

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT
1961-62

★

UDGIVET AF
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF
HENRIK GLAHN
OG
HARALD VILSTRUP

KØBENHAVN

»Kling, hver gammel kirke-salme,
som du først var gjort i går«.

(Grundtvigs sangværk nr. 119).

INDHOLD

	Side
<i>Henrik Glahn</i> : Siden sidst	3
<i>Mogens Wöldike</i> : Tale ved afsløringen af minderuden for Thomas Laub i Helligåndskirken	9
<i>Christian Thodberg</i> : Liturgi og teologi	16
<i>Jørgen Schultz</i> : To salmer om »Guds underlige veje«	39
<i>Henrik Glahn</i> : Om melodierne	58
<i>Harald Vilstrup</i> : Den sønderjydske indsats for dansk salme- digtning. Om H. Hejselbjerg Paulsens disputats	66
<i>K. L. Aastrup</i> : To salmer	81
<i>Søren Sørensen</i> : Monteverdis kirkemusik	85
<i>Jens Peter Jacobsen</i> : Mogens Pedersøn	106

SIDEN SIDST

To betydningsfulde opgaver i Dansk Kirkesangs arbejde har fundet deres afslutning, siden min sidste beretning fremkom i årsskriftet 1958–59: minderuden for Thomas Laub i Helligåndskirken i København er opsat, og Nordisk Koralbog er udgivet. Ved en højtidelighed i Helligåndskirken den 23. september 1960 markeredes opsætningen af minderuden. Københavns Drengekor under ledelse af Mogens Wöldike sang Laubs »Introitus« og »Talsmand som på jorderige«, Mogens Wöldike, kirkens sognepræst, dr. theol. Svend Lerfeldt og undertegnede talte, koncertsangerinde Christine Philipsen sang nogle af Laubs åndelige sange med Søren Sørensen ved orglet, og de mange fremmødte var med i den fælles salmesang: »Alt hvad som fuglevinger fik« og »Lyksaligt det folk, som har øre for klang«. Der var glæde over minderudens komposition og smukke farver, og forhåbentlig har vore medlemmer gjort sig den ulejlighed at bese glasmaleriet, som er tegnet af kgl. bygningsinspektør, arkitekt Thomas Havning og udført af firmaet A. Duvier's efterfølger i København.

Nordisk Koralbog afsluttedes i foråret 1961 og kunne forelægges ved Det nordiske kirkemusikermødes åbning på Charlottenborg i maj 1961. Vi håber i vort næste årsskrift at kunne bringe en nærmere omtale af koralbogen, som er blevet modtaget med interesse i de nordiske lande.

Vore sommermøder har haft vellykkede forløb og glimrende tilslutning. På Baaring Højskole var vi over 140 deltagere. Vi holdt højmesse i Asperup kirke med stedets præst, Kaj Thaning, som prædikant. Foredragene holdtes af mag. art. Carsten Hattings: C. E. F. Weyse og hans indsats i kirkemusikken, af pro-

fessor, dr. theol. P. G. Lindhardt: Kampen om liturgien i den danske kirke i sidste del af det 19. århundrede og af universitetslektor, dr. phil. Povl Hamburger om Palestrina. Desuden var der studiekredse ved pastor Gunnar Pedersen (om højmessens liturgi) og domorganist Georg Fjelrad (om orgelspillet ved gudstjenesten). Korsangen blev ledet af Mogens Wöldike, der med »store kor«, solister og strygere opførte kantater af Kaspar Förster den Yngre (»In tribulationibus«) og Buxtehude (et udsnit af »Membra Jesu nostri«) – og af Erling Krog, der med »lille kor« bl. a. indstuderede motetter af Palestrina. Ved kirkemusikaftenerne i Bogense og Assens medvirkede som orgelsolister henholdsvis Poul Børch og Georg Fjelrad.

I sommeren 1961 henlagde vi – ligesom 20 år før – mødet til Uldum højskole, hvor højskoleforstander Laursen-Vig og frue sørgede på bedste måde for de ca. 130 deltagere, som var ved at sprænge den gamle skole. Ved højmassen prædikede pastor A. F. Nørager Pedersen, foredrag holdtes af Jørgen Schultz (Liturgi og æstetik), Søren Sørensen (Monteverdis kirkemusik, trykt i dette årsskrift) og Christian Thodberg (den græske kirkes liturgi, som behandlede videre i to følgende studiekredstimer). Georg Fjelrad uddybede i studiekreds det foregående mødes emne med en række interessante og morsomme træk fra orgelspillets historie. Til salmegennemgangen havde vi to af dagene domprovst Aastrup, der bl. a. gennemgik egne salmer; de to øvrige mødedage forestod Jørgen Schultz salmegennemgangen sammen med formanden. Korsangen blev ledet af organist Walter Børner, der indstuderede Heinrich Schütz' kantate, »Komm heiliger Geist«, og Pachelbels motet for dobbeltkor med orgel, »Nu takker alle Gud«. Erling Krog tog sig af »lille kor«, som sang Kyrie og Gloria af Monteverdis messe samt motetter af Vittoria. Den lille kirkemusikaften henlagde vi til Jelling kirke, hvor domorganist Poul Børch spillede værker af Froberger, Buxtehude og Bach, og den afsluttende koncert fandt sted i klosterkirken i Horsens, hvor organist Grethe Krogh Christensen var orgelsolist med bl. a. værker af Leyding, Clerambault og J. Alain.

Henimod 200 deltagere meldte sig til sommermødet i 1962 på

Sønderborg Idrætshøjskole, hvis skønne beliggenhed og moderne indretning skabte den ideelle ramme for mødet, og hvis forstanderpar, A. Søgaard Jørgensen og frue, i alle måder littede os det praktiske arrangement. Højmessen holdtes i Christianskirken, hvor domprovst I. Felter prædikede, og iøvrigt gennemførtes et »tæt« mødeprogram med foredrag af lektor Karl Clausen (om den folkelige Brorson-tradition, som behandles fortsat i studiekreds), af Christian Thodberg (om teologi og liturgi, trykt i dette årsskrift) samt af stud. mag. Niels Karl Nielsen (om Händels orgelkoncerter). Der holdtes desuden studiekreds af Søren Sørensen (om gudstjenestemusik), og korsangen, der for store kors vedkommende omfattede Kaspar Försters »Psalm concerto«, Confitebor tibi Domine og Händels A-dur Te Deum, lededes af Mogens Wöldike, mens Erling Krog atter tog sig af »lille kor« med motetter af Mogens Pedersen, Knud Jeppesen og Bjørn Hjelmberg. Ved kirkekoncerten i Sct. Mariæ kirke i Sønderborg – stemningsfuldt indvarslet af organist Hakon Elmers spil på kirkens nye klokkeværk – var Georg Fjelrad solist i orgelværker af Pachelbel, Bach og Knud Jeppesen. Den sidste aftens koncert var – for første gang i Dansk Kirkesangs historie – lagt syd for grænsen, i Marien-Kirche i Flensburg. Under Mogens Wöldikes ledelse fik de nævnte værker af Förster og Händel en klangprægtig og levende udførelse, hvortil også bidrog de fortræffelige vokalsolister og det udmærkede orkester, der var blevet sat sammen til lejligheden, og hvori medlemmer af Jørgen Ernst Hansens »Societas Musica« dannede kernen. Som orgelsolist medvirkede Finn Viderø, der på kirkens orgel fremførte værker af Buxtehude, og som desuden spillede Händels orgelkoncert B-dur (op. VII, 3) på et nyt positiv, der venligst var stillet til rådighed til koncerten fra Marcussen & Søn i Aabenraa. Vi kunne glæde os over stor tilslutning til denne vellykkede koncert, der tillige fik overordentlig smuk omtale i den samlede Flensborgpresse. Denne koncert var naturligvis forbundet med ret betydelige omkostninger, og det skal her med taknemmelighed nævnes, at uden et klækkeligt tilskud fra undervisningsministeriet havde den ikke kunnet gennemføres.

Til denne lille beretning om vore sidste sommermøder vil jeg gerne føje, at den opblomstring og det pust af fornyelse, mange af os har følt ved de sidste møder, først og fremmest skyldes det tilskud af nye unge, dygtige kræfter, som i stigende grad har sluttet op om vore møder og bidraget til en højnelse af kvaliteten på alle fronter. For os, der er gamle i gårde, og som skal tilrettelægge disse møder, er det en inspiration og et godt varsel for fremtiden.

I udvalget er der sket forskellige ændringer, som bør omtales. To af dets mangeårige medlemmer har således ønsket at trække sig tilbage: Harald Vilstrup og Margrethe Schou. Svigtende helbred og deraf følgende nedsat arbejdskraft har dikteret Harald Vilstrups ønske om nu at trække sig ud af udvalget. Vi har med stor beklagelse taget dette ønske til efterretning, men der skal her lyde endnu en tak til Vilstrup for den uvurderlige indsats han har ydet i Dansk Kirkesangs arbejde. Gennem udsendelsen af hans digtsamling, »Tomhed og Fylde«, i 1960 (i stedet for det normale årsskrift), som var en hyldest og lykønskning til 60-årsdagen, fik vi samtidig en fuldstændig oversigt over Vilstrups produktion, både egne digte, oversættelser og hymnologiske arbejder, og enhver vil her kunne se, hvor nært forbundet hans hele indsats har været med det arbejde, der rørte sig i eller udgik fra Dansk Kirkesang. Vi har allerede i nogle år måttet undvære Harald Vilstrups salmegennemgang ved vore sommermøder. Nu tager han officielt afsked med udvalgsarbejdet og fratræder desuden som medredaktør af D. K.s årsskrift, som han i de forløbne år har været med til at præge på så afgørende måde. Vi håber dog meget, at Vilstrup fortsat vil bidrage til dette årsskrifts indhold, og vi véd, at han vil følge vort hele arbejde med levende interesse. Vi ønsker ham et lykkeligt otium og håber, at vi fremover nu og da kan få lov til at trække veksler på hans store indsigt, erfaring og sikre skøn.

Siden Dansk Kirkesang blev stiftet for ca. 35 år siden, har fru Margrethe Schou været medlem af udvalget, som fandt det rimeligt, at Thomas Laubs niece var med i det tilrettelæggende arbejde. Det har dog næppe været familieskabet alene, der talte,

for Margrethe Schou har både organistuddannelse bag sig og altid været dybt engageret i samfundets sag. I udvalget har hun ganske vist siddet på en såkaldt »lægmandsplads«, men det har gang på gang været hendes kendskab til det klassiske kirke-musikrepertoire, der har været bestemmende for vores valg af værker til indstudering på sommermøde, – senest det prægtige Te Deum af Händel, som opførtes i Flensborg. Hendes ønske om at træde ud af udvalget må vi naturligvis respektere, men vi vil savne hende til vore hyggelige møder og sige hende en hjertelig tak for mange års samarbejde. Forhåbentlig vil Margrethe Schou – også kaldet »Laubine« – komme som deltager til vore sommermøder fremover og glæde os med sit gode humør og sin smittende latter.

Som afløser for Harald Vilstrup er universitetsadjunkt, cand. theol. Christian Thodberg indtrådt i udvalget. Ved foredrag, studiekredse, artikler, som lige ypperlig bassanger og blokfløjtespiller, har Christian Thodberg forlængst gjort sig markant gældende i vort arbejde, og vi er taknemmelige for at kunne drage nytte af hans alsidige kvalifikationer i vort udvalg. – Der er endnu ikke truffet bestemmelse om, hvem der skal afløse fru Schou.

Også Dansk Kirkesangs sekretær og kasserer gennem 10 år, organist Hans Nyholm, har ønsket at nedlægge sine hverv. Gennem adskillige år har Nyholm truet med at frasige sig sine funktioner i D. K., som han ikke mente længere kunne overkommes ved siden af en stadigt voksende arbejdsbyrde på andre fronter. I et par omgange lykkedes det at holde på vor sekretær, men pr. 1. januar 1963 er han trådt definitivt tilbage. Der skal her lyde en varm tak til Hans Nyholm for det meget store og brydsomme, ofte måske lidt utaknemmelige, men ikke desto mindre for D. K. livsvigtige arbejde, han har lagt i sine hverv. I mange henseender er det sekretæren, der »tegner firmaet«, og nogen bedre mand hertil har vi ikke kunnet ønske os. Samarbejdet med Nyholm har altid været en fornøjelse, og jeg er sikker på, at vore medlemmer tilfulde slutter sig til vores tak til ham. Forhåbentlig vil Nyholm også i fremtiden komme til vore møder og nyde at være med uden tyngende sekretær- og

kassereransvar. En trøst er det for os, at »for de gamle, der faldt, er der ny overalt«, og vi byder de to unge organister, stud. mag.erne Torben Schousboe og Hans Krarup velkommen i Dansk Kirkesang som henholdsvis sekretær og kasserer. Vi er overbevist om, at vi vil få glæde af disse nye medarbejdere.

Det er med beklagelse, at vi ikke har været i stand til at udsende nærværende årsskrift før nu, og at vi atter er nødt til at lade det fremtræde som en dobbeltårgang. Grundene hertil er af såvel redaktionel som økonomisk art. Dansk Kirkesang har i de sidste par år haft svære lommemesmerter, navnlig på grund af den bekostelige minderude. Også årsskriftet med tilhørende nodebilag er forbundet med store omkostninger, ligesom vi har haft klækkelige underskud på vore sommermøder. Vi har derfor måttet føre en mere forsigtig kurs, end vi egentlig ønskede, men det er vort håb, at vi snart kan komme så meget på ret køl, at vi kan glide ind i en normal gænge med vort årsskrift. Dette års sommermøde vil atter finde sted på Sønderborg Idrætshøjskole, som er reserveret til Dansk Kirkesang fra den 28. juli (søndag!) til 3. august 1963.

Marts 1963.

Henrik Glahn.

TALE VED AFSLØRINGEN AF MINDERUDEN FOR THOMAS LAUB I HELLIGÅNDSKIRKEN

af Mogens Wöldike

Vi er samlet her i dag for at glæde os over, at vort ønske om at sætte Thomas Laub et mindesmærke nu endelig, omend med adskillige års forsinkelse, er blevet virkelighed. Da vi i god tid – det troede vi da – inden Laubs 100-års-dag i 1952 begyndte at tale om sagen, viste det sig snart, at vanskeligheder måtte overvindes og problemer løses, før vi kunne få vor idé gennemført. Et af de spørgsmål, der straks meldte sig, var: *hvor* skal dette mindesmærke sættes? – Laub havde jo haft sin gerning både i Helligåndskirken og i Holmens Kirke.

