

## En poetisk "Summa" Om Hildegard av Bingen och hennes liturgiska diktning

Vid studiet av gudstjänstlivets och den liturgiska sångens äldre historia är det så lätt att man obetänksamt låter sig styras av de förhållanden som rätt eller råder under den tid man själv genom sin egen erfarenhet kan överblicka. Man kan okritiskt ta för givet, att senare tiders liturgiska mekanismer alltid har haft sin giltighet. Så tänker sig väl exempelvis många, att gudstjänstböcker av olika slag är något som alltid har kommit "uppifrån", från den ena eller andra kyrkliga (eller världsliga) myndigheten, ty så har det ju varit under hela nya tiden: på det tridentinska konciliets uppdrag reglerades gudstjänstlivet inom den latinska delen av den katolska kyrkan och så fick det, föreställer man sig med en viss överdrift, ända in i minsta detalj den utformning som det behöll ända till helt nyligen. På motsvarande sätt förhåller det sig inom de lutherska kyrkorna, exempelvis den svenska, där förändringarna i gudstjänstordning och psalmsång markeras av serien av nya liturgiska böcker, inklusive psalmböcker, alltifrån 1500-talet och fram till våra dagar.

Med den synen kommer liturghistorien att te sig som en terrass: mellan de brytpunkter som markeras av de nya böckerna och deras införande ter sig det liturgiska landskapet helt flackt (om det har burit uppåt eller neråt vid brytpunkterna är en annan fråga); ingenting har hänt eller kunnat hända, gudstjänstlivet har varit "stelnat" och "statiskt", mellan de olika reformerna, brukar det heta; särskilt ofta har de ju heller

inte kommit, och inte heller har de alltid varit i samklang med den tid som stod för dörren.

För den nya tidens del äger otvivelaktigt denna bild av det terrasserade liturgiska landskapet en viss, om än begränsad, giltighet — bara man inte tror, att de liturgiska böckerna säger allt om gudstjänsten (ty den består ju inte bara av sådant som är reglerat av böckerna i fråga) och bara man inte tror, att de också ger en pålitlig bild av den *faktiska* liturgiska verkligheten i kyrkorna. Går man emellertid till tiden före Tridentinum och reformationen, skall man snart upptäcka att det liturgiska landskapet är betydligt mjukare i konturerna. Det är inte bara så, att det finns mer eller mindre betydande variationer mellan de olika stiftens, eller kyrkoprovinsernas, eller ordnarnas liturgiska traditioner. Det finns också en ständigt pågående liturgisk kreativitet, som inte minst gäller de liturgiska sångerna och sånggenrerna. Man finner i handskrifterna, att repertoaren kan växla från domkyrka till domkyrka och från kloster till kloster, även om det i repertoaren också ingår ett stort material, som har en hög ålder och en stor, och ibland en allmän, spridning inom hela den latinska kyrkans område. Men särskilt under äldre medeltid finner man också, att de lokala sångböckerna ständigt växer, därigenom att de förses med nya tillägg, något som ju också belägger den kontinuerliga dynamiken på gudstjänstlivets område. Man behöver alltså inte vänta un-

der lång tid, kanske i århundraden, för att det nya genom någon liturgisk reform, genomförd "uppifrån", skall assimilera det nya som skapas på den egna lokala nivån. Det tycks finnas plats för en ständigt flödande och spontan liturgisk kreativitet och det som så kommer till tycks inte heller nödvändigtvis behöva genomgå någon formell kyrklig granskningsprocedur, innan det får komma till liturgisk användning, även om man naturligtvis inte skall glömma, att det även under medeltiden var biskoparnas plikt att vaka över det andliga livets sundhet inom sitt stift — i vilken mån och på vilket sätt de nu än uppfyllde den plikten. Men prövningen av det nya sker främst på annat sätt: genom en mera svårdefinierad, andlig process i den kyrkliga organismen.

Kanske är det inte oväsentligt att hålla dessa allmänna iakttagelser i minnet, när vi nu går att presentera en av medeltidens märkligaste liturgiska diktare: Hildegard av Bingen. Hon är visserligen inte en av de många, vars verk efter hand mera allmänt fick plats i de liturgiska sångböckerna; det finns nämligen knappast några belägg för, att hennes liturgiska sånger i någon större utsträckning kom till användning utanför hennes eget kloster. Det beror nu, såvitt man vet, dock inte alls på, att de skulle ha ansetts vara suspekta ur dogmatisk renlighets synpunkt. Snarare torde det ha att göra med, att sångernas art och karaktär i skilda avseenden är så särpräglade och helt enkelt inte följer de vid hennes tid ganska väl etablerade mönstren i formellt avseende — jag återkommer till den saken. De kan därför också ganska lätt skiljas från nästan all annan tidig- och högmedeltida liturgisk diktkonst. Men den skisserade allmänna bakgrunden är ändå av betydelse, ty själva det faktum att en enskild person, i detta fall till på köpet en kvinna, genom sin personligt präglade diktning markant kan komma att sätta sin prägel på gudstjänsten — lokalt

eller i vidare sammanhang — är inte något alldeles ovanligt. En hymndiktare som Ambrosius hade gjort det vid 300-talets slut, som bekant med mycket stora följdverkningar, och en sekvensdiktare som Notker Balbulus hade, fastän med blygsammare följdverkningar, gjort det vid tiden runt 900.

