



Fig. 1. Fragment 26438 (RA). Rester av Torstunamissalets kyriale. Foto: RA.

# Musiken i Torstunamissalet

*Karin Strinnholm Lagergren*

I denna artikel ska i korthet musiken i Torstunamissalet behandlas. Eftersom missalet är av dominikanskt ursprung, redogör jag först för den dominikanska musiktraditionen, och därefter diskuterar jag Torstunamissalets musikaliska innehåll och försöker sätta det i relation till dominikanernas musik.

## *Dominikanernas liturgi och Humberts prototyp*

För att förstå den dominikanska liturgin måste man inse dess beroende av den cisterciensiska liturgin. Dominikanerna uppsökte ofta platser där cistercienserna redan fanns och där de övertog delar av cisterciernas verksamhet. Båda ordnarna var dessutom starkt centraliserade.<sup>1</sup> Likhetera gäller även deras sångtradition och viljan till en uniform liturgi för respektive orden. Idealet är en önskan om melodier med en mer asketisk utformning än den gängse gregorianska. Det betyder inte att de utvecklade en unik sångtradition med egna melodier och texter utan dessa hämtades ur det gregorianska allmängodset. Det är den bearbetning de sedan blev utsatta för som ger dem dess särskilda karaktär; mer om detta nedan.

Dominikanorden grundades 1215, och snart uppstod ett behov av liturgisk enhetlighet för orden. År 1259 fixerades ordens liturgi genom stormästaren Hubert från Romans så kallade *prototyp*. Denna handskrift är mycket omfattnings-

rik: den väger 4,5 kilo, mäter 48x32 cm och består idag av 502 blad, dvs. 1004 sidor. Handskriften består av 14 böcker och innehåller både ordens liturgiska texter och sånger.<sup>2</sup> Verket går under flera namn: *Correctorium Humberti*, *Correctorium Sancti Jacobi* eller *Le Gros Livre*, men den korrekta benämningen på själva handskriften är *Santa Sabina XIV L 1*. Handskriften, som för övrigt ännu existerar, fördes från Paris i samband med franska revolutionen och kom till dominikanernas centrum Santa Sabina i Rom år 1841.<sup>3</sup> En uppsättning regler för hur musikhandskrifter inom dominikanorden skulle kopieras togs också fram, allt för att säkerställa en uniform musiktradition inom orden.

En anledning till att en enhetlig liturgi eftersträvades hos dominikanerna var att de, till skillnad från cistercienserna som avger löfte om *stabilitas loci*<sup>4</sup> (att bli på samma plats), var en mobil orden. Medlemmarna flyttade mellan sina olika konvent. Eftersom geografisk stabilitet inte gällde för dominikanerna, blev den liturgiska sammanhållningen viktig. Rörligheten medförde att deras liturgi kunde influeras eller helt tas över på de platser de verkade.<sup>5</sup>

Att framställa en prototyp är ett praktiskt sätt att skapa en modell för en enhetlig liturgi. Att dominikanerna framställer en prototyp är heller inte helt förvånande med tanke på att de började verka under 1200-talet. Om 1100-talet är reformordnarnas (särskilt premonstratenser och cistercienser) sekel, är 1200-talet kompila-

tionernas och encyklopediernas sekel.<sup>6</sup> 1200-talet var också mässordinariernas guldålder, och de flesta ordnar och majoriteten av stiftens använde sig nu av ett ordinarium för att uppnå liturgisk enhet.<sup>7</sup> En strävan efter enhetlig liturgi är alltså ett utmärkande drag för 1200-talet, både för stift och ordnar. Ordinar som uniformerade sin liturgiska praxis genom bland annat prototyper var kartusianer, cistercienser, premonstratenser, fransiskaner och dominikaner. Liturgisk uniformitet bidrar till att befästa en ordens identitet, men prototyperna var inte avsedda att vara liturgiska böcker för bruk i själva kulten. Deras syfte var att vara "likare" eller modeller, avsedda att kopieras för att i sin tur skapa liturgiska böcker för bruk eller referens. I en prototyp återfinns alla de liturgiska böcker man behövde, och man kunde välja att skriva av just den del som var aktuell.<sup>8</sup> Utöver att vara förebild för avskrifter hade prototypen även en ideologisk betydelse. Den tjänade som ordens liturgiska minne genom att bidra till dess historik och renommé. Den fick nästan status av heligt föremål eller relik genom att den kodifierade liturgin blev identitetsskapande.<sup>9</sup>

