

Texten till musiken

- *studium av en sångtyp i 1200-talets Frankrike*

QuickTime och en
TIFF (komprimerad) bildkomprimeras
källa för att kunna se bilden.

Ebba Edberg
Stockholms universitet
Institutionen för franska, italienska och klassiska språk
D- uppsats i latin
Handledare: Prof. Hans Aili

Innehållsförteckning

Inledning och syfte	3
Ursprung och genre.....	4
Text.....	5
Upphovsmän.....	6
Kontext, målgrupp, funktion.....	7
Notation. Några allmänna kommentarer.....	8
Handskrifterna.....	9
Tre latinska motetter ur Florens-handskriften	10
1. Doceas/Doce[bit]	
<i>Beskrivning</i>	
<i>Text och översättning</i>	
<i>Kommentarer</i>	
2. Doce nos optime/Docebit	
<i>Beskrivning</i>	
<i>Text och översättning</i>	
<i>Kommentarer</i>	
3. Doce nos hodie/Docebit	
<i>Beskrivning</i>	
<i>Text och översättning</i>	
<i>Kommentarer</i>	
En dubbelmotett med motsvarande clausula	14
En clausula i Florens-handskriften: beskrivning.	
En dubbelmotett i Montpellier-handskriften, beskrivning.	
Text och översättning	
<i>Triplum</i>	
<i>Motetus</i>	
<i>Tenor</i>	
Kommentarer	
Ett motettexempel med textkritisk utgåva	16
Inledande anmärkningar	
1. Quadruplum. Mo och Cl.	
<i>Förslag till utgåva</i>	
<i>Kommentarer och översättning: Quadruplum</i>	
2. Triplum. Samtliga 4 hss.	
<i>Förslag till utgåva</i>	
<i>Kommentarer och översättning: Triplum</i>	
3. Motetus. Samtliga 4 hss.	
<i>Förslag till utgåva</i>	
<i>Kommentarer och översättning: Motetus</i>	
4. Tenor. Samtliga 4 hss.	
<i>Kommentarer: Tenor</i>	
Kommentarer till texterna	
Avslutande kommentar	24

Inledning och syfte

Min avsikt med denna uppsats är för det första att ge en mycket översiktlig exposé över uppkomsten av musikhistoriska genren *motett* och dess texter, samt beskriva de drag som karaktäriserade denna sångtyp i dess allra tidigaste skeden. För det andra vill jag med hjälp av några utvalda exempel motetter belysa och utreda några textliga, kontextuella och i sista hand även musikaliska förhållanden, varvid jag hoppas kunna dra vissa slutsatser såväl om dessa enskilda exempelsånger som om motettgenren i allmänhet. Motettexemplen ska ses som ett försök att beskriva den textliga utveckling och drastiska textliga förändring motettgenren genomgår från sin uppkomst och fram mot 1200-talets andra hälft. Slutligen har jag, för det tredje, valt ut en av mina exempel motetter till vilken jag genomfört en jämförande kritisk utgåva av de latinska texterna, baserad på några av de faksimilutgåvor som finns till hands. Den textkritiska apparaten är på latin i enlighet med praxis. Tyngdpunkten i studiet ligger på de latinska texterna. Mitt franskspråkiga motettexempel finns med för att ge en bredare bild av motettgenrens komplexitet och de olika stadierna i dess utveckling. Översättningarna från fornfranskan är hämtade direkt från andra forskare, medan jag själv tagit mig an de latinska texterna.

Jag har tagit arbetet med denna uppsats som ett tillfälle att skaffa mig en grundläggande kännedom om tidigare forskning som gjorts på motettens område, och även om min framställning långtifrån presenterar någon komplett forskningshistorik, har jag med referenser till andra forskare velat belysa några av de olika infallsvinklar och slutsatser som tidigare lagts fram i ämnet.

Förutom de historiska källorna (se avsnittet ”Handskriften”) vilka jag studerat i faksimileditioner av Dittmer (Pluteus 29.1 och Wolfenbüttel 1099), Rokseth (Montpellierhandskriften) samt Gennrich (”La Clayette”) har jag i hög grad stött denna text på referensverk av olika typ, såsom till exempel Ludwigs *Repertorium*, Tischlers jämförande utgåva *The Earliest Motets* samt i all synnerhet Hoppins ovärderliga musikhistoriska standardverk *Medieval music*. Vidare har jag givit ett visst utrymme åt referenser till studier av smalare, mera djupgående karaktär. Några av dessa är av mycket färskt datum, så till exempel Huots *Allegorical Play in the Old French Motet* (1996), vilken nästan uteslutande ägnar sig åt en diskussion kring textaspekter och intertextualitet inom motetterna, och Everists mera övergripande men ändå tydligt banbrytande *French Motets in the Thirteenth Century* (1994). Andra, i många fall tidskriftsartiklar, är av äldre datum.

Studium av en musikhistorisk genre har visat sig innebära en automatisk komplexitet i fråga om vilken infallsvinkel som bör väljas. En motett är och förblir en mångfasetterad och högt konstnärlig skapelse som enligt min mening inte kan beskrivas fullständigt och rättvist utan att såväl musikteoretiska, uppförandepraktiska, kontextuella, textuella samt liturgiska aspekter vägs in. Allt detta låter sig naturligtvis knappast göras i en och samma studie eller ens av en och samma forskare, men behovet av tvärvetenskap får fördenskull inte ignoreras. Min personliga bakgrund är huvudsakligen praktisk musikalisk samt språkvetenskaplig, och jag har i denna studie valt att anlägga en till allra största delen teknisk infallsvinkel: jag vill undersöka den tidiga motettens *faktiska form* och karaktärsdrag, musikaliska och textliga, såsom de framträder i källorna, och därvid lägga tonvikten vid de latinska texterna. För att bredda bilden har jag inte dragit mig för att här och var referera forskare som anlagt andra, till exempel mera filosofiska perspektiv (Sylvia Huot är, återigen, ett exempel). För ge läsaren en chans till inblick i ”handskriftsverkligheten” har jag bifogat ett antal faksimiler till sånger jag avhandlar.

Ursprung och genre

Ursprunget för ordet ”motett” är i viss mån omtvistat. De flesta forskare tycks emellertid numera vara överens om, att det härstammar från den latiniserade formen *motetus* av franskans *mot*, dvs ”ord”.¹ Ordet användes inledningsvis för att beteckna en stämma med självständig text ovanför melismatisk² slinga med gregorianskt ursprung och långa notvärden, en *Tenor* (latin bokstavligen: ”den som håller; stöder” [melodin]). *Motetus*-stämmans text kunde antingen *tropera*, dvs expandera, utsmycka, den gregorianska slingans text, eller ha ett mer eller mindre självständigt innehåll. *Motetus* kom snart att beteckna inte bara själva ”överstämman”, utan även hela kompositionen.³ Under historiens gång, har betydelsen av ordet ”motett” förskjutits betydligt. Motetten vid, till exempel, Palestrinas eller Bachs tid⁴ (för att inte tala om vår egen!) tycks vid första anblicken ha mycket lite gemensamt med de tidigaste formerna. Emellertid går det helt visst att skönja en motettens utvecklingslinje alltifrån begynnelsen och fram till våra dagar. Detta faller dock utanför denna framställan, där jag uteslutande avser beskriva och studera motetten i dess allra första faser.

Motetten föddes i kulturkretsen kring Notre Dame i Paris, som då redan sedan ett sekel tillbaka var Europas självklara kulturella mittpunkt. Motettformens musikhistoriska föregångare, de liturgiska, polyfoniska genrerna *organum* (plural *organa*) och *conductus* (plural urspr. *conductus* men även *conducti* används ofta, en medeltida förenkling då ”-i” ju är den långt vanligare pluralformen) är även de nära förknippade med denna skola, och särskilt då med de där verksamma mästare Leoninus, ”optimus organista” och mästare Perotinus, ”optimus discantor”.⁵ Dessa två anses ha bringat de tidiga liturgiska, polyfoniska kompositionsformerna till sin fulländning strax före och omkring sekelskiftet 1200. Motetten har många drag gemensamma med dessa tidigare former, framförallt den kompositionsteknik, som bygger på experimentering med och infogande av mindre delar av polyfonisk komposition i discantus-stil, s k *clausulae*, i befintliga sånger (en *clausula Domino* från Florens-handskriften presenteras nedan i mitt första motettexempel). För en och samma liturgiska sång har i vissa fall använts en hel rad utbytbara, polyfoniska *clausulae*, vilka i sådana fall också benämns *substitut-clausulae*. Den genomgripande skillnad, som utan tvivel särskiljer motetten som en egen genre gentemot dessa två, är emellertid infogandet av en eller flera ytterligare texter förutom Tenor-stämmans. Motetter med en, två eller tre överstämmor betecknas ”motett”, ”dubbeltmotett” respektive ”trippelmotett”, en terminologi som kan tyckas

¹ Se bl a Hoppin s 252 och Fano s 397 pp

² **Melism** är en term inom vokalmusik som innebär en följd av toner som sjungs på samma stavelse. (sv.wikipedia.org/wiki/Melism.)