Hildegard (1098–1179) är inget obekant namn för de medeltidsintresserade, och forskningen kring hennes person och verk har länge varit ganska livlig, ledd inte minst just av lärda nunnor i det kloster vid Rhen, som i dag bär hennes namn. Något vilseledande har hon kallats för "Tysklands första kvinnliga läkare" på grund av de insikter i läkekonsten som hon visar i sitt verk *Causæ et curæ*. I naturvetenskapernas historia brukar hon beaktas på grund av sin *Physica*, där ett kapitel är ägnat åt ädelstenarnas och mineralernas medicinska och symboliska betydelse. Men det är givet, att det inte är fråga om naturvetenskap och medicin i modern mening, ty för Hildegard är all verklighet — den andliga såväl som den fysiska — ett Skaparens underbara verk, och naturen intresserar henne alltså just som skapelse: som ett utflöde av den gudomliga livskraften och som en spegling av den gudomliga härligheten. Därför är också hennes naturmetaforer något mera än av ett individuellt författarsubjekt valda bilder. Hon driver inte, i en senare tids mening, en "naturlig teologi", men däremot, kunde man kanske säga, mycket markant en "naturens teologi".

På grund av sina insatser i tidens kyrkoliv som förmanande och vägledande brevskrivare och, på hierarkins tillskyndan, som predikant med särskild uppgift att bekämpa tidens kathariska strömningar har hon blivit kallad för "den tyska profetissan". Men det senare ärenamnet tillkommer henne framför allt på grund av den visionära kraften i hennes mera genuint mystiskt-teologiska skrifter: *Scivias*, som kanske kan

karaktiseras som en frälsningshistoriskt anlagd "troslära", *Liber vitæ meritorum*, som med en liknande anakronism kunde kallas för en "etik" om synd och nåd, om laster och dygder, och *Liber divinorum operum*, som kunde betecknas som en "kosmologi" och en "antropologi". Det är framför allt för dessa insatsers och för dessa verks skull som hon har vunnit beaktande av forskningen och blivit ett namn också i det allmänna medvetandet.

Men i den "Riesencodex", som innehåller de tidigare nämnda prosaverken finns också en samling latinska *Symphoniæ*, som innehåller hymner, sekvenser och andra sångstycken för gudstjänsten, och dessutom en märklig poetisk moralitet om de gudomliga krafterna (eller dygdena), *Ordo virtutum*. Till dessa verk har Hildegard också med allra största sannolikhet själv komponerat musiken. Den är förstas inte "gregoriansk" i sträng mening utan, genom sin tonalitet, sitt ofta ovanligt stora tonomfång, och på andra sätt är den typiskt "medeltida". Förutom genom noterna i vissa moderna utgåvor av de nämnda verken kan man bilda sig en uppfattning av Hildegards musik med hjälp av ett par grammofoninspelningar. Vid frågan om Hildegard som kompositör skall jag dock i fortsättningen inte vidare uppehålla mig.

Samlingen *Symphoniæ* består, enligt den moderna tyska utgåvan, av sjuttiosju liturgiska sånger med olika genrebeteckningar och av den moralitet som, på något oklara grunder, har kallats för ett "liturgiskt" spel, eller en "liturgisk" moralitet. Det är nämligen långt ifrån klart, vilket dess liturgiska sammanhang i så fall skulle vara, ty det har inte, såsom den föregående tidens liturgiska dialoger, eller spel, av typen *Quem quæritis*, någon given eller självklar anknytningspunkt i messan eller tidegården. Vi vet heller inte, på vilken plats det uppfördes, eller var tänkt att uppföras: i kyrkans

kor, i klostrets kapitelsal, eller på någon plats ute i det fria. Men eftersom denna *Ordo* såväl till sitt innehåll som till sin poetiska och språkliga karaktär har stora likheter med de egentliga och ovedersägligen liturgiska styckena, kommer jag ändå i fortsättningen att hämta mina exempel också från den.

När jag här talar om de "ovedersägligen liturgiska styckena" accepterar jag, kanske något oförsiktigt, den mening som alla som på senare tid har skrivit om Hildegards diktning i allmänhet utan diskussion har tagit för given. Men för den som, likt mig själv, endast har tillgång till den av Pudentiana Barth, med flera, ombesörjd editionen med översättningar till tyska, utgiven år 1969, men däremot inte till den mera svåråtkomliga "Kritischer Bericht" av Immaculata Richter som utarbetades i samband med ederingsarbetet, måste dock vissa frågetecken kvarstå. Det framgår nämligen av ett förord i editionen, att de uppgifter om sångernas liturgiska "Gattung" som finns angivna där — det är huvudsakligen fråga om hymn, sekvens, antifon och responsorium — i de allra flesta fall är tillägg av utgivarna; de saknas alltså i handskrifterna. Utan tillgång till den kritiska rapporten har jag alltså ingen möjlighet att i de enskilda fallen avgöra vad de grundar sig på. Jag utgår i fortsättningen från, att genreangivelserna i editionen har goda skäl för sig. Men det är väl i sammanhanget inte ointressant att tillägga, att ganska många av de "liturgiska sångerna", liksom stora delar av *Ordo virtutum*, med större eller mindre avvikelser i textformen först ingick som poetiska delar i Hildegards *Scivias*, där givetvis utan antydning om, att det skulle vara fråga om sånger för liturgiskt bruk.

Vad som däremot i många fall, men långt ifrån alltid, finns i handskrifterna till de samlade sångerna är rubriker av typen *De sancta Maria*, *De angelis* eller *De apostolis*.