De af os, som har personlige minder om Laub, har jo kun kendt ham som Holmens kirkes organist. I tilknytning til sit virke der var han vor lærer og gav i sine sene år sin viden videre til den unge slægt. I de år skabte han de fleste og nogle af de bedste af sine salmemelodier, som han spillede og sang for os, så snart de var fuldendt efter hans spadsereture i naturen, hvor han tænkte og sang dem igennem, til de var færdige til nedskrivning. I de år fulgte vi tilblivelsen af melodisamlingen »Dansk Kirkesang«, som de fleste af os, der vikarierede for ham, straks tog i brug i det beskedne omfang, det dengang lod sig gøre i Holmens kirke. Det var Holmens kirkes organist, som vi på 70-års-dagen hædrede gennem stiftelsen af »Samfundet Dansk Kirkesang«, som gennem praktisk arbejde lovede ham støtte og videreførelse af hans værk. Og det var i den kirke, vi så ofte lyttede til det orgelspil, som ved sin renfærdighed og

klarhed var forbillede og dannede skole for en hel organistgeneration. Helt anderledes var dette orgelspil end det, vi hørte i byens andre kirker – chokerende anderledes. Ifølge traditionen var organisten jo først og fremmest kunstneren, der skulle skabe stemning og skønhed i gudstjenesten gennem sin fine musik – jo større kunstner han var, jo mere beundring var han genstand for. – Jeg faldt for nylig over en instruks for organisten ved Holmens kirke fra 2. halvdel af det 18. årh., som siger lidt om dette; der står: Det tillades ham at lade enkelte Personer gaa paa Orglet under Gudstjenesten, saa mange, som ikke ere ham eller Musiken paa de Tider, den opføres, til Hinder, og maa han derfor oppebære, hvad enhver i en omgaaende Bøsse under Prædiken frivilligen vil give. Jeg har selv, så sent som i 1920, oplevet at være inviteret på orgelpulpituret i St. Sulpice i Paris for at se den berømte orgelmester Widor spille til gudstjeneste og derfor måttet erlægge et par francs. Og om sin forgænger, Niels W. Gade, har Laub fortalt, at han pålagde sin vikar at spille nodetro efter koralbogen, mens han selv omharmoniserede melodierne fantasifuldt og varieret – man skulle nede i kirken helst kunne høre, når den store kunstner selv sad ved orglet. Laub havde store evner som improvisator, hvad han viste ved flere lejligheder, når anledning gaves, men hans syn på organistens gerning var det stik modsatte: som person ønskede han kun at træde tilbage og gennem sit orgelspil kun at tjene menigheden og dens sang; men han viste og lærte, at også dette kan være stor kunst. En lille tilføjelse vil jeg gerne gøre til dette sagte og almindelig anerkendte om orgelspillet. Bruddet mellem to epoker er ikke altid så stor, som man tror. På eet punkt var Laub udpræget barn af sin tid: i det klanglige. Orgelbevægelsen, som genrejste de gamle orgler, og som i vor tid har givet denne by så mange skønne instrumenter, kom først frem efter Laubs død. Hans orgel var det romantiske og hans klangverden den romantiske – hans yndlingsregistrering til salmeforspil var en 16' gedackt, et par strygestemmer, helst en voix-celeste, og en blid 2'fløjte, med flittig brug af svelletrinet – en kombination, som vi idag næppe ville anvende i den sammenhæng!

Selv om vor erindring om Laubs gerning er så knyttet til Holmens kirke, henvendte vi os alligevel ikke der. Bortset fra enkelte lejlighedsarbejder skrev Laub jo ikke for den kirke, han virkede ved, men for hele Danmarks kirke, og denne gerning satte i hans levetid kun yderst svage spor i Holmens kirkes menighed. Straks efter hans udnævnelse fulgte den berømte organiststrid, hvor stadens organister i samlet trop forkætrede hans arbejde. Og de salmeøvelser, Laub og Rørdam satte igang, vakte protest, blev forstyrret og saboteret, og havde ingen varig virkning. Få år efter blev Rørdam Sjællands biskop, og i resten af sit liv havde Laub Fenger til sognepræst – han afskyede Laubs musik. De havde intet virkeligt samarbejde, og bortset fra enkelte oaser, når der var forstående kapellaner, var Laub uden reaktion der, hvor han havde sin gerning. Netop han skulle i mange år spille et melodirepertoire, som i dag forgæves ville søge sin lige i musikalsk lavkirkelighed. Jeg husker en scene, som viser Fengers manglende forståelse af Laubs betydning. Fenger talte i 1921 ved koncertmester Axel Gades begravelse. Han kom i talen med nogle ord om hans berømte fader og sagde højt og tydeligt: »Han er aldrig blevet erstattet ved denne kirke«. Vi skal ikke bebrejde Fenger dette; det var god latin i mange kredse dengang at sige sådan, og Fenger har måske ville opveje det, som det musikalske København savnede i Rørdams tale over Gade, hvor der intet blev sagt om det tab, vi led, da den tids store førerskikkelse gik bort.

Laub følte sig da heller ikke knyttet til Holmens kirke. Når han gik i kirke, var det i Helligåndskirken hos Welding; søgte han til alters, var det her, og i dette rum afholdt »Dansk Kirkesang« sine første offentlige salmesangsøvelser med Laub som taler. Og jeg ved, at Laub på et vist tidspunkt forgæves ventilerede muligheden af at bytte embede med Helligåndskirkens organist for at komme til at virke der, hvor der var sangbund for hans tanker.

Der var andre vægtige grunde, der talte for Helligåndskirken. Her var Gebauer organist før Laub; han havde været hans lærer, og Laub omtaler ham med sympati. Det halve århundrede, der er mellem Weyses død og Laubs fremtræden på are-

naen, er i kirkemusikalsk henseende en forvirret tid, hvor, som dr. Hamburger så træffende siger det: »Alle førte krig mod alle«. Man var enige om at forkaste det gamle, men højst uenige om, hvad man skulle erstatte det med. Blandt dem, der fornam uføret, var Gebauer. I en opsats om menighedssangen siger han (Nationaltidende 31/8 1882). Apostelen Paulus formaner kolosenserne (3, 16): »Lader Kristi Ord bo rigeligen iblandt Eder i al Visdom, saa I lære og paaminde hverandre med Salmer og Lovsange og aandelige Viser, idet I synge yndeligen i Eders Hjerter for Herren« – og til Korinthierne siger han (1. Kor. 14, 15): »Jeg vil synge med Aanden, men jeg vil og synge med Forstand«. Endelig slutter han dette alvorlige Kapitel med følgende indtrængende ord: »Alt ske sømmeligt og med Orden!« – Hvorledes er nu kirkesangen hos os? – Mon ikke Nutidens Menigheder have Grund til at tage sig af Apostelens Formaning? Hvad synges her? – Vi må med Skam tilstaa, at en stor Del af de »Viser«, der synges i Kirken, hverken ere aandelige eller yndelige! Nogle af de gamle Koraler har man været nødt til at beholde, fordi der ikke fandtes andre, som kunde sættes i deres Sted; men Resten har man fejlet ud af Kirken og i Stedet indført profane Folkeviser, sentimentale Romancer, fromme, aandløse Dilettantkompositioner: »Lydende Malm og klingende Bjælder«. – Dette Uvæsen har udbredt sig som en Pest over hele Landet, hvilket er let forklarligt deraf, at slige daarlige Melodier ofte have en vis ydre Velkang, der tiltaler Sanserne; men det er en Grusomhed at tvinge musikalsk-velopdragne Mennesker til at spille og synge sligt Rips-raps; det er i Lighed med at tvinge Jøder til at spise Svinekød. – Hvor nu en Menighed i al Enfoldighed synger sligt, og ved ikke, at det er upassende, har den ingen Skyld; men efter at den er gjort opmærksom paa det uanstændige og forargelige i saadan Kirkesang, handler den ikke i kristelig Aand, naar den paa Trods vedbliver dermed, ubekymret om, at – faa eller mange – Brødre og Søstre forarges, og, hvis fremmede kom ind i Kirken, »vilde de ikke sige, at I var galne?« (1. Kor. 14, 23). – De mange Samlinger og Koralbøger, som i de senere Aar have set Lyset, indeholde hist og her adskillige Melodier, som ikke ere forkastelige. (Ingen

bekendte blandt disse Samlinger, heller ikke Berggreens, er ganske ren. Berggreen har været svag nok til at optage, endog til selv at komponere flere Melodier, der høre til den samme Kategori, han selv med Rette havde fordømt). Det burde derfor overdrages en eller et par sagkyndige Mænd at gøre et Udvalg, som i Forbindelse med de bedste blandt de gamle, kirkehistoriske og andre gode Koraler samt eventuelt tilkomponerede nye Melodier kunde udgøre en god og brugbar Koralbog, autoriseret til Brug i Folkekirken. – –

Mon der da ikke i Helligåndskirken var jordbund for Laubs tanker? Rørdam var på det tidspunkt kirkens sognepræst og havde, allerede før Laub kom, haft føling med ham. Og vi ved, at han fra begyndelsen har støttet Laub i hans reform- og fornyelsesarbejde af kirkesangen på dansk grund.

Desuden var Laubs korte tid ved Helligåndskirken meget produktiv. Efter hans »Opus 1«, det lille skrift om vor musikundervisning, som nu i en vis forstand har dannet skole, fulgte slag i slag bogen »Om Kirkesangen«, de første 4 salmesamlinger og de første egne melodier. Har vi ikke her den *modne* og *færdige* Laub, så har vi dog allerede den *hele* Laub: Det nye syn på gudstjenestens musik, de gamle melodier fremdraget af glemselen og egne salmekompositioner, som, selv om det kun er få, så dog med al tydelighed viser hans store evner som skabende kunstner – man tænke blot på »O du Guds Lam« og »Hil dig, frelser og forsoner«, som er fra disse år.

Vi må vist have lov til at regne de 7 år ved Helligåndskirken for lykkelige år for Laub. Han var ung, men nåede i den tid at se sine tanker fremsat og forstået, omend kun af en mindre kreds, og han må have mærket, at vingerne kunne bære. Han hørte her sin musik i praktisk udførelse. Han havde dannet et lille kor af musikalske tilhængere, som holdt prøver i det Schiølerske hjem på Nytorv, og som regelmæssigt i kirken ved salmesangsøvelser fremførte hans korudsættelser, vist ikke alene af kirkemelodier, men også af enkelte folkeviser. Det har nok været ham til megen glæde – vi kan mærke det, når vi læser hans lidt romantisk-katolske bemærkninger om korsang i »Musik og Kirke« side 79.

Med ansættelsen ved Holmens kirke begyndte kampårene, og han må have haft bitre stunder, før han på sine gamle dage mærkede den voksende forståelse.

Det smukke hefte Salmemelodier fra 1896 med Joachim Skovgaards tegning af den syngende engel – det billede, som smykker vor minderude – bekostede Laub selv og sendte som gave til alle landets menigheder. Det er næppe for meget sagt, at det i hovedsagen mødtes med ligegyldighed eller foragt. Fornylig fandt jeg i en antikvarboghandel det eksemplar af 1896-samlingen, som med Laubs egenhændige dedikation var tilsendt Vor Frue Kirkes menighed. Formentlig er det næppe kommet organisten i hænde, – Hartmann var dengang 91 år! Men det er karakteristisk, at eksemplaret var uopskåret! Og komponisten J. L. Emborg har fortalt mig, at da han som ung fængsledes af musikken i dette hefte og anvendte det i sin undervisning ved seminariet i Vordingborg, blev dette påtalt af sanginspektør Nebelong, som tillod sig at rive salmeheftet midt over med nogle ord om, at det stads ville han ikke se her!

»Dansk Kirkesang« og »Musik og Kirke« i 1918 og 1920 vakte angrebene på Laub til live igen, da man begyndte at fornemme, at dette ikke var en sag, som gik i sig selv igen, som man havde håbet. Da man efter Laubs død så »Samfundet Dansk Kirkesang«s voksende indflydelse, dannede man en modforening. Og mens salmebogskommissionen arbejdede, og under og efter arbejdet med den nye koralbog, mødte vi angrebene igen.

Trods alt dette er udviklingen gået sin rolige gang. En kerne af salmer har længe i det ganske land været sunget på laubske toner, uden at nogen mere tænker derover, og jo mere den rette kirketone bliver nær og kær, jo lettere går tilegnelsen af nye melodier i samme tone; de værste vildskud af det 19. århundredes salmesang føles før eller siden i modstrid med det ægte og er allerede begyndt at forsvinde. Hele denne proces bliver hjulpet af den nye salmebog. Grundtvigs salmer blev jo først hele menighedens eje, da de i stort tal indførtes i den officielle salmebog; Laubs »Dansk Kirkesang« er nok kommet vidt omkring, men kun på steder, hvor man havde sans herfor; med

den nye koralbog vil det centrale stof i »Dansk Kirkesang« findes overalt, rede til brug, når tiden dertil er moden.

Fra ny side har vi i senere år mærket nogen kulde overfor Laub. Vor tids unge musikere reagerer, som al ungdom, mod det nærmest foregående, d.v.s. Carl Nielsen-Laub-epoken med dens idealer, som nu synes dem forældede. Det er i så overvejende grad »vor tids musik«, der betyder noget for dem; den skal danne grundlaget for al musikopdragelse, og vil kirken følge med tiden, må den tilegne sig nutidens tonesprog. Men de folk vil nok erfare, at Laub har ret, når han siger, at kirkens musik må opstå af gudstjenestens behov, vokse ud af det bestående, og at indførte fremmede toner er dømt til hurtig visnen. Virkelige salmekomponister kan ikke fremtvinges blot ved godt musikerskab eller kompositoriske evner – de er sjældne foreteelser og kommer, når tiden er inde. Når engang igen en ny sang bryder frem, skal den nok have tråde tilbage til Laub og de synspunkter, der i det væsentlige ikke mere kan argumenteres imod, selv om denne sang vil være anderledes end vor. Laubs egne melodier er jo også anderledes end forbillederne; mange af dem er utænkelige uden den romancesang, han bekæmpede. Trods den stærke tilknytning til det gamle møder vi hist og her i Laubs melodier en dansk lyrisk sødme, som er lidt i familie med Weyse og Hartmann – et udtryk for expansionen i Laubs værk.

Jeg vil slutte, som jeg begyndte, med at udtrykke min glæde over, at vi i dag er samlet for at hædre Danmarks store kirke-musiker. Det kunne måske være gjort mere pompøst; forslag har været fremsat om en statue ved Frederikskirken side om side med salmedigterne eller en buste som Weyses ved Frue Kirkes skib. Det er ikke, fordi han ikke kunne fortjene det, men han var i sin hele holdning beskeden, brød sig ikke om offentlighed, ønskede kun med sin musik at være tjener for den gode sag, så mon ikke vi har handlet i hans ånd med vor minderude ved opgangen til hans første orgel?

LITURGI OG TEOLOGI¹⁾

af Christian Thodberg

Forholdet imellem liturgi og teologi bliver tit betragtet som et problemløst forhold. Ofte går man uden videre ud fra, at der er overensstemmelse imellem vor kirkes gudstjeneste og dens lære, og når liturgisk interesserede arbejder med forslag til en ny og bedre gudstjeneste, øser man frimodigt af den såkaldte fælleskirkelige liturgiske arv i den formening, at de gamle former alene på grund af deres ælde og ærværdighed er garanter for den rette tro i dag. Eller: man siger, at der slet ikke er noget forhold imellem liturgi og teologi overhovedet; liturgien – siger man – er menneskers tjeneste alene, deres tilbedelse og deres lovsang, og forkyndelsen eller teologien forvises til prædikestolen.

Ingen af disse to løsninger på forholdet imellem liturgi og teologi er rigtige, og ingen af dem hører hjemme i en kirke, der kalder sig evangelisk-luthersk. Luthers egen indsats set i dette perspektiv bestod just i et opgør med den romerske gudstjeneste, der efter hans mening havde tiltaget sig en stilling, der ikke længere var bibelsk dækning for. Luther protesterede imod, at liturgien, den gudstjenstlige praksis, ville diktere teologien, hvad den skulle tro og mene. Det synes med andre ord at ligge i selve liturgiens væsen, at den kan udarte, og dette opgør med liturgiens udartning må videre i hver slægt i den evangelisk-lutherske kirke.

