

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT

1967-68

★

UDGIVET AF
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF
HENRIK GLAHN
OG
CHRISTIAN THODBERG

KØBENHAVN

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT

INDHOLD

	Side
<i>Henrik Glahn: Siden sidst</i>	3
<i>Mogens Wöldikes 70-årsdag</i>	6
<i>Mogens Wöldike: Erindringer om Laub og Carl Nielsen</i>	11
<i>Erik Dal: Mellem Sthen og Kingo</i>	28
<i>Poul Nielsen: Kirke og musikalsk modernisme. Et dogmatisk essay</i>	51
<i>Harald Vilstrup: Fordømt og frelst</i>	64
<i>Jørgen Schultz: Om tolkning af gudstjenestens salmer</i>	73
<i>K. L. Aastrup: To nye salmer</i>	91

SIDEN SIDST

To sommermøder har i den forløbne periode været afholdt: I 1967 på Gymnastikhøjskolen ved Viborg og i 1968 på Gerlev Idrætshøjskole ved Slagelse. Mødet i Viborg fandt sted under ledelse af formanden og med Mogens Wöldike og Per Enevold Johansen som ledere af korsangen. Domprovst K. L. Aastrup var prædikant ved den indledende højmesse, studiekredse i orgelspil blev varetaget af organist Grethe Krogh Christensen og domorganist Poul Børch, og salmegennemgangen blev forestået af pastor Jørgen Schultz, provst Gunnar Pedersen, domprovst Aastrup og Henrik Glahn. Som foredragsholdere medvirkede sognepræst Christian Lindsprog («Præsten mellem organist og menighed»), mag. art. Poul Nielsen («Kirkemusik i vort århundrede?» – trykt i dette årsskrift), amanuensis Knud Ottosen («Liturgi i den danske kirke i middelalderen») samt professor, dr. phil. Jens Peter Larsen («G. Fr. Händel's kirkemusik»). Der afholdtes kirkemusikaften i Skive gamle kirke, hvor Inge Bønnerup fremførte orgelværker af G. Böhm, Peter Thomsen og E. Trærup Sark, og »lille kor« under ledelse af Per Enevold Johansen sang motetter af Scheidt, Schütz, Wöldike, Heiler og Hjelmberg. Ved den afsluttende koncert i Viborg domkirke spillede domorganist Georg Fjelrad værker af Bach, og store kor, solister samt medlemmer af Midtjysk Symfoniorkester, Silkeborg, fremførte under Mogens Wöldikes ledelse Bachs »Actus tragicus« og Händels anthem »As pants the hart for cooling streams«.

Mødet i Gerlev 1968 blev ledet af næstformanden, pastor Jørgen Schultz. Højmassen fandt sted i Sct. Mikkels Kirke i Slagelse, pastor Karen Horsens var prædikant og ved orgelet

sad kirkens organist, Olav Frederiksen, en af vore mest trofaste sommermødedeltagere. Det var med vemod, vi erfarede, at Olav Frederiksen få måneder efter pludselig afgik ved døden. – Korsangen blev varetaget af Mogens Wöldike og Erling Krog, der holdtes øvelser i kor-praktik ved organist Torben Schousboe, studiekredse i orgelspil fortsattes af Grethe Krogh Christensen og Poul Børch, salmegennemgangen holdtes af forstander, dr. phil. Christian Thodberg med emnerne »Dåben og Grundtvig« og »Nadveren og Grundtvig« og af pastor Jørgen Schultz, der belyste temaet »Om menneskets frelse og nød« (jfr. artikel i nærv. årsskrift). Desuden gennemgik dr. phil. Erik Dal salmer i forlængelse af foredraget »Mellem Sthen og Kingo«, som er trykt i dette årsskrift. Melodigennemgangen blev forestået af professor, dr. phil. Søren Sørensen.

Som foredragsholdere medvirkede endvidere professor, dr. phil. Otto Norn, der talte om »Det himmelske lys, den himmelske musik. Romansk kirkekunst og middelaldersteologi« samt Mogens Wöldike, hvis »Erindringer om Thomas Laub og Carl Nielsen« trykkes i dette årsskrift. Ved aftensangstjeneste i Sct. Mikkel's Kirke talte provst Gunnar Pedersen, koret sang under Erling Krogs ledelse motetter af B. Hjelmberg og Bernhard Lewkovitch, og organist Svend Prip spillede værker af Buxtehude, Bach og Alain.

Afslutningskoncerten fandt sted i Sorø klosterkirke, hvor Poul Børch var orgelsolist med værker af Arauxo, Tunder, Froberger og Bach. Kor, solister og et til lejligheden sammensat orkester under Mogens Wöldikes ledelse fremførte Purcells anthem »Praise the Lord«.

Kirkeministeriet har ydet økonomisk støtte til begge de omtalte møders gennemførelse, og jeg bringer herved Samfundet Dansk Kirkesangs tak for denne hjælp til nedbringelse af omkostningerne.

I den forløbne periode har Samfundet Dansk Kirkesang udgivet to af den danske kirkesangs hovedmonumenter i facsimile: Thomas Kingos Graduale, 1699, som udsendtes i 1967 som festgave til Mogens Wöldikes 70-års dag, med en salmehistorisk introduktion af Erik Norman Svendsen og melodihistorisk over-

sigt af Henrik Glahn, samt Hans Thomissøns salmebog 1569, som udsendtes i 1968 med en historisk og bibliografisk efter-skrift af Erik Dal. Begge disse publikationer fremstilledes af Andelsbogtrykkeriet i Odense og forhandles gennem Dan Fog Musikforlag, Gråbrødretorv 7, København. Mens subskriptionen på Kingo gik over al forventning godt, blev tilmeldelsen til Thomissøn noget af en skuffelse, idet kun godt 300 benyttede sig af det yderst rimelige subskriptionstilbud på dette den danske salmesangs grundlæggende værk og desuden et af dansk boghåndværks smukkeste produkter, som vel ikke mindst nu i 400-året for dets udgivelse fortjener at nævnes som salme- og melodihistoriens vigtigste kilde-skrift.

Marts 1969.

Henrik Glahn

PÅ MOGENS WÖLDIKES 70-ÅRS DAG

arrangerede Samfundet Dansk Kirkesang en sammenkomst i Københavns Universitets festsal, hvor en kreds af venner og kolleger samledes for at deltage i overrækkelsen af facsimileudgaven af Kingos Graduale. Festligheden indledtes med blæsermusik fremført af FDF Lyngby blæseorkester under ledelse af Arne Christensen. Derefter sang et til dagen sammensat kor med Torben Schousboe som dirigent Laubs Te Deum. Orgelbygger Frobenius havde til dette formål venligst ladet opsætte et orgel i festsalen.

Som optakt til festgavens overrækkelse udtalte formanden:

»På Samfundet Dansk Kirkesang's vegne vil jeg gerne byde Dem alle hjertelig velkommen til denne sammenkomst. En særlig varm velkomst retter vi til Mogens Wöldike og til fru Edith Wöldike, og vi siger tak, fordi de ville afsætte en stund af den store festdag til at være sammen med den udvalgte skare, som er samlet her.

Hovedformålet med vor sammenkomst er jo kendt, og det er heller ingen hemmelighed for dagens fødselar, hvem vi gerne under lidt festlige former vil overrække en speciel form for festskrift, den i dagens anledning foranstaltede facsimileudgave af Thomas Kingos Graduale fra 1699.

For den, der har blot en smule føling med eller kendskab til kirkemusikken i Danmark gennem de sidste 40 år, er det en helt selvfølgelig ting, at Dansk Kirkesang idag ønsker at hylde den mand, der mere end nogen anden har præget udviklingen på dette område. Jeg skal ikke her forsøge at give et overblik over den vidtspændende indsats, Mogens Wöldike har ydet i musikens tjeneste, herhjemme og ude. Det er hans utrættelige virke for en højnelse af kirkesangen og kirkemusikken, der må være

hovedtemaet ved denne lejlighed. Fra et vistnok kun af ganske få kendt Carl Nielsen-brev fra 1919 om Thomas Laub skal jeg citere nogle linier:

Det er nu en kendt Sag, at før Laub fremtraadte var Kirkesangen kommen helt paa Vildspor. Det Komponisterne, der levede samtidig med Grundtvig, vilde, var vistnok i og for sig rigtigt, men de stak alle dybt i Romantikken, der har forvirret saa mange gode Hoveder. Klarhed, Værdighed, Fasthed og Renhed i Kirkesangen havde veget Pladsen for romantisk-kromatisk Føleri, der hverken hørte hjemme i Kirken eller i Folket, men gennem Paavirkning fra visse literære Krese fik Indflydelse paa Kirkesangen og førte denne i et galt Spor.

Alt syntes tabt. Den Smag, der her er antydet havde bredt sig ud over det ganske Land og det syntes haabløst at kæmpe derimod. De gamle herlige Melodier var ved at blive skubbet helt tilside og dem man benyttede var vansirede ved falsk og kunstig Udsættelse, og uden al Forstaaelse havde man ogsaa foretaget Ændringer i selve Melodierne. Laubs første store og gode Gerning var at udsende en Samling gamle Kirkemelodier, rensede for alle Utilbørligheder og udsatte paa en Maade som man ikke kan komme udenom at betegne som Mønstre for den Art af musikalske Bearbejdelser. Senere fulgte nye Samlinger ogsaa med Melodier af hans egen Komposition, der sammen med hans Bog: »Om Kirkesang« langsomt men sikkert virkelig tilsidst formaaede at dreje den tilsyneladende uimodstaaelige Gletscher af Vane og daarlig Smag i en anden Retning. Sporskiftet er sket; nu gaar Sagen forhaabentlig af sig selv videre til Gavn for vor Kirkesang og til Glæde for den aldrende Kunstner som vi skylder saa meget, men først og sidst fordi han med Rette vil kunne sige at han i sin Kamp for den gode Kirkesang ikke har ophævet Loven og Profeterne men har fuldkommet dem.

Kjøbenhavn 13-12-19.

Carl Nielsen

Disse linier siger noget centralt om Laubs kirkemusikalske sigte - og om Carl Nielsens dybe forståelse og respekt for den sag, Laub kæmpede for. Men når vor store komponist udtalte håbet om, at sagen nu ville gå af sig selv, må vi, der kender det videre forløb i sandhedens navn tilføje, at det kom den ikke til. På Laubs 70-års dag i 1922 tog Mogens Wöldike initiativet til dannelsen af Samfundet Dansk Kirkesang; 5 år senere døde Laub, og Wöldike blev med den centrale position, han allerede da havde i dansk kirkemusik, den selvskrevne lederskikkelse i arbejdet på at videreføre og realisere Laubs ideer. Vi ved alle, at Wöldike er den første til at fremhæve og anerkende sin gæld til Th. Laub, men der er på den anden side ingen grund til at skjule, at det er Wöldikes fortjeneste frem for nogens, når man idag kan sige, at det reformarbejde, Laub satte igang for ca. 80 år siden over en bred front - omend ikke overalt - har sejret.

Nej, højnelsen af den kirkemusikalske smag har været og er en træg og langvarig proces, som ikke vil kunne gå af sig selv. Men når Wöldike har hovedæren for, at denne proces ikke gik i stå efter Laubs død, skyldes det, at han i sin personlighed forener tre betydelige egenskaber: enorm kunstnerisk autoritet, streng saglighed og legendarisk flid. - Her kan jeg vist tillade mig at forlade 3. person-formen og slå over i direkte tiltale:

Gennem Laub fik du et kirkemusikalsk ståsted, gennem din egen kunstnergerning, dit fremragende musikerskab lykkedes det dig at frugtbar gøre de idealer og forestillinger om sand og ægte kirkemusik, som Laub var den første til at tegne herhjemme. Uden at underkende den betydning for sagen, arbejdet i Samfundet Dansk Kirkesang kan have haft, vil jeg mene, at du både gennem din egen organistgerning og ikke mindst gennem Københavns Drengkor's oprettelse og funktion som et af dansk musiklivs fornemste aktiver *indirekte* har fremmet »sagen« på langt mere virksom vis. Oplysning, publikationer og en vis form for propaganda, lejlighedsvis også polemik er nok nødvendige ingredienser i kampen for kirkesangens forbedring, men i sidste instans overbevises man på dette område ikke af argumenter, men kun af den kunstneriske oplevelse. Den har du i rigt mål og som ingen anden evnet at give videre. Med din musikalske

autoritet har du tillige påvirket og præget den danske kirkemusikerstand som helhed. Og i denne forbindelse glemmer vi heller ikke den betydning, du har haft for både skole- og folkesang, hvor »tonen« fra Laub og Carl Nielsen i så høj grad takket være din indsats har fået selvfølgelighedens karakter.

Som andet træk nævnte jeg din saglige indstilling, som hænger sammen med din dybe historiske sans og viden. Du har ikke kunnet nøjes med blot at musicere løs for at opnå den største mulige effekt. Historisk indlevelse, saglig fordybelse i den gamle musiks kilder og opførelsespraktiske forudsætninger har været en fordring, du ikke er gået på akkord med. Du har holdt dig i nær kontakt med forskningen – og jeg tror, at denne tråd til videnskaben har været med til at holde dig levende og åben over for nye impulser, samtidig med at du på din side har kunnet levendegøre musikforskningens landvindinger.

Når du har nået den position, du har, er det jo ikke nok at pege på de træk, som kan belyse dit kunstneriske fysiognomi, og som jeg heller ikke mener at have udtømt med disse få ord. Dit virke har været præget af en utrættelig flid og forbløffende veloplagthed, som nok har kunnet tage pusten fra dine omgivelser, sjældnere fra dig selv. Jeg må her have lov til at fremhæve, at uanset hvor mange opgaver og arbejdsbyrder, du påtog dig gennem årene af vidt forskellig art (jeg skal fortsat undlade at gå i detaljer), – så mistede du ikke interessen for kirkemusikkens tarv. Trods alt, hvad du viklede dig ind i, har du altid haft tid tilovers – ja, vel egentlig altid følt en hovedforpligtelse for kirkens sang og musik. Selvom du har givet tøjlerne videre som formand for Dansk Kirkesang, er du stadig aktivt med som midtsamlende personlighed i SDK og overkommer tilmed ikke så sjældent at lede korsang ved vore sommermøder.

Hvad du iøvrigt har overkommet og heldigvis da stadig magter, kan enhver slå op i Den blå bog og behøver ikke at remses op for den tilstedeværende forsamling – som dirigent specielt i a cappella- og oratoriegenrerne har du placeret dig internationalt, som korleder og pædagog har du skabt og plejet de bedste kor herhjemme og dannet skole, den danske skole- og folkesang har du som kun få været med til at fremme, universiteterne og

konservatorierne har du som censor og på anden vis ladet nyde godt af din sagkundskab og rige erfaring til gavn for musikstudiet. Men først og sidst har du tjent kirkens musik og med sjældnen idealisme og kunstnerisk autoritet bidraget til den »klarhed, værdighed, fasthed og renhed i kirkesangen«, som Carl Nielsen omtaler i det brev, jeg citerede før.

Fra den forening, som du er ophav til og vistnok også for dig er et hjertebarn, Samfundet Dansk Kirkesang, har vi gerne villet bringe dig en særlig tak med tanke på og forbindelse med dit virke for kirkesangen. Det har været os en glæde, at mange ved subskription på genudgivelsen af Thomas Kingos Graduale har sluttet op om og hjulpet os med at bringe dig dette synlige udtryk for vor hyldest, hengivenhed og tak til dig på din 70 års-dag.

På de første blade efter Kingos fortale til gradualet står som portal til dette hovedmonument i dansk salmesangs historie den ambrosianske lovsang, Te Deum på dansk, som vi hørte før i den af Thomas Laub givne form. På de sidste blade i denne udgivelse, som anhang til efterskriften, vil du finde en liste over dem, der gennem denne publikation har ønsket at lykønske dig – tabula gratulatoria omfatter o. 750 navne og institutioner fra ind- og udland. De tilstedeværende er altså blot et ganske lille udsnit af den store kreds, som idag siger dig tak for den indsats, du har øvet for dansk musikkultur, for uforglemmelige oplevelser gennem årene – og for manges vedkommende – tillige for et berigende venskab.«

Efter overrækkelsen takkede Mogens Wöldike for festgaven, koret fremførte et par af Laubs folkevise-udsættelser, og festlige toner fra blæserne afrundede sammenkomsten.

ERINDRINGER OM LAUB OG CARL NIELSEN *

Af Mogens Wöldike.

Thomas Laub og Carl Nielsen var deres epokes »principes musicae« i store kredse af dette land, så der har i årene derefter været skrevet og fortalt så meget om deres gerning og deres kunst, og hvad det betød som inspiration og forbillede for den efterfølgende generations musikalske virke, at jeg næppe kan føje noget nyt til om dem, og da jeg gik i gang med forberedelserne, mærkede jeg, det var svært. I de ca. 40 år, der er gået siden de var iblandt os, har de to skikkelsers kunstneriske »morable« været min ledetråd i alt mit arbejde, og det i en sådan grad, at de efterhånden ikke så meget var personer, men var blevet et begreb, et instinkt, som jeg altid havde med mig; så da jeg nu skulle til at grave efter detaljer, syntes jeg, de var langt borte, at det var kun spredte og måske uvæsentlige indtryk, jeg kunne komme med. Så nu ved De, hvad der kan vente Dem – eller snarere: hvad De *ikke* kan vente Dem!

Da jeg i de sidste skoleår begyndte at fable om at blive musiker, kendte jeg ikke Carl Niensens musik og anede ikke Laubs eksistens. Mit begrænsede salmekendskab havde jeg fra skolens morgensang, hvor vi var et lille orgelspiller-team – foruden mig: Erik Abrahamsen, Sv. Chr. Felumb, Povl Hamburger og Jens Peter Larsen. Hjemme, og i sammenspil med kammerater, dyrkedes kun den klassisk-romantiske musik. En lykkelig stjerne sørgede imidlertid for, at jeg allerede i skoletiden supplerede

* Efter foredrag holdt på Samfundet Dansk Kirkesangs sommermøde i Gerlev. August 1968.

min klaverundervisning med en musikteoretisk uddannelse hos komponisten Paul Helmuth. Han var Carl Nielsens elev og Laubs vikar, så foruden at få en udmærket teoriundervisning, blev jeg belært om mangt og meget vedrørende de to, som var hans profeter, som de skulle blive mine. Jeg begyndte at studere deres værker og søge lejlighed til at høre dem.

Kort før 1. verdenskrig var der nordisk musikfest i Malmö, og jeg rejste derover for at høre Carl Nielsens »Hymnus amoris« under hans egen ledelse. Jeg var da allerede godt i gang med kontrapunktiske øvelser og vidste, at sådanne studier havde Carl Nielsen gjort en mængde af som forberedelse til udformningen af værkets korsatser. Ikke blot værkets skønhed og storhed, men også den meget fascinerende og levende direktion gjorde et overvældende indtryk på mig, (i parentes skal jeg som en pudsighed nævne, at ved den lejlighed havde min svigersøn sin udenlandske sangerdebut – han sang i børnekoret!). Jeg vil gerne opholde mig lidt ved mit indtryk af Carl Nielsen som dirigent, fordi jeg synes, han på dette punkt ikke er tilstrækkelig påskønnet. Fra og med opførelse af 4. symfoni i februar 1916 har jeg overværet næsten alle hans koncerter og de fleste af hans prøver. Hvad angår de kunstneriske evner, var han som dirigent blandt de største. Men det var ikke altid evnerne fik lov at komme til deres ret. Musikforeningens orkester var på det tidspunkt ikke særlig godt, pengene var små og prøvetiden ofte for kort. Tilmed blev han af Angul Hammerich, som var foreningens formand, somme tider tvunget til at dirigere værker, der kedede ham. Men når han spillede Mozart og Haydn, som stod hans hjerte særlig nær, og når musikerne havde fået fuld fortrolighed med værket, så musicerede han denne musik som ingen anden – ja, man følte det, som her mødtes to genier – det skabende og den, der gjorde det skabte levende. Jeg spurgte ham engang, hvad der var den egentlige hemmelighed ved kunsten at dirigere; han tænkte sig lidt om og sagde så: »Man skal ikke forstyrre musikerne, når de spiller pænt!«. Det var en typisk Carl Nielsen-bemærkning – en morsomhed, eller et paradox, som i virkeligheden rummede en dyb sandhed; han »sag« ikke på sine musikere, »kørte« ikke sit orkester med hård hånd,

som visse dirigentvirtuoser gør det, og der var ingen grove accenter; hans ideal var med mild hånd at overføre sin begejstring og varme til de spillende – det er jo dem, der under en vis frihed skal skabe klang og udtryk. Som fortolker af sine egne symfoniske værker var han naturligvis uovertruffen, men ikke altid tilfreds med andres udførelse, især når tempoet ikke var, som han havde tænkt sig det. Hvad det angår, mindes jeg en lille morsom oplevelse. I sommeren efter Carl Niensens uropførelse af 4. symfoni spillede Schnedler-Petersen den i Tivoli. Da vi kom til 2. sats, den yndefulde poco allegretto, var den alt for langsom. Jeg sad lige bag ved Carl Nielsen, og jeg kunne se på hans ryg, hvor utilfreds han var. Det var der også en anden, der var. Orkestrets musikalske primo-fløjte – Enevoldsen – fattede situationen og kiggede spørgende ned på Carl Nielsen, som blinkede bekræftende, og da temaet efter den første korte episode overtages af fløjterne, tog Enevoldsen fat, satte farten op til det rigtige tempo. Schnedler så forskrækket op fra partituret, men fulgte med, og Carl Nielsen nikkede til tak.