Därmed anges mycket allmänt de olika sångernas innehåll eller tematik, men däremot inte den högtid, fest eller kyrkoårstid, för vilka de är tänkta — när det gäller sångerna till enskilda apostlar, martyrer eller helgon är det självklart, att de är avsedda för deras festdagar. Ur innehållslig synpunkt är sångerna emellertid, såsom vi nedan skall se några exempel på, långt mera differentierade än vad dessa stereotypa rubriker kan ge oss anledning att förmoda. Förutom om Gud, Kristus, den heliga Anden och Treenigheten, handlar sångerna främst om Maria, profeterna, apostlarna, bekännarna och jungfrurna och dessutom om en rad enskilda helgon, framför allt om sådana som hade någon anknytning till Hildegard, hennes kloster och kyrkoprovins. Men huvudtemat i dessa senare sånger är inte dessa heliga som individer. De besjungs snarast som representanter för alla troende och för hela det människosläkte, som Gud kallar och som han handlar med i det frälsningshistoriska dramat. Det är fråga om trons avgörelse och efterföljelsens helighet, såsom de konkretiseras hos enskilda, något som är helt i överensstämmelse med Hildegards teologiska grundkonception. Men i sångerna kommer också den medicin- och naturkunniga till uttryck. Hela skapelsen är närvarande där, såsom verklighet och såsom bild: växterna och växandet, blommorna, färgerna, ljuden, dofterna, stenarna och himlakropparna — men också påfallande ogenerat — de mänskliga kropparna. Hildegard som var med om att predika mot de manikeiska tendenserna i samtiden, kunde skilja mellan helig kyskhet och viktorianskt pryderi, mellan andens herravälde över kroppen/materien och en spiritualistisk skapelsefientlighet. Något av detta skall jag behandla nedan. Men först något om forskarnas värderingar av dessa sånger.

Till skillnad från de tidigare prosaverken var Hildegards liturgiska diktning och hen-

nes moralitet till helt nyligen försummade och lågt skattade. När den "Riesenkodex", som alltså innehåller också hennes poetiska och dramatiska verk, utgavs i faksimiledition år 1913, ansåg sig utgivaren, Josef Gmelck, kunna konstatera, att Hildegards diktning saknade den form, som den regelrätt skolade diktaren skulle ha kunnat ge åt verken, och därför skulle den nog också i framtiden förbli lika obeaktad som den hittills varit. F.J.E Raby omnämner i sin stora *History of Christian-Latin Poetry* (1. uppl. 1927) Hildegard på en enda rad såsom "mystikern, vilkens sekvenser är på prosa". Den kände hymnforskaren Guido Dreves hade år 1909 karakteriserat Hildegards sånger som "utkast och kladdar till hymner och sekvenser". Mera förvånande är det måhända, att den store tyske latinisten Karl Langosch så sent som 1965 i samma stil kunde beskriva hennes diktverk som "prosa-utkast". Detta är väl ändå absurt redan av det skälet, att Hildegard (eller, för att vara på den säkra sidan, någon i hennes omdelbara omgivning) tonsatte "utkasten" och att samtiden såg till, att de bevarades till eftervärlden i påkostade och rikt illuminerade handskrifter. Men för Dreves innebar detta inget problem: de var för honom "Entwürfe, die, sei es von Hildegard, sei es von anderer Hand, mit Singweisen versehen wurden".

Först i Josef Szövérfys *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*, utkomna samma år som Langoschs arbete (1965), kan man bland forskarna skönja en begynnande omvärdering. Till fullt genombrott kan det väl sägas, att den kom genom den engelske latinisten Peter Dronke, som i sin bok *Poetic Individuality in the Middle Ages* från år 1970 ägnar Hildegard ett omfattande och fascinerat kapitel. Det heter där bl.a. så: "I believe these songs contain some of the most unusual, subtle, and exciting poetry of the twelfth century". Dronke har sedan mer än en gång i olika sammanhang återkom-

mit till Hildegards liturgiska och dramatiska diktning.

Den i den äldre forskningen ofta visade och till en viss grad förståeliga ringaktningen för Hildegards diktning tycks huvudsakligen ha varit grundad på två omständigheter, och den första av dessa kan också ha varit åtminstone en bidragande orsak till, att hennes sånger inte heller under den fortsatta medeltiden i någon nämnvärd utsträckning kom att mera allmänt upptas i de liturgiska sångböckerna. Jag syftar på att hennes hymner och sekvenser, som det brukar heta, är "på prosa". De saknar, med andra ord, den fasta strofiska form, den metrik eller den rytmiskt-accentuerade form och den rimkonst, som i regel är utmärkande för den liturgiska diktningen hos hennes samtida. Som antytts, så var detta sådant som de av de klassiska idealen skolade forskarna också länge fordrade, för att något skulle räknas som "poesi". Men om man anlägger en sådan måttstock, förbiser man väl ändå ett inte oviktigt historiskt faktum, nämligen att Hildegards "prosaiska" diktverk till sin stil och sin form i vissa avseende nära ansluter sig till mycken äldre liturgisk diktning, med sin inspiration i bibelns diktning, med andra ord till den diktning som finns representerad inte bara i många gamla eukaristiska böner och sångtexter och i "hymner" av typen *Te Deum* och mässans *Gloria* utan också i någon mån i sekvenserna under deras första period (800-900-talen), såsom de diktades exempelvis i Akvitanien av anonyma författare och i Sankt Gallen av en sådan mästare som Notker Balbulus.

Men också här vill jag genast göra vissa modifikation och distinktioner. Två av de genrer som är rikhaltigt representerade bland Hildegards sånger — nämligen antifonerna och responsorierna — är tämligen oproblematiske. I de gamla liturgiska böckerna betecknade man med "antifon" inte en-

dast ramversen, eller omkvädet, till tidegårdens psalmer och vissa av mässans sånger utan också exempelvis vissa kortare, fristående sångstrycken, som tjänade som processionssånger. Hildegards "prosaiska" antifoner ansluter sig i sin form till dem — och alltså inte till den strofiska och rytmiska (och ibland rimmade) form som även antifonerna och responsorierna ofta fick i medeltidens "historie". Även hennes responsorier ansluter sig i stort sett i formellt avseende till de klassiska "prosaiska" mönstren, även om några av dem saknar sitt *Gloria Patri*.

