

## Dies irae, dies illa.

### En gregoriansk studie.

Bland allt det nya märkliga i melodiväg, som tillfördes vår koralbok i och med tillägget av år 1921, intager tre melodier för visso en förnämlig särställning. Jag syftar härvid på »Te Deum laudamus», »Christe qui lux es et dies» samt »Dies irae». I nu nämnd ordning representera de en gammal meloditradition från 300-talet fram till 900-talet. Att de kommit att användas helt olika beror givetvis i första hand på deras ur innehållssynpunkt skilda användbarhet i gudstjänsten men därjämte kanske i lika hög grad på den svårighetsgrad de var för sig representera. I båda fallen har »Christi qui lux» kommit i den gynnsammaste ställningen och det torde väl numera icke finnas någon som skulle vilja undvara den gamla hymnen och vad den har att giva ur såväl innehålls- som melodisynpunkt. Om de båda andra falla omdömena mera ojämnt. Man medger gärna att lovsång höves oss alltid, men man är icke genast beredd att sjunga ut sitt lov i en av kristenhetens skönaste sånger. Härtill bidrager givetvis för det första att »Te Deum» är svår som menighetssång, för det andra att den år 1921 introducerades i en avfattning, som omedelbart försvårade dess användning. Om man av »Christi qui lux» kunde göra en koral, som på ett ganska naturligt sätt kunde sjungas i 3-takt, lyckades man icke trots frånvaron av taktstreck att göra »Te Deum» sångbar, ehuru man genom olika notvärden sökte få fram en melodiavfattning, som ansågs giva texten nödig rättvisa. Att man numera emellertid hör »Te Deum» sjungas i högtidsgudstjänster men ännu oftare i matutiner här och var i landet, ha vi framför allt att tacka det gregorianska upplysningsarbete som intensivt och målmedvetet bedrivits av Adell-Peters. Alldeles självklart framstår som ett resultat av denna verksamhet att den nya koralboken på detta område kan anknyta till en ganska utbredd praxis uti församlingarna, som möjliggör de gamla melodiernas införande i ett skick, som dels bättre anstår dem, dels i melodiskt avseende gör dem mera lättillgängliga och sångbara.

Den tredje av de nämnda melodierna, Dies irae, har helt kommit att stå i skymundan. Detta beror givetvis därpå att den icke fått samma hemortsrätt i något liturgiskt sammanhang i vår kyrka. I melodiskt avseende hör ju den gamla sekvensen till det mest gripande vi förfoga över ur den gamla sångskatten. Att behand-

lingen i 1921 års koralbok icke gjort melodien musikalisk rättvisa torde i sin mån ha bidragit till att »Dies irae» veterligen icke kommit till någon som helst användning. Och likväl förtjänar sekvensen att läras och sjungas. Vi borde låta den komma till användning till att börja med på våra vesprar, completorier och musikandakter i anslutning till domssöndagen. Det är en sång som med sitt djupt gripande innehåll icke lämnar någon oberörd. Några belysande anmärkningar om denna sekvens må därför vara på sin plats, allra helst som den i den nya koralboken kommer att framstå i ett restaurerat skick, som i många avseenden skiljer sig från 1921 års avfattning.

Dies irae är en sekvens. Den tillhör således den art av kyrklig sång som stammar från mitten av 800-talet. De första melodierna härstamma från de utdragna jubilationerna i Hallelujasången, från vilken de så småningom lösgjorde sig för att uppträda som särskilda sånger. Den förste betydande sekvenskomponisten var Notker Balbulus (död 912). Sekvensen blev under senare medeltiden en synnerligen populär konstform och antalet inom katolska kyrkan sjungna sekvenser steg till inemot 1000. Tridentinska mötet påyrkade en förenkling av kyrkomusiken som särskilt hårt drabbade sekvensen, emedan den ansågs taga otillbörligt stort utrymme. Från 1568 kvarstod endast ett fåtal. De ännu vanligen förekommande äro *Victime paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion salvatorem*, *Stabat Mater* och *Dies irae*.

