

Musiken som ordets tjänarinna i Martin Luthers tyska mäs­sa 1526

BIRGIT STOLT

i samarbete med Ragnar Holte¹

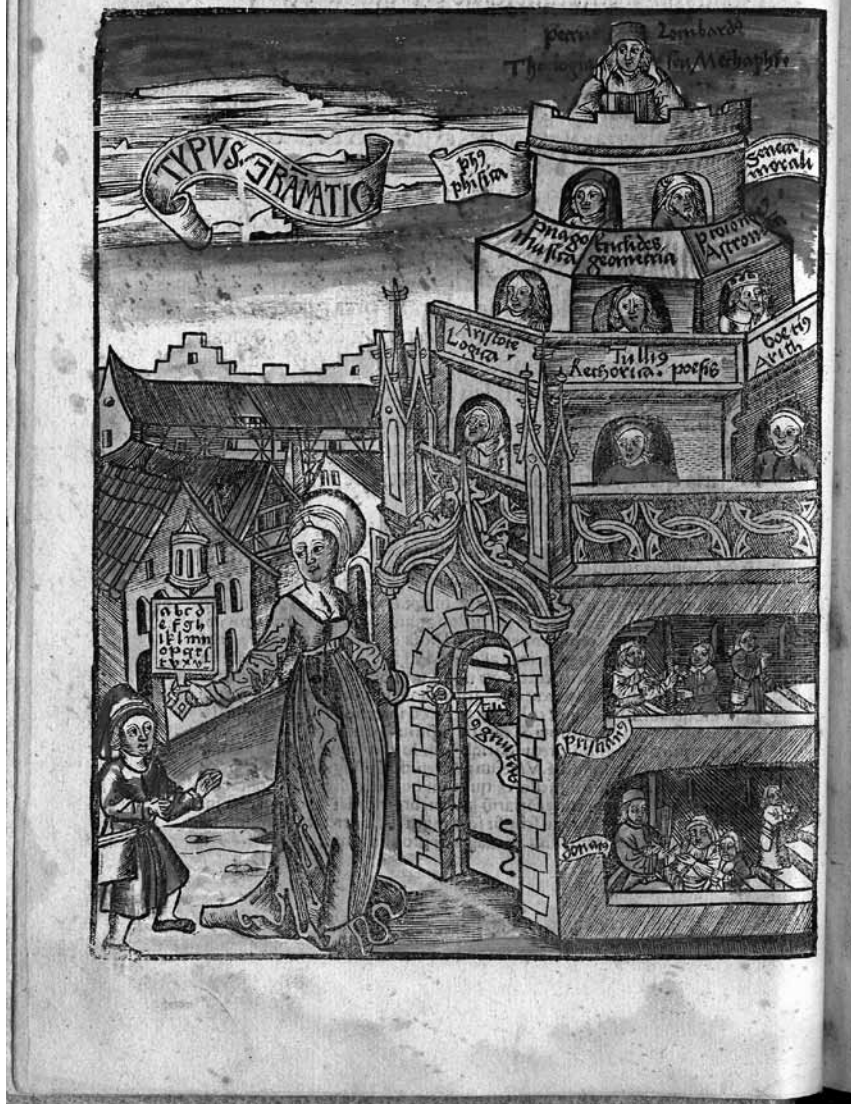
1. Musikens plats inom senmedeltidens bildningsprogram.

I den bildningskanon Martin Luther vuxit upp i intog musiken en plats inom de sju fria konsterna, de *septem artes liberales*, som en del av den högre avdelningen. Skolundervisningen började med *trivium* (därav ordet: trivial): den latinska grammatiken (*ars recte dicendi*, konsten att tala korrekt), därefter retoriken (*ars bene dicendi*, konsten att tala väl), och dialektiken (konsten att argumentera logiskt). Dessa tre ämnen lade grunden för allt högre studium och skulle kontinuerligt fördjupas och förfinas hela tiden. Det därefter följande *quadrivium* bestod av de s.k. matematiska konsterna: aritmetik, geometri, musik och astronomi. Den i dessa ämnen fullärde kunde promoveras till *magister artium*.

I Gregorius Reischs framställning av kunskapens torn från början av 1500-talet kan man se dem representerade i tur och ordning efter det stegvisa inlärandets mönster. Längst ner i vänstra hörnet får skolpojken som allra första förberedelse och villkor för tillträdet sitt abc för att lära sig läsa innan grammatiken låser upp dörren medelst nyckeln *congruitas*. Nu gäller det att lära sig latin! Detta studium omfattar två klasser och representeras

¹ Denna framställning bygger vidare på kap V i min bok *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000 (UTB 2141). En kortare framställning finns på svenska i *Martin Luther, Människohjärtat och Bibeln*, Stockholm 1994, 166–176. I det följande undersöker jag Luthermässans text- och musik­side ur retorisk aspekt med hänsyn till samverkan av ord, tonart och affekt, medan Ragnar Holte främst uppmärksammar melodisidan och står för avsnittet »Tonarterna». Om instiftelseorden m.m. se särskilt det avslutande avsnittet om högmässan i Holtes artikel i denna volym.

GRAMMATICES TYPVS:



Gregorius Reichs framställning av kunskapens torn.

här med de två grundläggande läroböckernas författare: nybörjargrammatiken Donatus (*De octo partibus orationis*), följd av Priscianus (*Institutionis grammaticae*). Den följande retoriken inkluderar poetik. Dialektiken kallas här logik och representeras av Aristoteles. Som granne i tornet bor aritmetiken. Musiken återfinns i den nästhögsta våningen tillsammans med geometri och astronomi. På de sju konsterna följer så universitetens fakulteter, med Petrus Lombardus som representant för den högsta lärdomen.²

Det framgår tydligt att begreppet *ars*, konst, här inte är liktydigt med dagens konstbegrepp som en estetisk, den individuella kreativitetens och fantasins skapande domän, utan ordets samband med »kunnande» var ännu tydligt. Musiken var en matematisk konst med stränga regler, vilket inte uteslöt de hisnande upplevelser som kunskap kan ge (som även t. ex. astronomi). Även inom poesin, som intar sin plats i Reischs torn i samband med retoriken/vältaligheten, rådde under många år idealet av en *poeta doctus*, en lärd poet. Att mödosam inläring, kunskap och hantverksskicklighet lade den nödvändiga grunden för »kunnandet», men att det för samtliga *artes* måste tillkomma en begåvning, *ingenium*, var själva förutsättningen.

Gränserna mellan ämnena var mindre skarpa än illustrationen kan gesken av. Retorik och dialektik överlappar delvis. Bildkonst och retorik/poesi sågs nära besläktade, »sister arts», där beskrivande litteratur länge kunde omtalas som »en talande bild». Omvänt var mycket inom bildkonsten berättande genom att illustrera kända händelser från Bibeln eller den antika mytologin, och sågs som en »stum berättelse». Ännu idag kan man säga att en författare »utmålar» sin text »i starka färger». (Gränsdragningen mellan ord- och bildkonst har teoretiskt befästs först 1754 genom Gotthold Ephraim Lessing).

Också mellan retorik och musik fanns ett nära samband. Både talekonsten och sången bygger på röstens klang, modulation och rytm, är underkastade andningens villkor och skall uppfattas genom örat. Man talar om »satsmelodi». Både vid en deklamation av lyrik och framförande av t.ex. en ballad måste det finnas en symbios mellan ord och klang.

Grundläggande var på Luthers tid den store vältalighetsläraren Quintilianus' (c:a 35–95 e. Kr.) kapitel om musiken i hans lärobok *Institutio*

² För en utförligare tolkning av bilden se A. Piltz, *Medeltidens lärda värld*, Stockholm 1978, s. 23.

oratoria (I,10, 9 ff.). Enligt Quintilianus ligger musikens huvuduppgift i dess eminenta förmåga att uppväcka och att dämpa känslor. Då makten över känslorna enligt honom även var talekonstens kvintessens, utan vilken allt annat var »bart och svagt, torrt och onjutbart» («*nuda, infirma, ingrata, ieiuna*», *ibid.* VI, 2,7), är sambandet mellan dessa två *artes* tydligt.