Det vil være rimeligt at indlede med en præcisere definition af liturgi og teologi. Ved *liturgi* forstår jeg vor kirkes gudstjeneste, således som den fremtræder i salmebogens salmer, i ritua-

lerne, i sammenstillingen af bibelske tekster til oplæsning, i gudstjenestens musik; selv prædikenen vil jeg regne med til liturgien.

Ved *teologi* forstår jeg det bibelske syn på mennesket, der kommer til udtryk i vor kirkes bekendelsesskrifter, især de reformatoriske – det syn, som jeg for egen regning vil udtrykke således: Mennesket er i bund og grund en fortabt skabning, uden frelse og uden håb, og mennesket bedrager sig selv og *vil* bedrage sig selv ved at tro, at det af egen kraft kan ændre denne tilstand og selv forskafe sig frelse og håb. Kun i den af Gud udsendte, Jesus Kristus, og i budskabet om ham er frelsen og håbet givet. Frelsen og håbet findes kun i hans ord, og det kan ikke tilegnes på anden måde end ved at høre det og på den måde hage sig fast i det, i dåbens ord, i nadverens ord og i prædikenens ord. Derfor er menneskets eneste bøn, at det må høre det ord og dag for dag mere og mere nøjes med det alene. Klarest er det sagt i Fadervor.

Hvordan dette sker, er i bogstaveligste forstand udtrykt i Jesu lignelse om de to kirkegængere, farisæeren og tolderen. Tolderens gudstjeneste var hans spontane udbrud: Gud, vær mig synder nådig. Han gik hjem som det samme menneske, men hovedsagen var, at det over hans vej lød: *han gik retfærdiggjort hjem til sit hus*, selv om han hverken kunne høre det eller forstå det. Således må vi også – modsigelsesfuldt – forstå vor gudstjeneste som vort hjertes nødråb og deri bekende vor totale afmagt. Men også over os lyder ordet: *han gik retfærdiggjort hjem*. Vi hører det kun – vi forstår det ikke – for vi er stadig de samme mennesker. Der er ikke sket nogen forvandling med os, men alligevel forkynder dåbens og nadverens og prædikenens ord vor salighed. Vi kan ikke føle det eller mærke det, ikke forstå det eller tro det muligt, men alligevel må vi klynge os til dette fjerne ord som en skibbruden til den sidste planke.

Gudstjenesten, liturgien, er det sted, hvor Guds ord lyder og høres på denne måde, og ret beset bør forholdet imellem liturgi og teologi således være et forhold imellem form og indhold; teologien er indholdet, der for hver ny slægt skal forkyndes i gudstjenesten, i liturgien. Det *bør* være således, men er litur-

gien i alle forhold teologiens lydige tjener? Nøjes gudstjenesten med at forkynde evangeliet, eller lægger den noget til eller trækker den noget fra det budskab, hvis herold den skal være?

Det er dette spørgsmål, vi her skal undersøge nærmere; og for at besvare det må vi erindre, at gudstjenesten har to fronter: på den ene side er den evangeliets udtryksform – på den anden side afspejler den slægternes modtagelse af budskabet. Liturgien er ikke guddommelig, den er lavet af mennesker. Den er folkets ejendom på godt og ondt. Og som tre væsentlige træk i *folkets overtagelse af liturgien* skal nævnes (1) folkets konservative holdning til liturgien, (2) folkets misforståelse og om-tolkning af liturgien og (3) folkets overtagelse af liturgien i åben kamp med evangeliet. Alle tre træk er afgørende for liturgi-ens forhold til teologien.

1) Folkets konservative holdning til liturgien.

Den faste liturgi, dvs. gudstjenesten med undtagelse af prædikenen, har folket taget til sig, og utvivlsomt er Fadervor, salmerne i salmebogen, den aronitiske velsignelse, nadver- og dåbsritualerne og ind- og udgangsbønnerne de vigtigste dele for den jævne kirkegænger. I gamle dage kunne man vel sige det samme om textlæsningerne fra Bibelen, epistel og evangelium, men indførelsen af 2. textrække har svækket den faste liturgi på dette punkt. Også gudstjenestens musik, især salmemelodierne, hører til den faste, næsten uudryddelige liturgi. Der kan komme nye præster med nye måder at prædike på; det gør ikke det indtryk på menighederne, som præsterne tror, men søger man at ændre på den faste liturgi, vågner den jævne kirkegænger til dåd – så er det hans verden, det gælder.

I bred almindelighed må man vist være taknemlig for den folkelige konservatisme, ganske særligt for trofastheden mod de led i gudstjenesten, der virkelig taler evangeliets sprog. Konservatismen er dog både af det gode og af det onde; den betyder også, at den liturgiske udvikling foregår med stor træghed. Ikke desto mindre *skal* liturgien forny sig selv inden for sin egen ramme, i overensstemmelse med hver ny slægts tanker og sprog-

brug. Liturgien er som bekendt altid bagefter, ca. en menneskealder. Ser vi på kollekterne og de forskellige kollektrevisioner, slog først i 1923 den teologi igennem, der havde været rådende omkring århundredskiftet, men som omkring 1923 var vigende; og først med Prøvealterbogen 1958 slog den teologi igennem, der faktisk havde sin blomstringstid i 1920'erne og 30'erne. Og kuriøst nok overraskes man i disse tider, som man efter smag og behag kan kalde eksistensteologiske eller højkirkelige, af den kendsgerning, at KFUM og Oxfordbevægelsen oplever deres liturgisering i bønnerne i radioens morgenandagter.

På denne måde kan den *forsinkede* liturgi blive en belastning for evangeliets forkyndelse i dag, ikke blot fordi ordene kan virke forældede, men også fordi både ord og vendinger er blevet slidt op, blevet til en ubehageligt klingende kirkelig jargon, til glatte og tomme lyde.

2) Folkets misforståelse og omtolkning af liturgien.

Folket nærer ikke blot en pietetsfuld trofasthed overfor gudstjenesten; det overtager også liturgien i den forstand, at det forstår den på sin egen måde, uanset hvad præsten prædiker og mener. Når det i nadverritualet af 1912 hedder: *Opløft eders hjerter til Herren*, så er ordene vel i ritualets oprindelige ånd ment som en glad opfordring til at takke og prise Gud for hans velgerninger, og hvem burde ikke kunne deltage i denne lovprisning? Men for andre får ordene en helt anden klang; de bliver til et krav, en betingelse: først skal hjertet beredes og opløftes, først da kan Gud modtages på rette måde i nadveren. Den uværdige, dvs. den med det tunge hjerte, der ikke kan rokkes en tomme, må blive borte, og han forskrækkes måske endnu mere af det følgende led: *Hellig, hellig*, der sætter skel imellem Gud og mit. *Velsignet være han, der kommer i Herrens navn* handler om Jesus og hans komme i nadveren, men kan dog opfattes og bliver også opfattet som gældende de nadvergæster, der træder frem til knæfaldet. Og sådan forstået holder ordene dem borte, der ved, at de højest kommer i deres eget

fordømte navn. Og når endelig Jesu ord lyder: *Tag dette og æd det . . . drik alle deraf*, så kan disse *alle*, hvem Jesu ord gælder, være indskrænket til de få værdige, der virkelig kan berede sig ved hjertets opløftelse, ved deres egen hellighed, ved deres komme i Jesu navn.

Selvfølgelig beror denne opfattelse af 1912-ritualet på en misforståelse, ja, mange vil endog betegne den som en karikatur. Men misforståelsen af ritualet ligger lige for; det repræsenterer jo kun et lille uddrag af den klassiske indledning til nadverliturgien, og de led, der gengives i 1912-ritualet, mangler helt den organiske sammenhæng, der giver det enkelte led dets rette funktion. Meningen er ikke tydelig, ja, ritualet kræver i virkeligheden i sin nuværende udformning, at man lægger en eller anden mening ind i det, og den gale mening har næsten lige så stor ret som den rigtige, og det er nok til at gøre hele ritualet umuligt. Mange giver præsterne det råd at prædike over ritualets ord for at sikre den rette forståelse, men det kan dog ikke være prædikenens opgave at hjælpe et belastet ritual på fode? Ritualet er jo ikke helligt i sig selv; det er derimod det budskab, hvis herold det skal være, og kan ritualet ikke længere være det, må det falde bort.

Af nadverritualerne i dag, inklusive Dansk Kirkesangs, Theologisk Oratoriums, Kirkemusikkredsens og den liturgiske kommissions (således som det blev fremlagt for Københavns Præstekonvent i efteråret 1962), er det bedste stadig *Kære Kristi venner* (1912) sin lidt sentimentale tone til trods, fordi det straks samler tankerne om det væsentlige: *Vor Herre Jesus Kristus har selv sagt: Jeg er livets brød*. Nadverritualet skal jeg iøvrigt senere vende tilbage til.

3) Folkets overtagelse af liturgien i åben kamp med evangeliet.

Folket kan med andre ord overtage liturgien ved at omtolke det på sin egen måde. Men overtagelsen kan i værste fald resultere i en brug eller rettere sagt en misbrug af liturgien imod dens egne ord. Så sandt liturgien er lavet af mennesker og fremføres af mennesker, løber den også den risiko at blive til men-

neskelig selvforherligelse, til et oprør imod Gud og til en forhånelse af Gud midt i den dybeste tilbedelse med den skønneste gudstjenestes form. Det sker, når og hvor liturgien gør sig selvstændig og glemmer, at den kun er evangeliets herold.

Det kan være svært at se, for her drejer det sig tilsyneladende kun om nuancer. En lille ændring kan dreje hele liturgien ind på et galt spor, og det kan se uskyldigt og harmløst ud. En ung intellektuel kirkegænger sagde engang: »Jeg går kun i kirke for musikens og altergangens skyld«.

Midt i vor egen hårde tid, hvor virkeligheden og en streng teologi har afsløret menneskets selvtilstrækkelighed og dets uhjælpelige nederlag i forhold til medmennesket, har højkirkeligheden virket som en befrielse fra alt dette strenge og hårde ved at indføre *kulten* i gudstjenesten. Ved kulten forstår jeg det ordnede forhold imellem Gud og mennesker, som vi møder i alle religioner. I kultens faste ceremonier og i kultens lilleverden gives der et fristed; her skaber mennesket sig et ståsted i forhold til Gud ved de bestemte hellige handlinger og hellige ord fremført af et helligt præsteskab på det hellige sted. Mennesket vil med sin rette og hellige liturgi på raffineret måde tvinge Gud til at opfylde dets krav. I verden udenfor er mennesket vel fortabt, men indenfor kultcirklen får det væren.

Enhver kirkegænger og enhver præst med lidt æstetisk sans har en rem af huden, og i den kristne gudstjeneste ligger denne tendens snublende nær, hvor man slipper den korsfæstede Kristus af syne og ser på sig selv. Tolderens ydmyge bøn af hjertet: Gud, vær mig synde nådig, forvandles til den professionelle ydmygheds bøn, professionel i den forstand, at den ved, hvad den kan opnå. Den professionelle ydmyghed udsmykkes og varieres – den ved, hvordan den skal té sig – den kan endog sættes i musik. Den pisker sig selv og vrider sig i støvet, men dog stadig med et øje på klem for at se virkningen af sine anstrengelser. Den professionelle ydmygheds bøn er en *effektbøn*, og vi kender den alle. Mon vi ikke alle som børn har lært og senere som forældre lært vore børn igen at bede Fadervor som en effektbøn, en bøn, hvis ord vi ikke gider standse op ved, men som bare bliver en række meningsløse lyde, der skal udtales,

hvis man skal kunne falde i søvn med den rare fornemmelse at have gjort forsynet sin skyldighed? Og når det kan ske med Fadervor, hvis ord og mening ret forstået siger præcist det modsatte, hvor meget nemmere kan det så ikke ske med de bønner, som vi selv har lavet, og som måske netop – bevidst eller ubevidst – udformes og fremføres med effekten for øje?

»Hvor Gud bygger sin kirke, vil djævelen så gerne bygge et kapel ved siden af«, siger Hans Tausen i en prædiken²⁾. I kirkenes gudstjeneste ligger selvforherligelsen, selvgleden og selvoptagetheden i den grad lige for hånden, at vi altid i vor gudstjeneste udfordres af det for mange måske overraskende spørgsmål: er det Gud eller djævelen, vi tilbyder?

For det står fast, at for den kristne er der ikke nogen egentlig gudstjeneste eller noget egentligt præsteskab. Kristus er vor eneste præst, der én gang for alle har frembåret sig selv som offer for alle. Kristus er kultens ende, Kristus er gudstjenestens ende, på samme måde som han er lovens ende. Det, vi giver navn af gudstjeneste, består alene deri, at vi i vor uendelige fortabthed øver os i at nøjes med Kristi offer og hans præstetjeneste.

Det vil til alle tider forarge mennesker, at de ikke selv kan frembære ofre og være præster, der virkelig kan udrette noget. De vil altid prøve på at komme til det og tilmed have ros for deres umage.

Hr. Jørgen Friis i Sevel Sogn i Jylland blev i 1640'erne afsat fra sit embede af Christian IV, fordi han forkyndte evangeliet og om den daværende højkirkelighed personificeret i en adelsdame og hendes tilhængere sagde, at »de ligger på deres knæ og hylér og beder Gud om syndernes forladelse«, og de »ligner en, der har en god ven, om hvis usvigelige venskab han ikke tvivler, men som han alligevel bliver ved med at trygle om det venskab, han allerede har. Er det ikke det samme som at spotte vennen op i hans åbne ansigt?« Friis føjer til: »Vi skal nok bede, dog således, at vi stedse trøstes med dåbens salighed og dermed alene stiller vor samvittighed tilfreds, og endvidere, at vi først og fremmest tager os i agt for den stadige søgen og leden efter det, vi allerede af Guds nåde have, hvilket kun er

uagtsomhed, utaknemmlighed og hemmligt afguderer i hjer-
tet. Thi det hoffærdige og trodsige kød og blod hviler ikke³).

Teologien skal således i hver ny slægt og hos hver eneste kir-
kegænger gøre op med liturgiernes dårlige konservatisme, med
den misforståelighed og dens tendens til at blive menneskelig
selvdyrkelse. Vi vil i det følgende se, hvordan dette opgør for-
mer sig i praksis.

Vi må i vor gudstjeneste finde nye og selvstændige udtryk,
der med ægte spontaneitet forkynder evangeliet for samtiden. Vi
må være vore egne ord bekendt og ikke springe over, hvor
gærdet er lavest, der hvor man flikker en liturgi sammen af lidt
bibelord, lidt Hippolyt, lidt Irenæus, lidt Chrysostomus og lidt
Luther. Undertiden kan man få det indtryk, at vor tids liturgi-
ske lidenskab indskrænker sig til at lave puslespil af denne
slags, hvor kun enkelte præpositioner og konjunktioner røber
redaktøren. Hør blot den første bøn mandag morgen i Køben-
havns Domkirke (første række): »Min sjæl, lov Herren, og alt
i mig love hans hellige navn. Vi takker dig, Herre vor Gud, for
al din miskundhed. Giv os og alle vore at finde ly under dine
vingers skygge«. Rigtigt og tilsyneladende uangribeligt, for det
er bibelord allesammen, men de er taget ud af den sammen-
hæng, hvor de havde mening og spænding i sig. De har ikke
længere klang og farve. Det er simpelthen bibel-jargon.