Det är de såsom "hymn" eller "sekvens" betecknade styckena som ur historisk synpunkt ter sig mest egensinniga. Om man nämligen med "hymn" menar tidegårdens hymn, har den, som bekant, alltsedan den fick sin form av Ambrosius och andra under den utgående fornkyrkans tid, haft en strofisk och bunden form. Hildegards "hymner" däremot är, även de, diktade i en fri och obunden form, som saknar all anknytning till den liturgiska traditionen vad beträffar dessa tidegårdshymner. Hennes "sekvenser", å andra sidan, uppvisar en viss anknytning till de äldsta sekvenserna, som jag tidigare talade om. Men inte heller den anknytningen är fullständig, ty även om exempelvis Notker skrev en "fri" och oregelbunden vers, så var likväl de båda stroforna i varje par i hans dubbelkoriga sekvenser i princip utformade på samma sätt, vad beträffar stavelseantal och rytm; de båda stroforna i varje par kunde därför också sjungas på samma melodi. I Hildegards sekvenser däremot är denna formula konstruktionsprincip aldrig strikt iakttagen. Även om sålunda stroforna i hennes par i angivet avseende liknar varandra, är de ändå aldrig helt identiska, något som naturligtvis också medför musikaliska komplikationer. Men kan därför förstå, om hennes liturgiska diktning också av detta skäl hade svårt att bli allmänt accepterad.

Den andra och ofta alldeles tydligt uttalade grunden för de moderna forskarnas ringaktning för Hildegards diktning har varit dess, påstådda eller verkliga, brister i rent språkligt avseende. Och sant är, att Hildegard inte fick den regelrätta skolning i det latinska språket och retoriken som man gav åt de blivande prästmunkarna. När hon som åttaårig av sina föräldrar överlämnades till den eremitkoloni, som fanns i anslutning till munkklostret Disibodenberg, blev en nunna vid namn Jutta från Spanheim hennes lärare och andliga moder. Men den undervisning i skilda ting som flickan fick av Jutta kompletterades av den väl skolade munken från Disibodenberg, magister Volmar. Denne blev sedermera, från 1134 och fram till sin död år 1173, hennes sekreterare och medhjälpare. Det är dock omöjligt att säga, i vilken utsträckning denne Volmar språkligt (och kanske också innehållsligt) har bearbetat Hildegards texter, innan de definitivt kom på pränt i de handskrifter som förde dem vidare till eftervärlden.

Nu kan man helt visst, såsom även den beundrande Dronke gör, medge, att Hildegards latin har sina brister: satsbyggnad och syntaktiska konstruktioner kan ibland vara svåröverskådliga och dunkla, ordförrådet kan te sig något begränsat, ordvalet kan sägas vara självsvådligt och okonventionellt ur strängt lexikografisk synpunkt och uttryckssätten är ibland, trots metaforikens originella sammansatthet och uttryckskraft, en aning stereotypa. Men med Peter Dronke måste man väl ändå fråga, om inte allt detta väger ganska lätt mot den poetiska kraften och uttrycksviljan hos Hildegard, som med entusiasm och ursprunglighet målar i djärva färger och på nästan expressionistiskt vis kombinerar sina bilder. Nu endast ett enda exempel på en sådan expressionistisk "bildblandning" — det finns andra som är mycket mera komplicerade. I början på moraliteten vänder sig "de i

köttet boende själarna" i sin klagan till Gud/Kristus med denna bön:

O levande Sol,  
bär oss på dina skuldror  
till den rättfärdiga arvslott,  
vi förlorat i Adam!

Som så ofta när det gäller ursprungliga och starkt motiverade begåvningar förhåller det sig kanske så också med Hildegard, att bristerna i den formella skolningen paradoxalt nog kan ha varit till fördel för skrivandet. Det finns hos henne inget kunnande, som kan bli till tom rutin och förtorka till enbart formell elegans, när den poetiska uttrycksviljan mattas. Men Hildegard hade något att säga. Det som givits henne på olika vägar — naturliga eller övernaturliga — och som visar att hon fått en djup insikt i bibeln, kyrkans liturgi och teologiska lärotradition, vällde fram med en till synes obändig kraft och sökte sin egen, personliga gestalt i dikt och drama, lika väl som i de övriga arbetena av hennes hand. Det är hög tid, att vi nu vänder oss till ett kort studium av hennes poetiska texter.

De skolastiska teologerna från hög- och senmedeltid, exempelvis Thomas ab Aquino, har blivit berömda för sina "summor", de stora sammanfattande och systematiskt uppbyggda framställningarna av den kristna tron och etiken. Hildegards sångsamling är också ett slags "summa", i den meningen att den ger reflexer såväl av den viktigaste tematiken som av bildspråket i alla hennes övriga verk. På det vill jag ge några exempel, som kan ge en viss föreställning om det typiska för hennes teologiska och poetiska värld. (Numren inom parentes hänvisar till texterna, såsom de är ordnade i den tyska editionen.)

Det är påfallande, hur ofta och ibland oväntat, som Hildegard, den natur- och medicinkunniga, hämtar sina metaforer och

uttryckssätt just från dessa områden. I epilogen till *Ordo virtutum* sjunger krafterna och själarna denna kör:

I begynnelsen grönskade  
alla skapade väsen,  
blommorna blomstrade i deras mitt.  
Men så tynade växtkraften bort.

Orden "grönskade" (*viruerunt*) och "växtkraft" (*viriditas*) återkommer mycket ofta hos Hildegard, när hon talar om skapelsen, som kommer till och äger bestånd, inte i sig själv, utan på grund av Skaparens makt och liv. Men också den heliga Anden är Skaparen, som inte bara utför ett osynligt verk i själarna utan som också är den verksamma makten i skapelsen, såsom det heter exempelvis i en sekvens om Anden (19), han som är "livet i alla skapade varelsers liv", inte bara i människorna:

Från dig  
kommer stenarnas droppar,  
springer flodernas vatten  
och spirar jordens grönska.

Men Anden framställs i samma sekvens också som läkaren — den bibliska bakgrunden finns givetvis i uttryck som "Andens smörjelse" och i sambandet mellan Anden och oljan:

Helig är du, skänker liv åt dina verk,  
helig är du, smörjer de av sjukdom illa  
farna,  
helig är du, renar de stinkande såren.

