Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet. 1.

SAMLAREN

TIDSKRIFT FÖR SVENSK LITTERATURHISTORISK FORSKNING

Ny följd. Årgång 7

1926

UPPSALA 1926

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

UPPSALA 1926
ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-A.-B.

NÅGRA UNDERSÖKNINGAR RÖRANDE DET LITURGISKA DRAMAT I SVERIGE

AV

ALF KJELLÉN

Påsken och julen voro de bägge brännpunkterna i medeltidens kyrkliga festliv, och det är därför ganska naturligt, att liturgisk dramatik utvecklades framför allt vid dessa tidpunkter. En del omständigheter tyda på, att också i våra kyrkor små dramer uppfördes under påsken. Vad julen beträffar, har jag däremot icke funnit några dokument, som direkt bestyrka tillvaron av liturgiska skådespel i Sverige. I stjärngosseupptågen, som förr varit så brukliga hos oss och ännu kvarleva på spridda håll i landet, föreligger onekligen en folklig sedvänja, som huvudsakligen har sina rötter i medeltidens »Stella» (trettondagens liturgiska drama). Däremot har man skäl att ifrågasätta, om dessa upptåg utvecklats ur inhemska förutsättningar från medeltiden. De kunna icke spåras i svenska källor före mitten av 1600-talet, och vid denna tid hade trettondagsupptåg av mycket liknande beskaffenhet nått en rik utveckling både i Tyskland och Danmark. Här har man med all sannolikhet att söka ursprunget till det svenska folkbruket.[1]

Helt naturligt finner man hos skilda kultformer en strävan att så levande som möjligt återge de heliga händelserna inför folket. Men mot detta närmande till dramat, som finns såsom anlag hos

[1] Se G. LJUNGGREN, *Svenska dramat intill slutet af sjuttonde århundradet,* Lund 1864, s. 101 f. och T. NORLIND, *Studier i svensk folklore,* Lund 1911, s. 294 f.

kulten själv, bryter sig en annan tendens, benägenheten att låta de religiösa ceremonierna stå där blott som tecken, symboler för högre sanning. Den katolska medeltidskulten ägde också till fullo denna dualism: å ena sidan var den genomsyrad av symbolism, å andra sidan fanns det en tydlig strävan att ge de heliga händelserna åskådlig gestaltning.[1] Denna senare tendens fick sitt starkaste uttryck i det liturgiska dramat, där både agering och dialog funnos såsom medel till att åskådligt återge det religiösa händelseförloppet.

Agering och dialog i förening karakterisera[2] det liturgiska *dramat* till skillnad från mera outvecklade dramatiska former, där blott ettdera av dessa element påträffas. Ett dialogiskt inslag finner man sålunda redan i de vanliga liturgiska växelsångerna mellan skilda körer eller mellan kör och präst, i andra ceremonier åter ägde en — om ock obetydlig — agering rum.[3]

Några liturgiska företeelser, som omtalas i svenska källor, ha ett visst intresse genom sin relativt höga dramatiska utveckling utan att dock ha det liturgiska dramats alla egenskaper. Hit hör onekligen en under medeltiden tämligen vanlig kyrkoinvigningsceremoni,[4] som hade både dialog och i någon mån agering men saknar dramatiskt liv till följd av sin halvt symboliska karaktär. Med kännedom om ceremoniens spridning på kontinenten, är det högst sannolikt, att den också förekom i Sverige under medeltiden. Först så sent som i O. J. Bromans »Glysisvallur»[5] har jag funnit den återgiven i samband med en framställning av förhållanden under den katolska tiden i vårt land. Författaren rör sig likväl i hög grad med allmänt katolskt stoff; det är därför ej alldeles säkert, att hans källa i detta fall är svensk. Stället förtjänar dock ett återgivande.

Broman berättar, huru biskopen kom i spetsen för sin procession fram till den »lästa kyrkan». Han slog ett slag på kyrko-

---

[1] Märk hur t. ex. ceremonier i den romerska mässan uppfattades symboliskt enligt vissa medeltida tolkningar, rent åskådligt enligt andra. Jfr A. FRANZ, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg 1902, s. 455 et passim.

[2] Jfr E. CHAMBERS, *The Mediæval Stage*, II, Oxford 1903, s. 2 f.

[3] LAURENTIUS PETRI (*Dialogus om ... Messone ...*, Wittenberg 1587, bl. 35) liknar den katolske prästens uppträdande under mässan vid »fastelauen»: han »apar med tekn och liknelse epter all then deel som han (d. v. s. Kristus) ... bedreff. Eller huadh är och slijkt annat än Fastelauen». Jfr LJUNGGREN, a. a., s. 105.

[4] Enligt hänvisningar hos CHAMBERS, a. a. II, s. 4 anm. 1 förekom den under medeltiden på flera håll.

[5] Utg. av Gestrike-Helsinge nation, Uppsala 1912, del 2, s. 11.

dörren och yttrade till den »diaconus», som stod innanför: »Giörer porterna wida och dörarna höga, att ärones Konung må draga ther in». — »Hwilken är then samme ärones Konung», frågade då diakonen, varpå biskopen svarade: »Herren stark och mächtig». Huru själva ceremonien sammanhänger med gammal exorcism (jfr Chambers, a. a. s. 4) framgår av fortsättningen. Efter en hel del ceremonier ansåg biskopen stunden mogen för korstecknet på dörren och yttrandet: »Ecce crucis signum, fugiant phantasmata cuncta». Denna ceremoni var helt säkert för medeltidens människor ej blott en tom ritual, utan åskådliggjorde verkligen en kamp mellan tvenne makter, det goda och det onda. Diakonen, som är djävulens representant, godtar ej genast den kategoriska uppmaningen. Han vill ej utan vidare släppa in »ärones Konung», han hyser tvivel och ger uttryck åt dem. Här finnes onekligen en ansats till dramatisk konflikt.

Denna dialog fanns också — såsom responsorium — i påskaftonsliturgien, även i de svenska breviarierna, och här blev den i vissa länder kärnan i en ceremoni, som skulle återge Kristi nedstigande till helvetet. En modern amerikansk forskare[1] har visat, huru betydelsefull denna ceremoni blev för utvecklandet av motsvarande scen i de stora cykeldramerna[2].

Ett mera givande exempel på de dramatiska tendenserna i medeltidens liturgi erbjuder utförandet av passionssången. Schück har i sin Svensk Litteraturhistoria framdragit en handskrift från Växjö, vilken innehåller en skildring av Kristi lidande från tillfångatagandet till döden på korset, allt med bibelns ord, med en fördelning av de dialogiska partierna mellan olika solister. Det hela betecknas av Schück »närmast» som »ett oratorium».[3] Men han bestämmer inte mera ingående »oratoriets» karaktär, och längre ner kallas det kort och gott för »påskspel», vilken karakteristik också återfinnes i Schück och Warburg, Svensk litteraturhistoria

---

[1] P. E. KRETZMANN, *The liturgical element in the earliest forms of the mediæval drama,* Minneapolis 1916, s. 120 f.

[2] Det svenska fragmentariska dramat *Belial* (utg. av Klemming, Stockholm 1864) står i kontakt med denna motivkrets. Här utgör Kristi nedstigande till helvetet förhistorien och förutsättningen för handlingen. Den klagande monolog, som Belial håller i början, är alldeles i stil med de jeremiader, som djävlarna i cykeldramerna anställa med anledning av den allmänna förlusten på själar vid Jesu besök i helvetet. Jfr J. E. WACKERNELL, *Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol,* 1897, s. CXCI f.

[3] Se H. SCHÜCK, *Svensk Litteraturhist.,* Sthlm 1885—90, s. 594.

(del I, 1911, s. 244), där stycket utan vidare benämnes »ett tredje påskdrama».

Med utnyttjande av rikligare källmaterial är det möjligt att närmare bestämma passionssångens karaktär. Den handskrift, som Schück stöder sig på, förefaller vara utskriven av en Robertus Paschatii Jenecopensis. Emellertid förvaras det en annan handskrift i Växjö, och åtskilliga dylika finnas i andra svenska bibliotek,[1] som innehålla versioner av samma passionssång. I samtliga utgöres texten av Johannes' evangelium 18. kap. v. 1—19. kap. v. 30 utom i »Svensk koralbok» och Skara musikhandskrift n:r 6, som endast nå till 18. kap. v. 36 (de äro av allt att döma fragment). »Gihlovius»-handskriften har säkert innehållit hela den vanliga passionssången, men nu fattas ett par blad i mitten och troligen ett blad i början. Handskriften från Västerås innehåller föga mer än Jesu ord samt det som säges av judarna.

Texten är alltså konstant.[2] Visserligen finns det åtskilliga språkliga skiljaktigheter mellan de olika dokumenten, och även smärre variationer ifråga om val av uttryckssätt, men de sakna allt litteraturhistoriskt intresse. De verkliga tillsatserna till Johannes' evangelium äro lätt räknade. I »Svensk koralbok» finnes efter kap. 18, 27 ett inpass om Judas (= Matt. 27: 3—4) och i Växjöhand-

[1] De allra flesta har redan TOBIAS NORLIND anfört i sitt arbete *Latinska skolsånger i Sverige och Finland* (Lunds universitets årsskrift 1909, s. 170). Här nedan följa som n:r a och b de passioner, som hittills icke hava blivit beaktade, och vidare upptagas av de kända passionerna sådana, där jag funnit årtal och namn i handskrifterna, som verkligen kunna tjäna till ledtråd vid bedömande av deras ålder. Handstilen tyder på 1600-talet.

a) I Växjö stiftsbibliotek »Gihloviushandskr.» (osign. oktav). Omedelbart efter passionen »Anno 1716 d. 20 Jannuarij Fredericus Seidentopf». Enligt *Växjö skolas matrikel*, Växjö 1921, s. 55 för år 1713: Friedericus Christianus Seidentopf Gymnasii Cantoris filius 7 ½ ann.». Torde vara densamme, som varit passionens avskrivare.

b) I Linköpings stiftsbibliotek »Koralbok» (osign. kvart).

c) I Kungl. Biblioteket, Stockholm, »Svensk Koralbok» (osign. oktav, i index årtalet 1699).

d) I Västerås stiftsbibliotek mus. hdskr. n:r 8 »bassus primus» (i 2-bas- och 2-diskantpartierna före »Deus misereatur» årtalet 1597 och på pärmen till 2-diskantstämman årtalet 1626).

e) I Skara läroverksbibliotek:
1) Mus. hdskr. n:r 3 (på tredje bladet årtalet 1645);
2) Mus. hdskr. n:r 6 (på förpärmens insida: »Haquinus Torstani Roth»). Måste vara indentisk med den i WARHOLMS *Skara stifts herdaminnen* (del I, Mariestad 1871, s. 531) omnämnde Haqv. Thorst. Roth († 1654).
Inget årtal visar tillbaka längre än till slutet av 1500-talet.