Kort før jeg blev student, mødte jeg første gang *personen* Carl Nielsen. Det var i en alvorlig anledning. De af Dem, der har læst Hamburgers bog om Laub, kender historien om, hvad der hændte, da han ville afbryde sit teologiske studium for at blive musiker og ikke turde fortælle det til familien. Han betroede sig til en kusine, som af rædsel tabte den tepotte, hun stod med i hænderne. Sådan var situationen også hjemme hos mig. Man så meget nødig, at jeg ville være musiker, det var jo en så usikker fremtid – jeg skulle studere, som man i generationer havde gjort i slægten. Da jeg insisterede, forlangte man garantier. Min far bad da Carl Nielsen om at vurdere mine muligheder, så en dag stillede jeg i æresboligen i Frederiksholms Kanal for at kende min skæbne. Jeg blev anbragt i et sideværelse og skulle fortælle, hvilke intervaller, akkorder med omvendinger og modulationer, han spillede. Derefter spillede vi firhændigt, vist en sats af en Haydn-symfoni, og til sidst tog han sin violin frem, som han vel næppe havde dyrket i flere år, og vi spillede 1. sats af Beethovens 2. violin- og klaversonate. Ved at give sig så god tid, ved sådan at variere prøven, og ved at afbryde og snakke, forjog

han ganske min nervøsitet. Da jeg et sted løb lidt i tempoet, brød han af og sagde: Tempoet skal holdes; tempoet er det vigtigste af alt – når det er rigtigt, kan alt det andet også blive det; er det forkert, bliver ingenting rigtigt. Og da jeg gik noget let hen over et par pauser, fik jeg noget at vide om, hvor vigtig pausen var for spændingen i musikens forløb – noget han jo senere har beskrevet så åndfuldt i »Levende musik«. Bortset fra, at jeg bestod eksamen, var det en stor oplevelse at møde en mand af hans format, der med en sådan interesse og varme gav sig tid til at hjælpe en novice på vej. Denne interesse for ungdommen var typisk for ham. Da jeg nogle år senere var godt i gang med min kirkemusikalske korvirksomhed, fik jeg tilbudt et arbejde som leder af et udmærket mandskor, »Bel Canto«. Da jeg havde sagt nej til det, stod der, som det sker, næste dag i avisen at jeg skulle overtage ledelsen af dette kor. Dagen efter kom der et langt brev fra Carl Nielsen, som var i Jylland, hvori han indtrængende anmodede mig om ikke at påtage mig et sådant hverv. Jeg skulle samle mig om Palestrinakoret og de kirkemusikalske opgaver; såfremt det var økonomiske årsager, der nødte mig, behøvede jeg ikke tænke på det – han skulle nok i så fald skaffe mig den fornødne støtte. Jeg kan her citere et andet brev – skrevet nogle år senere til Laubs søster:

Kære Professorinde Nyrop! Ved at læse i Bladene idag om Palestrina-Korets Sejr i Milano var min første Tanke, at det vilde have glædet Thomas Laub overmaade ifald han havde faaet Lov at opleve denne Begivenhed. Jeg savner ham ofte og mindes ham bestandig i Venskab og Beundring. Wöldike var hans kæreste Barn og Lærling og jeg føler Trang til at sende Dem en Hilsen gennem disse Linier. Deres ærbødige C. N.

Sådan var han – han fulgte dem, han brød sig om, i deres arbejde, og var man engang kommet under denne mands fortryllelse, slap man ikke godvilligt kontakten med ham.

Også Laub studerede jeg først på afstand; jeg fik fat i hans værker, de revolutionerende skrifter om musikundervisningen og om kirkesangen, og salmehefterne fra omkring århundredskiftet, som åbnede en helt ny verden af klarhed og skønhed.

Naturligvis gik jeg i Holmens Kirke for at høre ham spille – det var så helt anderledes end det, man ellers hørte; ikke fordi der var så meget af det, vi idag kalder »laubsk« kirkesang just i Holmens Kirke; dér var Fenger sognepræst i de sidste 25 år af Laubs tjenestetid, og han havde slet ingen forståelse af Laubs musik og idéer om kirkesangen. Han påtvang endog Laub en række melodunter af allersimpleste art; jeg ved knap nok, hvor de stammede fra – senere, som hans vikar, opdagede jeg, at noter til dem fandtes ikke i Holmens Kirke; jeg tror, det var Laubs måde at udtrykke sin foragt på – disse vanskabninger skulle ikke legaliseres! Han havde dem bare i hovedet, og vi, der vikarierede for ham, måtte lære dem udenad ved at høre dem et par gange – jeg kan huske dem endnu; de var rædsomme; det må have været bittert for kirkesangens reformator med den form for gudstjeneste-musik. Han afreagerede sin ærgelse og rensede luften ved at lade en af sine egne melodier klinge pro organo pleno som postludium. Forholdet mellem Laub og Fenger var da også alt andet end hjerteligt! Laub har fortalt mig, at der var perioder, hvor de praktisk talt kun var i kontakt en gang om året: når Laub indsendte sin ansøgning om at måtte holde sommerferie i den og den tid, medens den eller den vikar passede embedet, ja, så kom hans eget brev retur med påtegningen »tilstået«, underskrevet Fenger. Sådan går det vist ikke at behandle folk idag!

Vi lader Fenger hvile og vender tilbage til Laubs orgel. Hans salmetempo var langt friskere og mere levende end andre steder, og de »traditionelle« melodier, koraler og romancer, han måtte spille, gav han sine egne harmoniseringer, klare og enkle, uden tyngde af dissonanser, kort sagt: de havde en lethed i det harmoniske, som passede så smukt til den levende og strømmende menighedssang, han så som idealet. Hans improvisationer var klare og korte – helt improviserede var de måske ikke; jeg ved, han holdt af på sin vej ind til kirken i tog og sporvogn at tænke de konstruktive muligheder igennem, så han i nogen grad vidste, hvilke idéer og motiver, han ville udarbejde. Der var altid opbygning og form i det, ikke mindst i det frie indgangspræludium, som ofte støttede sig til ældre eller eget kirkemelodi-stof.

Dette må ikke misforstås – han kunne sandelig improvisere som ingen anden, hvis det skulle være. Jeg mindes, at man ved et bryllup havde bedt ham om at fantasere over Mozarts Ave verum. Det var jo ikke netop den musik, han ellers øste af i sit orgelspil, men han tilbad Mozarts musik, og det var uforglemmeligt at høre ham den dag.

Jeg gik også i andre kirker for at høre orgelspil – det var en højst broget oplevelse. Der blev spillet i alle mulige stilarter, eller i slet ingen stil – alt syntes tilfældigt; orden kom der jo først i den ting med Laub. Der er en lille beretning om, hvordan han selv blev chokeret ved at høre en kollega. Det var i Roskilde Domkirke. Organisten har formentlig været 2. generation af Matthison-Hansenerne: Waage Weyse Matthison-Hansen, og han levede helt op til de fine navne. Det var i slutningen af gudstjenesten; efter det såkaldte »store Amen« i Wibergs messe skulle der moduleres fra B-dur til Des-dur, idet slutsalmen »Vor Gud han er så fast en borg« blev spillet i Des-dur p. gr. af det gamle domkirkeorgels lave stemning. Man hørte følgende:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for a vocal line, and the bottom staff is for a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "A - men a - men. a - - - men." and continues with "Vor Gud han er så fast en borg". The piano accompaniment features chords and a melodic line. There are dynamic markings such as "forte" and "piano" and a "tr." (trill) marking. A "Red." (Red.) marking is also present. Below the piano staff, the text "Kor og menighed:" is written.

Laub var så rystet, at han efter sigende af skræk talte fynsk og sagde: Nej men Gu' dog!

Efter studentereksamen skulle jeg så påbegynde mit musikstudium, dels på universitetet, dels hos Laub. Det var to helt forskellige verdener. For rigtig at forstå det, bør jeg måske af hensyn til nutidens studerende ungdom sige en smule om, hvordan det var at studere musik på universitetet dengang – det var ikke nær så rart som nu. Der var øvelser og forelæsninger om

nodeskriftens og instrumenternes historie og om de store komponisters levned, men den almindelige musikhistorie måtte man selv sætte sig ind i ved at læse om musikken i digre værker med kun få eller undertiden ingen musikeksempler. Nye udgaver af ældre musik, bortset fra de helt store komponister, havde endnu et begrænset omfang og var ofte upålidelige, og grammofongivelser fandtes ikke. Jeg tog da ud til fagets professor, Angul Hammerich, for at spørge, hvordan jeg skulle tilrettelægge mit studium. Han slæbte det ene 4-5 binds-stærke værk efter det andet ned, indtil bordet var fuldt af tusinder af sider. Jeg har nok set lidt betuttet ud, for pludselig sagde han: De skal såmænd ikke læse alt det; gå hjem og læs mine artikler i Salmonsens leksikon; jeg er den eneste, der har skrevet om arabisk musik, for det ved man ikke noget om! Det lød jo helt tåbeligt, men Hammerich var ikke dum og havde megen menneskekundskab; vi kendte hinanden i forvejen; han vidste, jeg først og fremmest ville være musiker og har vel blot villet give udtryk for sin medfølelse, at jeg skulle lære alt dette stof udenad uden lejlighed til at beskæftige mig med selve musikken. Men manglen blev rigelig opvejet gennem undervisningen hos Laub. Han ville ikke undervise i hold og ikke have enkelt-elever; man skulle være to. Jeg skulle gå sammen med Laubs niéce – Margrete Laub Hansen, senere gift Schou, måske bedst kendt under navnet Laubine. Helmuth, som havde ordnet sagen – jeg kendte jo ikke Laub – sagde, jeg skulle møde hende på Østerport Station, så vi kunne følges derud. Da jeg spurgte ham, hvordan jeg skulle finde hende, sagde han: hende kan De sagtens kende – en køn, buttet pige med blå øjne og lyst hår! Jeg har aldrig set så mange blåøjede og lyslokkede piger på een gang som den dag på Østerport, så jeg gav op og traf først min holdkammerat ude hos Laub. Der blev man så anbragt på hver sin side af ham, medens han fortalte, sang, spillede og forklarede den musik for os, han ville gennemgå. Han var ingen stor pianist og da slet ikke sanger, så det var ikke de ydre ting, der fængslede; det var gløden i hans stemme, udtrykket i hans spil, hans begejstring, den bundne varme, der strømmede gennem det hele, og hans uendelig fine sans for både kunstværkernes helhed og de mang-

foldige enkeltheder. Og dertil hans uhyre omfattende viden. Han havde skaffet sig et vældigt repertoire bl. a. gennem egenhændigt at kopiere 1600- og 1700-tallets musik på bibliotekerne i Italien under sine to ophold dér, og tillige ved at anskaffe sig fornemme originaludgaver af ældre værker, dengang noget sådant endnu kunne støves op. Så foruden det også for andre tilgængelige materiale fik vi gennem denne undervisning kendskab til en række værker, som vi ikke ad anden vej kunne nærme os, og som gav musikens historiske forløb større og rigere perspektiv. Det var ikke bare en orientering i stilarter og former; de komponister, hvis værker han regnede for at være af betydning for det historiske forløb, lærte vi at kende i alle faser – som eksempel skal jeg bare nævne, at jeg tror, vi har fået gennemgået ikke blot samtlige Haydn's klaversonater, men også størsteparten af Ph. Em. Bachs klaverværker; han regnede ham for en af de helt store komponister – en bedømmelse, som først nu er ved at vinde hævd. På den anden side var der jo også musik, han ikke brød sig om. Når en musikstil havde nået sin fulde blomstring, kunne der i dens sidste fase komme noget overmodent, endog dekadent ind i billedet; sådant var ham imod. Selv J. S. Bach kunne han blive uvenner med: jeg spillede engang ved en af vore koncerter i Holmens Kirke to koralforspil fra »Orgelbüchlein« med kanonisk føring af melodien. Det var: »Liebster Jesu« og »In dulci jubilo«. Dem kunne han afgjort ikke lide – det var kunst for det kunstfærdiges skyld, det tog opmærksomheden fra det centrale og førte bort fra kirkemusikens mening og formål. Han skrev til mig dagen efter: Ligeså yndigt jeg finder det første koralforspil, ligeså degenererede, barokke og overmodne finder jeg de to andre (især det andet). En stor kunstners kunstlerier. Pæretyske! Der er næppe tvivl om, at han følte det som sin egentlige opgave at give sine elever *sit* syn på det musikhistoriske forløb og sin mening om, hvor de virkelige værdier var at finde – så blev det vor opgave at bringe dette videre.

De vil forstå, at en sådan undervisning strakte sig over flere år. Da så i 1918 Margrete og jeg blev Laubs vikarer i kirken, ville vi gerne have en undervisning, hvor også vi var aktive, fik

lov at producere os. Det hed sig, at han ikke ville undervise i teori; det kan ikke være, fordi han ikke havde metode. Da jeg skulle forberede mig til dette foredrag, fik jeg lyst til igen at se Laubs manuskripter, som vi to, der arvede dem, har overdraget Det kgl. Bibliotek. Blandt papirerne var også Laubs egne teoretiske øvelser fra hans læretid hos Gebauer i konservatorieårene. Jeg tør nok sige, at der var »metode« for alle pengene – kontraktiske problemer af al slags, kanoner og fugaer o.s.v. Jeg tror Gebauers forlæg var en lærebog af Albrechtsberger, og det vil jo sige, at Beethovens lærer – på anden hånd – også har været Laubs. Men medens Beethoven rasede over Albrechtsbergers fugaer, har Laub lavet en række nydelige sådanne; de tre bedste har han på sine gamle dage accepteret som brugelig musik og skrevet introduktioner eller »overgange« til dem.

Forøvrigt så jeg en helt uventet ting: i et af hefterne har han enten haft besvær med en pen – en masse udkrassede klatter kunne tyde derpå – eller også har han pludselig kedet sig, for på to af siderne var der nogle aldeles glimrende tegninger: hoveder af gamle koner, sære originaler, en præst i kjole og krave, og vist også nogle fabeldyr. Laub har jo engang sagt til Carl Nielsen, at hvis ikke han var blevet komponist, ville han gerne have været digter, og vi, der kendte ham, ved hvad han i så henseende formåede. Men jeg vil vove den påstand, at han såmænd også kunne være blevet maler eller arkitekt – der fandtes jo adskillige af den kategori i hans slægt. Et par ting fra digterens og tegnerens værksted:

Tre fødselsdags-ritorneller

I

Et hædersdigt til hr. magister Wöldike
burde jo stråle som en pragtfuld Nellike
– mit ligner, ak, en jævn og fattig röllike!

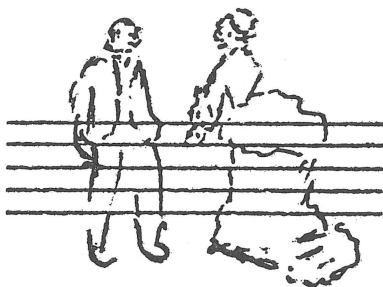
II

De, kære Anker
véd nok at jeg i hjertet gæmmer bunker
af gode ønsker for Dem, venlige tanker

III

Strål sol for Mogens!
værn du hans lykkeblomst for tordenbygens,
snefogets, haglens overlast og tågens!

Til lykke! ThL.



Når han nødig ville undervise i musikteori, var det snarere, fordi han vidste, at med den omhu, hvormed han altid gik til værks, ville det tage mere tid og kræfter, end han kunne afse. Men overfor sine to vikarer gjorde han en undtagelse. Jeg har i disse dage set vore opgaver igennem, og jeg tør rolig sige, at en bedre undervisning i »den rene stils lære« har ingen fået. Det drejede sig ikke her om konstruktioner, såsom fugaer i Palestrinastil med 3 gennemføringer og tætføring i den sidste, noget man vist intetsteds finder i Palestrinas værker; hos Laub var det vokalpolyfoniens mangfoldige former, som de fandtes os overleverede: polyfone messeled, koralmotetter, bicinier, folkevisebearbejdelser, koraltharmoniseringer o.s.v. Med disse for øje skulle vi lave lignende ting i vore opgaver. Vi afleverede dem, når vi kom til time, og fik dem rettede igen ugen efter. Det var ikke så meget noget med at rette fejl – det kunne der selvfølgelig være – men det hele var gennemarbejdet med forslag fra Laubs side: forbedringer af små melodiske vendinger, muligheder for variation ved harmoniske ændringer, kommentarer til forholdet mellem dissonansbehandling og teksten og mange andre ting, som gjorde stilen levende for os. Han sparede sig ikke; jeg tror, hans bemærkninger og ændringsforslag fylder mere, end de opgaver, vi lavede. Undertiden bad han os om at lave en anden harmonisering af en af melodierne fra Dansk Kirkesang; når vi genså vore forsøg, stod der ved siden af med hans hånd: »for morskabs skyld helt anderledes« – og så kunne man se, hvor mangfoldige mulighederne var, når den, der mestrede stoffet, tog fat. Jeg tænker med taknemmelighed på, at han fandt os værdige til at anvende så megen møje på vor opfostring. Og jeg kan ikke lade være at henlede opmærksomheden på disse manuskripter; når man på de højere læreanstalter vil drøfte mulighederne for nye former for teoriundervisning, burde man måske kigge på dem; jeg har givet mine til Musikhistorisk Museum, så de kan være tilgængelige for en undersøgelse.

Hans vejledning strakte sig også til den udøvende kunst, som han stillede sine bestemte krav til. I det førnævnte brev efter orgelkoncerten skriver han:

Kære Wöldike!

Vi ses jo ikke fredag, da der ikke er altergang. Derfor skriver jeg: tak for igår! *De kan Deres sager!*

Kun et par indvendinger:

- 1) Når orglet er på sit stærkeste, og der tages en stærk dissonans – f. eks. d-e-g-b-cis' i beg. af Bachs tokkata, høres kun en larmende støj, ingen *bestemt* akkord, ikke blot hvor jeg var, men også i den modsatte ende af Kirken, (siger min søster). Noget lignende i slutningen af Muffat, hvor de rene akk. hørtes, de andre ikke.
- 2) Det ligner Dem ikke, at De to gange i tokkataen »løb fra Dem selv« – som P.S.R-K plejer.
- 3) »Adagio« er det mindst langsomme tempo af de tre (Largo, lento, adagio). Det er hos de gamle hvad ordet lyder på: adagio = à son aise = »i mag«. Mellemstykket hos Muffat forekom mig *lidt* (kun lidt) for langsomt. Selv om Bach skriver »adagissimo eller »molto adagio«, må det ikke blive så langsomt at sammenhængen mellem akkorderne sprænges, så de lyder som en række »klangvirkninger«.
Om 1), 2), 3) gælder, at der syndes mod min og Schweitzers kæphest, *tydelighed*.

Den vokale kunst herhjemme på den tid gav han ikke meget for; han syntes, bel-canto-traditionen var gået tabt og at Wagnersangens krav til fysisk styrke fik sangerne til at forcere, så de havnede i et stærkt vibrato, som skæmmede den klassiske musik. Kun få sangere fandt derfor nåde for hans øjne, og korene, som led af samme svaghed, slet ikke. Han gik sjældent på koncert, og Cæciliaforeningens oratorieopførelser var han ikke tilfreds med. Han ønskede sig en klar og slank korklang med et legato, der lod det melodiske i stemmerne træde frem. Han pålagde os jo, at det han gav os, det skulle vi bringe videre ud, så når vi i tyverne dannede først Palestrinakoret og senere drengekoret, stammer den egentlige impuls fra hans krav til, hvad korskang skulle være. Palestrinakoret oplevede han; jeg mindes en koncert i universitetets festsal, hvor han var rød og varm af

glæde over at høre en række af sine folkeviseudsættelser, som han ønskede sig dem sunget.

Læreårene var også rige på anden måde. Det var jo de allerfrugtbarste år for Laubs komponistvirksomhed – den ene efter den anden af de salmemelodier, som nu kendes og ejes af alle, har vi hørt første gang sunget med hans sprøde stemme, medens han spillede til. Han var altid meddelsom med, hvad der optog ham, så vi kunne blive modtaget med: »I skal lige høre min sidste salmemelodi, som jeg lavede på en lang spadseretur i går«. Laub satte aldrig pen til papiret før han for sit indre øre havde sunget melodien til han følte sig helt sikker på dens skikkelse.

Det var de år, da Laub og Carl Nielsen arbejdede sammen på de to snese danske viser, som fortsattes med fornyelsen i højskolesangbogen og dermed af den folkelige sang. På dette område arbejdede de mod samme mål; men havde de meget fælles, var der også det, der skilte dem. Carl Nielsen beundrede Laub uden forbehold, medens Laub udover viserne ikke brød sig om Carl Niensens musik. Det var en gammel historie, som bl. a. fremgår af det brev, Carl Nielsen sendte Laub fra Athen i 1903, og som er aftrykt i Torben Meyer og Schandorf Petersens bog om Carl Nielsen, I del, s. 206 ff. Men Carl Nielsen havde endnu i 1916 øjensynlig ikke opgivet at omstemme Laub. Da han skulle uropføre »Det uudslukkelige« bad han Laub komme til koncerten. Det var et værk, han ventede sig meget af, og som faktisk også blev det gennembrud, der endelig gav ham fuld anerkendelse hos pressen og i den københavnske musikverden. Han havde vel håbet på med dette værk også at kunne få Laub i tale; det var jo på det tidspunkt, de havde det nære samarbejde med viserne. Det mislykkedes totalt. Jeg har aldrig set Laub så fortvivlet og ophidset, som efter denne overhøring af en musik, han fandt frygtelig. Og han lagde ikke skjul på det. Jeg må ærligt tilstå, at jeg altid har haft lidt svært ved at forstå, hvordan en mand, der som Laub var levende interesseret i alt, hvad der rørte sig på kunstens område, så totalt kunne afskrive al interesse for og forståelse af samtidens musik. For os andre i kredsen var jo Carl Niensens symfoniske værker sim-

pelthen den første danske musik i verdensformat. Og hvert nyt værk en ny og rig oplevelse. Men selvfølgelig er der en forklaring. Jeg må i den sammenhæng tænke på Haydn, som har udtalt, at det var en lykke, at han som ung blev kapelmester i en afsides provinsby, hvor hans fyrste lod ham komponere, som han ville, og hvor han var uden egentlig kontakt med Wien – musikens centrum – med dens moderetninger, luner og påvirkning. Derved blev jeg »original«, siger han. Og vi andre kan tilføje: derved skabte han grundlaget for 100 års symfonisk musik. På lignende måde var Laub størstedelen af *sit* liv en ensom sjæl, der var uden anerkendelse og uden kontakt med den »almindelige« kirkemusik på bjerget; uden at behøve at tage hensyn til den herskende anskuelse, kunne han fuldføre sit reformatorværk, som han så, det skulle gøres. Og hans verdslige kompositioner – når han troldede for sin fornøjelse, som han sagde – er jo ikke blot pasticher, men vidnesbyrd om hans evne til indlevelse også i senere stilarter – 1700 tallets italienske og den klassiske danske romance – og det i en sådan grad, at hans værker er lige så friske og levende som forbillederne. Det er meget sjældent noget sådant lykkes, og det kunne måske kun gøres, når man havde skyklapper på. Det tjener Carl Nielsen til uvisnelig ære, at han trods Laubs afvisning af hans musik – iøvrigt også af hans salmer, som kom samme år som symfonien – bevarede sit varme venskab og sin dybe beundring for Laub usvækket.