Rangordningen mellan musik och diktkonst var konstant under senmedeltiden när det gällde den ordbundna musiken: den skulle vara en *ancilla verbi*, en ordens tjänarinna. Genom melodi och rytm skulle den befrämja textens stämmingsläge och understryka dess innehåll. Ambitionen var att det skulle råda högsta möjliga överensstämmelse mellan textinnehållet som helhet och musiken med hänsyn till den affekt det var avsett att framkalla hos åhörarna. Utan en sådan samstämmighet i känsloläget fanns ingen adekvat textförståelse på ett djupare plan. Om denna »affekternas conformitet» har Luther yttrat sig ett flertal gånger, vilket vi kommer tillbaka till senare.³

Det kan här inskjutas, att Luther prisade Quintilianus högt, »för att han tränger in i ens hjärta» (TR 2, 2299). På universitetet i Wittenberg hade reformatörerna påbjudit hans lärobok som obligatorisk läsning. Tidens andra stora auktoritet inom retoriken, Cicero, delade emellertid inte samma prioritering utan satte *ratio*, den intellektuella förståelsen, i främsta rummet.

De i kompositionslärorerna behandlade musikaliska figurerna lärdes ut i analogi till retorikens figurer i stort sett under samma beteckning och gällde ännu under Bachs tid som bärare av bildlighet och affekt.⁴ Den antika

3 K. G. Fellerer, »Die Musik in den artes liberales». I: *Artes liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters*. Leiden, Köln 1959, 33–49, 44 f. (=Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters V.) – D. P. Walker, *Der musikalische Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert*. Kassel/Basel 1949, 13 ff., 29 ff., 35 ff. – H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. bis zum 18. Jahrhundert*. Hildesheim 1992 (1941) (=Musik und Geistesgeschichte 4). – W. Gurlitt, »Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit». I: *Musikgeschichte und Gegenwart*, utg. H.H. Eggebrecht, Teil I. Wiesbaden 1966, 62–81, 74 ff. – Jfr. Stolt 2000, 55 ff., 130 ff.

4 A. Schmitz, »Die oratorische Kunst J.S. Bachs. Grundfragen und Grundlagen». I: Josef Kopperschmidt (utg.), *Rhetorik*. Zwei Bände. Bd. I, 290–312, 293–297. – Brian Vickers, »Figures of Rhetoric – Figures of Music?» I: *Rhetorica* 2 (1984), 1–44.

retoriska figurläran var tillsammans med retoriken som helhet en självklar kunskapskälla för varje bildad musiker att när som helst ösa ur.⁵

Litteraturen i ämnet är omfattande. Här kan bara allmänt hänvisas till de bärande huvudtankarna. Vad som skall fokuseras är det nära sambandet mellan ord och ton, tonläge och satsinnehåll, förstånd och känsla i förståelseprocessen och den för musik och retorik gemensamma strävan efter samstämmighet i känslöpåverkan; man skulle kunna kalla det en »musikens retorik». Det gäller med retorikens ord *affectus*: att lära sig handskas med sinnesrörelserna för att uppnå önskad effekt.

För att ord och musik skulle lyckas med att framkalla identiska känslor gällde det att med stor omsorg finna den korrekta tonarten. Kombinationen mellan tonart och stämningläge var ett omtyckt ämne bland de medeltida musikteoretikerna och också bland humanisterna vid Erfurts universitet där Luther bedrev sina studier.⁶ Det är texten som råder. Musiken skulle tjäna tre syften: att känslomässigt levandegöra textens innehåll, att understryka affekten genom rytmen och säkra textförståelsen. Det fanns åtta tonarter som var sammanlänkade med affekterna. I en latinsk vers, tillskriven Guido av Arezzo, beskrivs de på följande sätt (i en översättning av Knut Peters⁷):

Alla passar den första tonen, den andra de sorgsna,
Vredgad den tredje är, och ljuv den fjärde sägs vara,
Giv åt de glada den femte, den sjätte åt prøvade fromma,
Ynglingar tillhör den sjunde tonen, de visa den sista.»
(*Omnibus est primus, sed alter est tristibus aptus.*
Tertius iratus, quartus dicitur fieri blandus.
Quintum da laetis, sextum pietate probatis.
Septimum est iuvenum, sed postremus sapientum.)

Det fanns flera medeltida karaktäristiker i omlopp.⁸ Sålunda kan den första tonen, som skall passa alla, beskrivas som »rörlig och smidig och anpassningsbar alltefter affekten» (*mobilis et habilis, et ad omnes secundum affectus aptabilis*), men också som *gravem vel nobilem*, allvarlig och värdig.

5 Schmitz 296 f.

6 H. Junghans, *Der junge Luther und die Humanisten*. Göttingen 1985, 38 ff.

7 K. Peters, *Den gregorianska sången*. Stockholm 1930, 84.

8 A. Piltz har gjort mig uppmärksam på W. M. Whitehill, »Gregorian capitals from Cluni». I: *Speculum* 2 (1927), 385–395, från vilken de följande uppgifterna är hämtade.

Eftersom det i vårt sammanhang är främst den femte och den sjätte tonarten som är aktuella, ska här ges exempel på variationer inom dessa två. Den femte tonarten kan beskrivas t.ex. som *voluptuosum* (= som ger glädje och förnöjer), eller utförligare: *modestus et delectabilis, tristes et anxios laetificans et dulcorans, lapsos et desperantes revocans* (= mild och ljuv, den gläder de sorgsna och lugnar ängsliga, återupprättar/tröstar de fallna och uppgivna). Särskilt intressant är den sjätte tonarten för *pietate probatis*: den beskriver fromma känslor som en sinnesrörelse som kan framkalla tårar: *Lacrymosa sexti voce*, även: »[...] *quod sextus tonus est pius et lacrymabilis, et conveniens illis, qui facile ad lacrymas provocantur*» (= att sjätte tonen är from/öm och rörande och passar sådana som lätt rörs till tårar). »*Si cupis affectum pietatis respice sextum*», om man söker »*affectum pietatis*» bör man hålla sig till sjätte tonarten, heter det. Det nämns också att det rör sig om glädjetårar snarare än tårar av sorg.⁹

Luther om affectus i retorik och musik.

Det var inte bara förmågan att sätta känslorna i svallning som uppskattades hos musiken, utan framför allt den motsatta förmågan: att lugna och dämpa upprördhet och sorg samt skingra dysterhet.

Musikens terapeutiska verkan är känd sedan gammalt. Gamla Testamentet berättar om Davids harpospel för att skingra Sauls svårmod, Quintilianus hänvisar till Orfeus samt illustrerar med en anekdot om Pythagoras som lär ha lugnat ner rasande unga män genom att be flöjtspelerskan att byta till en spondeisk rytm (*Inst.or. I, X, 32*). Ännu idag känner vi till klagande sorgemusik, eggande marschmusik, lugnande vaggvisor etc. Det var just denna påverkan på det mänskliga sinnet som gjorde att Luther uppskattade musiken som en gudomlig gåva av högsta rang, som kom strax efter Guds ord i pris:

»Erfarenheten visar, att efter Guds ord ingenting förtjänar så högt beröm och pris som musiken, därför att hon är mäktig att styra och regera över människohjärtats alla böjelser [...] Ty ingenting på jorden har starkare förmåga att göra ledsna glada, glada ledsna, de försagda behjärtade, beveka de högfärdiga till ödmjukhet, stilla och dämpa

⁹ Ibid. 387, 392.

den omåttliga kärleken, lindra avund och hat, ja, vem kan räkna upp alla hjärtats böjelser som regerar människorna [...]. Ingenting, säger jag, har större kraft att tygla och behärska sinnelagets böjelser än Musica.» (WA 50, 370 f., 1538.)