Sjukdoms- och läkedomsuttryck av detta slag är mycket vanliga hos Hildegard. När hon skall beskriva den i synden fallna människan, sker det ofta just med medicinska termer. I moraliteten säger Själens till de gudomliga Krafterna: "Nu är av nöden, att ni tar emot mig, ty jag stinker av de sår, med

vilka den gamle ormen befläckt mig". Och Själens åkallar ödmjukheten:

O ödmjukhet, du sanna läkemedel,  
räck mig din hjälpande hand,  
ty högmodet krossade mig  
till många laster  
och gav mig många blånader.

Guds moder, Maria, är den som förmedlar läkedomen till den av sår och sjukdom sargade mänskligheten, ty hon har givit världen den Kristus, som av Hildegard gärna framställs som läkaren — den bibliska bakgrunden är väl här ganska tydligt liknelsen om den barmhärtige samariern, han som förbarmar sig över den som fallit i rövarhänder och gjutit olja i hans sår. Så heter det i ett responsorium (4):

O strålände, du vår läkedoms  
heliga moder!  
Genom din helige Son har du gjutit  
läkande salvor i dödens smärtsamma sår,  
som Eva, till själarnas plåga,  
har samlat över oss.

Men denne läkare kan läka, därför att han själv varit sårad, såsom ödmjukheten i *Ordo virtutum* säger till den fallna människan/mänskligheten:

O eländiga dotter, jag vill sluta dig i min  
famn,  
ty den Store Läkaren har för din skull  
lidit  
svåra och smärtsamma sår.

När Hildegard i en hymn om Maria (12) vill beskriva Sonens människoblivande genom Anden i Jungfruns sköte, så sker det på ett sätt, som visar att skaldinnan inte drar sig för att använda uttryck som kunde vara på sin plats, om man ville tala om en vanlig människas tillkomst. Det är i inkarnatio-

nen verkligen fråga om en kärleksakt. Hildegard vänder sig till den "rena Jungfrun", hon som är "ärbarhetens ögonsten och helighetens modersköte" och som så "vunnit Guds behag", och säger till henne:

Ty en himmelsk ström (*superna infusio*)  
göts in i dig  
och himlens Ord i dig  
klädde sig i kött.

Du vitt glänsande lilja,  
före allt annat skapat  
föll Guds blick på dig.

Du skönaste, du mildaste,  
hur väldig var inte Guds kärlek till dig.  
I dig lade han ned  
sin omfamnings glöd.  
Så blev din mjölk till näring för Guds Son.

Och ett stycke längre fram, med en botanisk metafor:

Ditt moderliv glädde sig  
som gräset, när daggen faller däröver  
och gjuter ut sin växtkraft.

Men redan i dessa exempel skymtar vi också — exempelvis i de två mödrarna, Eva och Maria — det frälsningshistoriska perspektiv, som är så utmärkande för Hildegard, liksom för hela den patristiska och monastiska tradition, i vilken hon står. Mest tydligt kommer det perspektivet till uttryck i *Ordo virtutum*, som tecknar människosläktets historia från skapelsen och fallet, genom upprättelsen i Kristus och på vandringen fram mot målet, och som på samma gång beskriver ett slags "nådens ordning" för den fallna människan. Ofta kan man läsa texten på båda sätten samtidigt. Så t.ex. när "de i köttet boende själarna klagar":

O, pilgrimer är vi.  
Vad har vi gjort, vi som lämnat Vägen och  
gått till synden?  
Konungadöttrar borde vi vara,  
men ned vi fallit i syndernas skuggvärld.

Efter den långa kampen, under vilken människan strider, utrustad med de gudomliga krafterna/dygderna, beder de senare, att barnen måtte nå sitt mål.

O Fader allsmäktig,  
ur dig flyter en källa med glödande kärlek:  
Led dina barn  
in i vattnens rätta segelvind,  
så att också vi (dvs. krafterna/dygderna)  
får ledsaga dem  
in i det himmelska Jerusalem.

Den "seglingen" äger givetvis rum i kyrkans skepp, den kyrka som är insatt i hela denna dramatiska kamp mellan gott och ont, men vars lemmar själva är ständigt utsatta för den listige ormens frestelser. I två antifoner för Kyrkmässan (56 och 57) ger Hildegard uttryck för denna sin dramatiska kyrkosyn. I den första av dem finns både klagan och trotsig segervisshet:

O jungfruliga kyrka, du borde klaga,  
ty den glupande ulven  
har rövat bort dina söner från din sida.  
Ve dig, listige orm!  
Dock, hur dyrbart är inte Frälsarens  
blod!  
Han som på kungligt korsbanér  
förmält sig med kyrkan  
söker nu hennes söner.



I den andra gläder sig kyrkan över segern:

Nu fröjde sig kyrkans moderliga hjärta,  
ty i himmelsk samklang  
har hennes söner församlats  
i hennes sköte.  
Därför har du kommit på skam, du onde  
orm,  
ty dem, du trodde dig ha slukat i ditt inre,  
strålar nu av Gudssonens blod.  
Lov vare dig därför, o höge Konung!  
Halleluja!

Det är inte egendomligt, att den komponerande diktaren gärna använder sig av musikaliska termer, och den vanligaste och viktigaste av dem är just *symphonia*, som används för att uttrycka den återuppräta- de enheten; den är en "himmelsk samklang" (*superna symphonia*). Denna "symfoni" klingade fram redan vid Guds Sons männi- skoblivande, ty genom den lades grunden till den slutliga enheten (12):

Hur glädde sig inte ditt sköte,  
när hela den himmelska symfonin  
klingade fram ur dig,  
ty i en kropp som lyste av renhet i Gud  
bar du, Jungfru, Guds Son.