Som mennesker var de af yderst forskelligt temperament; medens Carl Nielsen var den store charmeur, var Laub reserveret, næsten genert, og kunne være meget stejl, når nogen gik imod ham. Men begge var i al deres færd fordringsløse og naturlige, venlige og hjælpsomme mod dem, de havde med at gøre.

Jeg havde jævnlige min gang i Carl Niensens hjem, men det var nu ikke altid så nemt at komme til ham; husets faktotum, Maren, som Carl Nielsen havde kendt fra de helt unge år, vogtede ham som en drage, og det hændte ofte, når man ringede på, at hun lukkede op og bare sagde: Herren komponerer – har ikke tid; så måtte man gå igen. Men det kunne også ske, at han tilfældigt samtidig forlod sit arbejdsrum og fik øje på én uden-

for døren, og så hed det: Næh goddag, det var da hyggeligt, kom indenfor! Og så havde han god tid – man fik lov at være med i hans værksted, at se, hvordan han – helt modsat Laub – brødes med sit stof, vendte og drejede ideerne, til de fik den helt personlige form, han ønskede. Og i reglen blev man bedt om at blive til frokost eller middag. Hjemmet var et af de mest gæstfrie, jeg har kendt. Samme Maren var et meget morsomt og levende menneske, som havde sin mening om alle, der kom i huset. Berlingske Tidendes kritiker, William Behrend, som var pessimist, og altid syntes os lidt sur, kaldte hun for »den sørgelige mand«. En dag kom hun ind til Carl Nielsen og sagde: Den sørgelige mand er i telefonen og spørger, om der skal gås til begravelse i dag (hun var dus med Carl Nielsen fra ungdommen, men brugte det ikke og ville ikke sige De – deraf den mærkelige grammatik!) Jo, de kunne da godt følges ad, var svaret. Lidt senere kom hun atter ind i stuen og sagde: Det er den sørgelige mand igen; han er blevet forhindret og kan ikke gå med til begravelsen. Lige inden hun gik ud af døren, tilføjede hun: Det er i grunden synd – han ville have pyntet! (Historien har jeg fra Anne Marie Telmany).

I 1922 var min kone og jeg på en lang udenlandsrejse med Laub. Det var vores første større udflugt udenfor landet. Laub var en vidunderlig rejsefører; han havde ønsket at gense steder, han havde holdt af at besøge, så han var hjemme, hvor vi kom og forstod at begejstre os for både kunst og natur. Han var uendelig hyggelig at rejse med, holdt af at give sig i lag med alle slags mennesker og snakke med dem om alt muligt. Men han havde en meget barnlig egenskab: han elskede at tale på dansk om de folk, han så, i tillid til, at de jo dog ikke forstod vort sprog. Men det kan være farligt. Og det var det, da vi en dag spiste frokost på en park-restaurant i Freiburg. Ved bordet ved siden af sad et ægtepar, hvor manden havde et vældigt skæg. Pludselig siger Laub højt til mig: Kan du se ham der med skægget? Han ligner en mellemting mellem Valdemar Vedel og Edvard Lehmann! Manden rejste sig op og sagde: Ja, De må altså undskylde, men det er kun Edvard Lehmann! Efter denne storartede introduktion havde vi en meget morsom dag sam-

men. Lehmann gjorde stormkur til min nydelige unge kone og begyndte at sende små billetter over til hende med de rædsomste vers, såsom: Straks da jeg så dig, Edith, oh mit hjerte ble' dit! Fru Lehmann var tydelig ganske ligeglad – hun havde vist oplevet sligt før, men Laub var ulykkelig, og søgte at dække over skandalen med den mest blomstrende veltalenhed. Det var ikke kedelig at lytte til de to herrers forsøg på at overbyde hinanden i åndfuldhed. Lehmann, der dengang var professor ved universitetet i Lund, hævnede sig senere på dagen ved at drille Laub med, at svenskerne aldrig ville kunne lære at synge andet end stive koraler, og danskerne ikke andet end romancer, så Laub kunne ligeså godt give op. Det tog vi ganske roligt som det vrøvl, det var.

I Beuron, hvor vi nogle dage hørte gregoriansk sang i klosterkirken, havde Laub en lang diskussion med kantoren, den kendte gregorianaforsker, Pater Dominicus Johner. Først om luthersk og katolsk kirkemusik, dernæst om luthersk og katolsk gudstjeneste og lære, og han forsøgte at overbevise Johner om, at vi, trods forskellen i disse ting jo var lige gode kristne og kunne mødes i det kommende liv. Man kunne måske have sagt det til en katolsk gejstlig, nu om dage i vor økumeniske tid – men dengang! Det var tydeligt, at det ikke passede pateren – vi var og blev frafaldne fra den eneste sande kirke.

Min læretid hos Laub og Carl Nielsen varede så længe de levede, omend formerne blev andre. Flere af Laubs sene arbejder har jeg tilskyndet ham til; vort nære samarbejde i kirken førte til ønsket om mere og bedre kormusik ved gudstjenesten og om fastere former for orgelmusiken. Det var måske ikke så meget, han nåede at få lavet, men det har vist vejen fremover. Og Carl Nielsen arbejdede efter Laubs død igen med den kirkelige musik og rådførte sig gerne med mig. Så jeg har på nært hold fulgt ikke blot tilblivelsen af de tre motetter, der er tilegnet Palestrinakoret, men også af de små orgelpræludier og hans sidste store værk *Commotio* nr. 1 for orgel, som til dels er udarbejdet ved slotskirkens orgel.

Min sidste erindring om Laub er sommermødet på Ubberup Højskole. Jeg fæstner mig især ved det uforglemmelige indtryk

af hans optimisme og sikre tro på sin sag. Samfundet Dansk Kirkesang var jo endnu kun en snæver kreds, næsten som en sekt – det store land kendte endnu ikke Laub. Og indbød man hele landet til møde, kom der altså ca. 25. Men Laub var urokkelig. Det var den måde det skulle gøres på: frivillighedens og oplysningens. Og ret havde han, det ved vi idag. En lille enkelt-hed vil jeg til sidst nævne: Vi bad ham en aften, om vi ikke måtte synge »Sov sødt barnlille« til aftensang. Jo, naturligvis. Da vi havde sluttet sangen, sagde han: Jamen søde børn, den har jeg da virkelig lavet for kor. Altså mødtes vi næste morgen, lavede et blandet kor og sang den firstemmigt for ham om aftenen!

Og det var den spæde begyndelse til korsangen ved vore sommerstævner gennem mange år, hvor vi glæder os over at mødes for sammen at fordybe os i korlitteraturens mesterværker – som i disse dage!

MELLEM STHEN OG KINGO

*Salmer i Den Danske Salmebog, som er fremkommet i
danske salmebøger c. 1600-1680.*

Af Erik Dal.

Den glemte periode. Spørger vi efter de tre største navne i den rige danske salmebog, vil sikkert alle være enige om svaret. På den højeste sejrsskammel står Grundtvig, snart med fødderne så solidt plantet, at han næppe kan løfte dem fra mulden, snart svævende som en engel. Hans rekord – for i et olympisk år¹ må vi jo måle i tal – består i 170 originale og 97 bearbejdede salmer. 2. og 3. plads tildeler vi Brorson fra det 18. århundrede og Kingo fra det 17. Den der foretrækker Brorson, kan hævde at hans tal er det største: 60 originale og 70 bearbejdede, mens Kingos venner kan påpege, at han ganske vist intet har bearbejdet – da hans selvbevidsthed ikke blot er personlig men også nationalt-patriotisk – men er helt oppe på 92 originale salmer, flere end i den salmebog der bærer hans navn. Derefter begynder det at knibe: nogle vil sætte Ingemann fra 19. århundrede ind her, og tallene berettiger det, 29 + 1 salme, andre vil foretrække Hans Christensøn Sthen fra 16. århundrede, hvis tal er 10 + 5. Men her kommer andre navne ind: Med 20 + 2 salmer holder Paul Gerhardt en femteplads i vor salmebog og måske en højere i manges bevidsthed. Og Martin Luther, der som K. Olesen Larsen engang skrev², selv i Indre Mission går for at være en god mand, melder sig med 9 originale og 11 ihvertfald formelt kun bearbejdede salmer, hvad der kun er halvdelen af hans lille produktion. Således tegner syv salmister sig for 390 originale salmer ud af 754.

Det kan med det samme siges, at kun yderligere fem personer når over ti originale plus bearbejdede numre, og det er to norske og tre danske salmebogsredaktører og hymnologer. Regner vi efter samlet tal, er rækken C. J. Brandt med 4 + 16, Landstad med 6 + 9, Thomissøn med 2 + 11, Frederik Hammerich med 1 + 12 og Wexels med 6 + 5. I betragtning af at DS har plads for 183 digtere, 58 bearbejdere og 23 ofte store navne, der både har digtet og bearbejdet, er fordelingen altså utroligt skæv. Kun 12 navne kan mønstre ti numre af begge grupper, og 9 af de 206 digtere tegner sig for over halvdelen af salmebogen; de levner følgelig ret præcis to numre i snit til de 197 navngivne kolleger plus nogle få anonyme.

I denne trængsel er det måske ikke så mærkeligt, at en lang periode, nemlig hele det 17. århundrede før Kingo, savner profil i salmeleskerens helhedsbillede. Jeg tror, at få selv meget salmevante mennesker vil kunne hitte på et navn på en salmedigter, der har skrevet i den periode og stadig er repræsenteret; måske Arrebo, fordi han er litteraturhistorisk berømt – men som vi skal se, er der af ham kun levnet to lemlæstede salmer i DS.

Nu skal det siges, at den tyske pietisme og især Gerhardt jo hører denne tid til; men det er først Brorson-tiden, der skaffer dem dansk indfødsret. Hvad vi her vil se på, er det tilskud, Thomissøns salmebog med berigelser fra Sthens generation får i det nye århundrede, og som vi stadig bruger. Vi undværer altså pietisterne, endog Ludämilia Elisabeth af Schwarzburg-Rudolstadt, hvis navn bagi bogen dog altid var en adspredelse, når man som barn kedede sig under prædikenen. Vi undværer den store islænding Hallgrímur Pjetursson, som Danmark først opdagede langt senere. Vi undværer Kingos samtidige og elever som Brunsmann, Kiøge, Brinch og de to gode nordmænd Petter Dass og Dorthe Engelbretsdatter. Og vi undværer de fortræffelige ting, som Kingo og Søren Jonæsen fik frem i deres glippede salmebogsforslag 1689 og 1693, og som også i nogen grad stod i højbarokkens tegn. Og vi nøjes med at nævne Nicolais to mestersalmer, hvoraf *Sions vægter* først fik fodfæste i 19. årh., mens *Af højheden oprunden* er vist var nået i land lige før 1600, meget hurtigt efter sin tilblivelse.

Går man frem efter disse ganske vist stramme kriterier, bliver listen over endnu levende salmer fra c. 1600–1680 så kort som her anført:

- 30 *På Gud alene*. Anonym. MS 1611. I sb. fra Moltke c. 1640, og siden Kingo (undt. Guldborg). C. J. Brandt 1885 o. a. bearb. ligger bag DS.
- 52 *I Jesu navn*. Johan Frederiksen 1639. I sb. fra Holsts udgave af Förtsch' Aandelig Vandkilde 1645 og siden Kingo. DS delvis påvirket af Grundtvigs bearb.
- 68 *Fryd dig, du Kristi brud*. Anonym. 1611 nævnt som gammel. I sb. fra Gryderup 1632 og siden Kingo.
- 175 *O, hjertekære Jesus Krist*. H. P. Resen (død 1638). I sb. fra Moltke c. 1640 (10 str.) og siden Kingo (undt. E), bearb. af Søren Jonæsen og Grundtvig: Orig.s str. 1, 4, 7, 8, 9, omstileret.
- 215 *Til himmels før den ærens drot*. Latinsk. På dansk i sb. fra Sartors Udkaarne Psalmer c. 1620 samt K og P (6 str.). Grundtvig 1837, fri digtning: R, K.
- 225 *Om salighed og glæde*. Ps. 118. Arrebo 1623ff. (13 str.). C. J. Brandt(?) 1850: orig.s str. 7, 8, 10: R, K.
- 404 *Du, som os af nåde stor*. – 422 *Mæt min sjæl, o Jesus sød*. Vers af *Mit barn, frygt den sande Gud*. Peder Jensen Roskilde c. 1600, i sb. senest hos Moltke 1639 samt K, P, G. Bearb. især af Grundtvig: ET, R, K.
- 439 *Afvend din vrede*. Latin 1541 (Georg Thymus?). Tysk 1569 og 1583. Dansk (1631 og) i sb. fra Moltke 1636 (6 str.) og siden Kingo. DS præget af forsk. bearb.
- 474 *Jeg råber fast, o Herre*. Ps. 130. Cl. Marot c. 1540. Ambr. Lobwasser 1564. Sten Bille 1612. I sb. fra Nogle udkaarne Salmer 1620 og siden Kingo (undt. E). Sidste str. en del ændret.

- 497 *Gud Herren er min hyrde god.* Ps. 23. *Arrebo* 1623ff. I sb. fra 1636 og siden *Kingo* (undt. E). Udeladt er str. 5: Du est min vært, jeg er din gæst,/ din dug du for mig breder/ og spiser mig med føden bedst,/ min uven derved græder:/ Du sparer ingen salve god,/ den flyder fra min top til fod,/ mit bæger óg går over.
- 612 *O Herre Jesus, mit levned's lys.* *Martin Behm*(?) 1608. (P. M. *Ofvid* 1648 og) anon. overs. i sb. fra *Moltke* 1664 samt K og P (11 str.). Fr. *Hammerich* 1842: orig.s str. 1, 2, 3, 8, (10): R, K.
- 626 *Når jeg betænker tid og stund.* Ikke af *Niels Pedersen* (*Aurilesius*), men muligvis af nordmanden *Peder Nielsen* før 1611. I sb. fra *Udkaarne Psalmer* 1642 samt K og P (13 str.). *Forsk.* bearb. siden ET. Orig.s str. 1, 6–9, 12.
- 651 *Eja, min sjæl ret inderlig sig fryder.* *Ellen Andersdatter*(?) 1639. I sb. fra *Udkaarne Psalmer* 1642 samt K og P (15 str.). Fr. *Hammerich* 1850, fri digtning: R, K.
- 665 *O, Fader god af evighed.* Anonym 1613(?). I sb. fra *Gryderup* 1632 (14 str.). *Grundtvig* 1845ff, fri digtning især efter orig.s str. 12–13: RT, K.
- 702 *Nu velan, vær frisk til mode.* *Joh. Rist* 1642. *Hans Pedersen*(?) i *En Ny Psalmbog* 1663, 12 str. Siden *Kingo*, dog med flere bearb. Orig.s str. 1, 4, 7, 10.

De nutidige former. Listen er jo ikke imponerende af omfang, men man må dog indrømme, at tidens tand har levnet virkelige kærnesalmer også i denne gruppe – jeg overlader til hver enkelt at afgøre hvilke numre han vil betegne med dette ord, ligesom det må være et spørgsmål om personlig erfaring, hvilke salmer man ved eller tror er næsten ubrugte. Men salmehistorisk betragtet er der rigtignok en del minusser ved disse salmer, når vi spørger efter fællesskab i salmebestand mellem skal vi sige 1668 og 1968. Kun få numre rummer det oprindelige antal strofer i nogenlunde samme sproform. Nogle er forkortede, andre blot

små udvalg af originalens strofer; og bearbejdelser af sprogformen opviser alle grader, fra nødvendige småreparationer til stærk omformning, ikke at tale om numre som 215, 651 og 665, som jeg har ment at måtte karakterisere som fri digtning, omend et mønster og nogle enkeltheder er bevaret fra originalen. Når man omtaler salmebogen som vor fornemste poetiske antologi, skal det for så gamle texters vedkommende forstås med særdeles mange modifikationer. Bedst bevaret er nr. 68, 474, 497; man kunne nævne de velbevarede vægtersvers nr. 730, som til gengæld ikke er med i listen, da de ikke findes i salmebøgerne, hvorimod de dog vel må være ældre end 1683, det ældste kendte tryk.

Salmer er brugskunst, hver slægt synger på sit sprog, og man skal ikke gøre salmesangen til et historisk anliggende, så det er ikke min agt at kritisere bearbejderne. Men sammenligner man reformationens og ortodoksiens salmer med deres nu sungne former, er det påfaldende, at netop hvad vi opfatter som poetisk sprog, ofte er det nye, det som en Grundtvig, en Brandt, en Hammerich har indplantet for at give det gamle klæde en særlig pyntelig lap, dvs. en subjektiv, en romantisk lap, der hænger dårligt sammen med den engang så hele original, hvis gamle udtryk måske er uforståeligt eller misvisende idag, men måske tværtimod er umiddelbart klart og stærkt for en sprogligt mindre pyntesyg smag. Nogle eksempler skal gives.

I nr. 30 udtrykkes ønsket om at jeg skal høre Guds indbydelse »i aftenstunden sval«. *Sval* er et udpræget poetisk ord, se Oehlenschläger og Grundtvig og siden Johannes V. Jensen; men den gamle salme har »du venlig til mig tal'«, og den hårde forkortelse af verbet har man ikke kunnet sluge, så hellere en sprogløst ord om Guds gerninger; det er rettet fra »store ting ved sit ord«. »Et asen hannem bær,/ dog er det herrefærd« i nr. 68 støder ikke, men erstatter »som dog en Herre mon være«, og vi har her et eksempel på en konsekvensrig metrisk ændring, hvorom mere siden. Når derimod »åndelig' psalmer« sammesteds rettes til »højtidsalmer«, så har vi foruden en metrisk forbedring også præcis forskellen på, hvad man ville kunne kalde et bind

salmer i 17. og i 19. århundrede. Det poetiske billede, den forskønnende kliché, det grundtvigske særsprog har vi i tre eksempler som »lad stormen over [graven] fare«, »om kødets gang vi gå«, »Herrens samfundskæde«, hvor det oprindelig hed »det onde lad over fare«, »om end vi revses så«, »de retfærdig's sæde« (626, 225, 225). Og den distancerende forskønnelse genfinder vi i 612 »dit jordeklædes det rene lin/ min kjortel være så skær og fin«, rettet fra »og de rene gravklæder din/ lad og være ligklædning min«.

Når Grundtvig i 175 skriver »og gør min afskedstime sød/ som barnets søvn i moders skød« i stedet for disse ord om sjælen: »hun er jo rensset ved din død,/ tag hende derfor i dit skød,« så er det ikke fordi man ikke kan bruge »hende« om sjælen, for dette er bibeholdt i de foregående linier; det må være dels for at af-erotisere billedet, dels for at få et nyt yndlingsbillede ind. Derimod må man vel være enig med bearbejderen af 702 i at forkaste disse linier som for gammeldags: »hus og gods, børn, ægtekvinde,/ venner, slægt og husgesinde«, og med opofrelse af fast ejendom og løs hjælp er der kommet én god linie ud af det: »hustru, børn og slægt og venner« – men der var jo to linier, og den sidste kommer da ved D. G. Monrads snilde til at lyde: »også dem, jeg ikke kender«. Det er da både poetisk, medmenneskeligt og kristeligt, og giver et åbent slutperspektiv, endnu videre end Matthias Claudius' berømte »syge nabo«, men giver rigtignok en helt ny og fremmed vidde til den gamle digters snævert og fast trukne horisont.

Giver vore salmer os altså kun et beskåret og overmalet billede af de gamle enkle linier, så kan man heller ikke sige, at de giver os nogen figurer at stille op ved siden af Sthen, Gerhard eller andre. Med undtagelse af Arrebo, som vi vender tilbage til, er de fleste navne usikre og lidet kendte. Hans Poulsen Resen (175) er en undtagelse, vor kirkehistories store skikkelse i Christian IVs yngre dage, om end ikke fremtrædende som salmedigter. Peder Jensen Roskilde (404) har en særlig plads i dansk digtnings teori. Men Johan Frederiksen (52) og den af den norske hymnolog P. E. Rynning opdagede Peder Nielsen (626) er jo ikke store, og navne som Ellen Andersdatter (651) og

Hans Pedersøn (702) har muligvis sletikke skrevet eller oversat de pågældende salmer. Derimod glæder man sig over Steen Bille, mindre for hans beskedne meriter end fordi kvaliteten af nr. 474 dog har sikret plads for eet minde om det historisk så uhyre vigtige reformerte psalter, fordansket fra fransk via tysk.