Användes då verkligen Humbertus prototyp, eller rättare sagt avskrifter av den, om vi med användning menar *för bruk i liturgin*? Palazzos punktvisa undersökningar – en mer uttömmande studie saknas – visar att prototypen verkligen tjänat som referens för avskrifter. Slutsatsen baseras bland annat på att identiska titlar förekommer mellan prototypen och det man kan identifiera som avskrifter av den. Ända in på 1400-talet kan troheten påvisas mellan prototypen och avskrifterna.<sup>10</sup> Eftersom prototypen inte föreligger i faksimil eller finns på nätet i digital form, har jag inte kunnat företa en direkt jämförelse mellan Torstunamissalet och prototypen, men genom sekundärlitteratur finns vissa möjligheter till jämförande analyser.

## *Cisterciensiska och dominikanska reformer av den gregorianska sången*

För att bättre förstå de musikalisk-ideologiska förutsättningarna för dominikanorden måste man komma ihåg i vilket syfte cistercienserna reformerade den gregorianska sången. Man ville helt enkelt återföra den liturgiska sången till ett renare och därmed mer autentiskt stadium så att den bättre reflekterade andan i S:t Benedikts regel. Detta var helt i enlighet med den anda som präglade hela cisterciensordens ideologi.<sup>11</sup> Reformen grundade sig på följande principer:<sup>12</sup>

1. Enhetlig modalitet: inget tvivel skulle råda om i vilket modus sångerna går i. Inga modulationer inom en och samma sång genom exempelvis byte av recitationston tilläts.
2. Ingen användning av b-förtecken. Detta kan uppnås genom transponering från ett läge till ett annat. Så undviks tritonusrelationer (överstigande kvarter) vilka måste korrigeras med ett fast eller tillfälligt b-förtecken. Vanligen noterades sånger i F-modus en kvint upp i C-läge (vilket anakronistiskt nog får melodin att se ut som om den gick i det då ännu icke existerande C-dur). Detta förfarande var dock relativt vanligt och kan inte sägas enbart gälla cisterciensisk musik. Cistercienserna kunde också för sina förlagor välja melodivarianter där inget b-förtecken behövde införas.<sup>13</sup>
3. Melodierna fick inte överstiga ett omfång av tio toner. Detta av tre skäl:
  - A. Hänvisning till Psaltarpsalmen 143:9 *Gud, jag vill sjunga en ny sång till din ära, spela på tiosträngad harpa*, där harpans tio strängar blir en metafor för melodiernas omfång om maximalt tio toner.
  - B. Utförandepraktiska skäl: ett stort omfång gör en melodi mer svårsjungen.
  - C. Svårigheter med notationen: stora omfång gör att man behöver flytta klaver och ofta även införa b-förtecken.

4. Ingen blandning mellan autentiska och plagala modi (det vill säga samma grundton/finalis men växling mellan recitationstonerna) inom ett modus. En sådan blandning innebär dessutom ofta att man överstigit det tillåtna omfånget om tio toner.
5. Förkortade melismer, det vill säga förkortningar av melodirörelser som har flera toner på en stavelse. Detta gäller i synnerhet sista stavelsen i alleluiaverserna. Förkortade melismer är generellt sett en vanlig strategi när melodier av någon anledning ska förenklas.

Detta om den cisterciensiska melodireformen. Dominikanerna övertog dock inte direkt musiken från cistercienserna.<sup>14</sup> Den enda princip där de helt följde cistercienserna var principen om att reducera melismerna.<sup>15</sup> Varför de utformade sina egna melodivarianter och inte följde den cisterciensiska ordningen förefaller inte vara klarlagt.