³ I de tidigare kompositionsformerna betecknande termen *duplum* den första stämman ovanför Tenor. Ibland används *Duplum* synonymt med *Motetus* även vad beträffar motetter. I de fall stämmorna är fler än två (alltifrån motettens barndom finns exempel med upp till 4 stämmor) betecknas de övre stämmorna, i såväl motetter som *organa*, respektive *Triplum* och *Quadruplum*.

⁴ 1525-1594 resp. 1685-1750

⁵ Kallade så av en anonym munk på 1280-talet (Anonymus IV), för texten se Reckow, ed. *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, 1:46. *Organista* skall förstås som ”organum-kompositör” och ej förväxlas med den modernare termen ”organist” (se Reese s 296). *Discantus* är termen för en teknik, som är utmärkande för en stor del av Notre Dame-skolans polyfoni, och betecknar alltså till skillnad från *organum* och *conductus* inte en komposition i sin helhet. För utförligare förklaring av begreppen *discantus*, *clausula*, *organum*, *conductus*, se t ex resp. artikel i *GNDMM*

förvirrande, då den inte räknar med Tenor i antalet stämmor. En dubbelmotett, till exempel, har alltså sammanlagt tre stämmor.⁶ Tenor-texten är vanligen mycket kort, ofta bara ett eller ett par ord till en melismatisk melodi, alltsammans vanligen hämtat från en mässdel, ett officium, eller från någon annan del av liturgin. Under 1200-talets gång kom motetten att slå ut sina föregångare och bli den helt dominerande polyfoniska genren.

Text

De tidigaste motetterna tillkom, i likhet med organa och conductus, som en utsmyckning av liturgin, och med ett tydligt sakralt, liturgiskt ändamål. Alla stämmor skrevs i början på latin. Tenor-texten lånades, som nämnts, åtminstone ursprungligen, alltid från den befintliga liturgiska, enstämmiga gregorianska sångskatten. Överstämmorna, däremot, är skapelser av friare litterär karaktär, från början dock trogna det liturgiska innehållet i tillhörande Tenor; om inte direkt troperande, så åtminstone parafraserande eller resonerande kring ett liknande tema (se mitt första exempel, *Doceas/Docebit* nedan!). Under 1200-talets gång, förändrades motettdiktningen gradvis. För första gången i Västerlandets historia, mötte sakral polyfonisk kompositionsteknik *folkspråklig poesi*. Till Tenor-stämmor och clausulae av Notre Dame-typen, började man sätta en helt ny typ av texter. I takt med att motetten upphörde att tjäna strikt liturgiska syften, började formen användas underlagd med folkspråkliga texter, och då såväl sakrala som profana, helgonhymner och Marialitanior såväl som i högsta grad världsliga, höviska kärleksdikter av *trouvère*-typ. Samtidigt fortsatte även latinska texter att brukas i motettdiktningen, men även dessa kunde nu ges ett mera sekulärt innehåll: som exempel kan nämnas motetter, som smädar korruperade och dekadenta klerker och insinuerar deras allt annat än lysande framtidsutsikter inför den enligt allmän mening nära förestående Yttersta Domen.⁷ Dessa förändringar medförde att flera nya sorters textkonstellationer framträdde, där liturgiska, latinska Tenorstämmor kombinerades med endera religiös latinsk poesi, hövisk fransk, sakral fransk eller profan latinsk. I ett litet antal motetter, belagda i endast två av handskriftskällorna, har de två överstämmorna rentav sinsemellan olika språk. Denna hybridform har varit föremål för en viss uppmärksamhet av forskningen – enligt vissa mera uppmärksamhet än den rätteligen förtjänar.⁸ Det finns även ett fåtal motetter med profan, folkspråklig Tenorstämman. I vissa fall har man därvid tagit en ”överstämma” från en befintlig motett och gjort den till Tenor i en ny.⁹

Vid studium av motettformens sekularisering har presenterats olika sätt att se på relationen mellan de olika texterna i dessa franska, latinska eller tvåspråkiga motetter. Det uppenbara intertextuella sammanhang som är synligt i de tidigaste, latinska motetterna från Notre Dame, blir i de senare exemplen alltmera svårbestämt. I vissa fall frestas man att anta, att en viss motetts upphovsman helt bortsett från Tenors ursprungliga, liturgiska innebörd, eftersom dess övriga stämmor inte längre på minsta vis tycks relatera till denna (Så verkar t ex vara fallet med Montpellier-motetten *Pucelete/Je languis/Domino* i mitt franskspråkiga motettexempel, se nedan!).¹⁰ Många har därav antagit, att Tenor-stämman i motettens något senare utvecklingsfaser, snarast kan ha haft instrumental karaktär. I de fall texten till den

⁶ Hoppin s 328

⁷ Ett välkänt exempel är Triplumstämman ”Hypocritae, pseudopontifices”, Ludwig 316

⁸ Everist s 10 pp, Hughes s 373 längst ner -374. Jfr Anderson 1968, s 50.

⁹ Text *Lonc tans a/Amis donc est/Dame que je n'os noumer* (Mo f 389r, Ge 909 c+d) där Tenor=Motetus Ludwig 512.

¹⁰ Fano s 398b, Chailley s 187,

gregorianska slingan fortfarande står kvar intill noterna, skulle detta i så fall enbart fungera som ”identifieringsmärke” för den gregorianska slingan i fråga.¹¹ Vid studium av motetthandskrifterna kan man faktiskt också konstatera, hur det gradvisa fjärmandet av motetterna från dess ursprungliga, liturgiska kontext även avspeglas i ordningen på sångerna i handskrifterna.¹² I de allra äldsta exemplen (t ex F:s åttonde lägg) står motetterna ännu uppställda enligt Tenor-stämmornas ursprungliga, liturgiska ordningsföljd; d v s först adventsrelaterade Tenor-stämmor, sedan jul-dito, o s v. I senare handskrifter, t ex W², ordnas motetterna i stället helt enkelt i bokstavsordning efter Tenors incipit. Sylvia Huot har dock övertygande visat, hur nya former av intertextualitet, tidvis långt mera subtila och intellektualiserande än tillförne, kan vara förklaringen till åtminstone vissa moteters vid första anblicken härresande språng mellan andligt och världsligt, samt hur till synes vitt skilda teman kan vara förenade genom djupgående allegorier och parodier. Härvid understryker hon vikten av att väga in inte bara Tenors faktiska textinnehåll, utan även dess ursprungliga, liturgiska kontext.¹³

I samband med textaspekterna bör nämnas, att motettens textstruktur skapade behov av att ändra sidlayouten i handskrifter. I och med att överstämmorna försetts med mer eller mindre syllabisk textunderläggning, kom dessa ofta att ta långt mycket större plats än Tenor, som ju i allmänhet hade en mycket kort text. Partitur-formen, det vill säga att stämmorna är ordnade vertikalt under varandra rad för rad (*Fig. 1*), blev då opraktisk och utrymmeskrävande, varför man övergick till att skriva ned motettens olika stämmor separat (*Fig. 2*).

För identifiering av enskilda motetter används normalt de olika stämmornas incipit i tur och ordning, oftast med den översta stämman först. Om Triplum-stämman, till exempel, inleds med orden ”Cil s’entremet”, Motetus-stämman med ”Nus hom” och Tenor med ”Victimae paschali” följer jag alltså bruket och omtalar motetten som *Cil s’entremet/Nus hom/Victimae paschali*.¹⁴ Översättningarna från latin är mina egna.

Upphovsmän

Till skillnad från exempelvis den folkspråkliga *trouvère*-diktningen är det stora flertalet av 1200-talets motetter anonyma, såväl vad beträffar musik som text. Denna anonymitet har en viktig, konkret orsaksgrund, som rör de vid tiden vedertagna kompositionsteknikerna. En mycket stor del av alla motetter bygger åtminstone till någon del på återanvändning av befintligt material. Mark Everist urskiljer tre olika huvudsakliga kompositionstekniker för de tidiga motetterna:¹⁵

1. Textsätta en befintlig clausula med alla stämmor redan rytmiserade.
2. Skriva helt egen text och musik men låna en befintlig gregoriansk slinga och använda dennas tonföljd och text som Tenor, på så vis begränsande tonmaterialet och harmoniföljden.
3. Göra detsamma, men välja en Tenor som dessutom redan är rytmiserad i en befintlig clausula, varigenom de andra stämmornas frihet begränsas ytterligare.

¹¹ Fano s 398b, Hoppin s 328, Chailley s 187, Reese s 312

¹² GNDMM *Sources MS*

¹³ Huot, *Allegorical Play in the Old French Motet*. Se även Huot ”Textual interplay: Sacred and erotic love in motets of the Montpellier codex”

¹⁴ Mo f 224

¹⁵ Everist s 152

I dessa tekniker, består kompositionshandlingen inte primärt i skapandet av egen text och musik, utan i den omsorgsfulla återanvändningen av befintliga verk.¹⁶ Detta gör, att inte en, utan många olika personer kan ha lämnat sitt avtryck på en enskild motett, och kanske ansågs det därigenom meningslöst att tillskriva en viss motett en enskild upphovsman.