Overgangstid i versteknikken. Arrebo. Som bekendt satte Christian IV og Resen især efter 1610 alle kræfter ind mod de tendenser, der indenfor teologien repræsenteredes af calvinismen, i filosofien af moderne ånder som franskmændene Petrus Ramus, der omkom i Bartholomæusnatten 1572; de hævdede den rene lutherske ortodoksi, på det videnskabelige område med Aristoteles som »kirkefader«. Dette er grunden til, at en række gendigtninger af Davids salmer i de reformerte verssmål ikke kom i trykken, hvorimod tidens berømteste digter Anders Christensøn Arrebo havde nogen fremgang med sit psalter; hertil valgte han lutherske salmemelodier som tyskeren Cornelius Becker før ham, med et tilskud af samtidige verdslige melodier, som senere Kingo og mange mindre ånder.³

Arrebos psalter foreligger i fem udgaver. Den første er fra 1623, den næste fra 1627, forsynet med noder, de tre sidste fra 1650 og senere, trykt efter 1. udgave og uden noder som denne. Når Arrebo traditionelt kaldes den danske digtekunsts fader eller, rigtigere, den danske kunstdigtningens fader, så er det mest fordi han førte en fornem linie i europæisk senrenæssance ind i dansk litteratur ved at bearbejde et fransk epos om skabelsesværkets seks dage – Hexaëmeron; bogen var uafsluttet, da han 1637 døde som sognepræst i Vordingborg, og udkom først 1661. Men for den mere sangbare type versdigtning var hans psalter af større betydning. Der skete nemlig en revision i årene mellem 1623 og 1627, og med denne revision manifesteres for alvor den europæiske renæssances versteori i dansk praxis. Hvori denne teori og praxis består, kan vi ane blot ved at udplukke interessante linier fra de stakkels strofer af Arrebo, der er levnet i DS 225 og 497.



Arrebo: K. Davids Psalter, Sangvijs vdsat, 1623 og 1627, har almindelige titelblade med typografiske rammer, men 2. udg. har desuden titel og frontispice af en anonym kobberstikker. Klicheerne er velvilligt udlånt af Det danske Sprog- og Litteraturselskab. Nat. st.

1623

på rétfærdigheds trånge sti
alt méd dit órd og ånde
varér til évig tid
Isráel síge nú
thi ér Isráel fró
men ví skull' øvrig blive

1627

på retvishedens trange sti
med hellig ord og ånde
står fast til evig tid
Nu síge Israel
thi glæder jeg mig vel
men skulle øvrig blive

Som det uden videre høres, er der sket det at dårlige trykfordelinger erstattes med gode, omend det kan medføre en anden gene, som når den dårligt betonedede gode ordstilling »for Guds kirke på jorde« rettes til »for kirken Guds på jorde«.

Går vi tilbage til reformationssalmerne, var sådanne dårlige trykfordelinger ikke almindelige. Men til gengæld var antallet af tryksvage stavelser frit, kun de trykstærke var fixerede. Vi kender det stadig i en salme som *Aleneste Gud i Himmerig*, som ikke just synges i original ordlyd, men dog i en rigtigere form end endnu i Roskilde Konvents Salmebog: »Alene Gud i Himmerig/ skal lov og pris tilhøre!/ Han skabte alt så vise- lig,/ vil alting vel udføre.« De frie vers, som først og fremmest kendes fra vore folkeviser, var imidlertid svære at synge, fordi det ikke altid var indlysende, hvordan de skulle lægges under noderne. Vi synger »al æren skal dig tilhøre«, men hvis salmen var sjælden, ville nogle måske komme til at synge »al æren skål dig tilhøre«. Og som et træk i renæssancens bevidste dyrkelse af sprog og digtning opstod i løbet af 16. århundrede i Italien, Frankrig, Tyskland sprogforskere og digtere, som tilstræbte regelmæssigt skifte mellem stærke og svage stavelser. I Danmark er den første lærebog i emnet netop forfattet af Peder Jensen Roskilde omkring 1624, uafhængigt af Arrebos arbejder og af den berømteste blandt de mange tyske lærebøger, Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* 1624, som hellerikke Arrebo synes at have kendt. Peder Jensen Roskildes værk er dog først blevet trykt i vor tid, men har været til gavn for hans efterfølger Hans Mikkelsen Ravn, der har æren for den første trykte bog om emnet i Danmark, 1649, ligesom for den første musikteori tre år før.⁴

Stillet overfor den dobbelte opgave at skrive faste vers og samtidig bevare sprogets naturlighed bukkede mange verse- mager under. De begyndte med det som nu altså krævedes, at tælle stavelserne, og først efterhånden kom der gode accenter, ofte dog ved hjælp af hårde ordforkortelser ved apostroffer. Steen Bille repræsenterer et stadium, hvor den rene stavelse- tælling endnu har et ubehageligt greb om ordene; mindre ube- hageligt, selvfølgelig, når man sang versene. Den berømte salme 42 begynder hos ham således:

Sóm hjortén med tørst befången
skriger efter kildevand,

Epitome brevissima.

15.

Exemplum duorum generum & quatuor specierum.

v	-	v	-	v	-	v	-	:/
v	-	v	-	v	-	v	-	:/
-	v	-	v	-	v	-	v	:/
v	-	v	-	v	-	v	-	:/
v	-	v	-	v	-	v	-	v

Vor Gud hand er saa fast en Borg /
 Hand er vor Skold oc Verre;
 Hand hielper os af Noed oc Sorg /
 Det os vil her besnerre:
 Dieften gamle Bind'
 Os vil ofvervind'
 Had' oc Argelisk
 Hand bruger mod os vift /
 Paa Jord er ey hans lige.

V. Pentacolos est in quo Versus ex unius aut duorum Generum speciebus quinq; componitur.

Exemplum unius generi & quinq; specierum.

v	-	v	-	v	-	v	-	v
v	-	v	-	v	-	v	-	v
v	-	v	-	v	-	v	-	:/
v	-	v	-	v	-	v	-	v
v	-	v	-	v	-	v	-	v

Behold os Herre ved dit Ord
 Snyr Havens Noed /
 De Tyrens med tillige /
 Som dig ey ville vige /
 Men ville Jesum Christ
 Evig oc megen list.

Ex duorum generum quinq; speciebus exemplum.

Rm

Hans Mikkelsen Ravn (Corvinus): Ex Rhythmologia Danica msc. Epitome Brevissima, Sorø 1649. Med benyttelse af tidens udviklede terminologi klassificeres salme- og andre strofer. Denne side viser Ravns regulering af det vanskelige versemål til *Vor Gud han er så fast en borg*, og hans omdigtning af *Behold os, Herre, ved dit ord* til et mere indviklet og elegant metrum. Nat. st.

så gør min sjæl med forlangen
efter dig, min Gud, for sand,
min sjæl efter Gud med hast
den levendes tørster fast,
når skal jeg engang fremtræde
Guds ansigt at se med glæde.

I denne udvikling repræsenterer allerede Arrebos psalter fra 1623 et bevidst accentprincip, men det er langt dygtigere gennemført i 2. udgave, og denne giver også eksempler på en sproglig udvikling. Når Arrebo retter »den kirkesten så faste« til »den kirkesten grundfaste« eller »de hedninger så grumme« til »de hedning ulvegtrumme«, så er der jo ikke nogen gevinst på den metriske konto, men til gengæld følges en ny æstetik, ved at stærke og udtryksfulde, gerne sammensatte ord indflettes i sproget – en tendens, som 50 år senere når til fuld blomst i Kingos højbarok.

Arrebos revision og dens betydning har længe været kendt af forskningen, men svær at exemplificere uden adgang til de uhyre sjældne originaler. Uheldet vil nemlig, at både Brandt & Helweg og Mallings storslåede salmehistorie citerer 2. udgave, men anfører 1. udg.s årstal 1623. Rørdam har ganske vist bibliografisk hold på sagen i sit gamle Arreboudvalg, men regner til gengæld 1. udg. for tabt og citerer altså også den reviderede. Med Vagn Lundgaard Simonsens udgave fra 1968, hvor begge tekster in extenso står side om side, kan sagen overskues; til gengæld har ingen i tide tænkt på at lade melodierne følge med.

Når jeg har dvælet så længe ved forholdene omkring Anders Arrebo, skønt ikke mange af hans salmer optoges i salmebøgerne, er det fordi det nævnte omsving i versifikationen selvfølgelig blev skæbnesvangert for mange af de digtere, der skrev på denne tid; de fik ikke mange chancer for at overleve, og dette er een grund til vor listes korthed.

Overgangstid i salmebogsspørgsmålet. En anden grund er det 17. årh.s almindelige kaos i det rent praktiske spørgsmål om hvilken salmebog man brugte, et kaos, der ikke fristede senere tider til at gå altfor dybt i hvad der lå bagved Kingos salmebog

fra 1699; først Brandt & Helweg lod sig af tidens og især Grundtvigs historisme drive til at gå i gang med at finde guld-korn i sandet.

At salmebogsudgivelsen blev så kaotisk, hænger sammen med flere ting, men bl. a. med den ny verskunst. Thomissøns salme-bog fra 1569 levede ganske vist, som man siger, i 100 eller 130 år.⁵ Men de gode udgaver med noder og næsten uændret indhold kom sidste gang i 1634, og ved siden af dem fandtes billig-udgaver uden noder og med tilgang og fragang af salmer – ikke blot den berømte fra 1586 med salmer af Sthen og i hans ånd, men, som det har vist sig ved nye fund, allerede fra 1575 eller tidligere og frem til c. 1660. I denne uorden måtte en enheds-søgende ortodox kirke ønske orden tilvejebragt, og denne orden måtte ikke blot bestå i et godt og helstøbt udvalg af gammelt og nyt, men også i tilpasning af arvesalmernes versifikation til regelmæssige versemål, som var lette at synge.

Kirkens ledere satte da også flere mænd i gang med en sådan salmebogsrevision, fortrinsvis mænd med det for hymnologer åbenbart velegnede navn Søren. Men deres planer og arbejder forliste, delvis til personlig tragedie. Den første var Søren Poulsen Gotlænder eller Judichær, som blev sat i gang allerede af den musikglade biskop Resen og siden af biskop Brochmand, henholdsvis c. 1633 og 1641. Resultatet blev lærebøger i vers- og sprogkunst,⁴ men hvis hans salmebog nogensinde udkom og ikke forblev på korrekturstadiet, så var det omkring hans død så sent som 1668. Den er tabt.⁵ – Søren Terkelsens forsøg, under påvirkning af den tyske hyrdepoesi og især Johann Rist, blev hellerikke færdigt, og man har blot en del af hans store, efter kirkeåret ordnede manuskript.⁶ Om initiativet var hans eget eller større folks, ved jeg ikke. – Hvordan Kingo selv forsøgte sig og strandede, er almindelig kendt, omend de nærmere forhold først er blevet klarlagt ved Erik Norman Svendsens arbejde, se efterskrift til SDK's udgave af Kingos Graduale 1967. – Og en tredje Søren, nemlig Jonæsøn, som skulle gøre arbejdet i Kingos sted, tog sletingen af den uheldige biskops salmer og faldt således i en anden grøft, så hans arbejde modsat Kingos Vinterpart også forblev manuskript. Man kan være for næve-

nyttig. – Tilsidst knyttedes Kingos navn til kommissionssalmebogen af 1699; men den og dens enorme indflydelse og imponerende historie indtil 1966, da dens sidste subsidiære brug hos de stærke jyder bortfaldt, var hellerikke helt lykkelig. For diskussionerne om, hvormeget og hvordan man turde revidere, var endt med et sådant forsigtigpeteri i kommissionen, at reformationstidens uregelmæssige versform gennemgående blev bibeholdt, side om side med de nyere salmers faste fodslag.

Problemerne har været større end vi kan forestille os nu. Men syngende skulle og måtte folk jo, og der var også en stadig tilvækst af salmer. Salmebøger blev derfor en sikker brødartikel for bogtrykkere og boghandlere, og derfor det berygtede og aldrig gennemstuderede kaos af Moltkes, Geertzens, Cassubes, Paullis og mange andres store og små, hinanden krydsende udgivelser med indtil 1000 numre fordelt over sære tillæg og uden kyndig redaktion. Mange er tabt, og området er stadig en ren jungle trods stier trådt af det sidste århundredes forskere. Intet under, at de gamle bøger oftest gik i glemme efter 1699.

To perioder før og efter 1640. Vi har omtalt, at den danske verseteknik på Christian IVs tid befandt sig på et overgangsstadium, hvis dyrkere nok kunne have et handicap i en eftertids øjne. Men det er værd at bemærke, at noget lignende gjaldt sproget. Den grammatiske gennemarbejdelse af modersmålet og den bevidste tilnærmelse til et rigssprog tilhører tiden fra 1650–1700, foreløbig lå latinen tungt over prosaudfoldelsen, og også poesien befandt sig i en overgangstid. Det hænger sammen med to tvedelinger i salmestoffet, at vi ikke let fængsles, når vi gennemser Brandt & Helwegs udvalg af salmer fra 1600–1640.

Den ene deling er mellem hvad Rudelbach i sin uudtømmelige bog *Om Psalme-Literaturen* 1856 kalder lyrisk-didaktisk poesi og hymnisk poesi. Det er nu om reformationstidens salmer, han siger det klarest, men det kan gentages om meget af hvad 17. årh. frembyder: »Meget i flere Psalmer fra denne Tid kundgjør sig mere som Lære-Stof, end som Sang-Stof; ved andre atter er det mere ligesom Tømmer til Psalmer, der bydes os, end virkelig hymnisk-psalmodisk Udførelse.« Og hertil har

Grundtvigs store beundrer flg. note: »Hvor dybt dette er indgroet, seer man deraf, at selv Grundtvig i flere af sine aandelige Digte slet ikke er fri for den skrankeløse, overskyllende Reflexion, hvorved selve Tankens Gjennemsigthed ofte forstyrres« etc. (s. 288).

Den rige litteratur omkring Hans Thomissøns salmebog har fremhævet, hvorledes selve reformatorslægtleddets indtrængende men optimistiske tonefald allerede er afsvækket i den hæderlige skare af »ædle og uædle«, som Thomissøn samler i sin bog fra 1569, der altså dækker to generationer. Sejren er vundet, men inspirationen svundet. De sidste tider synes at være nær – bemærk således den skønne dobbeltsalme af Thomissøns far Thomas Knudsen Hygom, DS 513 *Min Gud, jeg gammel er og grå*, og 213 *Den kristne kirkes alderdom* – om individets og kirkens forfald. Men desuden er der noget digterisk ufuldbårent ved de fleste af disse salmer. Grunden må nok være, som fremhævet af Billeskov Jansen, at de stærke sind ikke fandt frem til poetisk gyldige og forløsende symboler og derfor ikke til kunstnerisk tolkning. Det gjorde tredie generation, Sthens, om hvilken man plejer at sige, at den er folkevisepåvirket i sprogtonen; vi lader det passere, skønt det ikke er den danske middelalderballade, men den senere, tyskprægede lyrik, der sætter sig igennem, tydeligst når Sthen med ret få ændringer kan få elskovsvisen *Et trofast hjerte af al min agt*, fra den berømte Hjertebog, til at passere som salmen *Et trofast hjerte, o Herre min*. Denne tones første repræsentant kommer med i Thomissøns salmebog, nemlig Hans Albertsøns nationale sørgesalme *Jeg ved en urt både dejlig og bold*. Anslaget lever videre i 17. århundrede; Hans Ravns oversatte *Jeg ved en urt både dejlig og fin, den monne mig vel befalde* – den hvorfra Grundtvig har taget de første ord til DS 726 *Jeg ved en blomst...* Ofvid har også: *Et blomster høv'sk og fin jeg ved*; i disse salmer er blomsten henholdsvis Ordet og Jesus.

Når denne følsomme lyrik ikke er let at finde efter 1600, hænger det sammen med en anden tvedeling, med Rudelbachs ord mellem folkepoesi og kunstpoesi. Det tidlige 17. århundrede falder lidt ved siden af begge dele. Den jævne men bærekraftige diktation i folkevisesprog og -vers svarede ikke til tidens

frembrydende krav, og de svarede ejheller til den strenge observans i kirkelige anliggender, som nu herskede. Tiden mellem den store nordiske krig og Kalmarkrigen er og bliver en af de lykkeligste perioder i vort lands og vor ånds historie, men den var som alt andet godt ved at få en ende. På den anden side var en kunstdigtning i europæisk forstand nok på vej, men så langsomt og forsinket, at begyndelsen af vor periode endnu ikke rigtig var moden. Det var en forberedelsens tid, flittig og arbejdsom også i det hymnologiske, men ikke en stor tid.

De digte fra tiden 1600–1640, som tiltrækker sig opmærksomheden, er da gerne utypiske for salmegenren som sådan. BH 284 *O venner i nød*, som tidligere tillagdes Steen Bille, nu Hieronymus Justesen Ranch, slutter vel med at opfordre til fortrøstning, men er dog et helt personligt digt om venners troløshed og har aldrig været i salmebøger. Det har derimod forskellige interessante ting af den frugtbare og populære slesvigske forfatter og kalenderudgiver Niels Heldvad. Ikke blot en smuk og god lille salme for dem der tiltræder en sørejse, *Nu sejle vi i Jesu navn* (BH 302), men også den noget drastiske *Træd sagt' heran,/ din synd med sorg beklage* (BH 300), som handler om letfærdighed; det mest frivole vers citerer Rudelbach efter mundtlig tradition. Også Heldvads størst anlagte salme eller åndelige digt optoges i salmesamlinger af andre end ham selv, således forrest i visse oplag af Cassubes salmebog. Det står dog knyttet til kalenderafsnittet og er også et kalenderdigt, hvor menneskets alder sættes til 72 år og jævnføres med månedernes gang, 6 år til hver måned. Det er et motiv, som kan spores tilbage til et fransk digt fra 13. årh., og som har vandret dels til franske tidebøgers kalenderdel og videre til engelske dito, dels til en blandet folkebog af naturvidenskabeligt indhold, som kaldtes Hyrdekalenderen, og som fra Frankrig kom til England og Tyskland. Kalendermanden Heldvad har fundet sin kilde i tysk litteratur indenfor dette speciale. Jeg kunne tale længe, og har faktisk ved andre lejligheder talt, om dette gribende digt og dets tyske visemelodi og henviser her blot til BH nr. 304, *Når du af Gud vil vide*.⁷

Blandt de næsten glemte navne er også Christen Thomesen

Sehested, hvis gengivelse af Ps. 64, *Gud vi har nok hørt sige*, har ægte patos i den hårdhændede form – og C. A. Eriksøn, hos hvem man kan finde linier som: »Som hønen sine kyllinger/bedækker med sine vinger,/ så gør og Gud os arme«, et bibelsk billede i smuk form (BH 316).

Mest interessant i denne tid er vistnok det defekte manuskript fra 1611 eller lidt før, som findes i Karen Brahes bibliotek. Jeg har ikke haft anledning til at gå det igennem, men BHs prøver viser til fulde, at en eller flere spændende, nu navnløse digtere har været på spil lige omkring århundredets begyndelse. Han, eller de, har ikke været bange for noget, hvad versmål angår, thi der er interessante melodiforhold både ved *En mærkelig vise med liflig melodi*, *Hvo sig fortrøster*, *For dig o Herre må jeg vel kære*, og *På Gud alene*. Formelt enkle, men meget værdifulde, er *O Herre Gud, hvem skal jeg det klage*, og endelig *O Jesu for din pine*; Mallings refererer denne sidste salmes mærkelige historie: den gik fra 17. årh.s salmebøger over i Kingos og Pontoppidans, og Grundtvig har som ganske lille dreng hørt den gamle pige Malene synge den i Udby præstegård og har modtaget varige indtryk deraf; dog kom hans egne omdigtninger ikke med i DS. Som sagt, dette MS fra 1611 fortjener nøjere opmærksomhed.

Som melodiangivelse kender vi vel alle *O Jesu for din pine*, og det samme gælder *Mig hjertelig nu længes*, der jo imidlertid hellerikke står i salmebogen, men hvis text og melodi dukker op 1639 og 1640.

Ved dette år lægger BH et skel med henvisning til, at det er året for de latinske tidebønners afskaffelse og de store boghandlersalmebøgers første fremstød. Rudelbach mener, at Kingos fremtræden er det store skel i århundredet, og heri kan han have ret, men BH har nu set rigtigt alligevel. Salmebogssituationen var ved 1640 gået i hårdknude, og der kom ikke flere fine Thomissønoptryk med noder, så der var fri bane for boghandleroptryk. Biskop Resen var død. Det mere bevidste modersmålsstudium tog et nyt opsving. Overgangstiden i versteknikken var forbi, omend ikke alle beherskede de nye strofer lige virtuost. Folkepoesiens stilling var svækket næsten til døde i fø-


Så Christian dend
 femte/ af Guds Naade/
 Konge til Danmark oc Norge/ de
 Benders oc Gothers/ Hertug udi
 Slesvig/ Holsten/ Stormarn oc
 Dytmerfken/ Grefve udi Oldenborg
 oc Delmenhorst/ Giøre alle vitter-
 ligt/ At Zi Allernaadigst hafver for got anseet at anordne
 oc paabiude / Saasom Zi oc hermed Allernaadigst an-
 ordner oc paabiuder/ At udi begge Bore Riger oc tilhørige
 Lande/ Aarligen paa dend sierde Fredag som efter Paaske
 Helligdage indfalder / een extraordinarie Bede-Dag skal
 holdis; Dog efter som samme Bededag icke udi dette nervæ-
 rende Aar/ for Tidens Korthed oc eendeel Bore Landes vjt-
 fraliggende / saa snart som det behævedis / ofveralt kand
 publiceris / Hafver Zi / alleeniste denne gang/ dertil Aller-
 naadigst berammeth efter skrefne Fredage / Nemligen / udi
 Bort Riige Danmark dend 7 Maji, Item udi Bort
 Riige Norge dend 25 Junii, oc paa Bore Lande Zisland
 oc Færøe den 27 Augusti førstkommandis; Mens siden
 Aarligen/ paa forbemelte sierde Fredag efter Paa-
 ske / som før er vort / at holdis. Oc paa det saadant
 gudeligt oc saa høy magt paaliggende Berck / med god
 oc tilbørlig Andagt maa forrettis / ville Zi at ofver alt/
 baade i Riibstæderne oc paa Landet / Aftener for forneste
 Bede-Dag Klocken Sex / skal ringis med dend stærste
 Klocke til hver Kircke / Da alle Boeder / Kiellere oc Kroer/
 hvor nogen slags Vare eller Drick selgis/ strax skal tillucktis/
 oc ingen videre Handel/ i hvad det oc være kand/ dend Aften
 drifvis; Oc byde Zi hermed oc alvorligen befale alle Bore
 fiere

Forordning Om En Extraordinarie Bede-Dag Aarligen. Hafniæ die 27.
 Martii Anno 1636. Den første af de tre textsider. Nat. st.

rende kredse. Og hele digtningens situation åbnede vejen for at udtrykke de mere personlige, i udtrykket rigere følelser, som var ved at bane sig vej som en nødvendig modstrøm til den rent ud sagt kedelige ortodoxi.