[2] Den musikaliska formen är också densamma. Härtill återkommer jag i det följande.

skriften, av allt att döma den yngsta texten, kommer efter samma vers (18, 27) en svårläst passus, som tydligen ej är annat än en ganska otymplig variation av Psaltaren, ps. 51 v. 3 f.[1]

Det dramatiska element, som finnes, består endast däri att allt, som de olika enskilda personerna yttra, sjunges av solister. Vad åter vissa grupper — »knektarna», »folket» etc. — säga, sjunges av 4-stämmig kör; de episka partierna utföras av »Evangelisten». På samma sätt skulle också texten i »Jenecopensis»-handskriften sjungas, såsom ovan antytts. Med största sannolikhet föreligger således samma passionssång alltigenom.

Efter vad jag funnit, har mönstret varit den moderniserade passionssång, som infördes av Johan Walther, Luthers medhjälpare vid nydaningen av mässan 1525. Walther var ej någon mer betydande reformator; i huvudsak bibehölls den katolska passionssången, såsom den utförts alltsedan 1100-talet.[2] Före denna tid reciterades — på ett halvt musikaliskt sätt — passionstexterna i evangelierna av endast en officiant. Under 1100-talet började man fördela bibeltexten mellan flera personer,[3] och dessa voro vanligen prästen (sacerdos), som stod för Kristi tal, diakonen, vilken utförde Evangelistens episka parti och subdiakonen, som hade på sin lott övriga enskilda personer och »turba». Föredragningssättet, den »musikaliska» recitationen, bibehölls. De tre personerna reciterade vardera på en viss huvudton (tonus currens), på vilken alla stavelser uttalades ända till en viss bestämd stavelse, då ett »slutfall» kom. Denna musikaliska grundform kvarlever ännu såväl i Walthers passion som i de svenska passionstexterna.

Dessa senare skilja sig från den medeltida passionssången huvudsakligen genom två utmärkande drag: judarnas parti utfördes ej av en person utan av en kör, och språket är ej latin utan svenska. I

---

[1] Petrus gak uth och grät bitterliga (Matt. 26, 75): »Herre Gud giör nad med mig för then miskund som är i tig förlåt syndar mina för(?) stora mildhet tina / och för tina barmhärtighet två och min orättfärdighet och giör mig ren från synden min brist kan iag besina Ty min Gud är altid för mig Syndat har iag allena mot tig för tig har iag illa giordt. Men tu blifwer som uti tin ord» (resten ej läslig).

[2] Ang. passionssångens historiska utveckling se O. KADE, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahr 1631* (1891—94, s. 3 f.), vartill den allmänna redogörelsen sluter sig, då ej annat angives.

[3] Denna förändring kan bäst avläsas i ett arbete från 1200-talet, Durantis Rationale divinorum officiorum (se KADE, a. a. s. 4). Enligt DURANTI skulle evangeliets ord föredras »in tono evangelii», men Kristi yttranden »dulcius» och de övrigas »cum asperitate».

bägge dessa avseenden har Walther tydligen gett riktlinjerna. Han införde körformen, och han insatte i stället för den latinska texten den tyska bibelöversättningen.

Det finns också några mera speciella likheter, som visa hän på den Waltherska passionstypen. Alla de svenska passionerna ha, såsom jag nämnt, Johannes' text och börja med 18. kap. 1. v. och gå till 19, 30 (då de äro fullständiga). I Tyskland var det också brukligt,[1] att Johannesevangeliet just i denna omfattning förbands med det Waltherska sångsättet. Som avslutning sjöng kören vanligen »Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöst hat durch sein Leiden von der Hölle». Denna avslutning förekommer också i Växjöhandskriften och Skara musikhandskrift n:r 3.

Huru populär passionssången i denna form var i Sverige framgår tydligt av ett uttalande hos Dijkman:[2] »— effter Lutheri läras inkomst — — — så hafwa de siungit Passions sång på swensko / der uthi somliga äro Christus / andra Apostlar / Johannes Evangelisten / Tiensteqwinnan / Judas / Petrus / Judarna / in summa denna sång är ett tragœdiskt extract af heela Christi pinas Historia / hwilken sång ännu brukas i somlige Kyrckior här i Swerige». Här uppräknas på ett tämligen oredigt sätt nästan alla de »roller», som förekomma i de svenska texterna.[3] Det var tydligen vanligt, att dessa fördelades mellan en hel del uppträdande, liksom också någon gång var fallet i Tyskland (Schöberlein, a. a., II: 1, s. 358). I närmare anslutning till den medeltida traditionen uppträdde där mestadels blott tre solister.[4]

---

[1] Jfr L. SCHÖBERLEIN, *Schatz des lithurgischen Chor- und Gemeindegesangs*, II: 1, Göttingen 1868, s. 358.

[2] *Antiquitates Ecclesiasticæ*, Sthlm 1703, s. 116.

[3] Pilatus fattas i denna uppräkning. I texterna förekomma inga apostlar utom Petrus.

[4] En viss inskränkning i solistantalet kunde dock emellanåt förekomma även hos oss. I Växjö skolas verifikationsbok — med anteckningar från början av 1700-talet — (osign. handskr. i Växjö stiftsbibliotek) anföres år 1764 (a. h. s. 353) en utgiftspost för Johan Brinkman, som »wid Passions Musiquen agerat 3ne personer». Men år 1772 utbetalades vissa summor åt en yngling, som agerat »Evangelist», en annan, som uppträtt som »Christi Person» och en tredje, som varit »Pilati Person» (s. 414). Många år längre kvarlevde nog icke passionssången, ty från 1783 ha vi en anteckning (s. 499), som förmäler om dess definitiva avskaffande: »Sedan Passions Sången på Långfredagarna nu mera blifvit för obrukelig ansed, så har högvördige Herr Doctor och Biskopen . . . förordnat, at för de pgr som blefwit oficianterna wid ofwan nämda Passions Sång såsom betalning tildelade i stället skola (oläsligt) Noter upkjöpas I följe hwaraf jag förskrifwit den 10de operan af den berömde Haydens Symphonier . . .».

Dijkman sätter införandet av den svenska passionssången i samband med »Lutheri läras inkomst» men bestämmer ej närmare, när det förra skedde. Sannolikt kan man ej räkna med den Waltherska passionstypen här i landet före slutet av 1500-talet, ty först vid den tiden blev den moderniserade passionssången populär i Walthers eget hemland (jfr Schöberlein, a. a. II: 1, s. 358). Då synes också ha rått en verklig högkonjunktur för tysk musik i Sverige, varom våra läroverks sångböcker från denna tid vittna (jfr Norlind, a. a. s. 40 f.). I samband med detta allmänna tyska inflytande infördes säkert den Waltherska typen.

Skolgossarna fingo hos oss utföra passionssången (jfr föreg. s. n. 3), och detta stämmer gott överens med vår skolmusiks hela karaktär under 1500- och 1600-talen. Djäknarna efterträdde redan på 1540- och 1550-talen korprästerna som vårdare av kyrkomusiken, och den gamla katolska liturgien bibehölls i stor utsträckning.[1] Med kännedom om detta fasta band, som knöt skolsången samman med medeltidens liturgi, är det omöjligt att betrakta passionssången här i landet som en helt och hållet sen företeelse. Det är sant, att den har en del speciella karakteristiska, som endast kunna ledas tillbaka till Walthers reformer, men själva seden att sjunga passionssång med fördelta roller fanns säkert under medeltiden här[2] liksom i andra katolska länder, och den övertogs av djäknarna med det andra liturgiska arvet; den nya moderiktningen från Tyskland innebär endast en lätt förändring i det hävdvunna sångsättet och övergång från latinet till modersmålet.

De medeltida passionerna, varav den svenska versionen blott är en sentida utlöpare, tillhörde liturgiens halvdramatiska former; de äga i viss mån ett dialogiskt element men sakna agering. Men gränsen mot det liturgiska dramat framträder icke fullt så skarpt vid en jämförelse med vissa dylika dramer, speciellt de äldsta passionsspelen. Det är påfallande, huru nära dessa med sin primitivitet stå passionerna. I »Ludus breviter de passione»[3] — för att

[1] Se E. Rodhe, *Studier i den svenska reformationstidens liturgiska tradition* (Uppsala univ:s årsskr. 1917, s. 1 f.).

[2] En slutsats endast ex analogia, ty ingenstädes i våra missaler har jag sett sångsättet för passionerna angivet. Dijkman (a. a. s. 116) har sig endast bekant, att man under medeltiden på långfredagen »Chorwijs siungit Christi pinos Historia på Latin». Härmed kan knappast avses den egentliga passionssången — ty där brukades ej körsång under medeltiden — utan menas nog de antifonier och responsorier, som hörde till långfredagens liturgi.

[3] Återges i W. Meyers *Fragmenta Burana* i Festschrift zur Feier des hundertjähr. Bestehens der k. Gesellsch. der Wissenschaft z. Göttingen. Abh. der philolog.-hist. Klasse, Berlin 1901, s. 122 f.

nämna det mest frappanta exemplet — råder ett slaviskt beroende av bibeltexten liksom i passionerna. Detta märker man såväl i dialogen som i scenbeskrivningarna, vilka verka mera berättelser än praktiska föreskrifter. I ett skådespel från Benediktbeuern[1] uppträder en »clerus» (=clericus), som på bibelprosa — i perfektum — yttrar sådant, som egentligen skall framgå av skådespelarnas agering. Hans uppgift här tycks vara fullkomligt analog med Evangelistens i passionerna, nämligen att ge den sammanhållande ramen. Som Sepet har påvisat, föreligger säkert ett direkt inflytande från passionerna. Detta episka element är dock säkerligen en förbindelselänk av åtskilligt mera allmän och betydelsefull art. Gång på gång möta vi i den medeltida dramatiken Evangelisten i olika gestalter, som Augustinus, »rector processionis» och andra dylika figurer,[2] vilka ej ingripa i handlingen utan endast berätta innehållet i de olika avsnitt, som framföras. Hos medeltidens människor fanns ett verkligt behov av episkt komplement till den dramatiska handlingen.

Passionerna och medeltidsdramerna ha också en viktig beröringspunkt i begagnande av musiken som karakteriseringsmedel. — Ofta har man beträffande de senare framhållit musikens dominerande roll (jfr Creizenach, a. a. I, s. 101 f.): i de liturgiska dramerna sjöngs allt, och även i det följande hade körer och andra sångpartier en mycket viktig uppgift att fylla. Mig veterligen har man likväl ej gjort en verklig undersökning om musikens uppgift här som dramatiskt karakteriseringsmedel. Det är säkert ej tillfälligt, när t. ex. i ett drama Kristus sjunger »submissa voce», då han yttrar »Mulier ecce filius tuus»,[3] och Maria vid korset »alta voce plangit cum manibus». Musiken får liksom i en nutida opera uttrycka känslan. Troligtvis förekom också i viss utsträckning en karakterisering av de olika personerna genom olika höjdläge. Heinzel (a. a. s. 83) anför några exempel på att Pilatus sjunger »sub

---

[1] Utgör en övergångsform till gillesdramat. Se R. FRONING, *Das Drama des Mittelalters,* Stuttgart 1891, s. 290 f. och M. SEPET, *Origines catoliques du Théatre moderne,* Paris 1901, s. 47 f.