Även när det gällde *hur* böckerna skulle kopieras sattes regler upp, baserade på det fransiskanska gradualet som sammanställdes omkring 1251. De generella riktlinjerna gäller främst vad man skulle kunna kalla optiska principer:

1. Texten ska inte vara för sammantryckt utan återges med gott om utrymme så att den blir lätt att läsa.
2. Även melodin ska vara lätt att följa, också i förhållande till vilka stavelser som hör till vilka notgrupper.
3. Notlinjerna ska vara fyra till antalet och till färgen röda eller svarta på lagom stort avstånd från varandra så att kvadratnoterna inte behöver trängas.

Inget av detta är egentligen revolutionerande utan principerna är i enlighet med vanlig notationspraxis under 1200-talet. Men de visar på den omsorg fransiskanerna ägnade sina liturgiska böcker och en strävan att göra böckerna lätta att sjunga ur.<sup>16</sup>

Det dominikanska gradualet nämner att man ska använda sig av *custoder* i radernas slut, ett bruk som inte heller är unikt men som visar på omsorgen om läsbarheten.<sup>17</sup> Detta förutsätter i sin tur att man helt övergått till kvadratnotation, något som gradvis sker under 1200-talet.

### *Prototyp som idé*

Resonemanget ovan bygger på att man förhållit sig till en skriven förlaga som man följt noggrant. Mycket forskning, särskilt under de senaste årtiondena, har däremot pekat på den muntliga kunskapens och memoreringens fundamentala roll under medeltiden.<sup>18</sup> Hur kan man i så fall förklara att en handskrift fått fungera som arketyper för avskrifter och referens för en ordens liturgi? En viktig del av svaret ligger sannolikt i antagandet att Humberts arketyper inte enbart skulle fungera som bas för avskrifter för liturgiskt bruk. Vi måste här uppfatta *användning* som ett begrepp med flera innebörder. En avskrift kunde också användas som referensexemplar där t.ex. kantorerna (de som kunde förväntas läsa noter) kontrollerade vilken sång som skulle sjungas vid vilket tillfälle, kanske "fräschade upp" melodin, och lärde ut de korrekta melodivariationerna till kören. Det ideologiska inslaget (som liturgiskt och historiskt minne) var sannolikt också en mycket viktig aspekt. Jag får anledning att återkomma till de skilda användningarna i samband med en diskussion av Torstunamissalet och dess användning.

Vi ska inte heller skapa en motsättning som kanske inte fanns. Medeltiden var inte *antingen* skriftlig *eller* muntlig, utan *både och*. Detta tillåter oss att se det skrivna materialet som något som tillät och möjliggjorde memorerandet.<sup>19</sup> Anna Maria Busse Berger hävdar att skriften och muntlig överföring kompletterar varandra under hela medeltiden, där skrivandet

inte gör memoreringen överflödig. Istället möjliggör det skriftliga materialet nya sätt att tillägna sig musikaliskt material minnesvägen.<sup>20</sup> Det betyder att samspelet muntligt-skriftligt var mer komplext än man kanske tänkt sig.

### *Tidigare forskning kring dominikansk sångtradition*

Det hade varit önskvärt att mer i detalj kunna diskutera Torstunamissalets musik i förhållande till prototyphandskriften. Det har nu inte varit möjligt. Uttömmande forskning kring den dominikanska meloditraditionen saknas, trots att åtskilligt skrivits om dess liturgi. Den forskare som mest ingående behandlat den dominikanska musiken är Dominique Delalande, som i en studie från 1949, jämför några av dess sånger med andra källor, bland annat cisterciensiska versioner och andra versioner ur utgåvor auktoriserade av Vatikanen. Oturligt nog återfinns bara två av dem i Torstunamissalet.

