

# Nordisk Netværk for Editionsfilologer

Skrifter. 14

1. Vid texternas vägsål. Textkritiska uppsatser, red. av Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 1999. ISBN 91-7230-087-6
2. Megen viden i forskellige hoveder. Om kommentering af nordiske klassikere, red. af Johnny Kondrup & Karsten Kynde. København: C.A. Reitzels Forlag 2000. ISBN 87-7876-200-6
3. Bok og skjerm. Forholdet mellom bokbasert og digitalt basert tekstutgivelse, red. av Jon Gunnar Jørgensen, Espen S. Ore & Vigdis Ystad. Oslo: Fagbokforlaget 2001. ISBN 82-7322-171-7
4. Text och tradition. Om textedering och kanonbildning, red. av Lars Burman & Barbro Ståhle Sjönell. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2002. ISBN 91-7230-107-4
5. Varianter och bibliografisk beskrivning, red. av Pia Forssell & Rainer Knapas. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2003. ISBN 951-583-102-4
6. Læsemåder. Udgavetyper og målgrupper, red. af Per Dahl, Johnny Kondrup & Karsten Kynde. København: C.A. Reitzels Forlag 2005. ISBN 87-7876-447-5
7. Filologi og hermeneutikk, red. av Odd Einar Haugen, Christian Janss & Tone Modalsli. Oslo: Solum Forlag 2007. ISBN 978-82-560-1576-4
8. Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi, red. av Mats Malm, Barbro Ståhle Sjönell & Petra Söderlund. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2009. ISBN 978-91-7230-149-8
9. Digitala och tryckta utgåvor. Erfarenheter, planering och teknik i förändring, red. av Pia Forssell & Carola Herberts. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2011. ISBN 978-951-583-228-3
10. Editionshistorie, red. af Johnny Kondrup & Klaus Nielsen. København: Museum Tusculanums Forlag 2014. ISBN 978-87-635-4243-2
11. Filologi og sensur, red. av Christian Janss, Stine Brenna Taugbøl & Hilde Bøe. Oslo: Novus forlag 2015. ISBN 978-82-7099-828-9
12. Textkritik som analysmetode, red. av Paula Henrikson, Mats Malm & Petra Söderlund. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet 2017. ISBN 978-91-7230-187-0
13. Utgåvor i användning, red. av Pia Forssell, Carola Herberts, Maren Jonasson & Sebastian Köhler. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2022. ISBN 978-951-583-574-1
14. Kildeudgivelse og tekstkritik i forskellige traditioner, red. af Annette Lassen, Krista Stinne Greve Rasmussen & Kirsten Vad. Odense: Syddansk Universitetsforlag 2022. ISBN 978-87-408-3458-1

# Kildeudgivelse og tekstkritik i forskellige traditioner

Bidrag til en konference afholdt af  
Nordisk Netværk for Editionsfilologer  
8.-10. november 2019

Redigeret af Annette Lassen,  
Krista Stinne Greve Rasmussen & Kirsten Vad

## Abstract

*Kildeudgivelse og tekstkritik i forskellige traditioner*, red. af Annette Lassen, Krista Stinne Greve Rasmussen & Kirsten Vad (Publication of primary sources and textual criticism in different traditions, ed. by Annette Lassen, Krista Stinne Greve Rasmussen & Kirsten Vad), Nordisk Netværk for Editionsfilologer. Skrifter. 14, 146 pp., Odense: University Press of Southern Denmark. ISBN 978-87-408-3458-1

The present volume consists of six papers presented at a conference arranged by the Nordic Network for Textual Critics (Nordisk Netværk for Editionsfilologer) that took place in Copenhagen November 8–10, 2019.

In the first article Elizabeth Svarstad and Margrethe Støkken Bue present the different systems of dance notation that has been used since the 15th century. While dance notation enables the preservation and distribution of past works, the article shows how dance notation is still undergoing development adjusting to the advancement in dance composition that it is set to record. Barbro Wallgren Hemlin discusses how critical editions often are interdisciplinary. Hemlin's edition of Esaias Tegnér's ecclesiastical speeches is both critical and enriched with cultural-historical commentaries, which makes it useful for a wide group of scholars, researchers and common people with an interest in Tegnér. Axel Teich Geertinger discuss musical textual criticism and he describes the issues that can arise within critical editions of music notation e.g. choice of primary sources. He argues that the term music philology is to be preferred instead of the more common edition technique. Esbjörn Nyström presents a literary approach to the editing of opera-librettos in which the text of the composition is handled in relation to the literary text. The article contributes to fundamental discussions of the concept of text and gives a thorough introduction to the editing of librettos. Brian Møller Jensen accounts for the principles behind the four-volume edition of *Lectionarium Placentinum* and presents how he discovered three previously unknown Augustin works that arose due to the chosen method. The book series Svenskt Diplomatarium (Diplomatarium Suecanum) publishes Swedish medieval charters, and in Sara Risberg and Ingela Hedström's contribution they examine the development that Svenskt Diplomatarium has been undergoing since the first edition was published in 1829.

# Indhold

|                                                                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Forord                                                                                                                                                                 | 7   |
| <i>Elizabeth Svarstad &amp; Margrethe Støkken Bue</i><br>Koreografi – dansekunst som tekst                                                                             | 13  |
| <i>Axel Teich Geertinger</i><br>Musikalsk editionsfilologi                                                                                                             | 30  |
| <i>Esbjörn Nyström</i><br>Litteraturtexter och partiturer<br>Noteringar om en litteraturvetenskaplig editionsteori för operalibrettot                                  | 48  |
| <i>Brian Møller Jensen</i><br>En modificeret diplomatarisk udgave af et middelalderligt<br>lektionar til officiet<br>Hvad, hvorfor og hvordan samt nogle overraskelser | 72  |
| <i>Barbro Wallgren Hemlin</i><br>Utgivningen av Esaias Tegnér's kyrkliga tal – både textkritik och<br>kulturhistoria                                                   | 95  |
| <i>Ingela Hedström &amp; Sara Risberg</i><br>Svenskt Diplomatarium<br>190 år av källutgivning                                                                          | 122 |
| Forfattere                                                                                                                                                             | 139 |
| Redaktører                                                                                                                                                             | 142 |
| Personregister                                                                                                                                                         | 143 |



## Forord

Konferencen *Kildeudgivelser og tekstkritik i forskellige traditioner* blev holdt i København den 8.-10. november 2019. Der var deltagere fra Sverige, Norge, Finland, Island og Danmark, og gennem foredragene lykkedes det at belyse udgivelsestraditioner i synkront og diakront perspektiv inden for forskellige faggrene som musikvidenskab, dansehistorie, diplomatik, latin og norrøn filologi. Under konferencen blev netværket – for første gang i dets historie – udvidet til også at omfatte medlemmer fra Island.

Seks af foredragene fra konferencen findes i en bearbejdet og udvidet form i denne bog.

I bogens første artikel »Koreografi – dansekunst som tekst« tager Elizabeth Svarstad og Margrethe Støkken Bue udgangspunkt i Ann Hutchinsons udsagn om, at dansenotation er for dans, hvad noder er for musik, og det skrevne ord er for teater. Dansenotation har været anvendt som metode for at bevare og distribuere danserepertoarer siden 1400-tallet, og artiklen præsenterer de forskellige systemer, der har været anvendt gennem tiden – fra de helt simple, som bestod af bogstavforkortelser og frem til de mere avancerede, der består af tegn og symboler. Ved at sammenstille dansenotation med musiknotation viser Svarstad og Bue, at hvor praksissen for musiknotationen har været etableret længe, er dansenotationen i en stadig udvikling. Selve dansepraksissen og dansenotationen hører tæt sammen, og når danserepertoarer avanceres og udvikles, må dansenotationssystemet følge med. I artiklen diskuteres sluttelig, om man kan sidestille tre kunstformers dokumentationsformer, og den lægger i sig selv op til at reflektere over begrebet tekst.

Det er udgivelsen af Esaias Tegnér's kirkelige taler, som han holdt som præst og biskop, Barbro Wallgren Hemlin behandler i sit bidrag. Udover at være tekstkritisk er udgivelsen af Tegnér's taler også kulturhistorisk be-

riget gennem sagkommentarer. Hemlin viser, at editionsfilologien og tekstkritiske udgivelser ikke kan siges at tilhøre ét fagområde, men derimod breder sig ud over flere og kan kaldes tværvidenskabelig. En udgivelse af Tegnér's kirkelige taler skal derfor kunne anvendes af forskellige målgrupper; forskeren, både den, der er interesseret i tekstetablering og det tekstkritiske arbejde, og den, som benytter teksten som kilde i andre forskningsdiscipliner – samt almenheden, med interesse for Tegnér. Ved at være både tekstkritisk og beriget med kulturhistoriske kommentarer har Tegnér-udgivelsen mulighed for at imødekomme brugere fra forskellige baggrunde og fagtraditioner.

I Axel Teich Geertingers artikel »Musikalsk editionsfilologi« argumenteres der for, at musikfilologi er en bedre betegnelse end editionsteknik for videnskabelig udgivelse af musik. Artiklen giver et interessant indblik i de problemstillinger, der relaterer sig til videnskabelig udgivelse af noder. Grundtekstvalget er udfordret af den mangfoldighed af kilder, der ofte findes, eksempelvis partiturer og orkesterstemmer, men også autografe renskrifter. Interessant er også overvejelserne om fejlrettelser ud fra principper om analogi og selvreferens. Med eksempler fra udgivelser forestået af Dansk Center for Musikudgivelse (DCM), der eksisterede som forskningsenhed fra 2009 til 2020 på Det Kgl. Bibliotek, giver Geertingers artikler et vigtigt perspektiv på filologiens fælles problemstillinger i forskellige traditioner, hvor mere forener end adskiller.

Esbjörn Nyströms artikel »Litteraturtekster och partiturer. Noteringar om en litteraturvetenskaplig editionsteori för operalibrettot« tager udgangspunkt i den omstændighed, at librettoen tidligere ikke har været behandlet som sin egen genre i videnskabelig udgivelsestradition. Traditionelt behandles librettoen både litteratur- og musikvidenskabeligt nemlig som litterært værk og som opera, dvs. som partiturtækst, der også skal bruges til fremførelse. Esbjörn skitserer en mere dynamisk litteraturvidenskabelig tilgang, hvor partiturtæksten afgrænses og behandles relationelt ift. den litterære tekst. Artiklen bidrager til diskussionen af tekstbegrebet og giver et interessant indblik i udgivelse af librettoer.

Brian Møller Jensen præsenterer i sin artikel »En modificeret diplomatisk udgave af et middelalderligt lektionar til officiet. Hvad, hvorfor og hvordan samt nogle overraskelser« den firebindsudgave af *Lectionarium Placentinum*, han arbejdede på i mere end 10 år. Udgaven blev realiseret inden for projektet »Ars edendi – konsten att ge ut medeltida texter« ved



Stockholms Universitet, som seks forskere deltog i. Brian Møller Jensen redegør for udgivelsesprincipperne bag den diplomatariske udgave og arbejdet med at formulere en metode, der har ligheder med David d'Averys metode »critical transcription«, men som hos Møller Jensen bliver en modificeret diplomatarisk udgave, da de kritiske indgreb er minimale, og udgaven heller ikke er fuldt diplomatarisk. Metoden førte bl.a. opdagelsen af tre hidtil ukendte Augustin-tekster med sig.

I Ingela Hedström og Sara Risbergs bidrag gives et udgivelseshistorisk blik på Svensk Diplomatarium. Udgivelsen af de svenske middelalderbreve har været i gang siden 1829, og i 2020 blev det tolvte bind tilføjet til serien. Artiklen gennemgår den udvikling, udgivelsen af diplomatariet har gennemgået de sidste 190 år – hvor det er gået fra at være et enkeltmandsarbejde til at være udarbejdet af en redaktion, og hvor de videnskabelige krav til udgivelsen har ændret sig. I bidraget gives et interessant blik på, hvordan forskellige traditioner og tilgange til udgivelsesarbejde fremstår inden for den samme udgivelsesserie.

Af forskellige grunde blev konferencens øvrige foredrag ikke udformet til artikler til dette bind, men flere af disse findes udgivet andetsteds. Foredragene var:

- Odd Einar Haugen »Om å ferdes på floden: Beskrivelse og forklaring i edisjonsfilologien«
- Eliel Kilpelä »Kommentering, kontekstualisering och re-kontekstualisering i två textkritiska brevtåg«
- Svanhildur Óskarsdóttir »Njals saga – én og mange«
- Þórður Ingi Guðjónsson »Text editing – practical and theoretical considerations«
- Åslaug Ommundsen »Den latinske legenden om sankt Hallvard: en firkløver av en legende«
- Katarina Pihlflyckt »Finland i 19de seklet – att kombinera ord och bild i ett nationalverk«

Samlet set tilbød konferencen et bredt perspektiv på videnskabelig udgivelse inden for forskellige genrer, perioder og teoretiske traditioner. Målet var at udvide og samle editionsfilologer, der ikke traditionelt har deltaget i samme konferencer, hvilket i høj grad lykkedes. Det udvider ikke blot den editionsfilologiske teoriudvikling, som altid har været kernen af Nordisk Netværk for Editionsfilologers aktiviteter, det skaber også for-

bindelser og netværk mellem forskere, der rækker ud over de biennale konferencer.

\*\*\*

Nordisk Netværk for Editionsfilologer blev dannet i 1995 og har lige siden arrangeret faglige konferencer. Det er indtil videre blevet til 16 konferencer. Siden 2003 afholdes konferencerne hvert andet år, dog som meget andet blev konferencen i 2021 udskudt et år grundet covid-19-pandemien. Efter hver konference udgives et bind med indlæggene. Emnerne for konferencerne har været:

- 1996: Edb-teknikkens muligheder for editionsfilologien (Schæffergården, København)
- 1997: Brev- og dagbogsudgaver (Lysebu, Oslo)
- 1998: Valget af grundtekst (Børssalen, Stockholm)
- 1999: Realkommentering (Schæffergården, København)
- 2000: Forholdet mellem bogudgaver og elektroniske udgaver (Det Norske Videnskaps-Akademi, Oslo)
- 2001: Tekst og tradition – om tekstudgivelse og kanondannelse (Lidingö, Stockholm)
- 2002: Varia – om variantapparat og bibliografisk beskrivelse (Hanaholmen, Helsingfors)
- 2003: Udgavetyper og målgrupper (Sandbjerg gods, Sønderborg)
- 2005: Hermeneutik og filologi (Voksenkollen, Oslo)
- 2007: Bogens materialitet (Carolina rediviva og Museum Gustavianum, Uppsala)
- 2009: Trykte og elektroniske udgaver – erfaringer, planlægning og teknik i forandring (Villa Gyllenberg og Fiskartorpet, Helsingfors)
- 2011: Editionshistorie og editionsfilologiens faglige status (Sandbjerg gods, Sønderborg)
- 2013: Censur og editionsfilologi (Lysebu, Oslo)
- 2015: Tekstkritik som analysemetode (Hotel Elva, Göteborg)
- 2017: Udgaver i brug (Hanaholmen, Esbo)
- 2019: Kildeudgivelser og tekstkritik i forskellige traditioner (Schæffergården, København)

Alle artiklerne i dette bind har været underkastet anonym fagfællebedømmelse (peer review). Vi takker bedømmerne for deres indsats og be-

redvillighed. Netværkets skrifter findes digitalt tilgængelige på hjemmesiden [nnedit.org](http://nnedit.org).

Klaus Nielsen bidrog i den indledende planlægning af konferencen, siden trådte Kirsten Vad til og ydede en uvurderlig indsats med både konferencen og bindudgivelsen. Tak til Niels Riisager og Emilie Karner Hansen for at udarbejde navneregistret. Vi takker alle oplægsholdere, både de der bidrager til dette bind, og de der var på konferencen. Tak også til konferencedeltagerne, netværkets medlemmer og planlægningsgruppen.

Konferencen var arrangeret med støtte fra Svensk-danska kulturfonden, Clara Lachmanns Stiftelse, Dansk-Islandsk Fond, Letterstedtska Föreningen, Sven och Dagmar Saléns Stiftelse, Center for Grundtvigforskning ved Aarhus Universitet og Svenska Akademien. Vi takker for den uundværlige støtte. Udgivelsen af denne antologi er sket med støtte fra Clara Lachmanns Stiftelse, Sven och Dagmar Saléns Stiftelse, Center for Grundtvigforskning ved Aarhus Universitet og Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet.

*Annette Lassen, Krista Stinne Greve Rasmussen & Kirsten Vad*



## Koreografi – dansekunst som tekst

Dance notation is to dance what music notation is to music and what the written word is to drama.<sup>1</sup>

In memoriam Ann Hutchinson Guest (1918–2022)

Dans og musikk er kunstformer som alltid har eksistert i samfunnet. I utgangspunktet er dette utøvende kunstformer som benytter seg av bevegelse, lyd, tid og rom. Opp gjennom historien har metodene for å notere disse kunstformene utviklet seg særlig ut fra to behov: distribusjon og dokumentasjon av repertoar.

Utgangspunktet for denne artikkelen er Ann Hutchinson Guests (1918–2022) utsagn ovenfor om at «dansenotasjon er for dans det noter er for musikk og det det skrevne ord er for teater.» Guest er kjent som en fremstående ekspert på dansenotasjon og har gjort et betydelig arbeid for at særlig labanotasjon (*labanotation*) skal være et funksjonelt verktøy for dansekunstnere.<sup>2</sup> Siden de første dansemanualene på 1400-tallet har dansemestere opp gjennom historien forsøkt å skape notasjonssystemer. Formålet med de ulike systemene har kanskje nettopp vært at dansenotasjonen skulle være som musikknoter og dramatekst. Det er likevel varierende hvor vidt notasjonssystemene har oppnådd en slik status.

### *Tekstbegrep*

Tekstbegrepet i denne artikkelen dreier seg om metoder for nedskrivning av dans og bevegelse. Vi ser i denne sammenhengen ikke på selve praksisen dans som tekst, slik det utvidede tekstbegrepet tillater. Vi bruker begrepet tekst om det nedskrevne og noterte. Slik blir det også viktig å pre-

sisere at notasjonen ikke *er* dans, men viser til praksisen den representerer. På samme måte kan en si at noteskrift ikke *er* musikk i forstanden klingende musikk. På den ene siden er både dans og musikk selvstendige kunstformer uavhengig av en tilhørende notasjon. På den andre siden er notasjon av utøvende kunst som regel ikke ment å stå alene, i motsetning til tekst basert på bokstaver og ord, som kan oppleves som kunst uten nødvendigvis å bli utøvet i praksis. Dans blir dans i betydningen bevegelse i tid og rom først når det noterte – teksten – blir tolket og utøvet i kroppen på samme måte som musikk blir musikk først når notene tolkes og fremføres.

Vi vil presisere at det finnes ulike diskusjoner knyttet til hva noteskrift er; om den er en forenklet fremstilling av en praksis (klingende musikk) eller om såkalt klingende musikk likevel ikke er den egentlige musikken, men at det egentlige ligger i komponistens intensjon eller i lytterens opplevelse og fortolkning av den han eller hun hører. Det kan også hevdes at musikknotasjon inkluderer informasjon som ikke kan høres i den klingende musikken, som for eksempel en tittel eller andre tekstlige instruksjoner og at slike opplysninger også tilhører det musikkalske verket.

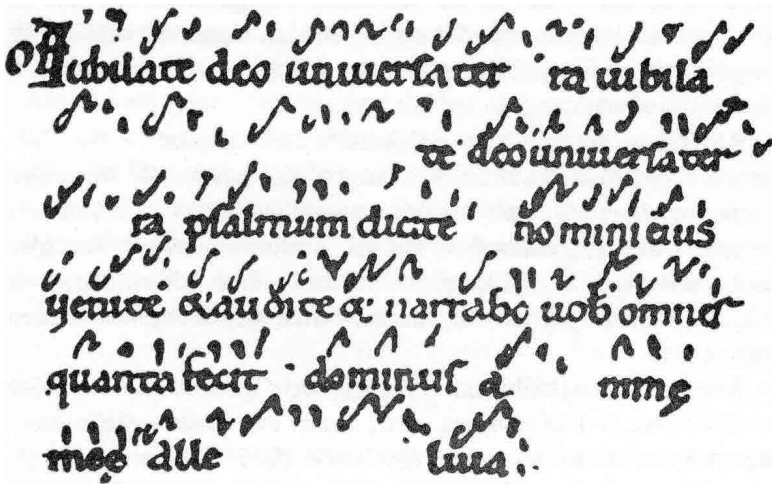
På lignende måte kan det diskuteres hvorvidt det skrevne ord for teater kan sammenstilles med dansenotasjon og noteskrift slik Guest fremholder og om ikke slik tekst også kan defineres som verk i seg selv. En diskusjon omkring hvilke ulike funksjoner musikknotasjon, det skrevne ord og dansenotasjon kan ha ville vært en interessant diskusjon, men blir for omfattende for denne artikkelen. Vi vil i stedet konsentrere oss om det faktum at Guest løfter frem dansenotasjon og sidestiller dens betydning for dans med noe som er mye mer allment kjent; musikknotasjon og det skrevne ord.

I likhet med musikk har måter å notere dans på endret seg gjennom historien fordi ulike epokers bevegelsesuttrykk har krevd ulike former for notasjon. Vi vil i det følgende gi et innblikk i utviklingen av både musikknotasjon og dansenotasjon. Gjennom eksempler på ulike former for musikknotasjon (eldre tabulaturer, neumer og tradisjonell notasjon) og dansenotasjon (Feuillet, Stepanov, Benesh og labanotasjon) se nærmere på hvordan ulike notasjonssystemer for dans forholder seg til musikknotasjon. Hvilke behov dekker de ulike notasjonsformene, og hvorfor har nye notasjonsformer kommet til?

## Musikknotasjon

Innen musikk har vi historisk sett to former for overlevering: praktisk og skriftlig.<sup>3</sup> Den muntlige overleveringen har i størst grad vært brukt av folke- og tradisjonsmusikk. Den skriftlige overleveringen finner i hovedsak sted innen kunstmusikken, som er det vi setter søkelys på her. Gjennomgangen som følger, viser gjennom eksempler hvordan musikknotasjonen har utviklet seg fra tegn over tekst til et fullt notasjonssystem fordi tekst ikke dekker behovene for notering av musikk.

I musikknotasjonens spede begynnelse var neumene. Neumer er tegn som er skrevet over teksten og er forklaringer på hvordan melodien beveger seg. Forutsetningen for å lese dette er at en allerede kan melodien, som er blitt muntlig overlevert. Denne formen for notasjon ble brukt kun i kirken og kun for enkeltstemmig sang i modale modus.



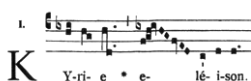
Figur 1. «Iubilate deo universa terra» viser såkalte *unheightened cheironomic neumes* som kun viser melodien bevegelse og ikke nøyaktig tonehøyde eller rytme.

Med utvikling og spredning av musikken ble også notasjonen utviklet, og den inkluderte flere detaljer om melodien i form av notenavn. Slik kunne en sakte, men sikkert lære melodien uten muntlig overlevering.



Figur 2. Diagrafiske neumer i et manuskript fra 1200-tallet, Dijon.

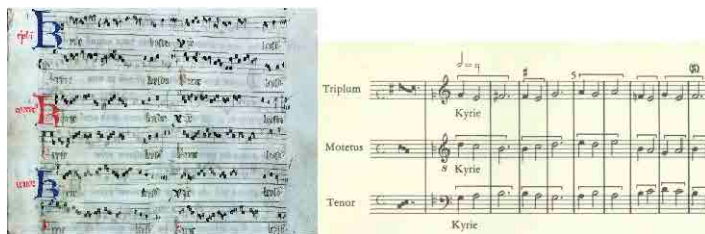
Videre ble kvadratnotasjonen utviklet. Den inkluderer notelinjer, nøkkel, modus og (relative) noteverdier.



Figur 3. Eksempel på Kyrie Eléison XI (*Orbis Factor*) fra *Liber Usualis*.

Kvadratnotasjon blir fremdeles benyttet til notering av tidlig, enstemmig vokalmusikk. Det er også eksempler på at nyere edisjoner bruker neumer i tillegg til kvadratnotasjon.

Med musikkens utvikling til flerstemmighet, fikk notasjonen fem notelinjer. *Messe de Tournai* (Tournai-messen), som er en av de eldste bevarte flerstemmige messene, er et godt eksempel. I figur 4 vises originalen til venstre og en kraftig editert utgave til høyre.



Figur 4. Venstre: *Messe de tournai*, B-Te 476. Høyre: Egen faksimile.

Charles Van den Borren (Hrsg.) *Missa Tornacensis* (*Corpus mensurabilis musicae*. 13). American Institute of Musicology, Middleton, Wisconsin 1957.



Den videre utviklingen av musikknotasjon eksemplifiseres her med et utsnitt fra Johann Sebastian Bachs (1685–1750) *Messe i h-moll*. Figuren viser Bachs manuskript til venstre og en utgivelse til høyre.



Figur 5. Venstre: J.S. Bach *Messe i h-moll*. Høyre: Egen faksimile. *Eulenburg Studienpartituren*. E.E. 8999.

Notasjonen inkluderer ulike instrumentstemmer og dekker store besetninger med både vokalstemmer og instrumenter. Det er fortsatt fem notelinjer, men det nye er runde notehoder, taktstreker og angivelse av taktart. Taktartangivelse gjør at musikk med jevn puls kan noteres. Kirketo-neartene er forlatt, og det brukes nå skalaer bygget over dur og moll.

Fra 1700-tallet og utover er den videre utviklingen av musikknotasjon, såkalt *Common Western Notation*, ikke så gjennomgripende som på tidligere stadier. Den tradisjonelle notasjonsformen, som er den mest brukte i dag, har utviklet seg i takt med tilvekst av nye instrumenter og nye måter å skape musikk på. Likevel er svært mye likt det som var standard på Bachs tid.

## Dansenotasjon

Dansenotasjon – det å notere trinn og bevegelser ved hjelp av tegn – har vært brukt som metode for å bevare og distribuere danserepertoar siden 1400-tallet. De tidligste formene for dansenotasjon består av bokstavforkortelser for dansetrinn, og etter hvert som dansen utviklet seg, har det stadig vært behov for å videreutvikle metodene og utarbeide mer avanserte systemer med tegn og symboler. Behovet for videreutvikling av notasjonsmetoder er skapt delvis av at dansens bevegelsesmønstre og teknikk blir mer kompleks og detaljert. Noterte tidlige danseformer er sosiale danser med forholdsvis enkle grunntrinn, mens de nyeste notasjonssystemene har kapasitet til å favne nærmest alle aspekter ved koreograferte verk (balletter) med mange dansere. Behov for videreutvikling ligger delvis også i notasjonens funksjon, enten som verktøy for distribusjon av repertoar eller som verktøy for bevaring, dokumentasjon og analyse av dans, bevegelse eller koreograferte verk. Dette avsnittet inneholder en presentasjon av noen ulike notasjonssystemer fra dansehistorien. Formålet med presentasjonen er ikke å gi en fullstendig oversikt, men å vise sentrale notasjonssystemer som representerer noen viktige skift i notasjonsmetodene.

## Koreografi

Å skrive ned dans i notasjon har historisk sett vært kalt *koreografi*. Begrepet koreografi er sammensatt av de greske ordene *koreo* (dans) og *grafia* (skrive).<sup>4</sup> Denne definisjonen gjenfinnes i Charles Compans *Dictionnaire de danse* fra 1787 der *Chorégraphie* defineres som «kunsten å notere dans ved hjelp av ulike tegn, slik en noterer musikk ved hjelp av figurer eller skrifttegn som angir tonene.»<sup>5</sup> Den samme definisjonen finnes i undertittelen på den franske dansemesteren Raoul-Auger Feuillet's lærebok *Chorégraphie*, nemlig «kunsten å skrive dans med forklarende tegn og figurer.»<sup>6</sup>

Begrepet koreografi brukes imidlertid i dag som oftest om «utforming av dans og dansernes bevegelser,» altså det arbeidet en koreograf gjør.<sup>7</sup> Koreografi brukes også om selve verket – den komponerte dansen. For å unngå forvirring bruker vi i denne artikkelen koreografi i den moderne betydningen og begrepet dansenotasjon om systemer for nedtegnelse av dans, på samme måte som musikknotasjon eller noter brukes om det å notere musikk.

### *Italienske dansemanualer*

Den europeiske tradisjonen for nedskrivning av dans og bevegelse i bøker strekker seg ca. 500 år tilbake i tid. På 1300- og 1400-tallet begynte dansemestere i Italia å skrive dansemanualer med instruksjoner for dansetrinn og hele danser til bruk ved hoffets ball og som underholdning. Noen av de mest kjente dansemesterne var Domenico da Piacenza (c.1400–c.1470), Guglielmo Ebreo da Pesaro (c.1430–1484) og Antonio Cornazzano (c.1430–1484).

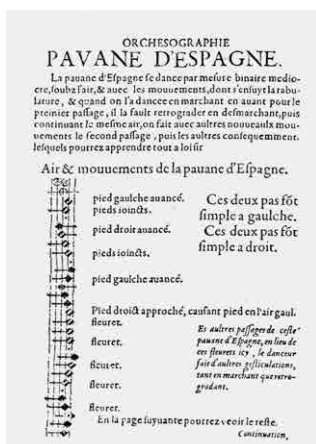
På 1500-tallet publiserte Fabritio Caroso (1526–1600) og Cesare Negri (c.1535–c.1604) bøker med utfyllende beskrivelser av danseteknikken og samlinger med danser. Felles for disse italienske dansemesterne var at de var engasjert av italienske velstående familier, og de underviste familienes medlemmer i både dans og etikette. De koreograferte danser og laget danseforestillinger til underholdning. Deres dansemanualer baserte seg hovedsakelig på tekstlige gjengivelser av dansetrinn og koreografier.

Manualene inneholder også noter til dansemelodier. Musikken er skrevet i italiensk luttabulatur, og enkelte ganger også i tradisjonell noteskrift. Dansebeskrivelsene inneholder referanser til musikken ved at det er angitt antall fraser i musikken som skal spilles til de ulike delene i dansen.<sup>8</sup> Caroso og Negris bøker inneholder i tillegg illustrasjoner av personer som danser. Disse bildene gir gode indikasjoner på kroppsholdning, stil og forholdet mellom danserne. Det er et godt supplement med slike billedlige fremstillinger når dansebeskrivelsen er tekstlig beskrevet, altså med ord. Likevel blir tegningene kun øyeblikksbilder, og viser bare enkelte posisjoner og sier lite om bevegelseskvalitet og utførelsen i seg selv.

### *To tidlige franske dansemanualer*

I 1589 publiserte den franske domherren Thoinot Arbeau (1519–1595) danseboken *Orchésographie*.<sup>9</sup> Boken er skrevet som en samtale mellom en mester og en elev, og den inneholder beskrivelser av danser og noter til dansemelodiene. Forholdet mellom musikk og dans er ivaretatt ved at notesystemet vises vertikalt ytterst på baksiden. Dansetrinnene er stikkordsmessig skrevet i tilknytning til taktslagene i musikken, og bevegelsene er i neste kolonne samlet i klammer og benevnt med navn for hvert trinn. For eksempel kan en takt med fire slag ha et dansetrinn med fire

skritt. Da er trinnet beskrevet som et skritt til venstre med venstre fot, et med høyre fot og et med venstre, og på siste slag i takten settes høyre fot inntil. Samlet sett utgjør disse fire skrittene et dobbelttrinn til venstre (*double à gauche*). *Orchésographie* inneholder, i likhet med de senere italienske manualene, enkle tegninger som viser hvordan kroppen holdes i hilsener og enkelte av trinnene.



Figur 6. Arbeau, Thoinot. *Pavane d'Espagne*.

Gregorio Lambranzis bok *Neue und Curieuse theatralische Tantz-Schul*, som ble publisert i Nuremberg i 1716, er nedtegnelsene av dans basert på bilder som viser en situasjon fra koreografien.



Figur 7. Lambranzi, Gregorio. *Sarabande*.

Bildene viser en scene med dekorasjoner og forskjellig antall dansere i ulike posisjoner. Dansemelodien vises øverst på siden, men dansebeskrivelsen inneholder ikke referanser til musikken.

Fremstillingen av danserne i rommet gir en ekstra dimensjon til kroppsholdning, posisjoner og stil, for vi får ikke bare se hvordan kroppen holdes og hvordan danserne er plassert i forhold til hverandre, men også hvordan de forholder seg til det sceniske rommet. Flere av bildene viser nokså akrobatiske posisjoner og øvelser, og det er ganske tydelig at dansene tilhører kategorien komisk dans eller grotesk dans. Beskrivelsen er en forholdsvis kortfattet tekst nederst i bildet og gir retningslinjer for hvordan dansen skal foregå. Slik som bildet viser, er ofte kun begynnelsen på dansen beskrevet, og instruksjonen fra Lambranzi er at «resten av dansen kan enhver utføre etter eget ønske.»<sup>10</sup> Det innebærer dermed nokså stor grad av tolkning å sette opplysningene sammen til en dans som gir mening. Trinnene i dansebeskrivelsene viser at Lambranzi benyttet seg av det franske trinnvokabularet som vi finner igjen i Feuillet-notasjon.

### *Feuillet-notasjon*

Feuillet-notasjon, også kalt Beauchamps-Feuillet-notasjon, ble utviklet av dansemester Pierre Beauchamp (1636–1705), som var ansatt ved det franske hoff og Ludvig den 14.s personlige danselærer. Hans elev Raoul-Auger Feuillet (c.1675–c.1710) publiserte notasjonssystemet i den tidligere nevnte boken *Chorégraphie* i 1700, og derfor kalles systemet som oftest Feuillet-notasjon.

Feuillet-notasjon representerer et vendepunkt i rekken av metoder for å nedtegne dans. Systemet skiller seg tydelig fra de tidlige notasjonsmåtene, som i større grad er basert på bokstaver og tekst. Feuillet-notasjon er kun basert på tegn, noe som både gjør det raskere å både skrive og lese. Tegnsystemet dekket et behov for å notere flere detaljer i dansen. Danse-teknikken som ble utviklet på 1600- og 1700-tallet, såkalt *La belle danse*, er avansert og raffinert, og idealet var å danse med stor presisjon i posisjoner, balanser, hopp og elaborerte trinn, som krevde mye øvelse for å mestre.

Feuillet-notasjon har tegn for føttenes bevegelser og viser koreografien fra et fugleperspektiv, slik at man ser hvordan danseren forholder seg til



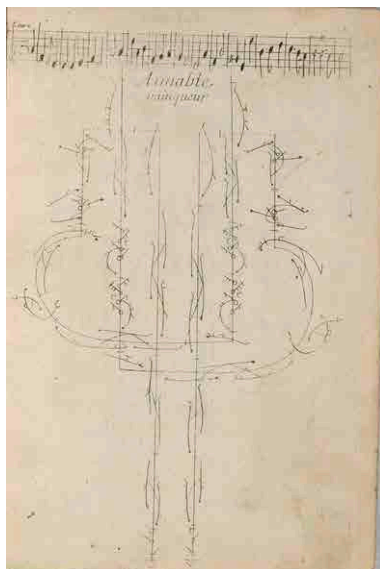
Figur 8. Eksempel på dansetrinn i Feuillet-notasjon. Feuillet.  
*Chorégraphie*. Paris, 1700.

rommet og til en eventuell dansepartner. Notasjonssystemet ble ikke benyttet kun for bevaring eller for å huske koreografi, men var en metode for å distribuere danserepertoar for eksempel til andre hoff. Dermed var det mulig å innstudere danser uten å fysisk være til stede i samme dansesal som dansemesteren.<sup>11</sup>

Det var forventet at medlemmer ved hoff lærte seg et visst antall nye danser hvert år og i tillegg holdt vedlike noen fra året før, slik at alle hadde et repertoar av danser å fremføre på ball. På ball måtte alle danse hver sine menuetter og andre danser som courante, sarabande, gigue, bourrée og gavotte, for eksempel. Bortsett fra menuetten, som hadde en forholdsvis fast form med seks figurer og som ble danset omtrent på samme måte hver gang, var de andre dansene koreografert til bestemte musikkstykker. Menuetten inneholder nesten bare grunntrinn, kan varieres i lengde og dances til nærmest ethvert menuettstykke, mens de fleste av de øvrige dansene på repertoaret har en klar begynnelse og slutt og ofte nye trinn for hver takt i musikken.

Det er bevart rundt 450 danser i Feuillet-notasjon, og de fleste er pardanser for ett par av gangen eller solodanser for en dame eller en herre. De aller fleste er balldanser, men det er også en god del danser fra kategorien teaterdans – danser som ble fremført på opera- og teaterscenen.

En forenklet versjon av Feuillet-notasjon finnes i samlinger med kontradanser. Kontradanser er danser for flere par på rekke, i firkant eller sirkel og består av en sekvens med turer som gjentas igjen og igjen. For hver gjentakelse skifter parene plass, slik at alle par danser med alle par. For balldeltakere på 1700-tallet var turene kjente og ble utført med for-



Figur. 9. Første side av dansen *Aimable vainqueur*.  
Feuillet. Paris, 1701.

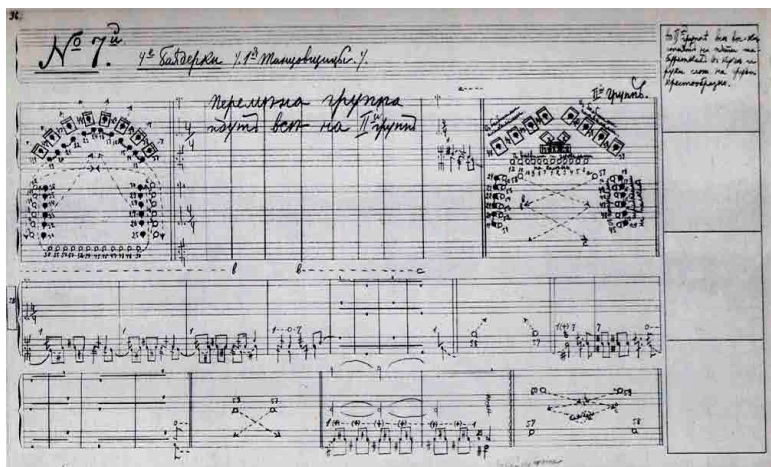
holdsvis enkle gjentakende trinn. Notasjonen inneholder derfor kun dansernes bevegelser i forhold til hverandre, og det var underforstått hvilke trinn som skulle utføres. Versjoner av denne formen for dansenotasjon finnes også i en rekke skandinaviske dansebøker fra 1700-tallet, og ett slikt manuskript er bevart på Nasjonalbiblioteket i Oslo.<sup>12</sup>

### *Etter Feuillet*

Mange faktorer har påvirket dansens utvikling i historien. Noen er knyttet til endringer i mote og klesdrakt, for eksempel fra korsett til kjoler som tillot friere bevegelser, som gjorde at overkroppen kunne vris, bøyes og være med i bevegelsen i stedet for å holdes statisk som i det barokke uttrykket. Med kortere skjørt, tights, myke sko, tåspissko og virtuos balleteknikk kunne kroppen utføre mye mer avanserte bevegelser med større utslag enn tidligere. Med den videre utviklingen til moderne dans og andre dansestiler som utviklet seg på 1900-tallet, kom behov for å bevege seg i flere plan, nivå og kvaliteter. Noen eksempler på notasjonssystemer

som ble utviklet med formål å fange en større kompleksitet i dansen er Stepanov, Benesh og Laban.

Den russiske danseren og pedagogen Vladimir Stepanov (1866–1896) utviklet et system som baserte seg på prinsipper fra musikknotasjon. Systemet ivaretar hele kroppens bevegelser og gir mulighet til å notere ulike typer bevegelser i mye større grad enn tidligere systemer har vært i stand til. Musikknoter viser trinnene i dansen, og de forskjellige noteverdiene markerer til en viss grad bevegelsens varighet. Stepanovs system kan vise både mindre bestanddeler i trinnene, hele trinn og kombinasjoner, armbevegelser og dansernes plassering på scenen kan noteres. Stepanovs system ble brukt blant annet til å skrive ned ballettrepertoar ved Marinski-teateret i St. Petersburg, blant annet flere av den russiske koreografen Marius Petipas balletter.

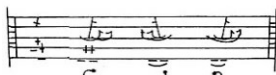


Figur 10. Eksempel på Stepanov dansenotasjon.

På 1940-tallet utviklet Joan Benesh (1920–2014) og Rudolf Benesh (1916–1975) et notasjonssystem som de publiserte i 1955. I likhet med Stepanov-systemet har Benesh-notasjon fem horisontale notelinjer som grunnlag. Danserens kropp er fordelt på de fem linjene, og kroppsdelenes plasseringer vises med symboler plassert vertikalt på de fem linjene. Den nederste linjen markerer gulvet og her er danserens føtter markert. De



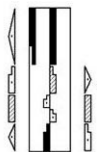
fire neste linjene viser bevegelser og posisjoner for knærne, midjen, skuldrene og toppen av hodet. De horisontale linjene angir tid og varighet for bevegelsene. Dansenotasjonen kan skrives sammen med musikknotasjonen, noe som gjør at Benesh-systemet til en viss grad kan vise forholdet mellom dans og musikk. Systemet brukes av The Royal Ballet i England og av ballettkompanier over hele verden, og Benesh Institute i London utdanner koreologer.



Figur 11. Eksempel på Benesh dansenotasjon.