När Luther talar om musiken har han oftast den ordbundna sjungna musiken i tankarna: »Musiken är den främsta konsten, ty noterna gör orden levande», yttrar han t.ex. i ett Bordssamtal.¹⁰

Textförståelse hos Luther: 'hjärtat' = intellectus et affectus.

Hos Martin Luther hör tankar och känslor intimt ihop, som ett pappersarks fram- och baksida. Båda bor i »hjärtat», som är – som i Bibeln och hos Augustinus – människans centrum, säte för alla själsförmögenheter: intellekt, fantasi, känsla, vilja, omdömesförmåga etc. Tankarna bor i hjärtat, helt integrerade med dess övriga förmågor. Luther sammanfattar »hjärta» ofta som »*intellectus et affectus*». Båda betingar varandra, medan idag råder uppfattningen att man måste »hålla huvudet kallt» för att tänka klart.

Här är det bäddat för missförstånd, eftersom vi har en annan människosyn än Luther och brukar »hjärta» metaforiskt enbart för att uttrycka känslor.¹¹ När 1981 års översättning av Nya Testamentet presenterades hade man därför givit en utförlig kommentar till »hjärta» i uppslagsdelen, där det varnas:

»Man måste dock komma ihåg att hjärtat i regel inte symboliserar innerliga känslor, vilket är det vanliga i nutida svenska. Det representerar i NT oftast intellektuella eller moraliska funktioner: tanke, minne, vilja, beslut, planer och uppsåt. Att hjärtat är förstocket innebär sålunda främst att förmågan till tro och rätt tänkande har förlamats».

Här har man gått i den motsatta fällan. Visst vet vi idag bättre än på Luthers tid hur hjärnan är konstruerad och att tankarna inte är lokaliserade till hjärtat. Men den »boskillnad» vi gjort sedan upplysningstiden mellan »huvud» och »hjärta» är inte heller hållbar, och idag håller den bestämt på

¹⁰ TR 2545a: »*Musica est optima ars, qua notae vivere faciunt verba.*» – Utförligt: W. Blankenberg, »Martin Luther». I: MGG 8, sp. 1339, 1341.

¹¹ Utförligt se Stolt 1994, s. 47 ff.

att överges till förmån för ett mera »holistiskt» tänkande. Det är ofta omöjligt att skilja tankar och känslor åt. I den i TV så vanliga intervjufrågan: »Hur upplevde du detta?» är det känslor och tankar i förening som avses, likaså i »tycka», »förhålla sig till» m. m. En rad av våra medeltida döds-synder är en kombination av tankar och känslor, där huvudvikten ligger på den av tankarna framkallade affekten: avund, vrede, högfärd, habegär. Koncentrerar man sig på bara endera sidan löper man risk att antingen intellektualisera eller sentimentalisera bibelöversättningen.

Luther skulle inte ha kunnat tala om »tro och rätt tänkande» utan att känslolivet, *affectus*, tagit del – och en viktig del! – i processen. Även på hans tid fanns tendensen att renodla antingen intellektet eller känslolivet i begreppet »hjärta». I samband med Ps 119:10: *In toto corde meo exquisivi*, ordagrant: »Jag söker dig med hela mitt hjärta», polemiserar Luther mot skolastikerna för att de vill inskränka begreppet *cor*, hjärta, till att enbart innefatta intellektet: »Jag söker med hela mitt hjärta, inte bara halva, som filosoferna brukar, de som söker bara med intellektet, utan känslan» (*»intellectus [...] sine affectu»*, WA 4, 282, 8-9).

»Hjärtats tro», som enligt Romarbrevet gör rättfärdig, är inte en rent intellektuell process, att lyssna, tänka rätt och besluta sig för att »hålla för sant». En huvudets tro som inte når hjärtat är enligt Luther ingen riktig tro. »Påven och hans anhang har det väl i boken, men då de inte känner det i hjärtat, föraktar de det». Det är för Luther hjärtats *affectus*-sida som värderas högst, för där sker mötet med Gud, men den är oupplösligt sammankopplad med *intellectus*-sidan. Tron förutsätter en process att »ta till sig kunskapen», som vi säger idag, vilket Luther uttrycker på sitt sätt i en huspredikan om trosartiklarna: »Hos dem som hör det tänds en inre låga, så att hjärtat säger: Det är förvisso sant, om jag så skulle dö hundra gånger om för detta»¹². Det är den Helige Andes verk att kunskap och känslor sammansmälter i hjärtat till tro.

För att rätt uppfatta innehållet i en bibeltext var för Luther den känslomässiga inlevelsen central. I genesisföreläsningen 1523 gör han denna till en grundförutsättning för bibelstudiet över huvud taget: »[...] att man rätt får grepp om orden och känslolören och känner det i hjärtat; de som inte

¹² WA 45, 22–24. Utförligt om »hjärtats tro» i Stolt, Luther själv. Hjärtats och glädjens teolog. Malmö 2004, 114–119 och 132–143.

kan göra detta, för dem är det förbjudet att läsa texten.»¹³ I samband med psalm 77 inskräper han, att ingen rätt kan undervisa om den, eller rätt ta emot och förstå den, om inte hans känslor är i överensstämmelse med den (»*nisi conformiter ei sit affectus*»), så att han i sitt inre känner vad han med sitt yttre öra hör, och säger: »Ja, i sanning, så är det» (»*Eia, vere, sic est*») ¹⁴. Luther själv hade ett mycket nära förhållande till många av Bibelns böcker. Han levde med och i Bibeln, det var för honom inte främst fråga om filologiska texter utan om en del av hans liv. Den text han översatte var en inifrån upplevd bibeltext.¹⁵

Affectus-sidan i förståelseprocessen, att rätt uppfatta hur det som sägs är menat, är i hög grad beroende av röstens klang, av intonationen. Man kan ha förstått vartenda ord i ett yttrande, men ändå inte ha fattat meningen. »Varför säger du det?», »Vad menar du med det?» är vanliga uttryckssätt, och hur ofta har vi inte själva protesterat: »Det var inte alls så jag menade!» Om något är allvarligt menat, eller ironiskt eller ett skämt, vänligt eller kritiskt beror i hög grad på tonen.

Att ett och samma teaterstycke kan förstås helt olika beroende på skådespelarens tolkning när den skrivna texten ges röstens klang är ett känt fenomen. Det är främst känslor som förmedlas genom tonen. Hur intimt intonationen, situationen och den aktuella meningen hänger ihop har en gång beskrivits av den legendariske ryske språkvetaren Roman Jakobson. Han refererar ett experiment med en skådespelare från Moskva som skulle tolka uttrycket »i kväll» på femtio olika sätt. Han gjorde upp en lista på c:a femtio känsloladdade situationer i vilka orden kunde ingå och talade in dem på band. De flesta av dem blev senare korrekt interpreterade av lyssnarna. Jakobson tillägger att en rent lingvistisk analys lätt missar känsloplanet, de av intonationen givna »emotive cues».¹⁶

För Luther stod det talade ordet högt över det skrivna: rösten var ordens

13 »daß man die wort recht faß und den affekt und fuls im hertzen; die das nit können thun, den ists verbotten zu lesen», WA 12, 444, 71.

14 WA 3, 549, 30–35.

15 En rad exempel på Luthers intima förhållande till bibeltexter se Stolt 1994, 82 ff.

16 R. Jakobson, »Linguistics and Poetics». I: Th. A. Seboek (utg.), *Style in Language*. Cambridge /Mass. och London 1960, 350–377, 354 f. – Utförligare om »Hur det är menat» i Stolt 1994, 73–81.

själ, bokstäverna var »döda ord», bara muntligt tal »levande ord». Kristus hade inte skrivit någonting, bara talat; en stum människa var en halvdöd människa jämfört med en som kunde tala, – det finns gott om liknande uttalande av honom när det gäller betydelsen av röstens tonfall. Det är aldrig fråga om att väcka känslor för sin egen skull, för estetisk njutning eller sentimentalitet. Känslorna är en del av den intellektuella förståelseprocessen i arbetet med att ta det hörda till sig, förhålla sig till det omdömesmässigt, sätta det i relation till egna livserfarenheter, dvs. förstå hur det är menat »på djupet».