Vi må vælge liturgiske former i virkelig solidaritet med vor
samtid. Min gudstjeneste må simpelthen kunne forstås af min
nabo, hvis den skal have mening for mig. Jeg må ikke blot høre
med mine egne øren, men også prøve at høre med hans. De raf-
finementer, der kildrer min egen gane, må jeg villigt ofre til
fordel for min næstes daglige brød, hvor tørt det så end må
forekomme mig, for evangeliets udtryksform i liturgien må rette
sig efter evangeliets eget princip: *for alle*.

Det er ikke blot et krav om, at liturgien skal være i banal for-
stand forståelig for kirkegængerene. Det er også et krav til litur-
gien om, at den præcist må vide, hvad den vil udtrykke og for-
kynde. Den må selv gå til bunds i sit budskab, selv blive til-
hører.

I vore dage viger man bevidst uden om tydeligheden og bogstaveligheden, fx. i udformningen af bønner. Man klarer sig i stedet med tvetydigheden – man kunne kalde det *den stemningsmættede tvetydighed*. I kirkebønnen beder man fx. ikke for Danmark, men hellere for »vort hjertes hjem hernede«. Der ligger måske i denne tendens et forsøg på at lade enhver få sit – en trang til at give enhver mulighed for at opfatte bønnen efter sin mening og efter sit behov, men på denne måde bliver bønnen selv uden indhold; den lever kun derved, at den balancerer på tilhørerens stemning.

Formår kravet om klarhed og tydelighed at anfægte præster og organister blot en smule, falder mange højmesseforslag og megen gudstjenestemusik bort. Der er fx. ikke megen af den gregorianske sang, der vil kunne stå for dette krav. Det gælder først og fremmest tidebønnen, fx. i den form, den har fået i *Den danske Tidebog*, nøje kalkeret efter det romerske forbillede. Det var professor Arnholtz, der på studiekonventet i Løgumkloster 1962 udtalte: »Skal man være musikalsk for at høre evangeliet?«, og spørgsmålet er berettiget, når man betragter tidebønnens musikalske form.

Hertil kommer så spørgsmålet om Davidssalmernes plads; taler disse tekster så tydelig og klart om Kristus, at samlingen som helhed bør have en så fremtrædende plads i en kristen gudstjenesteform, som man fra visse sider ønsker det? Ganske vist var Psalteret Jesu bønnebog, og mange bibelske salmer er i Ny Testamente uløseligt knyttet sammen med Jesus, men der er rigtignok et langt skridt herfra og til i analogi hermed at tolke resten af Psalteret som Jesu og dermed som kirkens bøn. Jeg har tidligere behandlet dette emne⁴⁾ og skal her indskrænke mig til at spørge, hvordan man skal forstå et af de vanskeligste steder, der dog ikke er enestående, nemlig slutningen af ps. 137: *Ved Babels floder, der sad vi og græd*, vers 8–9:

Du Babels datter, du ødelægger!
Salig den, der gengælder dig,
hvad du gjorde imod os!
Salig den, der griber dine spæde
og knuser dem mod klippen!

Svend Aage Nielsen giver svaret: »For os et klageråb fra den lidende kirke, der spottes af fjenden og i anfægtelser føler sig Gud fjern, men dog sætter hans frelse i Kristus over al menneskelig glæde og derfor ikke vil bøje sig for fjenden. Det vilde råb om gengældelse forvandler evangeliet til en bøn mod djævelen og alt hans«⁶). – Evangeliets forvandlende kraft skal altså dreje den bogstavelige mening 180° rundt. Det kan dårligt være værre, og opbyggeligt kan det vist slet ikke blive.

Først og sidst skal liturgien lytte til evangeliet og give det videre. Men selv den bedste og mest evangeliske gudstjenesteform kan forvendes til djævelskab, således som vi ovenfor var inde på det. Vi kan altså i bedste fald kun forsøge at sikre, at den ydre form ikke giver direkte anledning til udartning. Og denne udrensning giver os iøvrigt mere end nok at gøre.

De bedste evangeliske elementer i vor gudstjeneste er måske *kollekterne* og *salmerne* i salmebogen. Men netop i forbindelse med kollekterne og den revision, de blev udsat for i 1923, møder vi vor egen tids mest udvandede teologi, der ofte med en eneste ændring er i stand til at spolere tankegangen i den reformatriske text komplet. Når de gamle kollekter fx. enkelt og ligetil taler om *en fast tro*, tænkes der på den tillidsfulde fortrøstning til Guds nåde, atter at ligne med den planke, som den skibbrudne, det fortabte menneske, klynger sig til. Men i 1923 bliver det til *en fast og levende tro*, og dermed er der vendt op og ned på alting; nu drejer det sig om den tro, der er identisk med den sjælelige veloplægthed – nu har man virkelig den tro, man kan se på og glædes over. I sammenligning med den skibbrudne sidder man nu i en solid selvbygget redningsbåd og er kun skibbruden af navn, mens de virkelig skibbrudne bliver slået over fingrene⁶).

Denne tendens i retning af udvanding er ret kraftig i både forkyndelse og liturgi. Hør fx. to bønner med samme emne, men med en afgrund imellem. Først bønnen i radiomorgenandagten, mandag morgen (anden række): »Fyld os med en levende erkendelse af din godhed, så vi må ære og elske dig og tjene dig i kærlighed til vor næste«. Dernæst et uddrag af en kirkebøn formet af *Richard Fangel*: »Send til din kirke alle de

hungrige, de fremmede og nøgne, de syge og fængslede, og driv din kirke til at miste sit liv for disse Kristi brødre. Lad os tænke om og tale til hinanden, således at vi ikke glemmer, hvorledes du, o Gud, tænker om og taler til os«. I den første bøn er kristendom det samme som *oplevelse* (»en levende erkendelse«), i den anden bøn er kristendom, hvad den skal og bør være, nemlig *lydighed*. Den første bøn er glat og tom, problemløs – den anden er menings- og spændingsfyldt, og der kan slides på den.

Den samme kamp i liturgien imellem evangeliet og det, man kunne kalde for folkereligionen, foregår også i salmerne i salmebogen. For at belyse denne kamp har *K. L. Aastrup* undertiden omskrevet folkereligøse salmer, ikke fordi han har ment, at disse omskrivninger skulle vinde indpas, men »for at markere en forskel«. Han fortsætter: »Folk er jo vant til at synge evangeliske og andre salmer imellem hinanden til svækkelse af skelneevnen«⁷⁾. Det er netop denne skelneevne, hvorpå så meget kommer an i liturgisk arbejde. Vi bringer her Aastrups omskrivning af nr. 414 i salmebogen (Aastrups ændringer er kursiveret):

Du, som vejen er og livet,
du, som har dig selv hengivet
for de små, som på dig tror,
mellem alle verdens røster
din er ene den, som trøster
mod den angst, der i os bor.

Giv, at dig vi følger efter,
lån vor afmagt dine kræfter,
bøj vor vilje, smelt vor trods!
Lad dit navn i hjertet brændes,
så ved dig vi her må kendes,
*som du hist vil kende os!*⁸⁾

Kommentarer er overflødige.

Vi vil til sidst se på de nye højmesseforslag. Også her har vi brug for skelneevnen. Fx. har Theologisk Oratorium ladet sig forlede til at genindføre *offertoriet* i gudstjenesten umiddelbart forud for altergangen. En historisk forklaring er nødvendig. I

oldkirken frembar menigheden under gudstjenesten levnedsmidler af forskellig slags til menighedens fællesmåltid, hvis slutning, »bordbønnen«, netop var nadveren. Ofringen til dette måltid havde altså umiddelbart karakter af en næstekærlighedsgerning. Da fællesmåltidet senere blev indskrænket til kun at omfatte Bordbønnen og det rent symbolske måltid, kunne dette offer naturligvis kun komme til at omfatte det brød og den vin, der skulle anvendes ved altergangen. Men dette blev ligesom for lidt, og offertoriet blev derfor efterhånden til et udtryk for menighedens »offer« i videre forstand, bøn og lovsang etc. I det nævnte højmesseforslag lyder bønnen således:

»O Gud, du der åbner din hånd og over al måde velsigner dem, hvis hu står til dig: Tag i nåde imod vor tilbedelses og kærligheds offer. Se, vi kommer til dig og frembærer med disse din godheds gaver os selv, vort legeme, vort hjerte og sind og alle vore evner. Ydmygt beder vi dig: Se ikke til vore synder, men se hen til din Søns rene og lydefri offer og modtag os i nåde. Hør vore bønner og hjælp os, at vi forenede med dig må blive lydige i tanke, ord og gerning«⁹⁾).

Har man én gang set, hvilken fare *effektbønnen* frembyder for evangelisk gudstjeneste (se ovenfor), vil man forstå, hvor risikabelt det er at give den et så sikkert udgangspunkt, som den får i ordene: *Tag i nåde imod vor tilbedelses og kærligheds offer*. Hvad kan det ikke vokse til i den folkelige overtagelse af liturgien, jf. ovenfor? Og hvilket offer kan den skibbrudne præstere? Han kan kun klamre sig fast. At yde et tilbedelses og kærligheds offer er atter hans sag, der sidder i den solide redningsbåd. Og er det ikke den professionelle ydmyghed, der fører ordet, når den bedende efter så omhyggeligt at have omtalt *sit eget offer* siger: »Ydmygt beder vi dig: Se ikke til vore synder, men se hen til *din Søns rene og lydefri offer*«. Taget for sig selv er det en god bøn, men netop fordi det står lige efter omtalen af *vor tilbedelses og kærligheds offer*, bliver det hele uklart og forvirret. Det anfægtede menneske kan med rette spørge: hvilket af de to ofre gælder? De to ofre konkurrerer med hinanden. Den bedende prøver at sætte sig i Guds stol i stedet for at blive ved den jord, han tilhører.

Hvis De går de nye højmesseforslag igennem, vil De specielt i nadverritualerne opdage mange udgangspunkter netop for effektbønnen.

Theologisk Oratorium, Kirkemusikkredsen, Dansk Kirkesang, ja efter sigende endog den liturgiske kommission anbringer i nadverritualet *Agnus Dei* (O du Guds lam) imellem Indstiftelsesordene og selve uddelingen af brød og vin. Hvorfor? Fordi denne orden hører hjemme i »den klassiske liturgi«. Men hvorfor skal vi følge en tradition, der praktisk talt ikke er dansk? Og hvorfor skal vi følge en tradition, der kan ødelægge altergangens mening for os? For de følgende bemærkninger vedkommende henviser jeg særligt interesserede til den liturgihistoriske oversigt over *Agnus Dei*'s stilling, der anføres som et tillæg til denne afhandling.

I vor gudstjeneste er altergangen vigende. Årsagerne er mange, bl. a. at vækkelsen gjorde altergangen til en bekendelseshandling for de vakte med det resultat, at de ikke-vaktes »vanealtergang« efterhånden blev trængt tilbage. Og nu vil man atter gøre altergangen til noget for en lige så begrænset kategori af mennesker, for dem, der har evne til at opleve og deltage i tilbedelsen og lovsangen, i hele den stemning og glans, hvormed de nye forslag omgiver altergangen. I forvejen er altergangen på afskrækkende måde gjort for højtidelig for almindelige mennesker.

Men det værste er dog, at man i de nye forslag vil skille Indstiftelsesordene fra Uddelingen. For hvert anfægtet menneske, der spørger om, hvad nadveren er, er det afgørende, at handlingen så nøje som muligt knyttes sammen med Jesu befaling: *Tag dette og æd det . . . drik alle deraf*. I nadveren kræves der nemlig hverken en bestemt tro eller en bestemt mening, men kun lydighed imod Kristi befaling, og derfor må lydigheden, det at æde og drikke på hans ord, komme så tæt op til befalingen som muligt. Selvfølgelig skal man adlyde *med det samme*. Hvis man ikke gør det, kommer man netop til at spekulere på: hvad skal jeg stille op med dette brød og denne vin? hvordan går det til?

Det er ægte Lutherdom, at *Ord og Sakrament* hører uløseligt

sammen i nadveren. Hvorfor skal de så ikke handlingsmæssigt knyttes sammen? Vi har ikke Sakramentet uden Ordet. Vi kan ikke holde Gud fast i Sakramentet alene, for Sakramentet er både befalingen, tegnet og lydigheden.

Det hedder herom rigtigt og udmærket i *Wordmordsens håndbog 1539*: »Men for all fare och misbrug skyld, som hafuer verit her til dags hooss det høgverdige sacramente, da gør den alsomtryggeligst, som enfoldelige effterfølger Christi skick. Hvilket oc den høglerde docter Pomeranus (Ϟ: Bugenhagen) scriffuer i kongelig ordinants om cannicker. Det er gantske deiligt her i alle maade att efftfølge vor herres iesu christi egen gerning for eet alsomhelligst oc kristeligst exempel hvilken som i sit afftensmolttid icke opløffte sacramentet oc ey heller bød att mand skulle det opløffte. Men strax gaff denem det, oc befalede dem att dee skulle tage det heden, ede, oc dricke til hans hukommelse. Oc fordi skal Presten strax effter att testamentens ord ere sagde tiil folked offuer brødet lige saa giøre efft cristi exempel oc giffue dem det. Oc nar det eer giort, skal han begynde testamentens ord tiil folked offuer kalken, som her effterfølger. Och giffue dem hannem lige saa«¹⁰). Her er man med andre ord gået så vidt i lydigheden, at man efter det lutherske princip, *sola scriptura*, ud fra skriften alene, lader brødet uddele umiddelbart efter brødets indstiftelse osv.

Den fare og det misbrug, som Wordmordsen omtaler, er med de nye højmesseforslag vendt tilbage til den evangelisk-lutherske kirke i Danmark. I Københavns umiddelbare nærhed holdes der så at sige hver søndag altergang efter Theologisk Oratoriums forslag, og efter Indstiftelsesordene og under O du Guds lam før Uddelingen knæler præsten midt for alteret for de nu indviede elementer. Hvem knæler han for andre end den Kristus, som han har taget til fange i sakramentet? Her når det, som jeg vil kalde det kultiske, sit højdepunkt. Her får mennesket magten over Gud – eller rettere sagt: tror at have fået magten over Gud. Men Gud vil kun mødes med lydighed, og lydigheden er ikke at tilbede, at meditere, at lovsynge, men ene og alene at handle efter Jesu befaling, dvs. straks at æde og drikke på hans ord. Om ikke for andet skal vi gøre det for det

anfægtede menneskes skyld, for at han også kan finde vejen til Gud, der kun findes i lydigheden. Også i nadveren må vi klamre os fast til Jesu ord, og skam få dem, der vil sætte noget ind imellem Jesu befaling og vor lydighed.

Af den liturgihistoriske oversigt over Agnus Dei's stilling fremgår det, at dette led almindeligvis blev sunget *under* uddelingen, og på denne plads giver Agnus Dei efter mit skøn den bedste mening i den evangeliske gudstjeneste. Jeg spørger derfor den liturgiske kommission: Har man gjort sig denne placering af Agnus Dei i de reformatoriske liturgier klar, og er det ikke rimeligt af de ovenfor anførte grunde at anbringe Agnus Dei under uddelingen i en revideret dansk nadverliturgi? Og hvis den liturgiske kommission fastholder Agnus Dei som selvstændigt led før Uddelingen, hvad menes der så med Agnus Dei på dette sted? Har man gjort sig klart, hvilken mening folket i sin overtagelse af liturgien (jf. ovenfor) vil lægge i Agnus Dei placeret før Uddelingen?