[2] T. ex. passionsspel från Frankfurt år 1493 (FRONING, a. a. del II, s. 374 f.), passionsspel från S:t Gallen (omkr. 1300) (F. I. MONE, *Schauspiele des Mittelalters,* del I, Karlsruhe 1846, s. 72 f.) och »Künzelsauer Fronleichnamspiel» (jfr W. CREIZENACH, *Geschichte des neueren Dramas,* del I, s. 233).

[3] Bägge exemplen ur ett passionsspel från Alsfeld; de anföras i RICH. HEINZEL, *Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter,* Hamburg & Leipzig 1898, s. 83.

quinto tono», änglarna »sub tercio tono» och Maria »acuta voce» (= hög röst).

Man kan sammanställa detta med vad som ovan sades om passionernas musikaliska karaktär. Hos Duranti hette det, att Kristus' parti skulle sjungas »dulcius» men de övriga personernas »cum asperitate» — huru få inte härigenom figurerna sin prägel i utförandet! Kristus' parti sjöng vanligen med »voce bassa», Evangelistens med »media voce» och de andra personernas »cum alta voce».[1] Samma fördelning tycks också råda i de svenska passionerna av notskriften att döma. Att Kristus sjöngs av en basröst torde ha avsett att ge detta parti en allvarligare och högtidligare prägel i jämförelse med Pilatus, Dörrvakterskan etc., som sjöngos av mera höga, »gälla» röster.

Men passionssången icke blott förebådar i flera avseenden det medeltida dramat utan har också beröringspunkter med oratoriet. Själva grundstrukturen är i stort sett densamma: den musikalisktdramatiska karaktären med dialogisk uppdelning av den religiösa texten i soli och körer, allt utan en tillstymmelse till scenisk aktion.[2] Men därjämte finns det klara och tydliga olikheter. Oratoriet har redan från sin begynnelse haft en mera konstrik byggnad; här samverkar instrumentalmusik med sång, och i stället för passionens enkla episka bibelprosa användes en diktad, halvt lyrisk text.

Schücks karakteristik av passionen som ett slags oratorium har alltså sitt berättigande, men täcker icke hela företeelsen — vi ha att göra med två varandra närstående arter musikdramatik, men var och en med sina särmärken. I 1600-talets svenska skolor odlades bäggedera; så finner man ofta — för att nämna ett exempel på oratoriemässiga kompositioner — bland tidens skolmusikalier Hammerschmidts Musikalische Gespräche über die Evangelia,[3] där visserligen den musikaliska formen är sinnrikare, men den halvdramatiska och bibliska karaktären i stort sett är densamma. De svenska

---

[1] Se V. THALHOFER und L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik.*, I, Freiburg 1912, s. 617.

[2] Om oratoriet se A. SCHERING, *Die Geschichte des Oratoriums,* Lpz. 1911. Förf. uppvisar här (s. 7 f.), huru oratoriet väsentligen leder sitt ursprung från medeltidens senare liturgiska spel. Passionen har troligen också varit medverkande orsak till dess uppkomst (jfr a. a. s. 5).

[3] Se T. NORLIND, *Musiklexikon* (Sthlm 1916), art. om honom. Intresset för oratorier sammanhänger naturligtvis med det starka intresset i skolorna för »discant» (flerstämmig) sång (Se NORLIND, *Latinska skolsånger* etc., s. 36).

passionerna stå alltså långt ifrån som isolerade företeelser i skolornas musikliv.

* * *

Den i det föregående behandlade passionssången kunde närmast karakteriseras som en stark ansats till liturgisk dramatik. Ett verkligt liturgiskt drama föreligger däremot i ett svenskt Ordinarium,[1] där ett avsnitt av påskliturgien onekligen måste betraktas som ett ganska typiskt exempel på genren. Av skrivstilen att döma, gotiskt minuskel med böjelse till kursiv, måste handskriften vara från 1400-talet. Annerstedt bestämmer dess proveniens till Linköping (U. U. B:s handskriftskatalog), och säkerligen stöder han sig härvid på en hel del alluderingar på »ecclesia Lincopensis» i densamma.[2]

Det egentliga dramat tillhör påskdagens ritual, men redan under långfredagen och påsknatten utfördes enligt samma ordinarium tvenne halvdramatiska ceremonier, som på sätt och vis framställa förhistorien till själva dramat. Om det senare återger kvinnornas besök vid graven, framställa de förra på ett åtskilligt mera symboliskt sätt Kristi begravning och uppståndelse.

Det första momentet i »handlingen» försiggick omedelbart efter långfredagens kommunion (Ord. Fol. 36): »Deinde petitur sepulchrum et reponatur ibi corporale . . . quo finito hoc ordine fit processio cum cruce de sacristia ad sepulchrum». Sedan påskaftonens ritual utförts,[3] framställdes Kristi uppståndelse, såsom kort antydes i orden: »In sancta Nocte dominice resurrectionis ad elevationem tres cantantes antiphonam . . .».

Dessa bägge ceremonier funnos på åtskilliga andra håll under medeltiden, kallade »depositio» och »elevatio» (Chambers, a. a., I, s. 16 f.) I »depositio» nedlade prästen långfredagen under avsjungande av varierande hymner, antifonier etc. ett kors — såsom symbol för Kristus — i ett »sepulchrum» i kyrkan. Enligt Linköpingsordinariet placerades jämte korset också corporalen i

[1] Uppsala Universitetsbibl., codex mediiævi C 428.

[2] Se särskilt bl. 3: »in nocte domini . . . incipit ordinarius ecclesiæ lincopensis»; jfr bl. 61 och 131.

[3] Enligt medeltida kutym saknas offertorialsången i påskaftonens mässa (se THALHOFER, a. a. I, s. 652), vilket motiveras på ett onekligen gåtfullt sätt: »sed offertorium non cantatur quia mulieres angelico conspectu perterriti a monumento cum silentio recesserunt». Ha vi här att göra med en av de utläggningar, som skolastikerna hade till hands för att förklara offertoriets frånvaro? (Jfr THALHOFER, a. st.).

graven.[1] Efter själva »depositionen» plägade man flerstädes ställa ut vakt vid densamma.

»Elevatio» skedde enligt den äldsta uppgift vi äga (Concordia Regularis) på så sätt, att sacristanerna under tystnad förde undan korset. Sedermera utvecklades här på sina håll en stor liturgisk apparat. Linköpingsordinariet ansluter sig tydligen till »elevationens» senare utvecklingsfas, då begynnelseorden till flera liturgiska sånger anföras.

På påskdagsmorgonen utfördes matutinen i vanlig ordning t. o. m. tredje responsoriets versus, där i ritualen har infogats det lilla påskdrama, som härmed återges in extenso. För att uppvisa huru typiskt för genren det är, avtryckes parallellt för åskådlighetens skull en i det stora hela typisk text, som G. Lange funnit i ett Gotha-breviarum från 1200-talet.[2]

Linköpingstexten:	*Gothatexten:*
Repetitunt responsorium	Responsorium (tertium) repetitur.
Sic cantantes *procedunt ad sepulchrum* et percantato ultimo responsorio *ecce tres clerici pro* mulieribus in cappis *veniunt ad sepulchrum cum turibulo et incenso* sedentibus intro duobus dyaconibus *in dalmaticis pro angelis sicque submissa voce qui extra stant, incipiant antiphonam* *Quis revolvet nobis* etc.	Sic cantores *procedunt ad sepulchrum* *Ecce tres clerici* in albis *veniunt ad sepulchrum cum turribulis et incenso* In sepulchro sedeant duo clerici *in dalmaticis pro angelis.* *Sicque submissa voce qui extra stant incipiant antiphonam* istam: *Quis revoluet nobis* ab hostio lapidem quem tegere sanctum cernimus sepulchrum?
respondent clara voce qui intus sedentes antiphona	*Respondent* angeli
Quem querittis	*Quem quaeritis*, o tremule mulieres, in hoc tumulo plorantes?
? stantes	Item extra:
Jhesum nazarenum	*Jhesum nazarenum* crucifixum querimus

[1] Här förenas — såsom THALHOFER (a. a. I s. 636) framhåller — två gamla sedvänjor, som man i allmänhet finner praktiserade på olika håll: det heliga sakramentets »reposition» och den egentliga »depositio».

[2] *Die lateinischen Osterfeiern,* München 1887, del I, s. 45.

Intus respondent	Tunc angeli
Non est hic	*Non est hic*, quem quaeritis, sed cito euntes nunciate discipulis eius et petro quia surrexit Ihesus
et addunt	Item angeli:
Venite et videte	*Venite et uidete* locum ubi positus erat dominus, Alleluia Alleluia.
Tunc intrent et thurificent locum	*Tunc intrant et thurificant locum*
Addunt-que *angeli*	Item *angeli* R.:
Cito euntes	*Cito euntes* dicite discipulis quia surrexit dominus Alleluia
Et tollant mulieres[1] *lintheamina procedantque ad populum* clara voce cantantes	*Et tollunt mulieres lintheamina et procedunt ad populum* cantantes:
Victimae paschali[2]	Surrexit dominus de sepulchro qui pro nobis pependit in ligno Alleluia
Hiis finitis *incipit cantor*	Tunc *cantor incipit:*
Te deum	*Te deum* laudamus.

Denna dramatiska framställning av kvinnornas besök vid graven kan nästan helt och hållet återföras på det liturgiska påskdramat i dess primitiva form, som ännu brukades på sina håll under slutet av medeltiden (jfr Creizenach, a. a., I, s. 223). Här utgöras, såsom särskilt G. Milchsack[3] och G. Lange (a. a., s. 5 f.) uppvisat, aktion och dialog av några enkla moment, som i alla kända fall återkomma i nästan oförändrad gestalt. Den korta handlingen utvecklades i ganska nära anslutning till Matteus' evangelium: Mariorna, som vanligen framställdes av några präster, tågade i procession, försedda med rökelsekar, till en i kyrkan iordningställd »Kristi grav», där två änglar (eller blott en) togo emot dem. Härpå följde en liten dialog:

---

[1] »Mulieres» överstruket. I marginalen mitt för står följande: »clerici (?) mulierum gerentes». Därefter »olea» (överstruket) . . . resten är oläslig.

[2] Härtill har följande tillagts överst på sidan: »solet tum fieri hac nocte post responsorii versus Dum transissent etc. quidam salvatoris representatio resurrexionis ihesu Christi quam si imitari volueris eiusmodi requiris».

[3] *Die Oster- und Passionsspiele,* Wolfenbüttel 1880, s. 26 f.

Ängeln: Quem quaeritis in sepulchro, o christicolae.