I övrigt kan nämnas att S.J.P. van Dijk diskuterat dominikanernas liturgiska relation till andra ordnar och deras principer för avskrifter och bokframställning, och från senare finns en konferensrapport ägnad prototyphandskriften.<sup>21</sup> Prototypens roll i den medeltida kulturen har även Eric Palazzo belyst utifrån Santa Sabinahandskriften.<sup>22</sup>

Inte heller Uppsala stifts musiktradition har behandlats ingående, medan dess liturgi är undersökt av Sven Helander. Helander konstaterar en nära relation mellan dominikanska traditioner och Uppsala stift vad gäller texterna.<sup>23</sup> Den dominikanska musikens allmänna popularitet i Sverige har berörts punktvis i studier av Carl-Allan Moberg och Ann-Marie Nilsson,<sup>24</sup> men systematiska undersökningar utifrån ett större material saknas alltså. Referensmaterial till Torstunamissalet är m.a.o. magert.

### *Det musikaliska materialet i Torstunamissalet*

Musikmaterialet i Torstunamissalet omfattar alla mässpropriets sånggenrer utom sekvenser.<sup>25</sup> Dessutom finns några ordinariesånger. Mässpropriet omfattar ca 150 sånger fördelade på ett flertal genrer: ca 31 *introitus*, ca 28 *gradualen*, ca 15 *alleluia*, ca 11 *tractus*, ca 29 *offertorier* och ca 32 *communio*. Jag skriver *cirka* eftersom det fragmentariska tillståndet ibland gör det omöjligt att avgöra det exakta antalet. Vissa sånger förekommer med olika verser eller psalmer, t.ex. *introitus* till helgondagarna som kan ha smärre textliga (och därmed musikaliska) variationer i den inledande antifonen och helt olika psalmer beroende på fest.<sup>26</sup> Vissa sånger förekommer vid mer än ett tillfälle, den ena gången med noter, den andra gången utan. Det blir svårt att dra gränsen för vad som ska räknas som en unik sång.

*Propriets* sånger tillhör alla den kända gregorianska repertoaren. Notabelt är det relativt stora antalet *tractus*, den sångform som ersatte *alleluia* under fastan. *Tractus* är långa sånger med flera verser med olika melodier för varje vers (till skillnad från hymner som har samma melodi till alla verser, det vill säga strofisk form) och en mycket enhetlig sånggenre som enbart omfattar ett tjugotal sånger. De är avancerade solosånger avsedda för kyrkans specialister: kantorer och körmedlemmar.

### *Rester av ett kyriale*

Förutom det stora antalet propriumsånger finns rester av ett *kyriale*, det vill säga ordinariets sånger.<sup>27</sup> Samtliga melodier är kända från den gregorianska standardrepertoaren:

Kyrie – Pater cuncta, mässa XII

Gloria – Orbis factor, mässa XI

Agnus Dei – variant av Kyrie fons bonitatis, mässa II

**G**audeamus omnes in domino  
 diem festum celebrantes  
 sub honore et in memoriae  
 martiris de cuius  
 passione gaudent  
 angeli et collaudant  
 filium dei.  
 V. Fructavit cor me  
 um uerbum bonum

Dico ego opera mea  
 regi. Gloria. Evocae.  
**D**ilexisti uiuam et odisti  
 iniquitatem propterea  
 unxit te deus tuus  
 oleo leticiae in  
 conspectu sanctorum  
 tuorum.  
 V. Fructavit cor me

Fig. 2. Fragment 26413 (RA). Introitus *ur* commune sanctorum: Gaudeamus och Dilexisti. Foto: RA.

I. *Santa Sabina XIV L 1*

Gau-de-a-mus om-nes in Do-mi-no, di-em fe-stum ce-le-bran-tes sub

*Torstunamissalet*

Gau-de-a-mus om-nes in Do-mi-no, di-em fest-um ce-le-bran-tes sub

*Graduale Aboense, Henrikmässon (Taitto 2002:99)*

Gau-de-a-mus om-nes in Do-mi-no, di-em fest-um ce-le-bran-tes sub

*Graduale Aboense, Corone spinea (Taitto 2002:105)*

Gau-de-a-mus om-nes in Do-mi-no, di-em fest-um ce-le-bran-tes sub

II. *Santa Sabina XIV L 1*

3.