Neither theorists, nor composers, nor performers regarded a piece of music as fixed and unchangeable, something to be preserved and always presented in exactly the form given it by its first creator¹⁷

Skatten av Tenor-slingor, clausulae och poesi fungerade som ett smörgåsbord, där var och en kunde ta vad han behövde och behagade, och efter eget huvud, om än inom vissa givna ramar, kombinera det med annat, nytt och gammalt material. Detta leder till, att många sånger hänger ihop i ett släkträd, vars inbördes kronologi ofta är närmast hopplös att avgöra. Konkordanserna i text eller musik eller både och mellan de olika motetthandskrifterna är talrika.

Kontext, målgrupp, funktion

Det faktum att motetten till sin natur alltid är *flertextig* framstår naturligtvis som kuriöst för en modern iakttagare. Så länge det rör sig om endast en textlagd stämma ovanför en Tenor bör textförståelsen knappast tagit skada, givet de ofta mycket långa notvärdena i Tenor, vars korta text dessutom måste antas ha varit välkänd för de flesta, eftersom den var en del av liturgin. Vad beträffar de motetter, som har fler än en ”överstämma”, blir problemet dock genast akut. Hur kunde åhörarna förväntas uppfatta orden i två eller flera komplext rytmiserade texter med genomgående syllabisk karaktär framförda samtidigt, ibland rentav på två olika språk? Det finns ingen enkel förklaring till detta. Många har dragit slutsatsen, att motetten redan på ett tidigt stadium var avsiktligt komplicerad, så att säga menad att vara en utmaning för åhöraren.¹⁸ Ett något så när samtida vittne, Johannes av Grocheio, skriver att motetten, enligt hans mening, är mera lämpad för *literati* (de boklärdade) än för *laici vulgares* (olärda lekmän).¹⁹ De sistnämnda, menar Johannes, ”...eius [=moteti] subtilitatem non advertunt nec in eius auditu delectantur” (”...uppfattar inte motettens finess och förnöjs inte heller vid åhörandet”). Motetten skall i stället framföras inför dem ”...qui subtilitates artium sunt quaerentes” (”som söker konstnärlig finess”), och kontrasterar därvid motetten mot lekmännens danssånger.²⁰ Den fundamentala karaktärsskillnaden emellan dessa två vidgås av Mark Everist, som förklarar att ”The motet is sophisticated, complex, and full of musical and poetic allusion whereas the dance-song has a function that demands clarity and simplicity”.²¹ Emellertid är det också möjligt att tolka motettens framväxt ur en annan, om än inte nödvändigtvis motsäggande, synvinkel. Om man i stället för danssångerna jämför motetten med dess föregångare, Notre Dame-skolans organum, kan tillägget av text till de melismatiska, ”rena” organa, vars överjordiska karaktär kanske gjorde dem svårbegripliga för massan, tvärtom uppfattas som ett steg mot popularisering av polyfonin. I ljuset av detta tycks motettens snara fjärmande från det liturgiska sammanhanget samt anammandet av

¹⁶ Ibid. s 7

¹⁷ Hoppin s 252

¹⁸ Pesce s 107

¹⁹ Verksam i slutet av 1200-talet. Utgåva av traktaten, med parallell tysk översättning, se Wolf i SIM 1899

²⁰ Ibid s 106 pp

²¹ Everist s xi

folkspråkliga texter enbart som en naturlig utveckling.²² Den intellektualiserande, komplicerande karaktär, ”piuttosto riflesso che sentito”²³, som utmärker åtminstone delar av den kommande motettkompositionen kan såvitt jag kan se vara resultatet av en ytterligare, senare vändning i den musikhistoriska utvecklingen.

Exakt i vilka sammanhang de olika motettyperna kan tänkas ha framförts, förblir dock ännu så länge ovisst. Med undantag för motettens allra tidigaste stadium, då den fortfarande får antagas ha haft sin plats i en direkt liturgisk kontext, har många forskare tänkt sig, att motetten varit en angelägenhet för sammankomster i bildade, inte nödvändigtvis kyrkliga, kretsar. Flera föreslår rentav att den varit en form som favoriserats av sångarna själva, och ibland kanske skrivits enbart för en ”professionell” krets av musiker, som hjärngymnastik eller nöje.²⁴

Det saknas inte exempel på, hur den flertextiga motettens inneboende ”textkonkurrens” med hjälp av sinnrika rytmiska och melodiska grepp rentav kan användas till att framhäva och understryka delar av texten, i stället för att fördunkla dem. Detta är, åtminstone enligt Dolores Pesce, vad Johannes av Grocheio avsåg, när han talade om motettens ”subtilitates”.²⁵

Notation. Några allmänna kommentarer.

Motetterna i mitt material tillkom under en tid då mensuralnotskriften, det vill säga den notskrift som exakt anger varje tons relativa tidsvärde, ännu var i sitt allra första utvecklingsskede. Notre Dame-skolans produktion av avancerad flerstämmig musik framtvängde uppenbarligen en annan typ av notation, än den som varit bruklig så länge enstämmigheten var norm. De subtila rytmerna i Leoninus organa eller Perotinus discantus skulle vara omöjliga att notera med vanliga *kvadratnoter* eller *neumer*, lika dem som användes för notation av mässans och tidegärdens enstämmiga sånger: dessa saknar helt enkelt medel att ange exakt rytm och notlängd. När man sjunger en enstämmig sång, vars melodi är välbekant, i en kör, ibland kanske rentav med en körledare som med handen ”dirigerar” melodins rörelser²⁶, är sådana medel heller inte nödvändiga. För polyfonisk musik krävs exakt rytmindikering – harmonierna måste komma på rätt plats, och sångare måste kunna hålla reda på sin stämma i förhållande till de andra.

Modalnotationen, vars noter visserligen till formen liknar kvadratnoterna, men som bygger på 6 olika rytmiska schemata (”modi”), blev norm för Notre Dame-skolans repertoar. I denna notation använde man sig av samma typ av ligaturer, d v s sammanbindning av noter i grupper, som i kvadratnotationen, men gav dessa ligaturer nya, rytmiska innebörder, för att på så sätt kunna indikera i vilket rytmiskt modus en viss sång skulle sjungas. De olika rytmiska modi bygger på samma principer som den klassiska poesin: modus ett är trokaiskt, modus två är jambiskt och så vidare.²⁷

²² Rokseth IV s 66

²³ Fano s 397

²⁴ Huot s 20, Fano s 398

²⁵ Pesce s 107

²⁶ Hembraeus s 49

²⁷ Hoppin s 221

Under senare hälften av 1200-talet tog notskriften ett ytterligare steg mot den mensuralnotskrift vi känner i dag. En viss Franco av Köln skrev en traktat med namnet ”De mensurabilis musica” (sic!), ”Om mensuralmusik”, där han presenterar ett system i vilket olika notformer indikerar olika tidsvärden. Systemet fick inte omedelbart genomslag men kom ändå att bli grundläggande för den framtida utvecklingen av Västerlandets notskrift, och brukar kallas *frankonisk notation*.²⁸ I Mo, som ju är en produkt av 1200-talets slutskede, finns denna notationstyp representerad.

Handskrifterna

De fyra viktigaste handskriftskällorna till 1200-talets motetter finns i Montpellier²⁹ (Mo), Florens³⁰ (F), Bamberg³¹ (Ba) och Wolfenbüttel³² (W², så kallad av forskningen för att ej förväxlas med en annan viktig handskrift, W¹, som dock ej är av intresse för denna uppsats)), samtliga stammande från 1200-talets mitt eller senare hälft.³³ Mina motettexempel är hämtade ur Mo (nr 143, f 193^v-195^f) samt ur F (f 89^f samt 400). Till den textkritiska jämförelsen har jag även använt W² f164v-165v samt Cl f 372v-373r.³⁴

Mo är den till omfånget största bevarade motetthandskriften. Den utomordentligt vackra och rikt dekorerade boken består av 8 lägg, samtliga med musikaliskt innehåll, till allra största delen motetter. Handskriftens första 6 lägg räknas till den s k ”Corpus vetus”, daterad till omkring 1280. Lägg 7 tillkom något senare, under något av 1200-talets allra sista år, medan lägg 8, som ursprungligen var en separat handskrift, tillkom först i början av 1300-talet, och fogades till resten av Mo ännu senare. Åtminstone Corpus vetus, varifrån mitt exempel är hämtat, antas vara av parisiskt ursprung.

F, daterad till omkr. 1250,³⁵ är även den av fransk härkomst. Handskriften betraktas som den viktigaste källan till Notre-Dame-repertoaren, och innehåller ett antal motetter, även om organa, conductus och clausulae dominerar. Mina exempel är en clausula från f 89r samt en latinsk motett från f 400.

W² härstammar troligen från Paris och 1200-talets mitt. Handskriften, som är indelad i 10 lägg, innehåller förutom latinska och franska (och ett par tvåspråkiga) motetter även organa och conductus.

Cl. Den s k ”La Clayette”-handskriften tillkom i trakterna av Île de France under 1200-talets första hälft. Av handskriftens 419 blad har 22 (ett helt lägg) musikaliskt innehåll, närmare bestämt 55 franska, latinska och tvåspråkiga motetter. Skrivaren använder en blandning av frankonisk tecken och de äldre Notre Dame-ligaturerna. Innehållet har talrika konkordanser

²⁸ Ibid s 334

²⁹ Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médecine, H 196

³⁰ Biblioteca Medicea-Laurenziana, Pluteus 29:1

³¹ Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed.IV.6)

³² Herzog August Bibliothek, 1099.