Af særlig vigtighed er det imidlertid også, at den religiøse følelse i salmerne nærmede sig et omslag. Det er næppe uden forbindelse med den dalende linie i vor periodes danske politik og historie, at den trygge og optimistiske religiøsitet fra tiden omkring 1600 fik sine skygger og krusninger, ja svære bølger. Flere af tidens store, bl. a. de to biskopper der dominerer perioden, var nået til deres tro gennem anfægtelser, og deres erkendelse af at tingene var svære, både i dem og om dem, mødtes med impulser fra tysk opbyggelseslitteratur, som nåede frem i oversættelse med disse ledes tilladelse eller endog tilskyndelse. En bodsretning gør sig gældende fra 1630'erne, og den tørt dogmatiske salme får tilskud af en oplevelseskristendom, der foregriber senere udfoldede tendenser i retning af blodig passionsdigtning og erotisk-mystisk højsangslirik; denne oplevelseskristendom, siger J. Oskar Andersen,⁸ går fra den bitreste sjælens nød til saligheden ved unio mystica, Guds iboen i den troendes sjæl. I biskop Brochmands udformning resulterede dette krav om bod og bedring bl. a. i at der med få års mellemrum fastsattes særlige bods- og bededage, indtil der 1686 indførtes den endnu eksisterende »almindelig Faste-, Bods- og Bededag«. Denne pessimisme, denne syndserkendelse, dette krav om oplevelse og forbedring var dog stadig ortodoxt forankret i troen på, at ordet alene skaber det nye i mennesket, forudsat at ånden har åbnet dets hjerte.

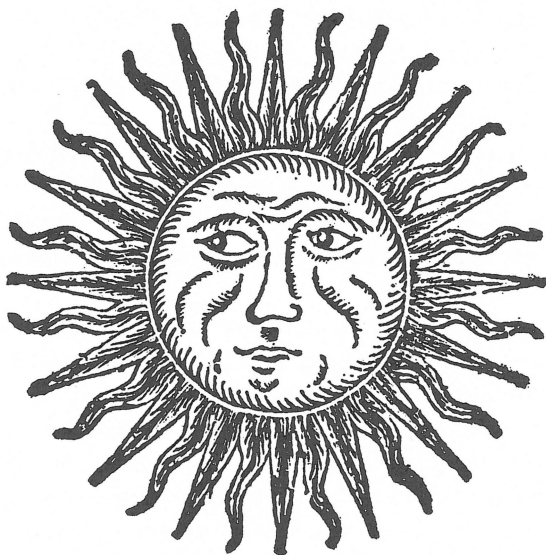
Den personliggørende tendens løb efter 1650 sammen med en vigtig strømning i prosaopbyggelsesbøgernes mængde og i prædikenerne, nemlig den såkaldte engelske prædikestil. En klare leddeling, en praktisk anvendelse af bibelordet, en sprogligt slående formulering, en direkte moraliseren, en subjektivt vækkende appel – det var træk, der rummede mange farer for kunstfuld overlæsselse og overdrivelse i baroktidens ånd, men som rigtignok var egnet til at overflødiggøre de personer, som skulle støde til sovende kirkegængere med stokke.

Forudsætninger af meget forskellig art, ligefra versteori over fædrelandshistorie til religionspsykologi, berettiger altså til at tvedele tiden fra 1600 til Kingos gennembrud. Og man må vente, at sidste del af denne periode har en mere personligt levende salmesang at opvise end den første, og at sprog og vers nu er modne til at bære denne udtrykstrang. Et gennemsyn af BH eller andre kilder bekræfter fuldtud dette. Vi har ingen hidtil ukendt Kingo at fremvise heller her, men ikke få af dette tidsrums salmer er uden videre gyldig digtning. Anders Romdorps musikalsk så interessante julesange fra 1630'erne, salmer af Erik Eriksen Pontoppidan etc. kan nævnes; den tekniske kvalitet er sikret, når en mand som Anders Bording undtagelsesvis skriver salmer; og et meget bevidst stykke kunstpoesi leverer Søren Judichær i *Min sjæl, op, helvede afmal* (BH 405), til hvilken jeg dog desværre har fundet forbilledet i en af hans tyske hovedkilder for verskundskab. Nogle af de gode ting kommer dog først frem i Paullis salmebog fra 1680, og her er vi ved grænsen, da Kingos Sjungekor begyndte at komme i 1673. Et natur- og morgendigt som BH 582 *Nattergalen er alt oppe*, med dets appel om ikke at være mindre munter og taknemlig end nattergalen, hanen, anden, fisken og hjorten, kunne enhver være glad for at have skrevet, undtagen måske lige netop en Kingo.

De bevarede salmer. Prøver vi sluttelig at placere salmerne fra vor lille liste i disse rammer, så ser vi, at flere af dem peger bagud. 68 *Fryd dig, du Kristi brud*, har vakt mange overvejelser. Arrebo omtaler den i 1611 som gammel – men hvor gammel kan den være? den findes ikke hos Thomissøn, og alle de sene optryk undgår den også, mens melodien findes i fransk 1574. Jeg vil gerne antyde muligheden af, at den utrolig gode form, vi kender fra 1632, kan være en omarbejdelse af den gamle version, Arrebo har kendt, men et af de fornemme og i vor salmebog lidet molesterede minder fra tiden er salmen ihvertfald. Bagud peger også 474 *Jeg råber fast*, som jo er en oversættelse i andet led; 30 *På Gud alene*, fra det nævnte håndskrift 1611, er mere avanceret; de salmer kan ikke være meget ældre end den bevarede afskrift. Særlig væsentlige er den fælles kilde for 404

En, ny devlig
Morgen Sang /
Nu rinder Solen op / ic.

Siungis med sin egen vel-
flingende Melodie.



Prentet Aar 1708.

I årtierne omkring 1700 optryktes Kingos morgensange ofte som skillingstryk ligesom så mange andre salmer og viser. Her gengives en lidt forstørret forside af et sådant tryk.

og 422, Peder Jensen Roskildes ret tidløse *Mit barn, frygt den sande Gud*, samt 626 *Når jeg betænker tid og stund*, der nu er tilbagedateret fra 1642 til århundredets første år; bearbejdelsen og forkortelsen hører til de virkelig vellykkede.

665 *O Fader god af evighed* tæller ikke rigtig nogen steder. De tre vers med en folkelig og national nytårsbøn skyldes Grundtvig og er kun resten af 7 vers. Disse er igen et frit arbejde over de 14 anonyme vers, som 1632 og vist allerede 1613 forelå med den karakterfulde førstelinie *Stormægtige herrer bør store navn*. Salmen handler – lidt ensidigt og dogmatisk-kantet – om Jesu navn, men slutningen, som ligger bag vore tre vers, viser sig dog som en nytårssalme med ønsket om rolighed her i Danmarks rige – dog hverken »gamle Danmark« eller »Nørre-land«. – Himmelfartssalmen DS 215, *Til himmels fór den ærens drot*, er også ompræget af Grundtvig, og den som vil kan let finde den gamle danske oversættelse hos Malling, så har man de to tonarter råt side om side.

Vore to Arrebo-salmer kan nævnes som overgangsstykker mellem den ældre og den yngre gruppe. Da 225 kun er en rest, er det godt at have een nogenlunde intakt salme fra dette hovedværk i dansk litteratur, 497. Vi kunne godt have ønsket det eneste udeladte vers med.

Decideret kunstdigtning er salmer som 52 *I Jesu navn*, 651 *Eja min sjæl*, 439 *Afvend din vrede. I Jesu navn*, som vi har i kun lidt oppyntet skikkelse, synges vel ikke meget; men gammel yndest, og navnlig Kingos brug af versemålet til en salme for hver søndag, når præsten gik på prædikestolen, gør dog at den ikke må mangle; der knytter sig også en meget spændende melodihistorie til den, som Nils Schiørring har fremstillet, og som der måske endnu kan føjes noget til. Den elegant rimede *Eja min sjæl* er kun rester af den gamle »Eja mit hjerte ret inderlig/jubilerer,/ med lyst og fryd så glædelig/ triumferer«; denne er trods ikke altid vellykkede finesser og stor længde dog et virkeligt stykke kunstdyrik, der da også har nået yndest Norden over – både hos dem der skulle synge den, og siden hos dem der skulle studere salmehistorie. Af personlig intensitet er også den mindre kunstfulde 612 *O Herre Jesus, mit levnedes lys*, hvoraf

vi kun har en rest, og 175, Resens *O hjertekære Jesus Christ*, mens 439 *Afvend din vrede* atter påkalder interesse ved sit sapsfiske versemål⁹ og ved sin knugende tyngde – se sidste side af »Fru Marie Grubbe«!

Endelig er 702 *Nu velan, vær frisk til mode* skrevet af en der helt hører den nye tid til, holsteneren Johann Rist; den er også trods alvoren lys og klar som Schops melodi. De tyske digterselskabers virke i 1640'erne, deres indpas i Danmark både tekstligt og ved deres verdslige melodier, det er kendte og vigtige stadier på den vej, der fører frem til 17. århundredes største navn, det som skulle komme til at skygge i endnu højere grad for den sene end for den tidlige del af det tidsrum, vi her har drøftet, det som skulle blive et af de tre navne, vi i vore første betragtninger lod stå på den allerede tidligt erobrede sejrsskammel.

Noter.

- 1) Artiklen er et foredrag fra SDKs sommermøde i Gerlev 1968. Det fulgtes af en salmegennemgang ved prof. dr. Søren Sørensen og forfatteren, og her behandlede 404/422, 439, 626 og 215. Foredragsmanuskriptet gengives med smårettelser delvis efter forslag af valgmenighedspræst Jørgen Schultz. Oplysninger, der strider mod de i DS givne, skyldes Anders Malling: Dansk salmehistorie, I–V, 1962–66, der – som det hedder i Jeppe paa Bierget – »er nyere end ritualen«.
- 2) Luthers Salmedigtning, Tidehverv januar 1933.
- 3) Nils Schiørring: Det 16. og 17. århundredes verdslige danske vise-sang, I–II 1950; Lars Bülow Davidsen: Melodistoffet i Arrebos psalter, Dansk Kirkesangs årsskrift 1963–64; Anders Arrebo: Samlede skrifter. Udg. af Vagn Lundgaard Simonsen, I: Hexaëmeron, 1965, II, 1–2: Davids Psalmer 1623 og 1627, Udvalgte bønner, 1968.

- 4) P. J. Roskildes og H. M. Ravns metrikker og uddrag af Ravns Hephachordum Danicum er trykt med oversættelse i Danske metrikere, udg. af Arthur Arnholtz, Erik Dal, Aage Kabell, I 1953. II 1954 indeholder nedennævnte Søren Judichærs værker, hvortil Kommentar II 1960 af Erik Dal.
- 5) Erik Dal: Hans Thomissøns salmebog 1569–1676, efterskrift til SDKs facsimileudgave 1968. Om Judichærs salmebog s. 67.
- 6) Se især Julius Paludan: Renaissancebevægelsen i Danmarks Literatur, 1887, registret.
- 7) Niels Heldvad: En skøn ihukommelse . . ., Odense 1960, med motivhistorisk efterskrift af Erik Dal.
- 8) Dansk Syn paa Fromhed og »Gudfrygtigheds Øvelse« i ældre luthersk Tid, i Th. Kingos Aandelige Siunge Koor, udg. af A. E. Sibbern, 1931. Efter denne centrale afhandling taler alle om den engelske prædikestil – man burde egentlig lægge eksempler på bordet.
- 9) Arthur Arnholtz: Den sapfiske strofe i Danmark, 1946, passim.

KIRKE OG MUSIKALSK MODERNISME

ET DOGMATISK ESSAY¹⁾

Af Poul Nielsen.

Kirkemusik i vort århundrede?

Spørgsmålet ser ikke umiddelbart så forbistret ud som det er. For selvfølgelig findes der kirkemusik i vort århundrede. Der findes endog en rig kirkemusikalsk aktivitet. Afholdelsen af dette sommerstævne er i sig selv et udtryk herfor.

Men det er vel også klart, at spørgsmålet ikke sigter så vidt. Primært drejer sagen sig om, hvilke muligheder man tør formode der er for at skabe kirkemusik i vort århundrede – tidsvarende musik, vel at mærke, ny musik. Kort sagt: den nutidige komponists muligheder i forhold til det kirkemusikalske problem.

Fra starten rejser der sig en række definatoriske problemer. Vort tema opererer med to begreber: »moderne musik« og »kirkemusik«. Vi bruger alle disse begreber til daglig, men deres nøjere afgrænsning kan godt give anledning til diskussion.

Først og fremmest er der begrebet »moderne musik«, eller lad os bare sige »vor tids musik«. Hvad dækker det? Ja, det ville jo være nemt simpelthen at sige, at »vor tids musik« må være indbegrebet af den musik, der skrives i vor tid. Men i vort århundrede er der skrevet f. eks. korallbearbejdelser i Pachelbel-

¹⁾ Grundlaget for teksten er et foredrag, holdt ved Dansk Kirkesang's sommerstævne, 1967.

stil – er det vor tids musik? Det er i hvert fald ikke moderne musik. Og problemet er ikke løst bare ved at bibeholde ovennævnte definition med den sidebemærkning, at alle pasticher og travestier over ældre stil naturligvis må være undtaget. Tilbage bliver immervæk vor tids stilistiske pluralitet, der i lige så høj grad er uden historisk sidestykke som de historiserende tendenser i form af neoklassicisme, ny dyrkelse af gamle former, vi har oplevet i vort århundrede.

Jeg skal ikke føre dette ud i lange diskussioner om stilretninger, traditionalisme contra 'blind' avantgardisme etc. Ikke fordi vi hermed kommer i nærheden af stof, der vel endnu er sprængfarligt, men fordi dette polemiske dynamit for så vidt kan være vort emne uvedkommende. Jeg ønsker hellere straks at bekende kulør. Svenskerne har til løsning af samme problematik brugt et begrebspar: »Nutida musik« (= sand moderne musik), og »Samtida musik« (= musik, der er skrevet samtidig med »nutida« musik). Bag dette ligger en ret dogmatisk opfattelse af, hvad der i egentligste forstand kan siges at være »vor tids musik«. Jeg tilslutter mig denne dogmatiske holdning. Den ligger i og for sig ikke i, at en enkelt retning inden for tidens musik uden videre tilskrives særlig apostel-funktion, men i den overbevisning, at kun musik, der for alvor rummer spændinger i sig mellem konvention og fornyelse med rette kan kaldes vor tids musik. Formuleret anderledes: vor tids musik er ny musik, hvis udsagns-kraft ene og alene beror på den dialektiske spænding mellem det etablerede og det uventede. Jo kraftigere denne spænding, jo mere autentisk er musikken.

Denne linje tegnes af navne som: Debussy, Schönberg, Berg, Webern, Strawinsky, til en vis grad Bartók, Hindemith, i høj grad Messiaen, Boulez, Stockhausen, Ligeti, John Cage, mens der må anbringes spørgsmålstegn ved en komponist som Britten. Dette til konkretisering af det opridsede dogmatiske standpunkt.

Samme standpunkt kan måske irritere. Det burde det nu ikke. At énsidighed kan være frugtbar ser man jo bl. a. af Laubs eksempel. Og hvis vi retter søgelyset mod det andet grundproblem: hvad er sand kirkemusik? er det svært at se,

hvordan man skal komme udenom i hvert fald visse af Laubs grunddogmer. Jeg tænker ikke mindst på kravet om musikkens sekundære placering i kirkelig sammenhæng; Laub brugte ordet »tjenende« i forhold til Ordet. Dette må være det væsentlige i denne sammenhæng. Laubs historisme og hans stilpurisme kan ikke spille afgørende ind her. Tværtimod – skulle hans stil-idealener være absolut gældende, ville hele vor problemstilling på forhånd falde bort.

Kirkemusik må altså være sekundær-musik – og det i to meninger: den må dels være musik, som lader sig indordne under et funktionelt brugssynspunkt. Om dette behøver jeg næppe komme med særlig lange udredninger. Dels må den i mere ideel forstand være sådan beskaffen, at musikken aldrig dominerer *i sig selv*. Det er dén, der skal være ornament, indfatning for Ordet, det primære – det må ikke forholde sig omvendt.

Godtager man disse to definitioner af de grundbegreber vi skal operere med, er det muligt at formulere begyndelsesspørgsmålet mere præcist: hvordan harmonerer de autentiske kunstneriske bestræbelser i nutidsmusikken med de kirkemusikalske idealer? er et møde muligt?

En besvarelse af spørgsmålet må naturligvis forudsætte en betragtning af det relevante erfaringsmateriale. Derfor – inden den mere principielle og spekulative ræsonneren over sagen fortsættes – et overblik over vigtige eksempler på kirkelig, gejstlig musik, skabt under lydighed overfor den autentiske nutidige musikudvikling.

I første omgang må sagen dreje sig om, hvad århundredets primære mestre har ydet af kirkemusik. Dette må være væsentligt på grund af deres repræsentative funktion, hvis man skal tegne den stilhistoriske udvikling i vor tid. Lad os prøve, med den række navne, der ovenfor er nævnt, *in mente*.

Det er i grunden ikke ret meget. Hos Wienerskolens mestre såvel som hos Debussy bliver resultatet endda så godt som helt negativt. Webern har skrevet enkelte religiøse vokalværker. I opus 16 finder vi bl. a. kanon-satser over »Christus factus est pro nobis« (tekst fra brevet til Philipperne) samt over tekster

fra langfredags- og skærtorsdags-liturgierne. Desuden finder vi i hans opus 18 en komposition over Ave Regina Coelorum-teksten. Men i alle tilfælde er der tale om ikke-kirkelige »geistliche Lieder«.

Bedre måtte resultatet formodes at blive hos Strawinsky, der jo på sin velkendte kategoriske facon en gang har erklæret, at al musikalsk skaben som ikke har sacralt sigte, dybest set er vulgær, hvilket også rimer med det faktum, at Strawinsky er en dybt troende kristen. Alligevel er det forbavsende lidt han har produceret af kirkelig betonet musik i forhold til f. eks. de mængder af teatermusik, der er strømmet fra hans pen. Salmesymfonien er en symfoni, et koncertsalsanliggende. En storslået lovprisning af Gud, men næppe af nogen kirkemusikalsk relevans. Messen fra 1948 er mere »ren« i sigtet, og skulle vel kunne finde liturgisk anvendelse i den katolske kirke. (De indvendinger, Bernhard Lewkovitch har fremsat mod sandsynligheden herfor, nemlig Strawinskys udkomponering af intonationerne til Gloria og Credo, kan næppe være af væsentlig principiel betydning). Ud over denne messe har Strawinsky i de senere år skabt nogle kirkeligt betonedede værker, »Threnik« og »Canticum Sacrum«, begge af streng og nærmest asketisk holdning. De har imidlertid så stærkt præg af at være specialiteter, at de falder uden for betragtning i denne sammenhæng.

Paul Hindemiths hele kunstneriske holdning var præget af hældning mod det kristent-religiøse. Men nærmest over-konfessionelt, og derfor ikke så meget bundet af bestemte kirkelige eller liturgiske hensyn. Disse tendenser må snarere ses i sammenhæng med Hindemiths dybe forbundethed med den europæiske kultur-tradition tilbage til middelalderen. På den baggrund må et af hans sidste storværker, messen for 6-stemmigt kor a cappella, ses som en *cadeau* til en stor tradition, der bød ham udfordring og medium til et kunstnerisk budskab – akkurat som det var tilfældet med Carl Nielsens »Tre motetter«. Af Hindemiths øvrige gejstlige produktion kan man fremhæve hans liedcyklus »Marientleben«, og især de tre motetter for sopran og klaver: det er igen eksempler på moderne »geistliche Lieder«, der falder uden for det specifikt kirkelige. På hjemlig

grund har vi modstykket hertil i de sange, som Hermann D. Koppel har komponeret flere rækker af: især to Davidssalmer for sopran og klaver, og fem bibelske sange for sang og klaver.

Hvad Hindemiths orgelmusik angår, ja, så vil sikkert de fleste uden betænkelighed være enig med mig i placeringen af både de tre orgelsonater, og de to orgelkoncerter som decideret koncertmusik uden kirkelig relevans.²⁾

At jeg i opremsningen af primære navne i dette århundredes musik har medtaget Messiaen (og ikke f. eks. Ravel) kan måske undre nogle. Som tiden går bliver det dog mere og mere klart, at Messiaen har haft en ganske overvældende indflydelse på århundredets musikalske stiludvikling. Alene værket »Modes de valeurs« er nok til at sikre ham en helt central stilling. – For vort synspunkt har Messiaen særlig interesse. Hans hele komponist-virksomhed har erklæret religiøst motiv, med dyb og urokkelig konfessionel forankring i den romersk-katolske kirke. Det er som bekendt især orgelmusikken, Messiaen har beriget med nye og sære blomster. Stilistisk rækker denne produktion lige fra midterperiodens dyrkelse af en eksotisk ladet klangverden af en ofte ejendommelig vegetativ skønhed, til nutidens punktuelt prægede sats, domineret af især en udviklet rytmisk kompleksitet. Ellers er vel en nøjere introduktion af Messiaen næppe nødvendig. Navnlig i de senere år har hans værker hyppigt figureret på orgelkoncert-programmer herhjemme. – Messiaen har selv som aktiv, kirkelig organist benyttet sin egen musik ved den katolske gudstjeneste (i kirken *Ste Trinité* i Paris). Var det ikke fordi mange af hans satser ofte antager ganske brede dimensioner, kan jeg ikke se noget i vejen for at de skulle kunne anvendes ved en dansk gudstjeneste, som indgangs- eller udgangsspil, evt. som musik under nadveren.