Som författare till *Dies irae* uppgives franziskanermunken Thomas av Celano (omkr. 1200—1255). Den användes först i den privata uppbyggelsens tjänst och kom först under andra hälften av 1300-talet in i katolska kyrkans requiem-mässa, i vilken den ingår som dess avslutande, stora andra del. De allvarliga, högtidliga trokéerna äro särskilt ägnade för det skakande ämne, som här behandlas, »Vredens stora dag är nära». Att den monumentala dikten t. o. m. förmått gripa en Goethe framgår av vissa partier i »*Faust*» (A. Baumgartner: *Weltliteratur*). Beträffande den betydligt äldre melodien, vars ursprung kan spåras ända tillbaka till 900-talet (Bäumker), har den lockat många betydande tonsättare till storartade tonskapelser. Här må endast erinras om Cherubinis båda requiem-mässor och Berlioz' requiem.

Dikten innehåller 19 strofer. De 17 första äro varandra till uppbyggningen alldeles lika och innehåller vardera tre rader, som alla sluta med samma rim. I melodiskt avseende upprepas samma melo-

di tre gånger, varvid samtidigt en fördubbling förekommer för varje dubbelstrof. I anslutning härtill och till innehållet kan man uppdelat Dies irae i fyra avdelningar; del I (stroferna 1—6) innehåller en skildring av världens undergång och yttersta domen, del II (str. 7—12) framhåller följderna av att ställas inför den slutliga uppgörelsen, som framtvingar skuldmedvetande, del III (str. 13—17) skuldmedvetandet för till bön och förhoppning om förlåtelse genom Kristi försoningsverk, del IV (str. 18—19): Här förändras såväl versbyggnad som melodi. Tre stycken tvåradiga strofer följer. Jag-formen viker och det hela utmynnar i en förbön för alla, som skall ställas inför domen och slutar med döds-mässans sköna bön: *Dona eis requiem.*

Innan Dies irae ännu fått sin liturgiska plats i requiemmässan, sjöngs sekvensen efter själva förrättningen på väg från kyrkan till kyrkogården. På flera håll sjöngs den också under advent såsom en förberedelse att möta den kommande världsdömdomen.

Dies irae kom sannolikt till Sverige först mot slutet av 1400-talet (C.-A. Moberg; *Über die schwedischen Sequenzen*), vilket framgår däraf att den endast kan återfinnas i de senare nordtyska och skandinaviska handskrifterna och tidigare trycken. Den förekommer endast på innehållsförteckningen i handskriften C. 513 i Uppsala Universitetsbibliotek. I melodiförteckningen till 1921 års koralbok meddelas betr. Dies irae: »Till ledning vid redaktionen av här meddelade melodiform har tjänat det i Kungl. Bibl. i Stockholm befintliga Graduale, som för svensk räkning trycktes hos Ghotan i Lübeck på 1490-talet.»

Betr. detta tryck må anmärkas att sekvensen icke förekommer i fullständig form. Bevarad finns nämligen endast den del av Dies irae, som omfattar stroferna 1—11. I samma biblioteks ägo finns emellertid ett nytryck av ett Graduale Praemonstratense tillhörande den på sin tid även i vårt land verksamma Praemonstratensorden. Den häri förekommande melodien till Dies irae överensstämmer till alla delar med det ovan nämnda, tidigare trycket. Då praemonstratenserna i alla delar voro kända för sin noggrannhet i allt som hörde till ordens angelägenheter, har man alla skäl att antaga, att även deras graduale anslöt sig till den gamla traditionen. Som jämförande källa har därjämte använts Graduale romanum.

## DIES IRAE

Del I (stroforna 1—6).