³³ För översikt av dessa och övriga handskriftskällor, se NGDMM, Sources, MS, §IV, V.

³⁴ Paris, Bibliothèque Nationale Nouv. acq. fr. 13521, ”La Clayette”

³⁵ Baltzer, s 15

med Mo:s *Corpus vetus*, men notationen i Cl är enklare och handskriften som helhet ger ett mindre påkostat intryck.³⁶

Tre latinska motetter ur F. (Fig. 5)

De enspråkiga, tvåstämmiga ”enkel”-motetterna *Doceas/Doce[bit]*, *Doce nos optime/Docebit* och *Doce nos hodie/Docebit* ur Florens-handskriften är exempel på Notre-Dame-motetten i dess tidigaste, rena form. Tenor-slingan, samma för alla tre, är hämtad ur ett Alleluia ur pingstdagens högmässa, ”Alleluya. Paraclitus spiritus sanctus, quem mittet pater in nomine meo, ille vos docebit omnem veritatem” (”Halleluja. Den Helige Anden, Hugsvalaren, som fadern sänder i mitt namn, skall lära er all sanning”).³⁷ Motetus-stämmorna troperar Tenors text och talar om och till den Helige Anden Hugsvalaren, utbedjande sig om nåd och kunskap. Dessa motett hör som sagt till den äldsta typen, och har med största säkerhet sjungits i ett liturgiskt sammanhang, på Tenor-sångens plats i pingstens liturgi. De tre texterna framstår som relativt lätta att både läsa och ta till sig. Syntaxen är i de flesta fall klar, bildspråk och referenser är tydliga och de poetiska utsmyckningarna nätta och smidiga.

1. *Doceas/Doce[bit]*^{38 39}

Beskrivning

Motettens Motetus-stämman börjar på f 400r, omedelbart efter en annan motett med samma Tenor (se exempel 3 här nedan). Till skillnad från exempel ur senare motetthandskrifter är de två stämmorna här inte skrivna i partiturförm, utan Tenor är ihoptryckt mycket tätt på en enda rad i slutet. Båda stämmorna är noterade på 5 notlinjer. Motetus har c-klav på mellersta linjen, medan Tenor har en likadan klav på näst översta linjen. Tenors utskrivna text består endast av ”Doce”, och melodin motsvarar också endast den del av den gregorianska sången som har den delen av ordet. Efter sista tonen före övergången till ”-bit”, börjar Tenor om från början av ”Doce”-slingan igen.

Text och översättning

Motetus

Doceas hac die viam patrie. Fons gratie, spes venie, terminus vie, Ihesu pie. Me de sortis vane solvas et humane carnis carcere. Rege, quem sub lege iubes degere. Sine luce tua duce nichil

³⁶ Beskrivningar av de fyra handskrifterna enligt RISM och NGDMM

³⁷ *Graduale Sarisburiense* 138 (ed. Frere)

³⁸ För vidare diskussion av denna motett, se Everist s. 16 ff

³⁹ Endast första halvan av ordet *Docebit* har fått låna sin melodi till denna Tenor

prosperare possum agere. Vite des fructum de te vite elicere fecunde. Gratiam funde cuius habunde effluant unde, unde sint anime fide munde, spe iocunde. Da gratie rore, Sancti Spiritus amore proficere me qui docebit.

Lär oss idag vägen till faderns rike, du källa till nåd, hopp om barmhärtighet, vår vägs mål, hulde Jesu. Lös mig från det blinda ödets och det mänskliga köttets fångelse! Led den, du har befallt att leva under din lag! Utom ledd av ditt ljus, förmår jag inget rättfärdigt. Giv livets frukt i rika mått från den vinstock som är du! Låt din nåds vågor flöda ymnigt, och gör så själarna rena av tro, fröjdande sig i hopp. Låt mig gå fram genom nådens dagg, den Helge Andes kärlek, han som skall undervisa oss.

Tenor

Doce[bit]

Han skall undervisa

Kommentarer till textens innehåll

Orden ”Sine luce tua duce...” refererar uppenbart till Psaltaren (Versio Vulgata Ps 118.105) *nun lucerna pedibus meis verbum tuum et lumen semitis meis*, ”ditt ord är mina fötters lykta och ett ljus på mina vägar”. Ytterligare en bibelreferens finns i liknelsen av Jesus som en vinstock, vilken är hämtad ur Johannesevangeliet 15,5: *ego sum vitis vos palmites qui manet in me et ego in eo hic fert fructum multum quia sine me nihil potestis facere*.

Kommentarer till stilistiken

Med rik hjälp av ett stilistiskt grepp som tydligen favoriserades av motettdiktarna, assonansen, vilken här används djärvt men korrekt (till exempel ”*carnis carcere*”, ”*Rege...lege*”, ”*funde...unde*”) samt ordlekar som ”*Vite (=livets) des fructum de te vite (=vinstock)*” och ”*...unde (=vågor), unde (=varav) sint anime...*” utvecklar Motetus Tenors ord om den Helige Anden till en innerligt formulerad vädjan om att få ta del av pingstens nåd. Slutrimmen är talrika, se bara på andra meningens ”*gratie...venie...vie...pie*”, men syntaxen är klar och tydlig och uppvisar inga tendenser till textför dunkling för rimmens, eller kanske rytmens skull, vilket vi ska se exempel på i andra motetter. I meningen ”*Me de sortis...*” använder sig diktaren av såväl spärning (*de...carcere*) som chiasm (*sortis vane...humane carnis*), stilgrepp som är kända från antiken.

Kommentarer till språket

Vokativet Jesu har av F:s skrivare givits typisk medeltida stavning, ”Ihesu” (förkortat ”Ih’u”⁴⁰) eller , vanligtvis uppfattat som en felaktig translitterering av grekiskans majuskulära IH vilket motsvarar IE med latinska bokstäver. Ordet ”nihil” har skrivaren stavat ”nichil”, ett medeltida ortografiskt fenomen som eventuellt avspeglar ett förändrat uttal.

2. Doce nos optime/Docebit

Beskrivning

Motetus börjar på f 389r och sången tar sedan upp hela resten av f 389r samt hela 389v. Tenor består av två rader i slutet. När Tenor nått fram till tonen före ”-bit” i den gregorianska slingan, backar den och börjar om från en punkt i mitten på melismen, för att sedan fortsätta ända till slutet och sjunga slutstavelsen ”-bit” tillsammans med Motetus.

Text och översättning

Motetus

Doce nos, optime vite fons, salus anime. mundo nos adime, rex unigenite, uitis uite, dux et lux semite, paraclete doctor inclite, uena diuite cor imbue os instrue, opus restitue manus strenue, uitam distribue: sint ut assidue due manus Lye †mens† Marie sint mutue. plebi tue perpetue uite spem tribue, qui nos docebit.

Undervisa oss, Högste, livets källa, själens frälsning. Fräls oss från världen, du enfödde konung. Livets vinstock, du ledare och ljus på stigen. prisade lärare och hugsvalare. Låt mitt hjärta fyllas och min mun få kunskap av Din rika ådra. Återuppta den flitiga handens arbete. Skänk liv. Låt ständigt mina båda händer likna Leas händer, men mitt sinne likna Marias sinne. (??)Giv för evigt hopp om liv åt ditt folk, du som skall undervisa oss.

Tenor: ut supra

Kommentarer

I denna text är latinet i allmänhet något sämre än i den föregående. Syntaxen tycks ha fått stryka på foten till förmån för rimmen. Texten är full av rika metaforer för andens källa; den beskrivs som en åder, *vena*, som ska dränka hjärtat i kunskapens vatten, eller kanske vin,

⁴⁰ Cappelli s. 176

eftersom Jesus, är både ”livets vinstock” (precis som i mitt förra motettexempel) och ”frälsningens källa”. Rim och ordlekar är talrika, som återigen ”vitis”...”vite” (”vinstock”...”livets”), och Kristus får två assonerande epitet i ”paraclete” och strax därefter ”incline”, samtidigt som han är såväl ”dux” (”ledare”) som ”lux” (”ljus”) (Här hänvisas förstås återigen till Ps 108:105.) Genomgående är slutrimmen på –e och framförallt på –ue. Anspelningen på Gamla testamentets matriark Lea (eller kan det vara en märklig stavning av profeten Elias namn?), uppenbarligen ställd i något slags relation till jungfru Maria, förblir oklar.

3. *Doce nos hodie/Doce[bit]*⁴¹

Beskrivning

Min tredje Docebit-motett återfinns på f 399^v-400^r i Florens-handskriften.

Text och översättning

Motetus

Doce nos hodie viam prudentie stabilem, Christe veritas, et qui lucem habitas inaccessibleem, pelle gratia splendoris noctis tedia remedia meroris gentibus intus gementibus tribue. tue gregi⁴² pascue da spiritum timoris, ut te diligat et eligat ardue uie semitas; ne foris sit, ut uirgo fatua uacua liquoris. et extincta uasa gerens. frustra quaerens aditum iam clausa ianua. Igitur te uocibus supplicibus pie rex glorie petimus per quem fugimus tenebras erroris ad te suspirantibus da spiritum paraclitum. cuius unctio uitium arcebit. et excluso uitio de uirtutibus nos docebit.