Den tyske danseren og danse teoretikeren Rudolf Laban (1879–1958) skapte sitt system *Kinetographie Laban*, senere *labanotation*, i 1928. Systemet skiller seg fra Stepanov- og Benesh-notasjon i det at bevegelsene ikke leses horisontalt fra venstre mot høyre, men vertikalt fra nederst på siden og oppover, slik som i Feuillet-notasjon. Labanotasjon dekker behov som oppstod med utviklingen av moderne dans tidlig på 1900-tallet. Der Stepanov og Benesh er mest anvendbart på klassisk ballett, begrenser ikke labanotasjon seg til kun å notere dans, men kan også anvendes på nærmest alle former for bevegelse.

Notasjonen har en vertikal linje som representerer midten av kroppen, og symboler for bevegelse er plassert på hver side av linjen, eller staven. Et svært omfattende system med mange ulike symboler gjør det mulig å angi bevegelser ned til minste detalj, ivareta flyt, bevegelseskvaliteter, tid og forholdet mellom dans og musikk. I likhet med Feuillet-notasjon, har labanotasjon markeringer for taktene i musikken. Hver takt kan i tillegg underdeles og på en tydeligere måte vise hva som skjer på hvert slag i musikken.



Figur 12. Eksempel på labanotasjon.

*Kan dansenotasjon være for dansen det noter er for musikk? Noen avsluttende bemerkninger*

Musikknotasjon og dansenotasjon har, som tidligere nevnt, til felles at det er en form for tekst som må tolkes og fremføres på et instrument, med stemmen eller med kroppen for å gi mening som kunstpraksis. Det er likevel stor forskjell på de to. Musikknotasjon er en solid etablert metode som har vært mer eller mindre bestandig i flere hundre år, mens ingen form for dansenotasjon kan sies å ha samme posisjon.

Den amerikanske danseforskeren Judy van Zile har pekt på noen viktige forskjeller mellom dansenotasjon (i dette tilfellet labanotasjon), musikknotasjon og dramatekst i sin artikkel «What is the dance? Implications for Dance Notation». Hun peker blant annet på at orkestermusikere og skuespillere får utdelt et partitur eller manuskript, øver individuelt på sine stemmer eller roller før de møtes og øver sammen under ledelse av en dirigent eller regissør og til slutt fremfører verket for publikum. I dansens verden er det annerledes. Svært få dansere er i stand til å få utdelt en notasjon av en koreografi og innstudere den individuelt. Dansere er i stedet avhengig av å bli vist eller undervist av en koreograf, prøveleder eller det som gjerne kalles en rekonstruktør – en som leser labanotasjon.<sup>13</sup> Situasjonen er imidlertid noe annerledes når det gjelder Feuillet-notasjon. De fleste dansere innen feltet barokkdans kan lese notasjon og innstudere koreografier på egenhånd. Det er dermed mulig å komme et stykke på vei mot en prosess som ligner de Van Zile har beskrevet ovenfor. Likevel, Feuillet-notasjon begrenser seg til å kunne anvendes på dans fra barokken, og siden barokkdans er en minoritet i dansefeltet, er den kun et eksempel og ikke betegnende for dansefeltet generelt.

Noe av utfordringen med å fange dansens kompleksitet på papir ligger ifølge Guest i at «dance is more complex than music because it exists in space as well as in time and because the body itself is capable of so many simultaneous modes of action».<sup>14</sup> Til forskjell fra musikknotasjon, som har vært etablert i mer eller mindre samme form i lang tid, har ikke dansenotasjon et tilsvarende universelt system. Guest forklarer det med at de tidlige forsøkene på å utvikle metoder for nedskrivning av dans var knyttet til ulike faser i dansens utvikling. Etter hvert som dansen utviklet seg i teknikk og stil, ble de eksisterende metodene utilstrekkelige. Et notasjonssystem for dans fordrer ifølge Guest tre fundamentale behov: en pre-

sis gjengivelse av kompliserte bevegelser, en rask, praktisk, plassbesparende og tydelig nedtegnning og et system som kan tilpasses den stadige utviklingen i måter å bevege kroppen på. En slik kombinasjon av komponenter har bidratt til at utviklingen av dansenotasjonssystemer har vært i en slags flytende tilstand, og det har ikke vært mulig å skape ett system som kunne videreutvikles i samsvar med dansepraksisers utvikling gjennom århundrene.<sup>15</sup>

På den ene siden kan en stille seg kritisk til Guests utsagn om at dansenotasjon er for dans det noter er for musikk og det det skrevne ord er for teater og spørre om det virkelig gir mening å sidestille de tre kunstformene og deres dokumentasjonsformer. Dansenotasjon kan kanskje ikke fullt og helt oppnå samme funksjon som noter og det skrevne ord. På den andre siden kan en gjennom å se på utviklingen av notasjonssystemer for dans gjennom historien, se at de ulike systemene i alle fall har er forsøkt gitt en tilnærmet status, men at kompleksiteten i dans som fenomen samtidig gjør at et universelt notasjonssystem også blir komplekst.

I stor grad løses mye av utfordringene knyttet til behovet for å dokumentere og distribuere repertoar i dag med videoopptak. Pågående forskning holder dessuten på å utvikle metoder for å notere dans direkte fra selve bevegelsen i kroppen, nemlig gjennom såkalt *motion capture*. Både video og datateknologi bidrar til å videreføre søket etter nye måter å notere dans på. Likevel er det gjennom historiens notasjonssystemer vi får tilgang til fortidige dansepraksiser. Den britiske danseforskeren Rachel Duerden sier: «Without the score, the work, the history and the experience will inevitably be lost.»<sup>16</sup> Ett svar på Guests påstand kan være at dansenotasjon kan fungere for dansen på samme måte som musikknotasjon gjør for musikk isolert sett og hver til sin tid og stil.

## NOTER

1. Guest 2016.
2. Labanotasjon (*labanotation*), opprinnelig *Kinetografi Laban*, er betegnelsen for et system for å notere menneskelige bevegelser utviklet av Rudolf Laban. *Britannica*, s.v. «labanotation».
3. Bent 2019.
4. *Det norske akademis ordbok*, s.v. «koreografi».
5. «L'Art de décrire la Danse à l'aide de différens signes, comme on écrit la musique à l'aide de figures, ou de caractères désignés par la dénomination de notes». Compan 1787, s. 83–84. Alle oversettelser er gjort av forfatteren om ikke annet er oppgitt.

6. Feuillet 1700, s. 1.
7. Arent.
8. Caroso 1581; Negri 1602.
9. Arbeau 1589.
10. Lambranzi 1716.
11. Karl-Johnson 2017, s. 270.
12. Se Svarstad 2017 for en gjennomgang av dansebøker i norske arkiver fra 1750 til 1820.
13. Van Zile 1985, s. 41.
14. Guest 2005, s. 1.
15. Ibid.
16. Duerden 2007, s. 136.

## LITTERATUR

- Arbeau, Thoinot. 1589. *Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des dances*. Langres.
- Arent, Hans-Christian. «Koreografi» i *Store norske leksikon*. <https://snl.no/koreografi>. 25.09.2020.
- Bent, Ian D. 2019. «Musical Notation» i *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/musical-notation>. 01.10.2020.
- Caroso, Fabritio. 1581. *Il Ballarino*. Venezia.
- Compan, Charles. 1787. *Dictionnaire de danse*. Paris.
- Dahl, Per. 2008. «Skriftlighetens vekst og fall i klassisk musikk» i *Studia Musicologica Norvegica*. 01/2008, vol. 34, s. 51–66. Oslo.
- Det norske akademis ordbok*. Oslo.
- Duerden, Rachel. 2007. «Dancing off the Page? Notation and its Challenges» i Rachel Duerden og Neil Fisher (red.) *Dancing off the Page. Integrating Performance, Choreography, Analysis and Notation/Documentation*. Alton.
- Feuillet, Raoul-Auger. 1700. *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris.
- Guest, Ann Hutchinson. 2005. *Labanotation. The System of Analyzing and Recording Movement*. New York og London.
- «Dance Notation» i *Encyclopædia Britannica*. 2016. <https://www.britannica.com/art/dance-notation>. 01.10.20.
- «Labanotation» i *Encyclopædia Britannica*. 2013. <https://www.britannica.com/art/labnotation>. 09.02.22.
- Hultberg, Cecilia. 2000. *The Printed Score as a Mediator of Musical Meaning. Approaches to Music Notation in Western Tonal Tradition*. Malmø.

- Karl-Johnson, Gabriella. 2017. «From the Page to the Floor. Baroque Dance Notation and Kellom Tomlinson's The Art of Dancing Explained» i *Signs and Society*, vol. 5, no. 2, s. 269-292.
- Lambranzi, Gregorio. 1716. *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*. Nürnberg.
- Negri, Cesare. 1602. *Le Gratie d'Amore. Nuovo Inventioni de Balli*. Milano.
- Svarstad, Elizabeth. 2017. «Aqqratesse i alt af Dands og Triin og Opførsel.» *Dans som sosial dannelse i Norge 1750–1820*. Trondheim.
- Van Zile, Judy. 1985. «What is the Dance? Implications for Dance Notation» i *Dance Research Journal*, vol. 17/18, s. 41–47. New York.

## Musikalsk editionsfilologi

Begreber som kritisk nodeedition, musikfilologi eller musikalsk editionsfilologi er næppe alment kendte, og heller ikke inden for det filologiske felt er de nogen selvfølge. For hvordan kan man bruge metoder, som i udgangspunktet er knyttet til arbejdet med tekster og sproget, på et ikke-sprogligt materiale? Det skal den følgende tekst forsøge at give et indtryk af, dels med nogle generelle overvejelser, dels konkret ved at invitere indenfor i værkstedet og vise nogle typiske problemer i forbindelse med nodeedition. Eksemplerne er taget fra editionsprojekter ved Dansk Center for Musikudgivelse (DCM), en forskningsenhed, som eksisterede fra 2009 til 2020 på Det Kgl. Bibliotek.

Arbejdet med noder byder oplagt på en række andre udfordringer end tekstedition. De hænger bl.a. sammen med, at musik som klingende fænomen grundlæggende er svært forenelig med skriftlighed, og at den musikalske notation i udgangspunktet er et middel til at fastholde og formidle visse aspekter af den klingende musik – en slags spilleanvisning. Selv om notationen af musik er blevet mere og mere detaljeret op igennem historien, er den stadig og uundgåeligt ufuldstændig sammenlignet med musikkens lydlige realisering, men omvendt indeholder de skriftlige kilder også information, som ikke høres i den klingende musik. Ingen af delene beskriver et værk udtømmende. I værkontologisk henseende er musikken derfor sammenlignelig med dramatiske tekster, der i kraft af deres performative aspekt måske kan betragtes som musikkens nærmeste tekstlige slægtning.

Det, at den klingende musik er en væsentlig del af værket, er i princippet dog ikke nogen hindring for at arbejde med nodetekster på samme måde som med litterære tekster. Det beror på det grundlæggende fælles-træk, at både musikalske og litterære værker med Nelson Goodmans ord

er allografiske, dvs. kan gentages ved hjælp af et mere eller mindre alment notationssystem, i modsætning til autografiske værker (skulptur og maleri), som i kopi vil have karakter af forfalskninger (jf. Kondrup 2013, s. 72-73). Derudover er både tekster og musik sekventielle (igen i modsætning til skulptur og maleri, som er stationære): De opleves i tid og repræsenteres ved sekvenser af tegn. Nodetekstens tegnsystem er dog generelt langt mere komplekst end den litterære teksts. Nodetekst er generelt også mindre lineær: I hvert fald i flerstemmig musik opererer nodeteksten med en samtidighed af flere sekvenser af tegn; i vokalmusik også med en samtidighed af node- og teksttegn. Ikke desto mindre kan musikfilologen ligesom tekstfilologen sammenligne skriftlige kilder for at konstatere, om de samme tegn – eller tegn med samme betydning – står på samme sted i kilderne. Grundlæggende foregår musikfilologisk arbejde derfor helt på samme måde som det tekstfilologiske. Musikfilologien kan ligesom tekstfilologien f.eks. læne sig op ad enten den klassiske filologi eller nyfilologiske tilgange til materialet. Varianter i nodetekster kan på samme måde som i anden tekst bruges til at klarlægge enten tekstens tilblivelse eller overlevering.

At en nodetekst som regel også har et praktisk formål – at den skal kunne bruges til at spille efter – har ikke sjældent været årsag til den opfattelse, at der er et modsætningsforhold mellem ”praktiske” og ”videnskabelige” udgaver, altså at nodeedition kan være praktisk eller videnskabelig, men ikke begge dele. Der er dog tale om to uafhængige dimensioner i editionen, hvoraf den ene (videnskabelighed) handler om tekstetableringen og det kritiske apparat. De praktiske hensyn derimod handler om nodetekstens konkrete udformning, f.eks. om hvordan udgiverens indgreb og det kritiske apparat indarbejdes i – eller måske netop holdes fri af – selve nodeteksten for ikke at forringe dens læselighed. Christian Martin Schmidt konkluderer således, noget polemisk ganske vist, i den tyske musikencyklopædi *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Schmidt 1995, sp. 1664):

Daß aber bei praktischen Ausgaben der Wechsel der Zweckbestimmung auch eine Senkung des Qualitätsstandards, etwa eine geringere philologische Strenge, notwendig zur Konsequenz haben muß, ist durch nichts zu begründen. Ausgaben, bei denen das tatsächlich der Fall ist, sind nicht ”praktischer”, sondern schlecht.

## Kildetyper

Et særligt vilkår for musikfilologien er også kildernes meget forskelligartede karakter. Der kan være mange forskellige typer af skriftlige kilder til det samme værk, fordi kilderne henvender sig til forskellige aktører. For at anskueliggøre bredden skal her nævnes nogle få af kilderne til Christian Frederik Emil Hornemans opera *Aladdin* (komponeret 1888, revideret 1902), som blev udgivet af DCM (Horneman 2020).

En central kilde er for det første komponistens delvist autografe renskrift af partituret. Formålet med komponistens renskrift er typisk – udover at være komponistens eget brugs- eller referenceeksemplar – at fungere som forlæg for enten en trykt udgave eller for afskrifter til opførelsesbrug.

En sådan afskrift eksisterer også, nemlig det partitur, som blev brugt til opførelsen på Det Kongelige Teater i 1902. I vurderingen af denne type kilde må udgiveren holde sig for øje, at partituret er skrevet til en konkret opførelsessituation og derfor kan indeholde opførelsesspecifikke ændringer. Dirigenter vil desuden typisk have skrevet supplerende information ind, f.eks. mere detaljeret dynamik eller tempoangivelser. Det er tilføjelser, som man – alt efter udgavens formål og filologiske perspektiv – oftest ikke vil tage med i den ederede tekst, men som kan være værdifuld supplerende information; den kan f.eks. fortælle noget om opførelsespraksis eller konkrete opførelsesforhold på det pågældende tidspunkt og kan derfor evt. medtages i kommentarerne til noteteksten.

En helt anden kildetype er orkesterstemmerne, dvs. noderne, som er skrevet ud til de enkelte musikere. Orkestermusikere spiller ikke efter partitur; de ser kun deres egne noder og altså ikke den kontekst, som de indgår i. Orkesterstemmer er udpræget brugsmateriale, og de vil ofte også indeholde mange lag af anmærkninger og rettelser, som musikerne selv har skrevet ind. Som kilde skal de derfor også ses i det meget praktiske og opførelsesspecifikke perspektiv. På den anden side kan de indeholde værdifuld information om, hvordan fejl i partituret er blevet håndteret i praksis – fejl, som dirigenten eller komponisten måske ikke har fundet det nødvendigt at udbedre i partituret, men som var nødvendige at rette i orkesterstemmen for at undgå hørbare fejl, f.eks. en forkert tone.



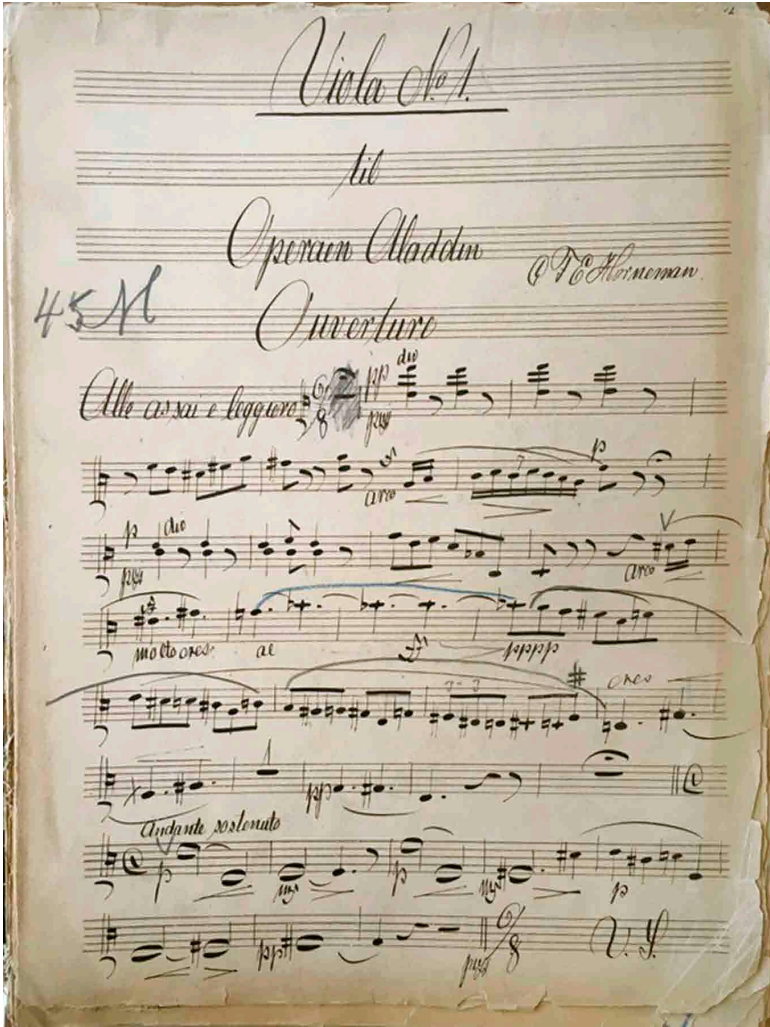


Illustration 1. Første side af en bratschstemme til C.F.E. Hornemanns opera *Aladdin*, brugt ved opførelser i 1902 (Det Kgl. Bibliotek, KT-A 837).

Til *Aladdin* findes også et trykt klaverudtog (eller klaverpartitur, som det også kaldes). Det bruges dels som indstuderingsmateriale for sangere og kor, dels til at gøre det muligt at spille eller synge uddrag af operaen i hjemmet. Et særlig interessant eksemplar af klaverpartituret er i dette til-

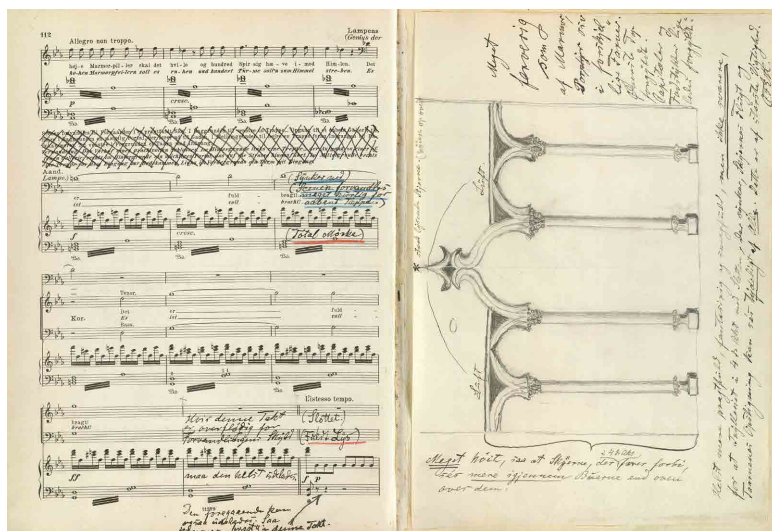


Illustration 2. Side 110 i Det Kongelige Teaters instruktørparti til Hornemans *Aladdin* (Det Kongelige Bibliotek, KT-A 837). Instruktørpartiet er et interfolieret eksemplar af klaverudtoget (Wilhelm Hansen, 1893) med talrige rettelser og tilføjelser fra Hornemans hånd.

fælde Det Kongelige Teaters instruktørparti, som C.F.E. Horneman har skrevet en mængde supplerende regibemærkninger og scenebeskrivelser ind i og endda forsynet med tegninger. De undertiden meget detaljerede beskrivelser af både scenografi og scenisk handling kan give et indtryk af, hvorfor Det Kongelige Teater endte med at udelukke Horneman fra prøverne: Han blandede sig for meget (Sørensen 2010, s. 307).

Til andre værker kan der også findes kildetyper, som vi ikke har i dette tilfælde. Der kan f.eks. være et helt kildekompleks knyttet til librettoen (forstået som tekstbog), som dog normalt ikke kan indgå i nodeeditionen med karakter af egentlige kilder, da librettoen i de fleste tilfælde snarere er en selvstændig, litterær tekst, som så mere eller mindre nøje er blevet omsat og indarbejdet i musikken. Kilder til librettoen og kilder til operaen er derfor i editionssammenhæng at betragte som to relativt uafhængige korpusser med vidt forskelligt sigte, og editionen af dem derfor som to adskilte forehavender.<sup>1</sup>

Udover de indholdsmæssigt definerende forskelle mellem f.eks. partitur, klaverpartitur og orkesterstemmer kan kilderne være fremstillet til forskellige formål eller målgrupper. En partiturfafskrift kan f.eks. være et dedikationseksempplar, udfærdiget som en gave til en magthaver. Et sådant eksempplar har ikke primært været tænkt til opførelsesbrug og vil derfor typisk vægte den smukke udformning højere end fuldstændighed, f.eks. med hensyn til den detaljerede angivelse af dynamik eller artikulation (dvs. angivelse af f.eks. staccato eller legato). Andre partiturer kan have haft til formål at tjene som trykforlæg, som dirigerpartitur eller som komponistens eget – oftest autografe – brugs- eller referenceeksempplar. Trykte udgaver af partituret, såfremt de findes, kan udover dirigerpartiturer f.eks. være studiepartiturer eller monumentudgaver. Især på kammermusikområdet finder man desuden pædagogisk orienterede udgaver som interpretationsudgaver eller egentlige didaktiske udgaver med udgiverens angivelse af f.eks. fingersætning eller forslag til realisering af en generalbas (dvs. tilføjelse af et fuldstændig udskrevet akkompagnement, der i kilderne kun er angivet i form af en baslinje med becifring).

Pointen er, at kilder altid har haft en bestemt funktion, og den er de nødvendigvis præget af. Forskellige kilder kan således belyse forskellige aspekter af værket, og det er vigtigt at holde sig for øje, når man skal vurdere, hvad de kan bruges til – og ikke mindst, hvad de ikke kan bruges til – i editionssammenhæng. Det gælder selvfølgelig i tekstfilologi ligesom i musik, men kildediversiteten og variationen i kildernes detaljeringsgrad er nok noget større, når det drejer sig om musik.

Principperne for valg af hovedkilde har i nordisk musikedition været ret konservative, men der synes at være en bevægelse i gang hen imod en mere fleksibel tilgang. Da man i Danmark grundlagde de samlede udgaver af Niels W. Gades og Carl Nielsens værker – begge dele i første halvdel af 1990'erne – var det f.eks. et erklæret grundprincip i begge udgaver, at man gengav den sidste autoriserede udgave, selv om kildesituationen og tilblivelsesprocessen for de enkelte værker kunne være vidt forskellig. I sit generelle forord modsiger Gade-udgaven dog umiddelbart også dette princip ved at tilføje, at den trykte førsteudgave som grundregel vælges som hovedkilde, hvorved udgaven undertiden kommer i klemme mellem modstridende principper (Geertinger 2016).

Her kan det være værd at nævne den komplicerende omstændighed, at mange komponister – herunder både Carl Nielsen og Niels W. Gade –

også virkede som dirigenter og i den egenskab jævnligt har opført deres egne værker. De er derfor over en lang periode blevet konfronteret med deres egen notetekst igen og igen, har genfortolket den og derved haft lejlighed til at revidere den mange gange. Det kan give den endelige notetekst en meget lang tilblivelseshistorie.

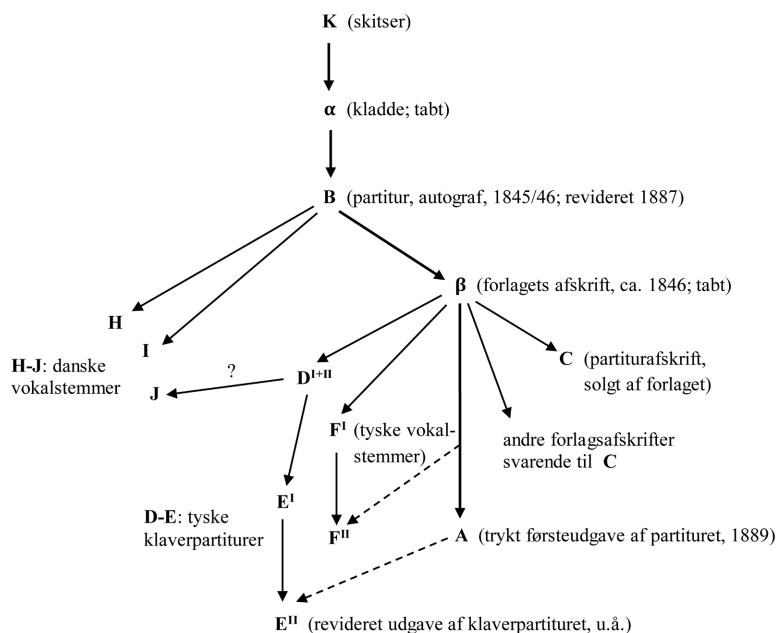


Illustration 3. Stemmatisk oversigt over udvalgte kilder til Niels W. Gades *Comala*. Kildebetegnelser henviser til Gade-udgaven.

Som et eksempel vises her en stemmatisk oversigt (efter Gade 2013, s. 213) over nogle af kilderne til Niels W. Gades dramatiske digt *Comala* (1845-46). Sammenlignet med Niels W. Gades produktion i øvrigt er kil-desituationen vedrørende *Comala* lidt usædvanlig derved, at partituret først blev trykt over 40 år efter kompositionstidspunktet. I den mellem-liggende tid brugte det tyske forlag Breitkopf & Härtel en afskrift (β), som de solgte kopier af – altså afskrifter af afskriften – først og fremmest i Tyskland. *Comala* var et af Gades mest spillede værker i samtiden: Det

blev opført mere end 80 gange i Gades levetid alene i Tyskland. Når Gade selv dirigerede værket hjemme i København, brugte han sit autografe partitur (B). På den måde havde *Comala* gennem det meste af Gades liv to parallelle traditioner: en dansk, baseret på Gades autograf (B), og en tysk, baseret på forlagets afskrift (β). Da forlaget endelig besluttede sig for at trykke partituret, gik Gade i gang med en større revision af værket. Den foretog han i sit eget partitur (B). Ændringerne overførte han til forlagets kopi (β), men fik ikke alle detaljerne med, og han rettede heller ikke alle de forskelle, der i forvejen var mellem de to partiturer. Den trykte førsteudgave (A), som ifølge Gade-udgavens retningslinjer skulle fungere som hovedkilde, afspejler derfor ikke præcist hverken den danske eller den langt større tyske overlevering, og heller ikke hvis hensigten var at gengive den sidste autoriserede version, er det sikkert, at den trykte førsteudgave var det bedste udgangspunkt. I en virkningshistorisk orienteret udgave ville forlagets afskrift β, som desværre er gået tabt, have været langt den vigtigste kilde.

DCM, som organisatorisk var efterfølgeren til Carl Nielsen-udgaven, har generelt tilstræbt at lade den konkrete overleveringssituation være afgørende for valget af hovedkilde.

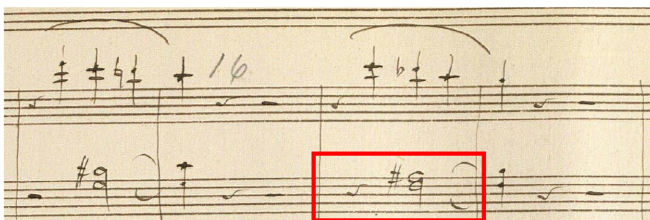
### »Fejl« i musik

I det følgende vil jeg især fokusere på identifikation og udbedring af fejl i forbindelse med etableringen af noteteksten i editionssammenhæng. Et nærliggende første spørgsmål er: Hvad er overhovedet en fejl i musik?

Man kan sige, at den grundlæggende udfordring ligger i, at et musikalsk udtryk – en melodisk frase f.eks. – isoleret set ikke kan siges at være rigtig eller forkert. Vi kan heller ikke sige, hvad den betyder. Eller om den betyder noget. Der er ingen ordbøger eller andet, man kan slå op i for at afgøre, om en given melodi er korrekt eller ej.

Jeg vil her skelne mellem to forskellige typer af fejl, nemlig hvad man kunne kalde formelle fejl og formodede fejl. Formelle fejl er den type, som simpelthen strider imod nodeskriftens principper på en måde, så noteteksten bryder sammen på det pågældende sted. En oplagt fejl af den art er, når der i en takt ikke er noteret det antal noder eller pauser, som taktarten foreskriver.

a)



Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

b)



Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Illustration 4. Peter Heise: *Drot og Marsk*, ouverture. a: Takt 74a-77a, fløjter og oboer, i Heises autografe partitur (Det Kongelige Bibliotek, C II, 114f). I oboerne mangler et slag i takt 76a (fremhævet med rød ramme). b: Den rettede passage takt 75a-77a i DCM's udgave.

Det sker faktisk oftere, end man måske skulle tro. Illustration 4 viser et eksempel fra ouverturen til Peter Heises opera *Drot og Marsk* fra 1878. Udsnittet i illustration 4a er fra Heises autografe partitur. Musikken står i taktarten  $4/4$  på dette sted. Der skal altså være 4 slag i takten, men i 1. og 2. obo i takt 76a ses det, at der kun er noteret tre: en fjerdedelspause og en halvnote. Der mangler derfor information om, hvad der skal foregå i en fjerdedel af takten. Det er en fejl, som skal udbedres, i hvert fald hvis noten skal være brugbar i praksis, for oboisterne er nødt til at vide, hvad de skal spille hvornår. Her må udgiveren gribe ind og udfylde den manglende fjerdedel. Heldigvis er løsningen oplagt i dette tilfælde: For det første noterer Heise noderne i de forskellige stemmer ret pænt under hinanden, så det allerede ses, at fejlen nok ligger i første halvdel af takten, og for det andet ses det, at der lige har været en tilsvarende figur to takter tidligere, hvor oboerne starter med en halvpause, så her er den nærliggende løsning, at fjerdedelspausen skal rettes til en halvpause. Ill. 4b viser den rettede passage i DCM's udgave (Heise 2013).

Andre gange kan der være noteret for meget i en takt, hvilket i princippet er samme problem. Til de formelle fejl hører også tekniske fejl som

f.eks. at skrive en tone, som det pågældende instrument ikke kan spille, eller en forkert spilleteknisk anvisning, f.eks. at bede en klarinet om at spille pizzicato (som kun strengeinstrumenter kan).

Andre fejl strider ikke mod selve notationens logik eller instrumenternes teknik, men må alligevel klassificeres som fejl. Og her bliver det for alvor interessant, for det bringer os tilbage til spørgsmålet om betydning i musik. At vi overhovedet kan *forstå* musik, hænger i høj grad sammen med dens selvreferentielle karakter. Musikalsk form både komponeres og opleves i kraft af selvreferens, altså ved at musikken refererer til noget, vi har hørt før. Det kan ske på mange forskellige planer: Allerede inden vi hører et nyt stykke musik, har vi f.eks. nogle forventninger til, hvad vi kommer til at høre ud fra vores kendskab til den pågældende tids musik, til genren osv. Et nyt stykke musik forstår vi således i første omgang på baggrund af anden musik, som vi kender. Inden for det enkelte værk præsenteres vi så for en række elementer – melodiske vendinger, klange, harmonier, rytmer osv. – som typisk kommer igen mere eller mindre åbenlyst eller forandrede og giver os en oplevelse af sammenhæng, form og identitet.

Disse forståelsesrammer for musik er samtidig de rammer, der gør det muligt for os at identificere fejl udover de rent formelle. Den stærkeste selvreferens er den, vi finder i det enkelte værk. Man kan sige, at værket ved at præsentere musikalsk materiale er sin egen ordbog – det er først og fremmest værket selv, der foreskriver, hvad der er rigtigt og forkert. Det skal illustreres gennem konkrete eksempler nedenfor. Derudover er der de mere generelle forståelsesrammer – f.eks. komponistens stil, tidens stilistiske normer og genren, som bidrager til at afgøre, hvad der er acceptabelt, og hvad der må forstås som en fejl. De kan dog typisk ikke give lige så klare svar som værket selv. Samtidig må det huskes, at værker ofte – især hvis de skal hævde en vis kunstkarakter – vil have en tendens til at udfordre og udvide de eksisterende rammer. Udgiveren må altid holde den mulighed åben, at et brud på normer og forventninger kan være intenderet.

De generelle konventioner for, hvordan man skriver musik på et givet tidspunkt, kan være et argument for at rette nodefejl. I hvert fald inden for den vestlige verdens musik er der visse normer for, hvad der f.eks. er acceptabel harmonik eller stemmeføring inden for en given genre på et givet tidspunkt, selv om grænserne er flydende og historisk set under stadig forandring. Et eksempel på et sådant satsteknisk problem er vist i illu-





Illustration 5. Peter Heise: Strygekvartet nr. 3, 1. sats, takt 88-94.

Udsnit af komponistens autografe partitur (Det Kongelige Bibliotek, C II, 7k, Heises samling o81c). I takt 90 skriver Heise tonen es i 2. violin, men har sandsynligvis ment e.

stration 5. Eksemplet er taget fra Peter Heises strygekvartet nr. 3. På det pågældende sted i første sats er der to faste fortegn: b for h og b for e. Den node, som Heise noterer i anden violin i takt 90 (fremhævet med en ring), er derfor egentlig et es, dvs. en halv tone lavere end e. De viste takter indgår imidlertid i en længere passage, som bevæger sig i F-dur, hvor Heise sætter et opløsningstegn for tonen es, hver gang den forekommer (ikke synligt i det viste udsnit), så den bliver til et e igen. Undtagen altså i takt 90. Her har udgiveren vurderet, at det pludselige harmoniske udsving, som er resultatet, nemlig en c-molakkord i stedet for en C-durakkord, ikke er foreneligt med gængs harmonik og med Heises stil i satsen i øvrigt. Der er i udgaven (Heise 2017) derfor sat et – formentlig glemt – opløsningstegn, og rettelsen fra tonen es til tonen e er altså en konjektur på grundlag af gængse satsprincipper og en stilistisk vurdering.

Denne type argumentation kan absolut være kontroversiel. Den nok mest berømte musikfilologiske disput har indtil videre stået på i over hundrede år og handler om, hvorvidt en bestemt tone i Ludwig van Beethovens klaversonate nr. 29 op. 106 bør være et A eller et Ais. Tonen Ais optræder på det pågældende sted i begge de to parallelle førsteudgaver fra 1819, som er de tidligste bevarede kilder til værket. Diskussionen handler kort sagt om, hvorvidt der er tale om et uortodokst, men genialt indfald, eller bare en skrivefejl fra Beethovens hånd, som uheldigvis ikke er blevet rettet i nogen af førsteudgaverne.



## Analogi

Udover musikkens generelle normer og konventioner samt komponistens stilistiske præferencer er selvreferens i værket musikfilologens vigtigste redskab, fordi den sætter udgiveren i stand til både at identificere og udbedre fejl gennem analogi. Analogi er i musikfilologisk sammenhæng sammenligningen af passager internt i en (node-)tekst med henblik på at afgøre, om teksten det ene sted bør rettes i overensstemmelse med et eller flere andre steder. Analogier kan findes både lodret og vandret i en node-tekst.

Ved lodret analogi overføres information lodret i nodeteksten, dvs. mellem stemmer (instrumenter), som spiller noget sammenligneligt samtidigt. Hvor stærkt det lodrette analogiargument er, afhænger bl.a. af, hvor sammenlignelige de pågældende instrumenter er.

Det er f.eks. forholdsvis uproblematisk at overføre information fra en obo til en anden, hvis de spiller det samme eller næsten det samme. Inden for samme instrumentgruppe (f.eks. mellem forskellige messingblæsere eller mellem forskellige strygere) er det oftest også forsvarligt. Analogier på tværs af forskellige instrumentgrupper må udgiveren være mere varsom med, fordi f.eks. instrumenternes dynamik og spilleteknik kan være grundlæggende forskellig.

Illustration 6 viser den måske simpleste form for lodret analogi. Udsnittet er fra Paul von Klenaus 9. symfoni fra 1945 og viser træblæsergruppen i 1. sats, takt 35-38: to fløjter i øverste nodesystem (den ene med nodehalsene opad, den anden nedad), to oboer i det andet, to klarinetter

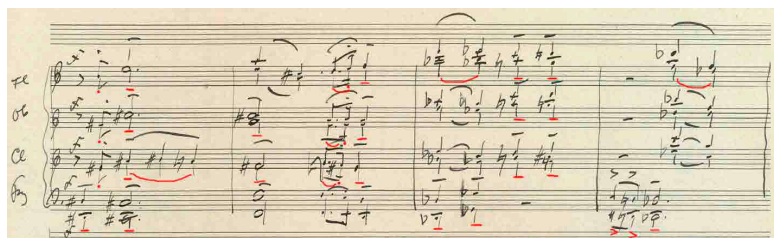


Illustration 6. Paul von Klenau: *Symfoni nr. 9*, autograf (Det Kongelige Bibliotek, Paul v. Klenaus samling 87), 1. sats, takt 35-38. Underforstået, men formelt manglende artikulation i manuskriptet er her tilføjet med rødt.

i det tredje og to fagotter i det nederste. Der er noteret prikker, streger og buer over de øverste noder i hvert system i illustration 6a. Det er artikulation, dvs. angivelse af om noderne skal spilles korte (staccatoprik), lidt længere (tenutostreg) eller sammenhængende (bue). Sådan som de er noteret – over den øverste stemme i hvert system – gælder de strengt taget kun det øverste instrument, altså 1. fløjte, men ikke 2. fløjte; 1. klarinet, men ikke 2. klarinet osv. Det har Klenau helt sikkert ikke ment, for det giver i praksis ikke mening at udspecificere præcist, at den ene fløjte skal lave nogle af tonerne korte, hvis den anden fløjte ikke gør det. Notationen er Klenaus pragmatiske måde at notere artikulation på; pladsen ville blive endnu trangere og partituret endnu mere uoverskueligt, hvis der skulle være dobbelt så mange prikker og streger, som der allerede er. I DCM's udgave af den samme passage er artikulationen tilføjet i andenstemmerne og betragtes som en relativt triviell komplettering, som derfor kun nævnes med en generel kommentar (Klenau 2014). Man kan sige, at det bare er Klenaus komprimerede skrivestil, som i editionen skrives ud, men strengt taget er der i hvert tilfælde tale om en lodret analogi mellem 1. og 2. fløjte, mellem 1. og 2. obo osv. Den type tilføjelser forekommer meget ofte.

Vandret analogi er baseret på, at to eller flere steder i en notetekst kan udpeges som parallelsteder, altså steder, der er så ens, at der kan argumenteres for, at det ene sted skal (eller kan) tilpasses det andet. Hvor stærkt argumentet er, afhænger en del af bl.a. musikkens alder. Helt overordnet kan man sige, at udgiveren må være mere forsigtig, jo nyere musikken er, fordi notationen historisk set er blevet mere og mere detaljeret, og komponistens nedskrift har fået større vægt.

Et andet eksempel fra Klenaus 9. symfoni kan illustrere den vandrette analogi. Det drejer sig om en passage i 5. sats, takt 61-63 i 3. og 4. horn (illustration 7a). De to horn er noteret på et enkelt nodesystem, og derfor er der to noder og to halse på de første to noder og igen på den sidste. Men derimellem er der kun noteret én stemme, og Klenau har glemt at angive, om det er 3. eller 4. horn eller begge, der skal spille det. Det kunne han have gjort enten ved at skrive pauser ind for det horn, som ikke spiller, eller ved at skrive »3« eller »4« for at angive, hvilket horn han mener, eller »a 2« (a due) for at vise, at han mener begge. Det er en uklarhed, som falder ind under kategorien formelle fejl: Det kan ikke umiddelbart aflæses, hvilke(t) instrument(er) der skal spille.

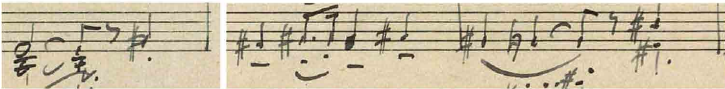
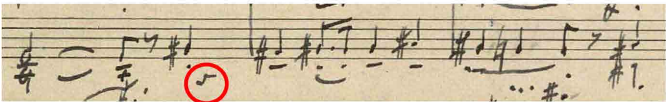
- a)   
takt 61-63
- b)   
takt 2-4
- c)   
takt 61-63

Illustration 7. Paul von Klenau: *Symfoni nr. 9*, 5. sats, horn 3 og 4.