Med dette foredrag har jeg søgt at redegøre for, hvilken problematik der ligger i liturgiens forhold til teologien, og prøvet at vise, hvor altafgørende skelneevnen og sansen for nuancer er i liturgisk arbejde. De vil måske synes, at der kun blev en glædesløs og puritansk gudstjeneste tilbage, men så misforstår De mig ihvertfald. Naturligvis skal gudstjenesten være festlig, men først og fremmest skal den forkynde, hvem Gud er, og hvem vi er.

Det forekommer mig, at arbejdet med liturgien ad disse baner hører hjemme inden for samfundet Dansk Kirkesang, selv om mange både inden for og uden for samfundet vil føle, at der dermed oversaves en gren med mange smukt syngende fugle! Men ligesom *Thomas Laub* lyttede til salmeordet og gengav det dets ret i melodien, således skal vi i liturgien lytte til evangeliet og søge at gengive det dets ret i vor gudstjeneste, i bøn og lovsang. Tidligere påstod man, at Laubs melodier tog festen ud af gudstjenesten; på samme måde vil man måske mene, at det samme bliver resultatet af det opgør, som jeg med dette foredrag har antydet. Men det passer naturligvis ikke; tværtimod

vil det skærpe fornemmelsen af og forståelsen for menighedens ægte tak og lovprisning.

Tillæg: Liturghihistorisk oversigt over Agnus Dei's stilling.

Agnus Dei (det trefoldige *O du Guds lam, der borttager verdens synder*, de to første gange efterfulgt af *Forbarm dig over os*, tredje gang af *Giv os freden*, jf. Johs. 1, 29) blev indført i den romerske liturgi af pave Sergius I (687–701) som en sang til ledsagelse af brydelsen (*fractio*) af det brød, der skulle anvendes i forbindelse med nadveren. Hermed overtog man en forestilling, der først og fremmest hører hjemme i den græske kirke, hvor det hellige brød kaldes »lammet«, og hvor selve forberedelsen til nadveren består i en detaljeret billedlig fremstilling af Jesu lidelse og død, fx. illustreres lansestikket af præsten, når han stikker et miniaturspyd ind i det hellige brød, osv. Agnus Dei blev derfor fra første færd knyttet sammen med tanken om det gentagne offer.

I løbet af det 9. århundrede forsvandt brydelsen af brødet som en virkelig handling; den erstattedes af en kort symbolsk handling, der består i, at præsten brækker en enkelt hostie over. Sangen Agnus Dei blev stående, men ledsagede ikke længere nogen egentlig handling, hvorfor sangens mening naturligt blev knyttet til andre led i sammenhængen.

Udviklingen gik stort set i to retninger: 1) Agnus Dei kom sammen med kommunionssangen til at ledsage kommunionen, nadvernydelsen, og blev dermed knyttet til en ny handling. Eller 2) sangen blev opfattet som et udtryk for tilbedelsen af de forvandlede elementer. Denne sidste udvikling blev afgørende, og den støttedes på det kraftigste af det syn på nadveren, der snart fandt sit udtryk i transsubstantiationslæren og tanken om nadveren som det af præsten på Kristi vegne gentagne offer, som tjener til at formilde Gud – hele den tankegang, som reformationen vendte sig imod¹¹).

Ved reformationen brød man mere eller mindre med den romerske nadverskik, idet man enten helt forlod den form, som

nadveren hidtil havde haft, eller delvist bevarede dispositionen i den romerske nadverform.

I de følgende oversigter præsenteres Agnus Dei's forhold til Indstiftelsesordene og Uddelingen, og der ses helt bort fra de led, der ikke direkte har berøring hermed.

Den reformatoriske nadverform, der kommer den romerske form nærmest, er den såkaldte sydtyske form, repræsenteret fx. af *Nürnberg-messen 1525*:

Indstiftelsesord

Sanctus og Benedictus med elevation (opløftelse af sakramenterne)

Fadervor

Salutation

Agnus Dei

Formaning

Uddeling¹²).

Denne type genfinder vi i *Malmø-messen 1528* og i *Svenska Mässan 1531*. Ved denne disposition af leddene får Agnus Dei en *selvstændig plads* som i den romerske messe, selv om det understreges fx. af Luther og Laurentius Petri, at Agnus Dei-sangen får en ny mening i den evangeliske messe, hvor sangen ikke længere taler om offeret, men forkynder evangeliet om Kristus, der borttager alle verdens synder¹³).

Det blev imidlertid stort set kun en overgangsform. Dispositionen ændredes hurtigt under indtryk af Luthers egne gudstjenesteforslag, *Formula Missae (1523)* og *Deutsche Messe (1526)*:

Formula Missae:

Indstiftelsesord

Sanctus og Benedictus med elevation

Fadervor

Fredsønske (Pax Domini)

Uddeling, hvorunder *Agnus Dei* synges.

Deutsche Messe:

Indstiftelsesord og elevation

Brød og vin indstiftes og uddeles hver for sig

Herunder synges det tyske *Sanctus* (Jesaia dem Propheten) eller *Gott sei gelobt* eller *Jesus Christus unser Heiland* samt det tyske *Agnus Dei*¹⁴).

Luthers placering af *Agnus Dei* under Uddelingen (allerede i Karlstadts messe 1522¹⁵) præciserer leddets mening på en helt anden måde end i Nürnberg-messen; i og med det at det synges under Uddelingen understreges et vigtigt punkt i den lutherske nadverlære: *for os til syndernes forladelse*. Luthers disposition kom til at præge dispositionen i de følgende nadverritualer, også ritualer af Nürnberg-typen, hvor formaningen ofte bortfaldt med det resultat, at *Agnus Dei* og Uddelingen faldt sammen.

Man kan således konkludere, at *flertallet af nadverritualerne i det 16. århundrede har den lutherske disposition, forsåvidt angår placeringen af Agnus Dei under Uddelingen*¹⁶). Den svenske messe danner en undtagelse, selv om *Agnus Dei* dog, fx. i håndbogen 1611, optræder som kommunionssang.

Efter opløsningen af de liturgiske former i Tyskland i det 18. århundrede (fx. den *Adlerske agende* i Slesvig-Holsten 1797) følger den *preussiske agende 1822*, der genopliver den reformatoriske orden:

Indstiftelsesord

Fredsønske

Bøn

Uddeling med *Christe Du Lamm Gottes*¹⁷).

Den *preussiske agende 1895* sætter *Agnus Dei* foran fredsoønsket (fx. i den endnu brugte sønderjyske liturgi) og nærmer sig dermed den ovenfor omtalte Nürnberg-type. Med rette fremhæver *Peter Brunner*, at rækkefølgen fra 1822 er at foretrække frem for 1895, og han giver følgende karakteristik af *Agnus Dei*, der samtidig kan anses for et udtryk for de liturgiske bestræbelser i Tyskland idag: »*Agnus-sangen indleder alle-*

rede kommunionen. Under denne sang træder de første altergæster frem til alteret. Her er også det sted, hvor præsten eller begge præster nyder nadveren«. Med andre ord: Agnus Dei opfattes principielt som en sang *under* Uddelingen¹⁸⁾.

Anderledes er opfattelsen af Agnus Dei tilsyneladende i de nyere danske forslag, der gengives i den følgende oversigt:

<i>Dansk Kirkesang</i> 1943	<i>Kirkemusikkredsen 1960</i>		<i>Theologisk</i> <i>Oratorium 1960</i>
Indstiftelsesord	Indstiftelsesord		Indstiftelsesord
O du Guds lam	O du Guds lam		O du Guds lam
	↓	↓	
	<i>form A</i>	<i>form B</i>	
Beredelsesbøn	Opstandne Herre og frelser.	Anamnese	Opstandne Herre og frelser
Fadervor		Fadervor	Fadervor
Uddeling	Uddeling	Uddeling	Uddeling

I alle tre forslag indtager Agnus Dei en selvstændig og skarpt afgrænset stilling uden direkte forbindelse med Uddelingen. Det bemærkes, at *O du Guds lam* i de to 1960-forslag tænkes fremført i prosaform eller som nr. 365 i salmebogen, mens *Dansk Kirkesang* foreslår nr. 365 alene.

Agnus Dei får altså i de nyere dansk forslag en stilling, der på ingen måde svarer til den disposition, der var dominerende i de reformatoriske nadverritualer, jf. ovenfor; den ligner snarere Nürnberg-typen.

Efter denne historiske oversigt kan vi fremkomme med et par kommentarer. Med hvilken motivering anbringes Agnus Dei

på den anførte plads i de nye forslag (det er praktisk talt det eneste, de er helt enige om), for placeringen er noget ganske nyt i dansk tradition og et stærkt brud med den dominerende reformatoriske form?

For *Dansk Kirkesangs* vedkommende hedder det meget vagt og ubestemt: »Den (O du Guds lam) kommer her naturligt og smukt som Menighedens Lovsang til den korsfæstede og opstandne Frelser«¹⁹).

I *Kirkemusikkredsens* forslag hedder det om *A-formen*, at den er »efter dansk reformatorisk tradition«²⁰). Den tradition, der hentydes til, er den korte form, der indtil 1912 praktisk talt var enerådende i Danmark, og som først og fremmest er karakteristisk ved sin afhængighed af *Deutsche Messe 1526* og denne forms hævvelse af den nære samhørighed imellem Indstiftelsesord og Uddeling (Luther: »Es dunkt mich aber, dass es dem Abendmal gemäss sei, so man flugs auf die Consecration des Brods des Sacraments reiche«²¹), jf. Wordmordsen ovenfor). Når dette forslag skyder to led ind imellem Indstiftelsesord og Uddeling imod Luthers »*flugs auf die Consecration*«, kan forslaget højest karakteriseres som »frit efter det reformatoriske«. Om *B-formen* hedder det kun, at den er »et forsøg på at give dispositionen og hovedtankerne i den oldkirkelige nadverbøn«²²). Man savner med andre ord en egentlig begrundelse for Agnus Dei's placering.

Langt interessantere og mere indgående er kommentaren i *Theologisk Oratoriums* forslag: »Når indstiftelsesordene har lydt, følger nu den sammenhæng, der mere umiddelbart forbereder selve kommunionen«²³). I parentes bemærket: Gives der nogen sammenhæng, der mere umiddelbart forbereder selve kommunionen end indstiftelsesordene og dem alene? Videre hedder det i forslaget: »At »O du Guds lam« på denne måde – trods ritualet af 1912 – får plads efter indstiftelsesordene, er i overensstemmelse med al tradition. Også reformationstidens liturgier står bag denne ordning«²⁴).

Det er jo rigtigt, at Agnus Dei kommer *efter* Indstiftelsesordene i liturgisk tradition, jf. ovenfor, men kommentaren nævner ikke med ét ord, at *Theologisk Oratoriums* forslag er i kon-

flikt med flertallet af reformationstidens liturgier ved at placere Agnus Dei som et selvstændigt led imellem Indstiftelsesord og Uddeling, og hvad ritualet af 1912 angår, bør man dog retfærdigvis nævne, at placeringen af Agnus Dei i dette ritual var et forsøg på at undgå, at Agnus Dei blev opfattet som en tiltale til de nu forvandlede elementer, en opfattelse, som Theologisk Oratorium selv giver bolden op til, når det i kommentaren hedder: »Den tilbedelse af den korsfæstede, hymnen (O du Guds lam) udtrykker, får også en særlig baggrund, når den kommer, efter at indvielsen er sket«²⁵). Det fremgår bl. a. af den stilling, visse af oratoriets præster indtager netop under Agnus Dei.

Set på denne baggrund virker kommentaren i Theologisk Oratorium en kende tendentiøs og letfærdig i sin omgang med de historiske kendsgerninger.

Placeringen af Agnus Dei i de nye danske forslag peger således snarere i reformkatolsk end i luthersk retning, og man må håbe, at den liturgiske kommission har disse perspektiver for øje. Hvis jeg er rigtigt underrettet, arbejder kommissionen for tiden med et forslag med dispositionen

Indstiftelsesord
O du Guds lam
Uddeling,

et betydeligt fremskridt i forhold til de tre nævnte forslag. Men hvis kommissionen virkelig vil fremme en luthersk nadverforståelse, kan det efter min mening gøres ved en lille ændring, der kan udtrykkes på følgende måde: *Efter Indstiftelsesordene følger Uddelingen, hvorunder menigheden synger O du Guds lam i prosaform eller som nr. 365 i salmebogen eller en anden salme (fx. nr. 174 eller 420²⁶).*

I det følgende årsskrift vil pastor Gunnar Pedersen knytte bemærkninger til nogle af de synspunkter, Christian Thodberg fremsætter i denne artikel.

Redaktionen.

NOTER:

- 1) Foredrag holdt på Dansk Kirkesangs sommermøde 1962, lidt udvidet. Uden at gå i enkeltheder vedgår jeg min gæld til Götz Harbsmeier (hans bog *Dass wir die Predigt und sein Wort nicht verachten*, München 1958) og sognepræst Richard Fangel, Vridsted.
- 2) *Sommerdelen aff Postillen*, fol. CLXXVII verso.
- 3) Frit oversat efter *Actio Frisiana* i *Dänische Bibliotec*, 2, 1738, s. 209—43. Pastor Johannes Kibeck Jepsen, nuværende præst i Sevel Sogn, arbejder for tiden på en oversættelse af sagens akter og har velvilligst stillet materialet til min rådighed.
- 4) På Dansk Kirkesangs sommermøde 1961 i en gennemgang af Psalterets stilling i den græske og den romerske kirke. Jeg håber engang at få denne undersøgelse publiceret.
- 5) *Bibelske Salmer*, 1948, s. 211.
- 6) Den revision af *Veit Dietrich-kollekterne*, der findes i *Prøvealterbogen 1958*, er uden tvivl det mest værdifulde element i dette forslag og bør ikke lide skibbrud med det øvrige forslag, der vistnok ikke fortjener autorisation.
- 7) *Salmer*, 2. samling 1941, s. 57.
- 8) *Salmer*, 3. samling, s. 29.
- 9) *Dansk Højmesseliturgi 1960*, s. 6.
- 10) Se facsimileudgaven i *Danske Messebøger fra Reformationstiden*, Kbh. 1959, fol. G I r—G I v.
- 11) Se bl. a. J. A. Jungmann: *The Mass of the Roman Rite. Missarum Sollemnia*, 1955, s. 332—40.
- 12) Se bl. a. Leonhard Fendt: *Der lutherische Gottesdienst des 16. Jahrhunderts*, München 1923, s. 160—65.
- 13) Jf. Jacob Jacobsson: *Mässans budskap*, Lund 1958, s. 44.
- 14) Se fx. Fredrik Nielsen: *Aktstykker til Gudstjenestens og Liturgiens Historie*, 1878, s. 100—101 og s. 125—26.
- 15) *Fendt*, s. 99—101.