Lär oss idag vishetens trygga väg, Kriste, du som är sanning och som bor i ett ouppnåeligt ljus. Ta bort nattens fasa med nåden av din strålgans. Giv bot för klagan hos de folk, som sörjer i sina hjärtan. Utfodra din hjord med fruktans ande, så att den älskar dig och väljer den smala stigens slingringar, så att den inte går omkring likt en fåvitsk flicka som vill hämta dricka i trasiga kärl, och förgäves sökande tillträde till den stängda dörren. Alltså bönfaller vi dig med ödmjuka stämmor, ärans hulde konung, med vars hjälp vi flyr irrvägarnas skuggor: giv åt dem som vänder sig till dig med suckan din hugsvalande Ande, som med sin smörjelse skall hålla synden borta, och som skall undervisa oss, renade från synd, om dygderna.

⁴¹ Sista delen av ordet saknas i hs

⁴² Ordet *greg* har fått byta genus, troligen för rimmets skull

Tenor: ut supra

Kommentarer

I denna tredje betraktelse över pingstens mysterium är uppmärksamheten riktad på Kristus som ljuset och sanningen. ”qui lucem habitas inaccessibilem” går tillbaka på första Timoteusbrevet 6:16, *qui solus habet immortalitatem lucem habitans inaccessibilem quem vidit nullus hominum sed nec videre potest(...)* (“han som ensam har odödligheten, han som bor i ett ouppnåeligt ljus och som ingen bland människorna har sett eller kan se (...).” Liknelsen med den dumma flickan tycks vara en blandning av flera olika bibelställen, varav åtminstone ett med säkerhet kan identifieras: Jesus Syraks vishet 21:17, *cor fatui quasi vas confractum et omnem sapientiam non tenebit* (“dårens hjärta är som en sönderslagen kruka: det kan inte behålla någon vishet”). Språkligt sett är denna text av relativt hög kvalitet.

En dubbelmotett med motsvarande clausula.⁴³

Nästa exempelgrupp består av två sånger: den textlösa clausulan (F) återfinns i textlagd version i dubbelmotetten i Mo. Jag har valt att presentera båda versionerna för att i någon mån belysa den relation clausula—motett som jag talat om tidigare. I Mo har den textlösa substitut-clausulan från F, uppenbarligen vid ett senare tillfälle, försetts med en ytterligare övre stämma, en Triplum. Båda överstämmorna har texter på franska, över sin latinska Tenor med texten Domino⁴⁴.

En clausula i Florenshandskriften: beskrivning. (Fig. 3)

Clausulan återfinns på f 89^f, fjärde systemet, omgiven av andra clausulae, ordnade efter Tenor: Domino. Tenor-stämman är noterad på 4 notlinjer, medan duplum upptar 5. De två stämmorna är uppställda ovanför varandra; i partiturform. Tenor är noterad efter f-klav på näst översta linjen, medan duplum c-klav på sin översta linje. Duplum saknar text (liksom i omgivande clausulae). Tenors ”Domino” är uppdelat i två delar, med ”Do” i början, med anfangen under första noten och ”mino” i slutet, dock inte exakt under de sista tonerna där det rimligen skall sjungas.

En dubbelmotett i Montpellierhandskriften, Pucelete /Je lang[ui]⁴⁵/Domino: beskrivning. (Fig. 4)

Detta exempel representerar den tvåspråkiga motettypen. Dock tillhör motetten den enklare form som har avvikande språk (latin) endast i den textfattiga Tenor-stämman, varför

⁴³ Faksimiler av dessa källor finns i Dittmer resp. Rokseth

⁴⁴ Benedicamus Domino, In Festis Solemnibus, Liber Usualis 129

⁴⁵ Slutet av ordet saknas i handskriften

kontrasten inte blir så iögonenfallande. Triplum incipit i handskriftens lägg 5, f 193^v, fjärde systemet. Motetus och Triplum är placerade till höger resp. vänster på varje uppslag, medan Tenor upptar det nedersta systemet på 194^r samt 194^v. Samtliga stämmor har 5 notlinjer. Motetus och Triplum har c-klav på mellersta notlinjen, medan Tenor har f-klav på motsvarande plats. Hela ordet ”Domino” är utskrivet, sammanhållet, under Tenors första system. Texten i överstämmorna, är underlagd respektive notsystem.

Text och översättning⁴⁶

Triplum

Pucelete, bele et avenant, joliete, polie et pleisant, la sadete, que je desir tant, mi fait liés, jolis, envoisiés et amant: N'est en mai einsi gai roussignolet chantant. S'amerai de cuer entieremant m'amiete, la brunete, jolietement. Bele amie, qui ma vie en vo baillie avés tenue tant, je vos cri merci en souspirant.

A little maid, comely and fair, so pretty and graceful and pleasing, the charming little one whom I desire so much makes me happy, joyful, light-hearted, and loving: a nightingale singing in May is not so gay. I will love my little dark-haired sweetheart joyfully with my entire heart. Fair sweet-heart, you who have so long had my life in your power, sighing I cry out to you for mercy.

Motetus

Je langui de maus d'amours: Mieuz aim assez, qu'il m'ocie que nul autre maus; trop est jolie la mort. Alegiés moi, douce amie, ceste maladie, qu'amours ne m'ocie.

I languish with the pain of love: I prefer that it, rather than any other malady, kill me; death is so sweet. Relieve this illness, sweet beloved, so that love not kill me.

Tenor

Domino

Herren

Kommentarer

I detta fall kan man knappast ens med den bästa vilja i världen tala om något textsamband emellan Tenor och de övriga stämmorna. Benedicamus Domino-clausulan har tydligen valts

⁴⁶ Översättningar från franska av Susan Stakel, se Stakel&Relihan i RRMM Vol VIII del IV

ut endast på grund av sina musikaliska och rytmiska kvalitéer och utan referens till den liturgiska bakgrunden. Triplum och Motetus, däremot, har mycket gemensamt utöver språket. De behandlar båda kärleken till en dam, även om Motetus har en betydligt mörkare, mera melankolisk eller åtminstone mindre glättig syn på kärleken. Båda texterna avslutas med en vädjan till den älskade att hugsvala sin kärlekskranke älskare.

Jag har redan nämnt det ofta komplicerade sambandet mellan substitut-clausulae, organa, motett-stämmor samt olika texter. Vi vet att F är daterad till några decennier tidigare än Mo. Vi vet också att clausula-kompositionen som helhet anses ha föregått motettkompositionen. Mark Everist har dock påpekat möjligheten, att vissa clausulae kan tänkas ha nedskrivits med motettkomposition, och inte bara organa, i direkt åtanke. Vissa organa har nämligen flera korresponderande clausulae än vad som är rimligt med tanke på Tenors liturgiska sammanhang. Om Tenortexten i ett organum är mycket ovanligt förekommande under kyrkoåret, tycks det löjligt att förse den med många olika clausula-alternativ: när ska de användas? En tänkbar förklaring till dessa ”överflödiga” substitut-clausulae skulle, enligt Everist, kunna vara att clausulae i stället skrivits ned som direkt underlag till nyskrivna motetter. Motettformens inneboende syllabiska textstruktur, gör nämligen den vid tiden gängse notationstekniken otillräcklig. I diskant-clausulae är rytmen klart och tydligt beskriven med hjälp av modalnotationens ligaturteknik, men i motetter blir denna oklar, varför separat nedskrivna substitut-clausulae kan ha fungerat som uppförandeindikator för motetter baserade på dessa clausulae.⁴⁷ Det finns heller ingenting som hindrar att traditionen i vissa fall kan ha gått i motsatt riktning, d v s att en clausula skapats av en motett som berövats sin text. Richard Hoppin påminner om detta, och sammanfattar med att understryka den närmast fullständiga symbios med diskant-clausulan, som utmärkte motetten i dess första barndom.⁴⁸

Ett motettexempel med textkritisk utgåva: en dubbel/trippel-motett i fyra handskrifter⁴⁹. Motetten (Mors a primi)/Mors que stimulo/Mors morsu/MORS

Inledande anmärkningar

Avsikten med denna studie är att åstadkomma en textkritisk utgåva av de olika texterna i en viss motett, baserad på fyra av de viktigaste motetthandskrifterna: Mo, Cl, W² och F.⁵⁰ Motetten jag valt förekommer, grovt räknat, i två versioner, nämligen som trippel-motett (=fyrstämig, i Mo samt Cl) respektive som dubbel-motett (=trestämig, i F och W²). I W² presenteras Triplum- och Motetusstämmorna i omvänd ordning gentemot de tre övriga hs, dvs ”Mors morsu...” är noterad som Triplum medan ”Mors que stimulo” är Motetus.

⁴⁷ Everist s 15

⁴⁸ Hoppin s 326

⁴⁹ Faksimilutgåvor som använts: Mo: Rokseth, Cl: Gennrich, F: Dittmer, W²: Dittmer

⁵⁰ *Mo f 57v-61r, Cl 372v-373r, W² 164v-165v, F 400v-401v*

Tenorslingan motsvarar *mors*-melismen från påsktids-alleluiat ”Alleluia. Christus resurgens ex mortuis iam non moritur: *mors* illi ultra non dominabitur”.⁵¹ Skrivaren i Mo har uppenbarligen blandat ihop Tenors incipit med Motetus-stämmans dito, och angivit orden ”Mors morsu” i stället för enbart ”Mors”.