Heldigvis er der et parallelsted i takt 2-4 (illustration 7b). Også denne passage er ufuldstændigt noteret, men Klenau har dog skrevet en lille fjerdedelspause ind i 4. horn (fremhævet med en ring), som indikerer, at det kun er 3. horn, der skal spille her. Udgiveren tillader sig så at gå ud fra, at det gælder hele passagen i de tre takter, selv om Klenau har glemt at skrive pauser ind resten af vejen. Ved en analogi med takt 2-4 slutter vi så, at det i takt 61-63 også er 3. horn, der spiller. Illustration 7c viser passagen i DCM's udgave: Det er angivet med et 3-tal, at passagen spilles af 3. horn alene, og tilføjelsen er noteret med henvisning til analogien med takt 2-4 i det kritiske apparat bagest i udgaven. En sådan analogi forudsætter selvfølgelig, at blandt andet det dynamiske niveau, altså den ønskede lydstyrke, er ens de to steder.

Det sidste eksempel er lidt mere komplekst og kombinerer blandt andet vandret og lodret analogi. I 1856 skrev Peter Heise en koncertouverture, inspireret af Carsten Hauchs skuespil *Marsk Stig*. I takt 171-172 spiller strygerne lange akkorder som vist i illustration 8a. Det interessante her er diminuendokilerne, dvs. de vandrette kiler over og under systemerne, og angivelsen *dim.* (diminuendo), som begge angiver aftagende styrke. Når de som her er noteret over og under hele strygergruppen, kan det muligvis være en forenklet måde at notere et generaldiminuendo på, altså at kilerne også gælder de mellemliggende stemmer, selv om det ikke eksplicit er angivet. Det er Heise dog ikke konsekvent med, så her må

a)



b)

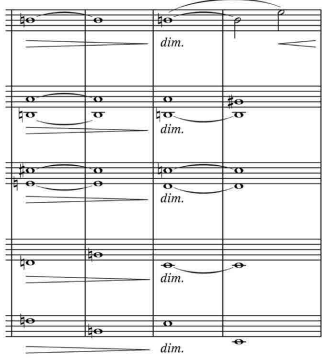


Illustration 8. Peter Heise: *Ouverture til »Marsk Stig«*, takt 171-174, strygere. a: Udsnit af komponistens autografe partitur (Det Kongelige Bibliotek, C II, 7k, mu 7106.2768). b: Samme passage i DCM's udgave.

udgiveren fortolke. Da passagen i alle instrumenterne starter i højeste lydstyrke, angivet ved *ff* (fortissimo) nogle takter forinden, og fortsætter i piano (stille), synes det dog rimeligt at antage, at kilerne og angivelsen *dim.* gælder alle strygerne og ikke kun de yderste. I editionen (illustration 8b) er de derfor tilføjet i mellemstemmerne (Heise 2010).

Længere henne i ouverturen findes et parallelsted, blot forskudt en halv tone op (illustration 9). Her er dynamikken kun angivet under det øverste system (violin 1). Det kan ikke umiddelbart tolkes som gældende hele strygergruppen, men da hele passagens opbygning og forløb er stort set identisk med det førstnævnte sted, tillader udgiveren sig en lidt mere dristig, vandret analogi: i første omgang i kontrabassen (nederste system), hvor der i takt 171-174 jo også var angivet dynamik, men i anden omgang desuden – endnu mere dristigt – i mellemstemmerne (violin 2, bratsch og cello), hvor dynamikken altså strengt taget tilføjes med en analogi til noget, som i forvejen er tilføjet ved analogi. Fra et musikalsk synspunkt synes det dog fuldt forsvarligt, og de fleste musikere ville nok snarere opfatte det som en fejl, hvis angivelserne ikke var blevet kompletteret: I så fald ville der være en gradvist aftagende styrke i yderstemmerne, mens mellemstemmerne skulle fortsætte med fuld styrke frem til piano-angivelsen lidt senere, hvad der synes nærmest utænkeligt.

a) 

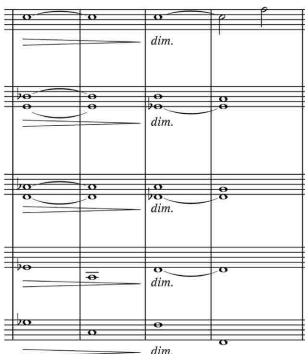
b) 

Illustration 9. Som ill. 8, takt 412-415. Som det ofte er tilfældet i musik, er parallelstedet her ikke en identisk gentagelse af takt 171-174, men let ændret i både toneart og stemmeføring, hvorfor spørgsmålet om analogirettelser også altid indebærer en vurdering af graden af identitet mellem parallelsteder.

Koncertouverturen *Ouverture til »Marsk Stig«* genanvendte Heise i øvrigt i revideret og forkortet form godt 20 år senere som ouverture til sin opera over det samme stof, *Drot og Marsk*. Her findes de tilsvarende passager også, og her skriver Heise faktisk *dim.* eksplicit i alle strygerne, men udelader til gengæld helt kilerne. Selv om det er fristende at tage det som endnu et argument for, at angivelserne også i *Ouverture til »Marsk Stig«* skulle gælde alle strygerne, kan der næppe drages slutninger fra en senere kilde tilbage til en tidligere, især ikke, når der er tale om en gennemgribende revision af musikken. Analogier kan som udgangspunkt kun bruges internt i det enkelte værk, ikke på tværs af værker.

Generelt er der den åbenlyse hage ved analogislutninger, at de altid er nivellerende: De udjævner forskelle, og det skal selvfølgelig gøres med varsomhed. Princippet *lectio difficilior potior* – at den sværere læsemåde er den mest sandsynlige – kendes også i musikfilologi (se f.eks. Feder 1987, s. 67), men bruges i praksis nok relativt sjældent i hvert fald i edition af nyere musik, forstået som musik, hvortil der er overleveret kilder fra komponistens hånd, og hvor eventuelle kopistfejl derfor lettere kan elimineres. Ved uoverensstemmelser mellem autografe kilder eller mellem parallelsteder i samme kilde vil andre principper end *lectio difficilior* typisk veje tungere, f.eks. at to næsten identiske passager antages at skulle være

helt identiske, medmindre afvigelsen vurderes at være både hørbar og konsekvent: ofte vil f.eks. ønsket om en varieret dynamik eller ændret fraserings medføre ændringer mere end ét sted (f.eks. i alle stemmer/instrumenter) for at synes konsekvent, og varianten må have en vis prægning for at kunne registreres af lytteren uden dog at falde så langt uden for *usus scribendi*, at den opfattes som en fejl (jf. diskussionen om Beethovens opus 106 nævnt ovenfor).

Med analogiargumentet kommer udgiveren ofte ud i en gråzone, når det må skønnes, om en analogi er stærk nok til at begrunde et indgreb i teksten. Et pragmatisk udgangspunkt kan være, at hvis afvigelserne introducerer modsigelser mellem instrumenterne, som kun gør klangbilledet mere utydeligt – f.eks. at to ens klingende instrumenter skal spille de samme toner, men artikulere dem lidt forskelligt – er der oftest grund til at udjævne forskellene. Et element af tvivl kan dog næppe undgås. Denne type overvejelser og hele tilgangen til editionsarbejdet er også historisk foranderlig: I hvert fald i Danmark har der i løbet af de sidste 10-20 år været en tydelig tendens til større tilbageholdenhed med hensyn til at gribe ind og til i højere grad at lade uregelmæssigheder stå, når de ikke direkte er årsag til et problem.

### *Afsluttende bemærkninger*

Musikfilologien må historisk set beskrives som et relativt konservativt felt, og vi kan med sikkerhed lære meget af tekstfilologerne. Teoretiske og metodiske fornyelser kommer typisk fra tekstfilologien og bliver, hvis de overhovedet bliver bemærket, ofte først overtaget i musikedition med årtiers forsinkelse. Man kunne gå så vidt som til at sige, at musikfilologer undertiden er deres egne værste fjender ved at underspile eller helt ignorere de teoretiske forudsætninger, der ligger bag editionsarbejdet. Så sent som i 2017 udkom en tysk grundbog i musikfilologi, som nærmest beskriver musikedition som et håndværk og slet ikke diskuterer de teoretiske positioner, som den implicit bygger på. Arbejdsfeltet omtales ofte som *editionsteknik*, hvad der suggererer et praktisk-håndværksmæssigt arbejdsfelt, frem for *musikfilologi*. Det er et problem, ikke mindst fordi kritisk musikedition i forvejen har svært ved at blive anerkendt som forskningsaktivitet. Også af den grund kunne det være ønskeligt med en tættere forbindelse mellem tekst- og musikfilologer.

Det er mit håb, at denne smagsprøve har kunnet give et lille indtryk af de overvejelser og problemer, som musikfilologisk arbejde ofte indebærer, og at den kan bidrage til at trække tekst- og musikfilologi lidt tættere sammen.

## NOTER

1. Se også Esbjörn Nyströms argumentation herfor i nærværende publikation.

## LITTERATUR

- Feder, Georg. 1987. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt.
- Gade, Niels W. 2013. *Comala op. 12*, udg. af Axel Teich Geertinger. København.
- Geertinger, Axel Teich. 2016. »Editing Niels W. Gade's Cantata *Comala*. Some problems regarding final intentions«, i *Danish Yearbook of Musicology* 40, s. 33-41.
- Heise, Peter. 2010. *Ouverture til »Marsk Stig«*, udg. af Axel Teich Geertinger. København.
- Heise, Peter. 2013. *Drot og Marsk. Tragisk Opera i fire Akter*, udg. af Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Niels Krabbe og Axel Teich Geertinger. København.
- Heise, Peter. 2017. *Strygekvarterter nr. 1-6*, udg. af Michael Fjeldsøe. København.
- Horneman, C.F.E. 2020. *Aladdin. En Eventyr-Opera i fire Akter*, udg. af Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Bjarke Moe og Axel Teich Geertinger. København.
- Klenau, Paul von. 2014. *Symfoni nr. 9*, udg. af Niels Bo Foltmann, Axel Teich Geertinger, Peter Hauge, Niels Krabbe og Bjarke Moe. København.
- Kondrup, Johnny. 2013. »Tekst og værk – et begrebseftersyn«, i Dorthe Duncker, Anne Mette Hansen & Karen Skovgaard-Petersen (red.) *Betydning & Forståelse. Festskrift til Hanne Ruus*, s. 65-76. København.
- Schmidt, Christian Martin. 1995. »Editionstechnik«, i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* Sachteil 2, sp. 1656-1680. Kassel.
- Sørensen, Inger. 2010. »C.F.E. Hornemans "Aladdin". En mishandlet opera«, i *Fund og forskning* 49, s. 285-315.

ESBJÖRN NYSTRÖM

## Litteraturtexter och partiturer

### Noteringar om en litteraturvetenskaplig editionsteori för operalibrettot

Operalibrettot skulle, om man uttrycker sig salomoniskt, kunna ses som litteraturvetenskapens och musikvetenskapens gemensamma skötebarn. Det är dock knappast så det har behandlats. Var och en på sitt sätt har de båda disciplinerna länge negligerat librettot som en självständig entitet. Sedan några årtionden tillbaka har uppmärksamheten ökat, men även i detta skede kvarstår grundläggande (och kanske naturliga) skillnader mellan disciplinerna i både grundläggande synsätt och, vad gäller editionsvetenskapen, editorisk praxis såväl som editionsteori.

Länge befann sig genren alltså *mellan* disciplinerna, utan att någondera ägnade den särskilt stort intresse. Libretton och librettister har dessutom ofta ringaktats – det hör fortfarande till jargongen – och det är idag med några få undantag kompositören som ensam brukar omnämnas som en operas upphovsman. Få operalibretton har tagit sig in i litteraturens kanon trots att listan över betydande författare som skrivit libretton (eller åtminstone librettofragment) bara på de fastlandsskandinaviska litteraturspråken blir lång; några av dem är Carl Michael Bellman, Anna Maria Lenngren, Johan Henrik Kellgren, Bengt Lidner, Jens Baggesen, Adam Oehlenschläger, Erik Johan Stagnelius, C. J. L. Almqvist, H. C. Andersen, Zacharias Topelius, Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson, Christian Richardt, Selma Lagerlöf, Bertil Malmberg, Erik Lindegren, Bo Setterlind, Poul Borum, Östen Sjöstrand, Klaus Rifbjerg, Inger Christensen, Alfred Hauge, Marie Louise Ramnefalk, Lars Forssell, Edvard Hoem, Lars Huldén, Tove Jansson, Cecilie Løveid, Erik Fosnes Hansen, Katarina Frostenson, Bo Carpelan, Niklas Rådström, P. O. Enquist, Tua Forsström,



Morti Vizki, Kerstin Ekman, Jon Fosse, Aasne Linnestå, Ursula Andkjær Olsen och Lars Saabye Christensen. (Uppräkningen gör inga anspråk på att vara fullständig.)

Operalibretton kan bli föremål både för litteraturvetenskaplig och musikvetenskaplig edition. I de flesta fall behandlar den litteraturvetenskapliga editionen librettot som en litterär text, jämförbar med (andra) dramatexter. Från musikvetenskaplig sida är det vanligaste synsättet att librettot (enbart eller i första hand) är en del av ett musikdramatiskt verk och ska ederas inom denna kontext eller med stark hänsyn till denna kontext.

Detta bidrag utgör en del av en större undersökning som försöker formulera en litteraturvetenskaplig, genrespecifik editionsteori för operalibrettot. Behovet av en sådan teori kan förklaras på två sätt:

- För att avgränsa ett operalibretto som verk måste den litteraturvetenskapliga editorn gå till väga på ett annat sätt än den musikvetenskapliga, som intresserar sig för operan som verk. Redan här går alltså disciplinerna skilda vägar.<sup>1</sup> Ett element i avgränsningen av operalibrettot som verk är frågan om vilken roll en (eventuell) tonsättare har haft i tillkomstprocessen och när tonsättarens partitur och skisser kan räknas in i librettots verkmaterial.
- Det material som formar ett (tonsatt) operalibretto som verk innehåller ofta dokument av semiotiskt helt olika karaktär; dels dokument utan notskrift, dels dokument där den språkskriftliga<sup>2</sup> texten<sup>3</sup> är inlemmad i och underordnad musikalisk notskrift. Detta ställer editionsteorin och editionspraxisen inför en rad intressanta frågeställningar, inte minst vad beträffar jämförbarheten mellan de texter som dokumenten frambär.

I det följande ska några få grunddrag i denna genrespecifika editionsteori för operalibrettot behandlas. Men vad är då ett operalibretto? Åtminstone fyra olika användningar av denna term kan förekomma.<sup>4</sup>

1. En text som till sin formella struktur liknar andra dramatexter, där det alltså finns en växling mellan repliker, replikrubriker och så kallade scenanvisningar. Detta är den vanligaste användningen av termen. Man förutsätter då ofta något slags samband med en verklig eller tänkt opera.
2. En språkskriftlig text som återfinns i ett partitur eller ett klaverutdrag till en opera. I denna betydelse används ordet exempelvis av de nutida

utgivarna av Heises och Richardts opera *Drot og marsk* då de talar om »redaktionen af librettoen».<sup>5</sup>

3. Sjungen och talad dialog på scenen i samband med ett operauppförande. Denna användning förekommer inte minst i operarecensioner.
4. En sorts bok, alltså en publikationsform, en textbärare, ett dokument, som i allmänhet brukar innehålla ett libretto i betydelse nr 1.

Ordets etymologi är kopplad till nr 4, men redan från början av 1700-talet kom ordet libretto att börja användas även i betydelse nr 1.<sup>6</sup>

Att nr 3 inte kan vara föremål för edition torde stå klart. Till skillnad från texter och filmer låter sig teater- och operaföreställningar inte ederas. Det viktigaste här är dock att ett operauppförande liksom andra scenföreställningar *inte* utgör någon version av de skriftliga entiteter som nr 1 och nr 2 utgör. I nr 3 är den skriftliga entiteten frånvarande.<sup>7</sup> I stället är det sceniska framförandet, vilket inte minst teatersemiotiken har framhållit, ett konstverk i sin egen rätt.<sup>8</sup> Mot denna bakgrund kan man också sätta ett stort frågetecken för den centrering vid operauppföranden, särskilt uruppförandet, som är väldigt vanlig både i librettoforskning och librettoedition. I fortsättningen kommer jag att behandla operallibrettot i betydelserna 1 och 2. Artikeln handlar till stor del om skillnaderna och jämförbarheten mellan dessa former, främst när man försöker identifiera varianter.

Först vill jag dock gå in på några mer grundläggande frågor, nämligen de olika disciplinerna och deras grundläggande syn på editionen av operallibretton. Den tyska musikvetaren Gabriele Buschmeier konstaterade 1998 med viss rätt att librettoedition är ett ord som ger litteraturvetare och musikvetare helt olika associationer.<sup>9</sup> Litteraturvetare, förresten? En av de stora skiljelinjerna på det editoriska fältet går mellan germanistiken och anglistiken – med en viss efterklang i skandinavisk editionsdebatt – och gäller som bekant inte minst möjligheten till kontaminationer i textetableringen. Mitt synsätt är grundat i den nygermanistiska editionsteorin. Det är ovedersägligt, som Hans Zeller skrev i sin viktiga jämförande artikel 1975, att den som konstruerar en ederad text kompilerad från flera olika källor »synchronisiert, was sich diachron ereignet hat».<sup>10</sup> Här bör man notera att även ledande företrädare för skandinav(ist)isk editionsfilologi är tydliga: vad eklektisk edition producerar är »hybrid- eller fantomtekster, der aldrig har eksisteret i virkeligheden»,<sup>11</sup> för att citera Johnny

Kondrup. En nygermanistisk edition vill inte åstadkomma någon »idealtxt», som det ibland har varit tal om inte minst i svensk editionsfilologi,<sup>12</sup> utan utgår från varje historiskt faktisk textversions integritet och redovisar en sådan som en så oförändrad helhet som möjligt.

Tillämpar man nu det nygermanistiska synsättet på operalibrettot får man räkna med motstånd från delar av musikvetenskapen. Här har det nymornade intresset för librettogenren nämligen inte bara lett till (även ur ett germanistiskt perspektiv) föredömliga editioner (till exempel av Wagner-texter), utan också till projekt som för vidare det äldre synsättet, att librettot självklart ska ses som en del av ett musikdramatiskt verk (och ingenting annat). Ett samtida exempel, där synsättet dras till sin spets, är Iacopo Cividinis digitala edition av libretton tonsatta av Mozart. Cividini ger användaren rikligt med faksimilerat och diplomatariskt återgivet material till varje libretto men kompilerar samtidigt fullt medvetet editionens kärna, den ederade texten, utifrån flera olika källor.<sup>13</sup> Vägledande är idéer liknande den om idealtexten. Och det *ideala* i librettosammanhang hänger inte bara för Cividini, utan även för musikvetare traditionellt, mycket nära samman med den musikaliska tolkning av texten som kompositören har stått för och med operans uruppförande.<sup>14</sup> Texten i kategori 2 blir ett slags facit mot vilket texter i kategori 1 prövas. Är denna uppfattning verkligen rimlig? Jag återkommer till frågan.

I vart fall är det symptomatiskt för musikvetenskapen att betrakta det färdiga musikdramatiska verket som en odelbar helhet. Ett annat viktigt element är praxisorienteringen, dvs. det faktum att musikvetenskapen i allmänhet ederar för framtida nya uppföranden. Autenticiteten och därmed editionens tillförlitlighet som källa för vetenskaplig forskning har inte högsta prioritet.<sup>15</sup> Inte utan skäl har musikvetaren Bernhard R. Appel konstaterat att den musikvetenskapliga editionspraxisen står närmare den anglistiska traditionen – särskilt copy-text-teorin – än den germanistiska.<sup>16</sup>

Även en musikvetare som är angelägen om autenticitet och som gjort mycket omfattande källstudier, Jens Düfner, konstaterar i sin doktorsavhandling att man inte kan ta den av Kellgren förberedda, tryckta versionen av *Aeneas i Carthago* i Kellgrens verkutgåva 1796 som utgångspunkt för en musikvetenskaplig edition av detta libretto, eftersom text och musik »nicht kompatibel zueinander sind».<sup>17</sup> Kellgren har nämligen på flera punkter omarbetat texten utan hänsyn till den då avlidne kompositören

Joseph Martin Kraus faktiska tonsättning. Att identifiera *en* text i kategori 1 som motsvarar denna tonsättning visar sig vara omöjligt till och med om man räknar »rekonstruktion» som en legitim editorisk teknik.<sup>18</sup>

Här är det värt att påminna om att detta är en specifikt *musikvetenskaplig* editionsproblematik eftersom den fokuserar på operan som en tänkt helhet. Librettots texthistoria ser annorlunda ut, inte minst mot bakgrund av att Kellgren, som nämnts, bearbetade texten för en litterär utgåva. I att behandla texter av kategori 1 på detta sätt är Kellgren verkligen inte något unikum. Man bör också hålla i minnet att en första version av librettot i allmänhet tillhör kategori 1 samt att denna väsentligen föregår tonsättningsarbetet och av rent logiska, texthistoriska skäl givetvis inte kan ses som avhängig av den senare tonsättningen.

De traditionella skillnaderna mellan musik- och litteraturvetenskaplig librettoedition är egentligen inte så märkliga. Musikvetenskapens stora verkutgåvor har i allmänhet orienterat sig efter *kompositörer*, som kan ha skrivit operor men som bara ganska sällan själva är upphovsmän till motsvarande libretton. Dessutom är det musikeditionens främsta uppgift att edera notskriftliga entiteter, partitur, som i operagenren innefattar en språkskriftlig text som i kategori 2. De rent språkskriftliga librettotexterna i kategori 1 faller också av detta skäl ofta ur ramen som edenda.<sup>19</sup> Så ser det också i stort sett ut i de tre stora skandinaviska utgåvor som är relevanta,<sup>20</sup> av Franz Berwalds, Edvard Griegs<sup>21</sup> och Carl Nielsens verk, med undantag för Berwald-utgåvan, där en version av librettot *Jag går i kloster* ederas i partiturutgåvans appendix. Det är inte ointressant att detta band utkom så sent som 2006.<sup>22</sup> I andra operaband i samma utgåva, även den senare utkomna *Modehandlerskan*, hanteras librettot inte på samma sätt, trots att Berwald i flera fall kan betraktas åtminstone som medupphovsman till respektive libretton. Internationellt och generellt har inställningen emellertid i stor utsträckning förändrats på senare år, inte minst i det tyskspråkiga området. Detta visar sig inte minst i den stora utgåvan av Wagners samlade verk.

Litteraturvetenskapen har länge och väl ederat operalibretton, ofta inom ramen för verkutgåvor, helt enkelt på grund av att librettisten gjort sig ett stort namn i andra litterära genrer. I sådana sammanhang är det entydigt texten i kategori 1 som står i fokus för editionen. Varför, hur och kanske framför allt när man ska jämföra med texter i kategori 2 har aldrig varit självklart inom stora delar av den litteraturvetenskapliga editions-

vetenskapen, även om man där trots allt ofta har gjort sådana jämförelser i variantapparater.

Den första frågan är *när* man som litteraturvetare och librettoeditor *överhuvudtaget* bör jämföra. Detta har att göra med avgränsningen av librettot som verk, vilket alltså är något helt annat än det som musikvetenskapen intresserar sig för, nämligen avgränsningen av operan som verk.

Föreställningen om en odelbar helhet låter sig problematiseras ur en lång rad aspekter. Exempelvis har åtskilliga libretton av ett eller annat skäl aldrig blivit tonsatta, exempelvis Stagnelius *Cydippe*. Detta är värt att beakta, inte minst därför att ett icke-tonsatt libretto även det måste räknas till genren och alldeles särskilt mot bakgrund av att de allra flesta libretton *vid någon tidpunkt i sin tillkomst historia* också har varit just icke-tonsatta.

För övrigt har det inte varit helt ovanligt att samma libretto tonsatts flera gånger. Detta förekom relativt ofta i synnerhet på 1700-talet; man erinrar sig Pietro Metastasios texter och hur dessa användes av ett flertal operakompositörer utan att Metastasio var inblandad i bearbetningen. Lars-Erik Larssons opera *Prinsessan av Cypern* från 1936 har samma libretto som Fredrik Pacius opera med samma titel från 1860, nämligen en dramatisk text av Topelius. Varianterna i Larssons partitur kan rimligtvis inte räknas till Topelius *Prinsessan av Cypern*, om det är detta verk som ska ederas.

Det finns emellertid många libretton där man kan utgå ifrån att även texter i kategori 2 hör till librettot som verk, antingen därför att kompositör och librettist är en och samma person (Franz Berwald är som nämnts ett skandinaviskt exempel), eller därför att de är två personer som har samarbetat mer eller mindre intensivt även om själva librettot *eller* därför att tonsättningen har påverkat en text, som librettisten senare har färdigställt eller låtit publicera. I en artikel i den editionsvetenskapliga årsboken *editio* från 2012 har jag utförligt redogjort för hur man med hjälp av dessa kriterier kan avgränsa ett libretto som verk.<sup>23</sup>

### *Litteraturtexter och partiturer*

I det följande kommer jag att ur några grundläggande aspekter belysa jämförbarheten mellan texter i kategori 1 och texter i kategori 2 – detta är alltså *endast* aktuellt i de fall, där texter i kategori 2 tänks ingå i librettot som verk.

Det är den semiotiska strukturen eller den formella textupbyggnaden och textpresentationen som skiljer dessa kategorier åt. En text i kategori 1 står för sig själv utan att samspela med något annat skriftsystem medan en text i kategori 2 i regel inte bara är integrerad i den musikaliska notskriften utan dessutom är underordnad densamma. Här kan man med god grund ställa sig frågan om och i så fall hur det går att skilja ut den språkskriftliga texten från notskriften.

Att kategori 1 är en monomedial, monomodal, monokodal eller monosemiotisk text medan texten i kategori 2 är *en del* av en multimedial, multimodal, multikodal eller multisemiotisk *helhet* är därför grundläggande.<sup>24</sup> Kanske borde man mer precist tala om en monoskriptural företeelse i kategori 1 och en biskriptural sådan i kategori 2 – »skriptural», eftersom notskriften precis som den latinska språkskriften är ett skriftsystem.

Ofta har skillnaderna mellan kategorierna negligerats, men inom Wagner-filologin har flera musikvetare lyft frågan på ett förtjänstfullt sätt. Med sitt studieobjekt, Richard Wagners musikedramatiska verk, i fokus har de uppmärksammat de stora funktionella och semiotiska skillnaderna mellan kategori 1 och kategori 2. Kategori 1 kallas av Wagner-forskaren Werner Breig för 'litteratertexter', kategori 2 för 'partiturtexter'.<sup>25</sup> Detta är en terminologi som i viss mån är problematisk, men för enkelhetens skull kommer jag i fortsättningen att tala om de båda kategorierna under dessa namn.

Breig visar i samma artikel med hjälp av en rad åskådliga exempel hur vanskligt det kan vara att överföra partiturtexter till litteratertextform. Han påpekar vidare att en sådan operation ger upphov till »eine Textgestalt [...], die für den Autor in dieser Form nicht existierte und die alles andere als selbstverständlich und problemlos ist».<sup>26</sup> En partiturtext i litteratertextformat är, för att uttrycka det annorlunda, just ett exempel på de hybrid- eller fantomtexter som Kondrup omnämner i kritiska ordalag.<sup>27</sup>

Inte bara Breig utan även andra Wagner-editorer som Egon Voss,<sup>28</sup> Cristina Urchueguía<sup>29</sup> och Reinhard Strohm<sup>30</sup> har ökat medvetenheten för litteratertextens funktionella, strukturella och estetiska egenart och för skillnaderna mellan litteratur- och partiturtexter. Man kan notera att Wagner för senare litteratertextutgåvor i allmänhet bibehöll den sista version han hade skrivit *före* tonsättningen och att han i arbetet med litteratertextutgåvor hade detaljerade synpunkter på typografin och inte minst hur versraderna skulle arrangeras.<sup>31</sup> En sentida reception och oveten-

skaplig utgivning som utgått ifrån att det är texten i partituret som bör tjäna som grundtext<sup>32</sup> har bortsett från litteraturtextens egenart.

Att en edition i litteraturtextformat måste ha en grundtext i litteraturtextformat borde vara en grundregel. Men vad gör man då med partiturtex-ten, en text som i många fall kan räknas som en version av librettot men som samtidigt är beroende av sitt samspel med notskriften? Här blir en central fråga aktuell: Hur kan man förstå fenomen som textidentitet och textvarians mellan två så olikartade texter som en litteraturtext och en partiturtext?

Här finns det skäl att kort gå in på några av de strukturella skillnader som finns mellan litteratur- och partiturtexter. Det mest iögonenfallande, när vi har att göra med verslibretton, är att partiturtexten inte är och inte kan vara versifierad.<sup>33</sup> I stället utgörs den i princip av prosasträngar som är integrerade i och underordnade notskriften. Vidare ser vi ofta, vilket har ett samband med den uppbrutna versformen, upprepningar i partiturtexter som inte återfinns i motsvarande litteraturtexter. En annan skillnad är att replikrubrikerna, som definitivt kan vara meningsbärande,<sup>34</sup> inte gestaltas på samma sätt i litteraturtexter (där de i allmänhet ser ut som i andra dramatexter) som i partiturtexter (där motsvarigheten ofta återfinns bland instrumentbeteckningarna, till vänster om notsystemen, för att känneteckna det notsystem som hör till respektive instruments respektive roll). Skillnader finns även till exempel vad gäller ordlös sång, dvs. vokaliser eller sång på enstaka språkljud, där litteraturtexterna tenderar att generalisera medan allt måste noteras betydligt mer exakt i partitur och partiturtexter.

Skillnaden i exakthet är ett konstitutivt mönster som kan iakttas då man jämför partiturtexter och litteraturtexter och som går långt utöver problemet med vokaliser. Samma mönster återfinns inte minst vad gäller simultana repliker.

### *Simultanitet*

Simultana repliker är inte helt vanliga i dramatexter som inte är libretton, medan de i den sistnämnda genren tvärtom är mycket frekvent förekommande. I litteraturtexter finns det olika sätt att markera samtidighet. Det har hävdats att inget av dem är riktigt passande: »Precisely because [...] simultaneity cannot with ease be accommodated on the page, the typo-

graphical arrangement of such passages in the printed libretto is often awkward and confusing»,<sup>35</sup> skrev librettoforskningens tidige nestor Ulrich Weisstein 1982. Om än kanske både märklig och förvirrande finns det en sorts praxis på detta område.

Det vanligaste sättet är att använda ett skiljetecken som på svenska kallas klammerparentes eller spetsparentes, på danska akkolad eller turborgklamme och på norska krøllparentes, det vill säga följande tecken: { } Vissa gånger är klammerparentesen förstärkt med ett verbalt förtydligande av slaget »Tillsammans» eller »Samtidigt» eller »paa eengang». Det sistnämnda ses i H. C. Andersens libretto *Nøkken* från 1853 (ill. 1). Klammerparentesen kan, som i detta fall, förbinda flera repliker med varandra. Den kan också användas för att markera enstaka avvikande, simultant uttalade ord i exempelvis en duett, så som här i Topelius (i stort sett samtida) *Kung Carls jagt* (ill. 2).

Ett annat sätt erinrar om ett partitur. Man ställer då upp replikerna i varsin parallell spalt, som i detta exempel ur första utgåvan av Vilhelm Andersens libretto *Maskarade* från 1906 (ill. 3). Arrangemanget i litteraturtexten låter antyda att respektive versrader av de båda personerna yttras simultant. I ett verkligt partitur blir dock exakthetsgraden betydligt mycket större: I Carl Nielsen-utgåvan ses hur de båda replikerna förhåller sig till varandra på stavelsenivå. Relationerna mellan versraderna i litteraturtexten och personernas repliker framstår här som betydligt mer komplexa (ill. 4). För partituret gäller även i allmänhet att simultanitet specificeras ned till stavelsenivån.<sup>36</sup>

Det här visar i grunden på hur olika litteraturtexter och partiturtexter fungerar: I partitur innebär förflyttning högerut på sidan förflyttning i tid enligt bestämda konventioner. Simultana eller delvis simultana repliker kan utan problem inordnas i detta mönster. I litteraturtexter måste man ta till speciella medel för att åstadkomma något som liknar samma verkan, medel som aldrig kan bli särskilt exakta. Här uppstår en varians av säregt slag som även editionspraktikern kanske inte nödvändigtvis i varje detalj, men väl i många fall kommer att behöva hantera.

Samtidigheten behöver inte bara gälla flera samtidiga repliker. Det kan också handla om samtidighet mellan repliker och scenanvisningar, eller i vissa fall mellan flera olika scenanvisningar. Inte bara i sådana fall, utan även i största allmänhet har partiturtexten en större grad av exakthet vad gäller tidsliga förlopp genom sitt samspel med notskriften.





Illustration 1. Andersen 1853, s. 5, detalj.

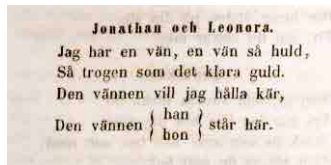


Illustration 2. Pacius och Topelius 1852, s. 5, detalj.

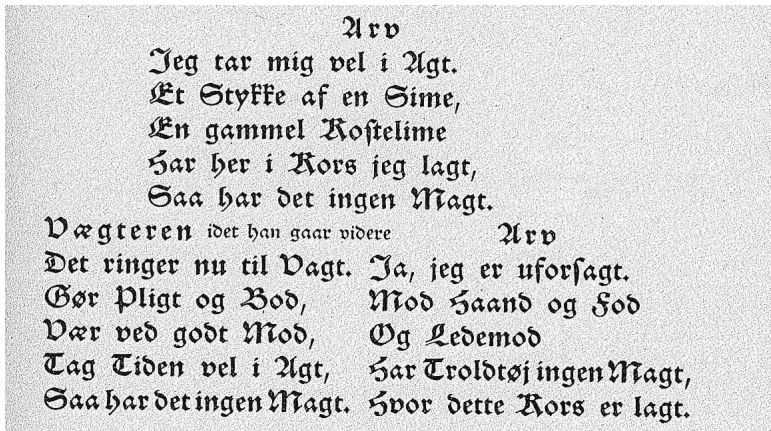


Illustration 3. Andersen 1906, s. 37, detalj.

ARV

Kors jeg lagt. Saa har det in - gen Magt. Jeg er  
cross of them, and that will frigh - ten them. I shall

(det han gaar videre)  
(going on his way)

V.EGT.

Det rin - ger nu til Vagt. Gor Pligt og Bod, vær  
Now be you of good cheer. Though night is near, all's

ARV

u - for-sagt. Mod Haand og Fod og Le - de-mod har Trold - toj in - gen Magt, hvor det - te Kors er  
have some fun! I'll make 'em run! The bo - gey-men will then know who's the boss, when they have seen the

V.EGT.

ved gosh Mod, tag Ti - den vel i Aft.  
well out here. The evening's calm and clear.

ARV

lagt.  
cross.

Illustration 4. Nielsen 2002, s. 299 f., detaljer. Carl Nielsen Udgaven, Det Kgl. Bibliotek. På bilden är endast notsystemen för sångstämmorna återgivna.

### *Flexibilitet versus exakthet*

Partiturtextens exakthet visar sig bland annat i deiktiska uttryck i scenanvisningar som »här». Sådana uttryck syftar i en partiturtext på scenanvisningens omedelbara omgivning, nämligen på notskriften: »tramper med Hælene her»<sup>37</sup> kan en scenanvisning i Nielsens *Maskarade*-partitur lyda. Det säger sig självt att dessa deiktiska uttryck, eller hänvisningar till särskilda takter i scenanvisningar, bara kan förstås i det semiotiska sammanhang där de står. Om de förtecknas som varianter måste man också ge en kontext i någon form. Det gäller för övrigt också andra scenanvisningar utan deiktiska uttryck men nogsamt placerade i en viss takt del i ett partitur.<sup>38</sup> Därvid är det i allmänhet det första tecknet i scenanvisningen som markerar den exakta tidpunkten – alltid i samspel med övriga beståndsdelar i partituret. I sin variantapparat till en version av Wagners *Tannhäuser* har Cristina Urchueguía valt att använda taktnumreringen som orienteringshjälp i dylika fall.<sup>39</sup>

Partitурtexterna är sålunda otvetydigt exaktare än litteraturtexterna. Detta betyder inte att partitурtexter eller partitур ska förstås som något slags facit för respektive litteraturtext, utan enbart att de två formerna fungerar på fundamentalt olika sätt. Om partitурtexterna utmärks av en större exakthet, kan å andra sidan sägas att litteraturtexter har en oslagbar förmåga att förenkla. Kort före slutet i den tryckta litteraturtexten från 1874 till Frans Hedbergs libretto *Den bergtagna* finner man följande passage:

INGEBORG (*sakta*).  
 Och döden nalkas . . .  
 (*Man hör på afstånd julesången från andra akten.*)  
 Hör du . . . dessa ljud . . .  
 De nalkas . . . jublande . . . min moders boning . . .  
 De hviska om . . . att bergakungens brud . . .  
 Har . . .  
 (*med en suck.*)  
 Ah!  
 (*hon dör.*)<sup>40</sup>

Scenanvisningen »(*Man hör på afstånd julesången från andra akten.*)» kan på detta ställe inte på ett naturligt sätt tas över i det tryckta klaverutdraget till Ivar Hallströms opera, där nämligen »julesångens» text och noter måste kunna noteras och sättas i exakt relation till Ingeborgs replik (se ill. 5). Men det är otvetydigt att körens sångtext i partitурtexten utgör den syntaktiska motsvarigheten till scenanvisningen i litteraturtexten – ett fall av textvarians måste alltså noteras. Detta är alltså ett fall av varians som överskrider den traditionella indelningen i repliker och »metatext»<sup>41</sup> eller på tyska »Haupttext» och »Nebentext».<sup>42</sup>

Även i andra hänseenden erbjuder litteraturtextformatet fler möjligheter i sin stora textuella flexibilitet; ett av de mer originella greppen är när Vilhelm Andersen i *Maskarade* faktiskt kan kombinera en del av en replik med rubriken för ett musikaliskt nummer (se ill. 6). Här är det alltså inte i jämförelsen mellan texterna utan internt i en litteraturtext som gränsen mellan replik och »metatext» överskrids. Ett sådant lekfullt överskridande skulle vara svårt att genomföra i en partitурtext.

331

INGEBORG:

Och du, den nalkas!  
Der Tod mir nahet!

Hör du... des sa ljud... de jubla...  
Hörst du... wie von fern... die Töne... jubeln

CHÖR (stanför)  
CHÖR (from a distance) *pp*

Nu är den si-gna-de ju-le dag ut-af-ver-jar-den  
Der heil'-ge Weihnachts-mor-gen nakt auf Er-den at-len

Nu är den si-gna-de ju-le dag ut-af-ver-jar-den  
Der heil'-ge Weihnachts-mor-gen nakt auf Er-den at-len

*dim.* *pp*

kring min mo-der's boning... de hviska... om... ett Ber-ka-kun-gens brud...  
aus der Mut-ter Heimath... sie flütern... ach... die Bräut-Berskünsge gern...

kom-men! En son är föd-der till Guds be-hag O  
From-men! Ein Sohn ist ge-bo-ren durch Got-tes Gnad! Er...

kom-men! En son är föd-der till Guds be-hag O  
From-men! Ein Sohn ist ge-bo-ren durch Got-tes Gnad! Er...

Åhr. 1. 1876

Illustration 5. Hallström u. å., s. 331.

### Vad hör till partiturtexten?

Ovan har det redan nämnts att en partiturtext inte utan vidare kan lösgöras från sitt samspel med notskriften på samma yta, men att varianter i många fall måste kunna identifieras mellan litteraturtexter och partiturtexter. En central fråga blir i detta sammanhang vad som hör till partitur-

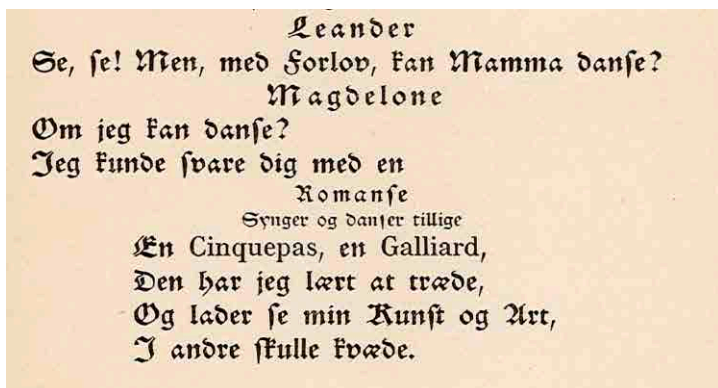


Illustration 6. Andersen 1906, s. 9, detalj.

texten, var partiturttextens gräns i partituret går. Hör alla verbalspråkliga element i ett partitur dit, det vill säga även verbalspråkliga musikaliska anvisningar? Till denna grupp hör i sin tur tempoangivelser som »Allegro», föredragsbeteckningar som »grandioso», dynamikbeteckningar som »ff» eller »ppp», och även instrumentbeteckningar som »Flauto», »Oboe» samt »Vl. 1».

Det intuitiva (och – vill jag förutskicka – något förhastade) svaret är att det självklart går en gräns mellan scenanvisningar och repliker å ena sidan och musikaliska anvisningar och beteckningar å andra sidan: Enbart de förstnämnda, men inte de sistnämnda, skulle då anses tillhöra libretto-texten i partituret (partiturttexten). I ett tryckt partitur är standardiserade musikaliska anvisningar ofta framhävda till exempel genom olika typsnitt: Det är exempelvis vanligt att dynamikbeteckningar skrivs kursivt och i fetstil. Om partiturttexten i övrigt inte är italienskspråkig kommer även språket att utgöra ett möjligt kriterium för gränsdragningen.