Med Messiaen står vi ved indgangen til efterkrigs-avantgarden, den såkaldte Webern-Nachfolge, der havde Darmstadt som Mekka. Denne bevægelses interesse for kirkemusik har stort set været negativ. Stockhausens »Gesang der Jünglinge« er et gejstligt værk, skabt af en troende katolik over »Cantus trium puerorum« fra Daniels bog. Men kirkemusik – nej. Lige så lidt

²⁾ Dette gælder også Schönbergs Recitativ med variationer for orgel.

som György Ligetis *Requiem*, der efter komponistens eget udtrykkelige udsagn må forstås ukonfessionelt, derfor uden kirkeligt sigte. Det samme gælder korværket »Lux aeterna«³⁾

Med polakken Penderecki's Lukaspassion forholder det sig anderledes. Værkets tonesprog falder i tråd med komponistens vanlige avancerede skrivemåde, men alligevel er det i høj grad »kirkeligt akklimatiseret«. Med sin mærkelige sammenkobling af gregorianske elementer til kvarttoner og råbekorseffekter er der uden tvivl tale om et af de mest overbevisende forsøg man længe har set på at skabe kontakt mellem modernisme og kirke. Og dog er Penderecki's indordning under evangelie-teksten ikke mere gennemført end at der fornemmes en tydelig mangel på balance mellem evangelie-beretning og musikalsk bredde i uddybningen af de lyrisk betragtede kommentarer til beretningen. Musikken indtager langt fra nogen sekundær, »tjenende« funktion. Hermed er intet sagt om ægtheden af komponistens engagement i det religiøse budskab.

Men – når alt kommer til alt: høsten af kirkelig musik hos de repræsentative mestre i vort århundrede kan ikke siges at være overvældende. Og for evangeliske kirkemusikere må det være påfaldende – måske nedslående – at hvis der overhovedet findes musik af specifik kirkelig relevans blandt disse værker, hører de hjemme i romersk katolsk sammenhæng.

Generelt kan man fastslå, at problemet kirkemusik har spillet en sekundær, nærmest perifer rolle i tidens autentiske musikalske skaben. Akkurat som det så at sige aldrig har stået på dagsordenen i den løbende ideologiske debat omkring den musikalske modernisme.

³⁾ Også orgelet har været inddraget i efterkrigs-avantgardens eksperimenter. De, der husker Karl Erik Welins koncert i Radiohusets koncertsal 1963 med værker af Ligeti, Kagel og Jan W. Morthensson vil sikkert være enig i placeringen af disse værker i samme kategori som Hindemiths og Schönbergs orgelværker: koncertsalsmusik. – Kagel har i et senere værk »Phantasie für Orgel mit Obbligati« incorporeret bånd-optagelser med kirkelige handlinger (bryllup, barnedåb, begravelse), men dette sker som led i en slags grotesk, collageagtig skildring af organistens arbejdsdag, og forlener ikke værket med nogen kirkelig aura.

Og det er fristende at se et symptom i disse sagforhold. Men er det forsvarligt? Man kan rejse to indvendinger:

For det første: når disse komponister ikke har skrevet kirke-musik kan det skyldes konkrete ydre omstændigheder. Bl. a. at de (bortset fra Messiaen) ikke har fungeret som musikere i kirkens tjeneste. I forlængelse heraf kunne man formode, at kirkemusik i vor tid først og fremmest er et anliggende for komponister, der bevidst har specialiseret sig i kirkemusik. – For det andet: med konstateringen af, at der ikke er skrevet kirke-musik af autentiske komponister er jo intet sagt om muligheden af en sådan kirkemusik. Det kunne blot være et spørgsmål om den rette mands eventuelle opdukken en dag.

Lad mig begynde med den sidste indvending. Den virker be-snærende. Man kan i den forbindelse henlede opmærksomheden på nogle interessante betragtninger, Kurt von Fischer har frem-sat i en bog, der udkom for et par år siden, og som netop havde problemet »kirke og moderne kunst« som hovedtema, vel at mærke: set fra et evangelisk-luthersk synspunkt.

Von Fischer hævder, at moderne musik ud fra et evangelisk sigte må være musik i dens tidsbundethed og profanitet. Videre påpeger han, at énsidig pleje af ældre musik let medfører, at kirken etableres som en slags sacralt reservat, lukket mod tiden og verden. Problemet er bare, at den nye musik for det meste er et uforståeligt sprog for menigheden, bortset fra, at den enkelte i reglen netop gerne vil betragte kirkens rum som et reservat i en urolig verden. Essensen i von Fischers betragtninger er imid-ler tid, at netop den moderne musiks abstrakte, uforståelige ka-rakter gør den egnet til at provokere til dialog hos den enkelte. Evangeliet har også brod.

Dette falder meget godt i tråd med, hvad Kurt Marti i samme bog gør gældende for litteraturens vedkommende. »Kirken« si-ger han »bør fremfor alt vogte sig for p. g. a. det provokatoriske element, som findes i megen moderne litteratur, at lade sig ma-nøvrere ind i en funktion som censor i de herskende magters tjeneste ... En kirke som giver en hånd med her sætter sin egen frihed over styr«.

I stedet for at betragte det provokerende, det disharmoniske ved den moderne kunst, *in casu* musikken, som et i kirkelig sammenhæng nødvendigt onde, må det m. a. o. netop betragtes som en dyd. Hvis kirken skal bevare kontakten med denne verden og dens sjælespejl, kunsten, må den møde den på godt og ondt, for derigennem at opnå dialog.

Dette ræsonnement, og dets holdbarhed udfra en praktisk kirkemusiker-synsvinkel, kan netop diskuteres i forbindelse med den første af de to indvendinger, jeg for lidt siden rejste mod en skeptisk konklusion af vore betragtninger. Næmlig spørgsmålet om, hvad der er lavet af musik med direkte liturgisk sigte, af komponister, der decideret har specialiseret sig på området.

For så vidt angår den evangeliske kirkemusik kan man centrere betragtningen omkring én komponist: Hugo Distler, der ganske givet må betragtes som en i den henseende repræsentativ skikkelse til dato. Og når jeg nu siger, at jeg skal være den sidste til at benægte det håndværksmæssige niveau, Distlers musik er udtryk for, kan De vel forstå, at jeg ikke er nogen ynder af denne musik. Det kan naturligvis være en privatsag. Alligevel skal jeg forsøge at give en motivering for denne værdi-dom, for derigennem at levere mulige ansatspunkter for en diskussion omkring kirkemusik af den Distlerske type.

Ganske generelt og vagt sagt kan man indvende mod Distlers musik, at den på sæt og vis mangler vitalitet. Det er sådan en typisk anmelder-floskel, men den korresponderer ganske godt med det stilistiske område, Distlers musik henhører til: et område, der i mellemkrigstiden blev afstukket med Hindemith som hovedmand, forsøget på at skabe en ny musikalsk kollektiv-stil på frit tonalt, primært diatonisk grundlag. Perspektiverne her, netop for en kirkemusiker, er indlysende. Specielt kunne forankringen i tonaliteten byde på en æstetisk problemfri indsmeltning af det overleverede koralstof i det tidssvarende tonesprog, både i koralforspil, partita og motet. Nu er det æstetisk overbevisende hos Hindemith selv imidlertid ikke så meget konsolideringen i et nyt »Werkstoff« (for at bruge hans eget udtryk fra *Unterweisung im Tonsatz*) som alle urenlighederne i forhold til kollektivstilen. Ja, faktisk kan man sige, at Hindemith-sko-

lens aspirationer om at lave tidssvarende, moderne musik først og fremmest skete fyldest i modstrid med kollektivstilen. Kun på den måde etableres det vitale spændingsforhold mellem konventionen og det uventede. I Hindemiths egen produktion er en sammenligning mellem første og anden version af »Marienleben« yderst belærende i så henseende.

Hos Distler er det tilsvarende den relative mangel på mobilitet i repertoiret af musikalske virkemidler der gør musikkens fordring på at være moderne temmelig tvivlsom. Der er tale om en stilistisk uniformering, som uden tvivl har sin baggrund i konkrete, praktiske og liturgiske hensyn. Men denne uniformering får skæbnsvangre konsekvenser for musikkens rent kunstneriske kvalitet. Linjernes kraftesløshed, i bedste fald deres diatoniske farveløshed, mangelen på virkelig formel spændkraft parret med en ofte nærmest indifferent harmonik er vidnesbyrd herom.

Stadigvæk er der tale om overfladebedømmelse. Går man tættere på denne musik er det imidlertid umuligt at bortforklare det indtryk, at de specifikt »moderne« elementer i den virker som blotte modifikationer, eller licenser, inden for et renere klassisk satsideal. Det gælder f. eks. dissonansbehandlingen. De frie sekund-sammenstød, de parallelle kvarter og kvinter, de lejlighedsvis kvartakkorder og kvart-kvint-akkorder virker mere som »indrømmelser« end som organisk udtryk for en situation, hvor polariteten konsonans/disonans er opløst, og hvor satsens samklangsmæssige faktur må motiveres ud fra andre synspunkter end det, der sker fyldest ved at slutte med en treklang. Distlers musik er trods gedigheden (og den er indiskutabel) først og fremmest tillempet modernisme. Det er musik, hvor modernistiske elementer ligesom er trukket ud af deres autentiske sammenhæng og bruges som spillemønter i et kompromisforsøg. Men netop derved mister de deres autenticitet, deres mening.

Måske er denne kritik sat på spidsen. Og dog. De oplagte svagheder i Distlers musik – set fra et strengt æstetisk synspunkt – får perspektiv når man tager i betragtning, hvor funktionsduelig denne musik er. Mange af Distlers korting og korralbearbejdelser, f. eks. motetterne i »Der Jahrkreis«, har en

præcision i tilskæringen og en knaphed i formen, som gør dem yderst velegnede til praktisk, kirkelig brug. Også fordi musikken er overkommelig rent udførelsesmæssigt.

Og hermed er vi efter min mening ved kernen i hele problemstillingen. Jeg tror på et direkte årsagsforhold mellem de æstetiske defekter i Distlers kirkelige musik – eller det den står for: tillempet modernisme i kirkens tjeneste – og dens rent brugsmæssige fordele.

Spørgsmålet er ganske enkelt, om ikke de kirkemusikalske krav om indordning af musikken, at den skal være sekundær-musik, er i dyb modstrid med den autentiske moderne musiks inderste væsen.

Hvorfor? Ja, den moderne musik er ikke principielt ubrugelig i kirkelig sammenhæng fordi den er disharmonisk, eller kunne krænke visse stilistiske blufærdigheds-forestillinger. I den henseende har Kurt v. Fischer ganske givet ret. Den er heller ikke inkommensurabel med det kirkelige værdi-system fordi den skulle være anti-religiøs, eller anti-metafysisk. Snarere tværtimod.

I sit udgangspunkt er al moderne kunst ganske vist en slags reaktion på »nulpunktssituationen«. Den situation, som en række ledende ånder i forrige århundrede pludselig følte indtil hudløshed. Nietzsche formulerede sit »Gud er død«. Baudelaire talte om »intethedens formkrævende magt«. Senere har f. eks. Strawinsky talt om den *horror vacui* han somme tider kan gribes af ved tanken om, at »alt er ham tilladt«. Tolvtonesystemet er en besværgelse af nulpunktssituationen, neoklassicismens søgen mening og mulighed for en ny musik ved tilbagegriben til gamle formler og skemaer er det samme.

Men i reaktionen på denne nulpunktsforfølelse opbygger kunstværket sin egen metafysik: det skal i sig selv, ud fra sin egen indre beskaffenhed motivere sin meningsfyldthed, sin egen transcendens. Og det i hvert eneste moment. Det vil sige, at kunstværket bliver sit eget budskab, helt og absolut. Det tåler intet ved siden af sig, intet over sig, når det skal folde sig ud. Modernistisk kunst modsætter sig alt, hvad der kan gøre den

»fungibel«, f. eks. gentagelser, formaliseringer, formeldannelser, udefra motiverede beskæringar etc.⁴⁾

Dette dementeres næppe af, at kunstværkets egen metafysik kan kobles sammen med et religiøst engagement hos komponisten, således som det sker hos Strawinsky, Messiaen og Stockhausen (i det mindste til og med »Gruppen für drei Orchester« (1957), i hvilket partitur man på sidste side finder påtegningen »Deo gratias«). Deres gejstligt orienterede værker står med uantastet æstetisk autonomi. Forkynder de noget, er det i hvert fald på egne vilkår.

Nogle kunne måske synes, at vi hermed er kommet rigeligt langt ud i det spekulative. Men der er givetvis en sammenhæng mellem den modernistiske ideologi og hver eneste teknisk og konkret detalje i kunstværkerne. At integrere moderne musik i kirken kan kun ske på musikkens egne betingelser, det vil sige: den må folde sig ud uhæmmet, følgende sine egne love og kræfter. Kan den ikke det, bliver den meningsløs eller musik af afgjort anden rang. Adorno har forsøgt at bevise, at »pædagogisk moderne musik« (beregnet til undervisningsbrug) er en selvmodsigelse. Hans argumenter herfor kan i vid udstrækning bruges når talen er om »moderne kirkemusik«.

Givetvis har vi også her forklaringen på, at de fleste forsøg på at skabe tidsbevidst, moderne kirkelig brugsmusik her i landet er så problematiske. Jeg siger: de fleste forsøg. Inden for den katolske kirke har Bernhard Lewkovitch ydet bedrifter, der set i lyset af vor problemstilling næsten tager sig ud som cirkelns kvadratur. Og så er det alligevel symptomatisk, at et af hans stærkeste værker af kirkelig observans, messen for kor, blæsere og harpe fra 1954, er et koncertsalsværk. – Bliver vi inden for folkekirken, ser situationen decideret sort ud. »... vi venter, ligesom Mikkil Borgen i Kaj Munks »ORDET« stadig på »manden med rommen««, sagde Søren Sørensen i et foredrag for dette forum for et par år siden. Denne ytring kan man kun

⁴⁾ En dybtborende, kritisk og veldokumenteret gennemgang af denne modernismens centrale ideologi findes i Rudolf Nikolaus Maiers *Paradies der Weltlosigkeit. Untersuchungen zur abstrakten Dichtung* seit 1909. 1964.

tilslutte sig, med den tilføjelse, at den nok har mere dyb og generel gyldighed, end dens ophavsmand måske har tænkt sig. Blot dette . . . jeg skal forskåne Dem for yderligere motiveringer. Med min kritik af modereret modernisme i kirkens tjeneste har jeg givet et par fingerpeg i retning af, hvordan en generel »anmeldelse« af størstedelen af vor tids danske kirkemusik ville komme til at forme sig.

Sammenfattende kan altså fastslås, at der her er forfægtet et standpunkt, der kun kan fortolkes som modvilje mod anvendelse af moderne musik i kirken. Det er vigtigt at bemærke, at argumentationen ikke er den, man vanligt møder. Der er ikke blandet stilpurisme ind i sagen. Forestillinger om en mere eller mindre korrekt kirkestil er konvention. Det eneste, der i så henseende kan kræves er visse ydre, praktiske hensyn. Argumentationen er snarere rent æstetisk. Den bygger på den overbevisning, at en integrering af ny musik i kirkelig sammenhæng er til skade for musikken selv, hvis ikke den skal blive til skade for kirken, og at det er en absurditet at gøre forsøget på at indføre moderne musik i kirken, når det alligevel kun kan ske ved dybest set at dementere moderniteten i musikken.

Efterskrift, 1969

Ca. halvandet år er gået siden affattelsen af ovenstående tekst, der er en i alt væsentligt uændret gengivelse af foredragsmanuskriptet.

Og det er et ret betragteligt tidsrum for noget, der må betegnes som et tids-engageret indlæg. Jeg må stadigvæk fastholde argumentationen i indlægget; den er konsekvent i forhold til den ortodokse modernistiske ideologi. På den anden side er denne ideologi og det til grund liggende kunstsyn – der nu blandt yngre kunstnere betegnende nok kaldes »gammelmoderismen« – i stigende grad udsat for tvivl og mistillid.

Forestillingen om kunstværkets ubetingede autonomi, urørlighed er udsat for anfægtelser. Mens man inden for den såkaldte beat-kultur kan iagttage, at musikken nærmest indtager en ri-

tuel funktion, rejses der blandt 'seriøse' komponister krav om, at kunsten skal engagere sig *ud over sig selv*. I de fleste tilfælde drejer kravet sig om *politisk* engagement. Men uanset engagementets art er der dog tale om en forkastelse af modernismens forestillinger om, at det sande kunstværk ikke kan indordne sig under andet end sin egen lov.

Dette må klart nok få konsekvenser for synet på muligheden af en sand, tidssvarende kirkemusik. Hvilke konsekvenser er det på den anden side svært at sige, medmindre man vil agere spåmand. Og det skal man som bekendt være forsigtig med.

FORDØMT OG FRELST

I anledning af 450-året i 1967 for Luthers første reformatorsche optræden med Theserne bringes her – efter en oversigt over Luthers klosterkamp – en række fantasier over lutherske tekster fra tiden 1516–20 (og enkelte senere med lignende præg).

Den afgørende tanke er Resignatio ad Inferum, Ja-sigen til Guds dom, om det end er evig fordømmelse. En tanke Luther finder hos de tyske mystikere fra 14. årh., især Tauler og skriftet *Theologia Deutsch*, som Luther gentagne gange udgiver under denne titel, således både 1516 og 18. For Luther har resignatio-tanken sin særlige brod, derved at han selv følte sig overbevist om, at han var forudbestemt til evig fortabelse. Da han efter ufattelige åndelige kampe – hvorunder Gud ofte kan forekomme ham djævelsk – bøjer sig for dommen, finder han endelig fred og salighed.

Det er oprindelsen til hans forkyndelse af Retfærdiggørelse ved Troen alene – alene, uden et hvert forbehold eller tillæg at betro sig til Gud.

Harald Vilstrup

BRODER MARTIN

Lynet, der sved
som helvedluer,
jog mig i ly
under klosterbuer.

En flyttede med,
den lede fjende,
tit grined hans fjæs
imod mig derinde.

Mod himlens ild
og afgrundens flammer
jeg ty'de til snævre
munkekammer.

Ved skrifte, spægelse,
hunger og kulde
ville fred jeg vinde,
jeg måtte og skulle.

Jeg søgte Gud.
Var det ham, jeg fandt,
hvis godhed man immer
på ærmet mig bandt?

Jeg fandt en almægtig
topmålt slyngel,
ophav til mørkheds
og onskabs yngel.

Genklang under hvalv
det liftligt: laudate,
i mig det genlød:
o blasphematel

Og Sønnen så jeg
på bjergetop stande –
er det ham, der bortskænker
verdens lande?

Hvis scepter endnu
i herlighed knejser,
hvor præsternes præst
er kejsernes kejser?

Eller var det den anden,
den helvedes bengel,
formummet i glans
som en lysets engel.

Skarpt lyset skar
de svage blikke:
Den Herligheds-Kristus
kender jeg ikke!

Jeg så ham igen –
dog hvad var der at se?
dybt var mørket,
mer dyb dets vé.

Høre jeg kunne,
skønt intet se:
Bønnen fra mulmet,
Din Vilje Ske!

Faderens Vilje –
hvad var det han ville?
Sønnen sig skulle
fra Faderen skille.

Faderens Vilje
måtte fuldføres,
derfor Sønnen
tilintetgøres.

Han gav sig under
Forkastelsens Dom ...
man siger, derved
Forløsningen kom.

O mig forvorpne
helveds-brand –
lær mig, Søn,
hvad du kun kan:

Hjertets Ja
til Fordømmelsens vé:
I Himmel, i Helved:
Din Vilje Ske.

Er dette Ja
af hjertet sagt,
da dæmpes Helved-
luernes magt ...

Da stryger Paradis-
luft ned,
da smager Troen
Guds Riges Fred!

DU MÅ VIDE DET SELV

Det siger Paulus, Peter, det står fast.
Og Luther siger . . . så er sagen afgjort!
Tror du mon, det er nok?

Kun møre søjler! Du må vide selv
og fast i din samvittighed fornemme,
at det er Kristus selv:

Urokkeligt og ubevægeligt
– om så al verden ville det bestride –
du véd, det er Guds Ord!

Men om du endnu ikke føler det,
så har du ikke lært, hvad det betyder,
at smage Herrens Ord!

RESIGNATIO

Dig vil vi evigt prise, Gud,
din godhed og din hellighed,
din magt, som haver alt i hånd,
din kløgt, som alt det dulgte véd.

Du véd – o lad os vide det,
bekende det, hver tid og stund:
Vort liv, vi fik at glædes ved,
fordærvet blev i bund og grund.

Vi lever uden Gud og håb
et liv, værdiløst, nådeløst;
forspildt blev længst velsignelsen,
hvormed vi før blev overøst.

Gud, lad os i vort mørke stedt
se genskær af din klarheds glans,
og ane i vor intethed:
I dig er væren og substans.

Vi overgiver os til Gud,
til nådens eller vredens dom;
om så den falder eller så,
har ingen ret at spørge om.