Mariorna: Jesum Nazarenum crucifixum, o coelicolae.

Ängeln: Non est hic, surrexit sicut praedixerat. Ite nuntiate quia surrexit.[1]

Ängeln brukade därefter taga upp en linneduk ur graven och visa den för kvinnorna.

Så när som på den sista detaljen och vissa tillägg, vartill vi återkomma, överensstämmer, som synes, Linköpingstexten fullständigt med det liturgiska dramat i dess enkla form. Det är därför av ett visst intresse att något beröra teorierna om detta primitiva dramas uppkomst.

Den moderna forskningen har alltmera kommit till insikt om att det primitiva påskdramat endast betecknar slutetappen i en lång föregående utveckling inom liturgien. Man har också lyckats konstatera de viktigaste länkarna i denna evolution. I en introittrop (från 900-talet, använd i S:t Gallen), som påträffats av L. Gautier,[2] återfinnes den »ursprungliga» påskdialogen men utan antydan, om den sjungits av kör eller enskilda personer. På grund av den tidiga förekomsten förefaller det dock sannolikast, att blott vanlig antifonsång förekom.[3] En påskritual från S:t Denis representerar ett stadium närmare dramat: här skall samma dialog sjungas växelvis av två grupper sångare, som trätt ur kören (se Lange, a. a., s. 20). I den följande utvecklingen inskränktes sångarnas antal ytterligare.

För att förklara påskdramats uppkomst har man också gjort en sammanställning med »depositio» och »elevatio». Uppenbarligen finns här en samhörighet: kvinnornas besök innebär ju endast en fortsättning på vad som hänt under natten, och rent praktiskt sett är det samma grav, som användes vid alla tre ceremonierna. Överhuvud tycks det vid nästan alla kända påskspel ha funnits en grav-

[1] LANGE (a. a. s. 29) räknar till det första utvecklingsstadiet också »Quis revolvet nobis lapidem» (i början), som också förekommer i Linköpingstexten, samt en slutsång »Surrexit etc.» i olika fattningar (a. a. s. 18); till frågan om dess förekomst i Linköpingstexten återkommer jag.

[2] *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge. Les Tropes* I (Paris 1886, s. 219 f.). — Introitus är benämningen på första delen av den katolska högmässan. Troper kallades de — inofficiella — interpolationer, som under medeltiden gjordes i olika liturgiska texter, tillhörande Introitus, Kyrie, Gloria etc. (se GAUTIER, a. a. s. 1, 142 et passim.). Ursprungligen voro troperna inskjutningar av rent musikalisk art (s. 55).

[3] LANGE (a. a. s. 20) anför ett vägande bevis. Man vet beträffande ett mycket liknande fall, en trop tillhörande himmelfärdsliturgien, att utförandet ej var annat än körsång.

imitation som dramatiskt attribut, där också »depositio» och »elevatio» ägde rum. Då man nu finner mycket få fall, i vilka »visitatio» (besöksscenen) förekommer utan de bägge andra bruken, men omvända förhållandet är tämligen vanligt, förefaller det sannolikt, att »depositio» och »elevatio» voro av äldre datum i den medeltida liturgien. Om man sammanställer härmed samhörigheten i händelseförlopp och det gemensamma användandet av graven, är det ganska antagligt, att verkligen de bägge tidigare halvdramatiska sedvänjorna givit impuls till utveckling av det dramatiska elementet i »visitatio».[1]

De tillsatser i Linköpingstexten, som fogats till den dramatiska grundformen, äro ej svåra att härleda. För att först nämna »Venite et videte etc.» (från Matt. 28, 6) är denna sats förmodligen det första tillägget till de »ursprungliga replikerna» och kom framgent att höra till det traditionella stoffet. I enlighet med bibeln placeras det vanligen efter »Non est hic etc.» (Lange, a. a. s. 33). Som man ser, avviker här Linköpingstexten ej från den vanliga formen.

»Cito euntes etc.» torde här ha en äldre och sedermera ej fullt så vanlig avfattning. Enligt Lange (a. a. s. 44) har man fem fall

[1] Helt nyligen har KLAPPER i Zeitschrift für deutsche Philologie (L. Heft 1923, I, s. 46 f.) framlagt en rätt uppseendeväckande men knappast hållbar hypotes om det liturgiska påskspelets uppkomst. I en handskrift från 1300-talet har förf. funnit en avskrift av en Ordo divini officii, som under korstågstiden brukades i Jerusalem. Här återfinnes »Quem quaeritis etc» i den enklaste formen; dialogen skall efter procession till gravkyrkan utföras av tre klerker »in modo mulierum iuxta consuetudinem antiquam» och två andra klerker föreställande änglar. KLAPPER drar mycket vittgående slutsatser ur detta dokument: icke blott »Quem quaeritis»-texten utan också den dramatiska fördelningen av texten härstammar från Jerusalem.

Förf. finner onekligen stöd för sin teori i den omständigheten, att talrika processionsriter i anslutning till den heliga gravens kyrka äro tidigt dokumenterade i Jerusalemsliturgien. Men för övrigt äro de bevis, som han framlägger, ej synnerligen starka. KLAPPER finner det osannolikt, att påskdramat i denna form införts med korstågsfararna till Jerusalem från Västerlandet, ty — såsom han påstår — på det senare hållet hade vid denna tid påskdramat nått en mycket högre utveckling. Han glömmer, att där jämte de utvecklade formerna fortfarande existerade de korta versionerna (jfr ovan s. 12). Det finns således ingenting, som hindrar, att den primitiva formen införts till Jerusalem från Västerlandet.

KLAPPERS text representerar för övrigt ej alls det mest primitiva stadiet, då utförandet ej är förlagt till högmässan, som vanligen är fallet med Västerlandets tidigare och mera outvecklade versioner utan till matutinen i likhet med den senare traditionen där.

Som ovan påpekats tyder åtskilligt på ett samband mellan »visitatio» och »depositio» och »elevatio». KLAPPER har sökt lösa ursprungsfrågan utan hänsyn till detta problem. Han har ej ens upplyst, om »depositionen» och »elevationen» finnas omtalade i Jerusalemstexten.

i första utvecklingsstadiet och sedan blott enstaka exempel, som innehålla »Cito euntes dicite discipulis eius et Petro quia surrexit Ihaesus». Dess plats är i alla dessa fall mellan »Venite etc.» och »Surrexit». Men i den text, som anföres parallellt med Linköpingsversionen, förekommer också en hopsmältning av »Non est hic» och »Cito euntes» (något förändrad); denna form blev sedan traditionell i de följande utvecklingsstadierna (a. a. s. 46).

Vad vidare »Victimae paschali» beträffar, upptogs denna sekvens, som Lange (a. a. s. 59 f.) belagt i 68 fall, troligen först under 1200-talet (se Lange, a. a. s. 60).

»Surrexit», som enligt Lange (se ovan) skulle tillhöra själva kärnan, tycks saknas. Möjligen kunde man här hänvisa på det surrexit, som ingår i »Victimae paschali etc.»: »surrexit Christus spes mea, precedet suos in Galilaeam» (se Chambers, a. a. II, s. 30). Lange anför själv ett parallellfall härtill (text »Chalons II» a. a. s. 63) men tager icke upp denna text till diskussion vid sin behandling av »Surrexit».

Utförandet av »Victimae paschali» fordrar för övrigt sin förklaring. I texten finns blott denna lilla upplysning: »mulieres . . . cantantes: Victimae paschali». Men det förefaller högst osannolikt, att verkligen Mariorna skulle hava ensamma sjungit sekvensen i dess helhet. Detta stämmer mycket illa överens med det latinska påskdramats tradition, där man — såvitt jag vet — undantagslöst fördelade texten på olika personer (jfr Lange, a. a. et passim. Se särskilt texter å s. 67 och 73).

Den första delen av »Victimae paschali» är av berättande natur och sjöngs av kören eller Mariorna, såsom tydligt framgår i vår text. Det följande partiet tycks inbjuda till dramatisk behandling genom sitt uppenbara dialogiska inslag:

»dic nobis, Maria, quid *vidisti* in via?
sepulchrum Christi viventis et gloriam *vidi* resurgentis;
angelicos testes, sudarium et vestes
surrexit Christus, *spes mea,* precedit suos in Galilaeam.»

»Dic nobis», som vanligen upprepades framför »angelicos etc.» och »surrexit etc.»[1] sjöngs mestadels av kören eller kantorn; Marias svar brukade man fördela mellan Mariorna. Vi ha ingen anledning

[1] Se J. KAYSER, *Beiträge zur Geschichte und Erklärung der ältesten Kirchenhymnen.* Bd. II, Paderborn 1886, s. 50.

antaga, att Linköpingstexten skulle brutit mot den allmänna regeln, allrahelst som texten för övrigt går i mycket traditionell stil.

Det hör ej alldeles till vanligheterna, att »Victimae paschali» förknippas med framvisandet av linneklädnaden. I de äldsta fall man känner (Lange, a. a. s. 77) visa kvinnorna svepningen för folket (kören) under orden »Surrexit etc.». Sedermera författades en särskild sats, som var avsedd för detta moment: »Cernitis, o socii, ecce lintheamina et sudarium, et corpus non est in sepulchro inventum». Men Lange glömmer framhålla,[1] att även »Victimae paschali» förknippades med denna ceremoni: i bl. a. en Rheinautext (Lange, a. a. s. 68) visar en av Mariorna upp linneklädnaden under avsjungande av orden: »Angelicos testes, sudarium et vestes».[2] På så sätt uppfördes också troligtvis vår Linköpingstext.

Den traditionalism, som karakteriserar dialogen, utmärker också »scenanvisningarna», om uttrycket tillåtes om detta primitiva stadium. Alla de uppträdande skola tillhöra kyrkans personal, de som agera Mariorna kallas rätt och slätt för »clerici», änglarna åter angivas bestämdare såsom »diaconi». Den uppfattningen torde ligga under här, liksom i de flesta utländska texter, att prästerskapet bör utföra Mariornas roll,[3] kyrkotjänare såsom diakoner och korgossar änglarnas parti. Det är ganska intressant att lägga märke till detta förhållande. Vi möta aldrig något exempel på att »pueri» fingo utföra Mariornas roll. Vissa musikdramatiska synpunkter spelade helt säkert in här. Korgossarnas ljusa ungdomliga röster passade ej så bra för Mariornas parti. Åtminstone två av dem, Maria, Jesu moder, och Maria Salome, skola vara äldre kvinnor. Vidare är Mariornas roll större och dramatiskt mycket mera krävande. Det finns redan en viss — om också högst miniatyrartad — känsloutveckling i detta primitiva drama, och Mariorna äro bärare av denna. När kvinnorna komma till graven, äro de uppfyllda av sin tunga sorg; men jämte sorg känna de också oro över vem som skall förmå lyfta bort den tunga stenen. Då kommer ängelns budskap: Kristus är icke här, utan han har uppstått ifrån de döda. Nu förvändes Mariornas sorg till glädje, och de tillkännage det

[1] W. Meyer antyder detta i a. st. s. 77.
[2] Jfr Lange, a. a. texter å s. 67 och 73.
[3] Här finnas naturligtvis undantag, såsom i texter anförda av Lange, a. a. resp. s. 24 och 30.

glada påskbudskapet för folket. Den starka motsatsen i stämning mellan påsken och den föregående dystra tiden har här — mig veterligt — fått sitt starkaste uttryck i den medeltida liturgien. I änglarnas parti har på långt när ej så mycket dramatisk karaktär inlagts; vad de yttra har blott samma glada segervissa färg. De äro blott budbringare liksom alla kommande härolder, budbärare i det medeltida dramat.