hono-re Ma-ri-e vir-gi-nis de cui-us as-sump-ti-o-ne gau-dent an-

*Torstunamissalet*

ho-no-re <helgonets namn> mar-ty-ris de cui-us pas-si-o-ne gau-dent an-

*Graduale Aboense, Henrikmässon*

2.

ho-no-re Hen-ri-ci mar-ty-ris de cui-us pas-si-o-ne gau-dent an-

*Graduale Aboense, Corone spiea*

ho-no-re co-ro-ne Do-mi-ni de cui-us sol-lemp-ni-ta-te gau-dent an-

III. *Santa Sabina XIV L 1*

ge-li, et col-lau-dant fi-li-um De-i.

*Torstunamissalet*

ge-li et col-lau-dant fi-li-um De-i.

*Graduale Aboense, Henrikmässon*

ge-li et col-lau-dant fi-li-um De-i.

*Graduale Aboense, Corone spinea*

ge-li et col-lau-dant fi-li-um De-i.

*Gaudeamus-introitu-  
santifon till commune  
sanctorum m fl*

Fig. 3. *Melodijämförelse av Gaudeamus i fyra olika versioner.*

Det finns ytterligare ett *Agnus Dei* med tomma notlinjer. Numreringen på mässorna ovan är de som uppkommit i samband med benediktinklostret Saint Pierre de Solesmes moderna utgåvor av gregoriansk sång för gudstjänstbruk, medan dominikanerna använde en egen numrering. Ingen av de ordinariemelodier Delalande diskuterar återfinns bland dessa tre ovanstående (Fig. 1).

### Introitusantifonen *Gaudeamus* – en liten fallstudie

Hur kan vi då veta om musiken i Torstunamissalet tillhör den dominikanska musiktraditionen? En jämförelse med Delalandes studie går att göra, då två av de sånger han undersökt finns i Torstunamissalet, nämligen *Gaudeamus* och *Reminiscere*, båda tillhörande *introitus*.<sup>28</sup> *Gaudeamus* kommer nu att uppmärksammas. Det gäller dels dess relation till prototypen, dels en jämförelse med *Graduale Aboense*.

*Gaudeamus* användes för helgonfester.<sup>29</sup> Den är därför en av de mest spridda introitusantifonerna. I min jämförelse beaktas melodiska varianter, liksom notbildens utformning med hänsyn till ligaturer. Med ligaturer avses hur toner i melismerna är sammansatta, vilket kan göras på lite olika sätt.

Gradualet från Åbo stift (1397–1406) är lämpligt som jämförelse, eftersom liturgin i Åbo har dominikanska förebilder och traditionellt har en nära relation med Uppsala stift.<sup>30</sup> Tre versioner av *Gaudeamus* finns i *Graduale Aboense* för olika helgondag. Den sista är för Maria Magdalena och är inte upptaget i dess helhet, varför det fortsättningsvis utelämnas. Nedan återfinns i modern notskrift prototypversionen, Torstunamissalets version samt de två versionerna från *Graduale Aboense*. Ligaturerna har markerats genom tätare sammanskrivna noter (Fig. 2).

Här följer några mer detaljerade kommentarer till analysen. Siffrorna hänvisar till siffrorna i notbilden. Därefter följer några mer generella anmärkningar (Fig. 3).

1. I alla versioner utom Torstunamissalet är dessa tre noter (d-a-b) sammanskrivna i en ligatur, medan Torstunamissalet har en ensam not (d) följt av två i ligatur (a-b).
2. *Graduale Aboense*s versioner har en något avvikande melodi i just detta parti vilket inte kan anses vara ett resultat av felskrivning. Det här är också det ställe i antifonen där texten börjar att variera beroende på vilken helgonfest det rör sig om. Detta kan ge upphov både till vissa variationer i melodiken, och till att melodin ibland sträcks ut för att passa antalet stavelser.
3. Från och med detta stycke fram till *gaudent* – som är gemensamt för alla versioner – varierar texten och också i viss mån melodin.