- 16) »Snart sættes det (Agnus Dei) før, snart efter Fadervor, i Almindelighed under Distributionen« (S. Widding i *Dansk Messe-, Tide- og Psalmesang 1528—1573*, vol. I (1933), s. 151, cf. oversigten i *Untersuchungen zur Kirchenagende I, I, 1949*, s. 66). For Danmarks vedkommende, se bl. a. Max W. Olsen: *Den danske Kirkeordinants 1539 og andre Aktstykker vedr. Reformationen*, s. 145 og 139, og *Niels Jespersens Graduale 1573*, s. 18—19 (»Oc under Sacramentens uddelelse siunger Degnen / som her effter følger. O Guds lam uskyldig«). Selv i festliturgien til juledag (s. 68—70) må man formode, at *Tibi laus salus sit + Agnus Dei* er blevet sunget under Uddelingen.
- 17) Jf. Rietschel/Graff: *Lehrbuch der Liturgik*, 1951, s. 387—389.
- 18) Se *Untersuchungen zur Kirchenagende*, s. 74.
- 19) *Dansk Kirkesangs Aarbog 1943*, s. 12.
- 20) *Forslag til højmesse 1960*, s. 19.
- 21) *Fredrik Nielsen*, s. 125.
- 22) *Forslag til højmesse*, s. 19.
- 23) *Dansk Højmesseliturgi 1960*, s. 25.
- 24) sst.
- 25) sst.
- 26) Nr. 174: *O du Guds lam uskyldig* svarer til det tyske *Agnus Dei* (jf. *Deutsche Messe 1526*) og nr. 420: *Jesus Kristus er til stede* svarer til *Jesus Christus unser Heiland* sst.

TO SALMER OM »GUDS UNDERLIGE VEJE«

af Jørgen Schultz

For at tilskynde læseren til en kærlighed, i hvilken han elsker Guds godhed lige fuldt, hvadenten det går ham godt eller ilde, så han med samme sind tager medgang og modgang uden at ville søge sig idel vinding og trøst og lyst af Gud, anfører en gammel, opbyggelig bog flg. »anmodige« (tilskyndende og yndige) citat af Luther:

»En from kvinde så engang i et syn, hvorledes tre jomfruer sad ved et alter; under messen løb der en køn liden dreng fra alteret, og han gik hen til den første jomfru, holdt sig venligt til hende, omfavnede og lo venligt til hende. Dernæst gik han til den anden, var ikke så venlig mod hende, omfavnede hende ej heller, dog løste han hendes flor op og smilede venligt til hende. Men den tredie gav han intet venligt tegn, slog hende i ansigtet, ruskede og stødte hende, omgikkes ganske ilde med hende, løb siden hastigt igen op på alteret og blev usynlig. Da blev synet således udlagt for samme kvinde, at den første jomfru skulle betyde de urene vinding-syge ånder, som Gud må gøre meget godt imod, og mer deres end de hans vilje, som ikke ønsker at mangle noget, men altid vil have trøst og lyst i Gud. Den anden forestiller de ånder, som har begyndt at tjene Gud, og vel lider nogen bræk, men ikke aldeles, ej heller er uden nogen nytte. Han må undertiden give dem et venligt åsyn, og lade dem finde sin godhed. Men den tredie, den fattige jordklimp har intet uden idel bræk og u-mage, søger ingen nytte, lader sig nøje

med at Gud er god, er ens sindet til begge sider, elsker og lover ligesåvel Guds godhed, når den ikke straks fornemmes, som når den fornemmes, slår sig ikke til gods og formue, når det er der, falder ej heller fra, når det er borte, det er den rette brud, som siger til Kristus: Jeg vil ikke have dit, men dig selv, du est mig ej kærere, når det går mig vel, ej heller mindre kær, når det går mig ilde«.

Denne fromme kvindes syn, som blev udlagt så kønt, var jo såre paradoxalt. Og i det syttende århundredes slutning og det attendes begyndelse har talrige i den lutherske verden ladet sig opbygge ved at læse dette »anmodige« eksempel på Guds underlige vej og måde. Det stod nemlig at læse i en af tidens mest udbredte opbyggelsesbøger, Heinrich Müllers »Geistliche Erquickstunden« fra 1664, og er her citeret (med moderniseret retskrivning) fra den 4. udg. fra 1681 af den danske oversættelse »Aandelige Spare-Timer«. Spekulationerne over Guds underlige vej med menneskene optager megen plads i denne fromme bogs små, opbyggelige stykker: »Gud går ofte så trælsomme veje med os, at vi næppe kunne skønne, hvad han har i sinde med os!« Og den andægtige må ofte tale sit »kære hjerte« til med mange skriftord, for at formane det til at skikke sig i Guds underlige maner. Skabte Gud ikke lyset af mørket og verden af intet? Og fandt han ikke vej gennem det røde hav? Ja, Guds veje er i havet og hans fodspor i det store vand, og man ser ikke Guds fodspor (ps. 77, 20). Derimod »ser man og jo vel ofte, hvorledes fromme kristne svømme omkring i beængstelsens, korsets og helvedes hav, og hvorledes de vil bortsynke i det dybe dynd, hvor der er ingen grund, men ingen fornuft kan udgrunde, hvorledes Gud dem derudi vil beholde. Det volder: Herren bor i mørket, 1. Kong. 8, 12«. Og hvad skal vi sige dertil? Vi skal sige: »Underligen, dog visseligen!« og være ved godt mod: »Triller han hen med dig over stok og blok, bjerg og dal, igennem ild og vand, så at alle skabninger råbe, og ikke mene andet, end at han endnu skulle slå halsen sønder på dig, vær du kun trøstig og ved et godt mod«. For sådan er jo hele frelsens hemmelighed: »Må ikke forbandelsen falde på Jesus, at hans velsignelse skulle komme over os? Må han ikke gå

døden i struben, når han for os skal hente livet igen? Velsig-
nelsen af forbandelsen, livet af døden! Tænk hvor underligt!
Ikke mindre underlige ting fornemmer du i helliggørelsens
værk, og hans kirkes regering. Skal Paulus oplyses, må han til-
forn slås med blindhed. Hvo, som vil være stor, må blive liden,
hvo retfærdig, en synder. Ved forsmædelse til ære, ved armod
til rigdom, ved sorg til glæde, ved helvede til himmelen. Kaldes
det ikke underligt? O, dybhed! Hvo kan udgrunde dig?«

Det er i denne jordbund af den sene ortodoksis fromme op-
byggelighed, at en salme som »O Gud! fornuften fatter ej«
(Den danske Salmebog nr. 16) har sine rødder:

O Gud! fornuften fatter ej
dit forsyns skjulte nåde,
den ubegribelige vej
og underlige måde
at føre dine helgen på

...

det, som i den ovennævnte opbyggelsesbog hedder: »Herren
fører sine Helgene underligen. Enten ingen Guds Helgen, eller
underlig ført«.

Når du os vil ophøje, må
vi først til jorden segne,
når vi skal nådens solskin få,
så lader du det regne;
du tager os vor fordel hen,
når du os rig vil gøre

...

Den er en Brorson-oversættelse af J. H. Schraders 20 vers
lange salme fra Tøndersalmebogen 1731, og udvalget her i Den
danske Salmebog er versene 1-2-3-14-7-17-20.

Schraders tyske salme er en strengt systematisk opbygget
salme, anlagt mindre som et digt end som en prædiken, med
teologisk taktfasthed i det paradoxale problem og med pædago-
gisk sigte mod de svage og ømskindede – at de kunne lære at

aflægge den »kødelige« fornuft, der søger at mestre Guds gerning. Skulle man ud fra denne salme og dens behandling af just dette foreliggende, smerterige problem danne sig et billede af Schrader, måtte det blive billedet af den strenge, lidet sentimentale, men meget principfaste, der vel ved at stille et svagt hjertes klage og skynde på et tøvende sind med de argumenter, som teologiens paradokser giver ham i hænde. Det gøres i et billedsprog, som røber ikke lille lighed med det tilsvarende i den føromtalte noget ældre opbyggelsesbog; der øses åbenbart af et stort, fælles opbyggelsesstof, begrundet på stadig de samme skriftord og besværgende billeder og enslydende trøste-grunde. Når hos Schrader Gud vil bevare os og give os lægemiddel mod Helvede, da lader han dette strømme ud af giften:

...

Og lægedommen gaaer
da ud af gift og fare.

Således måtte også læserne af den 50 år tidligere bog af Müller formanens ved at høre om, at lægen ikke gør ilde mod den syge, men tværtom tjener hans sundhed ved at give ham en besk medicin, og at han ikke som et vanvittigt barn, »som en væmmel-vorn patient, krymper og vender sig, vil ikke sætte bægeret til og drikke ud« af den bitre drik. Og hele dette almindelig udbredte opbyggelsesmateriale farver Schrader så med sin særlige tendens.

Hans salme er således opbygget: v. 1: Problemet fremsættes, at Gud fører, ledsager og bereder os ad underfulde veje, når han drager os til sig. v. 2-8: Nærmere beskrivelse af disse vejes mangfoldige modsigelser, hvor Gud skrækker og truer os med vrede, død og helvede, gennem hvilke nåden vil lære os at stå sikkert og at tænke på Gud, og hvor det pædagogiske mål med al den modgang er at lære os vor afmagt og at lade det ny menneske i os fødes, hvem nådens vin – efter al den trængsel – nu vil smage des sødere. v. 9-14 begrundes skriftmæssigt, at Gud altid *plejer* (et udtryk, der netop røber, at tankerne i salmen er fremgået af en udbredt, almindelig erfaring, og at salmen næppe

er udsprunget af en stærk, umiddelbar oplevelse af anfægtel-
sens gru; alt dette er på afstand; anfægtelsen er skubbet bort
hen på erfaringens mere beroligende afstand fra det nutidigt
virkelige; og denne erfaring bruges nu pædagogisk) at gå med
os ad disse veje og vise os det modsatte af, hvad han tænker.
Det skriftsted, der henvises til for at vise, at frelsesvejen må
svare til Guds egen paradoxalitet, er fra 1. Kor. Det drejer sig
om, at Gud vil lægge de vises visdom øde og gøre de forstan-
diges forstand til intet . . . Thi Guds dårskab er visere end men-
neskene, og Guds svaghed er stærkere end menneskene . . . Men
det, som var dårskab for verden, udvalgte Gud for at beskæmme
de vise, og det, som var svagt for verden, udvalgte Gud for at
beskæmme det stærke; og det for verden uædle og det ringe-
agtede, det, som intet var, udvalgte Gud for at gøre det, som
var noget, til intet, for at intet kød skal rose sig for Gud.
v. 15-19: Heroverfor en generel bekendelse af menneskers svag-
hed og ufornuft overfor Gud, idet vi jo ikke hengiver os i hans
pleje og finder hvile i hans førelse, og en denne bekendelse led-
sagende anråbelse om at Gud vil lære os at kende sandheden
fra dens skin og bære over med vores tåbelighed, og om at han
vil føre os til at opgive og at hade vores lyst. v. 20: Der gribes,
formelt vel betænkt, tilbage til v. 1 med de samme udtryk om
Guds veje og hans pleje i en bøn om, at vi da altid måtte se, at
Gud ledsager og bereder os – og fører os til evigt liv.

Brorsons oversættelse 1734. Der er en række ejendommelige
og karakteristiske forskelle mellem Brorsons oversættelse og
Schraders original. Nu vil der selvfølgelig altid være en række
forskelle på en oversættelse og dens fremmedsprogede original,
simpelthen nødvendiggjorte af hensynet til versfødder og rim og
betinget af oversætterens digteriske snilde i forhold til den ori-
ginale salmes digter. Her vil det altid mærkes, at Brorson er en
ægte digter. Det viser sig i mange små sproglige ændringer,
hvor udtryk, som hos Schrader blot står som illustrationer til
de i forvejen foreliggende, i sig selv afsluttede, teologiske postu-
later, hos Brorson får lidt friere tøjler til at udvikle sig efter
deres egen billedmæssige dynamik eller ordenes egen logiske
følgerigtighed – uden at den teologiske mening forskydes. Det

drejer sig ikke om store sager – som følgende eksempel viser – men mærkes ved, at ordene hos Brorson får mere »tone«, og at deres bevægelse bliver lettere.

Almindeligt oversat siger Schrader i v. 12: Du viser os stadig det modsatte / af det, som du tænker, / du går med os til det fremmede mål, / når du os til dig styrer (lenckest), / du lader os falde, når du vil (... lade os stå o.s.v.). I stedet for, som hos Schrader, at fremsætte disse indholdsmæssigt parallelle teologiske, paradokse påstande (du viser... du går... du lader...) lader Brorson det første få lov til at udvikle sig efter sin egen logik og er oven i købet derved snild nok til at frembringe en rent lydæssig lighed med et af ordene hos Schrader. Hos Brorson får vi så ikke bare den teologiske these, at Gud viser det modsatte af, hvad han tænker, men får i naturlig udvikling heraf også at høre, hvad Gud viser os, som er det modsatte af, hvad han tænker – sådan at verset dog hæves noget op over de teologiske postulaters sfære:

Du viser altid det, der staaer
Imod den deel, du tænker,
Naar veyen hen til kronen gaaer,
Saa viser du os lenker (!),
Tit lader du os falde, naar

...

Men bortset fra denne slags – indholdsmæssigt ligegyldige – forskelle, som altid må fremkomme i en oversættelse, er der en lang række andre, som tilsyneladende alle, skønt de hver for sig kunne synes ubetydelige, dog er udtryk for en bestemt tendens.

I Brorsons v. 7 hedder det:

Naar vi vor jammer, synd og nød
Saa stærk i Gud bekrige,
At de vige,
Det bringer kiødet død
Og aanden kraft og rige (= magt).

Hos Schrader står der tilsvarende ikke, at vi bekriger vores jammer, for den var jo efter hele Schrader-salmens tankegang netop udtryk for Guds paradoxale godhed, en guddommelig underfundighed i frelsesmåden, men at vi må kæmpe mod »Sattans kræfter« = fristelsen til at hengive sig til den »kødelige« fornuft, der ikke vil tro, at jammeren er Guds nåde. Og svarende til de to sidste linier i dette vers, som hos Brorson er forbundet med et meget sigende »og«, siger Schrader meget dialektisk, at kødets død skal hidføre åndens liv. Hvilket er noget ganske andet.

I Brorsons v. 8 står der:

Saa gaaer du giennem torn og krat
Og mange mørke stræder,
At faae de arme siele fat,
Som sig i verden glæder,
At de sig siden uden tvang
Dig gandske overgive,
Troe forblive,
Og satan mangan gang
Forfølge og fordrive.

Her vil man hos Schrader lede forgæves efter det formildende »mangan gang« (han siger »stadig«), ligesom man i Brorsons udtryk: at de sig siden (deri ligger, at det jo bare er en overgang!) uden tvang o.s.v. savner – hvis man da savner det! – Schraders systematiske teologis dybsindighed: hvor de uden frygt og skyhed / kan ære dig med frygt og bæven!

Af den slags forskelle er der mange. Den tydeligste kommer frem i v. 4. I en ordret oversættelse af dette vanskelige vers hos Schrader står der: »Og når vi kan gå til dig i dit lys og ser dit faderhjerter og åsyn fuld af kærlighedsblikke, så det i dig forvænte (eller måske: ved dig tilvante) sind kun føler fred og glæde, og leger med dig, så falder på én gang det hen, hvorefter dets (sindets) øje sigter«.

På tysk ser verset således ud:

Und wenn wir nun in deinem licht
recht können zu dir gehen,
dein Vater hertz und angesicht
voll liebes-blicken sehen,
dass der an dir verwehnte sinn
nur fried' und freude fühlet,
mit dir spielet,
so fallt auf einmahl hin,
wornach sein auge zieleet.