Forkastelse fortjener alt
forkasteligt, den sag er klar,
på det, som er fordømmeligt,
fordømmelse er logisk svar.

Fordømte må vi sige ja
til Dommerens retfærdighed;
vor hu står til at love ham,
selv synkende i pinen ned.

O, kunne vi i pinens dyb,
bekræftende Guds vredes dom,
dog love, prise, elske ham –
til Helveds dyb Guds Rige kom.

MYRRA-OFFER

Dengang du var lille
– du evigt store –
drog vismænd til dig
ofrende guld,

og dertil myrra.
Nu vil jeg komme
bringende myrra –
hvor finder jeg guld?

Den ægte myrras
udvalgte salve,
besk at smage,
men liflig af duft,

er selvfor nægtelsens
rene intet,
sig selv reducere
til pure nul.

Den vej er korsets,
den fører ene
til livet – alt andet
forvilder kun.

Den vej er troens,
for troen regner
med ét alene,
med det, man tror.

Ved troen fornægtes
selvet og dødes –
ved troen lever
det døde for Gud!

FRYGT OG HÅB

Et menneske, det må til hver tid grue
for vredens dom og lue;
den gamle Adams kød og blod,
vi véd, står uophørligt Gud imod.

Dog just deri vi finder grund at håbe
og nåden påberåbe:
Just ved den rædsel, os påkom,
vi har bekræftet Herrens egen dom.

Når nyt og gammelt uforsonligt strides,
forvist kan vides,
at nyt er født og blevet til.
Det Gud begyndte, han fuldende vil!

KIRKER OG SJÆLE

Gud har aldrig talt om kirker,
altid taler han om sjæle;
thi de egentlige kirker
(helligdomme) det er sjæle –
i dem vil guddomsfylden bo.

Kirkens sted er allesteder:
templet, skolen, hjemmets stue,
værksted, køkken, stald og have,
hvor i Kristi navn man samles,
var man så bare tre, ja to.

Ja, om én alene søgte
Gud i bøn på nøgen hede,
mellem stejlt-oprejste bjerge
eller dulgt bag stængte døre,
Gud lod sig finde nådelig.

Dér er Kirkens Kor, Guds Tempels
Allerhelligste, hvorinde
Herren på Keruber troner –
dér, trods fast tilstængte døre,
er indgang fri til Himmerig.

BØNNEN OG ÅNDEN

Er hjertet fattigt og forsagt,
til bønnen søvnigt, uoplagt,
alligevel så bed!
et salmevers, et Fadervor,
tag, hvad der ligger lige for,
som bedst du kan og véd.

Da kan det ske – det hænder tit,
at hemmeligt en gæst vil blidt
og kærligt stå dig bi –
den Bønnens Mester, Herrens Ånd,
som tankerne af sløvheds bånd
forløser og gør fri.

Da vis ham ære, ti og lyt
til hvad den vidende af nyt
har at forkynde dig.
Det gammelkendte, – ja og dog
som nyt i Helligåndens sprog
det åbenbarer sig.

Du skuer, hvad du ej forstår,
og af dit inderste fremgår
et evigt kildespring.
Det, som du lærer da, bevar
i sindets dybder – og erfar
forunderlige ting!

ÅND OG SKRIFT

Kom, Ånd, Guds Rigets gennembrud,
du hjertelandets sande Gud,
kom skarpe lysglans, hede ild,
gør sjælen tapper, viis og mild!

Giv klarhed, så vi ikke mer
behøver bog og skrift; vi ser
hvad ingensinde øjne så,
og klart den vej, vi har at gå.

Dernæst vi kan i Skriftens spejl
se klart afbill'det uden fejl,
det samme, som i dig vi fandt –
to gange vidnet: vist og sandt!

Af skrift man finder mer end nok
til at belære verdens flok;
dog uden Ånd er Skriften tom,
hvad har man dér at spørge om?

Hvad skal man spørge Skriften om?
Man søger nåden, finder dom;
den trøst, hvorom man kun har læst,
er snart i tidens storm bortblæst.

Når stormen raser, bølger slår,
det glipper, som kun skrevet står.
Gud selv må tale – sende bud,
en broder – eller lad, o Gud,

ved Helligåndens egenmagt
dit ord i hjertet vorde sagt.
Blæs, Ånd, mod stormen, du er stærk.
Vor frelse, Herre, er dit værk!

KRISTENGLÆDEN

De kristne er et saligt folk,
de kan sig ret af hjertet fryde,
de pukker, roser sig af Gud og
danser og springer.

Og det skal vel behage Gud,
det blødgør forhen hårde hjerter.
På Gud man kan frimodigt trodse
og kækt stoltsere.

Med troens gave skænkes os
ny ild, nyt lys i vore hjerter,
så vi af glæde uden ophør
danser og springer.

Dog hvem kan prise dette nok,
hvem finder ord derom at tale?
Nej, fylden h r kan aldrig siges
eller begribes.

Har du i sandhed dette f lt,
du finder det så overm gtigt,
og vælger da frem for at tale
at tie stille.

OM TOLKNING AF GUDSTJENESTENS SALMER

Af Jørgen Schultz.

Man kan diskutere, under hvilket teologisk fagområde et emne som gudstjenestens salmer sorterer. De teologiske fagområder flyder ud i hinanden, og salmen hører hjemme under flere af disciplinerne. Den er et emne for *kirkehistorien* såvidt dens tilblivelsesforhold, dens tidshistoriske baggrund, dens forfatters situation, da den blev til, dens skæbne i tidernes løb angår. Den kan ved den rolle, den har fået tildelt ved gudstjenesten, være et emne for *liturghistorien*. Måske er det iøvrigt her på en lidt for ensidig måde blevet fremhævet, at den reformatoriske salmedigtning skulle være opstået som en erstatning for hidtidige latinske messeled for på modersmålet at ville sige det samme som disse – og at salmesangen ved gudstjenesten stort set stadig er bundet af den opgave. Ved en sådan forklaring overses let salmegenrens egenartede særpræg overfor den tidligere brugte liturgiske sang. Mon ikke blot man skal sige, at salmen afløste den hidtidige liturgiske sang, og at dette viste sig at ændre gudstjenestens karakter? Men herved bliver salmen jo så emne for *systematikken*, der spørger, hvad en ret gudstjeneste overhovedet er – eller burde være, og om salmen kan bidrage dertil. Og under sin beskæftigelse med salmen kan systematikken jo ikke undgå at ofre overvejelse på det forhold, at i hvert fald visse salmer er umiskendelige kunstværker, og hvilken systematisk vurdering dette element af æstetik ved gudstjenesten kan gøres til genstand for. Men man må vist sige, at det at anbringe salmen under den almindelige *dogmehistorie* og kaste sig ud i

studiet af salmernes syn på dåb og nadver og alle slags forskellige dogmatiske spørgsmål er at anbringe salmen dårligt. I hvert fald skal den anbringes der med forsigtighed. For det første forhindrer en salmes rimede og versfodede form, at der kan komme større dogmatisk tydelighed i dens udsagn om dogmatiske lærepunkter. For det andet drejer det sig jo ikke bare om synet på dit og dat, men om dét, at et sådant syn overhovedet udtrykkes på rim. Hvor det poetiske ikke indgår som en integrerende del af opfattelsen af dette og hint dogmatiske spørgsmål, men bare er blevet et udtryk, opfattelsen bagefter har fået af udenforstående grunde, er salmen ren brugskunst og det digteriske ved den en egentlig unødvendig tilfældighed. Men hvor det digteriske og den dogmatiske opfattelse af det ene og det andet problem er integrerede, således at der er en tilskyndelse i teologien til, at det dogmatiske iklædes en digterisk form, er salmen ikke brugskunst til en forhåndenværende gudstjeneste, men selv gudstjenesteskabende. Iøvrigt tvinger gudstjenstlig praksis selv principfaste præster til at bruge salmer med forskellig »dogmatik« side om side ved gudstjenesten, hvilket simpelthen medfører, at hvis de dogmatiske anskuelser i en salme tiltager sig for fornem en plads ved gæstebudet, så må de finde sig i den skam at blive sat længere ned. Rummelighed passer bedst til salmetraditionen, hvilket er noget ganske andet end kritikløshed, hvor alt muligt skidt og møg skal være ligeberettiget med det gode.

I kraft af sin funktion er salmebogen en enhed, skønt dens indhold er så forskelligartet, at det skulle synes umuligt at behandle den som en enhed. De følgende overvejelser er analytiske og beskæftiger sig med eksempler, der på en eller anden måde er repræsentative. Jeg vil eksemplificere, hvor disse overvejelser om fortolkningsproblemer tager deres udgangspunkt.

Under afsnittet »Den hellige, almindelige kirke« i DS (nr. 293) læser vi af Kingo:

O Jesus, præst i evighed!
Her lader du det kende,
hvorfor dig Gud af Himlen ned

til jorden ville sende,
at syndere du kunne med
din Fader vel forlige
og lade dem få del og sted
i ærens evig' rige.

og salmen fortsætter med (v. 2) en bøn for de Guds tjenere, som skal videreføre det soneembede og udtrykker (v. 3) forvisning om, at Jesus vil stå med sine budbringere og (v. 4 og 5) indgyde dem sin ånd, således at de kan administrere deres enestående magt – større end engles – til at binde og løse, og der sluttes med en bøn om nåde til at kunne ære dette høje embede.

Problemet er ordet »her« i v. 1. Man må spørge: hvor? Hvor lader Jesus det kende, hvorfor Gud sendte ham ned fra himlen for at forlige syndere med Gud? Svaret er naturligvis: Her, hvor vi sidder i kirken og synger disse ord. Der siges jo ikke andet end simpelthen »her«. Nu begynder salmen imidlertid hos Kingo med to vers, som ikke er med i DS. Salmen, som er fra Vinterparten 1689, er digtet til 1. søndag efter påske (og burde nok derfor stå under afsnittet »Jesu opstandelse« ved siden af 212: Brat, Herre Jesus, blandt dine du stod) og i de to vers refereres til denne søndags evangelium fra Joh. 20: Disciplene sidder bag de lukkede døre af frygt for Jøderne, men pludselig viser den opstandne sig for dem med sine sting og sår. Ja, »der« lader Jesus det kende, hvorfor Gud sendte ham ned fra himlen for at forlige syndere med Faderen og give dem del i Guds rige:

O Glæde uden Tal og Maal,
Som dem betog ald Smerte,
At Jesus, som drak Dødsens Skaal
Og laa i Jordens Hierte,
Aff Døde dog opstanden vaar,
Og end, til større Minde,
Fremviiste sine Sting og Saar
At skue og at finde! (Originalens v. 2)

Og så følger altså originalens v. 3, DS. v. 1: O, Jesus, præst i evighed, HER lader du det kende.

Det er naturligvis ikke noget at gøre et nummer ud af, at der er udeladt et par vers i en salmebog, hvor salmerne så mange gange er uddrag af oprindeligt større digte, og hvor uddragene derfor undertiden danner en salme med et lidt andet præg end det oprindelige digts. For nu bare at lade tallene tale, så er f. eks. DS nr. 252 »Gud Helligånd! du giver / hvert bange hjer-te trøst« et uddrag af Brorsons 13 vers store oversættelse af Paul Gerhardts 16 vers lange salme, versene i DS er i rækkefølge 6, 3, 8, 9, 11, 13. Til gengæld er DS 245 »Drag ind ad disse por-te, vor høje pinsegæst!« to andre vers af den samme salme af Gerhardt, men fra Grundtvigs 9 vers lange frie fordanskning, nemlig Gerhardts v. 1 og 14. Den slags manipulationer er ikke usædvanlige i en salmebog, og forsåvidt er eksemplet fra Kingos salme ikke af betydning, ydermere har de pågældende to vers været udeladt både i Kingos, Pontoppidans og Guldbergs salmebøger. Dog tillader jeg mig at gøre eksemplet – og kan jo gøre det fordi det ikke er usædvanligt – med Kingos: »O Jesus, præst i evighed! HER lader du det kende« til eksponent for, hvad der sker ved gudstjenestens salmesang, og som sker, selv om et digt tilfældigvis er optaget uændret i salmebogen: Der sættes et nyt »her«, som er det nye gudstjenstlige udgangspunkt for salmens forståelse, et »her« som handler egensindigt med kirkehistoriske sammenhænge. *Indtil* dette »her« kan kirkehi-storien opfatte salmen som fortidsfænomen, følge dens skæbne bl. a. ved at pege på de udeladte vers o.s.v., liturgihistorien kan behandle den som fænomenet »evangeliesalme«, dogmehistori-en kan gøre sig overvejelser over det særlige embedssyn, som kommer til orde i salmen, litteraturhistorien fremlægge dens digteriske stilpræg o.s.v., men *fra* dette nye punkt, punktet »her«, begynder noget, som er et led i en anden sammenhæng end den sædvanlige historiske. Et nyt »her« sættes hvergang salmen synges. »Her« er »alle mine lemmer fulde af sang« for at prise Gud – skønt disse ord dog efter deres tilblivelsesbaggrund gik på Petter Dass's af nyregrus forpinte skikkelse. Og det er på »dette sted«, at Gud har grundfæstet sin kirke og »her« udvir-ker alt godt hos os – og det er »her«, hos os i dag, at »solen nu stiger af havets skøn«. Det er mig, som selv deltager som den

talende, og det er mit tilfælde, som kommer til orde i salmens ord. At tolke gudstjenestens salmer er at tolke aktualiteten i salmens »her« – dette altid gentagbare og hver gang nutidige »her«. At forstå gudstjenestens salmer er at forstå sig selv som syngende i en sådan aktualitet.

I en salme er der – generelt sagt – en, der taler og en, eller nogle, der tales til. Lynhurtigt og uden overgang kan den samme salme henvende sig til: Guds menighed, alle folk på jorden, alt, hvad der drager ånde, mit urolige hjerte, min mund og mit indre, os, engle og kræfter, Gud selv. Vi kan i den ene linie synge: Gud, du ... og i den næste til hinanden om: Gud, han ... Og tiltalens art veksler efter dens genstand fra bøn og tilbedelse til opfordring, formaning, ønske og det, at man lader sig noget sige. Men *hvem taler?* Det er ikke en udenforstående. Alligevel er det en, der har andre erfaringer og en højere indsigt end det urolige hjerte og de folk, der tales til. Det er troens stemme, som taler til mig med min egen stemme, som befaler min puls at slå med harpelyd, og som vinker de himmelske engle hen for tronen til lovsang. Det er en underfuld tale, der toner og lyder, skønt ingen taler – ligesom Roms kirkeklokker, der pludseligt brød stilheden og alle gav sig til at ringe, skønt ingen ringede med dem. Det er en tro, der lyder, og som sætter os i en dialogisk situation overfor os selv:

Urolige hjerte,
hvad fejler dig dog?
Hvi gør du dig smerte,
du ej har behov?
Er han ej vor Fader, som råder for alt,
er ej vore tårer og hovedhår talt,
har os ej den bedste til venner udvalgt?

(DS 39, v. 1)

Dette er den navnløse troens røst. Den er navnløs, fordi det ligesålidt er en from digter, der taler til mig, som det er mit eget lyriske jeg, der gør det. Røsten, som taler til mig, er episk, den har altid masser af historier at fortælle og omstændigheder

at vise hen til. Hvor denne episke karakter ikke er til stede bliver salmen til vores samtale med os selv og om os selv, til selv-spejling og religiøs lyrik. Det er på grund af, at salmerne har denne karakter af konfrontation, at Brorsons salme, der begynder med disse to skønt formede strofer, ikke misforstås, skønt de naturlige forudsætninger for at tolke rigtigt ikke er trykt med i DS:

Ak, min rose visner bort,
bliver både bleg og sort!
Ak, mit blomster stod
før som mælk og blod,
falmer nu fra top til rod!

Så man før en Herrens brud
se så ufor nøjet ud?
Slet bevendt, at man
ikke bedre kan
skønne på sin ædle stand. (DS 508)

I Klenodiet, hvor denne katekismussalme findes under afsnittet: »Om Guds Forsyn og Regiering« har den en overskrift, som ikke er at læse i DS, og som angiver, hvem der taler: at det er Jesus, der taler og bebrejder det ufor nøjede, mismodige menneske dets tvivl. Overskriften lyder: »JEsus straffer den troende Siel, som begynder at lade sig indtage af verdens bekymring«. Uden at det er anført, forstås det alligevel uden videre i en salmebog, at det her, som i alle de andre salmer, er troens røst, der siger sandheden til det bekymrede hjerte om bekymringens sande, forsmædelige karakter. Af samme grund føles en salme, som rent formelt er formet som en dialog, nemlig »Her vil ties, her vil bies«, heller ikke afstikkende i form i forhold til andre salmer, fordi salmerne er dialoger i forvejen. I dem toner troens røst, og vores jeg støder på den som noget fast, fremmed og episk.

Spørger man nu, hvorledes dette salmens episke indhold af begivenhed møder os og får gyldighed for os, når vi synger salmen, vil jeg til belysning deraf fremhæve tre forskellige for-

hold, af hvilke det tredie dog ikke vil blive behandlet selvstændigt, men under hvert af de to andre punkter.

1. Salmesproget er ejendommeligt, det er formularagtigt og stereotyp.
2. Der manipuleres med begreberne: før-nu, afsluttet-indtrædende, som indføres i en særpræget tidsstruktur.
3. De begivenheder, som salmen fremstiller, fremsættes som et mønster, der forudsættes gentaget i det små i den syngendes nutidige situation.

Og da der ved ordet »rituel« kan forstås en gentagelse – altså en regelmæssig, fast, gyldig, godkendt gentagelse – af et begivenhedsforløb, således at gentagelsen selv får en selvstændig, afgørende, skelsættende betydning for den nærværende situation, som mennesket befinder sig i – så kan man sige, at salmen har *en rituel betydning*. At forstå sig selv som syngende er at forstå sig selv som udførende en rituel handling.

1. Salmesprogets formularagtige og stereotype karakter.

At salmesproget er formularagtigt skal på ingen måde fremsættes som et udsagn, der vil udelukke, at salmesproget indimellem er dybt originalt, barokt, uforglemmeligt i enkelte udtryk, når vi »knæler dybt i vort ler« og lign. Men det er ikke dette, der nu skal opspores og undersøges, men den omgivelse af stereotypi i sproglig henseende, som de optræder i. Og læser man et eller andet afsnit i salmebogen igennem, vil man blive slået af den overvældende enshed i de afgørende udtryk selv i salmer, hvis tilblivelse er adskilt af århundreder. Det er jo bl. a. dette, der kan være lidt bedragerisk ved salmerne og give de dårlige chance for en længere levetid end de fortjener. Når jeg eksempelvis betænker, hvorledes min sind og sjæl, eller sjæl og sind, på min vandring på Guds vej, eller livets vej, eller mine veje er fuld af sorg og kvide, nød og strid, kvide og nød, synd og sorrig, sorg og klage, suk og sorg, sorg og plage, under kors

og pine, brøst og brøde, men nu under Guds omsorg får hjælp og bistand, når Gud er klippe og skjold, til gavn og glæde, fred og frelse, liv og fred, og fred og glæde. Gravens port og glædens port og sorgens dør åbnes og lukkes, i liv og død, mellem nat og morgenrøde. Eller om Jesu lidelse og død er det udtryk som: lam; offer – løskøbe. Der strides med fjenden, og Jesu død er skjold og bue, og man håber på at erhverve sejrskransen. Modsætningerne: fri – bunden, lys – mørke (hvorfra der fortsættes i associationsrækken: synd – nat – søvn – død). Der er ord, som forfølger en, så man næppe kan undslippe: skyld – skam, nød og død og dyrekøbt! Og blodets flod og kærlighedens flod og livets flod og aftvætter synd og vasker hvid og er purpurrød og rosenblod og purpurbug på blomster, der vokser under oliegren, og vi visner som blomsten. Det er som om grænserne ved flere af disse udtryk er blevet udviskede mellem de tre – i princippet adskilte – elementer: begivenhed, billede, tolkning. Blod, kors, offer – begivenhed og tolkning smelter sammen i udtryk med ren symbolvirkning: kors, lam, offerdød! Man har på fornemmelsen, at dette sprogs ord står som gravmæler over begivenheder, der var engang. Som alt, hvad der var engang, var de begivenheder sket med væld, og hver havde med uundgåelig, grum orden draget den næste begivenhed efter sig. Men nu er dramaet lagt til kosmisk hvile på kirkegården, udhugne ordmonumenter, storladne og størknede, er rejst over dem, og den besøgende kan gå fra den ene til den anden i en rækkefølge, han selv vælger, progressivt eller retrogradt. Der er tidløshed mellem monumenterne. Man kan digte sig en ny sammensætning af ord, uden at det gør nogen forskel. Der sker intet, for det er sket altsammen. Alt, hvad der sker, er, at monumenterne vinder i ærværdighed i kirkegårdens ro.

Og dog sker der noget. Den besøgende på kirkegården kan en hemmelig, rituel kunst. Man kan kalde kunsten: at forny de dødes liv i gentagelsen – nogle vil måske snarere kalde det: at identificere sig med det blege, anæmiske fællesskab i Hades.

Formel-sproget er karakteristisk ved de mange faste vendinger. Der er ingen nye, uprøvede ord, der med sproglig ungdommelighed kan føre bevis for, at noget overrumplende er oplevet.

Sædvanligvis afslører et formelsprog distance og uinteresserehed. Men det er netop ikke tilfældet med den formelagtige stereotypi i salmerne.

Vi kan eksemplificere dette ved DS nr. 507:

Sorrig og elendighed,
dybe suk og salte tåre
tvinger sindet ned så såre,
for min Gud er blevet vred;
Himlen har sin hjælp forsaget,
jorden mig ej hjælpe kan,
englene har jeg forjaget,
ak, hvor ussel er min stand!