2. Luthers Tyska Mässa 1526

Under Luthers vistelse på Wartburg efter den dramatiska riksdagen i Worms införde en av hans anhängare en mässa på tyska i Wittenberg. Om han hade trott sig handla i Luthers sinne hade han emellertid tagit grundligt miste: omedelbart efter sin återkomst avskaffade Luther den och återinförde den latinska mässan! Under de följande åren uppmanades han enträget att själv göra en tysk mässordning, men han var egendomligt nödbedd. Runt omkring honom var övergången till tyskt gudstjänstspråk i full gång. Thomas Münzter hade 1523 låtit trycka sin översättning, 1524 firades tyska mässor bl.a. i Nürnberg, Straßburg och Königsberg, 1525 infördes en tysk mässordning i Preußen och påbjöd Zwingli i Zürich och Oekolampadus i Basel var sin ordning. Men alla skilde sig från varandra, och missnöjet med olikheterna var utbrett. Vad man väntade på var en av Luther sanktionerad mässordning tryckt i Wittenberg, som med sin auktoritet kunde ge likformighet åt de evangeliska kyrkornas gudstjänst. Men vad Luther gjorde först var att han 1523 gav ut en latinsk mässordning! Hur skall detta förklaras?

Det tycks ha funnits flera anledningar. En var att han till varje pris ville ha kvar en mässa på latin för de latinkunniga, i städerna och på stora högtidsdagar, framför allt med tanke på skolpojarna som skulle växa in i kyrkans språk. Likformigheten var i hans ögon inte heller någonting eftersträvävärt, kravet på den skulle bara leda till tvång, förtryck och ofrihet. Men dessutom ansåg han faktiskt inte att tyska språket i sig var någon garanti för en rätt förståelse på ett djupare plan, »i hjärtat», utan medförde risken att bli bara en ordförståelse på ytan. Inte ens instiftelseorden i mässan behövde vara på folkspråket enligt honom, om man bara i förväg hade predikat på

tyska och förklarat deras innebörd så att församlingsmedlemmarna kunde ta dem till sig och bära dem med sig vid kommunionen, »ha dem i hjärtat». Han uttrycker detta på sitt drastiska sätt:

Den som går med en sådan insikt till sakramentet att han bär orden på tyska eller tydliga i hjärtat: »Tag och ät, detta är min lekamen etc.», vilket han har lärt sig och minns från den föregående predikan, och så tar emot sakramentet, han tar emot det rätt [...] Men den som inte gör det, är inte hjälpt om så tusen präster står kring hans öron och skriker sig vilda och galna med dessa ord [...] (WA 18, 1525, cit. 123-125.)

År 1525 skriver Luther, att han väl kan acceptera en mässordning på tyska, men vad han inte kan tolerera är att man vill påbjuda den som den enda tillåtna, så att det åter blev »lag, tvång, samvete och synd». Men framför allt: att man bara övertagit den latinska mässans musik utan att akta på skillnaden i språken var i Luthers öron helt förkastligt:

»Visst vill också jag ha en tysk mässa idag, och jag håller också på med en sådan, men jag vill att den skall vara helt igenom tysk [...] Både text och noter, betoning, melodi och åtbörd måste springa fram ur modersmålets rätta tal och stämma, annars är allt bara en efterhärming på apornas sätt.» (WA 18, 123, 19-24).

»Text och noter, betoning, melodi och åtbörd»! Allt hör intimt ihop för ett meningsfullt gudstjänstfirande. Bara tyska språket i sig var inte nog. Eftervärlden har vad jag kan förstå överdrivit Luthers betoning av folkspråket för menighetens gudstjänst när man helt avskaffat latinet, tvärt emot Luthers uttryckliga förmaning.

När hans tyska mässa äntligen kom 1526, försåg han den med en veritabel brasklapp i förordet: han var *coactus*, nödd och tvungen därtill för alla enträgna uppmaningarnas skull, men han ville inte att denna nya ordning skulle vara den allenarådande. Han hänvisar särskilt till sin latinska *Formula Missae* från 1523 och inskräper uttryckligen:

»Denna vill jag i och med detta [= den tyska mässordningen] på intet sätt upphäva eller ändra, [...] Ty jag vill ingalunda att det latinska språket försvinner helt ur gudstjänsten [...] Om jag fick göra vad jag helst skulle vilja, om det grekiska och det hebreiska språket var oss

lika förtroget som latinet och hade lika mycket vacker musik och sång som latinet har, då skulle man omväxlande på söndagarna i tur och ordning fira mässa, sjunga och läsa på alla fyra språken, tyska, latin, grekiska, hebreiska. Jag håller inte alls med dem som bara vill låta ett enda språk gälla och föraktar alla andra.» (WA 19, 74, 4-11)

»Lika mycket vacker musik och sång som latinet har»: som redan nämnts riktade sig Luthers kritik mot att musiken i de tidigare tyska mässorna helt mekaniskt övertagits från latinet utan beaktande av varje språks särart. Han hade från unga år vuxit in i kyrkomusiken och kommit att älska den. Som skolpojke i Mansfeld hade han tillsammans med de andra skolgos-sarna varit skyldig att delta i gudstjänsterna och processionerna. I katedralskolan i Magdeburg, där han vistades som trettonåring, hade han fått en gedigen sångutbildning. Domkyrkan i Magdeburg var berömd för sin rika musikaliska utformning av mässfirandet. I skolans stadgar föreskrevs uttryckligen att eleverna skulle noggrant undervisas i sången, speciellt med avseende på pauser och fraseringar.¹⁷ Också vid universitetet i Erfurt intog musiken, och inte minst förhållandet mellan ord och ton, en framstående plats.¹⁸ Luther måste ha haft detta »i ryggmärgen» under resten av sitt liv. Med hans musikalitet och det under skol- och universitetsåren grundlagda sinnet för hög kvalitet i den kyrkliga musiken som byggde på noggrann överensstämmelse mellan text och melodi är det begripligt att han tog illa vid sig av missljudande hopkopplingar av tysk text med för latinsk text komponerad musik.

När Luther skrev ner sin Tyska Mässa bifogade han mönstertexter av perikoperna som han utstyrde med notskrift. (De kommer närmare att belysas nedan i avsnittet om tonarterna.) Det är ett långvarigt och grannliga arbete som ligger bakom de musikaliska delarna. Som hjälp hade han utbett sig kurfurstens båda »sångmästare» Konrad Rupff och Johann Walther, som under flera veckor vistades i Wittenberg. Walther har fyrtio år senare berättat detaljer från samarbetet. Luther hade i Wittenberg

¹⁷ F. Gebhardt, »Die musikalischen Grundlagen zu Luthers Deutscher Messe». I: Lutherjahrbuch 10 (1928), 56-169, 69.

¹⁸ Junghans (som ovan not 6), 38 ff. Se även H. Albrecht, »Humanismus und Musik». I: MGG VI. Kassel 1957, 895-898.

[...] diskuterat med oss koralnoterna och de åtta tonarternas art, och till slut har han själv bestämt för episteln koralnoterna *octavi toni* och för evangeliet *sextum tonum*, med orden: 'Christus är en vänlig Herre och hans tal är milt, därför skall vi välja sjätte tonen för evangeliet. Och eftersom S. Paulus är en allvarlig apostel skall vi föreskriva åttonde tonen för episteln.' Han har också själv skrivit noterna över epistlarna, evangelierna och instiftelseorden för Kristi sanna lekamen och blod, sjungit dem för mig och velat höra min åsikt. Under tre veckor fick jag stanna i Wittenberg för att noga skriva koralnoterna över ett antal evangelier och epistlar, tills den första tyska mässan sjöngs i församlingskyrkan. Där måste jag lyssna och sedan ta med mig en avskrift av denna den första tyska mässan till Torgau och själv överlämna den till Kurfursten på Doktors befallning. (WA 19, 49f.)