Riktigt så enkelt är det dock inte om man betraktar partiturturhandskrifter, där tryckens skillnader i typsnitt ofta saknar motsvarigheter, och där även flera av elementen, till exempel föredragsbeteckningarna, faktiskt kan vara skrivna på samma språk som dialoger och scenanvisningar. I sådana fall blir gränsdragningen mindre distinkt. Werner Breig har t.ex. föreslagit att Wagner uppfattade scenanvisningar och föredragsbeteckningar som ett »Gesamtkomplex»<sup>43</sup> i sina partiturer. Dessutom kan föredragsbeteckningar ibland leta sig in även i litteraturtexter.

Instrumentbeteckningar borde, kan man tycka, vara ett självklart fall, då dessa ju har sin relevans enbart i partituret som helhet, där instrumentets stämma finns noterad. Inte heller detta visar sig vid närmare betraktande vara helt givet. Michael Meschkes och György Ligetis libretto *Le Grand Macabre* innehåller i sin första tryckta version ett något överraskande exempel på motsatsen.<sup>44</sup> Om vi börjar med det tryckta studieparticellet finns där följande instrumentbeteckning och spelanvisning: »sehr weich einsetzen, sehr gleichmäßig blasen, leise aber dennoch hörbar» (ill. 7).

Går man till den tryckta litteraturtexten med parallelltext på tyska och svenska (ill. 8) förekommer där en till viss del identisk formulering. Här står: »Dampfschiffpfeife, leise aber dennoch hörbar» respektive »(ångfartygssirén, svagt men hörbart)». Det återger ett handlingselement och är här helt klart en scenanvisning, som dessutom har ett tänkbart samband med Piets versrad »hör gräsligt ful musik!» eller på tyska »Hör schreckliche Musik!» I litteraturtexten är detta ett handlingselement, i partietellet däremot omisskännligt en instrumentbeteckning följt av en spelanvisning, men det handlar onekligen om syntaktiska motsvarigheter. Exemplet är inte helt unikt. I många operor uppträder instrument i scenhandlingen, eller annorlunda uttryckt, ingår i den fria diegesen<sup>45</sup> (exempelvis då Oluf i H. C. Andersens *Nøkken* »paa Violinen udtrykker forunderlige smertelige Toner»<sup>46</sup> eller då trubaduren i Frans Hedbergs *Vikingarne* »preludierar [...] på cittran»<sup>47</sup>).

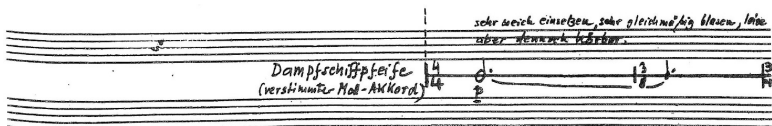


Illustration 7. Ligeti 1978b, s. 38, detalj. Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

PIET  
Ich hab doch nix getan:  
Leide (Hk) lediglich an Kater,  
hab manchmal so Visionen,  
(Dampfschiffpfeife, leise aber dennoch hörbar)  
hör schröckliche Musik!

PIET  
Jag har ej sagt något:  
Lider (hick) då och då av bakrus,  
får stundom se vischioner,  
(ångfartygssirén, svagt men hörbart)  
hör gräsligt ful musik!

Illustration 8. Ligeti 1978a, s. 3, detalj.



Vidare kan litteraturtexten ge upplysningar om olika ljudfenomen, vilka är överflödiga i partituret, exempelvis när Wagner med rent notskriftliga medel gestaltar vädrets makter<sup>48</sup> eller då *Internationalen* knackas fram på ett bord i en version av Karl Mickels och Paul Dessaus opera *Einstein*.<sup>49</sup> I de sistnämnda fallen är det snarast i notskriften snarare än i språkskriften som den syntaktiska motsvarigheten finns och bör räknas som variant; variansen överskrider i sådana fall definitivt gränsen mellan de båda skriftsystemen.

Men med dessa exempel, inte minst exemplet ur *Le Grand Macabre* i minnet, hur ska man förstå förhållandet mellan litteraturtexter och partiturer i editionsteoretiskt hänseende? Och hur ska man hantera dessa i en litteraturvetenskaplig librettoedition? Hör nu allsköns instrumentbe-teckningar och spelanvisningar för instrument plötsligt till partiturer-texten och måste de beaktas när varianter ska identifieras?

Nej, definitivt inte. En partiturtext är förvisso ofta en mer eller mindre fullständig version av ett litterärt verk, nämligen librettot. Samtidigt låter sig en partiturtext inte lösgöras från sin omedelbara kontext, partituret eller klaverutdraget, då denna version av librettot är underkastad den musikaliska notationen och hela tiden interagerar med densamma. Som jag har visat är gränsdragningen mellan partiturtexten och andra språkskriftliga element i ett partitur allt annat än entydig. Man kan rentav fråga sig om partiturtexten som identifierbar entitet överhuvudtaget existerar. Idén om dess självständighet i ett partitur som helhet utgör i varje fall en ren illusion.

### *Avslutande reflexioner*

Detta bidrag har diskuterat de två diametralt olika former, i vilka libretton kan uppträda: som litteraturtext och som partiturtext. Som grundtext för en litteraturvetenskaplig librettoedition kan bara en litteraturtext tjäna. Det är samtidigt väsentligt, inte minst för identifieringen av varians mellan litteraturtexter och partiturer, att litteraturvetenskaplig editionsteori och -praxis förstår partituret som en helhet med en egen, specifik struktur och specifika funktioner, och inser att partiturtexten bara utgör en osjälvständig del, vars konturer dessutom är diffusa, av partituret.

Vad gör man så av detta fenomen *sui generis* i litteraturvetenskaplig edition, partiturtextern, en osjälvständig entitet vars existens rentav kan ifrågasättas? Frågan är inte bara editionsteoretiskt intressant utan har som nämnts en viktig praktisk aspekt när det gäller variantåtergivning. Mitt förslag är att partiturtextern i litteraturvetenskaplig librettoedition avgränsas och behandlas relationellt, dvs. *enbart* i förhållande till litteraturtextern. Syntaktiska motsvarigheter till passager i litteraturtextern är utgångspunkten. Det som saknar motsvarigheter i litteraturtextern är irrelevant, om det nu inte är så, att ett partitur eller ett klaverutdrag innehåller element som så att säga är litteratertextliknande – scenanvisningar och ibland repliker – men som inte finns i några litteratertexter. Dessa blir i så fall också relevanta för den litteraturvetenskapliga librettoeditionen. Detta synsätt har till följd att *inte varje* dynamikbeteckning och spelanvisning för instrument (rentav mycket få sådana) kan anses höra till partiturtextern, men i de speciella fall som återgivits ovan kan både sådana och ibland rentav notskriftliga passager behöva identifieras som varianter.

Genom detta hoppas jag ha gett en liten inblick i hur man kan betrakta variansen mellan litteratertexter och partiturtextern ur litteraturvetenskapligt, editionsteoretiskt perspektiv. Helhetsbilden är dock betydligt mer omfattande och mångfacetterad.

## NOTER

1. Det tål att understrykas att denna litteraturvetenskapliga librettoeditionsteori, av skäl som framgår av det följande resonemanget, *inte* har som mål att förena litteraturvetenskapliga och traditionella musikvetenskapliga synsätt. Det perspektiv som anläggs av flera sentida musikvetare, inte minst inom Wagner-editoriken (t.ex. Breig, Voss, Urchuguía; jfr nedan) och som klart betonar librettots status som »eine eigene Spezies [...], ein selbständiges Genre, das als poetisch-literarische Gattung seine eigene Bedeutung hat» (Voss 2002, s. 205), utgör däremot en självklar impuls även för en litteraturvetenskaplig librettoeditionsteori.
2. För termen »språkskrift» («Sprachschrift») och jämförelser med notskriften, jfr Georgiades 1977, s. 109 ff.
3. Då det sedan länge inte är självklart vad detta ord betyder i vetenskapliga sammanhang vill jag förtydliga att jag använder *text* i betydelsen »huvudsakligen alfanumerisk teckensekvens» (Henrikson 2007, s. 153) med några nödvändiga modifikationer: Till texten hör inte enbart tecken (bokstäver, siffror och skiljetecken), utan även spatier (mellanrum) och andra tomma platser i olika former (jfr Kondrup 2011, s. 37), exempelvis den som uppstår till följd av radbrytningen i vers – detta fenomen kan också ses som en del av teckensekvensens rumsliga organisering. Vidare kan alfanumeriska teckensekvenser förekomma även i programmeringskoder, vilka trots allt är fenomen som på flera avgörande sätt skiljer sig från det som behandlas här. Därför kan förtydligandet »i språk-



skrift» (jfr slutnot 2) vara på sin plats. En text är alltså en huvudsakligen alfanumerisk teckensekvens i språkskrift med tillhörande spatier och teckensekvensens rumsliga organisering. Diskussionen om denna definitions förhållande till begreppet materialtext (jfr Kondrup 2011, s. 37) måste vänta till ett annat tillfälle.

4. Dessutom talas det, även i denna artikel, om »librettot» i singular som en generisk beteckning, på samma sätt som då »romanen» eller »tragedin» som genre avses.
5. Foltmann et al. 2013, s. xvii.
6. Jfr Gier 1998, s. 3. I de fastlandsskandinaviska språken är användningen av ordet yngre (första belägg i svenskan 1838, jfr SAOB 1940). Här har den dubbla betydelsen av text och bok uppenbarligen funnits från början.
7. Att det på senare årtionden har blivit vanligt att återge den sjungna delen av librettot (i betydelse nr 2) i skriftlig form genom att projicera den, ofta ovanför scenen, och att man i operans tidiga historia kunde läsa librettotrycket under föreställningen (jfr Gier 1998, s. 3) förändrar inte detta faktum. Ingen av företeelserna är konstitutiv för uppförandet som sådant.
8. Jfr Fischer-Lichte 1983, s. 193.
9. Buschmeier 1998, s. 157 f.
10. Zeller 1975, s. 115.
11. Kondrup 2011, s. 127.
12. Jfr Du Rietz 1996, s. 106 och Svedjedal 1999, s. 22. Idén finns även hos Kondrup, som vill differentiera textbegreppet och framhåller »idealtéken» som en »abstrakt» sekvens av tecken. Kondrup betonar också att idealtéken är »kun indirekte tillgänglig» (Kondrup 2011, s. 37).
13. Cividini 2017, s. 85 ff. För Cividini är librettot (litteraturtexten) dels en »textliche Fixierung des Theaterereignisses», och som sådan autonomt, dels en »Bearbeitung einer präexistenten Vorlage und vor allem als Bestandteil eines musikalischen Werkes» och i dessa hänseenden snarare osjälvständigt (s. 79). Det är kännetecknande att librettot överhuvudtaget inte betraktas som en litterär text utan i sin autonomi ensidigt kopplas till uppförandet. Att, likt Cividini, hävda en texts osjälvständighet genom att hänvisa till en bearbetad förlaga är betydligt mer utbrett i librettosammanhang än i jämförbara sammanhang (så även t.ex. hos Tumat 2004, s. 25 f.). I själva verket vilar en stor del av världslitteraturen, även den kanoniserade, på olika sorters bearbetningar av tidigare texter/myter (t.ex. flera av Shakespeares dramer, Racines *Phèdre*, Goethes *Faust*, H. C. Andersens *Prindsessen paa Ærten*, Ibsens *Peer Gynt*, Wildes *Salome*, Joyces *Ulysses*, Thomas Manns *Joseph und seine Brüder* samt Johnsons *Strändernas svall*) utan att detta brukar anföras som argument mot dessas självständighet som litterära texter. Dessutom finns det i librettohistorien inte så få exempel på librettotexter som inte bearbetar preexisterande förlagor (Da Pontes *Così fan tutte*, Scribes *La Juive*, Lortzings *Regina*, Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Hofmannsthal's *Der Rosenkavalier*, Pfitzners *Palestrina*, Kreneks *Jonny spielt auf*, Frostensons *Staden*, Klein-Perskis *Vargen kommer* och Maaloufs *Adriana Mater*, för att nämna några). Det sista argumentet i citatet är naturligtvis det bärande i Cividinis resonemang – librettot är en beståndsdel av ett musikaliskt verk. Det är just detta argument – att librettot måste ses som en del av en större helhet – som formar idén om kontamination som nödvändigt och grundläggande i librettoeditionen. Redan före Cividinis artikel hade jag utförligt bemött argumentet i fråga, jfr Nyström 2015. Till alla dessa tvivelaktiga utgångspunkter hos Cividini tillkommer dessutom den musikeditoriska praxisorienteringen: att editioner (även av libretton) i första hand ska utformas med tanke på möjliga uppföranden.

14. Trots att Joachim Veit och Irmlind Capelle inte kan sägas dela Cividinis syn på libretto-edition satte även dessa 2007 upp anknytningen till operans premiär (eller något annat viktigt uppförande) som kriterium för valet av grundtext i editionsserien *Opernlibretti – kritisch ediert*. Jfr Veit och Capelle 2007, s. 7.
15. Att det föreligger slitningar och prioriteringsproblem mellan dessa båda hänsyn har flera musikvetare påpekat. Christian Martin Schmidt framhåller att i stort sett alla stora tonsättrarutgåvor »einen Kompromiß anstreben zwischen der Verwendbarkeit als Grundlage der weiteren Forschung einerseits und der Brauchbarkeit für die musikalische Praxis andererseits» (Schmidt 1998, s. 94). Än mer radikalt uttrycks förhållandet av Manfred Hermann Schmid: »Die Wissenschaft hat [...] viele Interessenten mit Noten versorgt, nur nicht – sich selbst» (Schmidt 1998, s. 81). Att strävandet efter »einen 'spielbaren' Text» även i librettoeditionssammanhang framkallar »ein auf Quellenmischung basierendes, hypothetisches Konstrukt» påpekas av Kepper, Schreiter och Veit (2014, s. 141).
16. Appel 1998, s. 41.
17. Düfner 2015, s. 140.
18. Düfner 2015, s. 157: »Wenn man versucht, die (aus der Perspektive des Komponisten) 'Fassung letzter Hand' wiederzugeben, stößt man unweigerlich auf Grenzen – eine lückenlose Rekonstruktion einer solchen Fassung ist Illusion».
19. Uttrycket *edendum* används här för »det som (ska) ederas».
20. Utgåvan av Jean Sibelius samlade verk hos förlaget Breitkopf & Härtel har än så länge inte nått fram till Sibelius fullbordade opera *Jungfrun i tornet* med libretto av Rafael Hertzberg eller till något av Sibelius operafragment.
21. Grieg skrev visserligen ingen fullständig opera men påbörjade arbetet med en sådan. Operafragmentet *Olav Trygvason*, orkestrerat och utgivet i fragmentform av Grieg själv 1889–90, med ett likaledes ofullbordat libretto av Bjørnstjerne Bjørnson ederas i Grieg-utgåvan, dock utan litteratertext. Jfr Grieg 1988, s. 85 ff. samt 233 ff.
22. Berwald 2006, s. 286 ff.
23. Nyström 2012. Ett särfall i detta hänseende utgör librettoöversättningar (och librettobearbetningar) som utgår från en existerande musik och som materialiseras och rentav trycks även i litteratertextformat, jfr t.ex. Erik Lindegrens *Maskeradbalen*.
24. Uppradningen av olika möjliga beteckningar kan ses som ett slags helgardering med tanke på de konkurrerande riktningar med separata terminologier som finns på området: intermedialitetsteorier, multimodalitetsteorier och flera andra. Jfr Nyström 2017, s. 56 ff.
25. Breig 1998, s. 286.
26. Breig 1998, s. 294.
27. Det hör till de skenbart paradoxala inslagen i den editionsteoretiska debatten gällande libretton, att samma musikvetare som ser librettot som en oskiljaktig del av ett större musikaliskt-sceniskt verk i allmänhet *inte* betraktar partiturtextern som oskiljaktig från partituret som helhet, trots att det i det senare fallet handlar om ett samspel mellan olika element på en och samma yta, där oskiljaktighetsargumentet egentligen borde ha bäring i mycket högre grad. Här anser sig dessa forskare i stället kunna abstrahera en partiturtext ur partituret och återge eller rentav »edera» den i litteratertextformat.
28. Voss 2002, s. 204 f.
29. Urchueguía 2004.
30. Strohm 2005.
31. Jfr Breig 1998, s. 296 och Voss 2002, s. 205

32. Breig (1998, s. 286 ff.) ger i sin kritiska genomgång flera exempel på denna typ av utgåvor.
33. Frånvaron av versindelning som (typo-)grafisk kategori får inte förväxlas med frånvaro av metrisk strukturer. Sådana strukturer kan ofta utläsas av samspelet mellan partiturtex och omgivande notskrift.
34. Jfr Detken 2009, s. 13 ff. och Törnqvist 2012.
35. Weisstein 1982, s. 32.
36. Relativt ovanligt är det grepp som tillämpas i en utgåva av (utdrag ur) Topelius *Kung Carls jagt*: Där sker en uppdelning i två skilda spalter för en enskild, kort replik, trots att både kören (i vänsterspalten) och Reutercrantz (i högerspalten) uttalar exakt samma ord: »Tillbaka!» resp. »Tillbaka.» (Pacius och Topelius 1852, s. 26). I detta fall signalerar uppdelningen i två spalter (och möjligen även interpunktionsvarianten) att kören och Reutercrantz står i motsättning till varandra och lägger helt olika innebörd i ordet.
37. Nielsen 2001, s. 113.
38. Av denna anledning är det inte överraskande, när Dүfner kan visa att vissa delar av ett partitur till Kraus och Kellgrens opera *Aeneas i Carthago* avviker från litteraturtexten genom att vara utförligare och mer exakta. I prologens fjärde scen »läßt sich der Partitur taktgenau entnehmen, wann Neptun wieder im Meer verschwindet, wann die Zephyre erscheinen und wann das Ballett mit Aeneas und den Trojanern einsetzt.» (Dүfner 2015, s. 157).
39. Wagner 2007, t.ex. s. 373: »(Venus sinkt mit einem Schrei zusammen und verschwindet. Mit Blitzesschnelle verwandelt sich die Bühne.) [*über* T. 571 – 580] M<sup>P</sup>».
40. Hedberg 1874, s. 60.
41. Strömquist 2006, s. 16 f.
42. Ingarden 1960, s. 220 ff. I en kommande publikation (Nyström 2022, under utgivning) föreslår jag en ny terminologi: »Figurenrede» och »Instanzenrede». En fördel är att dessa förslag saknar den hierarkiska konnotation som präglar Ingardens termer.
43. Jfr Breig 1998, s. 289.
44. Jag har tidigare behandlat passagen i fråga i Nyström 2017, s. 53 f.
45. För distinktionen mellan »Bühnendiegese» (scendieges) och »freie Diegese» (fri dieges), se Weber 2017, s. 131 ff. och Nyström 2022, under utgivning.
46. Andersen 1853, s. 3, Andersen 2005, s. 147.
47. Hedberg 1877, s. 3.
48. Jfr Breig 1998, s. 294.
49. Jfr Nyström 2017, s. 53 f.

## LITTERATUR

- Andersen, H. C. 1853. *Nøkken. Opera i een Akt af H. C. Andersen. Musiken af F. Gläser.* [København].
- Andersen, H. C. 2005. »Nøkken. Opera i een Akt. 1853. Musik af F. Gläser. Opført første gang 12. februar 1853» i *H. C. Andersens samlede værker. Skuespil IV. 1850–1876*, s. 137–169. [København].

- Andersen, Vilhelm. 1906. *Maskarade. Komisk Opera i tre Akter*. København och Kristiania.
- Appel, Bernhard R. 1998. »Kontamination oder wechselseitige Erhellung der Quellen? Anmerkungen zu Problemen der Textkonstitution musikalischer Werke» i Walther Dürr et al. (red.) *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, s. 22–42. Berlin.
- Berwald, Franz. 2006. *Jag går i kloster. Ich gehe ins Kloster. I'll Enter a Convent*. Operette in zwei Akten von Franz Berwald. Operetta in two Acts by Franz Berwald, i *Sämtliche Werke. Complete Works*, band 19, Martin Tegen (utg.). Kassel, Basel, London, New York och Prag.
- Breig, Werner. 1998. »Überlegungen zur Edition von Richard Wagners musikdramatischen Texten» i Walther Dürr et al. (red.) *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, s. 284–311. Berlin.
- Buschmeier, Gabriele. 1998. »Zur Problematik der Edition von Operntexten im Rahmen musikalischer Ausgaben am Beispiel der Gluck-Gesamtausgabe. Glucks Opern. Text zwischen Original und Bearbeitung» i Walther Dürr et al. (red.) *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, s. 157–168. Berlin.
- Cividini, Iacopo. 2017. »Von der literarischen Vorlage zum vertonten Text: Fünf Schritte zu einer digitalen textgenetischen Edition von Operntexten am Beispiel von Wolfgang Amadé Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* KV 384» i *Editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 31, s. 79–89.
- Detken, Anke. 2009. *Im Nebenraum des Textes. Regiebemerkungen in Dramen des 18. Jahrhunderts*. Tübingen.
- Du Rietz, Rolf E. 1996. »Böcker, texter och editioner – av alla de slag» i Dag Hedman och Johan Svedjedal (red.) *Fiktionens förvandlingar. En vänbok till Bo Bennich-Björkman den 6 oktober 1996*, s. 89–107. Uppsala.
- Düfner, Jens. 2015. *Æneas i Carthago von Joseph Martin Kraus. Oper als Spiegelbild der schwedischen Hofkultur*. Frankfurt am Main.
- Fischer-Lichte, Erika. 1983. *Semiotik des Theaters. Bd. 3. Die Aufführung als Text*. Tübingen.
- Foltmann, Niels Bo et al. 2013. »Indledning» i Peter Heise *Drot og marsk. Tragisk opera i fire akter. Tekst af Christian Richardt*, band 1, Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Niels Krabbe och Axel Teich Geertinger (utg.), s. vii–xvii. København.
- Georgiades, Thrasybulos G. 1977. *Kleine Schriften*. Tutzing.
- Gier, Albert. 1998. *Das Libretto: Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Darmstadt.
- Grieg, Edvard. 1988. *Dramatisk musikk. Andre originalkomposisjoner. Dramatiske Musik. Übrige Originalkompositionen. Dramatic Music. Other Original*

- nal Compositions, i *Samlede verker. Gesamtausgabe. Complete Works*, band 19, Finn Benestad (utg.). Frankfurt, New York och London.
- Hallström, Ivar. [u.å]. *Den bergtagna. Bergkönigs Braut: romantisk opera i fem akter af Frans Hedberg. Musiken af Ivar Hallström. Die deutsche Übersetzung von Eugène Peschier*. Stockholm.
- Hedberg, Frans. 1874. *Den bergtagna. Romantisk opera i fem akter af Frans Hedberg. Musiken af Ivar Hallström*. Andra upplagan. Stockholm.
- Hedberg, Frans. 1877. *Vikingarne. Romantisk opera i tre akter af Frans Hedberg. Musiken af Ivar Hallström*. Stockholm.
- Henrikson, Paula. 2007. *Textkritisk utgivning: Råd och riktlinjer*. Stockholm.
- Ingarden, Roman. 1960. *Das literarische Kunstwerk*. 2, verbesserte und erweiterte Auflage. Mit einem Anhang: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen.
- Kepper, Johannes, Solveig Schreiter och Joachim Veit. 2014. »Freischütz analog oder digital – Editionsformen im Spannungsfeld von Wissenschaft und Praxis« i *Editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 28, s. 127–150.
- Kondrup, Johnny. 2011. *Editionsfilologi*. København.
- Ligeti, György. 1978a. *Den stora makabern. Le Grand Macabre*. Libretto av Michael Meschke och György Ligeti efter Michel de Ghelderodes skådespel *La Balaude du Grand Macabre*. Svensk översättning Michael Meschke. Stockholm.
- Ligeti, György. 1978b. *Le Grand Macabre (1974–1977). Oper in 2 Akten*. Studienparticell von Friederich Wanek, band 1. 1978.
- Nielsen, Carl. 2001. *Maskarade. Komisk opera i tre akter. Tekst af Vilhelm Andersen efter Ludvig Holberg, i Værker. Udgivet af Carl Nielsen Udgaven*. Serie I: Scenemusik, band 1. Reginald Spink (övers.), David Fanning (red.), Michael Fjeldsøe, Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Elly Bruunshuus Petersen och Kirsten Flensborg Petersen (utg.). København.
- Nyström, Esbjörn. 2012. »Wann gehören Partiturtex te zum 'Werkganzen' eines Opernlibrettos?« i *Editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 26, s. 108–122.
- Nyström, Esbjörn. 2015. »Nur ein Teil eines Ganzen? Kleiner Denkanstoß zur libretto-, drehbuch- und drameneditorischen Debatte« i Thomas Bein (red.) *Vom Nutzen der Editionen: Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte*, s. 247–258. Berlin och Boston.
- Nyström, Esbjörn. 2017. »Literaturwissenschaftliche Beobachtungen zum Problem der Vergleichbarkeit von Literaturtexten und Partiturtex ten« i Thomas Betzwieser et al. (red.) *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*, s. 39–60. Berlin och Boston.
- Nyström, Esbjörn. 2022, under utgivning. »Diegesen im Filmskript – aus der Perspektive neuerer Dramennarratologie betrachtet« i Jan Henschen et al. (red.) *Drehbuchforschung: Perspektiven auf Texte und Prozesse*.

- Pacius, Fredrik och Topelius, Zacharias. 1852. *Sångpartierna i Kung Carls jagt. Opera i tre akter af Fredrik Pacius. Text af Z. Topelius*. Andra upplagan. Helsingfors.
- SAOB 1940. »Librett» i *Ordbok över svenska språket, utgiven av Svenska Akademien*. Spalt L 625, band 16. Lund.
- Schmid, Manfred Hermann. 1998. »Schrift der Moderne und Musik der Vergangenheit» i Hermann Danuser och Tobias Plebuch (red.) *Musik als Text. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg im Breisgau 1993*. Band 1: *Hauptreferate, Symposien, Kolloquien*, s. 78–81. Kassel, Basel, London, New York och Prag.
- Schmidt, Christian Martin. 1998. »Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins» i Hans-Gert Roloff (red.) *Die Funktion von Editionen in Wissenschaft und Gesellschaft*, s. 83–102. Berlin.
- Strohm, Reinhard. 2005. »Partitur und Libretto: Zur Edition von Operntexten» i Helga Lühning och Reinhard Wiesend (red.) *Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döring*. Mainz.
- Strömquist, Siv. 2006. *Inte bara repliker: scenanvisningar och annan metatext i svensk dramatik under tre sekler*. Uppsala.
- Svedjedal, Johan. 1999. »Åter till bastexten» i Lars Burman och Barbro Ståhle Sjönell (red.) *Vid texternas vägsäl. Textkritiska uppsatser*, s. 22–32. Stockholm.
- Tumat, Antje. 2004. *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes "Prinz von Homburg"*. Kassel.
- Törnqvist, Egil. 2012. »Strindbergs replikrubriker» i *Strindbergiana* 27, s. 110–125.
- Urchueguía, Cristina. 2004. »Richard Wagners plurale Autorschaft: Überlegungen zur Edition von Richard Wagners Libretti am Beispiel von Tannhäuser» i Thomas Bein et al. (red.) *Autor – Autorisation – Authentizität. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition in Versung mit der Arbeitsgemeinschaft philosophischer Editionen und der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung, Aachen, 20. bis 23. Februar 2002*, s. 293–306. Tübingen.
- Veit, Joachim och Irmlind Capelle. 2007. »Vorwort» i Friedrich Kind och Carl Maria von Weber: *Der Freischütz. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von Friedrich Kind. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe herausgegeben von Solveig Schreier*, s. 7. Berlin och Detmold.
- Voss, Egon. 2002. »Nachwort» i Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur*, Egon Voss (utg.), 187–206. Stuttgart.
- Wagner, Richard. 2007. »Reinschrift des Textbuches mit Varianten der Quellen bis zur Fertigstellung der Partitur» i *Sämtliche Werke. Band 25. Dokumente*

- und Texte zu "Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg"*, Peter Jost (utg.). Reinschrift des Textbuches mit Varianten herausgegeben von Cristina Urchueguía, s. 360–411. Mainz.
- Weber, Alexander. 2017. *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*. Berlin och Boston.
- Weisstein, Ulrich. 1982. »Librettology: The Fine Art of Coping with a Chinese Twin» i *Komparatistische Hefte* 5-6, s. 23–42.
- Zeller, Hans. 1975. »Struktur und Genese in der Editorik. Zur germanistischen und anglistischen Editionsforchung» i *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, s. 105–126.

BRIAN MØLLER JENSEN

## En modificeret diplomatarisk udgave af et middelalderligt lektionar til officiet

Hvad, hvorfor og hvordan samt nogle overraskelser

Da jeg blev inviteret til at præsentere og beskrive min firebindsudgave af *Lectionarium Placentinum* med fokus på mine editionsprincipper, tænkte jeg i første omgang: Hvad er de mon ude efter til en konference i Nordisk Netværk for Editionsfilologer? Dernæst: Hvorfor inviterer de netop mig, for jeg havde jo næsten aldrig behandlet nordisk materiale, men primært beskæftiget mig med latinske liturgiske tekster i middelalderlige italienske håndskrifter? Og ikke mindst: Hvordan kan jeg bedst muligt beskrive den editionsmodel og -metode, jeg har anvendt i dette mit *opus magnum*, som jeg havde arbejdet på i godt ti år? Den færdige edition på omkring 2000 sider blev publiceret i Firenze-forlaget SISMELs serie *Millennio Medievale* – de to første bind med teksterne til Temporalet i august 2016 til Ars edendi-projektets afsluttende konference i Stockholm og de to sidste med Sanctorale-teksterne i april 2018 til udstillingen *I Misteri della Cattedrale: Meraviglie nel labirinto del sapere* i katedral-museet i Piacenza.

### *Ars edendi programmet*

Institutionen för klassiska språk på Stockholms Universitet har, som et af sine kendetegn, gennem årene etableret en særlig tradition og opnået et vist internationalt renommé indenfor tekst- og editionsfilologien, eftersom latindoktorander ofte har fremlagt tekstkritiske udgaver som deres afhandlinger. Dette fremgår tydeligt af, at ca. 50 af de omkring 65 udgivel-



ser i serien *Studia Latina Stockholmiensia* er tekstudgaver med introduktion, de fleste af latintekster fra svensk middelalder.

Dette var baggrunden for det store forskningsprogram, som seks filologer, latinisterne Gunilla Iversen, Alexander Andrée, Erika Kihlman, Eva Odelman og undertegnede samt græcisten Denis Searby, alle med tilknytning til Institutionen för klassiska språk, formulerede for ca. 15 år siden som en ansøgning til Riksbankens Jubileumsfond med titlen »Ars edendi – konsten att ge ut medeltida texter«. Vores ansøgning gav det ønskede resultat, og i oktober 2007 fik vi bevilget 33 millioner svenske kroner for perioden 2008-2015 til at gennemføre det forskningsprogram, som udover publiceringen af et antal tekstudgaver afsluttedes med konferencen »The Arts of Editing: Past, Present and Future« i Stockholm i august 2016.

Målet med Ars edendi-programmet var, som beskrevet i ansøgningen:

att utveckla nye metoder för utgåvor av centrala, särpräglade medeltida texttyper av stor betydelse i Europas kulturelle minne [...] att testa och utveckla metoder anpassade för utgivning av olika typer av flerskiktade medeltida texter och framställa editioner av exempel från dessa textgenrer, att samla ett internationellt nätverk av forskare, som arbetar med liknande material, samt att producera en gemensam volym som presenterar olika teorier och metoder för utgivning av sådana texter.<sup>1</sup>

Som en naturlig konsekvens af gruppens respektive forskningsinteresser valgte vi at udgive teksttyper inden for fire hovedområder, der alle kan karakteriseres som centrale og markante for middelalderens kultur og litteratur, nemlig 1) kommentargenren og glosser (Andrée og Kihlman), 2) liturgiske tekster (Iversen og Jensen, 3) modeltekster (Odelman), og 4) antologier og gnomologier (Searby). For at forstærke den græske del af forskningsprogrammet udvidede vi senere gruppen med to byzantinister Alessandra Bucossi og Barbara Crostini med hver deres editionsprojekt, samt latinisten Elisabet Göransson, der fik til opgave at samordne de 19 bidrag til en antologi med titlen *The Arts of Editing Greek and Latin: A Casebook*.<sup>2</sup>

### *Hvad er et lectionarium til officiet?*

Etymologisk set har vi som ordets stamme *leg-*, som vi også har i verbet *legere* (at læse) og i substantivet *lectio* (læsning), og eftersom den specifikke kontekst, disse *lectiones* skulle læses i, var den kristne gudstjeneste, har den franske teolog Guy Philippart defineret lektionariet som en liturgisk bog, der indeholder tekster inddelt i *lectiones*, der skal indgå som læsninger i liturgien.<sup>3</sup> Den kristne liturgi eller gudstjeneste består som bekendt af to dele, nemlig messen med nadveren som midtpunktet og officiet med sine otte tidebønner: matutin, laudes, prim, tert, sekst, non, vesper og komplet. Derfor findes der også, som Philippart fremhæver i sin definition, to typer lektionarier, et for messen med epistel- og evangelielæsninger og et andet for officiet med læsninger fra patristiske og hagiografiske tekster. *Lectionarium Placentinum* er et lektionar til officiet og indeholder tidebønnernes læsninger for hele kirkeåret i katedralen i Piacenza.

Baggrunden for denne liturgiske bogtype finder vi i et par klosterregler fra 500-tallet, for både i den anonyme og meget omfattende *Regula magistri* og den mere velkendte og udbredte *Regula St. Benedicti* findes detaljerede beskrivelser af, hvordan officiet skulle fejres, specielt hvad angår fordelingen af de 150 Psaltersalmer, som skulle synges i ugens løb. For den del af klostrets liturgi har Benedikt samlet et særligt afsnit, kap. 8-20, hvor han angiver fordelingen af salmer på dagens tidebønner med tilhørende antifoner, vers og responsorier. Udover disse sange skulle der ifølge Benedikt-Reglens kap. 9 også indgå en række bønner og læsninger af bibeltekster med tilhørende eksegeze og/eller kommentarer af anerkendte kirkefædre i fejringen af officiet.

Som konsekvens af formuleringen i kap. 9 og en afsluttende bemærkning i Benedikt-Reglens sidste kapitel blev diverse patristiske og middelalderlige *sermones*, homilier og bibelkommentarer valgt ud, dernæst ofte modificeret og inddelt i *lectiones* for at kunne tjene som læsninger i de tre nocturner i matutin-bønnen. Normalt er der tre læsninger til hver nocturne i den episkopale stiftsliturgi og fire i klosterliturgien, og i begge liturgier står dagens evangelielæsning normalt som indledning til læsningerne i den tredje nocturne. Ifølge den kristne tradition samlede man senere læsningerne i en speciel bog, som blev kaldt et *lectionarium*.

For at vise den liturgiske kontekst, som læsningerne indgår i, har jeg i introduktionerne til mine udgaver af teksterne i Piacenza-lektionariet forsøgt at rekonstruere de tre nocturner i officierne til Piacenzas nye skytshelgen Justina i *The Story of Justina and Cyprian of Antioch as told in a Medieval Lectionary from Piacenza*,<sup>4</sup> til Epifani-oktaven i Temporale-delen<sup>5</sup> og til Antoninus i Sanctorale-delen af *Lectionarium Placentinum*.<sup>6</sup> I rekonstruktionen har jeg sammenstillet de sange og læsninger til de tre nocturner, som er angivet i de relevante håndskrifter i Piacenza-biblioteket, sangene fra antifonale-delen af det store håndskrift *Liber magistri*, dvs. codex 65, og læsningerne fra den relevante del af lektionariet. Som et eksempel på kompleksiteten af sange og læsninger gengiver jeg her den første nocturne til festen *Inventio corporis beati Antonini martyris*, d. 13. november, hvor man fejrer Piacenzas oprindelige skytshelgen Antoninus.

### **Inventio corporis beati Antonini (Nocturne 1):**

|               |                                                                        |                  |
|---------------|------------------------------------------------------------------------|------------------|
| invitorie     | Adoremus deum martyrum                                                 | (Pia 65 f. 414)  |
| vers          | Venite exultate                                                        | (Pia 65 f. 414)  |
| hymne         | Martyr dei qui unicum                                                  | (Pia 65 f. 140v) |
| antifon 1     | Beatus Victor episcopus previdit                                       | (Pia 65 f. 414)  |
| psalme        | Beatus vir qui non abit (= Ps 1)                                       | (Pia 65 f. 31)   |
| antifon 2     | Tunc dixit astantibus isto in loculo                                   | (Pia 65 f. 414)  |
| psalme        | Quare fremuerunt gentes (= Ps 2)                                       | (Pia 65 f. 31)   |
| antifon 3     | Impletum agnoscimus quod futurum predixerat                            | (Pia 65 f. 414)  |
| psalme        | Domine quid multiplicati (= Ps 3)                                      | (Pia 65 f. 31)   |
| versikel      | Posuisti domine super caput                                            | (Pia 65 f. 414v) |
| læsning 1     | Immense misericordie deus (= Iohs. Archid. <i>Trac.</i> )              | (Pia 63, f. 196) |
| responsorie 1 | Diem festum beatissimi Antonini                                        | (Pia 65 f. 414v) |
| versikel      | Igitur coadunatis sociis pervenit Hierosolimam                         | (Pia 65 f. 293)  |
| læsning 2     | Illi namque ob bone et perfecte fidei<br>(Iohs. Archid. <i>Trac.</i> ) | (Pia 63 f. 196v) |
| responsorie 2 | Collectis itaque sociis divino inflammatus ardore                      | (Pia 65 f. 414v) |
| versikel      | Pretiosa est in conspectu domini mors sanctorum                        | (Pia 65 f. 293)  |
| læsning 3     | Deserens etiam omnes fallaces<br>(= Iohs. Archid. <i>Trac.</i> )       | (Pia 63, f. 197) |
| responsorie 3 | Lustratis igitur locis sacratissimis                                   | (Pia 65 f. 414v) |
| versikel      | Fatigati namque tanto itinere transactum mare                          | (Pia 65 f. 414v) |



Illustration 1. Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 65, f. 229v. De farvelagte P-initialer i de liturgiske håndskrifter i Biblioteca Capitolare er normalt større end andre initialer, fx som her i introitus-antifonen *Puer natus est nobis* til julemessen sammenlignet med E-initialet i introitus-tropen *Ecce adest de quo prophete cecinerunt dicentes*.

(Foto: Brian Møller Jensen, publiceres med tilladelse af Capitolo della Cattedrale di Piacenza.)

*Hvorfor Lectionarium Placentinum blev mit  
projekt i Ars edendi programmet*

Det er umiddelbart relevant at spørge, hvorfor jeg ville give mig i kast med et helt lektionar, når størstedelen af dets mere end 700 tekster allerede foreligger i diverse ældre og/eller moderne udgaver, i stedet for at fokusere på en ukendt eller ikke tidligere udgiven tekst ligesom mine kolleger i Ars edendi programmet.

Lad mig her nøjes med at angive tre anledninger til dette valg. At mit editionsprojekt på en eller anden måde skulle involvere Piacenza var helt indlysende – også for mine Ars edendi-kolleger – eftersom de liturgiske håndskrifter i Piacenza-katedralen fra 11-1200-tallet havde været det absolute fokus i min forskning siden 1993. Jeg skal her blot nævne introduktionen og kommentaren til Tip.Le.Co.'s facsimileudgave af *Liber magistri* i 1997, min ph.d.-afhandling i kirkehistorie *Tropes and Sequences in the Liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century* fra 2000 og *Medieval Liturgical Texts in Italian Manuscripts* fra 2006, en samling med 15 studier af forskellige troper, sekvenser og helgenvitae.

En anden anledning var forskellen i antallet af bevarede kilder til de dele af fejringen af officiet. Som nævnt indgår udover de bibelske salmer både diverse sange og læsninger. Men imens et stort antal antifonaler er overleveret indeholdende invitorier, antifoner, versikler og responsorier, har vi kun et begrænset antal lektionarier bevaret, og da findes ofte kun enkelte dele og sjældent et fuldt lektionar for hele kirkeåret. Desuden findes der en udgave af officiets sang-repertoire udgivet af den franske liturgiforsker René-Jean Hesbert. Som opfølger til sin udgave af messens antifoner, *Antiphonale Missarum Sextuplex* fra 1935, sammenstillede han indholdet af tolv af de ældstbevarede antifonaler i en seksbindsudgave, *Corpus Antiphonarium Officii*, der udkom mellem 1963 og 1979.

En lignende korpusudgave af officiets *lectiones* eller en tekstkritisk udgave af et helt lokalt lektionar forelå ikke, da vi indsendte vores ansøgning. Selv om min udgave af *Lectionarium Placentinum* på ingen måde kan sammenlignes med Hesberts mastodontiske CAO, tænkte vi, at den skulle kunne give middelalderforskere inden for andre discipliner som liturgi, teologi, litteraturvidenskab, historie, idehistorie og oversætningsproblematik en bedre mulighed for at studere et lokalt repertoire af officium-læsninger, som samtidigt udgør et specifikt tekstudvalg, der eksem-

plificerer 11-1200-tallets reception og liturgiske anvendelse af patristiske tekster.