1. Di - es i - ræ, di - es il - la Sol - vet sæc - lum in fa - vil - la Tes - te Da -  
 2. Quan - tus tre - mor est fu - tu - rus Quan - do ju - dex est ven - tu - rus Cunc - ta stric -  
 vid cum Si - byl - la. 3. Tu - ba mi - rum spar - gens so - num Per se -  
 te dis - cus - su - rus. 4. Mors stu - pe - bit et na - tu - ra Cum re -  
 pul - cra re - gi - o - num, Co - get om - nes an - te thro - num.  
 sur - get cre - a - tu - ra, Ju - di - can - ti res - pon - su - ra.  
 5. Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur, In quo to - tum con - ti - ne -  
 6. Ju - dex er - go cum se - de - bit, Quid - quid la - tet ap - pa - re -  
 tur Un - de mun - dus ju - di - ce - tur.  
 bit: Nil in - ul - tum re - ma - ne - bit.

Betr. *tonarten* är då först att observera att den är dorisk, vilket med all tydlighet framgår av det meddelade trycket. Detta har icke tillräckligt beaktats i K 1921. Visserligen är förteckningen dorisk men när det gäller melodiåtergivningen har på en för hela melodien väsentlig punkt ett *dess* införts. Detta är fallet på den utomordentliga, melodiska höjdpunkten i tredje och fjärde stroforna motsvarande textställena »Tuba mirum» och »Mors stupebit». Med den tolkning av notskriften som K 1921 har antagit återstår knappast något annat än att införa ett *dess*, då i annat fall den stegvis nedåtgående melodilinjén skulle kommit att innehålla en ganska besvärlig tritonus (d-c-b-ass). Om *dess* således kan försvaras ur sångsynpunkt är det icke försvarligt ur tonartsynpunkt. Genom den vidtagna anordningen har melodien förvandlats att bli en helt vanlig durmelodi på en av de mest avgörande punkterna. Detta sammanhänger med hela melodiåtergivningen i modern notskrift, som här frångått originalets »ordalydelse».

Det som utgångspunkt i K 1921 angivna originalets melodi kommer nämligen att te sig något annorlunda i mera sträng »översättning». Det gäller icke endast det omnämnda stället utan även hel- och halvsluten.

*Melodiformen:* Första strofen återgives alldeles lika i samtliga angivna källor och K 1921. I andra strofen är avvikelsen från originalet stor i K 1921. Det gäller som förut nämnts först »Tuba mirum». På andra stavelsen i »mirum» förekommer i alla källorna tecknet porrectus d. v. s. det gamla neumtecknet för tre toner som i detta fallet i vedertagen återgivning klingar d-b-c. Man märker genast den förlösande klarheten i melodiskt avseende! (Till den rytmiska tolkningen återkommer jag längre fram).

*Desset* blir alldeles överflödigt ur tonal synpunkt och melodien strålar i all sin doriska prakt på själva den melodiska höjdpunkten. Det följande ordet, »spargens», återgives i alla källor med climacus ett tecken för *tre* toner som översattes med c-b-ass. Halvslutet på ordet »sonum» har även berövats sin karakteristiska melism på sista stavelsen i samma ord. (Jmfr. originalet.) Genom den vidtagna utökningen med de i originalet förekommande tonerna har melodien fått sin riktiga tonartsbestämning och dessutom berikats i hög grad vad beträffar den rytmiska utgestaltningen. Vad som här sagts om tredje strofen gäller givetvis motsvarande ställen i fjärde strofen, som ju upprepar samma melodi.

I femte strofen erhåller på samma sätt andra stavelsen i »scriptus» en melism. Synnerligen beaktansvärda äro emellertid de båda följande slutfallen på orden »continetur» och »judicetur». På sista stavelsen i dessa ord förekommer liksom förut en porrectus som således bör återgivas med g-ess-f såsom melism för stavelsen »-tur».

Med det ovan nämnda har melodien återfått sin avfattning i anslutning till originalet i samtliga strofer t. o. m. nr 17.

Vad själva avslutningen beträffar (str. 18—19) har sekvensen fått den avfattning som överensstämmer med de angivna källorna. Det i strof 18 förekommande *desset* får i detta sammanhang sin doriska förklaring, även om man kan antaga att hela avslutningen är tillkommen på en senare tidpunkt än de tre huvudavdelningarna.