Änglarna i himlen lovar Guds Lamm med en "himmelsk symfoni" (54). Men också i helgonen finns den symfoniska klangen, ty dem har ju Gud, såsom det heter i en lång och märklig sekvens om den helige Rupert (37), prytt med sin skönhet och förenat med sig själv genom den helige Anden:

I dig klingar symfoniskt den heliga  
Anden  
(*In te symphonizat Spiritus Sanctus*),  
ty du är förenad med änglarnas körer.

För att ge en mera enhetlig bild av Hilde- gards diktkonst än den som de hittills cite-

rade fragmenten har kunnat göra, vill jag till sist presentera och något utförligare kommentera en hel sekvens (13). Som i så många andra stycken av Hildegard är temat också här Maria, men det handlar om en Maria, som i sig speglar hela det drama, som historien är, från "skapelsens första dag" och fram till återupprättandet av den "him- melska harmonin".

O du purpurkonungens telning och  
diadem,  
tillsluten är du såsom ett harnesk.

Du grönskar och blomstrar på annat sätt  
än Adam och hans mänskliga släkte.

Hell dig, var hälsad!  
Ty ur ditt sköte ett annat liv sprang fram:  
det liv som Adam rövat bort från sina  
söner.

O blomster, du slog ej ut av daggen  
eller av regnets droppar; ej vinden gav dig  
vingar.  
Nej, gudomlig härlighet lät dig växa upp  
som frukt ur ädel telning.

O telning! Din blomning förutsåg Gud  
på sin skapelses första dag.  
Och genom sitt ord, högtlovade Jungfru,  
beredde han ett gyllene moderssköte.

Hur mäktig i kraft är inte mannens sida!  
Därur lät Gud en kvinnogestalt träda  
fram,  
att spegla all hans skönhet  
och famna allt vad han hade skapat.

Därför ljuder nu himmelens alla instru-  
ment  
och häpnar hela jorden, o högtlovade  
Maria,  
ty väldig var Guds kärlek mot dig.

Men vi borde klaga och gråta,  
 ty genom ormens onda råd rann sorgens  
 floder  
 ned över kvinnan.

Ty kvinnan, som Gud satt till att vara  
 allas moder,  
 stympade sitt inre med okunskapens  
 blödande sår  
 och skänkte idel smärta åt sitt släkte.

Men, Morgonrodnad, ur ditt sköte  
 trädde den Nya Solen fram,  
 han som tvådde ren från Evas alla brott.  
 Och större var den välsignelse du födde  
 fram  
 än den skada Eva gjorde människan.

Du vår hjälparinna! Det nya ljuset  
 gav du människosläktet som en gåva.  
 Samla därför Sonens alla lemmar  
 till en himmelsk harmoni.

Denna sekvens, liksom Hildegards övriga liturgiska sånger, har, som man kan se, en ganska egensinlig gestalt, i det att den inte ansluter sig till någon av sekvensens traditionella formtyper. Av musiken framgår det visserligen, att stroforna bildar par — vi har alltså att göra med en ”dubbelkörig” sekvens — men varken noternas eller stavelsernas antal (så också i det latinska originalet) i dessa par är ens tillnärmelsevis lika många i de strofer som bildar paren. Musikaliskt möjliggörs denna frihet främst därigenom, att Hildegards melodier, också detta i motsats till den ”normala” sekvensen, är mycket rik på melismer, som, alltefter vad det växlande stavelseantalet och den oregelbundna rytmen fordrar, delas upp eller kombineras i ständigt skiftande enheter.

Ur språkligt litterär synpunkt skiljer sig Hildegards text visserligen från den vid hennes egen tid vanliga, men den kommer,

som redan antytts, ganska nära den stil som odlades under den första sekvensepoken. Här saknas sålunda inte bara den fasta strofformen utan även vad vi menar med fullt utbildade rim. Däremot är det latinska originalet ganska rikt på olika typer av assonans.

Vår sekvens handlar alltså om Maria, men inte bara, eller ens i första hand, om den kvinna som blev Jesu jordiska moder utan — med en konsekvensrik teologisk tydning — om den utvalda, som blev upphövet till en ny skapelse, ett nytt gudsfolk. Hon är, som det heter i den första raden, den ”telning” (*virga*) som såsom sin blomma och frukt frambringar ”purpurkonungen”; man klädde ju honom i en purpurröd mantel och satte en krona på hans huvud (Mark 15: 17–18). Men en ”telning” bär inte bara blomma och frukt; den är själv framsprungen ur en rot eller en avhuggen stam. Denna bild av Maria såsom telning, som utvecklas ytterligare i stroforna fyra och fem, bygger främst på Jes 11:1, där det, om man översätter i närmare anslutning till Vulgatans text, heter: ”Och en telning (*virga*) skall spira upp ur Jesse (avhuggna) rot och en blomma stiga upp ur hans rot”. Genom denna profetia och dess nytestamentliga tolkning knyts det gamla och det nya förbundet samman: det nya är ”rotat” i det gamla — även om det i Nya Testamentet, som inte skiljer mellan telningen/rotskottet och dess blomma, är Kristus som där framställs som telningen (Rom 15:12; Upp 5:5 och 22:16).

Men om redan bilden av telningen binder samman gammalt och nytt, så vidgar Hildegard perspektivet ytterligare genom att ställa emot varandra den första skapelsen och dess fall, å ena sidan, och denna skapelses återupprättande genom den blomma och frukt som telningen ur den gamla roten bär, å den andra. Denna typologi — gammaltestamentlig ”forebild” och nytestamentlig ”uppfyllelse” — är, som alla vet, inspirerad

av Nya Testamentet självt. Den utvecklades och differentierades ytterligare av den kommande teologiska reflexionen. I Hildegards sekvens finns, sammanvävda med varandra, tre olika variationer av denna skapelse-nyskapelse-typologi, som det kan vara av intresse att hålla i sär.