En tredje anledning var den fremherskende metode: *méthode d'édition des homéliaires*, formuleret af den franske liturgiforsker og teolog Aimé G. Martimort i hans grundlæggende introduktion *Les lectures liturgiques et leur livres*. Martimort kritiserer den mangelfulde information i bibliotekskatalogers beskrivelser af håndskrifter og understreger forskerens pligt til at undersøge, notere og registrere alle interessante detaljer vedrørende studiet af disse håndskrifter, men han leverede desværre ikke nogen anvendelig metode eller model til udgivelse af et *homiliarium* eller et *lectionarium*. I stedet for konkluderede han: »Le travail le plus considérable consiste ensuite à indiquer, pour chaque texte, l'incipit et le desinit et à en rechercher l'identité, qui fréquemment n'est pas celle qu'affirme son titre, et cela permettra de découvrir éventuellement des inédits«.<sup>7</sup>

Denne *modus operandi* med at angive hver enkelt teksts første og sidste ord (*incipit* og *desinit/explicit*) og at identificere teksten er naturligvis særdeles relevant i studier af denne type liturgiske bøger, og der foreligger således mange af denne type repertoire-fortegnelser og identifikationer af teksterne. Som en cadeau til Martimort har jeg som et appendiks til de to dele af lektionariet tilføjet en fortegnelse over læsningerne i *Lectionarium Placentinum*.<sup>8</sup> Dog har jeg ikke angivet identifikationer af de forskellige tekster, som af gode grunde kun er anført i udgaven, fordi en del *lectiones* faktisk består af uddrag fra forskellige værker eller af forskellige forfattere. Som editionsmetode eller -model har Martimorts forskrift således visse mangler, hvilket jeg skal komme tilbage til i afsnittet om »Nogle overraskelser«.

Lad mig da, efter at have begrundet mit valg af editionsprojekt, kort beskrive *Lectionarium Placentinum*, inden jeg går over til at beskrive editionsprincipper og -metode. Lektionariet er fordelt på fire håndskrifter i Biblioteca Capitolare i Piacenza, nemlig codices 60-63, som dateres til anden halvdel af 1100-tallet. Jeg har i min afhandling *Tropes and Sequences* argumenteret for, at de fire håndskrifter indgår i katedralens nye samling liturgiske bøger, der blev fremstillet efter 1142 takket være en donation fra den lokale kannik og kardinal presbyter Ribaldus »for at fremstille (liturgiske) bøger« (*ad libros faciendos*).<sup>9</sup> At disse håndskrifter har tilhørt katedralen siden da, fremgår også af de næsten identiske formuleringer i to gamle fortegnelser over katedralens bogbestand, date-

rede henholdsvis d. 3. september 1266 og d. 8. december 1358, hvor Temporalet omtales som »to bind med prædikener« (*duo volumina homiliarum*) og Sanctoralet som »to bind med helgenvitae og passionshistorier« (*duo volumina passionum sanctorum*).<sup>10</sup>

Ifølge den middelalderlige tradition og konvention er lektionariet opdelt i to dele, og hver del består af to håndskrifter, Temporalet i Pia 61 og 60, Sanctoralet i Pia 62 og 63.

1. Pia 61 består af 363 folier og indeholder læsninger til perioden fra advent til påske, dvs. de kristologiske fester jul og epifani og hele periodens søndage og de vigtige dage i fasteperioden.
2. Pia 60 består af 297 folier og indeholder læsningerne fra påskesøndag til pinsedagen og søndagene i resten af det liturgiske år samt dødsufficiet. Desuden et senere tillæg med læsningerne til Corpus Christi-festen.
3. Pia 62 består af 306 folier og indeholder læsningerne til de helgenfester, der blev fejret i Piacenza, arrangeret i en lidt usædvanlig kronologisk orden fra d. 26. december (*Stephanus protomartyr*) til d. 31. juli (biskop *Germanus*), og afslutningsvis en *commune sanctorum*-sektion.
4. Pia 63 består af 338 folier og indeholder læsningerne til helgenfesterne fra d. 1. august (*Petrus in vinculis*) til d. 23. december (den lokale jomfru *Victoria*). Afslutningsvis findes også her en *commune sanctorum*-sektion.

Sammenlagt indeholder de fire håndskrifter ca. 250 evangelie-incipits og mere end 700 forskellige lektioner til de mange fester, og de røde rubrikker angiver navnene på omkring 30 forfattere, såvel velkendte kirkefædre som Origenes, Ambrosius, Augustin, Gregor den Store og Beda Venerabilis som senere teologer og forfattere, fx Claudius af Torino, Fulbert af Chartres og den lokale Johannes Archidiaconus. Sammenlignet med de bevarede dele af samtidige lektionarier fra katedralen i Vercelli og benediktinerklostret i Bobbio forekommer repertoireet i Temporalet mere traditionelt end i Sanctoralet, der indeholder en hel del unikke tekster om de lokale Piacenza-helgener.

### *Hvordan kan man udgive et middelalderligt lektionar?*

*Lectionarium Placentinum* kan defineres som en unik liturgisk kilde fra ét bestemt sted, katedralen i Piacenza, og én bestemt tid, anden halvdel af



1100-tallet, og som en nedskreven samling *lectiones* beregnet på at blive læst i en forsamling, som ofte ikke selv kunne læse. Når man forbereder og planlægger en udgave af en sådan tekst, har man i det mindste tre op-lagte muligheder: 1) Man kan lave en faksimileudgave med indledning og kommentar som fx den af *Liber magistri*, der blev publiceret af Piacenza-forlaget Tip.Le.Co.; 2) man kan lave en fuldt diplomatarisk udgave, hvor man gengiver stavningen inkl. forkortelser, den foreliggende deling af kolonner og sider, interpunktionen, store bogstaver, marginalnoter og rubrikker så nøjagtigt som muligt;<sup>11</sup> eller 3) man kan vælge at fremstille en modificeret diplomatarisk udgave som den, jeg har foranstaltet. Man kan naturligvis hævde, at den optimale løsning ville være en kombination af de tre modeller i en digital udgave med håndskriftsbilleder, transskription og tekstudgave side om side. Dog er den optimale løsning ikke altid mulig; af mangel på tid, penge og ikke mindst teknisk snilde besluttede jeg at udgive dette 1100-tals lektionar fra Piacenza som en trykt bog.

Den fuldt diplomatariske editionsmodel er det naturlige udgangspunkt for min udgave. Metodemæssigt har den berøringspunkter med den model, som den engelske forsker David d'Avery introducerede i sin bog *Death and the prince: Memorial Preaching before 1350*. Han kalder metoden en »critical transcription«, men jeg synes, at de to ord udsender modstridende signaler. »Transcription« peger nemlig i retning af den fuldt diplomatariske model, mens »critical« kunne antyde, at udgiveren har gjort noget ved den transskriberede tekst. Derfor har jeg valgt at kalde min udgave en »modificeret diplomatarisk edition«.

Fælles for d'Averys og min metode er spørgsmålene om normalisering af håndskriftets latin, om modificering af den middelalderlige interpunktion og om udgiverens indgreb i den overleverede tekst. De middelalderlige forfattere og afskrivere var langt fra konsekvente, når det gælder ortografi og interpunktion i de enkelte håndskrifter. Derfor kan man som udgiver vælge at normalisere den transskriberede tekst til klassisk latin, som visse udgivere af filosofiske tekster gør, eller til middelalderlig ortografi, som de fleste udgivere gør i de to velkendte *Corpus Christianorum*-serier *Series Latina* og *Continuatio Mediaevalis* på det belgiske forlag Brepols og i SISMEl's *Millennio Medievale* serie.

Som hovedregel respekterer jeg afskriverens latinske stavning, også når det gælder vekslen mellem 't' og 'c' foran 'i' som fx i de klassiske former *iustitia* og *iudicium* kontra de middelalderlige *iusticia* og *iuditium*,



når det gælder stumt 'h' som i *ortus* = *hortus* (have), *hortus* = *ortus* (op-rindelse), i *hostium* = *ostium* (dør, port) og i *ostia* = *hostia* (hostie), og ligeledes når det gælder assimilation og dissimilation som i *impossibile/impossibile* og *affuit/adfuit*. Jeg respekterer også Piacenza-skriverne, der ikke skelner mellem vokalen 'u' og konsonanten 'v' i brødteksten, mens de altid har et stort 'V' for begge efter punktum. En undtagelse gør jeg dog, når det gælder de fire vokaler 'e', 'æ', 'oe' og 'e caudata', som alle gives med 'e'.

Spørgsmålet om interpunktionen er mere komplekst, da den skifter op igennem middelalderen på grund af forskellige reformer af bl.a. Hieronymus, Cassiodor og Alcuin.<sup>12</sup> Som udgiver er man nødt til at analysere den aktuelle interpunktion for at se, hvordan forfatteren eller skriveren har forstået sin tekst. Det gælder ikke mindst i liturgiske håndskrifter som lektionarier, da disse tekster var beregnet til oplæsning. I sin pastorale rolle var præsten i kirken og lektoren i klostret afhængige af en klar, tydelig og meningsfuld interpunktion, for at de kunne formidle tekstens indhold, så den kunne forstås af forsamlingen i kraft af en korrekt oplæsning. Derfor har jeg i visse situationer suppleret interpunktionen i håndskrifterne med moderne konventioner som fx komma omkring vokativer og det indskudte *inquit* (»han sagde«) i bibelcitater samt kolon for at markere direkte tale.

Som overgang til det tredje fælles punkt i d'Averys og min model vil jeg lade et problem med interpunktionen være det første eksempel på, hvordan jeg applicerer mine editionsprincipper i det praktiske arbejde med udgaven. I passionshistorien om Felix af Nola (fejres d. 14. januar) har hovedpersonen en diskussion med nogle Apollon-præster om fordelene ved at tjene denne gud, og da præsterne ikke kan svare, stiller Felix dem et par direkte spørgsmål. Teksten i Pia 62 forekommer dog at udtrykke det modsatte af, hvad Felix spørger om. Derfor har jeg overvejet to måder at emendere teksten, så den giver udtryk for indholdet i Felix' spørgsmål:

Pia 62: *Miseri, quid erratis? Dicite michi quid uobis prestat Apollo iste, ne eum colatis?*

Acta Sc.: *Miseri, quid erratis? Dicite michi quid uobis prestat Apollo iste, ut eum colatis?*

BMJ: *Miseri, quid erratis? Dicite michi quid uobis prestat Apollo iste. Ne eum colatis?*

Problemet er den sidste sætning *ne eum colatis*. Ifølge teksten i Pia 62 siger Felix: »I stakler, hvorfor synder I? Sig mig, hvad Apollon gør for jer, for at I ikke skal dyrke ham«. Meningen må dog i stedet være: »Sig mig, hvad Apollon gør for jer, for at I skal dyrke ham«, men da må man emendere konjunktionen *ne* til *ut*, ligesom det er gjort i Acta Sanctorum-versionen. For at undgå en sproglig rettelse i teksten har jeg derfor tolket den sidste sætning som et spørgsmål i stedet for en final bisætning og oversætter Felix' henvendelse: »Sig mig, hvad Apollon gør for jer. For I dyrker ham vel?«

Som nævnt foreligger størstedelen af lektionariets tekster i ældre og/eller moderne udgaver. Under etableringen af udgaven har jeg sammenlignet Piacenza-teksterne med versioner i diverse hovedudgaver, men altid beholdt lektionariets tekst, så længe den giver mening. Når der har været forskelle i de to versioner, har Piacenza-versionen mange gange haft en bedre tekst. Men i en del tilfælde har jeg set mig nødsaget til at supplere et ord fra en moderne udgave som fx på f. 166v i Pia 60, hvor jeg har suppleret negationen *non* fra kap. I 10 i Augustins *De sermone domini in monte* for at få teksten til at stemme overens med Jesu ord i Bjergprædiken i Matt. 5,21-22, og i det tekstkritiske apparat skriver jeg derfor *supplevi cum Augustino* (dvs. suppleret med Augustin) for at angive kilden til rettelsen:

Quis hoc autem facit, ut fratri suo uel <non> irascatur sine causa, uel Racha non dicat sine causa, uel eum fatuum non appellet sine causa?

(Hvem gør dette, at han ikke bliver vred på sin bror uden grund, eller ikke siger Racha til ham uden grund, eller ikke kalder ham dåre uden grund?)

Et andet eksempel på nødvendig supplerings af et enkelt ord finder vi på f. 131v i Pia 63 i den fjerde læsning på oktaven til festen for Piacenzas kvindelige skytshelgen Justina d. 3. oktober, hvor jeg har tilføjet det demonstrative pronomen i femininum *eam*. Uden den tilføjelse siger teksten nemlig, at Justinas medfange biskop Cyprianus både hænges op (*suspendi*) og piskes (*flagellari*). Men sammenlignet med historien i den niende læsning til Justinas Natale-fest en uge tidligere, dvs. d. 26. september (Pia 63 f. 103), mishandler den romerske statholder Eutolmius Justina (*eam*) og Cyprianus (*eum*) hver for sig med de to specielle former for tortur, så

derfor er tilføjelsen af *eam* nødvendig og forstærkes af den efterfølgende flertalsform *seipsos*:

**Oktaven:** Comes autem cum hec audisset, iratus est ualde; redargutus a propria conscientia, precepit eum in eculo suspendi et <eam> crudis neruis fortiter flagellari, respiciendo seipsos ad inuicem.

**Natale-festen:** Comes hec audiens iussit eum suspendi et exangulari, beatam uero uirginem Iustinam crudis neruis inmaniter cedi et exalapari a duobus spiculatoribus.

(**Oktaven:** Da statholderen havde hørt det, blev han meget vred; modsagt af sin egen samvittighed gav han ordre til, at han skulle hænges op på en træhest, og at hun skulle piskes kraftigt med blodige læderremme, mens de kiggede på hinanden.)

(**Natale-festen:** Da statholderen hørte dette, befalede han, at han skulle hænges op og efterlades livløs, mens den salige jomfru Justina skulle slås hårdt med blodige læderremme og bankes i hovedet af to skarprettere)

Vi har vel alle oplevet, at øjnene kunne springe en linje eller to over, når vi skulle skrive af efter en klassekammerat. Denne type afskriverfejl forekommer ofte i middelalderlige håndskrifter, særligt hvor tekst mellem to identiske bogstavsekvenser udelades ved en fejl. Det kaldes *saut du même au même* og kan fx skyldes *homoioteleuton*, dvs. at to ord eller sætninger ender med samme ordlyd. Fænomenet forekommer naturligvis også i lektionariet, men indimellem kan det være svært at afgøre, om der er tale om udeladelse pga. *homoioteleuton*, eller om der er tale om en bevidst omformning af teksten. Et eksempel på det første finder vi i Pia 61 f. 21v i et afsnit af Gregor den Stores *Homilia in euangelia* 20, hvor to forekomster af ordet *necessaria* kort efter hinanden ganske givet er skyld i overspringelsen. Her har skriveren senere tilføjet de oversprungne ord i margin, som jeg indfører i teksten og markerer med vinkelparenteser (< >), og i det tekstkritiske apparat noterer jeg, at de er tilføjet i margin:

Per hoc quod tunica plus est necessaria usui nostro quam pallium, ad fructum dignum penitentiae pertinet ut non solum exteriora queque et minus necessaria <sed ipsa valde nobis necessaria> dividere cum proximis de-

beamus, scilicet uel escam qua carnaliter uiuimus, uel tunicam qua uestimur.

-----

sed ipsa valde nobis necessaria: *in marg. add. manus secunda*

(Eftersom en tunika er mere værd for os end en kappe, hører det til den frugt, som er værdig omvendelsen, at vi ikke blot bør dele ydre og ikke nødvendige ting med vore naboer, men selv det som er specielt nødvendigt for os, nemlig mad, som vore kroppe lever af, og tunikaen som vi iklæder os).

En mere raffineret måde at korrigere en udeladelse finder vi i den syvende læsning til festen for Maria Magdalene d. 22. juli (Pia 62 f. 210). I Ambrosius' kommentar til historien om synderinden (*peccatrix*) i Simons hus (Lukas 7,36-50) har skriveren opdaget, at han har sprunget tre ord i forlægget over. Som det kan ses på billedet af f. 210 (illustration 2), benyttede han derfor marginerne på begge sider af teksten til at gøre den fejl god igen, som gentagelsen af *uidebis* inden for få ord sikkert har forårsaget:

*Ante corr.:* /iustorum. Si hec intelligas, uidebis/ plane beatam, ubicumque predicatum/

*Post corr.:* /iustorum. Si hec intelligas, uidebis hanc fe-/minam, uidebis plane beatam, ubicumque predicatum/

Som kontrast til disse to eksempler med de oversprungne ord tilføjet i margin findes følgende tekst fra festen for Peter og Paulus d. 29. juni i et værk tilskrevet Leo d. Store (Pia 62 f. 177v):<sup>13</sup>

**Pia 62:** Et qui perdiderit animam suam propter me in hoc mundo, in vitam eternam custodiet eam. Oportet ergo, fratres, ut propter uitam eternam temporalis sit contempnenda.

**PL 54,5 12:** Et qui perdiderit animam suam propter me in hoc mundo, in vitam aeternam custodiet eam. Oportet ergo, fratres, ut propter vitam non diligamus vitam: propter vitam aeternam temporalis est contemnenda.

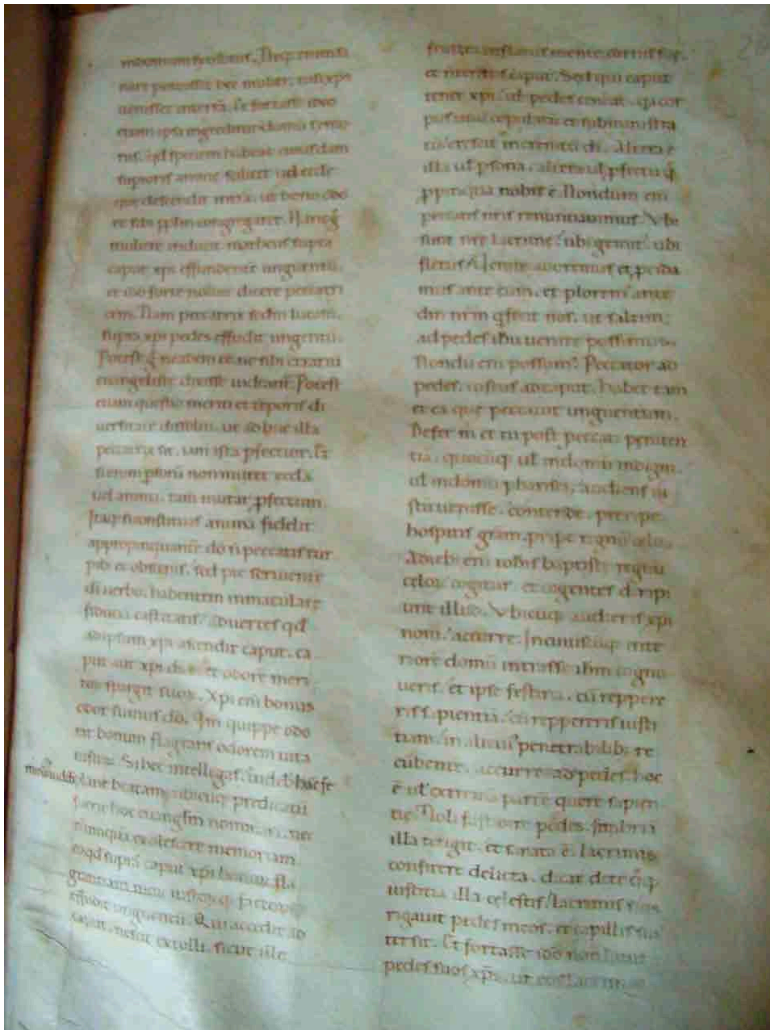


Illustration 2. Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 62, f. 210. Et eksempel på, hvordan skriveren har rettet en fejl ved at udnytte de brede marginer:

*Ante corr.:* /iustorum. Si hec intelligas, uidebis/ plane beatam, ubicumque predicatum/

*Post corr.:* /iustorum. Si hec intelligas, uidebis hanc fe-/minam, uidebis plane beatam, ubicumque predicatum/

(Foto: Brian Møller Jensen, publiceres med tilladelse af Capitolo della Cattedrale di Piacenza.)

(**Pia 62:** Og den som mister sin sjæl på grund af mig i denne verden, skal bevare den i det evige liv. Derfor er det nødvendigt, brødre, at det nuværende liv bør foragtes på grund af det evige liv.)

(**PL 54,512:** Og den ... evige liv. Derfor er det nødvendigt, brødre, at vi ikke elsker livet på grund af livet; på grund af det evige liv bør det nuværende liv foragtes.)

Sammenligner vi Piacenza-teksten med versionen af samme tekst i *Patrologia Latina* (PL), ser vi, at lektionarieskriveren udelader *non diligamus vitam propter vitam*. Repetitionen af *propter vitam* antyder, at vi i lektionariet skulle have en typisk udeladelse på grund af tekstens gentagelse af sætningsindledningen (anafor), men den grammatiske ændring af indikativen *est* i PL-versionen til konjunktiven *sit* i lektionariet indikerer, at kompilatoren har foretaget en bevidst ændring af teksten for at reducere det lidt pleonastiske udtryk i PL-versionen til en enkelt sætning med lignende betydning.

Der findes naturligvis også en tredje mulighed for at forklare det sidste eksempel, nemlig at skriveren bare afskrev den tekst, han havde i håndskriftet foran sig. Et tydeligt eksempel på dette finder vi i Gregor den Stores *Homilia in euangelia* 32 (Pia 62 f. 262v),<sup>14</sup> hvor skriveren ser ud til at have udeladt en hel sætning. Her virker det faktisk umuligt at afgøre, om der er tale om en ægte *saut du même au même*, et bevidst tekstvalg eller en trofast afskrift af et forlæg, hvor sætningen allerede var udeladt:

**Pia 62:** Nec tamen sufficit nostra relinquere, nisi relinquamus et nos. Si enim nos ipsos relinquimus, quo ibimus extra nos? Vel quis est qui audit, si se deseruit?

**Gregorius** (CCSL 141,278): Nec tamen sufficit nostra relinquere, nisi relinquamus et nos. Quid est quod dicimus: Relinquamus et nos? Si enim nos ipsos relinquimus, quo ibimus extra nos? Vel quis est qui audit, si se deseruit?

(**Pia 62:** Men det er ikke tilstrækkeligt at forlade vore ejendele, hvis vi ikke også forlader os selv. For hvis vi forlader os selv, hvorhen skal vi da gå udenfor os selv? Eller hvem er det, som hører, hvis man har forsaget sig selv.)

(**Gregorius:** Men ... os selv. Hvad betyder det »vi forlader også os selv«? For hvis vi forlader ... forsaget sig selv.)

### *Nogle overraskelser i arbejdet med editionen*

Nogle af opdagelserne i det følgende ville ganske givet ikke være gjort, hvis jeg havde fulgt Martimorts tidligere nævnte *métode d'édition* og kun lavet en fortegnelse med incipit og explicit i de mere end 700 lektioner. I flere tilfælde har arbejdet med at identificere tekstkilderne nemlig vist, at Piacenza-lektionarets tekst ikke altid følger de versioner, som vi kan finde i moderne hovedudgaver, og indimellem er de en kompilation af flere tekster. Et typisk eksempel er den Augustin-tekst, der er valgt som tredje læsning til Justina-vigilien (Pia 63 f. 99), da den består af et stykke af *Sermo* 161,11-12 og kapitel to i hans *Epistula* 188.<sup>15</sup> Et andet eksempel er en prædiken i fastetiden, som er sammensat af et afsnit af Isidor af Sevilas *De ecclesiasticis officiis* om den bibelske baggrund for fasten og af en prædiken af Leo den Store om det pastorale aspekt af fasten.<sup>16</sup> Et tredje eksempel er den Augustin-tekst, der er valgt som læsning til tolvte søndag efter pinse (Pia 60 f. 195v-197v), da den er en kompilation af otte afsnit af forskellige Augustin-tekster. Havde jeg kun fulgt Martimorts metode, ville incipit og explicit have defineret teksten som kap. 14-17 af den gamle kirkefaders *De spiritu et littera*, men min udgave afslører, at det store midterafsnit indeholder excerpter af fire andre af hans skrifter.<sup>17</sup>

En anden overraskelse er antallet af unikke tekster, specielt til festerne for de lokale helgener. Mens Justinas første passionshistorie findes overleveret i en række italienske håndskrifter og udgivet i *Acta Sanctorum*, er den anden både unik for Piacenza og mere omfattende end den første. Ifølge rubrikken til dette vita, der tjener som læsninger til de to sidste dage i Justina-oktaven, medbragte Piacenza-biskoppen Aldo i 1104 ved sin hjemkomst fra det første korstog teksten i en latinsk oversættelse fra græsk af den halvblinde munk Johannes. Takket være min udgave af læsningerne til Justina-oktaven kunne den tyske filolog Walter Berschin identificere denne Johannes i Pia 63 som den Johannes af Amalfi, der var virksom i Konstantinopel som oversætter af græske tekster til latin, og nærmere datere denne virksomhed med henvisning til informationen i rubrikken og Johannes' forord til sin oversættelse.

Den største overraskelse er dog opdagelsen af tre nye autentiske tekster af kirkefaderen Augustin. Flere gange under arbejdet med at identificere de forskellige tekster havde jeg konstateret, at første og sidste del af en prædiken tilskrevet Augustin kunne identificeres som en pseudo-augu-



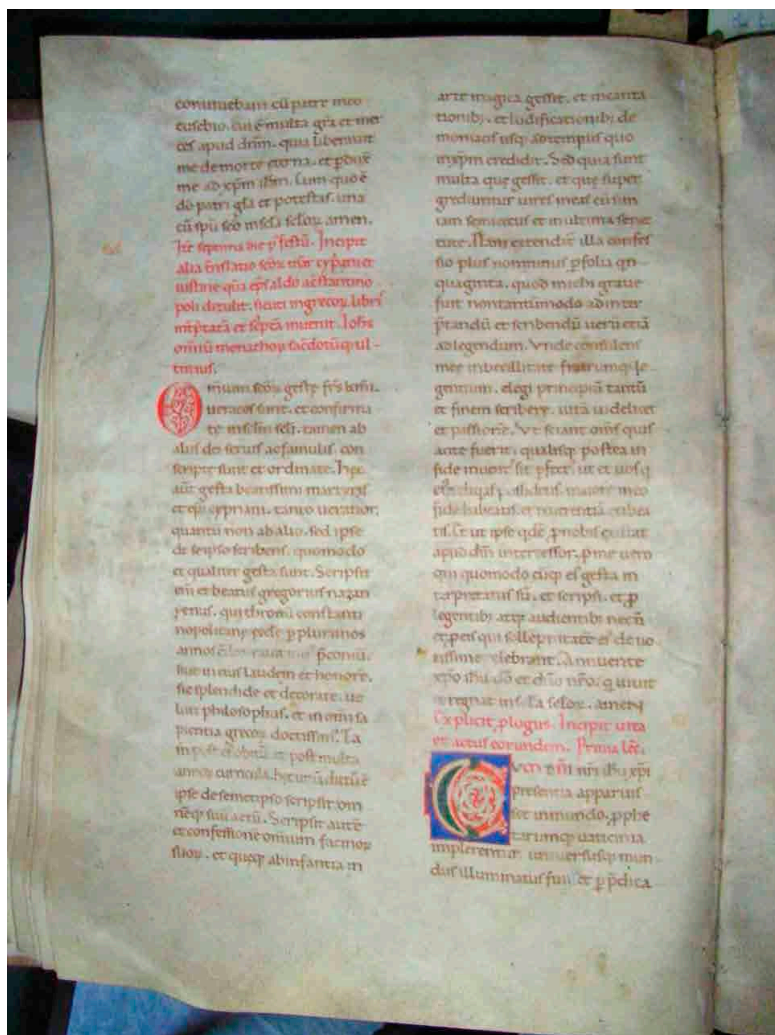


Illustration 3. Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 63, f. 126v. Rubrik og prolog til munken Johannes' oversættelse af det nye Justina-vita, som biskop Aldo havde med sig ved hjemkomsten fra Konstantinopel i 1104:

*Item septima die post festum. Incipit alia translatio <vite> sanctorum martyrum Cypriani et Iustine, quam episcopus Aldo a Constantinopoli detulit, sicut in grecorum libris interpretatam et scriptam inuenit Iohannes, omnium monachorum sacerdotumque ultimus.*

(Foto: Brian Møller Jensen, publiceres med tilladelse af Capitolo della Cattedrale di Piacenza.)

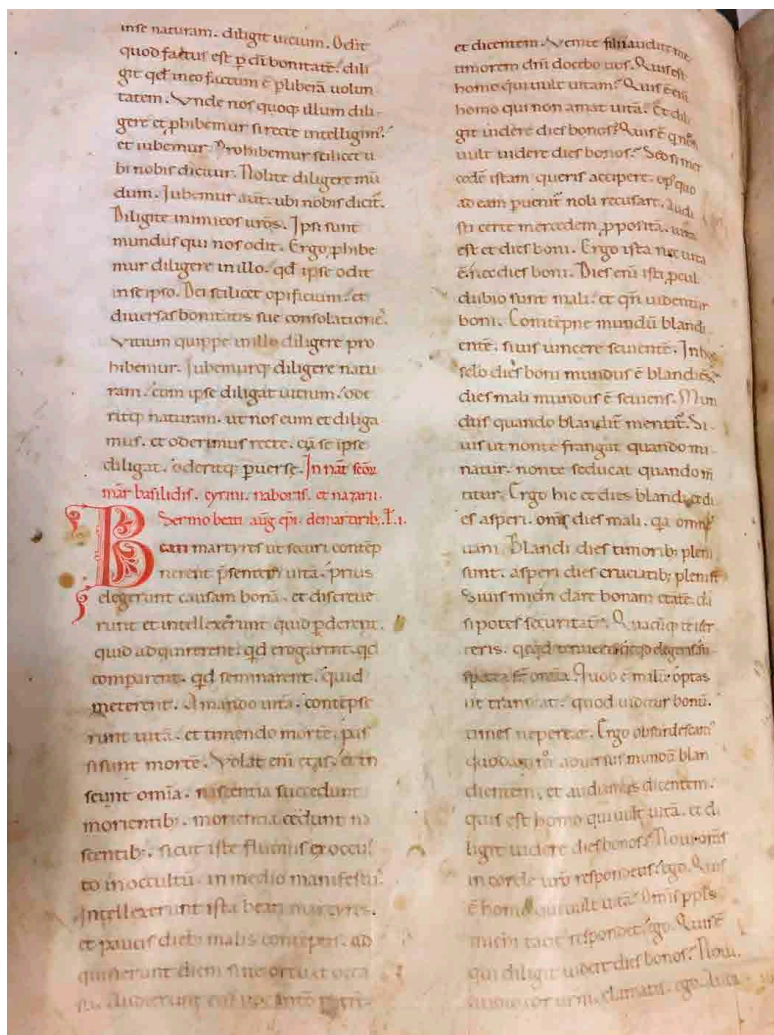


stinsk tekst i *Patrologia Latina* 40, som dog ikke indeholdt mellempartiet af lektionariets version af teksten (Pia 60 ff. 239-241v).<sup>18</sup>

Den 6. februar 2015 søgte jeg atter på internettet for at løse problemet med midterpartiet og opdagede et link til en samling, *Sermoni di Erfurt*, hvor jeg fandt mit manglende stykke i *Sermo* 350/F, som også benævnes Erfurt 4. Jeg fandt også et link til forlaget Marcianum Press i Venedig, som har udgivet bogen, og noterede, at man på hjemmesiden stolt påstod, at teksten var unik for Erfurt. Men jeg sad jo med en lignende version i Piacenza-lektionariet, så jeg skrev straks til udgiveren Giovanni Catapano og fortalte om min opdagelse. Han svarede venligt, at det ikke var ham, der havde opdaget de nye Augustin-tekster i Erfurt, og meddelte samtidig, at han havde sendt en kopi af min mail og sit eget svar til to af de tre forskere i Wien, der var ansvarlige for opdagelsen af de nye Augustin-tekster i Erfurt. Inden jeg nåede at takke Catapano for at kontakte forskerne i Wien, modtog jeg en mail fra en af disse, Clemens Weidmann, der havde været hurtig på tasterne. Han spurgte mig, om jeg havde billeder af teksten i håndskriftet. Jeg sendte dem til ham, hvorefter han umiddelbart kunne konstatere, hvilken håndskriftstradition Pia 60 tilhører i Augustin-overleveringen.

Derefter spurgte han forsigtigt, om jeg havde andre tekster tilskrevet Augustin, som jeg ikke havde kunnet identificere. Jeg sendte ham *Sermo beati Augustini de oratione dominica* (Pia 60 ff. 282-284v).<sup>19</sup> Ved at applikere de fem kriterier på autenticitet, som han normalt anvender for at afgøre ægtheden af en ukendt tekst tilskrevet kirkefaderen Augustin, nemlig sprog og stil, bibelcitater, eksegese og argumentation, historisk kontekst og håndskriftstradition, kunne Weidmann fastslå, at Piacenza-teksten om Fadervor er en autentisk Augustin-prædiken, som han senere inkluderede i sin udgave *Augustinus: Sermones selecti* under betegnelsen *Sermo* 59A.<sup>20</sup>

Under mit arbejde med at identificere teksterne i Sanctoralet samarbejdede vi om de tekster, jeg ikke kunne identificere via databaser eller andre hjælpemidler. Vi har fundet og præsenteret to nye Augustin-tekster, dels et længere citat i en prædiken af Autpertus af Monte Cassino til festen for apostlen Mattias d. 24. februar (Pia 62 f. 91v),<sup>21</sup> som nu benævnes *Sermo* 112B, dels en prædiken om martyrier generelt og om ægte martyrer til festen for fire romerske martyrer, Basilides, Cyrinus, Nabor og Nazarius d. 12. juni (Pia 62 ff. 141v-143),<sup>22</sup> som benævnes *Sermo*



Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 62, f. 141v. Rubrikken *In natali sanctorum martyrum Basilidis, Cyrini, Naboris et Nazarii. Sermo beati Augustini episcopi de martyribus* indleder den nye ægte Augustin-prædiken om martyrier og martyrernes valg af »den gode sag«: *Beati martyres ut securi contempnerent presentem uitam, prius elegerunt causam bonam*. I Augustin-litteraturen betegnes teksten nu som *Sermo 335N*.

(Foto: Cæcilia Fogh Jensen, publiceres med tilladelse af Capitolo della Cattedrale di Piacenza.)

335N. Vores første opdagelse og identifikation publicerede vi hver for sig, mens vi i en fælles artikel har præsenteret de to tekster fra Sanctoralet under titlen *Another Brick to the Augustinian Wall. New Texts by Augustine Discovered in the Sanctorale of the Lectionarium Placentinum*.

### *Afsluttende bemærkninger*

*Ars edendi* betyder som nævnt kunsten at udgive tekster. For tekstfilologer er det en stor opgave og udfordring at give sig i kast med at udforske bibliotekers og arkivers enorme mængder af uudgivne tekster af såvel navngivne som anonyme forfattere og formidle vor fælles europæiske kulturarv i moderne tekstkritiske udgaver. Jeg betragter denne virksomhed som en spændende og nødvendig form for grundforskning, eftersom forskere inden for mange andre discipliner er afhængige af troværdige og læsbare udgaver for at kunne drive forskningen og forståelsen af den kulturelle arv videre.

Med min beskrivelse af arbejdet med udgaven af *Lectionarium Placentinum* håber jeg også at have formidlet et indtryk af mit bidrag til ovenstående udfordring og en illustration af det fascinerende univers, som de liturgiske håndskrifter i Biblioteca Capitolare har åbenbaret for mig i de sidste 30 år, siden den gamle *magister scholarum* Johannes Maiorscola åbnede døren på klem til *Liber magistri* og den middelalderlige liturgi i Piacenza. Årene med disse tekster, sange og håndskrifter kan måske bedst beskrives som et detektivarbejde, og de har formet sig som en slags bekræftelse af Anselm af Canterburys udsagn om den kristne liturgi som en *fides quaerens intellectum*, en tro som søger indsigt og kundskab.

### NOTER

1. Iversen 2016, s. 8-9.
2. I Iversen 2016 beskrives såvel baggrunden for *Ars edendi*-programmet som de individuelle editionsprojekter. Desuden findes der to *Ars edendi*-videoer på Riksbankens Jubileumsfonds kanal på YouTube.
3. Ifølge Philippart 1977, s. 24, defineres et *lectionarium* som »tout manuscrit contenant les lectures (bibliques, patristiques ou homilétiques, hagiographiques) de l'office liturgique, pouvu che celles-ci aient été dès l'origine divisées en *lectiones* par les copistes. [...] L'emploi du terme *lectionnaire* sans complément est insuffisant, car il faut distinguer le *lectionnaire de l'office* du *lectionnaire de la messe* (épîtres et évangiles)«.
4. Jensen 2012, s. 18-19.

5. Jensen 2016-18, bd. I s. xxxvi-xxxvii.
6. Jensen 2016-18, bd. III s. xli-xlii.
7. Martimort 1992, s.96.
8. Jensen 2016-18, bd. II s. 363-387 og bd. IV s. 461-486.
9. Obituariet i *Liber magistri* angiver under d. 10. maj (f. 442): »Obiit Ribaldus huius ecclesiae canonicus, sanctae Anastasiae prebiter cardinalis, qui dedit nobis terram de Praedegio ad libros faciendos MCXLII«.  
I Ribaldus' testamente, som findes bevaret i Piacenza-katedralens pergamentarkiv, angives donationen med denne formulering: »ad libros faciendos ad opus ecclesiae placentinae Iustinae«.
10. Jensen 2002, s. 31-35.
11. Cf. Pass 2003, s. 144: »An edition (in print or online) of an historic manuscript text that seeks to reproduce as accurately as possible in typography all significant features of the manuscript original, including spelling and punctuation, abbreviations, deletions, insertions, and other alterations.«
12. Cf. Parkes 1993, s. 1-9.
13. Jensen 2016-18, bd. III s. 295.
14. Jensen 2016-18, bd. III s. 436.
15. Jensen 2012, s. 56-60; Jensen 2016-18, bd. IV s.148-149.
16. Jensen 2016-18, bd. I s. 236-239.
17. Jensen 2016-18, bd. II s. 247-249.
18. Jensen 2016-18, bd. II s. 299-302.
19. Jensen 2016-18, bd. II s. 352-355.
20. Weidmann 2015, s. 31-44.
21. Jensen 2016-18, bd. III s. 156.
22. Jensen 2016-18, bd. III s. 238-241.

## LITTERATUR

### *Håndskrifter*

- Pia 60 = Piacenza, Biblioteca Capitolare cod. 60 (dateret til anden halvdel af 1100-tallet).
- Pia 61 = Piacenza, Biblioteca Capitolare cod. 61 (dateret til anden halvdel af 1100-tallet).
- Pia 62 = Piacenza, Biblioteca Capitolare cod. 62 (dateret til anden halvdel af 1100-tallet).
- Pia 63 = Piacenza, Biblioteca Capitolare cod. 63 (dateret til anden halvdel af 1100-tallet).
- Pia 65 = Piacenza, Biblioteca Capitolare cod. 65 (dateret til anden halvdel af 1100-tallet).
- Liber Magistri* (= Pia 65), faksimile-udgave, Piacenza. 1997.

### Tekster

Ambrosius. *Expositio euangelii secundum Lucam*, M. Adriaen (udg.), (CCSL 14). Turnhout 1956.

Aurelius Augustinus. *De sermone domini in monte*, A. Mutzenbecher (ug.) (CCSL 44). Turnhout 1967.

Id., *Epistulae*, PL 33.

Id., *Sermones*, PL 39.

*Benedikts regel (Regula St. Benedicti)*, udgivet med dansk oversættelse af Brian Møller Jensen. København 1998.

Gregorius Magnus, *Homiliae in Euangelia*, ed. R. Étaix (CCSL 141), Turnhout 1999.

Leo Magnus, *Sermones*, PL 54.

*Regula magistri = La règle du maître* I-III, introduction, texte, traduction et notes par Adelbart du Vogüé, Paris 1964-65.

### Udgivelsesserier

Acta Sc. = *Acta Sanctorum quotquotque orbe coluntur*, Antwerpen.

CCSL = *Corpus Christianorum: Series Latina*, forlaget Brepols, Turnhout.

CCCM = *Corpus Christianorum: Continuatio Mediaevalis*, forlaget Brepols, Turnhout.

*Millennio Medievale*, forlaget SISMEL, Firenze.

PL = *Patrologia Latina*. Paris.

SLS = *Studia Latina Stockholmiensia*. Stockholms Universitet, Stockholm.

### Studier

Berschin, Walter. 2014. »Der Kreuzfahrer Aldo von Piacenza bringt aus Konstantinopel eine *Vita* der hl. Justina mit. Ein weiteres Werk des Griechisch-Übersetzers Johannes von Amalfi (A. 1001)« i I. Ruiz Arzalluz (red.) *Estudios de filología e historia en honor del professor Vitalino Valcárcel*, s. 129-136, Vitoria-Gasteiz.

Catapano, Giovanni. 2012. *Sermoni di Erfurt. Introduzione, traduzione e note*. Venezia.

Cavazzini, Emma og Elisa Bagnoni. 2018. *I Misteri della Cattedrale: Meraviglie nel labirinto del sapere*. Milano.

d'Avery, David. 1994. *Death and the prince: Memorial Preaching before 1350*. Oxford.

Göransson, Elisabeth, Gunilla Iversen et.al. 2016. *The Arts of Editing Greek and Latin: A Casebook*. Toronto.

Hesbert, René-Jean. 1935. *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Bruxelles.