Genom att till att börja med jämföra de två versionerna av Quadruplum-stämman, och sedan övergå till en jämförelse av de övriga stämmorna i samtliga fyra handskrifterna, hoppas jag även kunna dra några slutsatser angående texttraderingen för motetten i fråga. För korrekthetens skull skriver jag den textkritiska apparaten på latin.

Denna jämförelse är i första hand textkritisk. Musikaliska aspekter vägs tidvis in, men jag avstår från regelrätt kritisk utgåva av notskriften. Likaså avstår jag i detta exempel från att beskriva de många stämmornas respektive läge och utseende i de olika handskrifterna.

1. Quadruplum. Mo och Cl.

Synoptisk utgåva

Understrykningarna visar avvikande läsarter.

Mo Cl

Mors a primi patris vicio contransgressio
Mors a primi patris vicio cum transgressit

iussu dei facta fuit emeruit
iussi dei fa?ta fuit emeruit

o mors aligno que triumphaueras
omors a ligno que trumpaba ueras

cum seductio a demonis ore mortifero
conseductio a demonia ore mortifero

primo procreato
primo procreato

o mors que moriente superas gentium omnium domino cruce locato
mors que moriente superas gentium omnium domino cruce locato

desolaris releuato a patibulo celestis domini filio

⁵¹Liber Usualis 827; Dominica IV post Pascha, ad Missam

desolaris reuelato

celestis domini filio

o quanta surrectio

quanta surrexio

quia populo contristato

cana populo contristato

in penis inferi cruciato arcato prostrato ligato mortis expalato

in penis inferi cruciato arcato prostrato ligato mortis ex palato

uiru pessimo

uiru pessimo

ob hoc proprio dei filio psallat tam pio nostra concio.

ob hoc proprio dei filio psallat tam pio nostra conscio.

Förslag till textkritisk utgåva

Mors a primi patris vicio cum transgressio⁵² iussu⁵³ Dei facta fuit emeruit. O Mors a ligno que triumphaueras⁵⁴ cum seductio⁵⁵ a demonis⁵⁶ ore mortifero primo procreato.⁵⁷ O⁵⁸ Mors que moriente superas gentium omnium Domino cruce locato desolaris releuato⁵⁹ a patibulo⁶⁰ celestis Domini Filio. O⁶¹ quanta surrectio!⁶² quia⁶³ populo contristato in penis inferi cruciato arcato⁶⁴ prostrato ligato Mortis ex palato⁶⁵ uiru pessimo. Ob hoc proprio Dei Filio psallat tam pio nostra contio⁶⁶.

Kommentarer och översättning: Quadruplum

Textkvaliteten i Mo är generellt högre än i Cl, där flera ställen är uppenbart korrupta. I Mo konstaterar jag en hundraprocentig syllabisk överensstämmelse mellan text och musik, vilket inte alls är fallet i Cl. I Cl tycks det mig personligen snarast som om texten skrivits av en person utan kunskap i notläsning. Mo, däremot, tycks mycket angelägen om klarhet i såväl text som musik. Förekomsterna av till exempel interjektionen ”O”, vilken saknas i Cl, kan eventuellt tolkas som utfyllnad för att korrigera tidigare handskrifters felaktigheter i textunderläggningen, tillagda av den nitiske skrivaren av lyxhandskriften Mo.

⁵² contransgressio Mo cum transgressit Cl. Coniectura mea ut Mo melodiam sequitur, Cl contrario.

⁵³ iussi Cl

⁵⁴ triumphaba ueras in Cl non intellegitur. Mo triumphaveras, quamvis obscurus ordo temporum, possibilis est.

⁵⁵ Cl coneductio. Utraque versionum corrupta videtur. Proponit Relihan ”consecutio” (Stakel&Relihan, 1985)

⁵⁶ demonia Cl

⁵⁷ completum non videtur

⁵⁸ deest in Cl

⁵⁹ reuelato Cl

⁶⁰ a patibulo deest in Cl. Et numerus notarum et contextus verborum tamen lectura Mo probant.

⁶¹ deest in Cl

⁶² surrexio Cl

⁶³ cana Cl, contextu non explicatur

⁶⁴ Versio verbi ”artatus” videtur

⁶⁵ expalato Mo

⁶⁶ Concio Mo emendavi. Conscio Cl corruptum, ut opinor.

En översättning av Quadruplums text kan tänkas lyda:

Döden tog profit av överträdelsen mot Guds bud som begicks genom vår förste faders felsteg. O, Död, du som triumferade (eg. "hade triumferat") från trädet [=korset]: ((en förförelse sprungen ur gapet på demonen, när han först blev till.???) O, Död, du som segrar när alla folks Herre dör på korset, du kommer till korta (eg. "överges") när den himmelske Herrens Son blivit lyft av korset. O, hur stor denna uppståndelse! ty [den sker] för ett folk som är bedrövat, plågat i helvetets kval, trängt, tillintetgjort, fjättrat vid Dödens gap av den ondaste smitta. Därför sjunger nu vår församling till Guds egne så hulde Son.

2. Triplum. Samtliga 4 hs.⁶⁷

Synoptisk utgåva

Mo CI F W²(Motetus)

Mors que stimulo nos urges emulo
Mors que stimulo nos urgens emulo
Mors que stimulo nos urges emulo.
Mors que stimulo nos urget enulo

importuno trahis uno omnes uinculo
in por...o trahis uno omnes vinculo
importuno tradis uno omnes uinculo.
importuno tradis uno omnes uinculo

dum te uito mors ades subito inuito
dum te uito mors ades subito in uito
dum te uito mors ades subito inuito.
dum te uito mors ades subito Inuito

mors quam paveo caveo quam fugio non effugio
quam paueo caueo quam fugio non effugio
mors quam paueo caueo. quam fugio non effugio.
mors quam paveo caveo quam fugio non effugio

serpis clanculo dissoluto iugi loculo
serpis clanculo in sopito uigil oculo
serpis clanculo insopito uigil oculo.
serpis clanculo insopito uigil oculo

dum insignito diues titulo flores seculo

⁶⁷ In W² haec vox tamen Motetus, non Triplum, apparet.

dum insignito oues titulo flores seculo
dum insignito diues titulo flores seculo.
dum insignito diues titulo floret seculo

vite finito hoc curriculo canito demolito hoc corpusculo
uite finito hoc curriculo in audito demolito hoc corpusculo
uite finito hoc curriculo. manito demolito hoc corpusculo.
uite finito hoc curriculo inanito demollito hoc corpusculo

dissoluto teste fragilis luto paruulo claudis angulo breui titulo
dissoluto teste fragilis luto paruulo claudis angulo breui titulo
dissoluto teste fragilis luto. paruulo claudis angulo. breui tumulo.
dissoluto teste fragilis luto paruulo claudis angulo breui tunulo

mors gladio exuto instans iugulo
mors mors gladio exuto instans iugulo
mors gladio exuto instas iugulo.
mors gladio exuto iustas iugulo

uiuam ut in tuto me signaculo crucis munio uite statu reddito. (*utbytt mot M*)
uiuam ut intuto me signaculo crucis mutuo christi scuto o mors.
uiuam ut intuto me signaculo crucis munio christi scuto o mors.
uiuam ut intuto me signaculo crucis munio christi scuto o mors.

Förslag till textkritisk utgåva

Mors que stimulo nos urges⁶⁸ emulo importuno⁶⁹ trahis⁷⁰ uno omnes uinculo dum te uito mors
ades subito inuito⁷¹ mors⁷² quam paueo caueo quam fugio non effugio serpis clanculo insopito
vigil oculo⁷³ dum insignito diues⁷⁴ titulo floret⁷⁵ seculo uite finito hoc curriculo inanito⁷⁶
demolito⁷⁷ hoc corpusculo dissoluto teste fragilis luto paruulo claudis angulo breui tumulo⁷⁸
mors⁷⁹ gladio exuto instans⁸⁰ iugulo uiuam ut intuto⁸¹ me signaculo crucis munio⁸² christi
scuto o mors⁸³

⁶⁸ urgens *Cl*, urget *W*²

⁶⁹ in portuno *Cl*

⁷⁰ tradis *F et W*²

⁷¹ Inuito *W*²

⁷² deest in *Cl*

⁷³ *Mo* habet dissoluto uigi loculo *pro* insopito vigil oculo

⁷⁴ oues *Cl*

⁷⁵ flores *F, Cl, W*²

⁷⁶ in audito *Cl* manito *F* canito *Mo*

⁷⁷ demollito *W*²

⁷⁸ titulo *Mo et Cl* tunulo *W*². tumulo *praetuli*, cum titulo *repetitio vitiosa esse videatur*

⁷⁹ bis *Cl*

⁸⁰ instas *F* iustas *W*²

⁸¹ in tuto *Mo*

⁸² mutuo *Cl*

⁸³ *Mo* uite statu reddito *pro* christi scuto o mors habet. Pars ea permutata parte finali vocis moteti videtur.