Vi få ej tänka oss, att man hade stora dramatiska uttrycksmöjligheter i den medeltida liturgien, men det är alldeles tydligt, att man begagnade de huvudsakligen musikdramatiska medel, som funnos.[1] Vår text har blott tre musikaliska anvisningar, men dessa säga redan ganska mycket. »Quis revolvet nobis lapidem» skall sjungas med »submissa voce»; en lågmäld röst passar helt naturligt för kvinnornas sorgsna sinnesstämning. En verklig kontrastverkan framkallas genom änglarnas »Quem quaeritis», sjunget med glädje och jubel i rösten, »clara voce», som säkerligen är det musikaliska uttrycket för just de känslorna. Att så måste vara förhållandet framgår av fortsättningen. När kvinnorna framträda inför folket med tecknet på uppståndelsen, svepningen, som varit i graven, sjunga de »Victimae paschali», medeltidens påsksång framför alla andra, men nu ha de övergått från »submissa voce» till »clara voce». Avsikten med denna förändring är självklar.[2]

De rent yttre arrangemangen, som föreskrivas i texten, äro ganska obetydliga. Den »kostym», som Mariorna uppträda i, kallas »cappa».[3] Änglarna åter äro klädda i »dalmaticis», som voro vanliga liturgiska klädesplagg; man kan här ej i samma grad tala om kostymmässiga ansatser som i vissa andra primitiva påskdramer (se t. ex. Milchsack, a. a., vers. E, V, W,).

Vad slutligen graven beträffar, kan man ganska väl sluta sig till dess allmänna karaktär. Diakonerna sägas sitta »intro», och de som stå »extra» sjunga: »quis revolvet». Därefter svara de »intus sedentes» med »quem quaeritis». Änglarna befinna sig alltså inne i graven, och Mariorna gå också in dit och »thurificant locum».

---

[1] Jfr ovan s. 8 vad som sades om passionssången.

[2] Se exempel på samma företeelse hos Lange, a. a. sid. 36, 51, 58 och 66.

[3] Det var mycket vanligt, att Mariorna uppträdde i denna dräkt (se LANGE a. a. et passim). »Cappa» brukades av prästerskapet som ytterplagg utom tjänsten (se H. BERGNER: *Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland* Lpz. 1905, s. 375) och kunde alltså lämpa sig för att i påskdramerna markera kvinnornas vandring till graven.

Enligt Chambers (a. a., II, s. 22) använde man som sepulchrum, jämte kistor och dyl., också kryptan (speciellt i stora kyrkor) eller någon »niche or recess», vari änglarna kunde sitta. Vi måste tänka oss, att någon av dessa stora former avses i Linköpingstexten.

Med min undersökning har jag velat visa, hur nästan varje detalj såväl i texten som i de »sceniska» upplysningarna kan ledas tillbaka till det latinska primitiva påskdramats allmänna struktur. Den fråga, som tidigare antytts, i vilket förhållande Linköpingstexten står till det liturgiska dramat i Gotha-breviariet, torde härigenom ha förlorat en stor del av sitt intresse. Det förefaller likväl sannolikt — för att ej alldeles förbigå denna punkt — att Gotha-texten eller därmed nära »besläktad» text utgör grunden för Linköpingsversionen. Scenanvisningarnas formulering synes mig nämligen vara av en frappant likhet, som ej kan förklaras ur påskdramats allmänna drag.

Detta är det enda liturgiska påskdrama, som jag funnit i svenska bibliotek.[1] Det finns likväl några spridda notiser, som höra hit. Dessa uppgifter visa sig vara ganska rikhaltiga beträffande »depositions»- och »elevations»-seden men mycket sparsamma och problematiska när det gäller verkligt dramatiska uppföranden.

De rent medeltida notiserna äro icke många. I den bekanta berättelsen om S:ta Katarinas »deposition» alluderas det i förbigående på »elevationen». — Under förberedelserna på påskmorgonen »ringdes i alla klockorna i Tornet och alla Altare klockor, the små innan grindena, likarvis som plaegar vara och göras om Påska Otte, thå korset upptages».[2]

Ett par skråstadgar äro av större vikt, då de visa på ett deltagande av lekmän i dessa rent kyrkliga ceremonier. I en stadga för dragarna[3] heter det »Item hvilken broder som tilsetter warder

[1] En genomgång av K. B:s missaler ger vid handen, att »depositionen» i regel förekommer. Vad åter »elevationen» beträffar, ger en liknande undersökning så gott som negativt resultat. Bland U. U. B:s handskrifter har jag endast funnit »elevationen» omnämnd ytterligare i ett antiphonarium (C 481). Båda bruken jämte »visitatio» voro främmande för den från *Rom* fastställda ritualen men brukades mycket i Tyskland och i några andra länder. (Se THALHOFER, a. a., I, s. 637 och 653.)

[2] I Scriptores rerum sveciarum medii aevi, III, Ups. 1876, 2, s. 272, jfr MILCHSACK, a. a., s. 127: enligt ordo Augustensis börjar elevationsceremonien »sub pulsibus matutinarum».

[3] I »Skråordningar» = Samlingar utgivna av Sv. Fornskriftssällskapet, Del 13, Sthlm 1856, s. 196. Stället omnämnt i HILDEBRAND, *Svensk Medeltid*, Sthlm 1898—1903, del III, s. 563.

at bera wars herra vpstandelse belate om pascha nath eller gangdaga ok forsumer thet böthe j embetet ena tunno ööll vtan nade ock i byssanne twa marcker wax».[1]

Från Tyskland och England ha vi åtskilliga belägg på en medverkan från gillenas sida; här var det särskilt vanligt, att gillesmedlemmarna höllo vakt vid graven och sågo till att ljusen brunno.[2] Saken blir särskilt intressant, om den ses såsom ett — om också ej så betydande — tecken på sekularisering av de kyrkliga dramatiska ceremonierna. I själva verket var härifrån ej steget långt till att gillesbröder övertogo roller i den »visitatio» som följde på morgonen (jfr Milchsack, a. a. s. 129). I denna övergång ha vi en av förbindelselänkarna mellan det liturgiska dramat och det senare gillesspelet.

Vi funno i de liturgiska texterna, att »depositionen» hörde till den gängse kulten i Sverige. Med »elevationen» åter ställer det sig annorlunda. Å ena sidan förekommer den blott i två liturgiska texter — efter vad jag kunnat finna — men å andra sidan ha vi här två belägg, av vilka särskilt det senare dokumenterar ett ganska omfattande bruk. Enligt min uppfattning måste denna svårighet lösas så: ceremonien var vanlig, men försiggick utan liturgisk apparat. Det finns ingenting i notiserna, som talar emot detta antagande; vi ha också flera belägg från England och Tyskland, att elevationen skedde på detta sätt (Chambers, a. a. II, s. 20). Det förefaller sannolikt, att elevationen överhuvud taget inkommit från Tyskland, där den var mycket populär.[3]

Det vore naturligtvis av åtskilligt större intresse, om några flera belägg funnes för förekomsten av »visitatio» i Sverige. Man har givetvis ingen anledning antaga, att denna lilla dramatiska episod överhoppades vid utförandet av Linköpingsliturgien; emot detta tala också vissa tillägg och omskrivningar, framförallt den mariginalanteckning, som begynner »solet tum fieri etc».[4]

---

[1] Hos DIJKMAN (a. a. s. 116) ha vi ett liknande belägg från Långfredagsbruken: »Ibland de gamlas / för Reformationstiden / här i Sverige / Kyrcke syslor finner jagh warit brukeligit / at hålla mycket wäsende medh Christi Korss belätes / Crucifixet som de eljes kalla / nedertagande / uppsättiande / nederläggiande / omkringbärande uthi stoor Process af Folck / med korss /.»

[2] Se CHAMBERS, a. a. II, s. 23, och A. HEALES, *Easter sepulchres etc.* i Archaeologica, vol. XLII, s. 272, 274 et passim.

[3] Se THALHOFER, a. a., I, s. 653.

[4] Litteraturen om Linköpings domkyrka ger ingen ledning för bestämmande av »gravens» utseende här. Se G. WESTLING, *Linköpings domkyrka* (Link. 1903) och A. RIDDERSTAD, *Östergötland* II: 2 (Sthlm 1918), s. 1025 f.

Men har seden funnits på andra håll? Dijkman lämnar oss icke heller i detta fall alldeles i sticket. »Bittida om Påskemorgonen» — heter det (a. a., s. 122) på tal om de medeltida svenska påskceremonierna — »äro de komne til Kyrckian / at efter Quinnornas effterdöme smörja Jesum / hwars Beläte af steen eller trää har legat uthi en kista / uthi grafzliknelse / widh Altaren / med wächtare beläten / der widh satte / det jagh sedt hafwer uthi tvenne Kyrckior af Upland / som Wada och Skarplöfstad. Detta belätet hafwa de smort med wälluchtande Balsam / der til ännu på ofwantalte rum ögonskeenligen tekn finnes».

Det är alldeles tydligt, att »visitatio» måste föresväva här — på något annat kan ej uttrycket: »Bittida om Påskamorgonen etc.» förklaras. Men besöksscenen framställes på ett sätt, som ej ger någon större klarhet. Vi veta således icke alls om »Quem quaeritis» enligt kutymen utförts. Det framgår ej med full tydlighet, om smörjningen verkligen var förknippad med morgongudstjänsten (matutinen), och vidare upplyser Dijkman ej direkt om, vilka personer han avser med »de», som äro »komne till Kyrckian». Det är att märka, att »de» i Dijkmans terminologi vanligen betyder rätt och slätt »våra förfäder».

En dunkel punkt är slutligen »smörjningen», som tydligen utfördes av dem som kommo till kyrkan. Såvitt jag vet, är detta en ganska ovanlig praxis enligt kontinentens liturgiska dokument. Det vanliga bruket föreskrev, att man skulle bestänka »crucifixum» med vigvatten och hålla rökfatet i närheten (»thurificare») vid åtskilliga tillfällen: då korset deponerades, när det togs ur »graven», och efter »besöket», då det befann sig framför altaret.[1] Men det är att märka, att de rökelsekar, som »Mariorna» brukade bära vid »visitatio», vid detta tillfälle utan tvivel fingo symbolisera bibelns smörjelsekärl. Helt förklarligt ersattes också på en del håll rökelsekaren under denna akt med smörjelsekärl[2].