För några av mässans texter skrev Luther tyska koraler i stället som skulle sjungas av hela församlingen. Sångmästaren uttryckte sin särskilda beundran för den koral som ersatte *Sanctus*: det var tydligt att den Helige Ande medverkat, ansåg han. I hela arbetet är det samstämmigheten mellan text och melodi som han ger högsta beröm:

[...] hur han [Luther] så mästerligt och förträffligt avstämt alla noter efter texten i enlighet med *accent* och *concent* [= betoning och harmonisk samstämmighet]¹⁹ att jag kände mig tvungen att fråga hans ärevärdighet varifrån han fått all denna kunskap och förfarenhet. Då skrattade den vördade mannen åt min enfald och svarade: »Poeten Virgilius har lärt mig det, han som också är så skicklig i att anpassa sina Carmina och

¹⁹ *Accentus*, ordets klang och betoning i satsen, (ej att förväxla med det moderna ty. 'Akzent'), i Georges och liknande lexikon jämfört med grek. prosodia. De latinska orden har anpassats till den tyska satsen genom slopanDET av ändelserna, men behållit sina latinska bokstäver (antikvan i trycket), enligt samtidens sed hos de tvåspråkiga lärde. Detta kan studeras i Bordssamtalen, se B. Stolt, Die Sprachmischung in Luthers Tischreden, Diss. 1964, särskilt kap. »Das Problem des 'fremden Wortes' », 55 ff. *Concent*, till verbet *con-cino*, (= klinga tillsammans, harmoniera); *concentus* används inom musiken i betydelsen »Einklang, Harmonie», likaså *concentio*. – J. Stalman, författare till artikeln »Martin Luther» i nyupplagan av MGG 2004, har gått bet på *concent*: » [...] läßt sich aus anderem zeitgenössischen Schrifttum nicht klären» samt felaktigt tolkat Akzent i sin moderna grammatiska betydelse som tryckaccent på en stavelse.

ord efter den historia han har att berätta. På samma sätt skall musiken rätta alla sina noter och melodier efter texten». (WA 19, 49 f.)

Det finns kvar ett utkast från Luthers hand till mässans musikaliska del (WA 19, 70 f.).

Han börjar med ett exempel för *introitus*: psalm 34,1: »Jag vill lova Herren alltid, hans pris skall ständigt vara i min mun», där han betonar att finalnoterna måste särskilt anpassas efter tyska språket, »ein sondere Art haben», (= ha sitt eget sätt, eftersom tyskan här är nästan helt enstavig). Sedan följer »Der Epistel noten», om vilka det sägs, att de »must yrgent in octavo tono gehen, doch fast hunden». Viktigt är här ordet »irgend», som motsvarar dagens »irgendwo», så att meningen blir: »de måste gå någonstans inom den åttonde tonarten», medan »doch fast hunden [=unten]» enligt kommentaren betyder: »dock i djupare tonläge». Det är tydligt att Luther ansåg åttonde tonarten, »de visas», – även beskrivningen: »The mode has a calmness and stateliness of movement» förekommer²⁰ – passande för det sobra undervisningsmomentet, *docere*, i episteln, men att det krävdes anpassning till den tyska textens accentförhållanden.

Om evangeliet sägs helt kort: »Quinti toni, auch hunden», (= »femte tonarten, också i djupare läge»). Som exempel följer instiftelseorden till brödsbrytelsen. Luther tänker sig således, att »de gladas tonart» skulle ge ramen för »det glada budskapet». För instiftelseorden fanns ingen förebild i den romerskkatolska mässan, där de lästes tyst.

I den tryckta mässan har Luther givit närmare anvisningar till recitationen av epistel och evangelium. En inledande text förklarar de termer genom vilka en fullständig sats indelas i flera led. Notexemplen visar hur den grundläggande recitationstonen förändras melodiskt vid främst större och mindre frasslut. Till både epistel- och evangelietonen bifogar Luther två fullständigt underlagda mönstertexter, den andra texten enligt överskriften som övnings exempel: »Exercitatio oder Übung der melodeyen, auf das man sich wol lerne schicken in melodeien und wol gewone der Colon, Comaten und dergleichen Pausen», (exercitatio eller melodiövning, på det att man väl lär sig behärska melodierna och grundligt vänja sig vid *colon*, *commata* och liknande pauser).²¹

20 W. M. Whitehill (som ovan anm. 8), 393.

21 WA 19, 103 ff. – »Einübungstext» kallas det av utgivaren i WA 19, 57.

Indelningen i *cola* och *commata* anses ursprungligen gå tillbaka på Hieronymus och den latinska bibelöversättningen i samband med *lectio*, dvs. högläsningen av de heliga skrifterna i kyrkan.²² Den har från den latinska grammatikundervisningen övertagits och tillämpats på tyska språket under femtonhundratalet när man också började bemöda sig om modersmålets grammatik, men utan större hänsynstagande till tyskans särart. Det fanns ännu inget satsbegrepp på Luthers tid, utan man utgick från latinets *periodus* med sina *membra* (led): *colon* och *comma*.²³ Hos oss har termerna numera som bekant kommit att beteckna de interpunktionstecken som brukades för deras avgränsning, men som på Luthers tid ännu inte var systematiserade. (På engelska heter »punkt» ännu idag som bekant *period*).

I de anförda notexemplen står *periodus* för slutet av en mening, *colon* och *comma* för slutet av delar av meningen. Pauserna och deras längd är synnerligen viktiga. De räknades som »pausfigurer», och deras längd bestämdes av den föregående satsen eller satssegmentets fullständighet. (Jämför de olika tecknen inom musiken för pauser av olika längd.) De hänger intimt ihop med den föregående satsmelodin. Att indelningen i satssegment med noga pausering sker av omsorg om lyssnarna har uttryckligen betonats av den tyske grammatikern Valentin Ickelsamer i en »Teutsche Grammatica» i början av 1530-talet, där han förklarar både termerna och ändamålet med frasering och pausering:

[...] de är till stor nytta när det gäller att förstå talets mening [...] De ger en stor hjälp att rätt förstå både ett läst och ett avlyssnat tal och att korrekt och säkert uppfatta meningen och ta intryck av det [»gewisser / verstantlicher und mechtiger zuo lesen und zuohören»], och dessutom är sådana tecken en viloplats för läsaren, där han någon gång kan stanna upp, ta en paus och tänka efter.²⁴

22 R.W. Müller, Rhetorische und syntaktische Interpunktion. Untersuchungen zur Pausenbezeichnung im antiken Latein. Diss.Tübingen 1964, 70.

23 C. Mahrenholz tolkar i MGG III, sp. 1455, felaktigt termerna *colon*, *comma*, *periodus* hos Luther som »den tyska textens interpunktionstecken». Detta är en senare utveckling.

24 V. Ickelsamer, »Teutsche Grammatica». I: J. Müller, Quellenschriften und Geschichte des deutschsprachigen Unterrichts bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Gotha 1882, Reprint. Hildesheim 1969; cit. 158.

Tonarterna

Både i sitt första utkast och i den tryckta Mässan anger Luther två tonarter: »Darnach die Epistel *yñ octavo Tono*» (alltså åttonde tonarten), respektive: »Darnach lieset er das Evangelium *yñ quinto tono*» (alltså femte tonarten). Dessa anvisningar stämmer också väl med de i notskrift meddelade reglerna för recitationen.