Kommentarer och översättning: Triplum

Av de fyra handskrifterna har Mo och F de generellt mest lättlästa skrivstilarna. I F har skrivaren dessutom bemödat sig om en mycket tydlig interpunktion. Texten är dock uppenbart mer eller mindre korrupt i samtliga handskrifter. Ordföljden ”dissoluto...tumulo” går inte ihop: ablativen är för många. Även sista meningen, ”uiuam...scuto” tycks lida av något slags ablativsjuka, eller också saknar den helt enkelt viktiga delar. En hjälplig översättning skulle dock kunna lyda:

Död, du som ansätter oss med din missunnsamma udd, utan hänsyn släpar du oss alla bort under ett och samma fängsel. När jag söker undvika dig, Död, är du genast där, objuden. Dig Död, som jag räds, tar jag mig i akt för. Fast jag flyr dig, kan jag inte undkomma. Du krälar i lönnedom, en väktare med sömnlöst öga, medan den rike blomstrar i denna världen med glänsande titlar. När detta levnadslopp nått sitt slut, och när denna kropp berövats sin ande och är nedbruten, när leran i den ömtåliga krukan (eller skallen!) är upplöst, sluter du den i ett ynkligt skrymsle, den trånga graven. Död, du står på vakt med ditt dragna svärd mot min strupe. Må jag leva trygg på så sätt att jag skyddar mig med Kristi kors' tecken såsom en sköld, O Död.

3. Motetus. Samtliga 4 hs⁸⁴.

Synoptisk utgåva

Mors morsu nata uenenato

Mors morsu nata uenenato

Mors morsu nata uenenato.

Mors morsu nata uenenato

mors tu palato heseras uiciato

mors tu palato heseras uiciato

mors tu palato heseras uitiato.

mors tu palato heseras uiciato

mors peccato primo deriuato ex uicio uenis auito fonte fellito

mors peccato primo diriuato ex uicio uenis a uito fonte fellito

mors peccato primo deriuato ex uitio uenis avito fonte fellito.

mors peccato primoderiuato ex uitio uenis auito fonte fellito

fit corruptio ex abscin ci o translato

fit corruptio ex absincio translato

fit corruptio ex absintio translato.

fit corruptio ex absinthio transacto

⁸⁴ In W² vox tamen non Motetus, sed Triplum apparet

sed ueneno cum radio sereno exsiccato fit reformatio.
set ueneno cum radio sereno exicato fit reformatio
Sed ueneno cum radio sereno exsiccato. fit reformatio.
sed veneno cum radio sereno exsicato fit refrenatio

o vero sole nato verbis humanato passo sub pilato
uere sole nato uerbo humanato passo sub pilato
uero sole nato. uerbo humanato passo sub pilato.
uero sole nato uerbo humanato passo sub palato

dolo iude vendito crucis morti tractato mortis morsu perduto christi scuto o mors
dolo uide uendito crucis mero tradito mortis morsu perduto uite statu reddito.
iude dolo uendito. crucis morti tradito. mortis morsu perduto. uite statu reddito.
dolo iude uendito crucis morti tradito morti morsu perduto uite statu reddito

Förslag till utgåva

Mors morsu nata uenenato mors tu palato heseras viciato⁸⁵ mors peccato primo deriuato⁸⁶ ex
uitio⁸⁷ uenis auito fonte fellito fit corruptio ex absintio translato⁸⁸ sed ueneno cum radio
sereno exsiccato fit reformatio⁸⁹ uero⁹⁰ sole nato uerbo⁹¹ humanato passo sub Pilato⁹² dolo
iude⁹³ uendito crucis morti⁹⁴ tradito⁹⁵ mortis⁹⁶ morsu perduto uite statu reddito⁹⁷

Kommentarer och översättning: Motetus

Osäkerheten är stor vid tolkningen av ordföljden ”mors peccato...absintio translato”.
Faktorerna ”den första synden”, ”fäderneskulden”, ”den gallbittra källan” och ”malörten” är i
sig fullt acceptabla, men deras inbördes förhållande fördunklas dessvärre av en oklar
grammatik. Minst en viktig satsdel tycks saknas i samband med ”mors peccato primo
derivato”. En korrigerig av ”derivato” till ”derivata” skulle ligga nära till hands för att lösa
upp meningen, dock utan hänsyn till rim-aspekter.

Död, född ur ett förgiftat bett⁹⁸, Död, du biter dig fast med din skämda käft.

⁸⁵ uitiatio *F*

⁸⁶ diriuato *F*

⁸⁷ uicio *Mo et Cl*

⁸⁸ transacto *W*²

⁸⁹ refrenatio *W*²

⁹⁰ o vero *Mo*

⁹¹ verbis *Mo*

⁹² palato *W*²

⁹³ dolo uide *Cl* iude dolo *F*

⁹⁴ moro *Cl*

⁹⁵ tractato *Mo*

⁹⁶ morti *W*²

⁹⁷ christi scuto o mors *Mo*, vide nota 35

⁹⁸ Evas och Adams bett ur äpplet, min anm.

*Död, du kommer ur den första synden, avledd ur den gallflödande källan av vår förfaders fel.
Fördärvet blev till ur den malört som flöt där.
Men omdaningen kom, sedan giftet torkats av en klar (sol-)stråle, och när den sanna solen
fötts, det förkroppsligade ordet lidit under Pilatus, sålts genom Judas' list, förrått till korssets
död, förlorats genom dödens bett, och återförts till levande tillstånd.*

4. Tenor. Samtliga 4 hss.

Kommentarer: Tenor

Tenor-stämman består av ett enda ord⁹⁹, varför behov av textjämförelse inte föreligger. Istället kan något sägas om mors-melismens ”värd-sång”, *Alleluia. Christus resurgens*... Denna sång har genom tiderna sjungits vid lite olika tillfällen i påsktiden, för att senare stabiliseras till fjärde söndagen efter påsk. Den är väl belagd i de medeltida källorna och såväl text som melodi var säkert mycket välkänd. Den kärnfulla textens budskap

*Kristus, som uppstått från de döda
dör ej mera
och döden skall aldrig mera ha herraväldet över honom¹⁰⁰*

är tack vare sin kraftfulla och sammanfattande karaktär en tacksam utgångspunkt för olika slags troperingar, vilket i vår motett alltså skett så att säga indirekt: sångens text troperas utan att själv läggas fram i sin helhet. Samtliga tre överstämmor behandlar ju på olika sätt dödens hot jämte dess övervinnelse genom Kristus, medan Tenor-stämman konstruerats enbart av en del av *Alleluia. Christus resurgens*: den långa melismen på ordet *Mors*.

Kommentarer till texterna

Utan att i detalj gå in på motettens musikaliska egenheter, kan konstateras att melodin är ganska strängt fraserad med många gemensamma rytmer, ibland i alla tre överstämmor tillsammans och ibland i par, trots texternas helt skilda versmått. Fullständig överensstämmelse mellan stämmornas rytmer i mer än en hel takt infaller dock mycket sällan, varför fenomenet när det väl inträffar, bör få stark genomslagskraft. Det tydligaste exemplet är frasen ”*Viru pessimo*”/”*Vivam ut intuto*”/”*morti tradito*”, som ju dessutom understryks av Quadruplum- och Triplumstämmornas inledande alitteration.

Helt uppenbart är att ordens naturliga betoning ofta fått vika för melodins och rytmiseringens krav. Som exempel kan ges Quadruplums ”*a demonis ore*” som av noternas rytm får betoningen ”*DEmoNIS oRE*”. Dessutom sker de många gemensamma slutfallen påfallande

⁹⁹ Med undantag av Mo:s oegentliga version, se ”Inledande anmärkningar” s 14

¹⁰⁰ Min övers.

ofta (men dock inte alltid!) på så sätt, att samtliga tre överstämmor har vokalen o. Man kan misstänka, att den ”ablativsjuka” jag konstaterat vid försöken till tolkning av texterna kan ha uppkommit i strävandet att skapa välljudande konsonanser i frassluten. Det allmänna intrycket är att texten underordnats musiken. I Mo kan man ana försök av skrivaren att förbättra den kraftigt korrumpade ursprungstexten, dock utan att slutresultatet blir särskilt mycket begripligare.

Ordlekar liknande de i *Docebit*-motetterna, se ovan s 10 ff, förekommer även i denna motett: ”Mors morsu nata” (”Döden född ur ett bett”) och ”dum paveo caveo” (”medan jag fruktar, tar jag mig i akt”) är ett par exempel.

Bibelreferenserna i dessa texter kan anas snarare än konstateras. Quadruplums ord om ”demonis ore mortifero” kan man t ex jämföra med Jakobsbrevet 3:8, *linguam autem nullus hominum domare potest inquietum malum plena veneno mortifero* precis som man gärna vill förknippa orden ”a ligno...(quae triumphaueras?)” med Andra Mosebok 15:25 *at ille clamavit ad Dominum qui ostendit ei lignum quod cum misisset in aquas in dulcedinem versae sunt (...)* och motsvarande Jesus Syraks vishet 38:5 *nonne a ligno indulcata est amara aqua* som då skulle kunna vara en del av ett tal om Jesu sannings rena vatten i motsats till Demonens etter. Dessa tankar återkommer dessutom i Motetus-stämmans ”Mors morsu nata venenato...”, ”fonte fellito...” och ”veneno cum radio sereno exsiccato”.