Ett mycket viktigt faktum måste man taga hänsyn till vid bedömande av Dijkmans notis. Hans bevismaterial är inskränkt till vad han funnit i några svenska landskyrkor, och häri ligger antagligen förklaringen till olikheten med den traditionella besöksscenen. Det är svårt att fastslå något om de gängse bruken i svenska landskyrkor under medeltiden, men så mycket är sannolikt,

[1] Se MILCHSACK, a. a., s. 122, 128, 129, 132, 134.
[2] Se LANGE, a. a., s. 27, 36, 53, 64.

att de liturgiska formerna ej strängt uppehöllos; härtill var kyrkopersonalen alldeles för fåtalig.[1] Kanske fick allmogen i viss mån ersätta kyrkotjänareskaran och deltaga i de liturgiska funktionerna. Dessa måste naturligtvis tendera mot en viss folklighet. I de flesta fall lades väl kapson på denna tendens. Men är ej »smörjningen» en eftergift åt en folkligare, åskådligare uppfattning, som ansåg »thurificatio» som en alltför blek symbol av den bibliska händelsen?

Ur Dijkmans notis kunna vi beträffande de uppländska landskyrkorna ej sluta oss till annat än en ceremoni av denna förkortade, fragmentariska karaktär och med en viss tendens mot folkbruk. Men här rymmes dock en förbleknad rest av besöksscenen, och dessa svaga spår kunna ej tänkas utan att »visitatio» verkligen förekommit i landets större kyrkor, framför allt Uppsala domkyrka. Det är likväl egendomligt, att icke flera liturgiska dokument bestyrka, att så var förhållandet.

Några andra punkter i Dijkmans berättelse förtjäna även uppmärksamhet. Enligt Dijkman brukade man också ha ett beläte föreställande Kristus. Det som han sett i Vada finnes ännu i behåll i Nordiska Museet[2], en ganska realistiskt gjord träskulptur i kroppsstorlek. I Gamla Uppsala finnes också kvar ett »krucifix», försett — egendomligt nog — med hål i bröstet för monstransen.[3] Man använde också, som vi sågo hos Dijkman, träskulpturer föreställande väktare under påsknatten.[4]

Här ha vi alldeles tydligt en förbindelselänk mellan den medel-

[1] »Wächtare beläten» fingo ersätta väktare i D:s notis.

[2] Därjämte också »graven», en tumbaformad träkista, avbildad hos HILDEBRAND, a. a., III, s. 648. »Kristi grav» torde också ha funnits rätt långt fram i tiden i några andra Upplandskyrkor. Jonas Haquini Rhezelius företog 1635 och följande år (1636, 1638) studieresor i Uppland för »att uppsökia gamble monumenter», som han framhåller i sin »*Monumenta Upplandica*» (se Upplands fornminnesförenings tidskrift, Bd. 7, Bilaga s. 1 f.). Under sin resa såg han bl. a. (a. a., s. 65) »i alunnda K(y)rkia Christi graf mechta wäl giord af trä lijka som en Kista och Christi lekamen liggiandes deri». Här har man utan tvivel att göra med samma typ som i Vada. Det kan ej heller gärna vara fråga om annat än en dylik kistform, när det heter i en urkund från 1448 (cit. utan angivande av källa: i HILDERRAND, a. a., III, s. 563, 648), att i Uppsala domkyrka funnes »figura sepulchri Domini sita in parte occidentali iuxta chorum animarum». I en uppräkning av kyrkliga föremål från medeltiden anför Laurentius Petri »wårs Herres Christi graf af Steen eller Trä», tydligen fortfarande samma modell som också i hög grad är dokumenterad från utlandet (CHAMBERS a. a., II, s. 22). Den typ åter, som avsågs i Linköpingstexten, har jag ej funnit (se sid. 18).

[3] G. DALMAN, *Das Grab Christi in Deutschland*, Lpzg. 1922, s. 14. Jfr CHAMBERS, a. a., II, s. 21: »This host was laid in a pyx, monstrance, or cup and sometimes in a special image, representing the risen Christ with the cross or labarum in his hands, the breast of which held a cavity covered with beryl or crystal».

[4] Liknande också dokumenterat från England. Se HEALES a. st., s. 280.

tida dramatiken och den medeltida konsten. Forskningen[1] har observerat den stora överensstämmelse, som faktiskt finns mellan mysteriespelen och altarskulpturen, de s. k. mysterieskåpen, och man har velat förklara denna likhet ur en inverkan från mysteriernas sida. Det är kanske en omständighet ej utan vikt för förstående av denna inverkan, att konstnärer redan på så primitivt stadium samverkade med kyrkans män för de dramatiska ceremonierna. Påskhändelserna framställdes på åtskilliga håll nästan i lika hög grad med »beläten» som med människor. De senare sjöngo de rent liturgiska partierna, men de som skulle åskådliggöra texten blevo dockorna, framför allt »Kristi beläte». I Vada förelåg ett ganska extremt fall, ty icke blott Kristus utan också väktarne framställdes genom »beläten». Vi kunna här snarare tala om dockspel än om drama, och det är också högst sannolikt, att ceremonier av denna art förebåda marionetteaterns uppkomst under medeltiden (jfr Chambers, a. a., II, s. 158).

Det har gjorts ett försök att i anslutning till utländska teorier om den medeltida dramatikens inflytande på konsten[2] söka bevisa uppförandet av liturgisk dramatik ur vissa svenska konstverk. Jag syftar på Romdahls hypotes angående tre stenreliefer i Forshems kyrka i Västergötland (Svensk humanistisk tidskrift 1918, s. 145) föreställande: 1) korsnedtagningen, 2) de tre kvinnorna vid graven, 3) Kristus i dödsriket.[3] Utan att närmare ange några skäl framhåller Romdahl den originella karaktären hos serien (dock med influenser utifrån), och han förmodar, att påskdramatik, som spelats i Västgötakyrkor, inverkat.

Detta behöver ju a priori icke antagas, men en flyktig undersökning av den mellersta bilden tycks leda till antagande i denna riktning. Man ser där en ängel med en biskops-mitra på huvudet och rökfat i handen. Han sitter på en grovt snidad trästol vid en tumbagrav, som till formen påminner om Vadagraven. Nedanför ligga fyra beväpnade män utsträckta (väktarna). De tre kvinnorna stå där; de bära smörjelsekärl i händerna. Slutligen märkes en figur med krona på huvudet och kors i famnen, som står en smula avsides och med ryggen halvt vänd framåt. Enligt Romdahl skulle

[1] Se t. ex. uppsats av J. Roosval i Ord och Bild, 1909, s. 513 f.

[2] Jfr särskilt Mâle, *L'art réligieux de la fin du moyen âge en France.* Paris 1908.

[3] De datera sig enligt G. Fischer, som beskriver och avbildar dem (*Västergötlands romanska stenkonst,* Göteborg 1918, s. 91 f., jfr s. 110) ung. från 1100-talet.

det vara den uppståndne Jesus. På samma sätt uppträder Kristus ofta i vissa mera utvecklade liturgiska spel, som upptaga en scen mellan honom och Magdalena (jfr Milchsack, a. a., s. 67). Men detta tillägg gjordes ganska sent (se Meyer, a. a., s. 61 och 98) och synes hava förekommit blott i få kyrkor i utlandet.

Denna omständighet gör Romdahls antagande, att påskdramatik, som spelats i Västgötakyrkor, inverkat, föga trolig, och även övriga likheter visa sig vid närmare granskning vara mindre bevisande. Det är möjligt att i vida högre grad än Romdahl tänker sig, visa upp utländska paralleller till motiven, och härigenom blir det givetvis mindre anledning att antaga ett inflytande på bildverket från svenskt dramatiskt uppförande.

G. Dalman (a. a., s. 18 f.) har först framkastat tanken, att serien sammanhänger med »einem Altar zum Heiligen Grabe oder einer Nachbildung des Grabes Christi», och det förefaller ej otroligt, att stenrelieferna en gång hört ihop med en Kristi grav i form av en »stenkista», som ju enligt Dijkman var en rätt vanlig typ.

I de stora kulturländerna finnes det åtskilliga exempel på att Kristi »grav» utsmyckades med bildframställningar, som röra sig motiviskt mycket nära den behandlade Forshemsbilden.[1] Rökfatssvängande änglar och sovande riddare voro överhuvud taget mycket omtyckta motiv (se Chambers, a. a., II, s. 22). Att den avbildade scenen i denna utvecklade gestaltning verkligen kommit till uppförande i Forshems kyrka eller i någon närliggande helgedom är således ett alltför löst antagande att bygga på.

Flera fakta, vilka skulle kunna bestyrka förekomsten av medeltida liturgisk påskdramatik i Sverige, har jag ej funnit. Den »ludus resurrectionis», som utlånades 1506 av rektorn i Söderköpings skola (se Silfverstolpe i Samlaren IV, 1883 s. 64), har troligtvis icke något med den *liturgiska* dramatiken att skaffa. Allt tyder på, att detta spel varit avsett för uppförande av skolans lärjungar, så mycket mer som titeln »ludus» är mycket ovanlig beträffande det liturgiska dramat (se Chambers, a. a., II, s. 104).

*

Huru ställde sig reformationen till de liturgiska påskspelen? Frågan är av ganska stort intresse, icke minst därför att det varit

[1] Så ses t. ex. på ett elfenbensskrin i Stuttgart (DALMAN, Tafel I) en ängel på en tumbagrav, tre kvinnor med rökfat och slumrande väktare vid graven. Utförandet verkar ganska lika.

hävd, alltsedan Schücks Svensk Litteraturhistoria utkom 1890, att se översättning av latinsk liturgisk dramatik i vissa dialogiskt utformade psalmverser. Såsom jag nedan skall söka påvisa, kan knappast denna uppfattning anses vara fullt exakt.

Det torde vara av viss betydelse att före en sådan undersökning söka konstatera med hjälp av andra dokument, om någon liturgisk påskdramatik kvarlevde under reformationstiden i Sverige. De »pro» och »contra», som kunna uppställas, ha sina djupaste rötter i det allmänna kyrkliga läget, i den motsats, som faktiskt utmärkte tiden fram till 1600-talet, mellan å ena sidan en seg medeltida liturgisk tradition (jfr vad ovan sades om passionssången) och å andra sidan reformatorisk kamplust mot de förhatliga katolska bruken och ceremonierna.