De åtta tonarter som i den medeltida kyrkan användes för den liturgiska sången har andra tonskalor än dem vi är mest vana vid i senare musik: dur och moll. Medan durskalan upptecknad utan förtecken har C som grundton är dessa åtta tonarter parvis inordnade i tonskalor med D, E, F respektive G som grundton. Varje tonart inrymmer dels relativt fritt komponerade melodier, dels en reglerad form för recitation av psaltarpsalmer. Den åttonde tonarten som Luther anvisar för episteln har G som grundton och C som recitationston för psalmodin. Den för evangeliet valda femte tonarten har F som grundton och C som recitationston.

Notskriften i de här återgivna exemplen följer medeltida praxis med ett fyrlinjigt notsystem och med avsaknad av förtecken. (Enda förekommande förtecken gav möjlighet att ibland sänka tonen h till b, men det förekommer inte här.) Notskriftens uppgift är främst att uppvisa relationen mellan heltons- och halvtonssteg i melodierna men inte att rekommendera tonhöjd vid framförandet. Det är som om alla durmelodier skulle vara noterade i C-dur. När Luther framhåller att recitationen bör ske i annat tonläge än noterat svarar detta helt mot gängse praxis.

Notskriften till epistelns recitationsformel har en F-klav i nedersta notlinjen. Luther följer åttonde psalmtonen i att välja C som recitationston. När initiet börjar på grundtonen G stämmer även detta med psalmtonen, och när han vid *comma* går upp ett helt tonsteg och tillbaka igen för att framhäva ett viktigt ord överensstämmer detta med psalmtonens första led. Melodiformlerna vid övriga frasslut har han själv komponerat. Att med en del musikkomentatorer beteckna dessa formler som avvikande från givna regler är dock oegentligt. Den medeltida kyrkosången känner inga tonartsbundna recitationsformler för textläsningarna. Psalmtonernas regelsystem är inte tillämpliga eftersom psaltarpsalmerna har en helt annan indelning än epistel- och evangelietexterna. Att Luther väljer att skapa tonartsbundna lektionstoner är uppenbarligen för att göra dem mer retoriskt uttrycksfulla

än de traditionella lektionstonerna. I tillämpliga delar har han därvid kunnat följa respektive tonarts psalmtön men i övrigt utnyttjat de möjligheter till mer fritt komponerande som i princip kan ske i varje tonart.

Den femte tonarten är den enda av de åtta som har inslag av treklang: från grundtonen F till psalmtönens recitationston C går den gärna i en tonföljd F-A-C både i själva psalmtö-

nen och i mer fritt komponerade melodier. Det är nog främst detta som fått Guido av Arezzo att benämna den de gladas tonart, och en sentida lyssnare tycker sig känna igen en durtreklang, men då gäller det att minnas att i F-modus' tonskala den fjärde tonen är h och inte som i F-dur b. Luthers första utkast till evangelietön visar att han liksom i episteltonen tänkt sig att psalmtönens recitationston C skulle vara recitationston även i den nyskapade lektionstonen. Men i det färdiga förslaget har han bestämt sig för att evangelietönen skall utföras i tre olika recitationslägen. Uppslaget härtill har han uppenbarligen fått ifrån medeltidskyrkans traditionella passionstoner. Vid recitationen under Stilla veckan av evangeliernas berättelser om Jesu lidande och död har man låtit berättelsen framföras av tre olika röster. En basröst skulle recitera yttranden av Jesus (Vox Christi) i ett djupt tonläge, en tenorröst andra personers yttranden (Vox personarum) i ett högt tonläge medan de berättande partierna skulle reciteras i ett mellanläge. En hel oktav skilde den högsta och den lägsta recitationstonen åt. Luther har naturligtvis funnit att en sådan växling av recitationslägen skulle öka evangelietönens uttrycksfullhet. Han har dock tydligen inte tänkt sig att recitationen skulle

Darnach die Epistel hyn octavo Tono, das er hyn unifono der Collecten gleych hoch bleybe¹, cuius regule sunt ifte.

Periodus est finis sententie.
Colon est membrum periodi.
Coma est incipio vel membrum Coli.
et Regule huius melodie.

The image shows three musical staves illustrating Gregorian chant structures. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (F major/C minor).
 - The first staff is divided into two sections: 'Initium' and 'Coma'.
 - The second staff is divided into two sections: 'Coma aliud' and 'Colon'.
 - The third staff is divided into three sections: 'Periodus', 'Questio', and 'Finale'.
 The notes are represented by diamond-shaped neumes on a four-line staff.

Darnach lieſet er das Euangelion ynn quinto tono², auch mit dem angeſicht zum volck geleret.

Cuius melodie iunt iste regule.

Vox personarum.

Vox Christi.

grundtonen F. Växlingen mellan tonlägena C, A och F snarast förstärker tonartens treklängskaraktär.

Inför de upprepade anvisningarna av Luthers hand om femte tonarten och den därmed helt överensstämmande notskriften till evangeliets recitationsformler inställer sig frågan hur Walther kan tala om den sjätte tonarten

utföras av flera personer, och därför har han valt att minska avståndet mellan högsta och lägsta tonläge till en kvint.

Notskriften till evangeliets recitationsformel har en C-klav i översta notlinjen, vid *Vox personarum* nedflyttad till andra notlinjen. Psalmtonens recitationston C har nu förbehållits *Vox personarum*, och återigen överensstämmer höjningen med en ton vid *comma* slutet på psalmtonens första led medan övrigt är nykomponerat, låt vara att vissa reminiscenser från andra psalmtoner och lektions-toner ibland kan skymta. De berättande partierna reciteras nu i stället på A, men det förhållandet att tonskalans fjärde ton är h och inte b gör att också i detta läge höjningen vid *Comma* blir en helton. Kristuspartiet reciteras på

för evangeliet. Enligt citatet ovan har Luther med sångmästarna diskuterat tonarternas karaktär. Hans hänvisning till den vänlige och milde Kristus passar bättre in på femte tonarten än på den sjätte. I Weimarutgåvans inledning diskuterar utgivaren Paul Pietsch om Walther efter alla år mindes fel, vilket givetvis är möjligt och t.o.m. ganska troligt. Även Pietsch framhäver (s. 57) att just den femte tonarten var känd för sin »Freundlichkeit» (= vänlighet, älskvardhet), varför man också kallat den *modus laetus, delectabilis*, eller t.o.m. *iubilans* (= glad, förnöjande, jublande), »fastän den också har en något majestätisk och eftertrycklig prägel, så att man även kunde kalla den *modus asper*» (=kärv: ibid. 57). Samtidigt söker Pietsch förklara Walthers minnesfel med det fria sätt varpå Luther behandlar den femte tonarten – och man kan där tillfoga det anmärkningsvärda att Luther genom att sänka berättarens recitationsläge från det ursprungligen tänkta C till A faktiskt hamnar på den sjätte psalmtonens recitationston (och den sjätte tonarten tillhör ju liksom den femte F-modus). Trots denna överensstämmelse bär dock de sammantagna recitationsformlerna otvetydigt prägel av femte tonarten, framför allt genom det för sjätte tonarten helt främmande treklangsmönstret.

Som Pietsch även påpekar är den troligaste förklaringen till Walthers minnesfel nog en annan. Luther bifogar i sitt förslag flera evangelietexter utskrivna med noter. Av dessa följer instiftelseorden till nattvarden och evangeliet på fjärde söndagen i advent Joh. 1,19–28 till punkt och pricka de givna reglerna. I första fallet får man en fin växling mellan berättarens recitation i A-läget och Kristi ord i F-läget. I andra fallet är det Johannes Döparen som är huvudperson. Åhörarna ställer en rad frågor till honom vilka han besvarar, båda delarna i recitationsläget för *Vox personarum*. Men det tredje exemplet är förbryllande: här följs inte de givna reglerna för evangelietonen över huvud taget, utan hela recitationen försiggår faktiskt i den sjätte tonartens läge! Någon skillnad mellan recitationslägena för berättaren resp. *Vox Christi* görs här inte alls. Hela recitationen rör sig huvudsakligen mellan tonerna F, G och A, går aldrig upp till C (som i femte tonarten), men går i stället ner flera toner under grundtonen F, ner till D och i en del fall till det lägre C. Detta tonomfång är karakteristiskt för sjätte tonarten, medan den femte aldrig går ner lägre än till E, tonen närmast under grundtonen F. Detta respekteras av Luther i det av honom

givna regelsystemet för evangelietonen trots att det medför att F-läget, *Vox Christi*, därigenom får ett mindre tonomfång än övriga lägen.