Rent generellt kan inga avgörande skillnader i ligaturernas utformning noteras utom vid Torstunamissalets siffra 1. En smärre melodisk avvikelse finns i *Graduale Aboense*s båda versioner som varken återfinns i prototypen eller Torstunamissalet (siffra 2). Versionerna i *Graduale Aboense* har fasta b-förtecken, medan *Santa Sabina* och Torstunamissalet har tillfälliga b-förtecken. Corone spineaversionen har dessutom återställningstecken på ett ställe. Det är vanligt att det modus *Gaudeamus* går i (D-modus autentisk) har just det här vacklande bruket av b-förtecken. Inga säkra slutsatser kan dras utifrån detta.

Det är svårt för att inte säga omöjligt att dra några säkra slutsatser kring dessa små undersökningar av en så spridd sång som denna. Vad som ändå kan vara värt att notera är den nära överensstämmelsen av ligaturernas utformning mellan prototypen och Torstunamissalet som eventuellt kan peka på en relation, antingen direkt eller i andra eller tredje hand. Däremot är



molestie intulit. Tūc  
 hi tres quasi ex uno  
 ore laudabant et glī  
 ficabant et benedice  
 bant deum in forma  
 ce dicentes. *ymnus*  
*Chorus*  
**B**enedictus es do  
 mine deus patrum no  
 strorum. Et laudabi  
 lis et glorio sus in se  
 cula. *v.* Et benedictum  
 nomen glorie tue qđ  
 est sanctum. *dy.* Et  
 laudabile et glorio  
 sum in seculis. *v.* Be  
 nedictus es in templo  
 sancto glorie tue.  
 Et laudabilis. *v.* Be  
 nedictus es super thro  
 num sanctum regni  
 tui. Et laudabilis.  
*v.* Benedictus es sup  
 ceptum diuinitatis

Fig. 4. Fragment 26424 (RA). Hymnen Benedictus es Domine.

den inledande avvikelsen svårare att förklara. Att *Graduale Aboense* skulle vara sammanställd med Humberts prototyp får likväl anses osannolikt. Sannolikt är den en avskrift av Uppsalahandskrifter.

Paleografin i Torstunamissalet ansluter till dominikanska ideal om att skapa lättlästa handskrifter. Notbilderna är tydliga och textningen god. *Graduale Aboense* är inte alls lika lättläst. Notervärda är de vertikala strecken, så kallade *incipitmarkeringar*, i Torstunamissalet. De anger var kören ska komma in efter det att körledaren/kantorn intonerat sången. Dessa markeringar är sällsynta i medeltida handskrifter, och finns de, är de i princip alltid införda i efterhand och som det tycks i hast, kanske under repetitioner.<sup>31</sup> I moderna utgåvor av gregoriansk sång återfinns de i form av stjärnor. I Torstunamissalet ser de ut att ha funnits med från början, vilket understryker strävan att göra materialet instruktivt och lätt att använda. Det innebär också en reglering. Redan på skrivstadiet bestäms var kören ska komma in.

Särskilt intressant är att incipitmarkeringarna också finns angivna i de delar av sången som anses ha ett solistiskt utförande, som psalmer i introitus, vilket framgår av *Gaudeamus*. Iakttagelsen komplicerar bilden av framförandepraxis, där de standardiserade sätten att sjunga nästan alltid motsägs av någon medeltida källa som exempelvis speglar ett lokalt bruk under en viss tid. Skrivaren (om det är infört primärt) har alltså utgått från att åtminstone fler än en skulle sjunga dessa delar Torstunamissalet. Det förutsätter att kyrkan hade en kör, en *schola*, vilket knappast var fallet i en landsortskyrka som Torstuna, där präst och kantor var de enda liturgikerna.<sup>32</sup>