Principiellt ringaktade Olaus Petri den yttre gudstjänsten[1], men detta hindrade icke, att de reformatoriska åtgärderna till en början präglades av den yttersta försiktighet, såsom K. Westman framhållit i sin klarläggande utredning av kulthistorien under Gustav Vasas tid.[2] I rådets brev i samband med Västerås ordinantia talas det sålunda om att »gamla goda kristliga sedvänjor» böra bibehållas.[3] Under 1529 års koncilium i Örebro gick man ett obetydligt steg längre, då det dekreterades, att en del gamla ceremonier (vigvatten, beläten, palmer etc.) skulle förklaras i evangelisk anda. Det förekommer här också en tydlig allusion på påskceremonierna. »Folcket skal läras at Ceremonier som hollas Longafredagh och Påscha Dagh skeer allenast til Christi åminnelse».[4] Troligen avses här bl. a. liturgisk dramatik, i vad utsträckning är svårt att avgöra.[5] Först i och med Georg Normans inträde i Gustav Vasas tjänst följde radikalare kultreformer Sålunda avskaffades vid 1539 års koncilium den latinska mässan och en del ceremonier, såsom t. ex. vigvatten, och i samma riktning gå Articuli Ordinantiae.

[1] Jfr hans besvarande av sjätte punkten i »Swar påå tolf Spörsmål». »Om noghot annat är gudz tiänest / än ath man holler hans bodh etc.» Se OLAUS PETRI, *Samlade skrifter*, Band I, Uppsala 1914, s. 270.

[2] *Kultreformproblemet i den svenska reformationen* i *Historisk tidskrift* 1917.

[3] Se O. AHNFELT, *Utvecklingen av svenska kyrkans ordning under Gustaf den förstes regering, Tidskrift för teologi*, 1893, s. 29.

[4] A. STIERNMAN, *Alla Riksdagars och Mötens Besluth ...*, v. I, Sthlm 1728, s. 95. Det framgår ej vad folket hade för oriktiga föreställningar om dessa ceremonier. Troligen avses vidskepliga åsikter av sådan art, som man hyste under medeltiden: t. ex., att den som fick se belätet upptagas ur »sepulchrum» ej skulle dö under årets lopp. (MILCHSACK, a. a. s. 119.)

[5] Samma ceremonier bibehölls även i en del tyska protestantiska kyrkoordningar, om också långt ifrån alla. (Se SCHÖBERLEIN: a. a., II, 1, s. 545.)

Men folket gick ej utan vidare med på dessa nymodigheter. Man sökte hålla fast vid det gamla, och särskilt torde de latinska officierna ha levt kvar ett segt liv. Men här möttes den folkliga konservatismen egendomligt nog av en viss förståelse från den reformator, som under 1550—70-talet faktiskt var den ledande: Laurentius Petri.[1] Särskilt visade han med sitt musikaliska intresse förståelse för den latinska breviarietraditionen, som i nästan oförfalskad form övergick till 1571 års kyrkoordning, vilken ju är hans verk.

Men Laurentius Petri tolerans sträckte sig icke så långt som till de dramatiska påskceremonierna. I 1571 års kyrkoordning[2] heter det i tydliga ordalag: »Så skal ock om Påscha tijdh korset hwarken nedherleggias eller uptaghas, icke omkring draghas eller ther til krypas, ty thet är ock affgudherij, wår Herra Jesu Christo teste mera och höghre emoot, at thet skeer under hans nampn». Men att dessa förbud över huvud taget ansågs behövligt — åtminstone under 1560-talet (se not 2) — torde visa, att »depositions»-, »elevations»-seden och »visitatio» då faktiskt kvarlevde.

Dessa ceremonier, som fullt tolererades 1529 och ännu antagligen voro i bruk i 1560, väckte skarpaste anstöt hos prästerskapet 1594, då de för en gångs skull återupplivades i Stockholm under Sigismunds tid. I samtida krönikor berättas det, att de katolska prästerna på långfredagen 1594 begrovo en bild av Kristus och togo upp densamma på påskdagsmorgonen. Samtidigt borttogs den bild av skärselden, som över den natten stått på altaret. På påskdagen tackade den protestantiske prästen Schepperus i sin predikan Gud »att de påfwiskes willfarelser nu war blifwen kiänd af alla menniskior och at en rätt Christen kunde om Frälsarens Christi mandoms anammelse, lidande, uppståndelse och himmelsfärd bättre trösta sig af den Heliga Skrift än sådana fåfängeliga spektacle».[3] Att döma av den fientlighet, som här tog sig uttryck, tolererade knappast längre myndigheterna de gamla påskceremonierna. I vissa

---

[1] RODHE, a. a. s. 1 f.

[2] *Handlingar rörande Sveriges historia* 2:a serien II: 1, s. 102. Den författades på 1540-talet och utfärdades faktiskt redan 1561 (ett handskrivet ex. finnes kvar), men fick ej tillräcklig efterlevnad, varför den ånyo i obetydligt omarbetad form påbjöds 1571. (AHNFELT, *Laurentius Petri handskrivna kyrkoordning av år 1561,* Lunds universitets årsskrift 1893, I, s. 33).

[3] Se J. WERWING, *K. Sigismunds och K. Carls Historier,* I, Sthlm 1746, s. 234. Jfr J. MESSENIUS, *Scondia Illustrata,* Tomus Octavus, Sthlm 1700—05, s. 21.

landskyrkor förekommo de likväl möjligen ännu in på 1600-talet.[1]

Med uppmärksamheten fäst på dessa omständigheter måste man a priori ställa sig något tveksam gentemot Schücks teori (Sv. Lit.-h. 1885 f., s. 593) beträffande den dialog mellan »ängeln» och »Maria», som han funnit i två olika — svenska — versioner från 1600-talet — i Rhezelius' psalmbok 1619 och Paulinus' Clenodium 1633.[2] Enligt hans förmenande skulle denna dialog vara översättning av något latinskt liturgiskt drama, som brukats under katolska tiden här i landet; efter reformationens genombrott hade man — anser Schück — övergått i svenska kyrkor till att uppföra översättningen.[3]

I det liturgiska påskdramat träffar man överallt på samma kärna: samtalet mellan änglarna och Maria (Mariorna), som alltid ges i samma vändningar. Om nu verkligen dialogen skall tänkas vara en översättning av ett liturgiskt drama, bör åtminstone dess schema kunna spåras. Som jag strax utförligt skall visa, tycks dialogen i det hela hava en annan karaktär och leda sitt ursprung huvudsakligen från annat håll.

Schück torde ej ha observerat, att dialogpsalmen, som vi kunna kalla denna psalm — bestående av episk inledning, samtalet och folkets kör — redan förekommer tidigare än i Rhezelius' psalmbok, nämligen i 1610 års psalmbok (Stockholmsupplagan) uti en version, som sedan går igen icke blott i 1633 års »Clenodium» utan också i de flesta psalmbokstryck under 1600- och 1700-talet — den medtogs i oförändrad form i alla omtrycken av 1695 års psalmbok. I de provpsalmböcker, vilka utkommo under 1700-talets senare hälft, den Celsiska psalmboken och andra[4], saknas däremot dialogpsalmen, som väl föreföll den rationalistiska tiden till läggningen alltför »katolsk» och i formen alltför avstickande mot den regelrätta psalmstilen.

Som nämnt, finns det två versioner, av vilka en blivit den för-

---

[1] »Kristi grav» och dylika föremål bevarades i landskyrkor och blott där långt fram i tiden.

[2] Ang. de utförliga titlarna se J. BECKMAN, *Svensk Psalmhistoria,* resp. s. 1002 (n:r r) och 995 (n:r 34). I bägge fallen står psalmen upptagen bland påskpsalmerna.

[3] SCHÜCK stöder sig här på RHEZELIUS' tillkännagivande, att han medtagit översättningar, som hans fader verkställt från latin. Men det är egendomligt, att icke det latinska originalet under sådana förhållanden anges, vilket sker nästan undantagslöst med de andra översättningarna från latin i RHEZELIUS' psalmbok.

[4] Se SCHÜCK & WARBURG, *Sv. ill. litt.-h.,* d. II, s. 639.

härskande, och bägge två kunna med stor sannolikhet återföras på ett och samma tyska original, som förekommer i ett stort antal tyska psalmböcker och smärre tryck under 1500-talet och början av 1600-talet.[1] Vi ha här sålunda icke att göra med någon sällsynthet utan en gångbar andlig dikt i reformationens hemland, som det måste ligga mycket nära till hands för de svenska psalmboksutgivarna att bearbeta. Det förefaller, som om bägge versionerna oberoende av varandra äro »fria» översättningar av den utländska förebilden.[2] Härvid synes Rhezelius' version onekligen mera bunden av originalet än 1610 års psalmbok, och man kan över huvud taget endast visa på en strof, där den senare versionen står närmare urtexten[3]:

»O Engel käre Engel fijn
Hvar finner iagh tå Herren min».

Rhezelius har här mera fritt:

»Käre Engel iag beder tig
Hwarest är Herren säg thz mig».

I sin närmare anslutning till originalet har Rhezelius ej kunnat undgå en särdeles knagglig meter och mycket dåliga rim. 1610 års psalmbok är formellt mer habil men vinner ofta sin större ledighet genom att införa bleka, halvt tautologiska fraser, ej ovanliga för resten i denna tids diktning (jfr den världsliga lyriken). Ett par exempel:

Rhezelius' psalmbok	*1610 års psalmbok*
»Han är upstånden af then graf Uppå then helghe Påschedagh»[4]	»Han är upstånden *sägher iagh* Nu på then helghe Påschedagh»[4]

[1] Se A. FISCHER, *Kirchenlieder-Lexicon,* 1878, s. 175. Jämte den mera vanliga dialogiska formen förekommer i några fall ett uteslutande av Marias ord. Se PH. WACKERNAGEL, *Das deutsche Kirchenlied,* Band II, Lpzg. 1867, s. 736 f.

[2] I 1610 års psalmbok (ock de därtill anslutna) saknas str. 5, i RHEZELIUS' samling str. 17 från det tyska originalet (som här alltid citeras efter HOFFMAN V. FALLERSLEBEN, *Geschichte des deutschen Kirchenliedes,* Hannover 1861, s. 356).

[3] Maria: »Engel, lieber engel fein,
wo find ich denn den herren mein?»

[4] Tyska fattningen:

»Er ist erstanden aus dem Grab
heut an dem heiligen Ostertag».

»Kommer nu hijt oc seer thz och
Rummet ther som han uti lågh»[1]

»Komer skådher medh *granne acht*
Rummet ther han war nedherlagdt»[1]

Rhezelius har dåliga rim: »graf» — »dagh», »och» — »lågh», där 1610 års psalmbok har de bättre »iagh» — »dagh», »acht» — »lagd», men de medel, varpå rimförbättringen vunnits, äro de fritt uppfunna men mycket intetsägande fraserna »sägher iagh» och »med granne acht». Denna version undviker ej ens — utan tvivel av formella skäl — att upprepa (i strid mot originalet) vad som redan sagts:

Maria: »Han är borto han är ej här
Wijsa oss honom Engel kär»[2]

Redan 2 strofer förut hette det:

Maria: »Lätt oss få se wår Herra Christ
Om han och är upstånden wist».