Utgivaren Pietsch tänker sig att denna avvikande text i själva verket har Walther som upphovsman:

Det skulle förklara varför denne senare kunde skriva att Luther bestämt *tonum sextum* för evangeliet, medan det både i Luthers utkast och i själva mässan är *tonus quintus* som nämns. Fyrtio år senare minns Walther enbart att Luther föreskrivit vissa tonarter för perikopsången och att han, Walther, bearbetat evangeliet efter sjätte tonen. Då blir det också begripligt varför Walther kunde skriva, att Luther själv skrivit noterna över epistlar, evangelier och instiftelseorden, men också, att han själv, Walther, fick skriva koralnoterna över ett antal evangelier och epistlar. (WA 19, 58).

Anledningen till att den från regelsystemet avvikande evangelieunderläggningen tagits med kan vara att hela denna text består av en predikan av Jesus. Det kan då ha syntts någon – Luther eller Walther – att regelsystemets restriktiva tonomfång för *Vox Christi* inte var ägnat att göra denna text rättvisa. Underläggningen kan sägas utgå från det tonläge i vilket regelsystemets *Vox Christi* befinner sig (kring F) men ökar tonomfånget för att få fram texten bättre. Man kan egentligen inte urskilja någon bestämd recitationston, det reciteras både på F och A och bitvis även på G vilket gör ett mindre professionellt intryck än Luthers normala regelsystem för evangelietonen. [R.H.]

Några röster ur forskningsdiskussionen och kompletterande synpunkter

Det är många tyska musikutövare som under åren sysslat med Luthers mässmusik.²⁵

I forskningslitteraturen råder konsensus om Luthers kreativa, musikaliskt högtstående sätt att handskas med den kyrkliga musiktraditionen. Han använder sig av hela den kyrkliga skatten, tillfogar egna mönster, är flexibel och anger mera ramar än strikta regler. Han lägger tonarterna med

²⁵ H.B. Meyer SJ, *Luther und die Messe*. Paderborn 1965, 68 f. – Se också Mahrenholz i MGG III under »Epistel», 1453–1456, resp. »Evangelium», 1631 f.

deras »etos» till grund för läsningarna. De nämnda avvikelserna i det tredje evangelieexemplet från de inledningsvis givna reglerna (ej återgivet här) kan härröra från Walther, men där råder delade meningar.²⁶

Den följande diskussionen begränsas till de frågor som rör sambandet mellan melodi och text. När den övergripande, vägledande principen är att största möjliga överensstämmelse bör råda mellan tonbilden och textinnehållet gällande *affectus*, inställer sig frågan om det tredje evangelieexemplets textinnehåll. Pietsch menar att texten förmodligen valts för att den till skillnad från första exemplet innehåller Jesusord (WA 19, 57). Även om man antar att Walther är upphovsman till det tredje exemplet har Luther accepterat resultatet när han hört det sjungas, förklarar sig gilla det – till och med bättre än Johannesexemplet!²⁷ – och rekommenderat det som övnings-text, »Exercitatio» –, men utan att rucka på anvisningen att evangeliet bör läsas »*in quinto tono*». Det måste finnas skäl till att Luther gillat melodien, och det kan bara ligga i förhållandet till textens *affectus*.

Den tredje (avvikande) övningstexten är tagen ur Jesu Bergspredikan, Mt 6: 24–34. Den varnar för att tjäna två herrar, uppmanar till förtröstan att inte göra sig bekymmer för morgondagen, illustrerar med fåglarna under himmelen och liljorna på marken, ställer retoriska frågor och slutar med uppmaningen att först söka Guds rike, med löftet: »Så skall också allt detta andra tillfalla eder» – en mönstergill predikan, som »tröstar, lär, förmanar och varnar», som det hette i 1942 års handboks tackbön efter predikan. Medan den tidigare mönstertexten ur Johannesevangeliet är en dramatisk berättelse som återger dialoger mellan en omstridd profet som ombeds legitimeras sig, en brokig, upprörd folkmassa och förtäckta hot från fientliga agenter, rör det sig i den tredje hela tiden om *vox Christi* i en lugn *docere*-situation, en erkänd och avhållen mästaress monologiska undervisning och förmaning inför en vördnadsfull lärjungaskara, upplivad genom bildrika exempel och retoriska frågor (*delectare*). Den tecknade situationen är lugn, uppbygglig och stabil. För ett sådant innehåll passar den sjätte tonen, – som ju också går i F-modus

26 Frågan lämnas öppen av Mahrenholz, som dock lutar åt Luther som upphovsman på grund av likheterna i de rådande principerna för gestaltningen, MGG III, sp. 1455. – En ingående beskrivning av Luthers sätt att lägga psalmtoner och deras »etos» till grund för läsningen i stället för de gamla lektionstonerna ibid. sp. 1454 f., och MGG I, sp. 382 ff. under rubriken »Altargesang».

27 Brev till vännen Justus Jonas, WA 19, 58.

– utmärkt! Att den är avsedd för »*pietate probatis*», att framkalla känslor av vördnad, gripenhet och fromhet, passar väl in i sammanhanget. Tonen, men framför allt rytmen, i denna text är en helt annan än hos Johannes.

Rytmen: den viktiga fraseringen

Melodi och rytm hänger intimt ihop. »På det att man grundligt skall lära sig melodin och *väl vänja sig vid colon, commata och liknande pauser* ger jag här ett exempel till», heter det före övningstexterna (WA 19, 103; min kurs.). Detta för oss till frågan om fraseringen, om de viktiga pauserna, som de anförda musikkorskarna inte berör. Trots allt var det ju inte fråga om konstnärlig skönsång, utan om en recitation. Musiken skulle inte avnjutas estetiskt utan recipieras även emotionellt som en del av textinnehållet på den kognitiva sidan.

Den ännu ganska unga intonationsforskningen talar om ett yttrandes initiala och finala »gränstoner» som särskilt viktiga för att bestämma satsmelodin.²⁸ Jämförelsen med Luthers *initium* och *finale* ligger nära till hands.

Hos Luther är det inte fråga om grammatisk-syntaktiska strukturer utan om innehållsstrukturer, om »information units». Nedan kan bara ges enstaka exempel som illustration.

Exempel:

Inledningen till Johannestexten visar en uppdelning i omväxlande korta och långa sekvenser: »So schreybt der heylig Johannes in seym Evangelion. / *initium*/ Dis ist das zeugnis Johannis. / *periodus* / Da die Juden sandten von Jerusalem / *comma aliud*/ Priester und Leviten, / *colon*/ das sie yhn fragten: / *periodus* / Wer bistu? / *quaestio* / Und er bekand, / *periodus*/ und leugnet nicht, / *colon*/ und er bekand: / *periodus*/ ich bin nicht Christus. / *vox personarum, periodus*. (interpunktionen återges efter Weimaruoplans exempeltext.)

Här visar det sig att Luther brukar *periodus* vid anföringssatser av typen »han sade [...]», där interpunktionen idag brukar kolon (jfr. tyskans beteckning: »Doppelpunkt»). Det viktigaste ordet i den följande satsen, »Priester und Leviten», som är handlingssubjekt i den kommande berättelsen, mar-

28 H. Altmann (utg.), *Intonationsforschungen*. Tübingen 1988 (=Linguistische Arbeiten 200). Där särskilt D. Wunderlich, *Der Ton macht die Melodie*. – Zur Phonologie der Intonation des Deutschen, 1–40.