- Hesbert, René-Jean. 1963-79. *Corpus Antiphonalium Officii*, I-VI. Roma.
- Iversen, Gunilla. 2016. *Ars edendi: Att utge texter från Europas medeltid. Slutrapport från et forskningsprogram*. Göteborg og Stockholm.
- Jensen, Brian Møller. 1997. *Liber Magistri: Piacenza, Biblioteca Capitolare c. 65. Commentario esplicativo/Explicatory commentary*, Piacenza.
- Jensen, Brian Møller. 2002. *Tropes and Sequences in the Liturgy of the Church in Piacenza in the Twelfth Century*. Lewiston-Queenston-Lampeter.
- Jensen, Brian Møller. 2006. *Medieval Liturgical Texts in Italian Manuscripts*, Lewiston-Queenston-Lampeter.
- Jensen, Brian Møller. 2012. *The Story of Justina and Cyprian of Antioch as told in a Medieval lectionary from Piacenza. Edition with Introduction and Translation* (SLS 57). Stockholm.
- Jensen, Brian Møller. 2016-18. *Lectionarium Placentinum. Edition of a Twelfth Century Lectionary for the Divine Office: Vol. I-II Temporale, Vol. III-IV Sanctorale*. Firenze.
- Jensen, Brian M. og Clemens Weidmann. 2017. »Another Brick in the Augustinian Wall. New Texts by Augustine discovered in the Sanctorale of the Lectionarium Placentinum« i *Revue des études augustiniennes et patristiques* 63 (2), s. 239-276.
- Martimort, Aimé G. 1992. *Les lectures liturgiques et leur livres*. Turnhout.
- Parkes, Malcom B. 1993. *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Berkeley.
- Pass, Gregory A. 2003. *Descriptive Cataloging of Ancient, Medieval, Renaissance, and Early Modern Manuscripts*. Oxford.
- Philippart, Guy. 1977. *Les légendaires latins et autres manuscrits hagiographiques*, Turnhout.
- Weidmann, Clemens. 2015. *Augustinus: Sermones selecti* (CSEL 101). Berlin og Boston.

## Utgivningen av Esaias Tegnér's kyrkliga tal – både textkritik och kulturhistoria

### *Inledning*

Just nu ges stora nordiska författarskap ut inom ramen för ambitiösa och imponerande projekt. Jag tänker till exempel på utgivningen av N.F.S. Grundtvigs samlade verk, utgåvan av Zacharias Topelius verk och den nyligen helt färdigställda *Henry Parlands skrifter*.<sup>1</sup> Men också andra kända, och mindre kända,<sup>2</sup> kulturpersonligheter görs, eller har nyligen gjorts, tillgängliga i gedigna textkritiska utgåvor runtom i Norden.

I Sverige pågår sedan lång tid tillbaka utgivningen av en av de kulturhistoriska giganterna, poeten och biskopen Esaias Tegnér (1782–1846). Utgåvan görs i Tegnér'samfundets regi och den första volymen, Tegnér's brev från 1793 till 1817, kom ut redan 1953. Utgåvan av breven, som omfattar elva volymer, redigerades av Nils Palmborg och avslutades 1976. Dikterna, som omfattar sju volymer, gavs ut 1964–1996 under redaktion av Fredrik Böök och Åke K.G. Lundquist (volym I–III), Åke K.G. Lundquist (volym IV) och Christina Svensson (volym V–VII) och hans profana tal, det vill säga akademiska tal och skoltal, publicerades i en volym 1982, med Ulla Törnqvist som redaktör. Nu pågår utgivningen av den sista fjärdedelen av hans produktion, de kyrkliga talen, det vill säga hans predikningar samt de tal han höll vid förrättningar som ingår i en biskops tjänsteåligganden, såsom kyrkoinvigningar, biskopsvisitationer, prästvigningar och kyrkoherdeinstallationer. De första två volymerna är klara och kom ut 2017 respektive 2019 och den tredje ska komma från trycket i början av 2022.<sup>3</sup> Sammantaget kommer utgåvan att omfatta fyra (eller möjligen fem) volymer och det filologiska arbetet utförs av mig.

Utgåvan av de kyrkliga talen har alltså kommit en bra bit på väg och det syns därför intressant att, halvt i backspegeln, diskutera utgåvan ur några av de perspektiv som föreslogs för NNE:s konferens på Schæffergården 2019, nämligen *mottagare, användbarhet och status inom fackområdet*. Vilka är de sannolika *mottagarna* av utgåvan *Esaias Tegnér's kyrkliga tal*? Vilka kommer att läsa den och använda den? Vem intresserar sig för Tegnér och hans kyrkliga produktion och verksamhet idag? Och på vilka sätt kan man tänka sig att utgåvan *kommer att användas*? Den kommer säkert att utgöra underlag för forskning, men kanske också användas som informationskälla om Tegnér och hans tid i allmänhet eller till och med för nöjesläsning? När det gäller det tredje perspektivet, *status inom fackområdet*, kommer diskussionen främst att ta sin utgångspunkt i den singulära formen på ordet *fackområdet*. Går det alls att tala om *ett* fackområde när det gäller editionsfilologin, som till sin natur är utpräglad tvärvetenskaplig eller med att av vår tids honnörsord, gränsöverskridande?

Diskussionen av dessa frågor kommer att utgå från fyra citat som visar hur några kunniga forskare – filologer, teologer, språkvetare, kyrkohistoriker – ser på utgåvan och dess uppgift. Vad vill man använda den till? Vad önskar man sig av den? Vad ska den innehålla? En del av diskussionen kommer att gälla de överväganden Tegnérssamfundet och jag har gjort med avseende på utgåvans utformning. I slutet av artikeln ges också konkreta exempel på vilken typ av information läsaren av utgåvan får genom till exempel varianter och sakkommentarer.

Men, innan vi tar itu med detta, några ord om utgåvan som helhet och om Esaias Tegnér som person.

### *Något om utgåvan och om Esaias Tegnér*

Som redan framgått avses med beteckningen »kyrkliga tal» inte bara predikningar, utan också alla de tal som Tegnér höll vid kyrkliga förrättningar såsom visitationer, kyrkoherdeinstallationer, prästvigningar och kyrkoinvigningar, det vill säga sådant som ingår i en biskops tjänsteåligganden, men inte i en församlingsprästs. Tegnér blev biskop i Växjö stift 1824, men var sedan 1812 prästvigd och hade under sin tid som professor i grekiska vid Lunds universitet först haft församlingarna Stävie och Lackalänga och därefter Reslöv och Östra Karaby som prebenden. Pre-



dikningarna (och ett skriftetal) från denna tid återfinns i utgåvans första volym (utgiven 2017), medan den andra omfattar predikningar och andra typer av tal från de första biskopsåren, 1824–1830 (utgiven 2019).



Bild 1. Biskop Esaias Tegnér (1782–1846) med Nordstjärneorden och biskopskors. Målning av Alexander Magnus Malmqvist (ca 1824–1829).

Foto: Per Stobaeus, Lunds universitetsbibliotek.

Totalt omfattar utgåvan 77 olika fullständiga tal samt tolv unika fragment, varav många har kunnat knytas till något av de fullständiga talen. Tegnér återanvände ofta predikningar och tal och fragmenten har i flera fall ersatt någon del av det ursprungliga talet, så att detta har kunnat anpassas till en ny situation.

Talen är skrivna mellan åren 1813 och 1839. Åtskilliga tidigare odatrade tal har inom ramen för arbetet kunnat dateras, men för några är tillkomsttiden fortfarande okänd och något av dessa skulle möjligen kunna vara från tiden efter 1839.<sup>4</sup> Detta är dock mindre troligt eftersom Tegnér under sina sista levnadsår var sjuklig och under vissa perioder vid mycket dålig psykisk hälsa. Hösten 1840 och vintern och våren 1841 tillbringade han på sinnessjukhus i Schleswig och han återhämtade sig aldrig helt efter det.<sup>5</sup>

Talen i utgåvan är, med något undantag, alla etablerade utifrån handskrifter, merparten av Tegnérns egen hand. Totalt omfattar det handskrivna materialet ca 1 200 sidor, varav ca 1 000 är skrivna av Tegnér själv. Sidorna fördelar sig på 116 olika manuskript och vissa av de 77 olika fullständiga talen finns alltså i mer än en version.<sup>6</sup>

Grundprincipen vid etableringen av texterna till talen har varit att alla ändringar som Tegnér har gjort i manuskripten också har etablerats. Om det föreligger mer än en manuskriptversion av ett tal har i normalfallet den senaste versionen använts som grundtext, vilket sannolikt också är den version som ligger närmast både Tegnérns intention med talet och den version som mötte kyrkobesökarna som hörde Tegnér hålla talet.<sup>7</sup>

När det gäller Tegnérns kyrkliga tal kommer, med den valda huvudprincip som skisserats ovan, den text som etableras att vara en version där de ändringar, strykningar, tillägg etcetera som Tegnér själv har gjort i sina manuskript alla är införda (hur det såg ut före ändringarna framgår av variantförteckningen). Det är denna version som, mot bakgrund av vad som står i till exempel sockenstämmoprotokoll och visitationsprotokoll (där delar av talen i några fall refereras), bedömts stå närmast det Tegnér verkligen *sade* i kyrkan (det som ges ut är ju hans *tal*), det vill säga den version som mötte publiken. Samtidigt är det den av Tegnér senast över sedda versionen (det är tydligt att han ibland gjorde ändringar så sent som efter att han anlänt till den församling där talet skulle hållas; ett sådant fall, Virestad, redovisas nedan).<sup>8</sup>

Vad gäller Tegnér som person har det redan framgått att han var en kulturell gigant i sin samtid. Poet, professor i grekiska, ledamot av Svenska Akademien, politiker (tämligen motvilligt, han klagar till exempel mycket över riksdagsarbetet i sina brev), präst, biskop och flitig brevskrivare. Hans korrespondens med tidens inflytelserika personer, som alltså sedan länge finns tillgänglig inom ramen för Tegnérksamfundets utgivning (*Esaías Tegnér's brev I–XI*), rekommenderas varmt för läsning. Tegnér var en fantastisk brevscribent – välformulerad, kvick, rolig och ibland oförskämd. Men för en samtida publik var han förstås främst poet och genom sitt epos *Frithiofs saga* (1825) blev han också internationellt ryktbar (han ska vid sidan av kemisten Jöns Berzelius ha varit sin tids mest internationellt kände svensk). Verket översattes till en mängd språk, såsom danska, norska, tyska, engelska, armeniska, finska, franska, holländska, isländska, latin, polska, rumänska, ryska, tjeckiska, ungerska (enligt *Nordisk familjebok* (Uggleupplagan) 1919, bd 28, s. 647). I Sverige kunde hans popularitet, enligt Tegnérforskaren Christina Svensson (2012, s. 85), bara jämföras med dagens popstjärnors. Idag är han dock tämligen bortglömd och kan på så vis inte jämföras med till exempel Grundtvig, som fortfarande har stor betydelse för dansk tradition och danskt tänkande och väsen. Den betydelsen har inte Tegnér i Sverige, även om han omgavs av en verklig kult ännu ca 100 år efter sin död. Men som den mästare han var på pregnanta formuleringar lever han förstås kvar i det svenska språket genom åtskilliga bevingade ord. Det brukar sägas att man, om man inte vet varifrån ett svenskt bevingat ord kommer, i första hand ska gissa på Bibeln och i andra hand på Tegnér. Och det ligger mycket i det. I Pelle Holms *Bevingade ord* (1985 [1964]), ett standardverk i Sverige, är förstås citat från Bibeln vanligast, men sedan kommer Tegnér. Han finns representerad på varannan sida i genomsnitt. Det mesta är kanske glömt idag, men mycket är fortfarande fullt levande.<sup>9</sup>

Dessutom kan det sägas att det i och för sig finns intresse för Tegnér i Sverige idag, och intresset gäller även ett par av hans något senare diktarkolleger. Tegnér samt Viktor Rydberg (1828–1895) och Verner von Heidenstam (1859–1940) har blivit utsatta för kidnappningsförsök av den nazistiska organisationen Nordiska motståndsrörelsen (NMR) och nätsajten Nordfront, vilka tilltalas starkt av fosterländskheten och nationalromantiken i vissa av dessa diktares verk och använder dem på sin webbplats, till stöd för sitt nationalistiska och främlingsfientliga budskap.

För denna användning av de gamla diktarnas alster stämdes NMR och Nordfront 2019 av Svenska Akademien.<sup>10</sup>

Det är naturligtvis tråkigt att Tegnér attraherar just nazister, men det ska tilläggas att det finns stort intresse för denne nationalskald även från många andra håll och att utgåvan av de kyrkliga talen (den intresserar helt säkert inte Nordiska motståndsrörelsen och Nordfront) är välkommen samt att, vilket strax ska bestyrkas av de citat som återges nedan, tankarna om vad den ska vara och vad den ska innehålla går i olika riktningar. I nästa avsnitt ska vi ta utgångspunkt i dessa citat och de tre teman som presenterades i inledningen: *målgrupp*, *användbarhet* och *status inom fackområdet*.

### *Målgruppen, användbarheten och fackområdet*

För mig har det textkritiska arbetet med utgåvan sträckt sig över många år och jag har sett det som en viktig uppgift att även förse den med en rik sakkommentar. Jag har också varit väl medveten om digniteten på det material jag arbetar med – Esaias Tegnér är inte vem som helst. Men frågan är ändå vem som är den tänkta mottagaren för en utgåva av den här typen. För att besvara frågan ska vi se på fyra kommentarer, som jag har fått i samband med arbetet med utgåvan:

1. »Jag tycker det är så intressant att se i vilken ordning Tegnér gjorde ändringarna.» (i samband med utgivningen av vol. I)
2. »Vol. II rymmer ju dessutom ett stycke stiftshistoria! Inspirerande m[ed] a[ndra] o[rd]!» (inför utgivningen av vol. II)
3. »En tillförlitlig edition [...] ska ju göras som du har gjort din Tegnédition. Man letar upp alla handskrifter och andra textvitnen, går igenom dem, jämför dem och bygger den text som utges på detta arbete. Dessutom ska det av editionen framgå vad som står i alla hss., dvs. vilka textvarianter som utgivaren valt bort. Vidare ska det finnas ett förord som talar om hur man gått till väga.» (efter utgivningen av vol. I)
4. »Det rör sig om ett stort, obestridligt kulturprojekt som inte minst tack vare din insats går långt utöver ett snävt kyrkligt intresse.» (under slutfasen av arbetet med vol. I)

Kommentarerna har jag fått av kunniga forskare – filologer, språkvetare, teologer, kyrkohistoriker – och det framgår att förväntningarna är högt

ställda i både textkritiskt och kulturhistoriskt hänseende. Idéerna om vad utgåvan ska vara för något, vad den ska innehålla går i olika riktningar.

Om vi tittar närmare på citaten kan sägas att det första citatet röjer ett mått av nördighet. Denna kollega och forskare tycker att det är intressant att se *i vilken ordning* Tegnér gjorde ändringarna. Detta är en tacknämlig inställning, eftersom arbetet som plöjs ner i varianterna är enormt. Var och en som ägnar sig åt textkritiska utgåvor undrar nog ibland om någon enda person någonsin kommer att vara intresserad av den information som finns i variantapparaten. Men av citatet framgår att det åtminstone i mitt fall finns en som tar del av varianterna och som dessutom förefaller göra det av rent och skärt intresse och pur glädje.

Också det tredje citatet handlar om det textkritiska arbetet och om det som utgör en kritisk textutgåva – »alla handskrifter och andra textvittnen» ska letas upp och beaktas och alla varianter ska anges i utgåvan. Man kan tänka sig att det i princip ska vara möjligt att rekonstruera handskriftssidorna utifrån det som står i varianterna. Dessutom ska alla metodiska överväganden som gjorts i arbetet med etableringen redovisas.

I citat nummer två är perspektivet ett annat. Här handlar det om *innehållet* i talen och inte minst om innehållet i sakkomentaren och i utgåvans inledning. Talen ska sättas i kontext och deras innehåll ska, i det här aktuella fallet, bland annat tjäna syftet att ge mer kunskap om Växjö stifts historia.

Också det sista exemplet går utanför det primära textkritiska arbetet och det sträcker sig även bortom stiftet eller till och med kyrkan. Här beskrivs utgivningen som »ett stort, obestridligt kulturprojekt» – som går »långt utöver ett snävt kyrkligt intresse». Den här forskaren ser Tegnérutgåvan som ett allmänt kulturhistoriskt projekt.

Jag vill påminna om att dessa citat ger exempel på vad kunniga forskare inom för utgåvan närliggande områden har tänkt om projektet, men intresset kommer från många andra håll inom den vetenskapliga världen. Det handlar till exempel om andra typer av historiker och om litteraturvetare, kulturvetare och retoriker. Men det har, efter att den första volymen kom ut, visat sig att intresset för Tegnér och hans kyrkliga tal finns även utanför dessa vetenskapliga sfärer, bland vad vi kan kalla »vanligt folk», eller i varje fall »den kulturellt intresserade allmänheten». En kvinna som har hört av sig med anledning av utgåvan är född i Små-

land, där Tegnér var biskop. Hon läste visserligen med intresse den första volymen, där talen från Tegnér's tid som prebendepräst i Lunds stift fanns (*Esaias Tegnér's kyrkliga tal I*), men hon väntade egentligen på andra volymen, som innehåller talen från Tegnér's första år som biskop i Växjö stift i Småland. Det hon söker är berättelserna, konkretionen, anknytningen till hembygden och sådant finns i riklig mängd i utgåvan, såväl i själva talen som i sakkommentaren. Samma intresseinriktning finns hos ytterligare en mottagargrupp, nämligen amatörforskarna, hembygdsforskarna.

Om vi återvänder till de teman som nämnts ovan, nämligen *målgrupp*, *användbarhet* och *status inom fackområdet*, kan vi mot bakgrund av resonemanget ovan konstatera att när det gäller den här utgåvan (och sannolikt kritiska textutgåvor i allmänhet), är svaret på frågan om *målgrupper*:

- andra editionsfilologer med stort intresse för de etablerade texterna samt hela det textkritiska arbetet med redovisning av manuskript och andra textvittnen, varianter och metodologiska överväganden samt
- en vidare grupp av forskare från många olika discipliner, som har användning för de etablerade texterna, som ska forska på dem eller använda dem som källor i olika typer av forskning. Dessa behöver en säker etablering av texten, men är inte nödvändigtvis, eller ens oftast, intresserade av varianterna, redovisningen av textens olika versioner etcetera.

Men till dessa grupper kommer också, i till exempel mitt fall, den kyrkohistoriskt och kulturhistoriskt intresserade allmänheten, hembygdsforskarna och dessutom de som primärt är intresserade av just Tegnér och hans verk – »Tegnérnördarna». Sådana finns nämligen alltså, även om de inte är så många.

När det gäller den andra punkten, *användbarhet*, kan mot bakgrund av resonemanget ovan när det gäller målgrupper sägas att en utgåva som den det handlar om här kommer att användas på olika sätt och frågan är hur stor del av dessa behov och önskemål som kan tillgodoses. Vi ska strax återkomma till den frågan.

Även frågan om *status inom fackområdet* har egentligen besvarats. En textkritisk utgåva hör till flera fackområden och det konstaterades redan i inledningen att editionsfilologin till sin natur är tvärvetenskaplig, eller gränsöverskridande. Denna gränsöverskridande natur handlar dels om

inom vilka fackområden den kommer att användas och om vilka fackområden den berör, dels om editionsfilologens egen facktillhörighet.

Den första aspekten har när det gäller den aktuella utgåvan redan fått sitt svar. Den kommer att användas inom en rad olika fackområden, såsom litteraturvetenskap, språkvetenskap, kyrkohistoria, historia, kulturvetenskap, retorik och, inte tidigare nämnda, kanske även till exempel konsthistoria och undervisningshistoria.

När det gäller den senare aspekten, editionsfilologens egen facktillhörighet, kan i mitt fall sägas att jag är språkvetare, nordist och retoriker, vilket är en god grund för en editionsfilolog. Men i arbetet med en utgåva som den vi diskuterar här krävs kunskaper också från andra fackområden. Jag ska kunna identifiera handstilar och bibelcitater. Jag ska kunna skriva om papperstyper och pappersformat, kanske om bläcktyper och definitivt om kyrkohistoriska aspekter. Dessutom ska jag i vissa fall kunna anknyta till och kommentera Tegnér's diktning, vilket snarast ligger inom det litteraturvetenskapliga fältet. Och i sakkomentaren kan det handla om till exempel kostnader vid kyrkobyggen, folkskolans utveckling, kyrkokonst, Napoleonkrigen och mycket annat, det vill säga sådant som snarast hör till olika typer av historisk vetenskap. På så vis blir projektet, med en av mina kommentatorers ord, ett »kulturprojekt». Samtidigt innebär detta att det blir ett livsfarligt projekt – för ingen textutgivare kan vara expert på allt detta. I mitt fall: Det finns alltid personer som har hundrafalt mer kunskap än jag om till exempel Växjö stifts historia. För att kunna ro projektet i hamn behövs externa experter. Jag har under arbetets gång fått, och får alltjämt, hjälp av ett mycket stort antal sådana och står i stor tacksamhetsskuld till dem alla.

Mot bakgrund av det ovan sagda kan konstateras att utgivningsarbetet kan bli hur stort och omfattande som helst. Så var ska gränsen dras? Hur mycket kan rymmas i utgåvan? Hur mycket arbete ska läggas ner?

Rent allmänt får de beslut man tar i dessa frågor sägas bero av vem man ger ut, på vilket sätt utgåvan sker (i tryckt form eller digitalt) och, åter, av vem som ska läsa och använda den. Så hur har Tegnér'samfundet och jag tänkt? Ja, svaret har redan framgått av resonemangen ovan och det finns redan i artikelns rubrik. Utgåvan av Tegnér's kyrkliga tal handlar om *både och* – det är ett projekt som är *både textkritik och kulturhistoria* och vi har gått ganska långt för att tillgodose de olika önskemål som skisserats, både vad avser det textkritiska arbetet och det kyrko- och kultur-

historiska perspektivet. Nedan ges en översikt över vilka textkritiska ställningstaganden som har gjorts i arbetet med utgåvan samt över hur vi har resonerat när det gäller variantapparaten och sakkommentarens funktion och omfattning.

### *Det textkritiska arbetet och variantapparaten*

Den beskrivning av hur en textkritisk utgåva bör vara utformad som formuleras i citat 3 ovan beskriver också väl hur den aktuella Tegnérutgåvan har gjorts. Olika manuskript och textvittnen är redovisade och relationen dem emellan utredd så långt det är möjligt. Avvikelserna mellan manuskripten, liksom ändringar inom manuskripten, är synliggjorda och kan följas i en omfångsrik och utförlig variantapparat. Av inledningen till den första volymen framgår vilka metodologiska avväganden som ligger till grund för etableringen av texterna (*Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 47 ff. samt s. 74 ff.).

Varianterna har getts stort utrymme även i grafiskt avseende. För nog förtjänar innehållet i varianterna att vara synligt och lättläst och istället för, vilket ibland är fallet åtminstone i tryckta utgåvor, undanskymt, sammanträngt och svårläst?<sup>11</sup> Inte bara den nördigaste av filologer kan få ut intressant information av varianterna. Det handlar inte bara om att »se i vilken ordning Tegnér gjorde ändringarna» (vilket i och för sig är intressant). Tvärtom ger alla dessa ändringar – tillägg, strykningar, utbyten av ord, omkastningar och så vidare – också information om sakfrågor. Språkhistorikern kan till exempel få information om böjningssystem i omvandling. Det kan handla om Tegnér's vacklan mellan plurala och singulara verbformer: *låt* kan ändras till *låtom*, eller tvärtom, *äro* till *är*. Det kan också röra sig om variationen mellan äldre och yngre imperativformer; Tegnér växlar och ändrar mellan till exempel *låter* och *låten* och *böjer* och *böjen*. Ibland kan han variera mellan de båda formerna i en och samma textsekvens: »*Varen* därför på Er vakt äfven mot obetydliga fel. *Vaker* och *beder*, och *påminnen* Er Apostelens ord» (mina kursiveringar; ur tal nr 17 från 1820 eller tidigare, *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 464). Det kan också handla om normering av skriftsystem; vilka ändringar görs till exempel då handskriften förs över till Tegnér's eget tryck (han lät, som nämndes ovan, själv trycka sju av sina kyrkliga tal i *Tal vid särskilda tillfällen* 1831–1842).



Men inte mindre intressant är att varianterna kan ge information om den omgivande situationen och rentav om Tegnér själv, om hans humör, hans känslor och attityder. Det kan till exempel handla om ett ordval som skärps eller mildras, som vid biskopsvisitationen i Agunnaryd sommaren 1830 (tal nr 38, *Esaias Tegnér's tal* II, s. 385–404), där Tegnér var på uruselt humör, eftersom församlingen, trots många påtryckningar, vägrade byta ut en komministertjänst som Tegnér tyckte var helt onödig mot en, enligt Tegnér, helt nödvändig lärartjänst.<sup>12</sup> I manuskriptet, och i utgåvans variantapparat, kan man se hur han har filat och putsat på sitt manus och bland annat skärpt eller mildrat ord och uttryck. Ett exempel är när han talar om de lärare som församlingen hittills har anlitat, och alltså även fortsättningsvis tänker anlita, för att ombesörja barnens undervisning. I manuskriptet har han först beskrivit dessa lärare med orden »utlefvade, orkeslösa gummor *hämtade från* fattighuset» (min kursivering), men han har uppenbarligen besinnat sig och mildrat uttrycket *hämtade från* till *mogna för*. I variantapparaten hämtas denna information i varianten: »*mogna för* tillagt i marg.; u: *hämtade från*».

Lite längre fram i manuskriptet går han däremot motsatt väg och skärper genom ett utbyte av ord tonen när han beskriver ytterligare en typ av människor som församlingen har anlitat för att sköta undervisningen. Dessa har han först beskrivit som »kringstrykande *Lärare*, som komma och gå på obestämda tider» (min kursivering), men efter ändringen blir dessa istället kringstrykande *personer*, vilket är en betydligt mer nedsättande beskrivning. I variantapparaten finns noten: »*personer*, tillagt i marg.; u: *Lärare*».

Agunnarydstalet är som helhet strängt och oförsämt, men det är tydligt att Tegnér har ägnat det mycket arbete och eftertanke. Det finns fler exempel på ordutbyten, strykningar och andra typer av ändringar, även om inte alla gäller stilvalör och språklig nyans i samma utsträckning som de ovan givna exemplen. I retoriskt avseende var talet dock helt misslyckat. Att vända sig till självmedveten småländsk allmoge genom att vara mästrande och sarkastisk var föga förvånande fel väg att gå och vid den sockenstämma som följde efter visitationsgudstjänsten var församlingen lika obenägen som tidigare att göra Tegnér till viljes. Istället sade de sig vilja »hädanefter såsom hitintills sjelfva skaffa sina barn undervisning hvar helst de kunna och för de lindrigaste villkor, oaktadt alla varningar och föreställningar, som gjordes dem af Herr Biskopen».<sup>13</sup>

*Exemplet Virestad*

Ett annat intressant och roligt exempel på hur ändringar i manuskriptet, och således den information som ges i varianterna, kan berätta om den aktuella situationen finns i kyrkoinvignings- och visitationstalet från Virestad den 15 augusti 1830.<sup>14</sup> Detta tal är ovanligt på flera sätt och bland annat just genom att det är ett kombinerat kyrkoinvignings- och visitationstal. Kyrkan i Virestad hade stått färdig redan år 1800, men aldrig blivit invigd. Då Tegnér 1830 skulle förrätta biskopsvisitation i kyrkan passade han samtidigt på att inviga den och lät talet han höll framför altaret tjäna två syften. Så gjorde han bara en enda gång under sin biskopstid.

Ovanligt är också att Tegnér i talet ägnar altartavlan i kyrkan en inspirerad utläggning. Vanligtvis kommenterade han inte kyrkokonsten i sina tal, men här fanns det anledning att göra det, bland annat för att tavlan var målad av den produktive och berömde konstnären Pehr Hörberg (1746–1816), som var född och uppvuxen i Virestad.

Manuskriptet till talet är rikt på ändringar i synnerhet i början och slutet och det finns mycket intressant information att hämta, särskilt i de ändringar som gjorts på manuskriptets andra och tredje sida (se bild nr 3). Av innehållet i ändringarna (mest utbyten av text) framgår nämligen att Tegnér, då han anlände till Virestad, måste ha hamnat i en prekär situation, eftersom den altartavla han beskriver i talet, och vars motiv är en del av talets tema, visar sig avbilda något helt annat än det Tegnér föreställt sig. På plats i Virestad var Tegnér följaktligen tvungen att förändra talets inledning så att det han senare skulle i säga vid förrättningen i kyrkan verkligen var anpassat till altarmålningen som fanns där, och förmodligen måste det dessutom gå ganska fort (han anlände dock till Virestad redan den 14 augusti, då visitationen började men denna dag ägnade han åt möten med församlingens inre krets, inventering av kyrkans egendom med mera).<sup>15</sup> Ändringarna, som kan följas i variantapparaten till talet, visar hur han gjorde och vi ska här studera hans tillvägagångssätt ganska detaljerat. För det han gjorde är elegant.

Jag vet inte säkert om han satt på sitt biskopssäte Östrabo när han skrev, men av hans brev framgår att han var i Växjö under juli och augusti 1830, då man kan anta att manuskriptet inför besöket i Virestad kom till. Så här kan det ha gått till: På Östrabo sitter Tegnér och arbetar med

sitt manuskript inför besöket i Virestad. Han vet att altarmålningen i Virestads kyrka är målad av bygdens son, Pehr Hörberg. Motivet ska enligt vad han vet vara Jesu intåg i Jerusalem. Tavlan får bli ett viktigt tema i talet.

Tegnér väljer att inleda med ett ingångsord ur skriften:

*Välsignad vare Han som kommer i Herrans namn; vi välsigne Eder som af Herrans hus ären!* [Psalm. 118.26.]<sup>16</sup>

Denna bibelvers ur Davids lovsång, eller segersång (med Tegnér's egna ord ur talet i Virestad handlar det egentligen om »en Segersång af en Konung som genom Herrans bistånd öfvervunnit sina hedniska fiender»), utgör grunden för inledningens tema. Tegnér tar sin utgångspunkt i bibelversens inledande ord, vilka överensstämmer med de ord som enligt evangelisterna ropas av folket som kantar vägen vid Jesu intåg i Jerusalem. Med Tegnér's egna ord ur Virestadstalet:

När Han [Jesus] då för sista gången tågade in i Jerusalem för att med sin uppoffrande och oskyldiga död besegla sin gudomliga lära och kröna sin gudomliga lefnad: då strömmade folket honom till mötes, då strödde de sina kläder på vägen för honom och sållade den med palmblad, då helsade de Honom med detta utrop hämtadt från den segrande, den konungslige Sångaren: *Välsignad vare Han som kommer i Herrans namn!* [Matth. 21.9.]

Orden från Matt 21:9 är, som vi ser, helt likalydande med dem som finns i den redan citerade versen, Ps 118:26, och de ingår i det avsnitt i Matt 21 (verserna 1–11) som beskriver Jesu intåg i Jerusalem. Temat för predikans inledning är tydligt.

Därefter fortsätter Tegnér i den ursprungliga versionen av manuskriptet på följande sätt:

Christelige Åhörare! Jag står här inunder en Tafla som föreställer just detta uppträde ur Försonarens, ur den store Gudasonens lefnad.

Som vi ser anknyter Tegnér här tydligt till det kyrkorum där talet han skriver så småningom ska hållas. Han står *inunder* altartavlan, som föreställer just den händelse han nyss talat om, Jesu intåg i Jerusalem. Avsnit-

tet som följer behandlar konstnären bakom altartavlan, Pehr Hörberg, som alltså, med Tegnér's eget ord, var församlingsbornas *Landsman*, det vill säga född och uppvuxen i Virestad. Så glada Virestadsborna ska vara över att så ofta de önskar kunna betrakta en sådan tavla. Den är enligt Tegnér »en målad uppenbarelse». Avsnittet innehåller också en beskrivning av hur Kristus framträder på tavlan. Denna stilistiskt synnerligen eleganta beskrivning ska vi återkomma till senare, men vi kan hålla i minnet att den är skriven *innan* Tegnér hade sett altartavlan i Virestad. Samtidigt kan noteras att Tegnér, också innan han har sett tavlan, i samma avsnitt dessutom beskriver hur tavlan är målad, nämligen »efter konstnärns vana, i raska och lefvande drag, icke noggrann i småsaker, men kraftig och hjertgripande i det hela».

Sedan fortsätter han med en mera detaljerad beskrivning av tavlans förmenta motiv:

Och folket sedan som omgifver den intågande. Sen I ej fröjden och jublet och dyrkan i deras blickar? Märken I ej kläderna som strös på vägen, och palmbladen som sedermera gifvit namn åt Palmsöndagen? Tycken I Er icke höra ur de öppnade munnarna: *Hosianna, Davids son! Välsignad vare Han som kommer i Herrans namn!* –

Det är en vackert komponerad inledning Tegnér har skrivit inför sitt besök i Virestad, med ingångsordet som återkommer gång på gång och knyts samman med altarmålningen och dess, förmodade, motiv – Jesu intåg i Jerusalem. Man får nog säga att han beskriver den ännu obesedda tavlan med stort självförtroende.

Men när Tegnér kommer till Virestad blir han alltså varse att tavlan inte alls föreställer Jesu intåg i Jerusalem, utan istället har motivet »Jesus lärar hvar dag i templet» (se bild nr 2). Inledningen till talet måste ganska snabbt anpassas till den nya situationen.<sup>17</sup> Och hur går då detta? Svaret är att det går mycket bra. Med några effektiva förändringar förändrar Tegnér talet så att det passar altartavlan »Jesus lärar hvar dag i templet». Vi ska se hur han gör.



Bild 2. »Jesus lärar hvar dag i templet», altartavla i Virestads kyrka. Pehr Hörberg 1800. Foto: Anders Svensson.

Den omedelbara inledningen till talet behåller han i stort sett som den är. Den får handla om Jesu intåg i Jerusalem. Men passagen om tavlan som han står inunder och vad den föreställer måste förstås ändras.

Ursprungligen har det, som redan framgått, stått:

Christelige Åhörare! Jag står här inunder en Tafla som föreställer just detta uppträde ur Försonarens, ur den store Gudasonens lefnad.

Detta ändrar Tegnér till (fetstil används i citatet för att markera förändringar som gjorts i texten; markeringen av *ur* visar att en strykning har gjorts efter ordet; understrykningen markerar det för predikan valda och tematiskt så viktiga ingångsordet):

Christelige Åhörare! Jag står här inunder en Tafla som **väl** föreställer **ett annat** uppträde **ur** den store Gudasonens lefnad **men hvari man dock lät-  
teligen kan igenkänna den som kommer i Herrans namn.** Det är Christus som lärar i Templet.

Genom förändringarna återknyter Tegnér, som vi ser, till det valda bibelordet, »Han som kommer i Herrans namn», men förflyttar oss genom enkla tillägg och utbyten av ord och sekvenser från Jesu intåg i Jerusalem till situationen där Jesus undervisar i templet.

Han måste förstås också ändra beskrivningen av motivet på tavlan. Den ursprungliga versionen av avsnittet citerades ovan, men återges här på nytt för att möjliggöra en jämförelse med den nya ordalydelsen.

Och folket sedan som omgifver den intågande. Sen I ej fröjden och jublet och dyrkan i deras blickar? Märken I ej kläderna som strös på vägen, och palmbladen som sedermera gifvit namn åt Palmsöndagen? Tycken I Er icke höra ur de öppnade munnarna: *Hosianna, Davids son! Välsignad vare Han som kommer i Herrans namn!* –

Efter Tegnér's ändringar lyder avsnittet på följande sätt:

Och folket sedan som omgifver **Honom!** Der gifves i den stora mängden **intet drag som ej är betydningsfullt, ej ett penselstrek som ej har en djup mening.** Sen I icke det andeliga högmodet, den sjelfförnöjda inbilskheten, det trångbröstade tänkesättet måladt på Öfverste Prestens och Fari-seernas anleten[?] Sen I icke hur hopp och fruktan och tillförsigt blanda sig i de hjälpsökandes, de blindes, de lames, de vanföres uppsyn[?] Märken I quinnan, huru fromt och stilla och christeligt hon i en vrå offrar sin penning, utan att ana att Gud på så nära håll ser hennes gerning[?] Och Barnen sedermera, dem M[enni]skones Son hade så kära: sen I icke huru de stå vid hans fötter och blicka opp till Oskuldens Herre och Beskyddare, sen I icke, hur deras spåda läppar äro öppnade likasom för att utropa: *Hosianna, Davids son! Välsignad vare Han som kommer i Herrans namn!* –

Här, där båda varianterna av inledningen till talet i Virestad är återgivna, är det lätt att se vilka ändringar Tegnér gjorde innan han höll sitt tal i kyrkan den 15 augusti 1830. Hur själva manuskriptet såg ut efter ändringarna framgår av bild nr 3. Det som syns på uppslaget är slutet av inledningen, det vill säga den del som avslutas med citatet ur Matt 21:9 samt den långa sekvens som inleds med »Christelige Åhörare! Jag står här inunder en Tafla» (citerat ovan). De förändringar som diskuterats ovan återfinns samtliga på de båda sidor som syns på bilden. Man kan tycka att det var skickligt av Tegnér att kunna använda sig av detta tämligen svår-lästa manuskript då han stod framför altaret i Virestad.

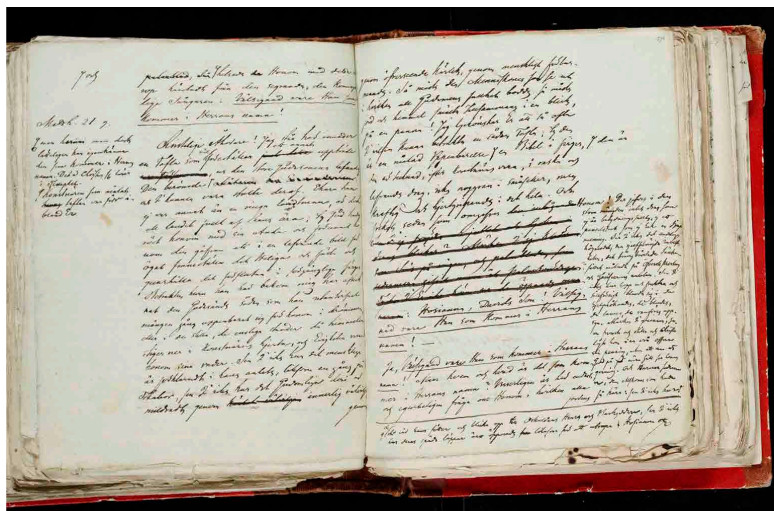


Bild 3. Manuskriptsida ur tal nr 37 (m55). Tal vid visitation och kyrkoinvigning i Virestad den 15 augusti 1830 (Saml. Tegnér, Es. 4., Lunds universitetsbibliotek, blad 339v och 340r). Foto: Lunds universitetsbibliotek.

I variantapparaten kan förändringen av talets inledning följas, även om det inte görs lika lätt som i texten ovan. I den etablerade texten av Virestadsmanuskriptet återges de båda sidor som finns avbildade här på rad 18–63 i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* II, s. 366 f. Varianterna återfinns på s. 379 f. i samma volym.

Innan vi lämnar Virestadsmanuskriptet vill jag kort återvända till den beskrivning av Jesus som nämndes ovan. Den ingår i talets inledning och skrevs följaktligen av Tegnér innan han reste till Virestad, men den har inte ändrats alls i manuskriptet. Här ger alltså *avsaknaden* av varianter information om att den beskrivning av Jesus som Tegnér konstfullt formulerade innan han alls hade sett tavlan i Virestad, tydligen fungerade väl även för den Jesus som faktiskt finns på altartavlan där. Den eleganta beskrivningen han i sitt tal ger av Jesus måste alltså ha en annan förlaga än Hörbergs Virestads-Jesus. Kanske är det helt enkelt Tegnér's egen bild av Jesus som här träder fram?

Betrakten huru han [Hörberg] här bakom mig har aftecknat den Gudasände sådan som han utan tvifvel mången gång uppenbarat sig för honom i drömmen, eller i de stilla, de ensliga stunder då himmelen stiger ner i konstnärns hjerta, och Evigheten visar honom sina under. Sen I icke hur **det mänskliga är förklaradt** i hans anlete, liksom en gång på Thabor, sen I icke hur *det Gudomliga* deri är **mildradt genom innerlig välvilja, genom öfverseende kärlek, genom mänskligt förbarmande?** Så måste den **Menniskones son** se ut[,] i hvilken *all Gudomens fullhet* bodde[,] så måste **jord och himmel** smälta tillsammans i en blick, på en panna!

Beskrivningen är stilistiskt genomarbetad, en till största delen kiastiskt uppbyggd kvadrupel antites, där den grundläggande antitesen visar Jesus som samtidigt människoson (i citatet markerat med fetstil) och gudom (i citatet markerat med kursivstil). I den första antitesen ges människan Jesus gudomliga drag genom att hans ansikte ses i ett förklarat, förhärligt sken (*det mänskliga är förklaradt i hans anlete*) och i den andra får gudomen Jesus på motsvarande sätt mänskliga drag (*hur det Gudomliga deri är mildradt*) genom de rent mänskliga omsorger Jesus visar människorna i folkhopen omkring sig. Antitesen fortsätter i ytterligare två led (*Menniskones son – all Gudomens fullhet bodde samt jord och himmel*). De tre första antiteserna är kiastiskt uppställda, det vill säga det mänskliga och det gudomliga byter plats med varandra fram till den avslutande antitesen, *himmel och jord*, där ordningen är densamma som i den tredje antitesen. Kanske är den konstfulla uppbyggnaden också en förklaring till att Tegnér avstod från att ändra i sekvensen? Han var helt enkelt för nöjd med den för att ge sig in och ändra.