Det gäller nu att närmare fastställa karaktären av den tyska dialogpsalmen, varav den svenska endast är en översättning. Det episka och dialogmässiga partiet hava emellertid överallt ingått en sådan fast kombination, att en isolerad undersökning av det senare icke torde vara lämplig.

Redan våra svenska versioner ge en antydan om i vilken riktning man skall söka dialogpsalmens ursprung: överallt är den placerad omedelbart efter den latinska påskhymnen »Surrexit Christus hodie»; vanligen (redan i 1610 års psalmbok) förmedlas övergången med uttrycket »Thetsamma annorlunda». I Uppsala-psalmboken (1646) heter det uttryckligen: »Thetsamma förswenskadt och förmeradt». Om vi gå till de tyska psalmböckerna, finna vi, att dialogpsalmen betecknas som »Surrexit Christus hodie» eller såsom dess tyska bearbetning »Erstanden ist der heilige Christ» (se Fallersleben, a. a., s. 353). De två första verserna äro också desamma som i »Erstanden etc.», och melodien tycks också vara hämtad från samma

[1] Tyska fattningen:

»So trett herzu und seht die stat
da man in hin geleget hat».

[2] Tyska fattningen:

»Der herr ist hin, er ist nicht do
wenn ich in hätt, so wär ich fro».

håll. Härpå har man ett belägg redan i det första kända trycket med dialogdikten (från 1544)[1], där det heter om vår text: »Das erst frölich Ostergeseng, auss den alten gesengen und Evangelio, im *Thon* Erstanden ist der heilig Christ, auff frag und antwort gestellet». Enligt detta uttalande skulle även andra gamla sånger ha varit av betydelse. Utan tvivel spelar bland dessa »Erstanden etc.» den dominerande rollen — jag återvänder till dess betydelse för det centrala i psalmen — men spåren leda också åt andra håll. Den gamla karakteristiken (se ovan) av dialogpsalmen som ett kompilationsverk har alltså ett visst berättigande.

Vad som försvårar en analys just här, är den medeltida latinska och tyska påskdiktningens egen karaktär: de olika dikterna kombineras med varandra på de mest olikartade sätt, så att de bestämda linjerna alldeles utslätas.[2] Således ingår den urgamla tyska »leisen» »Christus ist erstanden»[3] i en hel del olika påskdikter; bl. a. har den haft betydelse för »Erstanden ist der heilig Christ» (Bäumker, a. a. I, s. 337). De första två verserna: »Erstanden ist der heilig Christ, der aller welt ein tröster ist» är ej annat än en lätt omändring av begynnelseverserna i »Christus ist erstanden».

Dialogpsalmen har ändå mer än »Surrexit» påverkats av den gamla leisen. I den episka inledningen ha både strof 2 »Und wär er nicht erstanden etc.» och 3 »Und seit dass er erstanden ist etc.» hämtats från »Christus ist erstanden». Också strof 4:

»Es giengen drei heilige frauen
des morgens frü im tauen»

förekommer i en version av »Christus ist erstanden», betecknad år 1567 som »Ein gar altes Lobgesang auf Ostern» (se Fallersleben, a. a., s. 190).

Det finns alltså flera verser, som visa hän på en äldre påskhymn än »Surrexit» som källa, men man får ej glömma, att själva motivet: kvinnornas vandring till graven finnes i »Surrexit» och

[1] I *Zwei geistlich Ostergeseng,* Nürnberg 1544. Se WACKERNAGEL a. a., II, s. 738.

[2] Jfr K. MEISTER & W. BÄUMKER, *Das katholische deutsche Kirchenlied,* Bd. I, Freiburg 1862, s. 337.

[3] »Leisen» var en tysk kyrkosång, som uppstod därigenom att församlingens »kyrieleisen» vid mässans litanieartade inledning ersattes med tysk text, varvid melodien bibehölls. Ännu finns spår av ursprunget i den vanliga refrängen »kyrieleis», så också i den svenska dialogdikten (jfr V. FALLERSLEBEN, a. a., s. 22, 188 et passim).

likaledes ängelns uppträdande och tal till Mariorna. Det förefaller sannolikt med kännedom om det samband, som förut påpekats dem emellan, att själva incitamentet till motivets upptagande kommer från »Surrexit». Men detta har i dialogpsalmen fått sin särskilda utformning; här har inträtt en betydande utvidgning genom en förvandling av ängelns tillkännagivande till en utförlig dialog.[1]

En närmare analys av det dramatiska partiet erbjuder större svårigheter. Man tycker sig förnimma en genklang från den gamla psalmen »Es giengen drî fröulîn also fruo», som var mycket bruklig ännu under 1500-talet (se Fallersleben, a. a., s. 84) i dialogdiktens ord: »Erschrecket nicht und seit all fro denn den ir sucht, der ist nicht do». Härmed kan man jämföra följande passus i den medeltida tyska påskdikten: »Ir fröulîn ir solt erschrecken nit den ir souchet den vindet ir nit». Men med detta är ej det dialogmässiga inslaget förklarat.

v. Fallersleben (a. a., s. 357) antar, att dialogpsalmen är: »ein Überrest aus einem Osterspiel», men han ger inga som helst bevis för denna hypotes. En undersökning av de påskdramer, som finnas i Tyskland, dels de latinska (= de liturgiska), dels de tyska[2], bestyrker på det hela taget icke denna uppfattning. De latinska påskdramerna ha sin fasta form med »Quem quaeritis» som kärna. De äldre tyska spelen äro vanligen dubbelspråkiga; dels sjunges »Quem quaeritis», dels talas tyska verser, som endast äro utförligare omskrivning av den latinska texten (se Creizenach, a. a., I, s. 103). Men även när påskdramerna släppt latinet helt och hållet, bibehålles dock alltid samma »formulär».[3]

Om nu dialogpartiet i vår dikt skulle vara hämtat från något verkligt latinskt eller tyskt påskdrama, förefaller det mycket egendomligt, att det givna schemat skulle så omrangerats. Mest frapperande är onekligen frånvaron av »Quem quaeritis» och »Jesum Nazarenum» eller dess tyska omskrivningar; likaså är det fullkomligt mot regeln, att visandet av graven föregår uppmaningen till kvinnorna att framföra budskapet till apostlarna.[4]

---

[1] Det finns ingen möjlighet att i de versioner, som sakna Mariornas tal, söka någon länk i utvecklingen från »Surrexit».

[2] Se L. WIRTH, *Die Oster- und Passionsspiele,* Halle a/S., 1889.

[3] Efter vad jag kan se, avviker endast Donaueschinger passionsspel (MONE, a. a. II, Karlsruhe 1846, s. 349 f.) från schemat.

[4] Här ligger en avgjord olikhet mot bibeln såsom MILCHSACK, a. a., s. 53 framhåller.

Men i alla dessa punkter ansluter sig dialogen i stället till bibeln. Förloppet ges på så sätt som Matt. 28,5 f. framställer det: »Nolite timere vos (str. 7) scio enim quod Jesum qui crucifixus est quaeritis; non est hic, surrexit enim sicut dixit (str. 9); venite videte locum ubi positus erat dominus (str. 11, 13). Et cito euntes dicite discipulis eius quia surrexit (str. 17), et ecce praecedit vos in Galilaeam, ubi eum videbitis (str. 15)».

Enligt min uppfattning torde alltså dialogpartiet bygga direkt på bibeln; det hette också i 1544 års tryck (om hela dikten) »aus den alten Gesengen und *Euangelio*». Men bibeln saknar alldeles »repliker» från Mariornas sida; dialogen åter är »auf frag und antwort gestellet», en process, som underförstått betecknas som relativt ny i förhållande till »den *alten* Gesengen etc.». Något samband med påskdramatiken antydes ej alls. De nytillkomna momenten — Marias inlägg — behöva på det hela taget ej någon särskild förklaring, de innebära ingen som helst mera betydande tillsats till bibeln, de utgöra nästan alla ett ensartat upprepande av frågan: »var är Kristus, var finner jag honom?».

I slutet kan man dock få en viss anknytning till påskdramerna. Efter själva samtalet vänder sig Maria »zum Volk»: »Nun singet all zu dieser frist erstanden ist der heilig Christ», varefter »Gemein» stämmer upp den gamla påskpsalmen.

Nu är det ett faktum, att »Christus ist erstanden» sjöngs i de flesta påskdramerna[1] och vanligen som en avslutningshymn, vari alla instämde. Men icke blott häri består likheten, i påskspelen uppmanar också en av de spelande folket att sjunga hymnen. I t. ex. ett påskdrama från Erlau (Kummer, a. a., s. 89) heter det:

»Petrus dicit ad populum:
— — — — — — — —
und singt all geleich
in allen christenlanden,
Christ sei erstanden
von des todes panden».

Här föreligger utan tvivel en reminiscens från påskdramatiken. Såsom föregående undersökning synes giva vid handen, är dialogpartiet i övrigt endast en omformning av bibelverser till dialog — under visst inflytande från »Erstanden etc.» — utan närmare över-

[1] Se *Erlauer Spiele,* utg. av K. KUMMER, Wien 1882, s. 89.

ensstämmelse med det egentliga påskdramat. Någon översättning av ett latinskt liturgiskt påskdrama synes dialogpsalmen icke vara. Vad dess utförande beträffar, är det ju tänkbart, att den i sitt hemland sjungits med en viss dramatisk aktion, men så sent som psalmen faktiskt föreligger i Sverige, är ett dylikt tillvägagångssätt icke sannolikt här. De katolska påskceremonierna voro vid 1600-talets början förtvinande, om de överhuvud funnos kvar.

På tal om passionssången har det framhållits, att den under 1500-talets slut och 1600-talets början allt populärare »discant»-(= flerstämmiga) sången medförde ett ökat *musik*dramatiskt inslag i kyrkosången. I Västerås stiftsbibliotek förvaras ett Rostockertryck[1], som visar, att också dialogpsalmen — på tysk botten — omdanats för att passa denna moderiktning och i sådan form använts i Sverige. Trycket innehåller nämligen en lågtysk version av just vår dialogpsalm, satt för fyra stämmor (»Quattuor, cum Choru & Maria»). Före tenorpartiet står en anvisning, att ängelns tal sjunges av två röster (»duorum vocum cantibus»). »Voces» har här tydligen sin ursprungliga betydelse och betyder ej »stämmor» av sammanhanget att döma. Huru många röster, som sjungit Maria, upplysa ej stämböckerna om. Med de notiser, som finnas till hands, kunna vi i alla händelser — detta på grundvalen av denna nyare »discant»-sång — konstatera, att en viss »dramatisk» fördelning av stoffet ägt rum med dialogpsalmen i Sverige.

[1] »Vyff geistlike olde Ostergesenge . . . Mit 4 Stemmen, gesettet van Euchario Hofman Franco Heltpurgensis Stralsundischen Cantor» (odat., början av 1600-talet, Rostock), 4 stämböcker, av vilka två sakna text. Trycket förvaras i mus. samlingsband n:r 2. Vissa anteckningar i notskriften tyda på användning i den svenska skolan.