*Rytmiken* är kanske likväl det intressantaste kapitlet i den gregorianska sången, och likväl förefaller det mig som om denna livsfunktion för den gregorianska sångens vidkommande hittills alltför litet beaktats och iakttagits i vårt land. Med ett visst fog kan den okunnige iakttagaren beskylla den gregorianska sången vara i avsaknad av rytmik, om han endast dömer efter vad han på många håll får höra. Det mest groteska exemplet på vad okunnig-

DIES IRAE, DIES ILLA  
Graduale svecicum (Gothan 1493?)

Del I (stroferna 1—6).





heten i detta fallet kan tillåta sig levererades för ett par år sedan i en större artikelserie av Peterson-Berger, som med några kraftiga glosor avrättade den gregorianska sången. Vad högt upplysta sångarskolor sedan århundraden tillbaka vårdat som en av deras dyrbaraste skatter förklarades såsom musikaliskt omöjligt att be-  
fatta sig med!

Den gregorianska rytmiken fordrar emellertid ett ganska ingående studium för att helt bemästras. Undertecknad bevarar såsom en av de kyrkomusikaliskt sett mest givande upplevelserna att under en hösttermin vid den schweiziska Schola Cantorum Basiliensis få ägna dessa spörsmål ett närmare studium och att senare under en rundvandring i schweiziska, tyska och franska kloster få konfronteras med verkligheten i form av en levande kyrkosång, ömt och omsorgsfullt vårdad och under ledning av de kunnigaste lärare.

Att den gregorianska sången blir alldeles omöjlig om den rytmiseras i likhet med vad som skett i Dies irae-sekvensen i K 1921 är uppenbart. Slutraderna i stroferna 3 och 4 i K 1921 äro belysande exempel på vart det kan bära hän, när gregoriansk sång skall »rytmiseras» och påtvingas en bestämd taktart. Till försvar för detta förfaringssätt kan emellertid vara tillräckligt att andraga att vi vid den tidpunkt detta skedde ännu stod ganska främmande för det sätt på vilket dessa melodier rätteligen borde behandlas.

En jämförelse med K 1921 och det har bifogade trycket synes giva vid handen att den gamla noteringen missuppfattats vad tonernas tidsvärde beträffar. Virga har fått bli en halvnot. I analogi härmed blir podatus och clivis fjärdedelar. Tregrupperna ha antingen uppfattats som trioler eller också förvandlats till den rytmiska gruppen en fjärdedel, två åttondelar. Såsom alldeles självklart har fått gälla den regeln att begynnelse-tonen i denna tregrupp alltid med nödvändighet skulle vara betonad, vilket emellertid långt ifrån oftast är fallet.

Även om denna primitiva tolkning senare frångåtts förekommer likväl på många håll stor okunnighet om de rytmiska tyngdpunkterna i den gregorianska sången. Det gäller framför allt dessa mycket ofta misshandlade tregrupper, som mestadels fortfarande utföras såsom trioler med betoning på första »stavelsen». Slutfallen blir ävenledes mycket ofta misshandlade. Till detta felaktiga utförande bidrager i sin mån ett otydligt upptecknings-sätt, som försummar att ange de rytmiska stödjepunkterna. I

de eljest korrekta utgåvorna av Adell-Peters saknar jag för min del de små tecknen ovanför noterna, som i hög grad underlättar en rätt uppsjungning och gör hela det rytmiska skeendet fullt begripligt. Jag är förvissad om att de gregorianskt oskolade kyrkörererna utan undantag skulle gå bet på att nöjaktigt utföra *Dies irae* enl. Adell-Peters, *Antifonale till Kyrkoårets aftonböner*, s. 27. (Domsbasuner mäktigt skalla). Ett önskemål vore därför att de rytmiskt mera invecklade gregorianska sångerna erhöles accenttecken. Härvid torde emellertid observeras att detta tecken endast utgör den synliga lösningen av rytmiken, som knappast får framhävas genom några betoningar, åtminstone icke några kraftigare sådana.