Tanken i dette vanskelige vers må være, at når mennesket, som just (v. 3) truedes af Gud med vrede og død, nu endelig ser muligheden af en hvilestund fra al skrækken og med blikket fæstet på Guds milde åsyn går til Gud, så falder på een gang *det* hen (nl. Guds faderhjerter og åsyn fuld af kærlighedsblikke og vores dertil svarende fred og glæde) som havde vinket vores øjne til sig som målet. Og i det følgende vers fortsættes denne tankegang med, at Gud anstiller sig fremmed og som en fjende, ordentligt stiller os på prøve, slår os så vi græder og bløder o.s.v. Sådan er der hos Schrader en meget nøje forbindelse mellem v. 4 og v. 5. Det blev ingen sjælens hvilestund i v. 4 – tværtimod. Schrader griber i v. 15 tilbage til denne mærkelige tanke med en bebrejdelse mod mennesket i nogle ord om, at når »Gud vil skjule sit glædes-lys en smule« for os – så vil vi ikke tro. Hvad får nu Brorson ud af denne ligefrem raffinerede paradoxalitet og forstillelse hos Gud, at han ved at se mild ud nu drager mennesket til sig – for så pludselig at overrumple det med pisk og ris, i Schraders 4. vers?

Og naar vi da din kierlighed
Og milde hierte finde,
At mange glædes taarer ned
Af vore øyne rinde,
Naar den afvendte (= fra Gud bortvendte)
siel igien

I Jesu skiød kand havne,
Ham at favne,
Saa svinder verden hen
Som drømme, røg og avne.

Så er det *verden* og ikke Guds mildhed, der svinder hen, men så er ganske vist sammenhængen til v. 5 helt brudt:

Du stiller dig som du varst vred,
Forskrekker vore tanker,
Du støder os i skarnet ned,
Os truer, slaer og banker

...

Brorson har helt set hen over det 4. vers' i sandhed meget raffinerede *pointe* og fået noget helt andet, noget enfoldigt, utvetydigt-trøsterigt ud af det. I mine ører lyder Brorsons ord som talt ud af et hjertes troskyldige godtroenhed. Hvis Gud var underfundig her, forstillede sig, blot lod som om, – Brorson lod sig bedrage og anede ingen svig. Men dette milde eller svage sind har manglet Schraders teologiske mod og dialektiske styrke.

Det skulle altså være tydeligt ud fra disse eksempler, at ændringerne i Brorsons oversættelse ikke er udtryk for tilfældige afvigelser, men for en bestemt tendens, en formildelse eller afsvækkelse, hvorved Schraders salme ved oversættelsen – på et helt afgørende punkt, nemlig med hensyn til dens teologiske holdning – er på vej til at skifte karakter. Schrader vil næppe kunne have set med glæde på Brorsons oversættelse. Den teologiske holdning i Schraders salme overfor problemet om Guds underlige veje, når han ville føre mennesker til sig, var, at Guds veje (med støtte i det anførte skriftsted fra 1. Kor.) afspejlede hele gudsåbenbaringsens paradokse karakter. Fordi livets modgang ses i sammenhæng med selve evangeliets paradox bliver modgangen i virkeligheden en slags skjult nåde, nåde udtrykt gennem et modsat ydre, ligesom dårsken i evangeliet i virkeligheden er Guds visdom, sådan at mennesker ud fra denne evangeliske forståelse just derved kan forlige sig med kors og

trængsel, fordi det nemlig egentlig slet ikke er kors og trængsel. Netop modgangen er nåde, fordi Gud viser det modsatte af, hvad han synes. Således hvælver – midt i jordelivets modgang – allerede en højere forståelsens himmel sig trøsterigt over den uforståelige modgang, sådan at mennesker i modgangen i virkeligheden kan opleve det frydefulde, fordi modgangen har fået sin forklaring og forståelse: den er pantet på, at Gud er ved at vise dem godhed, hvorved modgangen ikke længere er virkelig modgang. Gud anstillede sig underfundigt og »lod som om« han sendte os modgang og var stræng. Dog, han gør jo det modsatte af, hvad han egentligt mener. Og Schraders salme afspejler en dertil nøje svarende underfundighed fra menneskers side: forlignelsen med jordelivets trængsel er fuldbyrdet ved, at vi, – paradoxalt sindede som skriften lærer os, at Gud er det, – har oplevet modgangen som skjult medgang, idet vi jo nu ved, at modgangen er den underlige vej, ad hvilken Gud just drager sine børn til sig. Frydefulde smerte! Åh, Gud! Lad os se, at det er sådan (v. 20).

Schraders salme er en dyb salme, som med skarphed er trængt langt ind i disse problemer, som både i praksis og teori er svære, og hvor de forskellige tankegange ligger meget nær op ad hinanden. Den er på grund af sin teologiske styrke i høj grad værd at beskæftige sig med. Men i mine øjne afslører holdningen i Schraders salme sig som bedrag, fordi problemet om modgangen på Guds veje er løst ved at betragte modgangen, som om den ikke var modgang. For den, der har teologisk dumdristighed til at fastholde dette, er livet altså ikke mere, hvad det virkelig er. Livets nød er ikke virkelig. Det er denne livets virkelighed Schraders salme har bedraget bort. Og denne illusion er så opbygget til et vældigt pædagogisk system, som sætter Gud bag ved synd og fald og helvedsfrygt, for at opdrage os gennem dem, eller måske nu og da blot lade nådens vin smage endnu lifligere – bagefter.

Men her har Brorsons oversættelse delvis givet salmen en anden holdning. Brorsons formildelse eller afsvækkelse af den originale salmes stærkt paradokse præg, og det, at det afgørende v. 4 bryder salmens systematiske læreopbygning, forårsager, at

vi i den oversatte salme kommer til at forholde os til livets jammer som til jammer, og til troens glæde som til glæde. Jammeren respekteres som jammer – for så at bekriges i pagt med Gud. Og ind imellem lader Gud os så smage den søde hvile og trøst, så glædestårerne i denne pause i jammeren dog kan rinde af vore øjne. For nu er vi i Jesu skød. Således har stemningernes skiften mellem forskrækkelse og glæde afløst Schraders teologisk-pædagogiske system, og dette kan derfor heller ikke – ganske som før – bruges som den trylleformular, hvorved det virkelige menneskeliv bortillusioneres.

Et bestemt udtryk hos Brorson trænger især til opklaring. Hvad er det at have et i Gud uforandret sind?

I saadan kamp vi føres ind
Til vores egen nytte,
I Gud et uforandret sind
(Schraders udtryk er »det nye menneske«)
At faae til deel og bytte,
...

Nu ligger det i det foregående, som netop hos Brorson fremhævede det bevægelige i følelsen, at tanken ikke er, at alt i livet skal modtages med samme uforandrede og ubevægelige stemning. Mon ikke der tænkes på det samme, som i en prædiken af Tauler et sted udvikles om de retfærdige, der øver sig i det indvortes og udvortes menneske, lider med tålmod på alle de veje, Herren fører dem ad, i anfægtelse, i mørke, indbilder sig ikke, at de er kommet til freden – og lever dog ikke uden fred; de går den snævre sti mellem fred og ufred, mellem håb og frygt, mellem sikkerhed og tvivl, og når de da undertiden i deres indre ser den sande fred, sikkerhed og frihed, så kaster de den straks fra sig – uden at lade den klæbe fast ved sig. – Og denne snævre vej mellem fred og ufred, mellem sikkerhed og tvivl o.s.v. er jo ikke at forstå som at alt skulle flegmatisk opleves i ens og samme sindstilstand, men er et udtryk for troens mod og kækhed i at holde sig lige langt fra fortabelsens fortvivelse – og verdens eller »kødets« sikkerhed, så sjælen alene

og uforandret har sin tillid og sin kækhed grundet i Gud. For han er den fattiges eneste salighed. Brorsons udtryk er i et ikke helt fjernt familieforhold – skal vi sige, at det er niece – til Luthers:

og tager de vort liv,
gods, ære, barn og viv,
lad fare i Guds navn,
dem bringer det ej gavn,
Guds rige vi beholder.

I hvert fald kredser Luther om de samme tanker. Han siger et sted: »Gud bønholder os ved at virke det modsatte af, hvad vi tænker. Vi beder om frelse, og han fører os for at frelse endnu dybere ind i fordømmelse og skjuler sin bønholdelse under en sådan storm.« Med disse ord var Luthers tanke vel, at mennesket, med al dets lidenskab fra angst til fortrøstning, uden at dvæle ved sin tilstand eller bygge på den, ved nu »at lade alt fare«, havde sin salighed i intet andet at have tilbage end Guds ord, i »at beholde Guds rige«.

Brorsons oversættelse i salmebogen. Der er som nævnt tale om et uddrag af den oprindelige salme. Allerede i Guldbergs salmebog begyndte man at stryge i de oprindelige 20 vers og udelod versene 5–8–12–13 og 19, men beholdt iøvrigt i de vers, der toges med, den oprindelige ordlyd. I tillægget til Evangelisk-christelig salmebog skar man endnu mere bort af salmen, så den nu blev på 7 vers, og foretog den omgruppering, som vi kender fra vores salmebog med, at det oprindelige v. 14:

Naar sielen sidder kold og svag
I stor anfegtnings mørke,
Da just i hendes vee og ach
Du selv er hendes styrke,
Vi tænke ofte i vor vee,
At du os slet forstøder,
Knuser, døder,
Ved enden kand vi see,
At hiertet mod os bløder.

er rykket frem som v. 4. Derved opnås to ting af tvivlsom værdi. For det første får salmen lidt mere psykologisk karakter. For det andet får den en mere anskuelig-systematisk disposition med v. 1-4 som beskrivelse af sjælekampen på Guds veje, v. 5-7 som formaning om, at det hele er til vores sande nytte. Ved denne fastere komposition har salmen imidlertid tabt i værdi. Endvidere foretog man i tillæget til Evangelisk-christelig salmebog*) også ændringer i teksten, som vi har bevaret i vores salmebog. Slutningen af det ovenfor citerede vers erstattedes med slutningen fra Brorsons v. 11:

Du fører os i mulm og mørk,
Hvor ingen vey og ende
Er at kiende,
Før vi fra verdens ørk
Til himlens hiem os vende.

I Schrader-Brorsons salme om Guds underlige veje er der, væsentligt set, tale om de veje, ad hvilke Gud fører »sine helgen« (v. 1) til sig (v. 2). Synspunktet med hensyn til de underlige veje og menneskers sælsomme vilkår er altså snævert: vejen til Gud, sådan som Gud drager den troende nærmere til sig ad sine sælsomme, underfulde veje. I Kingos 50 år tidligere salme »Sorrig og glæde de vandre til hobe«, Den danske Salmebog nr. 41, er synspunktet ikke dette snævre. Betragtningen vedrører her livets vilkår på jorden i almindelighed, sådan som det gælder for hvem som helst på jorderigs veje: konger og hver mand, unge og gamle, de med rosenkind og de armodige og svage, sådan som enhvers lod og lykke nu falder.

Ikke er hermed sagt, at synspunktet altid skulle være så fundamentalt forskelligt hos Kingo og i den begyndende Pietisme. For et hovedsynspunkt hos begge er at skabe opvækkelse, hvilket de ikke altid forstår så forskelligt. F. eks. er vi i følgende linier fra et »Hierte-Suk« i Åndeligt Sjungekor II både hvad udtryk og tanke angår ikke langt fra den just gennemgæede salme.

*) »Mynsters Tillæg«, 1845.

Dog kand du i ald min Smerte
 Qvege mit halfdøde Hierte,
 Naar du viiser mig en Smiil
 Af dit Ansigts blide Straaler,
 Da jeg, meer end gierne, taaler
 Hver Død-skærped Korse-piil!
 Thi jeg seer at du mig prøver,
 Og en liden Tijd bedrøver,
 At du mig tilmaale kand,
 For en Skaal-fuld Øyne-taare,
 Af Guds Himmel-veld og Aare
 Tusind Floder Trøste-vand!

Og sukket slutter med paradoxet:

Ald din Sorg er Naade-tegn!

Men altså: i »Sorrig og glæde« er synspunktet langt videre end i »O Gud! fornuften fatter ej«. For i »Sorrig og glæde« vedrører betragtningen menneskers vej og omskiftelige skæbne her på jorden i almindelighed og ikke specielt troens indre vej gennem modgangen til Gud.

Også fra »Sorrig og glæde« går der forbindelseslinier ud til tidens almindelige gudfrygtigheds stemning under lykkens ubestandighed og omskiftelser. Den stemning har haft mange kim i sig til senere forskellig vækst. For atter at citere fra de før omtalte »Åndelige Spare-Timer« om hvordan lykken kun leger, så vi ikke skal tro den: »I dag fører hun til ære, i morgen nedstyrtter den til skændsel... Det går således: I dag rig, i morgen fattig; i dag lystig, i morgen bedrøved; i dag sund og rød, i morgen syg og død. Mangen ved ikke at skikke sig i denne leg«. Eller vi kan – ligesom hos Kingo – tage lære af naturen, hvor solskin og skyer følges ad, og lære om, at alle ting har sin foranderlig lykke, og at vi skal være tålmodige og lade vores lod og lykke falde, som Gud vil: »Se, hvorledes naturen spiller i denne store verden: Der er snart lys, snart mørke, nu hede, nu kulde, nu dag, nu nat. Således spiller Gud i den liden verden med menneskene. Skik dig i legen! Går det vel an i dag? I mor-

gen kan det gå ilde. Derfor ophøj dig ikke. Går det ilde i dag, i morgen kan det gå vel, derfor mistrøst ikke . . . Jeg vil holde lige mod i alle tilstande, ikke blive mere kleinmodig når jeg har lidet, end når jeg har meget, og ikke mere hovmodig, når jeg har meget, end når jeg har lidet«.

Opbygningen i Kingos »Sorrige og glæde« er enkel. v. 1-6: Som i naturen er også i menneskelivet sorg og glæde, lys og mørke, skønhed og gift uløseligt forbundet for hvem som helst. v. 6: Digterens opfordring til sig selv om så ikke at blive forsagt:

Vel da! saa vil jeg mig aldrig bemøye
Om ikke Verden gaar efter min Agt!
Ingen Bekymring skal kunde mig bøye,
Intet skal gjøre mit Hierte forsagt!
Sorrige skal døe,
Lystigheds Frøe
Blomstris paa Himle-Lyksaligheds Øe!

v. 7-8: Nærmere motivering for at bekymring er unødvendig; angsten skal avle varig glæde, så lad det falde, som det vil. Og hertil knytter sig en »Sonnet eller Suk i Klingeriiim«, hvor beslutningen om at ville vise tålmodighed besmykkes med følgende artige åndrighed i tidens smag:

Saa blæser jeg, og gjør mig Taal, og blæss igjen
Ad alle Ting, som dog af Tiden blæssis hen!

Salmen har undertitlen: »Hver har sin Skæbne«. Det ord »skæbne« skal nu ikke tages i sin filosofiske betydning, således at man måske kunne tage salmen mere som en snarest filosofisk betragtning end en kristelig. Ifølge sammenhængen er »skæbne« = min lod og lykke, der falder som Gud vil, »min Deel«, om hvilken det i det efterfølgende »Sonnet eller Suk i Klingeriiim« hedder: »Imens jeg veed, at ey en Toorn min Food kand stikke, / Hvor ey din Haand er hos!« Det er ikke filosofi, men en omskrivning af Math. 10, 29 om spurven, der ikke falder til jorden, uden at Gud vil det.