För det första finner vi således, och det är huvudmotivet i denna sekvens, att Maria och hennes födsel framställs som en *motbild* till Adam och Eva; det är alltså inte, som i den vanliga typologin, fråga om två led på samma plan, eller av samma art. Maria, heter det här, "grönskar och blomstrar på annat sätt" än det gamla släktet (str. 2), ur hennes "sköte ett annat liv sprang fram", nämligen "det liv, som Adam rövat bort från sina söner" (str. 3). Kristus, som besjungs i den fjärde strofen, är inte, såsom Adams barn, född genom en naturlig fortplantning ("du slog ej ut av daggen", etc.), ty det var "gudomlig härlighet" (jfr Luk 1; 35), som lät honom "växa upp som frukt ur ädel telning". Kontrasten mellan gammalt och nytt har också en annan sida: om det finns anledning att "klaga och gråta" över den olycka som "ormens onda råd" drog ned över Evas barn (str. 8), så borde hela jorden nu häpna och glädja sig över den kärlek som Gud visat mot Maria (str. 7). Under det att kvinnan, som satts att vara "allas moder", tillfogade sitt släkte "idell smärta" (str. 9), så träder ur Marias sköte han fram, som "tvådde ren från alla brott" (str. 10).

Men i det typologiska temats andra variation, som här endast antyds av Hildegard, är det fråga om en *parallelism*, nämligen mellan människosläktets första och andra födelse. Detta finns uttryckt framför allt i den sjätte strofen. Men vilka är då här mannen och kvinnan? Först är det naturligtvis fråga om stamföräldrarna, om Evas "födelse" ur Adams sida (1 Mos 2: 21-22). Men denna födelse har bibelutläggarna, inspirerade av sådana nytestamentliga stäl-

len som Joh 19: 34 och Ef 5: 25-27, alltsedan fornkyrkan betraktat som en förebild av kyrkans "födelse" ur Kristi öppnade sida. (Det finns många medeltida konstverk som mycket drastiskt framställer detta.) Blodet och vattnet renar kyrkan, den "nya Eva", "Kristi brud". Att Hildegard, som på många ställen i sina skrifter talar om detta, också här har denna andliga tolkning i tankarna, framgår av den himmelska konserten i strof sju och av de anspelningar på kyrkan som finns i den sista strofen. Där ber hon Maria att samla "Sonens alla lemmar" (jfr t.ex. 1 Kor 12: 12 och 27) "till en himmelsk harmoni". Om redan det gamla släktets människor skapades till att spegla Guds egen skönhet — människan skapades ju till att avbilda och likna Gud (1 Mos 1: 26-27) — så gäller detta än mera om det nya släktet, samlat i Kristi kyrka, det släkte som skulle leva i "en himmelsk harmoni" med den andliga världens änglar och makter.

Förutom typologin i sina variationer som motbild och parallell, finns i sekvensen slutligen också en tredje: Marias "blomning", som var förebådad (jfr 1 Mos 3: 15) redan på "skapelsens första dag" (str. 5), är ett *överbjudande* av den livsordning, som grundades med de första människornas skapelse. Maria föder ju inte endast fram ett "annat liv" än det som berövades människorna genom fallet (str. 3), utan hon föder också på ett annat och högre sätt, nämligen genom Andens födelse (str. 4). Därför är Maria inte endast "purpurkonungens telning" utan också, smyckad som en drottning, hans av andliga gåvor strålände "diadem" (jfr HV 3:11)

Sekvensen presenterar alltså med sin sammansatta bildvärld ett rikt innehåll. Många motiv sammanflätas i denna text, som en forskare, Peter Walter, därför har kallat för en syntes av Hildegards hela mariadiktning. Men den är, som vi har haft anledning att konstatera, mer än så: den är i

sitt rika och sammansatta bildspråk en egen liten Summa av Hildegards frälsnings-historiska vision.

Som redan denna korta och rapsodiska framställning och de få exemplen torde ha visat, handlar det alltså i Hildegards sånger och spel om de gudomliga krafterna/dygder-na om en stor symfoni med ett dramatiskt och konfliktladdat förlopp: om en ursprunglig, harmonisk enhet — i Gud själv och mellan honom och skapelsen — om dess sönderfall till disharmoni och om dess återupp-rättande i Kristus, i hans kyrka och i den himmelska, harmoniska fullkomningen. Hennes sångsamling är alltså en Summa, inte endast i den meningen, att den sammanfattar det väsentligaste i hela hennes författarskap. Den presenterar också i poetiskt sammanpressad form en väldig och sammanhållen teologisk vision av historien som gudomlig frälsningshistoria.

I denna uppsats har jag, på för mig själv inte helt säkra grunder, accepterat, att vi här verkligen har att göra med en *liturgisk* diktning. Däremot har jag, liksom de få forskare som internationellt har arbetat med denna del av Hildegards produktion, vid analysen inte uttryckligen tagit mycket hänsyn till det. Man kan förvisso diskutera det metodiskt riktiga och tillbörliga i detta så vanliga förfaringssätt. Text kan förvisso

studeras på många sätt. Man kan läsa den så som den såsom ett isolerat stycke möter en läsare, och man kan sätta in den i vidare ramar: i de som utgörs av författarens hela produktion och av den föregående och samtida kulturen. Men om man skriver för liturgisk användning, blir kontexten en annan, nämligen den som utgörs av den liturgiska ram som redan finns, och som till stor del kommit till långt tidigare och kanske till väsentliga delar speglar en annan tids och traditions uttryckssätt. Innebörden av liturgiska reformer och de processer, varigenom något nytt därigenom assimileras av det gamla — men gammalt kanske också avlägsnas eller omformas — är något mycket komplicerat och för forskaren metodiskt svåråtkomligt.

Därmed är vi tillbaka till vår utgångspunkt. För att man på djupet och allsidigt skall kunna studera Hildegards diktning som liturgiska sånger, är det angeläget att vi får tillgång till en ny edition av hennes sånger. Först på en sådan grund kan man gå vidare för att undersöka dem, inte endast mot bakgrunden av hela hennes författarskap utan också som delar av ett tänkt, eller verkligt, liturgiskt tanke- och funktions-sammanhang.