För att återgå till den aktuella melodien måste man vid en uppteckning utgå från åttondelsnoten, som endast i de stora slutfallen utbytes mot fjärdedelsnoten, enligt en gällande regel, allmänt vedertagen. Första och andra stroforna erbjuder under sådana förhållanden inga svårigheter (jmf. uppteckningen!). Tredje strofen erbjuder dess mera intressanta ting. Eftersom den gregorianska rytmiken ej erkänner några ensamstående taktdelar utan alltid strävar att para samman dessa i två- eller tredelar måste tredje strofen erhålla den rytmiska indelning, som framgår av uppteckningen («*Tuba mirum spargens sonum*»).

Märk hur naturligt strofen låter sig sjungas i denna rytmiska indelning! Märk även hur omöjlig den skulle vara att utföra på ett tillfredsställande sätt om icke den ovan angivna indelningen användes! (Jmf. även Adell-Peters, a. a., sid. 27 där rytmiska tecken saknas.)

Enahanda blir förhållandet med slutfallet i strof 5 vid orden *continentur* och *judicetur*. Första tonen i *porrectus* kan icke erhålla betoning, som faller på stavelsen *e* i båda fallen. Den musikaliska accenten blir sålunda den i uppteckningen angivna.

*Harmoniseringen* får sin förklaring dels med hänsyn till att sången skall utföras i ett ganska hastigt tempo, dels med hänsyn till de ovan nämnda rytmiska stödjepunkterna. Att denna sak icke i tillbörlig grad beaktats framgår med all tydlighet även av många av senare års utgåvor i vårt land. En harmonisering bör om möjligt taga sikte på de rytmiska stödjepunkterna. Härigenom blir den fullt förklarlig och underlättar därjämte ett rätt sångligt återgivande av melodien. Den kan givetvis undvaras och om den kommer



till användning bör ledsagningen till orgel vara ytterst diskret och smidig.

Dies irae ingår i den avdelning i Psalmboken som kallas Hymner och sånger. Denna avdelning och dess utgestaltning hör givetvis till det intressantaste men även kanske det svåraste arbete som ingår i koralbokskommitténs arbete. Det är emellertid kommitténs livliga förhoppning att de lösningar den kommit till på sitt sätt skola bidra till att den gamla kyrkans sång skall klinga fulltonig och värdig på de platser och stunder där den i ett levande organiskt sammanhang med svenskt gudstjänstliv i övrigt kan få sin hemorts rätt.

*Henry Weman.*

### En ny sång.

När Gustaf Aulén söndagen Cantate anno 1933 vigdes till biskop, utgick Ärkebiskopen i sitt tal från ordet i Psaltarens 96:te psalm: »Sjungen Herranom en ny sång».

Ordet har vid flera markanta kyrkohögtider varit utgångspunkt för betraktelsen.

Wallin inledde därmed exordiet till sin högstämda predikan »Inbördes uppmuntran att med christelig glädje sjunga Herranom en ny sång», när han första advent 1820 som domprost i Västerås invigde den nya psalmboken. Då förelåg ju också en ny sång, med en rik och skiftande skala, att tagas i bruk av den svenska kyrkoförsamlingen. En psalmbok var av konungen gillad och stadfäst, betydligt mera nyanserad än den gamla karolinska. Framförallt skulle tonerna från »Davidsharpan i Norden», där de voro som mäktigast och renast, bliva en evärdelig besittning och rikedom, först och främst inom den svenska folkkyrkan, efterhand i någon mån även i de utomkyrkliga kretsarna. En psalm sådan som 55 har visat sig kunna utföra den ekumeniska gärningen att ena till samklang alla de många skilda samfundens tankar och känslor vid julmorgonens gudstjänst.

En ny sång föreligger också nu i vår svenska kyrka, alltsen sekelskiftets första årtionde, differentierad och rik också den, med sina födslomärken efter utståndna kriser, fördjupad kyrkosyn, kyrkligt uppvaknande, en energiskt arbetande svensk teologi. Ett fruktbarande Lutherstudium och tillika en berikande kontakt