### *Sakkommentaren*

Som framgått ovan har vi valt att se utgåvan av de kyrkliga Tegnértalen som ett i lika mån textkritiskt som kyrko- och kulturhistoriskt projekt. Detta gör att inte bara variantapparaten utan också sakkommentaren har fått stort utrymme. Genom en rik sakkommentar kan vi möta de förväntningar om kontextuell anknytning som vi vet finns och även göra utgåvan användbar inom många områden. När talen placeras i sin situationella kontext och delar av innehållet kommenteras är chansen större att de blir



lästa, att utgåvan kommer att användas på olika sätt – av forskare från olika discipliner men också av en intresserad allmänhet.

Att sakkomentaren har blivit omfattande beror dock i hög grad också på Tegnér själv. Talen är rika på innehåll som sträcker sig långt bortom den bibeltext som utläggs och förklaras. Tegnér tillämpar texten på den omgivande situationen och han låter ofta händelser i omvärlden avspeglas i det som sägs. Talen är, med biskop Brilioths terminologi, både *exegetiska*, utläggningar av en bibeltext, och *profetiska* ([1945] 1962, s. 7 ff.), tillämpningar av texten ut i lyssnarens verklighet och situation.<sup>18</sup>

Det profetiska momentets omfattning kan dock variera beroende på om det gäller en predikan som Tegnér höll i något av sina prebenden eller ett tal från någon av alla de typer av förrättningar som ingick i biskopsuppgiftet, men det är ovanligt att han inte i någon del av sina anföranden rör sig ut mot den omgivande världen. Ofta handlar det om sådant som är aktuellt i församlingarna, såsom kyrkobyggnationer, skolfrågor, det religiösa svärmeriet, en hotande koleraepidemi, missväxt och hungersnöd eller ett brott som har blivit begånget i trakten, men också den »stora» världen, krig och storpolitik, tar sig in i talen och ibland även i vanliga prebendepredikningar. I inträdespredikan i Stävie och Lackalänga den 6 juni 1813, Tegnér's allra första predikan (tal nr 1, *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 183 ff.), anknyter han till exempel till Napoleonkrigen, som då var ett aktuellt ämne eftersom Sverige i mars samma år hade gått in som krigförande part genom att landsätta trupper i Stralsund och Wismar (för ytterligare information, se *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 199 ff.). Denna typ av stoff är dock, som redan antytts, vanligare i de andra typerna av tal och kanske är det ett utslag av mottagaranpassning. Vid en visitation, kyrkoinvigning eller kyrkoherdeinstallation kunde Tegnér vänta sig att det bland lyssnarna, vid sidan av allmoge och torpare, även fanns representanter för samhällsgrupper högre upp på den sociala skalan. Det skulle kunna vara dessa han främst hade i åtanke då han, ofta i ganska implicita ordalag, anknöt till händelser runt om i världen (det ska dock sägas att det även vid vanliga gudstjänster i prebendena fanns representanter för högre samhällsklasser, till exempel ståndspersoner, närvarande). Just kategorin krig och storpolitik förekommer till exempel även i det ovan behandlade visitationstalet i Agunnaryd 22 augusti 1830 (tal nr 38, *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* II, s. 397 ff.) och i ett prästvigningstal från den 10 april 1831 (tal nr 41 kommer att publiceras 2022 i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal*

III). I Agunnaryd var det den nästan dagsaktuella Julirevolutionen i Frankrike som togs upp i talet och vid prästvigningen Novemberupproret som då pågick i Polen.

Men det är inte bara krig och revolutioner, som kräver sakkommentarer, utan även till exempel litterära anspelningar och allusioner (ibland gäller de Tegnér's egna dikter) och anknytningar som Tegnér (som ju var professor i grekiska och i allmänhet starkt dragen till antikens värld) gör till klassiskt stoff och till gestalter och händelser ur Bibeln. Därtill kommer alla de frågor som låg nära församlingsborna, varav några nämndes ovan – skolförfrågor, epidemier, missväxt, hungersnöd, religiösa avarter, förbjudna konventiklar och inte minst kyrkobyggnationer, med därtill hörande kommentarer om människor som på olika sätt bidragit vid kyrkans tillkomst. Präster, grevar och grevinnor, brukspatroner, kaptener, friherrinnor, frök-nar, riksdagsmän och riksdagsmansänkor och nämndemän, men också lantbrukare och alldeles vanliga änkor förekommer i den stora krets av människor som genom arbetsinsatser eller donationer av olika slag bidragit till kyrkornas tillkomst och de tackas alla i varma ordalag av Tegnér i kyrkoinvigningstalen. I den mån dessa personer har varit möjliga att leta upp i olika typer av dokument och skrifter har de också fått en sakkommentar och detsamma gäller många av de gåvor som en del av dem bidragit med (och som ibland fortfarande finns kvar i de kyrkor det gäller). Det är inte minst i dessa, vad man skulle kunna kalla »församlingsnära» frågor, som utgåvan bidrar till Växjö stifts historia och även med den typ av stoff som den småländska kvinnan, som nämndes ovan, efterfrågade.

### *Exemplet Skatelöv*

För att ytterligare konkretisera resonemanget kring sakkommentarens funktion och syften i utgåvan vill jag ge ett lite fylligare exempel på hur en Tegnérsk anknytning till omvärlden kan se ut. Som framgått ger talen ofta en slags tidsbilder, de ger oss som läser idag glimtar av större skeenden. Det kan handla om händelser i den närliggande trakten, i Sverige – eller till och med i världen. Dessa glimtar kan också ge en bild av hur Tegnér såg på sina lyssnare – vad kunde man säga till allmogen i Småland på 1820- och 30-talen och vänta sig att de förstod och kunde ta till sig?

Sekvensen som ska behandlas är ett av mina favoritexempel (jag har behandlat den förut i Wallgren Hemlin 2018a och 2018b). Den är hämtad

från Tegnér's kyrkoinvigningstal i Skatelöv sommaren 1825 och visar tydligt både hur det kunde se ut när Tegnér anknöt till samtiden i en småländsk landsortsförsamling, och vad Tegnér uppenbarligen ansåg man kunde tala med allmogen (och ståndspersoner och andra präster – en kyrkoinvigning var en stor sak) om. I någon mån är innehållet i sekvensen uppenbarligen överraskande. En av de kyrkohistoriska experter som biträtt mig med sina kunskaper, prof. Anders Jarlert, kommenterade avsnittet med orden: »Och detta [sa han] i Skatelöv! En märklig man.» Så här lyder sekvensen:

I hafven ju alla hört huru Herrans Ord, helst i våra dagar, flyger öfver hafvet och slår ned på öar som nyligen voro obekanta, bland hedningar som nyss gingo till de stumma afgudar? I hafven ju hört hur Christi Evangelium vandrar fredligt genom ödemarkerna till jordens ändar, vid solens portar och vid aftonrodnadens säng, I hafven ju hört hur det bygger sig hyddor midt ibland vildarna, som med undran, med kärlek, med tro härbergara den himmelska gästen. Guds ord talar snart alla verldens tungomål, det bor rikeliga både i norr och i söder, den stora Kyrkan omfattar snart all land [...]

Inledningsvis kan sägas att sekvensen är vacker. I likhet med i Virestad (särskilt sekvensen om Jesus) har Tegnér låtit sin språkliga virtuositet få fritt spelrum och stilen är rik på metaforer och stilistiska figurer. Men här ska vi intressera oss för innehållet.

Vi kan alla se att det Tegnér här talar om är den kristna missionen, men sekvensen förtjänar en mer ingående kommentar än så och för att fullt ut förstå det Tegnér säger måste man ge sig in i missionshistorien och dess första expansiva decennier i början på 1800-talet. Med basen i England drog stora grupper av missionärer vid den tiden ut över världen för att förkunna Guds ord för hedningarna. Enligt Bengt Sundkler (1937, s. 1 ff.), Sveriges allttjämt störste expert på missionshistoria, fanns det flera förklaringar till att missionsivern ökade så kraftigt just vid denna tid. En var den brittiske kommandörkaptenen och upptäcktsresanden James Cook, som genom sina expeditioner under slutet av 1760-talet och 1770-talet visat upp en tidigare helt okänd värld av öar i Söderhavet. Redan själva den geografiska upptäckten var, menar Sundkler en »kraftig missionsappell till kristna samveten» (s. 1). Vad gäller England kom också den begynnande imperialismen att få betydelse för missionen. Med

Sundklers ord: »Ett kristet folk, som började tänka i kontinenter, kunde icke undgå att besinna sig på sin missionsuppgift» (s. 1 f.). Man var helt enkelt tvungen att missionera. Även de tankar om humanitet som uppstått under upplysningen och franska revolutionen påverkade, enligt Sundkler, missionsivern. Viktig i sammanhanget var också den metodistiska väckelsen, vars grundare John Wesley sammanfattar missionsuppgiften i de kända orden »I look upon all the world as my parish».

Mot bakgrund av ovanstående kan vi återvända till det Tegnér sa i Skatölöv på pingstdagen 1825. När han talar om »huru Herrans Ord, helst i våra dagar, *flyger öfver hafvet och slår ned* på öar som nyligen voro obekanta» (min kursivering), nog är det Cooks öar han menar?

Lite längre fram i sekvensen handlar det om utbredningen av missionen. »Christi Evangelium vandrar fredligt genom ödemarkerna till jordens ändar, vid *solens portar* och vid *aftonrodnadens säng*» och det »bor rikliga både *i norr och i söder*» (mina kursiveringar). Som vi ser täcker Tegnér här in hela världen, alla väderstreck. Det missioneras »vid solens portar», det vill säga i öster, »vid aftonrodnadens säng», det vill säga i väster, samt i norr och i söder. Detta stämmer väl med hur det faktiskt förhöll sig i hans samtid. Man bedrev mission i Kina och i Indien i öster, i Amerika bland indianerna i väster, i Afrika i söder och på Grönland i norr. Kanske kan Tegnér även ha haft den kristna missionen inom Sverige i åtanke. I augusti 1808 hade de båda skotska missionärerna John Paterson och Ebenezer Henderson begett sig norrut i Sverige för att sprida Herrens ord bland samerna (Sundkler 1937, s. 17 f.; Jarlert 2001, s. 107 f.).

Tegnér är alltså samtida, han anknyter till sådant som händer i den »stora» världen i en landsortskyrka i Småland 1825. Sådana saker har Tegnérssamfundet och jag bland mycket annat velat visa i utgåvan av Tegnérss kyrkliga tal.

### *Avslutning*

Att utgivningsprojektet Esaias Tegnérss kyrkliga tal är *både* textkritiskt och kulturhistoriskt inriktat kan efter ovanstående genomgång inte ha undgått någon. Tegnérssamfundet och jag har valt att låta såväl det textkritiska arbetet, som det som rör sakkomentaren ta både tid och grafiskt utrymme i anspråk och vi hoppas på så vis kunna nå en stor målgrupp;

forskare inom många discipliner, men också den kulturhistoriskt inriktade allmänheten, samtidigt som vi ökar utgåvans användbarhet.

Inte bara sakkomentarerna, utan även varianterna, ger kunskap om sakfrågor och bidrar med tidsglimtar. Vad var aktuellt i den tidens Sverige och Småland? Och vad kan sägas om mottagarna och Tegnér tankar om sina mottagare utifrån de ändringar som görs och de teman som aktualiseras i talen? Vår förhoppning är att utgåvan ska användas för att belysa bland annat sådana aspekter inom historiska vetenskaper och andra vetenskapsfält, samtidigt som den utgör en pålitlig källa för var och en som vill ta del av eller forska på alla de tal Tegnér höll som präst och biskop. Dessa tal har ännu inte rönt något stort intresse, men kanske kan de genom vår utgåva lyftas fram i ljuset och få den uppskattning och uppmärksamhet som de förtjänar.

## NOTER

1. För närmare information om Grundtvigutgivningen, se [www.grundtvigsværker.dk](http://www.grundtvigsværker.dk); om Topeliusutgivningen, se <http://www.topelius.fi/index.php>; om Parlandutgivningen, se <https://parland.sls.fi/index.php#showTitle=title>.
2. När det gäller de kända kulturpersonligheterna kan till exempel nämnas Sigrid Undset vars trilogi om *Kristin Lavransdatter* är under textkritisk utgivning av Det norske språk- og litteraturselskap och Svenska Vitterhetssamfundets och Almqvistsällskapets pågående utgivning av Carl Jonas Love Almqvists samlade verk. Bland de för allmänheten mindre kända personligheterna tänker jag bland annat på den svenske ämbetsmannen, juristen och författaren Clas Lijvin (1781–1844), vars romaner och romanfragment ges ut av Ljubica Miočević i Svenska Vitterhetssamfundets regi, men också på prästen, topografen, dialektologen och författaren Pehr Stenberg (1758–1824) och hans självbiografiska dagböcker som 2014–2018 gavs ut i fem volymer, *Pehr Stenbergs levernesbeskrivning*. Stenberg föreligger ännu så länge i en tryckt utgåva (med register i volym V) där Stenbergs handskrivna text har etablerats med alla ändringar införda utan kommentar i variantapparat, men utgivarna planerar också en digital utgåva där alla Stenbergs egna redigeringar av texten kommer att redovisas (ibid. s. 12).
3. Det ska sägas att principerna för utgivningen ser olika ut i de fyra delarna av Tegnérutgivningen. Breven har ingen textkritisk apparat alls och en sparsam sakkommentar, som framförallt ger information om brevens adressater. I en separat utgåva i två volymer, *Esaias Tegnér's brev i urval I* och *II* utgivna av Palmberg 1982, finns dock kommentarer till 183 av de ca 2 300 breven och i *Lunds universitets årsskrift* (44:3, 1947) har Palmberg tillsammans med Carlsson kommenterat ytterligare 29 brev. Dikterna och de profana talen är däremot textkritiska utgåvor med redovisning av textvittnen och varianter. Dikterna har även försetts med en rik kommentar i övrigt, vad gäller till exempel tillkomsthistoria och andra omständigheter. Breven finns tillgängliga på litteraturbanken.se och där ska även de kyrkliga talen publiceras så småningom, liksom, förhoppningsvis, också dikterna och de profana talen.

Vad gäller breven är planen att de framöver ska ges en mer fullständig kommentar av litteraturvetaren Rikard Wingård och mig. Bakom det tilltänkta projektet står åter Tegnérssamfundet och kommentaren kommer att ges ut i digital form. Projektet ligger dock ännu i sin linda.

4. För information om arbetet med dateringar i utgåvan, se *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 61 ff. samt Wallgren Hemlin 2018a och 2018b.
5. För information om Tegnér's sjukdomsperioder, se Svensson 2012, s. 85 ff., s. 141 ff. samt s. 204 ff. För en kortfattad redogörelse, se till exempel *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 104 f.
6. En förteckning över manuskripten finns i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 133 ff. samt II, s. 32 f.
7. Tegnér gav själv ut sju av sina kyrkliga tal i *Tal vid särskilda tillfällen* (1831–1842), men också dessa har, med ett undantag (motivering för undantaget kan läsas i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal* I, s. 50 f.), etablerats efter de handskrivna manuskripten eftersom dessa antas ligga närmast det *tal* Tegnér höll.
8. För en sammanfattande beskrivning av överväganden som behöver göras vid val av grundtext, se till exempel Henrikson 2007, s. 31 ff.
9. Här följer några exempel på bevingade ord som myntats av Tegnér och är fullt levande idag: »Det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta» (ur »Epilog vid magisterpromotionen i Lund 1820», med syftning på fosforisterna), »mister du en står dig tusende åter» (egentligen: »Jorden, tyvärr! är av kvinnor full, Mist du en, stå dig tusende åter.»), ur *Frithiofs saga* 16), »Pingsten – hänryckningens tid» (efter begynnelseorden i dikten »Nattvardsbarnen»: »Pingst, hänryckningens dag, var inne.»), »Freden, vaccinen och potäterna» (ur skrivelsen »Om fattigvården i Växjö stift [...] 1833», Tegnér's förklaring till folkräkningen i Sverige) samt »ärans och hjältarnas språk» (ur dikten »Språken»).
10. Nordiska motståndsrörelsen (NMR) och Nordfront har lagt upp utdrag ur bland annat Tegnér's »Svea» och »Vikingabalk» (den senare ur *Frithiofs saga*), von Heidenstams »Åkallan och löfte» samt Rydbergs »Himlens blå» på hemsidan [www.nordfront.se](http://www.nordfront.se) och för detta har Svenska Akademien alltså stämt dem. Att Akademien kan göra detta beror på det så kallade klassikerskyddet, §51 i upphovsrättslagen (SFS 1960:729), som genom regeringsbeslut (§6, SFS 1993:1212) ger Svenska Akademien (samt Musikaliska Akademien och Konstakademien) möjlighet att vidta åtgärder om »litterärt eller konstnärligt verk återges offentligt på ett sätt som kränker den andliga odlingens intressen» (§51, SFS 1960:729). Det handlar om verk som ingen längre har rättigheterna till, såsom Tegnér's dikter.
11. Ett problem när det gäller varianterna är förstas att de ofta är svårtillgängliga för läsaren inte bara på grund av att de har givits en undanskymd plats eller en grafiskt sammanpressad form, utan i kanske högre grad för att notationen är svärbegriplig. Specialförkortningar, ofta radade tätt efter varandra, kan göra läsningen av varianterna onödigt komplicerad. I den aktuella Tegnérutgåvan används relativt få förkortningar (till stor del samma som används i utgåvan av Tegnér's profana tal, Tegnér 1982, s. 355) och de torde vara ganska genomskinliga. I flera fall har vi avstått från förkortningar och istället skrivit ut hela ordet för att göra texten mera lättläst. Trots detta är texten i åtskilliga varianter svärgenomtränglig och här finns en potential för förbättringar i kommande volymer. (När det gäller svårigheter med tolkningen av text i variantapparaten, se till exempel Plachta 1997, s. 99.)
12. I Agunnarydsmanuskriptet liksom i många andra manuskript kan man som filolog alltså, genom det Tegnér skriver och genom hans ändringar, skapa sig en föreställning om hur hans humör var och hans funderingar gick då han arbetade med talet. Denna möjlighet gäller förstas textkritiskt arbete i allmänhet och kanske är det till och med en

nödvändighet att försöka komma nära människan bakom de texter man ger ut. David C. Greetham (1992, s. 296) beskriver det textkritiska arbetet på följande sätt: »Being a critic means being sensitive to another person's quirks and peculiarities; it means that the critic must by an almost phenomenological leap, 'become' that other person while preparing the text for publication.»

13. Citatet är hämtat ur protokollet från den så kallade kyrkorannsakingen, det vill säga den allmänna sockenstämma som hölls efter visitationsgudstjänsten (Växjö domkapitel FIIa:9, Vadstena Landsarkiv). Tegnér stränga visitation i Agunnaryd 1830 och talet han höll där behandlas grundligt ur retoriskt perspektiv i Wallgren Hemlin 2003, där det bland annat konstateras att Tegnér misslyckande till stor del beror på att han bryter mot en av retorikens grundstenar, *captatio benevolentiae*, det vill säga att väcka välvilja.
14. Talet från Virestad kan läsas i sin helhet som nr 37 i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal II*, s. 363 ff.
15. För en grundlig genomgång av Tegnér's visitationsverksamhet, se Göransson 1959, s. 9 ff.
16. »Psalm. 118.26.» är Tegnér's egen angivelse av Psaltaren 118:26. Kursiveringen av bibelcitaten visar att Tegnér har strukit under sekvensen i sitt manuskript. Understrykning är i det aktuella handskriftsmaterialet Tegnér's gängse sätt att markera bibelord, men även vad som kan kallas bibelklingande sekvenser. Ganska många sekvenser som Tegnér har markerat som bibelord, och ibland till och med vagt men explicit knyter till en källa såsom »Profeten», har nämligen visat sig vara Tegnér's egna skapelser. Han har gott självförtroende och kanske kan man säga att han sammanställer egna bibelord. I ett par fall kan det nya bibelordet rentav bli föremål för en noggrann och systematisk utläggning som mynnar ut i en tillämpning på samtiden. Mer om detta Tegnér's något självsväldiga sätt att hantera Bibeln kan läsas i *Esaias Tegnér's kyrkliga tal I*, s. 82 ff.
17. Varifrån Tegnér hade fått den felaktiga föreställningen om att tavlan föreställde Jesu intåg i Jerusalem är okänt. Faktum är att konstnären Pehr Hörberg inte ens har målat någon altartavla med det motivet. Däremot finns två mindre oljemålningar som avbildar detta. En förteckning över motiven på Hörbergs 87 altartavlor finns i Ullén 1998, s. 56 f.; de två oljemålningarna finns upptagna i Bengt Cnattingius katalog över Hörbergs verk (1937, katalogpost nr 632, s. 269).
18. Yngve Brilioth definierar i verket *Predikans historia* ([1945] 1962) genren predikan utifrån tre olika så kallade *moment*; det *liturgiska*, det *exegetiska* och det *profetiska*. Det liturgiska består i att predikan hör hemma i någon form av gudstjänst. Om ramen som omger predikan, bönen, sången, textläsningarna, försvinner så finns heller ingen predikan. På samma vis med de två övriga momenten; om det exegetiska momentet, det vill säga utläggningen och förklaringen av en bibeltext, eller det profetiska, det vill säga tillämpningen av bibeltexten på den aktuella situationen och lyssnarens tillvaro, inte finns närvarande handlar det inte längre om predikan. Dessa tre moment avgränsar, enligt Brilioth, genren predikan från alla andra genrer (s. 7 f.). Tegnér's kyrkliga produktion omfattar som framgått inte bara predikningar utan även flera andra typer av kyrkliga tal, men också dessa ryms inom Brilioth's definition av genren predikan.

## LITTERATUR

- Brilioth, Yngve. [1945] 1962. *Predikans historia*. (Olaus Petri-föreläsningar hållna vid Uppsala universitet), 2:a uppl. Lund.
- Cnattingius, Bengt. 1937. *Pehr Hörberg*. Stockholm.

- Greetham, David C. 1992. *Textual Scholarship. An Introduction*. New York and London.
- Göransson, Carl Ernst. 1959. *Biskop Tegnér i traditionen och i verkligheten. Några urkundsstudier*. Stockholm.
- Henrikson, Paula. 2007. *Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer*. Stockholm.
- Holm, Pelle. [1964] 1985. *Bevingade ord och andra talesätt*, 14:e omarbetade uppl. Stockholm.
- Jarlert, Anders. 2001. *Sveriges kyrkohistoria*. 6. *Romantikens och liberalismens tid*. Stockholm.
- Nordfront.se (22.04.2020).
- Nordisk familjebok. Konversationslexikon och realencyklopedi*, bd 1–38, 2:a uppl. 1904–1926 (Uggleupplagan). Stockholm.
- Palmborg, Nils och Carlsson, Signe. 1947. »Ur Esaias Tegnérns korrespondens: en samling brev från och till Tegnér» i *Lunds universitets årsskrift* 44:3 (1947), s. 1–72. Lund.
- Plachta, Bodo. 1997. *Editionswissenschaft*. Stuttgart.
- SFS 1960:729. *Upphovsrättslagen*. Stockholm.
- SFS 1993:1212. *Upphovsrättsförordningen*. Stockholm.
- Stenberg, Pehr. 2014–2018. *Pehr Stenbergs levernesbeskrivning. Av honom själv författad på dess lediga stunder*, bd I–V, utg. av Fredrik Elgh, Göran Stenberg och Ola Wennstedt. Umeå.
- Sundkler, Bengt. 1937. *Svenska missionssällskapet 1835–1876. Missionstankens genombrott och tidigare historia i Sverige*. Uppsala.
- Svensson, Christina. 2012. *Diktaren på dårhuset. Om Esaias Tegnérns sjukdom och sjukdomsdiktning*. Möklinta.
- Tegnér, Esaias. 1831–1842. *Tal vid särskilda tillfällen*, bd I–III. Stockholm (bd I–II) och Växjö (bd III).
- Tegnér, Esaias. 1953–1976. *Esaias Tegnérns brev utgivna av Tegnérnsamfundet*, bd I–XI, red. av Nils Palmborg. Malmö.
- Tegnér, Esaias. 1964–1996. *Esaias Tegnérns samlade dikter utgivna av Tegnérnsamfundet*, bd I–VII, red. av Fredrik Böök och Åke K.G. Lundquist (bd I–III), Åke K.G. Lundquist (bd IV) och Christina Svensson (bd V–VII). Lund.
- Tegnér, Esaias. 1982. *Brev i urval med inledning och kommentarer utgivna av Nils Palmborg*, bd I–II. Stockholm.
- Tegnér, Esaias. 1982. *Esaias Tegnérns tal utgivna av Tegnérnsamfundet. I. Akademiska tal, skoltal*, red. av Ulla Törnqvist med förord av Bernt Olsson. Stockholm.
- Tegnér, Esaias. 2017. *Esaias Tegnérns kyrkliga tal I. Åren 1813–1823*, utg. av Barbro Wallgren Hemlin på uppdrag av Tegnérnsamfundet. Skellefteå.



- Tegnér, Esaias. 2019. *Esaias Tegnér's kyrkliga tal II. Åren 1824–1830*, utg. av Barbro Wallgren Hemlin på uppdrag av Tegnérssamfundet med förord av Sten Hidal. Skellefteå.
- Ullén, Marian. 1998. *Pehr Hörberg – kyrkomålaren*. Stockholm.
- Wallgren Hemlin, Barbro. 2003. »Sträng biskop visiterar. Tegnér talar i Agunnaryds kyrka 1830» i Louise Vinge (red.) *Tegnér och retoriken*, s. 175–207. Lund och Åstorp.
- Wallgren Hemlin, Barbro. 2018a. »The Poet in the Pulpit. On the Publication of the Ecclesiastical Orations of Esaias Tegnér» i *7th Annual International Conference on Language, Literature and Linguistics (L3 2018)*, s. 143–148. Singapore.
- Wallgren Hemlin, Barbro. 2018b. »Utgivningen av Esaias Tegnér's kyrkliga tal – ett exempel på editionsfilologins gränsöverskridande natur» i Harry Lönnroth m.fl. (red.) *Studier i svensk språkhistoria 14*, s. 258–267. Vaasa.

*Handskrifter*

*Lunds universitetsbibliotek*

Saml. Tegnér, Es. 4.

*Vadstena Landsarkiv*

Växjö domkapitel FIIa:9, Protokoll förda vid visitationer, kyrkoinvigningar, kyrkoherdeinstallationer samt sammanträden om kyrkobyggnationer 1819–1831.

INGELA HEDSTRÖM & SARA RISBERG

## Svenskt Diplomatarium

190 år av källutgivning

pergamentsbrefven, innehållande dels Kongliga stadganden, dels dombref, köpe-, gåfvo- och bytesbref, testamenten och andra allmänna eller enskilda afhandlingar, intaga ett utmärkt rum; ty i dem uppenbarar sig samhällslifvet sådant, som det då var, der finner man huru lagarne tillämpades, och i vilka former allmänna och enskilda ärender behandlades; man finner der hvarje tidehvarfs bruk, tänkesätt och sedvanor<sup>1</sup>

Svenskt Diplomatarium, eller *Diplomatarium Suecanum*, är nationalutgåvan av de svenska medeltidsbreven. Grunden för och syftet med arbetet, såväl för de första enskilda utgivarna som för dagens redaktion, är att tillgängliggöra de svenska medeltidsbreven, diplomaten, för forskare och allmänhet.<sup>2</sup> Det inledande citatet är hämtat från utgivaren Johan Gustaf Liljegrens »Företal» till den allra första volymen, som publicerades 1829. I november 2020 trycktes det första häftet av den tolfte volymen. Även om 1829 års läsare av band I genast skulle känna igen sig i band XII, har förstås mycket ändrats. I denna artikel vill vi med Svenskt Diplomatariums 190-åriga utgivningshistoria belysa såväl tidens som utgivarnas preferenser, vetenskapliga inriktningar och krav – textutgivning i olika traditioner.

### *Diplomatariets första tid*

Redan på 1700-talet uppstod planer på ett tryckt diplomatarium för Sverige. Dels efterfrågade forskarna en samlad utgåva, dels var det ett sätt att bevara breven – förvaringen av dem var inte alltid den bästa under denna tid. År 1821 fick Johan Gustaf Liljegren hand om breven. Han var knuten

till Riksarkivet, och den stora brevsamlingen följde med dit på lån från Kungliga biblioteket där breven förvarades då. Med ekonomiskt stöd av skotten Alexander Seton kunde han år 1829 trycka det första bandet av *Diplomatarium Suecanum/Svenskt Diplomatarium*, som innehåller breven från åren 817 till och med 1285. Några utgivnings- eller editionsprinciper beskrivs inte. I stället finns en »Plan för utgifvandet af Svenskt Diplomatarium»:

1. Ut i detta verk intagas alla såväl Svenska Staten som Kyrkan, äfvensom enskilt Personer rörande Handlingar, såsom: Kongl. Bref och Försäkringar [...] Biskopars skrivelser [...] Dom- och Fastebref [...] Pante- och Skuldbref [...] Arfskiften [...] Vidimationer [...] utan afvseende på deras mer eller mindre vigtighet, enär en handling, som för en gren af historien kan synas likgiltig, tilläfventyrs erbjuder upplysningar för forskaren i en annan. [...]

4. Början göres med de äldsta handlingar, som kunna påfinnas, och fortsättes [...] till tidpunkten för Evangelisk-Lutherska lärans införande här i Sverige. [...]

6. Handlingarna införas uti chronologisk ordning [...]

16. Den yttersta noggrannhet kommer att iakttagas så väl vid afskrifningen, som vid tryckningen, så att originalet i allt bibehålles; och lemnas äfven förekommande skriffer oförändrade [...] men finnes anvisning, hvarefter ett sådant ord kan rättas, blifver det i en not anmärkt [...] alla förkortningar, hvilkas bokstafvering kan utredas [...] uppfyllas [...]

De källor, ur hvilka Svenskt Diplomatarium hemtas, äro hufvudsakligen de i Statens förvar befintliga originalbref [...] hvartill äfven tillkomma originaler, dem andra samlingar och enskilt äga och benäget tillåta mig använda. [...] Då originaler saknas, ingå häribland äfven afskrifter<sup>3</sup>

Denna *plan för utgifvandet* har i stort sett legat fast under åren. Men medan det i de första volymerna nästan uteslutande trycktes inhemskt originalmaterial, har innehållet med tiden kommit att breddas och omfatta fler källor, såsom eftermedeltida avskrifter.

När riksdagen beslutade att bidra till utgivningen ekonomiskt uppskattades detta emellertid inte av alla, såsom framgår av en insändare till *Aftonbladet* i maj 1834:

För tryckningen af *Riksarkivets gamla diplomer* har ett mouvement (motion) bragts å bane inom Presteståndet. Vi förstå kanske ej att skatta den öfvermåttan stora nytta, som gammalt pergament lärer äga, men för att döma af den *del*, som utkommit af *Svenskt Diplomatarium*, tycka vi, att mycket deri har alldeles intet *historiskt värde*, – åtminstone inse vi ej hvad vinst historien kan hämta af gamla *Gåfvo-* eller *Fastebref*, hvilka endast upplysa, att någon Pål eller Per i gamla tiden skänkt det eller det hemmanet till den eller den kyrkan, det eller det klostret. En *trogen afskrift* deraf, förvarad i något allmänt Bibliotek, hade i min tanka varit alldeles tillräcklig för dem, som behöfva rådfråga sjelfva källorna för vår historia [...] Emellertid har denna motion, som man säger, *tagit skruf*. Hela det Högv. Ståndet har kommit i extas, när det fått höra, att en så diger massa af gammalt pergament och munklatin ännu fanns i landet [...] så komma dessa gamla skinnlappar att kosta Staten vackra summor<sup>4</sup>

Liljegren kom med ett välformulerat svar, som uttrycker två av hans viktigaste argument, nämligen att rädda texterna för eftervärlden och att inte värdera innehållet:

Svenskt Diplomatarium torde bevisa, att medeltiden, som man så orätt debiterat för mörker och råhet, ägde ett utbildadt statsskick.

En *trogen afskrift*, förvarad i något allmänt bibliotek, tror Insändaren vara tillräcklig för forskaren i Nordens häfder. Hvar skulle denna afskrift placeras, att den vore frikallad från eldens härjningar?

Hvad som är viktigt eller mindre viktigt för historien, torde helt och hållet bero af hvars och ens individuella åsigter.<sup>5</sup>

Liljegrens kompetens ifrågasattes,<sup>6</sup> men redan i andra bandet hade han hjälp av numismatikern och fornforskaren Bror Emil Hildebrand, som fortsatte arbetet på egen hand efter Liljegrens tragiska bortgång. Med åren hade Liljegren blivit alltmer psykiskt instabil och 1837 valde han till sist att ta sitt eget liv i Djurgårdsbrunnsvikens vatten. Hildebrand efterträdde även Liljegren som riksantikvarie.

Utgåvorna i första bandet inleds med ett slags rubrik som innehåller nummer, datum och utfärdandeort. Därpå följer en *regest* som sammanfattar innehållet i brevet. Den källa som textutgåvan bygger på anges innan själva textutgåvan tar vid, och sist kommer en beskrivning av sigill. Detta är den grundläggande layout som fortfarande används i dagens utgåvor, men det finns några avgörande skillnader. I *Svenskt Diplomatarium*

ums tidigaste utgivningshistoria är regesten mycket kortfattad, varken språk eller innehåll kommenteras, och källan anges med ett signum enligt ett av Liljegren uppsatt system. I själva utgåvan finns enbart medeltida interpunktion, och ingen normalisering av stora och små bokstäver görs. Utgåvan ställer alltså stora krav på sin användare, och det handlar inte bara om att läsaren förutsattes behärska latin.

Bror Emil Hildebrand, som alltså hade bistått Liljegren redan i band II, fortsatte diplomatarieutgivningen. I inledningen till band III försäkrar han att det utarbetats enligt samma plan som de två föregående banden. Några förändringar har han dock gjort. Delvis hängde det ihop med att man i allt större utsträckning började använda sig av yngre avskrifter då originalen inte bevarats. I förordet påpekar han: »Uti de föregående banden aftrycktes äfven senare tiders afskrifter med samma diplomatiska noggrannhet som originalen eller medeltidens afskrifter. Denna samvetsgrannhet synes mig vara öfverdrifven och ändamålslös.»<sup>7</sup> I band III avvek således Hildebrand från Liljegrens princip »att originalet i allt bibehålles»; han gjorde ingrepp i de senare avskrifternas ortografi och normaliserade dem enligt medeltida bruk: förlagans *t* före vokal ändrades till *c*, *ae-* och *oe-*ligaturer ändrades till *e*. Däremot valde han att behålla interpunktionen även i de eftermedeltida förlagorna. Bror Emil Hildebrand var utgivare även av band IV och V (1853–1865) med breven fram till och med 1347.

### *Silfverstolpe och en ny serie*

Kostnaderna för tryckningen var vid den här tiden en osäkerhetsfaktor. När den historieintresserade greven Erik Posse avled 1868 visade det sig att han i sitt testamente avsatt medel som skulle gå till den fortsatta utgivningen av Svenskt Diplomatarium. Testamentet ifrågasattes i domstol, men tre år senare kunde Riksarkivet efter kungligt beslut få tillgång till gåvan. Man påbörjade då förberedelser för att uppfylla testators vilja genom att utöka utgivningen med ytterligare en serie:

Då det emellertid ligger i sakens natur att en urkundssamling sådan som Svenskt Diplomatarium kräver mycket och långvarigt arbete och alltså, om det skall någorlunda skyndsamt bringas till fullbordan, nödvändigt måste af flera samtidigt bearbetas, har ändamålet syntes oundgängligen fordra att utgifvandet sker i flera serier.<sup>8</sup>

Avsikten var sålunda att fortsätta den ursprungliga serien medan man samtidigt påbörjade utgivningen av en ny serie parallellt. Arkivmannen Carl Silfverstolpe åtog sig uppdraget att utge denna nya serie som skulle rikta in sig på 1400-talets brevmaterial, *Svenskt Diplomatarium från och med år 1401*. Uppkomsten av två parallella serier resulterade i att det finns en äldre serie med DS-nummer, och en nyare med SD-nummer.

Det första bandet av den nya serien kom ut 1875 – fyra år efter att Riksarkivet erhållit medlen för tryckkostnaderna. I inledningen redogör Silfverstolpe för urvalet av urkunder:

*Alla anträffade handlingar, som kunna anses ingå i Sveriges historia för denna tid och som i statistiskt, topografiskt eller kulturhistoriskt hänseende falla inom gränserna af det nuvarande Sverige eller Sverige under medeltiden, äfvensom de, hvilka innehålla biografiska upplysningar om svenska personligheter hafva här blifvit, med iakttagande af kronologisk ordning, aftryckta.*<sup>9</sup>

Det var alltså ett mycket omfattande urval som gjordes. Silfverstolpe insåg dock sina begränsningar, och skriver: »smickrar jag mig ingalunde med hoppet om att hafva uppnått den fullständighet, som kunnat vara önskvärd». Han räknade med att man framöver skulle komma att behöva utkomma med supplement.

För att spara plats höll Silfverstolpe registerna för de svenska texterna korta, då det förutsattes att läsarna kunde förstå fornsvenska. Däremot gjordes de latinska registerna mer utförliga (i jämförelse med de första fem banden). Ortnamnen återgavs i registerna i deras nuvarande form, om denna var känd. Alla förkortningar upplöstes och återgavs i kursiv; det gällde inte enbart de svenska breven (då det »torde anses vara ur språkligt intresse berättigadt») utan även de latinska (»för likhetens skull»). Detta, menade Silfverstolpe, gör att »läsaren blifvit satt i tillfälle att utöfva en större kontroll på arbetets redaktion». När det gällde själva utgåvan eftersträvade Silfverstolpe att »söka återgifva originalhandlingen så troget som det ansetts vara förenligt med arbetets praktiska användbarhet».<sup>10</sup> Närmare femtio år efter den första volymen av *Svenskt Diplomatarium* presenterades för första gången något som liknar utgivningsprinciper:

1. *e* istället för *æ* i latinska ord
2. *c* istället för *t* i latinska ord
3. normalisering av *u* och *v*
4. normalisering av *j* och *i*
5. alla namn skrivs med stor bokstav (»vigten af att namnen lätt falla i ögonen torde härvidlag böra anses vara bestämmande») och normalisering av stora och små bokstäver i enlighet med dagens konventioner
6. införande av moderna skiljetecken.

Silfverstolpe påpekade att han anslöt sig till de utgivningsprinciper (även om han inte använde detta begrepp) som »i andra länders likartade arbeten gjort sig på senaste tider alltmera gällande».<sup>11</sup> Han var således medveten om vilka utgivningsprinciper som vid denna tid hade etablerats i Europa, och försökte uttryckligen anpassa texterna så att de skulle vara lättillgängliga för den moderna läsaren.

Det är emellertid också värt att komma ihåg att utgivningen av de första fem banden i den äldre serien i princip var utgivning av latinska texter. Av de 4 296 diplom som gavs ut i de fem första banden är drygt två procent på svenska, och detta inkluderar sena avskrifter, översättningar och vad vi idag vet är förfalskningar. Faktum är att det äldsta bevarade brevet på fornsvenska är daterat till 1330, och före band IV var latin det enda utgivningsspråket. Detta kan jämföras med de 4 245 diplom som Silfverstolpe själv hann ge ut, där hela två tredjedelar av materialet var på fornsvenska.

I de efterföljande banden frångick dock Silfverstolpe en av sina tidigare principer – utan motivering (han trycker inga fler förord i något av sina häften); han slutade att ange upplösningar i kursiv för både svenska och latinska texter. Silfverstolpe hade nämligen fått svidande kritik i recensioner av de två historikerna Claes Annerstedt och Emil Hildebrand och upphörde därefter med sina kursiveringar.<sup>12</sup>

Silfverstolpe hann ge ut tre band av den nya serien. Registerdelen i det sista häftet upprättades och utkom efter att Silfverstolpe oväntat gick bort 1899, ännu inte fyllde 60 år. Ett supplement utarbetades sedermera av historikern K. H. Karlsson (1903–1904). Framförallt tillkom en rad påvliga texter som Karlsson fått tillgång till när han på officiellt svenskt uppdrag arbetade i det nyligen öppnade Vatikanarkivet under 1890-talet.