### Hymnen *Benedictus es Domine*

En enda hymn återfinns i Torstunamissalet. Vanligtvis finner vi inte hymner i mässliturgin

eftersom det är en genre typisk för tidegården. Men hymnen *Benedictus es Domine* tillhör mässan (Fig. 4). Texten bygger på pojkmarnas sång i den brinnande ugnen i Daniels bok.<sup>33</sup> Den tillhör genren refränghymner (vilket inte är ett medeltida begrepp), eftersom den uppvisar en särskild hymnform med en återkommande refräng mellan varje vers. Det är en relativt ovanlig hymnform. *Benedictus es Domine* är spridd och återfinns på svenskt område i bl.a. *Vallen-tunakalendariet* från slutet av 1100-talet.<sup>34</sup> I Torstunamissalet återfinns den på två ställen, en gång med och en gång utan noter.<sup>35</sup>

### Icke noterade sånger och sekundära tillägg

Detta för oss vidare till en annan fråga: Varför är inte alla sånger noterade? Det finns två slag av ickenoterade sånger, så även i Torstunamissalet: de med tomma notlinjer<sup>36</sup> och de där enbart texten skrivits in och där det aldrig varit meningen att någon melodi skulle föras in.<sup>37</sup> Vanligtvis skrevs ju texten in först från en förlaga av en skrivare. Därefter tog en annan skrivare vid för att skriva in musiken, vilket kunde vara långt senare.

När det gäller Torstunamissalet är omständigheterna speciella. Ett missale för ordensbruk skulle användas i en sockenkyrka, vilket sannolikt gjorde somliga delar av missalet oanvändbara, t.ex. vissa helgonfester. Det är slående att alla typer av sekundära tillägg nästan helt saknas i missalet. Det kan för musikens del enbart konstateras i ett tillägg till *Alleluia. Ascendens Christus*.<sup>38</sup> Tillägget gäller både själva alleluia och dess vers (Fig. 5). Melodiredaktionen har inte kunnat studeras inom ramen för denna artikel, och varför just denna melodi av alla de bevarade i Torstunamissalet har fått sekundära tillägg och om dessa går att knyta till någon särskild tradition är än så länge okänt.<sup>39</sup>

e us.  
*tp̄ ascētio*  
*nis. sc̄dm.* Ave  
lu pa *v. Ascen*  
dens xp̄ist̄ in al  
tum captivam  
dū p̄ captivū  
tatem de die t̄na  
hmi nibus  
*Evang. Loquente*  
ihesu ad turbas  
*off. Recorda*  
re uirgo mater dū  
steteris in conspe  
ctu de i ut lo  
qua ris pro nobis  
lo na et ut auer  
tas indignan  
onem suam a  
no bis. *tp̄. us.* Ave  
lu pa

Fig. 5. Fragment 26431 (RA). Alleluia. Ascendens Christus.

Frågan är om man överhuvudtaget sjungit ur missalet i Torstuna kyrka, eftersom det ger intryck av att vara så oävent. Det är fullt möjligt att man använde tillämpliga delar av texten och sedan sjöng de melodier man redan kunde utan att ta hänsyn till dem som var noterade i missalet. Torstunamissalet kan också haft status av prestigeföremål, något att visa upp. Användning behöver ju som ovan nämnts inte betyda *använd för att sjunga ur*.

### Sammanfattning

Studien visar, trots sin begränsning, att det inte finns anledning att betvivla att musiken tillhör den dominikanska sångtraditionen. Endast en melodijämförelse har gjorts, men Torstunamissalets melodivariant överensstämmer väl med prototypandskriften. Överensstämmelsen gäller inte bara själva melodin utan även handskriftens utseende som ansluter till dominikanska ideal om lättlästa handskrifter. Särskilt intressanta är missalets incipitmarkeringar. En framtida studie skulle kunna svara på frågan om de även finns införda i prototypen och om det är ett generellt drag i dominikansk handskriftstradition. Som nordiskt referensmaterial valdes *Graduale Aboense*, där inte samma överensstämmelser med prototypen kunde konstateras. Ligaturernas utformning stämde dock väl överens i alla de tre versionerna med prototypen, men det är svårt att dra säkra slutsatser kring detta ur ett så litet material av en så spridd melodi.