Kommentarer till förhållandet mellan handskrifterna

I fråga om textkvalitet höjer sig Mo och F något över Cl och W². Man kan konstatera att Mo står i nära relation till Cl, medan W² ofta konkorderar med F. I det senare fallet tycks det snarast som om W² är en sämre kopia av F; skillnader av typen ”tunulo”/”tumulo” (Triplum) och ”palato”/”Pilato” (Motetus) pekar på detta. I fråga om Mo och Cl tycks förhållandet vara annorlunda. Förutom det faktum att båda handskrifterna innehåller Quadruplumstämman som ju saknas i F och W², vilket i sig tyder på ett släktskap, är de båda handskrifterna överens i stor utsträckning. Undantagen är några ställen i texterna där syntaxen är som snårigast: där kommer Mo ofta med en gentemot samtliga andra hs helt unik läsart. Exempel på detta är ”canito” och ”uerbis” (Motetus) samt ”contransgressio” (Quadruplum). På vissa andra ställen har Mo-skrivaren i sin tolkningsiver uppenbart missuppfattat, se på ”dissoluto iugi loculo” i Motetus, där feltolkade ”i” och ”u” förvanskade ett fullt begripligt ”insopito uigil oculo”. Jag tror att Mo är en ”förbättrad” avskrift av Cl, eller av en annan, förlorad, närliggande handskrift.

Avslutande kommentar

Vid arbetet med denna uppsats har några saker slagit mig. För det första tycks egentligen mycket litet vara klarlagt angående vilket exakt syfte motetterna faktiskt tjänade, eller i vilka

kretsar och sammanhang de i allmänhet tillkom, möjligen med undantag för den allra tidigaste, liturgiska typen. Även vad beträffar denna sistnämnda uttrycker sig emellertid forskningen ofta svävande. Den första fråga som måste slå var och en som kastar ett öga på en motett, tycks alltjämt vara långtifrån slutgiltigt besvarad, även om många viktiga steg tagits på vägen (Everist, Huot, m fl): Hur kom man från början på idén att sjunga flera texter samtidigt, och hur och varför blev motettformen så populär, ja rentav den allra vanligaste sångtypen i det gotiska 1200-talets kulturblostring?

För det andra har jag fått intrycket att (åtminstone något längre tillbaka i forskningshistorien) en hel del utrymme tycks ha givits åt mer eller mindre löst underbyggda spekulationer och antaganden angående motettens uppförandepaxis; ta till exempel frågan om Tenors eventuella med tiden instrumentala karaktär (se ovan s 4 rad 25f). Uppfattningen har håglöst förfäktats i ett flertal musikhistoriska standardverk, och tycks vara något av en allmänt vedertagen sanning. Emellertid tycks ingen (så vitt jag kunnat förstå) ha presenterat något starkare stöd för denna teori, än något i stil med ”det är rimligt att Tenor framfördes instrumentalt, eftersom texten förlorat sitt liturgiska sammanhang”. Enligt min uppfattning, bland annat grundad på praktisk sångerfarenhet, finns det inget vare sig sångtekniskt eller musikhistoriskt som hindrar att Tenor framförts vokalt även i motettens senare utvecklingsskeden. Min forskningshistorik är, som jag sagt, naturligtvis inte komplett, så fullt tänkbart är förstås att jag missat något inlägg i denna diskussion om Tenors karaktär. Det tycks dock tydligt att frågetecknen kring motetten, dess funktion och uppkomst, fortfarande är många.

För det tredje har jag blivit än mera övertygad om behovet av tvärvetenskaplighet i den fortsatta motettforskningen. Det subtila spel av allusioner och referenser, som är motettformens själ och som så träffande beskrivs av Everist (se ovan s 6 rad 23f), låter sig knappast fångas i en strängt disciplinbunden studie. För att fullt förstå motettens mening måste vi först förstå dess upphovsmän, målgrupp, bakgrund, och sammanhang; vi måste faktiskt försöka sätta oss in i 1200-talets uppfattningsvärld. Själva de praktiska tillvägagångssätten för komposition och diktning, musikens former och rytmiska egenheter samt Tenortexternas liturgiska källor är grundligt utforskade och beskrivna sedan länge. Men *vem* skrev de olika motettyperna, varför, och för vems skull? Längs vilka slingrande stigar har texterna färdats fram till de ibland till oigenkännlighet förändrade fragment som vi finner i vissa av handskrifterna?

De motetter jag diskuterat är var och en ett tydligt exempel på en fas i motettens utveckling. De tre Docebit-motetterna, till att börja med, visar det första stadiet, då motetten ännu har en tydligt liturgisk funktion och ett klart, religiöst innehåll klätt i ord av hög stilistisk och poetisk kvalité. Sedan följer den franskspråkiga motetten, där teologin lämnats därhän och i en musikhistorisk kovändning ersatts av folkspråklig, profan poesi, vars form dock fortfarande är synnerligen litterär, starkt påverkad av den höviska *trouvère*-lyriken. Mitt sista exempel är också det underligaste, åtminstone vad beträffar texterna. Dessa rör sig åter på det religiösa området och ägnar sig, precis som ”Docebit”-motetterna, åt en form av tropering av sin Tenor. Emellertid saknas helt den språkliga och logiska klarhet som utmärkte dessa. Textinnehållet är på det hela taget uttryckt i ”allmännare” ordalag, så att texten snarare upprepar kristna grundteser (”Kristus räddar från döden” eller ”döden föddes ur vår arvssynd”) än att (som i Docebit-motetterna) fantasifullt och lärt diskutera och tropera Tenors tema, med exakta bibelreferenser och liknelser. Dessutom är grammatiken och syntaxen i Mors-motetten så till den grad korrumpad, att många stilistiska och litterära särdrag måste förmodas ha gått förlorade i traderingen, och sålunda fjärrmat texten från ett tänkt, begripligt

original. Hur denna process gått till? Till att börja med måste man väga in motetternas drastiskt förändrade funktion, och den påverkan denna förändring måste ha medfört för texternas del. Så länge som motetttexterna hade sin plats i en liturgisk kanon, åtnjöt de också det beskydd och den hårda kontroll som karaktäriserar traderingen av de heliga texterna. Förändring och korrumpning av en text med tydligt bibliskt innehåll, framsprungen ur en högkyrklig miljö (Notre Dame), skulle säkert inte vara väl sett så länge motetten blev kvar i sin ursprungliga miljö. Tydligt är dock, att detta inte blev länge; redan några årtionden efter motettens födelse uppträder alltså de folkspråkliga, profana varianterna, kanske för att den nymodiga motettformen snappats upp av det inflytelserika franska adelskiktet och/eller av de lärda universitetskretsarna i Paris. Steget härifrån och tillbaka till den latinska, men språkligt muterade och vanställda "Mors"-sorten av motett, är det svåraste att förklara. Jag tror inte man kan påstå, att dessa varianter tyder på ett återinträdande av motetten i den kyrkliga sfären. Snarare tror jag att det rör sig om en utveckling som sker jämsides med språkbytet på vissa motetter, och som innebär en popularisering av den tidiga latinska motettypen. Från att ha varit liturgisk, får den karaktär av lekmanafromhet; pilgrimssång eller vardaglig tillbedjan, ett slags medeltida, andliga skillingtryck. Den svåra korrumpningen av texten till, till exempel, motetten Mors ovan, kan kanske delvis förklaras med brist på tvärvetenskaplighet hos skrivarna. I handskriften Cl, tyckte jag mig kunna urskilja att skrivaren saknade praktisk musikkunskap, eftersom textunderläggningen inte alls stämde överens med notskriften. På motsvarande sätt kan man tänka sig, att en "expert" på notskrift och musik som kallats in för att göra en handskrift låtit grammatiken stryka på foten till förmån för musiken. När sedan en skrivare som var kompetent i såväl latin som musik, så som verkar vara fallet med skrivaren av Mo, fick den korrumpade texten i sin hand, försökte han hålla god min i elakt spel och hjälpa upp texten så gott han kunde. På många ställen i Mo är texten uppenbart "förbättrad", även om det långt ifrån alltid betyder att resultatet är desto mera begripligt. I många fall verkar motetten tagit steget från musikalisk underläggning av en given text till textlig utfyllnad av en given melodi, varvid den litterära kvaliteten ofta kraftigt försämrats.

I denna uppsats har jag presenterat ett axplock ur skatten av motetttexter samt givit en inblick i kontexten. Motetternas liturgiska sammanhang och bibliska källor har även skymtat fram, klarare i vissa fall (i synnerhet hos de latinska Doceas-motetterna ur Florens-handskriften), långt mera obskyra i andra (Mors-motetten). De språkliga och poetiska särdragen har jag också ägnat en viss uppmärksamhet. Kanske måste många av frågorna kring motettgenren också i fortsättningen förbli obesvarade på grund av källmaterialets karaktär och relativt ringa omfattning. Emellertid är jag övertygad om att källorna har mycket kvar att säga den, som förmår ställa de rätta frågorna.