Samtidigt pågick arbetet med den ursprungliga serien. Arbetet med band VI uppdrogs åt Bror Emil Hildebrands son, Emil Hildebrand, år 1875. Inte heller Emil Hildebrand följde Liljegrens princip om att »originalt i allt bibehålles». Som historiker förespråkade han normalisering och förenkling, det vill säga precis den riktning han förmått Silfverstolpe att ta. Upplösta förkortningar markerades inte, och han gjorde ingrepp och rättelser även i originalbrev. I övrigt tillämpade han sina förenklade och normaliserade principer ganska måttfullt i det enda häfte han utarbetade (VI:1, 1878).<sup>13</sup>

### *Urkundsinventering och textutgivning som vetenskapligt arbete*

År 1912 gick Svenska Filolog- och Historikermötet av stapeln i Göteborg. En av sessionerna bestod av en diskussion under rubriken »Om publikationen af historiska urkunder». Akterna från mötet är utgivna, och följande citat av danske riksarkivarien V. A. Secher står där att finna:

Udgivertekniken er nu en fint uddannet Kunst, som ikke kan anvendes uden forudgået Opøvelse, og det er den fuldstændigste Misforståelse, at enhver Historiker, Filolog, Biblioteks- eller Arkivembedsmand, der kan så meget Palæografi, at han kan undgå de mest elementære Fejllæsninger, også skal være egnet og skikket til på egen Hånd at udgive historiske Kildeskrifter og selv bestemme og fastslå Regler herfor.<sup>14</sup>

Secher efterlyste bland annat textkritiska kommentarer och noggrannare upplysningar om förlagor och källor, men godtog Emil Hildebrands normaliseringssträvan i fråga om ortografi. Den ende som verkar ha protesterat mot tidens starka tendens till normaliseringar var docent Jöran Sahlgren, som påpekade att »man har ej någon garanti för att en historiker utan språkvetenskapliga intressen eller språkvetenskaplig underbyggnad normaliserar rätt».<sup>15</sup>

Vid samma tid återupptogs utgivningen av Svenskt Diplomatarium, vars band VI Emil Hildebrand påbörjat på 1870-talet. Sven Tunberg var den som tog vid och utgav breven från 1351–1355, med delvis andra principer. Kursivering av upplösta förkortningar i svenska ord och namn återinfördes och normalisering av stora och små bokstäver samt en mer normaliserad interpunktion genomfördes.



Supplementet, eller häfte 5, till volym VI kom helt och hållet att bestå av Vatikanexperter. Förutsättningen för utgivning av vatikanexperter var att materialet i Vatikanarkivet under slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet hade inventerats, många gånger i samarbete mellan olika nordiska forskare.<sup>16</sup> Texterna hade förbigåtts i de tidigare häften i volym VI, och var – både tidigare och senare – föremål för diskussion: skulle de ingå i Svenskt Diplomatarium på sin kronologiska plats, eller tryckas i separat serie? 1914 hade det beslutats om en separat serie med två underserier. *Acta Cameralia* blev senare utgivet av L. M. Bååth 1936–1957, men av planerna på serien *Analecta* blev intet. De texter, daterade 1348–1355, som skulle ha ingått här kom i stället att utgöra supplementet till volym VI. Ernst Nygren påbörjade detta arbete år 1925, men det kom att dröja till 1946 innan det trycktes. Här infördes nu för första gången en textkritisk apparat, något som ju V. A. Secher hade efterlyst på Göteborgsmötet. Samtidigt blev också de tidigare mycket kortfattade registerna något utförligare.

Med band VI hade utgivarna av Svenskt Diplomatarium börjat närma sig slutsatsen att textutgivning är ett vetenskapligt arbete och att utgivarna måste ha kvalifikationer inom paleografi och språkhistoria. Denna uppfattning kom att förstärkas och utvecklas på 1930-talet. 1935 beslöts om ett samarbete mellan Riksarkivet och Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien för den fortsatta utgivningen av Svenskt Diplomatarium. En kommitté tillsattes, under vilkens överinseende arbetet skulle utföras.<sup>17</sup> Vid sammanträden 1938 och 1939 fastställdes *Editionsregler för Svenskt Diplomatarium 1356–1400*, vilka modifierades något, stadfästes av kommittén och trycktes i VIII:1 (1952):

1. Texterna återgivas *diplomatariskt oförändrade*, så långt detta är möjligt [...]
2. *Abbreviaturer* upplösas, men kursiveras endast i icke-latinska texter eller textord, i person- och ortnamn samt i latiniseringar av ursprungligen icke-latinska ord.
3. *Interpunktionen* bibehålles oförändrad och såvitt möjligt med förläggets skiljetecken, om texten traderats genom medeltida eller före 1530 gjord originalutskrift eller kopia, men normaliseras, om endast sena avskrifter föreligga. [...]
4. *Stora och små bokstäver* återges i icke-latinska språkiga texter [...] men normaliseras, då texten bevarats endast genom sena avskrifter. Sådan normalisering genomföres i *samtliga latin-språkiga texter*

Editionsreglerna bestod av sammanlagt 15 punkter, där det också fastslogs att raka klamrar [ ] skulle markera skador i förlagan, suppleringar och rättelser.

Vid denna tid var Ernst Nygren huvudredaktör. Hans önskan och målsättning blev att täcka in och ta med mer arkivmaterial än man hade gjort tidigare. Men detta krävde en hel del förarbete: det var nödvändigt att göra ordentliga inventeringar – såsom hade gjorts i Vatikanarkivet – av såväl allt primärmaterial i arkiv, bibliotek och på andra håll som sekundärmaterial i form av förteckningar, register och avskrifter från tiden efter reformationen. Allt Nygren och hans medarbetare kunde hitta, i Sverige och utomlands, som på något sätt berör Sverige och svenska förhållanden fram till 1540 skulle registreras. Detta mycket omfattande arbete kom att pågå i omkring 30 år. Själva utgivningen försenades förstås, också på grund av andra världskriget.

### *Svenskt Diplomatariums huvudkartotek*

Ett resultat av inventeringarna var att man omedvetet lade grunden till en idag viktig ingång till medeltidsbrev. Inventeringen – och registreringen – resulterade nämligen i PM, registranter och kortkataloger. 1956 tog Lars Sjödin ett samlat grepp kring detta och började upprätta ett lappkartotek, där varje kort innehöll alla kända uppgifter om ett brev. Svenskt Diplomatariums huvudkartotek, som kortkatalogen kom att kallas, blev diplomatarieredaktörernas viktigaste redskap och utgör än idag själva kärnan till det digitala registret med samma namn – förkortat SDHK.

SDHK tillkom genom att man mellan 1993 och 1999 överförde uppgifterna från lappkartoteket eller kortkatalogen till ett Filemaker-register: informationen från korten skrevs av och fördes in i dataregistret, kort för kort, brev för brev. Tanken med digitaliseringen av kartoteket var från början framför allt att skapa ett smidigare redskap för diplomatarieredaktörerna, och inte att publicera registret. År 1999 släpptes ändå en första version på CD-skiva. Fram till dess hade den som ville söka information om medeltidsbrev fått bege sig till diplomatarieredaktionen för att hitta uppgifterna – allra först genom att bläddra i det gamla lappkartoteket, kronologiskt ordnat, senare i den (enda) dator på redaktionen där Filemaker-registret fanns. I och med CD-skivan upptäckte allt fler med-

eltidsforskare nya vägar in i materialet. Nu kunde sökning enkelt göras på till exempel orter och personer, språk, innehåll, arkiv, källor – förutom förstås dateringen.

Fyra år senare, 2003, var arbetet med en online-version färdigt, och sedan dess finns registret tillgängligt gratis för alla via Riksarkivets hemsida. I detta första skede bestod det digitala registret av en uppdaterad version av det som tidigare funnits på CD-skivan, det vill säga grundläggande information och uppgifter om de medeltida breven. Nästa steg blev att inkorporera de utgivna texterna i registret. Under de närmast följande åren skannades, OCR-tolkades och korrekturlästes de gamla volymerna, innan själva brevtexterna fördes in och därmed blev sökbara. Vartefter nya häften med brevtutgåvor publiceras, införs textutgåvorna i SDHK. I dagsläget finns omkring 14 000 brevtexter tillgängliga och sökbara.

Sedan 2003 har SDHK utvecklats i fråga om utseende, gränssnitt och funktioner flera gånger. I dag utgörs registret av över 44 000 filer i TEI XML-format<sup>18</sup>, en för varje känt brev. Är brevtexterna utgivna finns den med, tillsammans med alla andra upplysningar; när texten inte är utgiven finns grundläggande information om innehållet, uppgifter om och bilder på källor, litteraturhänvisningar och andra kommentarer.

SDHK är i grunden ett direkt resultat av allt det inventeringsarbete våra föregångare gjorde under 1930-, 40-, 50- och 60-talen. Men samtidigt pågick även den ordinarie, kronologiska utgivningen.

### *Band VII och framåt*

Förödelser i Europa och omflyttningar av arkivalier under andra världskriget, restriktioner gällande utlåning av material och den ovannämnda urkundsinventeringen gjorde att utgivningen tog längre tid än beräknat. Under decennierna pågick arbetet parallellt med flera band (VII, VIII, IX och X).

På 1950-talet kom Jan Liedgren att knytas till redaktionen. Liedgren var arkivarie, men med en bakgrund inom nordistiken. Liedgren utgav band VIII:2 (1963) med hjälp av Ina Friedlaender (som utarbetade Vatikantexterna) och VIII:3 (1966), med hjälp av Ina Friedlaender och Jan Öberg, som var fil. dr i latin och gjorde förarbeten till de latinska texterna. På 1960-talet ser man sålunda en hel redaktion med fullständig språkkompetens, inte bara historiker eller arkivarier.

Liedgren utgick från de editionsregler som hade upprättats mot slutet av 1930-talet och faststälts 1952 av diplomatariekommittén. I sitt förord till VIII:3 konstaterade han att de inte hade blivit konsekvent tillämpade i föregående häften i bandet, i synnerhet i fråga om bruket av stora och små bokstäver. Dessutom hade förlagans interpunktion alltid bibehållits, oavsett om förlagan var ett original, yngre avskrift eller tryckt text av förlorat original.

När det gällde latinet menade Liedgren att det ofta är svårt att avgöra om en skrivare skriver *c* eller *t*, men att en viss normalisering till förmån för *c* har använts i utgåvorna. Men, påpekade han, »den intresserade bör alltid gå till förlagan».<sup>19</sup>

Lars Sjödin var redaktör för band IX:1 (1970), med hjälp av Ina Friedlaender. Sjödin införde några nyheter i utgivningen, vilka han själv kallade »anmärkningsvärda»:<sup>20</sup>

1. Redovisning av otryckta koncept till, avskrifter av, utdrag ur, sigillbeskrivningar till, register och förteckningar över avtryckta originalbrev.
2. Granskning och bestämning av urkundsstilarna.
3. Utmärkning av radväxling (') i avtryckta medeltida texter.
4. Återgivning av chrismon och vissa andra tecken i originaldokument [såsom det brevinledande tecknet ;:].
5. Graderade ordavstånd mellan meningar, satser m. m. enligt god boktryckarregel.

Därtill genomförde Sjödin några jämkningar i, vad han ansåg vara, förenklande syfte. Jämkningarna gällde bland annat införandet av två *hjälp-skiljetecken* (det ena skiljer vid behov meningar eller urkundsdelar, det andra satser och satsdelar), samt viss kursivering av abbreviaturer i latinska texter, och normalisering av stora och små bokstäver. Sammanfattningsvis följde alltså Sjödin en diplomatarisk princip som återger förlagan mycket nära, vilket ibland ledde till att utgåvorna blev svårlästa.

Samma år som IX:1 kom ut trycktes även det första häftet i band X, som latinisten Jan Öberg utarbetat. 1968 hade diplomatariekommittén beslutat om begränsningar i urvalet för att på så sätt skynda på utgivningen. Öberg redogör i inledningen noggrant för »begränsningen av omfånget och tillämpningen därav», som bland annat innebar att Vatikantext-er återigen uteslöts och att »utgivningen begränsas till urkunder rörande

*Sverige i dess medeltida omfattning* och på nytt koncentreras kring det inhemska materialet». Öberg, som var en klassiskt skolad filolog, presenterade nya och detaljerade *Editionsregler för Svenskt Diplomatarium 1371–1400*, vilka var modifieringar av och tillägg till de principer som hade fastställts på 1930- och 50-talen. I mycket högre utsträckning än vad som tidigare gjorts rättade Öberg »uppenbara felaktigheter» i texterna; i likhet med Sjödin markerades förlagans radväxlingar, men dennes *hjälp-skiljetecken* förenklades. I Öbergs principer redogjordes för första gången för vad som skulle ingå i registerna. Eftersom arbetet samtidigt pågick med band VII–IX fick breven i band X inledningsvis en egen numrering, som började med DS X, nr 1.

1976 kom ett riksdagsbeslut varvid diplomatariekommittén ombildades till en rådgivande nämnd, och Svenskt Diplomatarium blev en organisatorisk enhet inom Riksarkivet.<sup>21</sup> Ny huvudredaktör var historikern Birgitta Fritz, och i redaktionen ingick även en latinist, en nordist och en arkivarie. Under hennes tid fullbordades band VII–IX.<sup>22</sup>

Utgivningen av band X kunde sedan fortsätta, nu med Claes Gejrot som huvudredaktör. X:3–4 kom ut 2002–2004, drygt trettio år efter att X:1 tryckts. I dessa häften frångicks Öbergs restriktiva texturval, och då utgivningen av band VII–IX nu hade färdigställts, kunde nummerföljden därifrån återupptas. Band X:3 inleds sålunda med DS nr 8601.

Inför starten av arbetet med volym XI gjordes ett omtag vad gäller utgivningsprinciperna för Svenskt Diplomatarium. Grunden utgjordes av Jan Öbergs *Editionsregler*, som dock modifierades på vissa punkter. Också i inledningen till band XII har en uppdatering av editionsreglerna tryckts.

### *Sammanfattning*

Under de 190 år som arbetet med Svenskt Diplomatarium har pågått har det utvecklats från ett privat initiativ till ett statligt uppdrag. Under andra halvan av 1900-talet knöts flera personer till utgivningen, och istället för att vara ett enmansarbete har arbetet fortgått med en redaktion. Utgivarna besitter nu inte enbart historisk/arkivarisk kompetens, utan även en djupare språklig sådan. I dagens redaktion är alla redaktörer disputerade inom nordiska språk eller latin. Diplomatiariets *rådgivande nämnd*, som diplomatariekommittén ombildades till, består av disputerade forskare

inom historia, latin och nordiska språk, som garanterar verkets vetenskapliga kvalitet.

Utgivningsprinciperna har förändrats genom åren, men kanske är det inte där den största skillnaden ligger när man jämför en 100 år gammal utgåva i Svenskt Diplomatarium med dagens. De tidiga diplomutgivarna funderade sannolikt aldrig över huruvida deras målgrupp – främst akademiska forskare i historiska ämnen – behärskade latin och fornsvenska, var bekanta med historiska skeenden eller kunde förstå vilka de personer och orter som nämns i breven var. Dagens målgrupp är fortfarande akademiska forskare – i historiska såväl som språkvetenskapliga ämnen – men också studenter och en allmänhet intresserad av historia, hembygdsforskare och släktforskare. Idag måste vi utgivare förutsätta att läsarna inte behärskar latin och fornsvenska och att de behöver hjälp med att tolka innehållet i breven.

Utvecklingen av textutgåvorna har skett stegvis på ett sätt som formats av tiden och utgivarna. Numera arbetar vi utifrån principen om en modifierad diplomatarisk utgåva, d.v.s. den skall vara textnära (endast undantagsvis görs rättelser i en originaltext), men modifierad för att underlätta för läsaren: stora och små bokstäver normaliseras enligt modernt bruk, och interpunktion används där det krävs (dock mer restriktivt i icke-latinska texter). Alla ingrepp redovisas noggrant både i själva texten och i den textkritiska apparaten. Innehållssammanfattningarna är väsentligt mer utförliga idag, och utgåvorna har försetts med utförliga kommentarer och tydliga litteraturhänvisningar.

Vidare har det digitala registret SDHK blivit allt viktigare. Från att ha varit ett hjälpmedel för enbart redaktörerna har registret blivit den vanligaste ingången till medeltidsbreven och lett till att fler utanför den akademiska världen upptäcker materialet. Digitala textutgåvor medger dessutom att rättelser och tillägg kan göras i större utsträckning.

Från och med band X:3 (2002) löper utgivningen på kronologiskt. Utgivningstakten idag är att vi publicerar ett häfte – med allt brevmaterial från ett medeltida år – med några års mellanrum. Vi vill avsluta med att citera Liljegrens ord från 1837: »Utan att för framtiden bestämma sig till någon viss tid, vill utgifvaren endast förbinda sig, att på fortsättningen af detta för Fäderneslandets häfder viktiga arbete, oförtrutet använda alla krafter, så långt Försynen förläna helsa».<sup>23</sup>

## NOTER

1. DS I, s. iii.
2. För grundläggande arbeten om det medeltida brevmaterialet och diplomarieutgivningen under olika tider hänvisas till Fritz 2004 och 1980, Gejrot 2011 och 2002, Liedgren 1976 samt Nygren 1938. I övrigt ger förord och inledningar till de olika volymerna och häftena en god inblick i utgivarnas tankar om principer för editionerna (se bilaga). I fråga om utgivare och huvudredaktörer fram till och med 1968 hänvisar vi till respektive artikel i SBL.
3. DS I, s. v–viii.
4. *Aftonbladet* nr 110, 1834-05-15. Där framgår att regeringen anslagit 600 riksdaler banko till tryckning av varje del av Svenskt Diplomatarium, 200 riksdaler årligen till dess utgivare och 400 riksdaler årligen till en medhjälpare åt denne »i någon af hans öfriga befattningar». Vidare hade föreslagits att 600 riksdaler banko skulle avsättas till inköp av exemplar »af hvarje utkommande del af detta *Diplomatarium*».
5. *Aftonbladet* nr 113, 1834-05-20.
6. En av de skarpaste kritikerna var fornforskaren och handskriftsutgivaren L. F. Rääf; se SBL XXXI, s. 183.
7. DS III, Förord (opaginerat).
8. Riksarkivarie R. M. Bovallius i förordet till första bandet av den nya serien, SD I, s. i–ii.
9. SD I, s. iv.
10. SD I, s. v.
11. SD I, s. v. Silfverstolpe hänvisar inte till några specifika arbeten, men sannolikt hade han tagit intryck av något av de tyska diplomatarier (Urkundenbücher) som publicerats under 1860- och 1870-talen. I sitt förord (SD I, s. iv) omtalar Silfverstolpe bl.a. tyska Föreningen för Hansans historia, som varit honom behjälplig med inventeringen av tyska arkiv.
12. Se Liedgren 1976, s. IV.
13. Om Emil Hildebrands syn på textutgivning se Hildebrand 1878.
14. Lagercrantz 1913, s. 179.
15. Lagercrantz 1913, s. 179–180.
16. Om de så kallade Skandinaviska expeditionerna se Karlsson 1901, Bååth 1956 och Gejrot 2022 (under tryckning).
17. Organisationen med Kungl. Vitterhetsakademien som huvudman varade till 1976 då Diplomatariet fullt ut blev en del av Riksarkivet.
18. Om TEI, Text Encoding Initiative, se <https://tei-c.org/>.
19. DS VIII:3, Förord (opaginerat).
20. DS IX:1, Förord (opaginerat).
21. I *Förordning (1977:553) med instruktion för riksarkivet* (SFS) fastställdes under § 7 att »Riksarkivet skall utge [...] Svenskt diplomatarium» och under § 11 att »Hos riksarkivet finns en rådgivande nämnd för svenskt diplomatarium». Förändringen fick till följd att det nu står i Riksarkivets (regerings)instruktion att myndigheten är skyldig att utge Svenskt Diplomatarium.
22. DS IX:4 med rättelser och tillägg utkom dock år 2000 med Claes Gejrot som huvudredaktör.
23. DS II, Förord (opaginerat).

## LITTERATUR

- Aftonbladet*. 1834. 15. maj, nr 110, och 20. maj, nr 113. Stockholm.
- Bååth, L. M. 1956. »De skandinaviska historiska expeditionerna till Rom 1920–1939» i *Archivistica et mediävistica Ernesto Nygren oblata*, s. 53–85. Stockholm.
- DS. *Diplomatarium Suecanum*. (Se bilaga).
- Fritz, Birgitta. 1980. »De svenska medeltidsbrevens trädning till 1800-talets början» i *Meddelanden från Svenska Riksarkivet för åren 1976–1977*, s. 68–135. Stockholm.
- Fritz, Birgitta. 2004. »Medeltidsbrev och deras vandring genom seklerna» i *Arkiv, samhälle och forskning*, 2004:1–2, s. 7–16. Stockholm.
- Gejrot, Claes. 2002. »Gamla skinnlappar och digitala dokument. Tradition och förnyelse i diplomatariearbetet» i *Av kärlek till arkiv. Festskrift till Erik Norberg*, s. 192–199. Lund.
- Gejrot, Claes. 2011. »Medeltiden i dataåldern. Om Svenskt Diplomatarium idag» i *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitetsakademien. Årsbok MMXI*, s. 97–108. Stockholm.
- Gejrot, Claes. 2022. »The Scandinavian Expeditions to Rome» i C. Gejrot, K. Salonen och A. S. Hägglund (utg.), *Scandinavia and the Vatican Archives* s. 11–31.
- Hildebrand, Emil. 1878. »Om äldre handskrifter återgifvande i tryck» i *Historiskt Bibliotek*, s. 21–48. Stockholm.
- Karlsson, K. H. 1901. »Forskningar i Vatikanens arkiv och därmed sammanhängande arbeten 1894–1900» i *Meddelanden från Svenska Riksarkivet*, bd 5, s. 343–357. Stockholm.
- Lagercrantz, Otto (utg.). 1913. *Svenska Filolog- och Historikermötet i Göteborg den 19–21 Augusti 1912*. Göteborg.
- Liedgren, Jan. 1976. »Inledning» i *Svenskt Diplomatarium VII:1*, s. IV–XII. Stockholm.
- Nygren, Ernst. 1938. »Det svenska diplomatarieverket» i *Nordisk Familjeboks Månadskrönika*, nr 3/1938, s. 161–167. Stockholm.
- SBL. *Svenskt Biografiskt Lexikon*. 1918–.
- SD. *Svenskt Diplomatarium från och med år 1401*. (Se bilaga).
- SDHK. *Svenskt Diplomatariums huvudkartotek över medeltidsbrev*: riksarkivet. se/sdhk.
- SFS. *Svensk författningssamling*. 1825–1998. Stockholm.



BILAGA. ÖVERSIKT ÖVER UTGIVNA HÄFTEN  
AV *SVENSKT DIPLOMATARIUM*

- DS I 817–1285, 1829 (J. G. Liljegren)  
 DS II:1 1286–1299, 1834 (J. G. Liljegren)  
 DS II:2 1286–1310, 1837 (J. G. Liljegren)  
 DS III:1 1311–1326, 1842 (B. E. Hildebrand)  
 DS III:2 1311–1326, 1850 (B. E. Hildebrand)  
 DS IV:1 1327–1340, 1853 (B. E. Hildebrand)  
 DS IV:2 1327–1340, 1856 (B. E. Hildebrand)  
 DS V:1 1341–1347, 1858 (B. E. Hildebrand)  
 DS V:2 1341–1347, 1865 (B. E. Hildebrand)  
 SD I 1401–1407, 1875–1884 (C. Silfverstolpe)  
 DS VI:1 1348–1350, 1878 (E. Hildebrand)  
 SD II 1408–1414, 1879–1887 (C. Silfverstolpe)  
 SD III 1415–1420, 1885–1902 (C. Silfverstolpe)  
 SD IV Supplement till året 1401–1420, 1903–04 (K. H. Karlsson)  
 Ort-, person- och sakregister band I och II 817–1310, 1910 (K. H. Karlsson)  
 DS VI:2 1348–1355, 1916 (S. Tunberg)  
 DS VI:3 1348–1355, 1919 (S. Tunberg)  
 DS VI:4 1348–1355, 1921 (S. Tunberg)  
 DS VI:5 Supplement, 1946 (E. Nygren)  
 DS VI:6 Register, 1953 (L. Sjödin)  
 DS VIII:1 1361–1362, 1953 (E. Nygren)  
 DS VIII:2 1363–1364, 1964 (J. Liedgren)  
 DS VIII:3 1365, 1966 (J. Liedgren)  
 DS IX:1 1366–juni 1368, 1970 (L. Sjödin)  
 DS X:1 1371–1372, 1970 (J. Öberg)  
 DS X:2 1373–1374 juni, 1974 (J. Öberg)  
 DS VII:1 1356, 1976 (J. Öberg)  
 DS VIII:4 Register, rättelser och tillägg, käll- och litteraturförteckning, 1976  
 (J. Öberg)  
 DS VII:2 1357, 1979 (B. Fritz)  
 DS VII:3 1358, 1982 (B. Fritz)  
 DS VII:4 1359, 1985 (B. Fritz)  
 DS VII:5 1360, 1987 (B. Fritz)

DS VII:6 Register, 1991 (B. Fritz)

DS IX:2 1368 juli–1369, 1995 (B. Fritz)

DS IX:3 1370, 1998 (B. Fritz)

DS IX:4 Nytillkomna texter, rättelser och tillägg, ort- och personregister, 2000  
(C. Gejrot)

DS X:3, 1374 juli–1375, 2002 (C. Gejrot)

DS X:4 Supplement och register 1371–1375, 2004 (C. Gejrot)

DS XI:1 1376, 2006 (C. Gejrot)

DS XI:2 1377, 2009 (C. Gejrot)

DS XI:3 1378, 2011 (C. Gejrot)

DS XI:4 1379, 2014 (C. Gejrot)

DS XI:5 1380 inkl. register, 2017 (C. Gejrot)

DS XII:1 1381, 2020 (C. Gejrot)

## Forfattere

*Margrethe Støkken Bue* (f. 1973). Master i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. Seniorrådgiver ved musikkseksjonen på Nasjonalbiblioteket (fra 2013). Arbeidet tidligere med notearkiv og -produksjon ved Norsk Musikkinformasjon (2004-2013). Utgiver av Halfdan Kjerulfs dagbøker (NB kilder), og skal samme sted utgi fire dansebøker sammen med Elizabeth Svarstad. Tilknyttet Music Encoding Initiative (MEI).

*Axel Teich Geertinger* (f. 1968). Cand.mag., ph.d. i musikvidenskab fra Københavns Universitet med speciale i bl.a. musikalsk editionsfilologi. Leder af Dansk Center for Musikudgivelse ved Det Kgl. Bibliotek 2012-2020. Seniorredaktør ved Det Danske Sprog- og Litteraturselskab på projektet *Musik og sprog i reformationstidens danske salmesang* (2018-2020). Forskningsbibliotekar ved Dansk Folkemindesamling på Det Kgl. Bibliotek (2020-).

*Ingela Hedström* (f. 1978). Ph.d. i nordisk filologi, Universitet i Oslo (2009). Disputerade på en avhandling om medeltida svenska bönböcker från Vadstena kloster. Har i sin forskning framför allt sysslat med kvinnligt skriftbruk, birgittinskt material och utgivning av senmedeltida texter, bl.a. i projektet "Digitala Birgitta. Att tillgängliggöra heliga Birgittas fornsvenska texter" (2018-2019). Arbetar som redaktör vid Svenskt Diplomatarium (sektionen för Medeltida källutgivning, Riksarkivet), med ansvar för utgivningen av de medeltida breven på fornsvenska.

*Barbro Wallgren Hemlin* (f. 1963). Docent och universitetslektor i svenska språket vid Göteborgs universitet. Disputerade 1997 på avhandlingen *Att övertyga från predikstolen* (Nora: Nya Doxa). Arbetar på Tegnérssamfundets uppdrag med en textkritisk utgåva av Esaias Tegnér's kyrkliga tal, varav tre volymer hittills har utkommit.

*Brian Møller Jensen* (f. 1948). Cand.mag. i klassisk filologi (Århus), ph.d. i teologi/kirkehistorie (København), docent emeritus i latin ved Stockholms Universitet, tillknyttat editionsprogrammet *Ars edendi* (2008-2016). Har publiceret talrige studier om de middelalderlige genrer troper og sekvenser, mariologiske tekster og helgenlegender med specielt fokus på de liturgiske håndskrifter i Piacenza (se bibliografien til mit bidrag), samt den første komplette danske oversættelse af Benedikts Regel. Pågående projekter er en monografi om fabelgenren i middelalderen *Fabula docens in Medieval Latin Literature* og sammen med Marco Petoletti (Milano) *editio princeps* af 140 *Sermones* af Piacenza-Paviabiskoppen Fulco Scotti (1165-1229) samt en analyse af rockpoeten Jim Morrisons tekster.

*Esbjörn Nyström* (f. 1973). Fil. dr i tyska med litteraturvetenskaplig inriktning vid Göteborgs universitet (2004) med en avhandling om Brechts och Weills libretto *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, utgiven i serien *Arbeiten zur Editionswissenschaft* (Peter Lang AG, 2005). Han har vidare publicerat artiklar om bl. a. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Brechts baletlibretton, Lagerlöf och Nelly Sachs samt om editions- och genreteoretiska frågeställningar, främst gällande operalibrettot och filmmanuskriptet. Tidigare anställd som universitetslärare och/eller forskare vid universiteten i Tartu (Estland), Stockholm och Göteborg, f. n. (2022) vik. forskningsrådgivare vid Luleå tekniska universitet.

*Sara Risberg* är docent i latin och redaktör vid Svenskt Diplomatarium (sektionen Medeltida källutgivning, Riksarkivet). Hon disputerade vid Stockholms universitet 2003 och har i sin forskning framför allt sysslat med utgivning av senmedeltida texter, särskilt birgittinsk material och dokument med ursprung i Vatikanen. Vid Svenskt Diplomatarium på Riksarkivet arbetar hon huvudsakligen med de digitala resurserna, som Svenskt Diplomatariums huvudkartotek (SDHK) och utveckling av digitala editioner och publikationer.

*Elizabeth Svarstad* (f. 1977). Nordisk mastergrad (2005) og Ph.D. (2018) i dansevitenskap fra Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU). Doktorgradsprosjektet om dans som sosial dannelse i Norge 1750–1820 er tilknyttet det tverrfaglige forskningsprosjektet pArts – Performing Arts between Dilettantism and Professionalism. Music, Theatre and Dance in the Norwegian Public Sphere 1770–1850, støttet av Norges forskningsråd. Utdannet dansekunstner fra Den norske balletthøyskole, underviser i historiske danser ved Norges musikkhøgskole og Operahøgskolen i Oslo og jobber frilans som danser og koreograf.

## Redaktører

*Annette Lassen* (f. 1971). Ph.d., forskningsprofessor på Árni Magnússon-instituttet for islandske studier, lektor på Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab, Københavns Universitet. Har udgivet oversættelser af oldtidssagaer og islændingesagaer, tekstudgaver af islandske værker, artikler og bøger om oldislandsk litteratur, mytologi og receptionen af denne i senere tid i Danmark. Medlem af NNE's planlægningsgruppe, Letterstedtska föreningen og editorial board for The Viking Collection. Studies in Northern Civilization.

*Krista Stinne Greve Rasmussen* (f. 1979). Ph.d., udgaveleder på *Grundtvigs Værker*, Center for Grundtvigforskning, Aarhus Universitet. Har skrevet artikler om tekstvidenskabelige emner og editionshistorie. Er i gang med en udgave af Tove Ditlevsens lyrik. Medlem af NNE's planlægningsgruppe samt Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.

*Kirsten Vad* (f. 1988). Cand.mag., editionsfilolog ved *Grundtvigs Værker*, Center for Grundtvigforskning, Aarhus Universitet. Har udgivet en bred vifte af Grundtvigs tekster, bl.a. hans Rimkrønikeudgaver, flere digtsamlinger, taler og sange. Arbejder for tiden med *Nordens Mythologi* (1832).

# Personregister

- Alcuin 81  
Aldo 87, 88  
Almqvist, C.J.L. 48, 117  
Ambrosius 79, 84  
Andersen, H.C. 48, 56, 57, 62, 65, 67  
Andersen, Vilhelm 56, 57, 59, 61  
Andkjær Olsen, Ursula 49  
Andrée, Alexander 73  
Annerstedt, Claes 127  
Anselm af Canterbury 91  
Antoninus 75  
Appel, Bernhard R. 51, 66  
Arbeau, Thoinot 19, 28  
Arent, Hans-Christian 28  
Augustin 9, 79, 82, 87, 89, 90  
  
Bach, Johann Sebastian 17  
Baggesen, Jens 48  
Basilides, martyr 89  
Beauchamp, Pierre 21  
Beda Venerabilis 79  
Beethoven, Ludwig van 40, 46  
Bellman, Carl Michael 48  
Benedikt af Nurcia 74  
Benesh, Joan 14, 24  
Benesh, Rudolf 14, 24  
Bent, Ian D. 27  
Berschlin, Walter 87  
  
Berwald, Franz 52, 53, 66  
Berzelius, Jöns 99  
Bjørnson, Bjørnstjerne 48, 66  
Bööck, Fredrik 95  
Borren, Charles Van den 16  
Borum, Poul 48  
Bovallius, R.M. 135  
Breig, Werner 54, 61, 64, 66, 67  
Brilioth, Yngve 113, 119  
Bucossi, Alessandra 73  
Bue, Margrethe Støkken 7  
Buschmeier, Gabriele 50, 65  
Bååth, L.M. 129, 135  
  
Capelle, Irmlind 66  
Carlsson, Signe 117  
Caroso, Fabritio 19, 28  
Carpelan, Bo 48  
Autpertus af Monte Cassino 89  
Cassiodor 81  
Catapano, Giovanni 89  
Christensen, Inger 48  
Christensen, Lars Saabye 49  
Christus 108, 109, 115, 116  
Cividini, Iacopo 51, 65, 66  
Claudius af Torino 79  
Cnattinguis, Bengt 119  
Compan, Charles 18, 27

- Cook, James 115, 116  
 Cornazzano, Antonio 19  
 Crostini, Barbara 73  
 Cyprianus 82  
 Cyrinus, martyr 89
- Da Ponte, Lorenzo 65  
 d'Avery, David 9, 80, 81  
 David 107, 108, 110  
 Dessaeu, Paul 63  
 Detken, Anke 67  
 Duerden, Rachel 27, 28  
 Dүfner, Jens 51, 66, 67  
 Du Rietz, Rolf E. 65
- Ekman, Kerstin 49  
 Enquist, P.O. 48  
 Eutolmius 82
- Feder, Georg 45  
 Felix af Nola 81, 82  
 Feuillet, Raoul-Auger 14, 18, 21, 28  
 Fischer-Lichte, Erika 65  
 Foltmann, Niels Bo 65  
 Forssell, Lars 48  
 Forsström, Tua 48  
 Fosse, Jon 49  
 Friedlaender, Ina 131, 132  
 Fritz, Birgitta 133, 135  
 Frostenson, Katarina 48, 65  
 Fulbert af Chartres 79
- Gade, Niels W. 35, 36, 37  
 Geertinger, Axel Teich 8, 35  
 Gejrot, Claes 133, 135  
 Georgiades, Thrasybulos G. 64  
 Germanus af Auxerre 79  
 Gier, Albert 65  
 Goethe, Johann Wolfgang von 65  
 Goodman, Nelson 30
- Göransson, Carl Ernst 119  
 Göransson, Elisabet 73  
 Greetham, David C. 119  
 Gregor den Store 79, 83, 86  
 Grieg, Edvard 52, 66  
 Grundtvig, N.F.S. 95  
 Guðjónsson, Þórður Ingi 9  
 Guest, Ann Hutchinson 7, 13, 14, 26, 27, 28
- Hallström, Ivar 59, 60  
 Hansen, Emilie Karner 11  
 Hansen, Erik Fosnes 48  
 Hansen, Wilhelm 34  
 Hauch, Carsten 43  
 Hauge, Alfred 48  
 Haugen, Odd Einar 9  
 Hedberg, Frans 59, 62, 67  
 Hedström, Ingela 9  
 Heise, Peter 38, 40, 43, 44, 45, 50  
 Heidenstam, Verner von 99, 118  
 Hemlin, Barbro Wallgren 7, 8  
 Henderson, Ebenezer 116  
 Henrikson, Paula 64, 118  
 Hertzberg, Rafael 66  
 Hesbert, René-Jean 77  
 Hieronymus 81  
 Hildebrand, Bror Emil 124, 125, 128  
 Hildebrand, Emil 127, 128, 135  
 Hoem, Edvard 48  
 Hofmannsthal, Hugo Von 65  
 Holm, Pelle 99  
 Horneman, C.F.E. 32, 33, 34  
 Huldén, Lars 48  
 Hörberg, Pehr 106, 107, 108, 109, 111, 112, 119
- Ibsen, Henrik 48, 65  
 Ingarden, Roman 67  
 Isidor af Sevilla 87



- Iversen, Gunilla 73, 91
- Jansson, Tove 48
- Jarlert, Anders 115, 116
- Jensen, Brian Møller 8, 9, 73, 91, 92
- Jesus 82, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115
- Johannes af Amalfi 87, 88
- Johannes Archidiaconus 79
- Johannes Maiorscola 91
- Johnson, Eyvind 65
- Joyce, James 65
- Justina af Padova 75, 82, 87
- Karl-Johnson, Gabriella 28
- Karlsson, K.H. 127, 135
- Kellgren, Johan Henric 48, 51, 52, 67
- Kepper, Johannes 66
- Kihlman, Erika 73
- Kilpelä, Eliel 9
- Klein-Perski, Kerstin 65
- Klenau, Paul von 41, 42, 43
- Kondrup, Johnny 31, 50-51, 54, 64, 65
- Kraus, Joseph Martin 52, 67
- Krenek, Ernst 65
- Laban, Rudolf 24, 25, 27
- Lagercrantz, Otto 135
- Lagerlöf, Selma 48
- Lambranzi, Gregorio 20, 21, 28
- Larsson, Lars-Erik 53
- Lenngren, Anna Maria 48
- Leo den Store 84, 87
- Lidner, Bengt 48
- Liedgren, Jan 131, 132, 135
- Ligeti, György 62
- Lijvin, Clas 117
- Liljegren, Johan Gustaf 122, 124, 125, 128, 134
- Lindegren, Erik 48, 66
- Linnestrå, Aasne 49
- Lortzing, Albert 65
- Lundquist, Åke K.G. 95
- Løveid, Cecilie 98
- Maalouf, Amin 65
- Malmberg, Bertil 48
- Malmqvist, Alexander Magnus 97
- Mann, Thomas 65
- Maria Magdalene 84
- Martimort, Aimé G. 78, 87, 92
- Mattias, apostel 89
- Metastasio, Pietro 53
- Meschkes, Michael 62
- Mickel, Karl 63
- Miočević, Ljubica 117
- Mozart, Wolfgang Amadeus 51
- Nabor, martyr 89
- Nazarius, martyr 89
- Negri, Cesare 19, 28
- Nielsen, Carl 35, 37, 52, 56, 58, 67
- Nielsen, Klaus 11
- Nygren, Ernst 129, 130, 135
- Nyström, Esbjörn 8, 47, 65, 66, 67
- Öberg, Jan 131, 132, 133
- Odelman, Eva 73
- Oehlschläger, Adam 48
- Ommundsen, Åslaug 9
- Origenes 79
- Óskarsdóttir, Svanhildur 9
- Pacius, Fredrik 53, 67
- Palmborg, Nils 95, 117
- Parkes, Malcom B. 92
- Parland, Henry 95
- Pass, Gregory A. 92
- Paterson, John 116
- Paulus 84
- Pesaro, Guglielmo da Pesaro 19

- Peter 84  
 Pfitzner, Hans 65  
 Piacenza, Domenico de 19  
 Pihlflyckt, Katarina 9  
 Philippart, Guy 74, 91  
 Plachta, Bodo 118  
 Posse, Erik 125
- Racine 65  
 Rääf, L. F. 135  
 Ramnefalk, Marie Louise 48  
 Ribaldus 92  
 Richardt, Christian 48, 50  
 Rifbjerg, Klaus 48  
 Riisager, Niels 11  
 Risberg, Sara 9  
 Rydberg, Viktor 99, 118  
 Rådström, Niklas 48
- Sahlgren, Jöran 128  
 Schmid, Manfred Hermann 66  
 Schmidt, Christian Martin 31, 66  
 Schreiter, Solveig 66  
 Scribe, Eugène 65  
 Searby, Denis 73  
 Secher, V.A. 128, 129  
 Seton, Alexander 123  
 Settelind, Bo 48  
 Shakespeare, William 65  
 Sibelius, Jean 66  
 Silfverstolpe, Carl 126, 127, 128, 135  
 Simon 84  
 Sjödin, Lars 130, 132, 133  
 Sjöstrand, Östen 48  
 Stagnelius, Erik Johan 48, 53  
 Stefanus 79  
 Stenberg, Pehr 117  
 Stepanov, Vladimir 14, 24
- Strohm, Reinhard 54, 66  
 Strömqvist, Siv 67  
 Sundkler, Bengt 115, 116  
 Svarstad, Elizabeth 7, 28  
 Svedjedal, Johan 65  
 Svensson, Anders 109  
 Svensson, Christina 95, 99, 118  
 Sørensen, Inger 34
- Tegnér, Esaias 7, 8, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119 (95-119)  
 Topelius, Zacharias 48, 53, 56, 57, 67, 95  
 Törnqvist, Egil 67  
 Törnqvist, Ulla 95  
 Tumat, Antje 65  
 Tunberg, Sven 128
- Undset, Sigrid 117  
 Urchueguía, Cristina 54, 58, 64, 66
- Vad, Kirsten 11  
 Wagner, Richard 51, 52, 54, 58, 61, 63, 64, 65, 67  
 Wallgren Hamlin, Barbro 114, 118, 119  
 Van Zile, Judy 26, 28  
 Weber, Alexander 67  
 Weidmann, Clemens 89, 92  
 Weisstein, Ulrich 56, 67  
 Wesley, John 116  
 Veit, Joachim 66  
 Victoria 79  
 Wilde, Oscar 65  
 Wingård, Rikard 118  
 Vizki, Morti 49  
 Voss, Egon 54, 64, 66
- Zeller, Hans 50, 65