### Noter

- <sup>1</sup> Hiley 1993, s. 611–612.
- <sup>2</sup> Boyle 2004, s. 20.
- <sup>3</sup> Boyle 2004, s. 20.
- <sup>4</sup> *Stabilitas loci* innebär ett löfte om att inte lämna det kloster där man avgivit sina ordenslöften, medan predikarbröderna kunde flytta mellan ordenshusen.
- <sup>5</sup> Palazzo 2004, s. 60.
- <sup>6</sup> Palazzo 2004, s. 68.
- <sup>7</sup> Palazzo 2004, s. 76.
- <sup>8</sup> Palazzo 2004, s. 70–71.
- <sup>9</sup> Palazzo 2004, s. 81.
- <sup>10</sup> Palazzo 2004, s. 74–75.
- <sup>11</sup> Hiley 1993, s. 609.
- <sup>12</sup> Delalande 1949, s. 25–27.
- <sup>13</sup> Delalande 1949, s. 31.
- <sup>14</sup> Delalande 1949, s. 27.
- <sup>15</sup> Delalande 1949, s. 72.
- <sup>16</sup> van Dijk 1963, s. 110–111.
- <sup>17</sup> van Dijk 1963, s. 118–119. En *custod* (lat. 'vakt') är en liten not som i notradens slut talar om vilken ton nästa rad börjar på och som kan ses på artikelns bilder.
- <sup>18</sup> Carruthers 1990/2008, Treitler 2003 och Busse Berger 2005.
- <sup>19</sup> Busse Berger 2005, s. 4.
- <sup>20</sup> Busse Berger 2005, s. 253.
- <sup>21</sup> Boyle och Gy 2004.
- <sup>22</sup> Palazzo 2004.
- <sup>23</sup> Helander 2001.
- <sup>24</sup> T.ex. Moberg 1946–1947, s. 105–120, Nilsson 2011, s. 19.
- <sup>25</sup> Sekvenserna skulle ha kunna funnits i ett nu hypotetiskt förlorat sekventarium.
- <sup>26</sup> Ett exempel på den flexibla form som introitusantifonen kan ha ges senare i texten.
- <sup>27</sup> Fragment 26438, RA.
- <sup>28</sup> Fr 26413, RA. Observera att jämförelsen bara avser själva introitusantifonen och inte dess vers, eftersom den inte behandlas av Delalande.
- <sup>29</sup> *Gaudeamus* har en "standardtext" för *commune sanctorum* vilken kan anpassas efter det helgon som ska firas, där också melodin ibland blir föremål för smärre justeringar.
- <sup>30</sup> Taitto 2002, Heikkilä 2009, s. 57–58 samt 77–81.
- <sup>31</sup> Sångerna intonerades alltid av en körledare, men hur långt denna solistiska inledning skulle vara lämnades åt exekutören att avgöra. För en erfaren sångare är det lätt att med sin sång signalera när kören ska komma in.
- <sup>32</sup> Helander 1993, s. 65.
- <sup>33</sup> Daniels bok 3:52–90.

<sup>34</sup> Helmfrid 1998.

<sup>35</sup> Med noter fragment 26424, RA); utan noter fragment 26445, RA.

<sup>36</sup> Ett sådant fall har nämnts ovan med *Agnus Dei*.

<sup>37</sup> Det ovan nämnda fragmentet 26438, RA.

<sup>38</sup> Fragment 26431, RA.

<sup>39</sup> Ytterligare ett tillägg kan konstateras, men detta har trots att det handlar om noter inte att göra med själva missalets sånger. På fragment UUB lat. fragm. 0011

finns ett tillägg i form av mensuralnoter, det vill säga noter som till skillnad från kvadratnotationen anger proportionell längd. Tillägget ger intryck av att vara notkladd, kanske en övning där Torstunamissalet använts som kladdblock. Det kan inte på något sätt kopplas till originalnotbilden, exempelvis i syfte att göra ett tillägg i form av en andrastämma och att modernisera melodin enligt renässansens ideal. Tillägget ser av noternas form att döma ut att vara gjort under 1500-talet.