Salmen er et uddrag af den Aandelige Siunge-Koors Anden Part (1681), den 3. sang på 27 vers med undertitel: »En ælendig Siæls og Synderes Opreysning ved Jesu Hellige Død og Opstandelse.« DS er versene 1, 12, 15, 17, 21, 22, 27. I de mange oversprungne vers beskriver Kingo, hvorledes hans sjæl har begyndt at bulre i sin køds-besmittet vrå, så han farer sammen og frygter, at himlen skramler ved »Hvert et Løv der tumler om, / og for Vinden hastig ramler.« Så ser han sin dom komme, eller bare når en fugl letter, eller når gærdet knaser. »Jeg af Graad er hees og hikker, / Hiertet bever, klapper, pikker, / Senern' er i Krampe-baand: / Tungen udi Støven mumler, / Øyne rinde strømme-sterk, / Og min Siæl i Blodet tumler . . .« Sådan er han nær forsagt, men dog ikke fortabt! Det er ord med et stærkt stilpræg. Måske lyder det af mere, end det er.

Salmen er i salmebogen bygget således op: v. 1-3: den syngende taler til sin sjæl, erklærer sig nedbøjet (v. 1), og (v. 2) han spørger, om der da slet ingen ting er, der kan hjælpe, og troens røst svarer hans sjæl (v. 3), at Gud stadig kan findes ved bøn og tro:

Gud er end ved bøn at vinde,
Jesus lever og endnu,
Åndens kraft er end at finde
for min sorg-nedsænkte hu!

V. 4-6 er den syngendes bøn til eller tale til Jesus: den syngende kan i troen se, hvorledes Jesus ved en bestemt lejlighed selv måtte tigge trøst fra himlen, og denne Jesu situation forstår den syngende som kilde til sin egen glæde, og han siger til Jesus (v. 5) at det, at Jesus døde, som han gjorde, gør, at den syngende hører nærmere sammen med ham, og dét (v. 6), at Jesus stod op fra den tæt tillukkede grav, så at sige har væltet sorgens sten fra den syngendes hjertes grav:

Du stod op fra mørkets telte,
du al verdens sol og lyst,
mægted sorgens sten at vælte
fra min hjerte-grav og bryst.

og salmen slutter med (v. 7), at den syngende i tro opfordrer sin sjæl til – efter denne samtale med Jesus – at glæde sig med den motivering, at Jesus er hans trøst, og sluttelig drejer sine ord til en bøn om at måtte dø med den fortrøstning til Jesu nåde.

Overfor og imod hinanden står udtrykkene: sorg, elendighed, suk (dybe), tårer (salte), nedtrykthed, hjælpeløshed, usselhed, synden, som binder, – og: dét at gå på troens trøstige vej, at vinde Gud, at finde åndens kraft. Det er altsammen faste udtryk, sagt hundreder af gange før og siden, for elendigheden og dens overvindelse:

Er da nådens kilder tørre?
Er jeg helt til døden solgt?
Er der lås for Himlens døre?
Er Guds hjerte blevet koldt?

Nej, o nej, min sjæl, o nej

...

På baggrund af den stereotypi kan man spørge: hvormeget og hvilken en lidenskab er der i al den elendighed og salte tårer? Svaret er: en ægte, lidenskabelig elendighed, dog uden at sorgen sprænger nogen grænse, hverken stilens eller helhedens. Sorgen er en bevægelse indenfor et hele, hvor glæden er sejr-

rig. Elendigheden er ikke total, for man kender hjælpen mod den, mens man er i den. Man skal bare på ny overbevise sig om, hvad man godt ved. Sorgen og trøsten afspejler i deres indbyrdes strid i den syngende nemlig en større strid – hvor sorgen er overvundet. Det er striden mellem Guds vrede og Guds nåde. I den strid sejrede nåden ved den måde, hvorpå Jesus døde og opstod. Derved bliver Jesu død og opstandelse den store, paradigmatiske begivenhed, hvor elendigheden er til stede som overvundet, og døden er til stede som opstandelse. Spørgsmålet for et menneske er derfor at kende Jesu elendighed, for – når man er indenfor den skelsættende begivenheds tryllering – at få del i Jesu glædes sejr. Hemmeligheden bag det formelagtige salmesprog er: Man ved sig stående overfor en vældig eksempel dannende begivenhed. En skabelon for alle senere frelses-situationer, i hvis form senere menneskers senere oplevelser skal indføres og tage skikkelse. Den store begivenhed har en gyldighedsskabende betydning. Den kendetegner gangen i det senere menneskes oplevelser. Fra denne store begivenhed får mennesker indsigt i de hemmelighedsfulde associationslove for deres tanker: den syngendes hjerte er en grav (v. 6), der er lukket af sorgens sten, som Jesu opstandelse vælter bort (jvf. . . . så de, at stenen var væltet bort, Mk. 16), så lyset og solen (jvf. at Jesus er det sande lys, der oplyser verden, Joh. 1) kan skinne ind i sjælens mørke hul. Eller i v. 4: synden er blodig, Jesu døds-kamps blod, via associationen flyder: sved – glædens flod.

Du for mine blodig' synder
og misgerning svedte blod,
herfra al min trøst begynder,
her er glædens rette flod.

Vi kan kalde den syngendes forsøg på at komme ind i denne afgørende og paradigmatiske begivenheds virkekraft for rituel. Han står overfor en hændelsesrække af universel betydning, og han ifører sig begivenhedens ord og lader ordet være nøglemagt, og han siger begivenheden og lader dens afgørende hændelser finde en gentagelse i de oplevelser, han selv har. Her siger han til sig selv, at hans sorg er overvundet ved Jesu opstandelse.

Havde han været glad og fuld af sejrsmåne, havde han måttet kalde sig selv tilbage til ruelsen øjne-vands-tåre-flod, sådan som jo netop Kingo tit gør. Det er på denne nødvendige måde, at nåde og våde er lænket sammen, for at mennesket altid kan være et eller andet sted i den store begivenhed.

Så langt fra at betyde et manglende engagement og død efterplapren betyder salmens formelsprog derfor, at salmen er lidenskabeligt rituel, og at det menneske, der med hjertet lægger dens ord i sin mund, afstår fra at lade dens ord låne dybde til hans egne oplevelser – hvilket ville gøre ham til en plagiator og fattig eftersnakker, der smykkede sine egne hændelser op med en digters ord – og i stedet beslutter sig til at forholde sig rituelt til livets skiftende medgang og modgang. Men spørgsmålet vil jo nu og da trænge sig på: Hvornår sker det mærkelige med et udtryk, at det forandrer sig fra at være en rituel formel til at være en død floskel. Det sker på et tidspunkt, vi ikke erkender, nemlig når den rituelle magt til at lade en begivenhed fremtræde på ny i sin gentagelse er blevet så afkræftet, at alt, hvad der sker, er, at der mumles formularer mellem grave.

Salmernes særprægede tidsstruktur.

En digter har det jo da altid i sin magt at forlade sit jeg og vandre lyrisk om i tid og rum, gå ud og ind i situationer og mennesker og gøre sig samtidig med hvemsomhelst hvorsomhelst. Den magt har jo da en salmedigter også. Han er kronologisk skilt fra de begivenheder, hans sjæl kredser om, og selvfølgelig vil han søge tilbage til de bibelske situationer med digterisk indleven. Så er spændingen mellem »før« og »nu« en kronologisk afstand og en opgave at løse for den engagerede.

Men tidsstrukturen i salmerne er mere kompliceret end som så. Der er »før« og »nu« til stede samtidigt i en særpræget tidløshed, inden for hvis rammer den oprindelige begivenhed dog sker igen og igen og påny sætter mennesker fra nutiden tilbage midt imellem dens forgangne »i går« og »i morgen«. Det betyder, at man på samme tid, som man lovsynger Gud, fordi Jesus opstod, befinder sig i en slags oprindelig samtidighed med

Jesu tidligere levnedshistorie og ser frem til, at Jesus vil opstå påskemorgen, »i morgen«. I en af Grundtvigs græske salmer bedes en påskelørdag (DS. 188, v. 1): Hør vor helligaftens bøn! Det er den syngende tids påskelørdag, hvert års! Men på samme tid befinder den påskelørdag sig nøjagtig samme sted som den oprindelige, v. 5:

Ved korsfæstelsen i går
lægte du vort banesår!
Ved opstandelsen i morgen
slukker du al dødning-sorgen!

Samtidig lovprises Jesus for den allerede skete opstandelse,
v. 2:

...
lovsyng Herren, from og god,
for han døde og opstod,
døde for, hvad vi bedreve,
og opstod, for vi skal leve!

og der tales om begivenhedens resultat som fuldbyrdet allerede
nu, v. 3:

...
knæle dybt i Jesu navn,
som os rev af dødens favn,
som forsoned al vor brøde,
stod med nåden op af døde!

Det tidløse ligger i, at opstandelsen er sket, samtidig med at den skal ske i morgen, og at vi, samtidig med at vi indtager vores plads i det oprindelige forløb og deltager i det, nøjagtig ligeså ubesværede kan gå igennem begivenhederne i modsat rækkefølge, fra påskedag til langfredag.

I Kingos »Hører til, I høje Himle« (DS 154) er gangen således: Lad nu (præsens) enhver, som kan høre, høre at Jesus synger:

Høre, hver, som høre kan,
hver, som sans har og forstand,
tier, alle engletunger,
Jesus, o, vor Jesus sjunger!

I v. 2 tiltales nu apostelskaren og prises for, hvad de *hørte*, dengang Jesus sang, og i en påfølgende refleksion (v. 3) bringes en betragtning over Jesu himmelsøde sang, som *har åbnet* himlens dør – hvorpå salmen slutter med bøn om *engang* at måtte blive frelst:

Syng og tro, så skal du stige
syngende til Himmerige!

Der ligger langt mere i dette skift af tid end en poetisk aktualisering. At fortid og nutid føres frem samtidig hænger sammen med, at Jesu forsonergerning stadig udføres:

O, hvor søde himmeltoner,
Jesus, dig på tunge lå,
du, som verdens synd *forsoner*,
sang, ret som du døden så!

Derfor kan der ligesåvel tales i nutid som i fortid om de gammelkendte undergerninger fra Jesu liv, DS 444, v. 3:

Du gør det, at de døve høre,
den blinde får sit syn igen,
den halte friske trin kan gøre,
spedalskhed viger for dig hen;
de døde har du ånd og livet
og alle arme lindring givet.

Sådan øvede Jesus før sine vældige gerninger, og nu skal det igen bryde frem og vise sig, at han endnu er den samme.

Dog kan også andre elementer konstituere salmens særprægede tidsstruktur. Det kan eksemplificeres ud fra gangen i Luthers hovedsalme »Nu fryde sig hver kristen mand / og springe højt af glæde«, DS 435: Lad os fryde os over den herlige frelsesgerning, som Gud har gjort (v. 1). Jeg var sat i Djævelens fængsel (v. 2), og min dyd hjalp mig ikke (v. 3). Men da fik Gud medlidenhed (v. 4) og fattede den frelsesplan, at hans søn skulle drage ud og være frelser og dræbe den bitre død (v. 5), og Jesus påtog sig kød og blod og blev født af jomfruen og blev min broder i fattig skikkelse (v. 6) og døde for mig og er nu

helt min, og Jesu bolig skal være min (v. 7). Her er det konstituerende i tidsstrukturen den syngendes skæbnefællesskab med hele den menneskeslægt, som Guds frelsesgerning er rettet imod, både den daværende, der var samtidig med at Gud fattede sin frelsesplan, før jomfruen fødte sønnen, den, der var samtidig med Jesu menneskevordelse og hans fattige menneskeliv i liden pragt, og den, der nu lever efter hans død. Eller således sagt: Hele menneskeheden, som var i Guds frelsestanke, er trådt ud fra hver generations plads i fortiden og er til stede i Luthers sang om sig selv. Derfor går inkarnationen, hvor sønnen fødes til verden, som begivenhed i eet med Jesu komme til den fordømte i Djævelens fængsel, og den syngende befinder sig egentlig begge steder uden afstand i tid og rum. Og i sangens stund træder vi ind i dette menneskefællesskab, som omfatter enhver tid.

Det menneske, til hvem troens røst lyder i salmen, har en tilværelse, som ikke forløber i et sammenhængende forløb. Nutiden er en stadig fornyet efterklang af fortidens sakrale begivenheder. Historien om menneskets frelse bygger på en række bibelske begivenheder. De fandt engang sted i orden, før og efter hinanden, i et forløb: fra livet »under loven«, Guds frelsesbeslutning, forsoningen i begivenhederne omkring Jesus, dommen og saligheden. Synspunktet er: *før* vendepunktet – *efter* vendepunktet. Svarende til den begivenhedsrække er der tale om et forløb i det enkelte menneske. Dette forløb gentager i det små, hvad der ovenfor er beskrevet i det store: Guds handling griber ind i det enkelte menneske i ordets form og adskiller mellem et »før« og et »efter«. At aktualisere det oprindelige forløb af frelseshandlinger er en rituel handling, forsåvidt som det rituelle er genfremstillingen i en fast, godkendt form af en bestemt, afgørende begivenhedsrække. I den begivenhedsrække, som fremstilles, er alt afgjort, frelsen indtruffet, bladet vendt. Ved aktualiseringen af frelsesbegivenhederne stilles mennesket påny forfra som synder. På en vis måde er alt i denne rituelle holdning overfor frelsen naturligvis »efter« – det er jo gamle begivenheder, der er sket – og dog er mennesket stadig »før«, fordi begivenheden nyskabes ved sin gengivelse i den slags ord,

der fremkalder, hvad de selv siger. Derfor er mennesker stadig under synd og lov og i uretfærdighed. Og på ny og på ny aktualiseres afgørelsens kritiske »nu«, når ordet igen tilsiger de uretfærdige retfærdigheden fra Gud og fortæller den ufrelste, at hans frelse er sket. Det på samme tid fuldbyrdede og indtræffende har forenet sig i rituel simultanitet.

Denne tidsstruktur medvirker til at gøre salmen karakteristisk som poetisk genre. Fordi alt er »efter« den skelsættende begivenhed, kender menneskene godt løsningen på deres nød, mens de dog samtidig stadig står i den. Nøden bliver derfor tænkt og beskrevet ud fra den forud kendte frelse. Skal vi sige, at frelsen i paulinske udtryk i en salme formuleres som: retfærdigheden fra Gud uden lovens gerninger. Skønt et menneske så i og for sig véd sig uangribelig blandt andre mennesker, formulerer det derfor sin nød sådan, at den er: ikke at kunne øve retfærdighed for Gud. Ellers ville frelsen ikke vedrøre nøden. Det er en nød, digteren har fået at vide udefra. Han kender den ikke fra at have følt sig som et uretfærdigt udskud blandt mennesker, hvor han tværtimod kan have følt sig uangribelig, måske vigtig. Men han kender den fra åbenbaringen.

Thi stod jeg som en synder her,
min skaber, for dit øje,
om end for verden ren og skær
jeg turde mig ophøje;

...

(DS. 434, v. 2)

På grund af den forudviden – eller bagklogskab har en salme ingen *sådan* indre logik, at den bundet til sin egen sammenhæng kan skride kontinuerligt eller eksperimenterende frem. Det er det forud fastlagte slutpunkt, der bestemmer gangen. Og slutpunktet findes i de bibelske begivenheders mønster. Som grækeren aflyttede sfærernes harmoni og søgte at genkalde den i sin kunst – afspejler salmedigterens hjerte de himmelske frelsesbegivenheders mønster. Salmedigterens hjerte er i sandhed blevet til et »himmel-spejl i mulde« (DS 434, v. 5). Man kunne måske sige, at almindelig poesi er »nyskabelsesdigtning«, medens salmen er »mønsterdigtning«, hvor det lyriske islæt fremkom-

mer ved de mange følelser af fryd og afmagt, når mennesket skal tilpasse sin tilværelses skiftende situationer til det fastlagte, paradigmatiske mønster og i det små afspejle gangen i det store – i hjerter, som er jordiske himmelspejl.

Hvad er det da at forstå sig selv som syngende, når det – som det nu skulle være tydeliggjort – at syngende ved gudstjenesten er at foretage en rituel handling, i en situation »her«, som altid er gentagbar, i en dialog, hvor troens røst taler til en om de begivenheder, som skabte et vendepunkt, i et sprog, som er formuler, og i en tidsfølge, der går efter en anden orden end livets almindelige, simple hengåen, d.v.s. i en tidsfølge, hvor vi i aktualiseringen af den skelsættende begivenhed har mødt, og skal møde frelsen?

Vi ifører os i et stort syngende fællesskab med alle slægter en højtidsfuldhed i vores adfærd, træder ind i en fjern fortid, nydanner fastlagte bevægelser, bliver samtidige – og vender tilbage til det kaotiske liv. Hvilken mening har det at gøre salmesangens rituelle handling? Handling og mening kan jo stå i alle mulige forhold til hinanden. Der er en slags handlinger, som er *identiske* med deres egen mening, når den sultne spiser for at blive mæt, når den fortvivlede skriger og den glade ler. Ja, så er der helt overensstemmelse mellem det, der gøres og det, der menes. Og dog: Hvornår er man glad, når man ler? Og hvornår ler man, når man er glad? Det ender med altid at blive et åbent spørgsmål, hvad en handling betyder. Dens mening kan være skjult eller åbenbar, fordi mennesker er skjulte og åbenbare. Derfor kommer vi aldrig udenom at skulle tolke. Handling og mening kan være helt *forskellige*. Tænk på den høflige i en fuldstændig maske af korrekt form, som han har taget på. Bag tændernes stive smil gemmer sig måske foragt og ingen venlighed. En handling kan være *uden* mening. Vi kender det fra den ulykkelige eller onde handling – eller fra den helt primitive, naturlige handling. Den kan pludselig stå der helt udenforstående, tilfældig i forhold til den sammenhæng, man befinder sig i. Der er en skjult uro i den slags handlinger uden mening. Er de virkelig uden mening, banale tilfældigheder, eller viser de sig pludselig en dag at have fået en skæbnesvanger

betydning. Derfor søger vi at afvryste det meningsløse sin hemmelighed – og måske har det ingen. Eller en handling kan være en *symbolsk* gestus, bag hvis stive, forudbestemte, søvngængeragtige ydre meningen anes utydeligt. Meningen er større end handlingen. Man ifører sig en sådan handling, ligesom man kopierer en usynlig form: Den døde ligger i kisten, med skovlen er der tre gange kastet jord på, fagforeningsrepræsentanterne, der står ved kisten med fanerne, fatter sig, vender sig stift med front mod hinanden, løfter som på et usynligt tegn fanerne og sænker dem ned over kisten, langsomt, som efter en forudlagt bevægelse. Tre gange. Man ser den slags handlinger, som på samme tid kan være dybt følte og helt udvendige, ved »de tilbagevendende begivenheder«. Det er, som den slags begivenheder hviler i en ophøjet model af handlinger, som man har arvet et kendskab til. Man træder ind og gennemfører en fastlagt handling, som har trukket dybe spor, som man ikke kan fravige – og den næste generation, den næste og den næste igen vil blive i sporene. Indtil en skønne dag symbolerne ikke kan bruges længere til den tydning, mennesker foretager af deres hemmelighedsfulde tilværelse. Så skabes nye, og indtil de er skabt, lever de gamle videre som forældet tradition og floskler. »Mand hører ikke op at tale, og øret bliver ikke fuldt af at høre« – og ingen ved længere, hvad talen drejer sig om. Nogle synes måske, at salmerne har nået det punkt.

Men nej, i salmen træder vi ind i menneskeslægtens dybt trukne spor med vores angst og forventning og udfører en *rituel* handling. Dens form ligger fast i bestemte udtryk, som vi kender. »Af dybsens nød, o Gud, til dig . . .« det er ikke den fortvivledes overrumplende, pludselige skrig, som er ægte, fordi det er nyt, og som kan aflægge bevis for at øjeblikket virkelig er fortvivlet. Vi går gennem en række ord, som generation efter generation har sagt på samme måde. Vi slutter os til et stort menneskeligt fællesskab. Og ordenes symboler påtvinger sig ikke én med stramme meninger. De siger alt, røber intet, giver rum for enhver i salmesangens gæstmilde, frie tale. Dér ånder vi i en handling, hvis mening er så sælsom som livet selv. Og dér taler troens røst med os om evangeliets sandhed.

TO NYE SALMER

Af K. L. Aastrup

Med menneskets ret vil vor Skaber vi prise
for alt, vi i dag af hans gavmildhed nød,
i salme og lovsang og åndelig vise
vor tak for det daglige brød.

Så véd vi dog nok, hvad vor syngen må gælde
for Herren, der hjerterne prøver til dom.
»En rungende klokke, en klirrende bjælde«
er just, hvad han siger derom.

Vi hører den dom, og som hjertet den tynger,
vi får den vel bære, som nu, til vor død. –
Med skyldnerens mangel på ret vi da synger
om Ordet, det levende brød.

Det ord om den Herre, der glad lod sig kalde
for skyldneres broder og synderes ven,
der straffen har båret, den ene for alle,
gav mod til at synge igen.

Med salme og lovsang og åndelig vise
vi frem i hans kirke frimodigt vil gå.
Med skyldnerens ret vil den dommer vi prise,
som selv i vor midte vil stå.

Kolosenserbrevet III 16 og 1. Korintierbrev XIII 11.

PSALME 46

Herre, vor Gud, til værn og væрге
aldrig du svigter dit folk i nød.
Skælvede Jorden, så klippebjerge
smuldrer til ral i havets skød,
voldte det end din kirke sorg
altid du var dens faste borg.

Læskende strøm af livets bække
kvæger dit folk og gør hjertet glad;
fjendernes larm skal os aldrig skrække,
trygge vi bor i Herrens stad.
Kaster vi frit på dig al sorg,
endnu du er vor faste borg.

Underes Gud, vi så din vælde
bryde den trodsiges styrke ned;
fanget er han i egen fælde;
midt i dit folk er du med fred.
Morgen vi fik for nattesorg,
evig du er vor faste borg.