Exemplum Euangelii Dominice quartae in adventu, ut sequitur.

So schreybt der heylig Johannis vnn seym
 Euangelien. Dis ist das zeugnis Johannis,
 Da die Juden 'antten von Jerusalem Priester
 und Leviten, das sie yhn fragten: Wer bistu?
 Und er betand, und leugnet nicht, und er betand:
 ich byn nicht Christus. Und sie fragten yhn: Was
 denn? bistu Elias? Er sprach: Ich byn nicht.
 Bistu eyn Prophet? Und er antwort: Neyn. Da
 sprachen sie zu yhm: Was bistu denn, das wir
 antwort denen geben, die uns gesand haben? was
 sagstu von dyr selbst? Er sprach: ich bin eyn ru-

sende Nym vnn der wästen: richtel den weg des
 herren, wie der Prophet Isaias gesaget hat. Und
 die gesand waren, die waren von den Abaritern:
 und fragten yhn und sprachen zu yhm: Warum
 leuffstu denn, so du nicht Christus bist, noch
 Elias, noch eyn Prophet? Johannis antwort
 yhn und sprach: Ich leuffe mit wasser, aber er ist
 mitten unter euch getreten, den yhr nicht lennet,
 der ist, der nach myr komen wird, welcher vor
 myr gewesen ist, des ich nicht werd byn, das ich
 seyne schuhtymen auff löse. Dis geschach zu Beth-
 araba iensit des Jordans, da Johannis leuffet.

keras utan motsvarighet i syntaxen medelst *colon*kadens och kort paus. Det framgår att melodin och interpunktionen visserligen tjänar samma syfte men inte är helt identiska i sin funktion: interpunktionen gagnar främst den kognitiva, melodin den affektiva betydelsen.

Vers 22 är uppdelad i fem intonationsfraser: »Da sprachten sie zu yhm: /*periodus*/ Was bist du denn, /*quaestio*/ Das wir Antwort denen geben, [*comma*] die uns gesand haben? /*periodus*/ was sagstu von dyr selbs? / *quaestio*/?

Genom musiken blir här bakgrundsinformationen med motiveringen till frågorna: »Så att vi kan svara dem som har sänt oss», åtskild från frågorna själva, och genom fokuseringen i »denen geben, / die uns gesand haben», [*comma* + *periodus*], ges en viktig hänvisning till den hotfulla instans i bakgrunden, en sorts KGB, som kräver legitimation.

Den viktiga bakgrundsinformation i vers 24 i vår Bibel 1917: »Och männen voro utsända ifrån fariseerna», – så viktig att den utgör en hel egen vers i evangeliet, fast Luther sammanbinder den medelst *comma aliud*kadensen med det följande –, är hos Luther uppdelad i två intonationenheter och markeras med *initium*: »Und die gesand waren, /*initium*/ die waren von den Phariseern /*colon*/», med fokusering på »Phariseern», – att jämföras med den (osjungbara) moderniserade Luthertexten från 1984: »Und sie waren von den Pharisäern abgesandt». I vers 15 skulle de upprepade frågorna: »Warum teuffestu denn, so du nicht Christus bist, noch Elias, noch eyn Prophet?» efter dagens grammatik utgöra fyra syntaktiska enheter: en fullständig frågesats, en bisats, och två *cola*, men Luther sammanför dem interpunktionen till trots till ett enda *colon*, där han visserligen sätter ett taktstreck efter »denn», men *quaestiokadensen* sparas ända till slutet. Upprepningen av frågorna på en enda recitationston ända fram till frågeintonationen i »noch ein Prophet», förmedlar intrycket av massans otåliga, pockande och insisterande sorl och bidrar till känslan av dramatik.

*Samband med Luthers bibelöversättning*²⁹

När Luther översatte Bibeln måste han – åtminstone när det gäller perikoperna – haft recitationstonen i bakhuvudet. Bach kunde utan svårighet lägga hans texter till grund för sina oratorier. Senare revisioner som strävat efter att anpassa Luthers syntax till modernt bruk har här fått delvis katastrofala följder. (Särskilt gäller detta 1975 års version, som fick återkallas efter starka protester.) Ofta sammanfattade man flera korta *commata* till ett längre *colon*, så att det informationsmässigt viktigaste ordet berövades sin kadens och kunde hamna mitt i satsen. För rytmens betydelse saknades all känsla. Ett enda exempel kan räcka. Julevangeliets första mening ljud ursprungligen: »Es begab sich aber zu der Zeit / daß ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging / daß alle Welt geschätzt würde» (Luk. 2, 1). Ordet »geschätzt» (=skattskivas) ansågs av revisorerna för alltför svårbegripligt. Tydligen också »Gebot» (=påbud). Detta ändrades till det byråkratiska »Erlaß» (=förordning), och resten av meningen blev: »alle Welt sollte sich für die Steuer eintragen lassen» (=hela världen skulle låta registrera sig för skatten)». När tonvikten resp. kadensen tidigare legat på »hela världen skattskrivs» låg den nu på »registrera sig», och den totalt osjungbara stapplande rytmen bryter mot Luthers princip att undvika en rad korta obetonade stavelser på varandra. Hela texten blir vardaglig och banal både innehållsligt och prosodimässigt. Man hör på en gång var Luthers melodiska språk slutar och det moderna talspråket tar vid.

Slutord

Vi har belyst hur Luthers strävan att skapa en »helt igenom tysk mässa» med en harmonisk samverkan av »text och noter, betoning, melodi och åtbörd», framsprungen ur »modersmålets rätta tal och stämma», tagit form i hans tyska mässordning 1526. Han står i den musikaliska tradition som säger att den ordbundna musiken skall tjäna texten genom att uttrycka samma *affectus* medelst tonart och rytm för att åstadkomma en förståelse i »hjärtat», dvs. att få lyssnaren att ta till sig både dess intellektuella och dess emotionella betydelse, förstå »hur det är menat» på djupet. Därvid

²⁹ Utförligare i Stolt 2000, kap. IV, särskilt 100–126.

använder han sig av hela den kyrkomusikaliska skatten på ett kreativt och musikaliskt högtstående sätt. Han bifogar egna mönster men är flexibel och anger mera ramar än strikta regler. Kurfurstens sångmästare, som biträtt honom i arbetet, hade idel beröm för resultatet.

Summary

When Luther in 1526 produced his »German Mass», after having resisted his friends' entreaties for five years, his ambition was a »real German Mass,» where text, stress, melody and emotion all were in harmony with the character of the German language. His predecessors simply had kept the latin melodies together with a German translation of the text without adapting the notes to the prosody of the German sentences. In theory, music was intimately related to rhetoric in Luther's time. Basic was Quintilianus' chapter on music in his famous handbook of rhetoric: *Institutio oratoria*, I,10 ff. According to him, the most important quality is the eminent ability of music to excite or assuage the emotions of mankind. In the power over the emotions he also found the life and soul of oratory (*Inst.or.* VI, 2, 7). For Luther, understanding of a text, especially Bible texts, depended to a large degree on the correct estimation of its emotional content. A spoken text carries a large amount of emotional meaning in its modulation, while a reader has to supply this in his imagination himself. Thus for Luther »the voice gives life to the word», while a written word was »dead». Accordingly he devoted great care to choosing the most congenial modes to be found in the musical tradition of the Church. He had the choice between eight church tones which in musical theory were linked to emotions, adapting rhythm, stress and melody, *accentus*, to match the text's both meaning and *affectus*, and thus ensure the best possible understanding »of the heart». The result, as is shown in the analyses in this study, demonstrates his eminently skilful, creative and flexible handling of this rich heritage.