*Alf Härdelin*

## Summary in English: A poetic “Summa”. A study of Hildegard of Bingen and her liturgical poetry.

In the present paper an attempt has been made to discuss the poetry of Hildegard, the famous abbess of Bingen. The main interest has been given to its imagery — botanical, medical, musical, etc — and content, both reflecting, it has been contended, her main concerns, as demonstrated in her diverse prose works. The centre of her thought, reflected in these poems, as well as in the *Ordo virtutum*, is the drama of salvation history. Men are gathered and united with God

through the church, in which they have to struggle, supported by the saints and co-operating with the divine virtues. Hildegard's poetry, then, is permeated by this dramatic concept of the Christian life, the end of which is the restored harmony between God, the spiritual beings of heaven and men. Thus, *symphonia*, the title of the song-collection, is a key-word in the Saint's prophetic vision.

# Källor och litteratur i urval

## Källor

Hildegard von Bingen, Heilkunde. Das Buch von dem Grund und dem Wesen und der Heilung der Krankheiten. Nach den Quellen übers. u. erläutert von Heinrich Schipperges, 2. Aufl., Salzburg 1957.

Hildegard von Bingen, Lieder. Nach den Handschriften hrsg. von Pudentiana Barth, Immaculata Richter und Joseph Schmid-Görg, Salzburg 1969.

Hildegardis, Scivias. Ed. Adelgundis Führkötter, collab. Angela Arlevaris, Turnholti 1978 (Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis 43-43 A).

Hildegard von Bingen, Welt und Mensch. Das Buch "De operatione Dei" aus dem Genter Kodex, übers. u. erläutert von Heinrich Schipperges, Salzburg 1965.

Hildegard von Bingen, Wisse die Wege. Scivias. Nach dem Originaltext des illuminierten RupertsbergerKodex der Wiesbadener Landesbibliothek ins Deutsche übertr. und bearb. von Maura Böckeler, 2., neu bearb. Aufl., Salzburg (1954)1955.

## Litteratur i urval

Böckeler, Maura, Aufbau und Grundgedanke des Ordo Virtutum der hl. Hildegard: Benediktinische Monatsschrift 5(1923), 300-310.

Dronke, Peter, Poetic Individuality in the Middle Ages. New Departures in

Poetry 1000-1150, Oxford...1970.

Dronke, Peter, Women Writers of the Middle Ages. A Critical Study of Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310), Cambridge... 1984.

Führkötter, Adelgundis, Hildegard von Bingen. Leben und Werk: Hildegard von Bingen 1179-1979, sid. 31-54.

Führkötter, Adelgundis, Wie Hildegard von Bingen betete: Geist und Leben 52(1979), 324-335.

Hildegard von Bingen 1179-1979. Festschrift zum 800. Todestag der Heiligen. Hsrg. von Anton Ph. Brück, Mainz 1979 (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte 33).

Hozeski, Bruce W., Hildegard of Bingen's *Ordo virtutum*: The Earliest discovered Liturgical Morality Play: The American Benedictine Review 26(1975), 251-259.

Lauter, Werne, Hildegard-Bibliographie. Wegweiser zur Hildegard-Literatur, Bd 1-2, Alzey 1970-1984.

Meier, Christel, Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen: Frühmittelalterliche Studien 6 (1972), 245-355.

Müller, Gerhard, Die heilige Hildegard im Kampf mit Häresien ihrer Zeit: Hildegard von Bingen 1179-1979, sid. 171-188.

Müller, Gerhard, Schau des Geheimnisses. Die Eucharistie in der prophetischen Theologie Hildegards von Bingen: Internationale theologische Zeitschrift *Communio* 8(1979), 530-542.

Müller, Gerhard Ludwig, Charisma und Amt. Die heilige Hildegard von Bingen in der Auseinandersetzung mit dem kirchlichen Amt: *Catholica*. Vierteljahresschrift für ökumenische Theologie 34(1980), 279-295.

Ritscher, M. Immaculata, Zur Musik der heiligen Hildegard von Bingen: Hildegard von Bingen 1179-1979, sid. 189-209.

Schmidt, Margot, Hildegard von Bingen als Lehrerin des Glaubens. *Speculum* als Symbol des Transzendenten: Hildegard von Bingen 1179-1979, sid. 95-157.

Schmidt, Margot, Maria — "materia aurea" in der Kirche nach Hildegard von Bingen: *Münchener theologische Zeitschrift* 32(1981), 16-32.

Schmidt-Görg, Joseph, Die Sequenzen der heiligen Hildegard: Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. Festschrift Ludwig Schieder mair, hrsg. von Wili

Kahl..., Köln 1956 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 20), sid. 109-117.

Schmidt-Görg, Joseph, Zur Musikanschauung in den Schriften der hl. Hildegard: Der Mensch und die Künste. Festschrift Heinrich Lützel, Düsseldorf 1962, sid. 230-237.

Walter, Peter, Die Heiligen in der Dichtung der heiligen Hildegard von Bingen: Hildegard von Bingen 1179-1979, sid. 211-237.

Walter, Peter, Virgo Filium Dei Portasti. Maria in den Gesängen der heiligen Hildegard von Bingen: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 29(1977), 75-96.

Widmer, Bertha, Heilsordnung und Heilsgeschehen in der Mystik Hildegards von Bingen, Basel & Stuttgart 1955 (Basler Beiträge zur Geschichtswissenschaft 52).

Vilén, Florence, Den andliga och naturliga världen: *Svenska Dagbladet* den 17.9.1979.

Vilén, Florence, Det levande ljusets skugga. Den heliga Hildegard av Bingens (1098-1179) idévärld: *Katolsk årskrift* 1979, sid. 131-161.

*Alf Hårdelin*