Mens i »O Gud! fornuften fatter ej« modsætningen eller dog spændingen var mellem trængsel og nåde*) er der i »Sorrige og glæde« ingen pinagtig modsætning på dette punkt. Derimod er modsætningen mellem dette jordeliv med dets stadige vekslene, med pragt og sorg, men i hvad, det er, altid med uro, hvor alt er i bevægelse, »omhveger« – og Himlen, hvor glæden er varrende. Men tanken om denne modsætning tempereres stadig af, at jordelivet som sagt er, som Gud selv laver og blander det. Og Gud har nu lavet det uroligt. Om salmens holdning kan vi da sige: På grund af, at modsætningen er tænkt på den måde mellem jord og Himmel, tages for det første livet – anderledes end hos Schrader-Brorson – mere alvorligt, sådan som det er, hvor sorg bare er sorg, og hvor glæden er kort! For hver mand må tage imod sit, sådan som det er. Hos Kingo er der ingen

*) Hvad der så iøvrigt forstås ved nød, elendighed, bedrøvelse, svagheit o. desl. hos Schrader (og Brorson) er temmelig tvetydigt. For der tænkes både på vores ydre *modgang* (i udtryk som at Gud tager vores fordel hen o. lign.) og vores *åndelige anfægtelser* (Gud lader os plage i vores synder, så vi er elendige under truselen om fortabelse). Men heri indgår også menneskets hele selvbestaltede livs tragedie, i hvilket vi stræber efter at kunne få vores vilje, leve i glæde, i egensindighed, der fører til hykleri, og hvor vi i virkeligheden lever i tåbelighed og tomhed og svagheit, eller ligefrem i *syndens fald* eller smuds.

Nåden er svarende dertil også noget mangetydigt beskrevet, lige fra at vi ved den atter »står sikkert« i kampen mod Satan og helved, er rige i Gud og forbundet med ham, hævdede ud af syndens smuds til hans billedes lighed, eller at vi igen har trøst og mod og er frie og ser, at det er Guds veje, vi er på, når nøden tårner sig op. Ligesom der ikke gøres nogen adskillelse mellem, hvad man kalder livets almindelige, almenmenneskelige modgang og bedrøvelse og særlig kristelig nød (anfægtelser og helvedsskræk) bliver nåden på samme måde tvetydig, så den på samme tid kommer til at vedrøre eller vise sig i tilskikkelserne på vores vandring ad vejen her i livet — og befrielsen fra synden; og i sidste henseende er det endda lidt tvetydigt, om der tænkes på sejren over syndens fald i livet, eller tilgivelsens befrielse fra synd.

I »Sorrige og Glæde« er sorgen entydigt om livets modgang, nemlig den, at det er brydsomt at være konge, at miste sin ungdoms styrke o.s.v. Salmen holder altså dette helt udenfor det særlige synd—nåde forhold til Gud ved blot at tale om livets almenmenneskelige modgang og sorg.

underfundighed i dét. For det andet bliver menneskets opgave denne: at være tålmodige i al den verdens omskiftelighed, hvor opgaven i »O Gud! fornuften fatter ej« snarere var at ile til Gud fra verden for korsets jammerpile. Tålmodigheden får sin styrke i verden af troen på, at sådan har Gud nu gjort det: jord for sig og paradís for sig. Vi er vel på vej mod Himlen; men vi er på jorden. Et udtryk som dette: »Angst skal avle en varende glæde« skal forstås ud fra den sammenhæng. Meningen er ikke, at der i angsten skulle være en særlig forbindelsesvej til saligheden, at den måske endog skulle være et skjult paradoxalt udtryk for glæden, eller at Gud efter sin paradoxale åbenbaring måtte føre de udvalgte gennem særlig angst til frelsen, sådan at når der såedes netop angst her på jorden, det så ville spire frem som glæde i Himlen. Meningen med udtrykket er efter hele salmens sammenhæng bare den, at er der angst, svaghed, armod under livets urolige omvæltninger – i Himlen vil der blive varende glæde. Derfor skal vi holde modet oppe, for saligheden er Himlens, den alene formår det. Angsten og svagheden er jordens. Men lad så være. Dét har Gud gjort. Det kan jo rigtignok synes lidt sært at skulle fortolke netop et ord som »avle« (angst skal avle en varende glæde) på den måde imod sin egentlige sproglige betydning. Lagde man denne sproglige betydning til grund, måtte liniens mening være, at angsten just frembragte den varende salighed i himlen, således at der var en forbindelse mellem netop jordens angst – og himlens salighed. Men efter hele salmens sammenhæng er dette ikke meningen. Fortolkningen må altså vælge imellem at fortolke salmens sammenhæng ud fra et enkelt udtryks rent sproglige mening – eller fortolke et enkelt udtryks mening ud fra salmens hele sammenhæng; og dette sidste må være det rigtige. Salmens æstetiske opbygning svarer iøvrigt til denne sammenhæng: Salmen er bygget op strengt antitetisk, således at hvert vers' tre sidste linier udtrykker den himmelske modsætning til de jordiske vilkår. Dette »Himmelen ene« står uforandret overfor alle de omskiftelser, som er beskrevet (iøvrigt også antitetisk: kongernes pragt – de skjulte byrder; brystets dyrebare smykke – hjertets hemmelige harm o.s.v.) i versenes begyndelse. Hvor stærkt og påfaldende

modsætningen jord-himmel betones, ses af slutningen af Kingos vers 6 (som i salmebogen er gjort til slutning i v. 7!):

Sorrig skal døe,
Lystigheds Frøe
Blomstris paa Himle-Lyksaligheds Øe!

Det karakteristiske ved udtrykket kan man se, når man sammenligner det med et udtryk fra Müllers Spare-Timer. Her skrives i tilslutning til ordet i Ps. 126, 6: »Men af de kristnes tårer må der opvokse glæde. Så mangt et græde-korn, så mange glæde-neg«.

Det er da sådan set også det logiske billede, at sæden sås her og høstes hist. Men netop denne »trøstelogik« brydes hos Kingo: for lystighedsfrøet sås i Himlen. Dér hører det hjemme. Der sås det og vokser det op. Jorderigs sorg hører hjemme her; men den når derfor også sin ende her. Som den oprindelige slutning i v. 8 lød:

Tidernis Bom (= flangeblok)
Bliver dog tom,
Himlen skal kiøre altingest her-om!

Sådan er den forklaringens himmel, der hvælver sig forsonende over menneskers vej i Kingos salme og hjælper mennesket til at forlige sig med eller skikke sig i sin lod og lykke.

Det er mærkbart, at Kingo i sin salme på en langt enklere måde har affundet sig med problemet end Schrader-Brorson i deres salme. Kingo har fjernet sig så meget fra sin egen skæbne i betragtningen af den, at han har kunnet se den større, formildende sammenhæng med hele jordelivets vilkår. På en vis måde er det enhvers skæbne, f. eks. en Griffenfelds fald og deslige, som har leveret materialet til hans betragtning, ligesåfuldt som hvad han måtte have smerteligt erfaret på sig selv. Så blæser han og gør sig tålmodig, men hele den betragtningsmåde har jo unægtelig gjort tålmodigheden mindre personlig-lidenskabelig. På grund af den (pietistiske) indsnævring af problemet i

»O Gud! fornuften fatter ej«, at det drejer sig ikke om livets vilkår i almindelighed, men om den særlige vej til Gud, og at det gælder at få de arme fat, som sig i verden glæder, for at få dem til at elske Gud stedse inderligere – især i smerten, har denne enkle løsning af problemet ikke foreligget dér. Men det lykkedes Schrader at få problemet på en anden beroligende afstand fra sig ved hjælp af det paradox-teologiske systems forklaring. Dette oversatte Brorson jo, men fordi dette synspunkt delvis bristede i hans oversættelse, kan man vel sige, at af de tre salmer er Brorsons den mest lidenskabelige.

I sin kamp mod »kristenhedens officielle kristendom« i det 19. årh.'s midte kalder Kierkegaard meget spotsk den gængse kristendom for »et pragteksemplar af gode trøstegrunde«. I den situation, hvor livet pludselig teer sig som et vanartet, slemt barn overfor os rare, velmenende mennesker, der bare ønskede at have det fredeligt og godt, er opfindsomheden i at finde trøst utrolig stor. Man bør være nøjeregnende med trøstegrunde. Det er ikke alt, der trøster godt, der er sandt. Men vores hjerte afslører sig i den trøst, vi nu slår os til ro i.

I ovenstående har jeg ind imellem søgt at klarlægge de forskellige trøstegrunde i de to salmer. Trøsten har i begge salmer sin særlige karakter, fordi de hver for sig er udsprunget af en gudfrygtighed, hvor Gud i tro søgtes elsket som i den rene kærlighed – ikke for gavers og vindings skyld, og på trods af al trængsel. »Det er den rette brud, som siger til Kristus: Jeg vil ikke have dit, men dig selv, du est mig ej kærere, når det går mig vel, ej heller mindre kær, når det går mig ilde«.

OM MELODIERNE

af *Henrik Glahn*

Det er en af reformationstidens centrale og klassiske melodier, som knytter sig til den første af de foran omtalte salmer, »O Gud, fornuften fatter ej«, D.D.K. 332. Dens skæbne ned gennem tiden fra de første tyske tryk til de nu gældende koralbøger kan kort skitseres således: Vi møder den i reformationens første år, skabt delvis på grundlag af en i forvejen foreliggende salmemelodi. Den finder hurtigt en fast plads i Luthertidens tyske sangbøger, ligesom den fastholdes i alle senere betydende koralsamlinger. I det danske repertoire optages den hos Tausen 1568 og i Thomissøns Psalmebog 1569, og også herhjemme møder vi den i samtlige senere kilder omend til vekslende tekster og med de ændringer, som navnlig i rytmisk henseende er typiske for det 18.-19. århundredes koraltradition. Laub forsøger – på sin egen måde – at restaurere melodien, mens den i de seneste koralbøger bliver meddelt i sin originale skikkelse.

Men lad os nu se lidt på de enkelte stadier af det her skitserede og meget typiske forløb for en af de bedste gamle melodier, desværre ikke en af dem, man kan kalde virkelig indsungen, hvilket vel hænger sammen med, at der i vor salmebog kun findes denne ene tekst til melodien.

I 1526 udkom i Wittenberg en lille sangbog, en »Enchyridion (= håndbog) geistlicher gesenge und psalmen«, hvor vi for-

uden en række af de allerede kendte lutherske salmer finder en salme af Johann Agricola, »Gottes Recht und Wunderthat« med følgende melodi:



Hverken selve salmen eller den anførte smukke melodi fik videre udbredelse i salmesangen, men det er derimod tydeligt, at melodien har dannet forbillede for den melodi, som få år efter knyttedes til »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ«, hvis tekst ligeledes er tilskrevet Johann Agricola, og som første gang blev trykt i Wittenberg hos J. Klug 1529. Vi kender ganske vist først et eksemplar af Klugs sangbog fra 1533, men salmen har uden tvivl stået allerede i hans første sangbog fra 1529.

Som bekendt er alle den tids salmemelodier anonymt overleverede, vi kender ikke deres komponister, men da vi ved, at digter og komponist ofte var identiske, og da vi her står over for to salmer af samme forfatter, og begge melodier har omtrent det samme forløb, tør vi gætte på, at det er Johann Agricola, som er melodienes ophav. Men vide noget sikkert herom kan vi naturligvis ikke.

Løvrigt kan den påviste sammenhæng mellem de to melodier til »Gottes Recht und Wunderthat« og »Ich ruf zu dir« tages som udtryk for et almindeligt træk i den ældre overlevering: brugen af fælles melodiske vendinger, vandringen af bestemte melodiske fraser fra den ene melodi til den anden – et træk, som jo også er karakteristisk for folkesangen og den verdslige vises melodistof.

Melodiens ældste form behøver vi ikke at notere her, for den er som allerede nævnt den samme som i DDK 332. Både rytmisk og melodisk er denne melodi på samme tid enkel og prægnant, med en storartet balance i den melodiske opbygning. I de to første linier, der gentages, føles kvinten, a, som den centrale tone, hvorom de to linier bevæger sig (optakttone og sluttone i begge linier), hvorefter melodien med udgangspunkt i tonear-

tens højere leje (c'-d') bevæger sig i et gradvist fald med kaden-
 cer på henholdsvis f, d og c. Med denne dybde tone som ud-
 gangspunkt former de to sidste linier sig som en smuk melodisk
 bue op til b og tilbage til grundtonen d, – sidste linie med en
 lille, meget fin brydning i det rytmiske mønster gennem den
 forkortede optakt og punkterede node.

I alle det 16. århundredes samlinger møder vi melodien i
 denne form, uden de varianter, som ofte i stort mål klæber til
 overleveringen af reformationstidens melodier. Det må vel også
 siges, at melodien til »Ich ruf zu dir« er så helstøbt og præg-
 nant i sit forløb, at den kun i ringe grad indbyder til omsyng-
 ninger.

Salmen oversættes til dansk i Hans Taussens salmebog
 (1544), »Jeg raaber til dig, o Herre Christ«, men melodien gen-
 gives først i en senere udgave fra 1568, hvor den noteres helt
 som hos Klug. Vi skal helt frem til Kingos Graduale 1699, før
 melodien udstyres med variationer, og det drejer sig her alene
 om punkterede noder, gennemgangstoner, portomentfigurer
 o.l., ydre modepræget pynt, som iøvrigt blev fjernet igen i
 Breitendichs koralbog 1764.

Kingo 1699:

Jeg raa-ber til dig/ o Her-re Christ/
 Gif mig dend ret - te Tro for - vist/

Jeg be - der du hør min Kla - ge/
 At jeg dig ik - ke for - sa - ge/ At jeg for - seer

Fra tiden mellem Kingo og Breitendich kan som en kuriositet
 anføres en version af koralen, som den findes i en håndskreven
 dansk koralbog o. 1760. Denne beror i Musikhistorisk Museum
 og er nærmere omtalt i en interessant artikel: »Nogle hånd-
 skrevne dansk-norske koralbøger fra det 18. århundredes første
 halvdel« af Nils Schiørring (Festskrift til Knud Jeppesen 1962,
 s. 253 ff.). Her noteres koralen efter tidens skik med becifret
 bas, og melodien er desuden udstyret med de i det 18. århun-
 dredes ledsagepraksis så yndede figurationer og passager mel-
 lem linierne:

De her forekommende forsiringer hører til de beskedne i sammenligning med, hvad vi kan møde i andre samlinger fra det 18. årh., – man kan blot henvisse til de overdådige tirader, Bach udstyrede sine koralharmoniseringer med. Organisten skulle derigennem demonstrere sin kunst, *ikke* fremhjelpe menighedens salmesang. I et anonymt skrift fra 1785: »Forslag til Kirke-Sangens Forbedring...« klager forfatteren bl. a. over disse dræbende mellemspill og i det hele taget over organisternes ulyksalige trang til at vise sig: »En anden (organist) vil lade sin Magt høre i at kunde forandre Harmonien og gjøre stads med en løbende Bass eller sligt. En anden vil ret vise sit Vid i Interludier (Mellemspil), nogle har disse indskrevne ved Hvile-Punkten, undertiden en halv Snees Noder (gid dog aldrig flere!), andre tilsætter dem ex tempore af sit eget Genie...« »Den Enfoldige, som kunde see Organistens Fingre at hoppe op og ned paa Klaveret som en forvildet Græshoppe, kunde maaskee troe, at han spillede heel prægtigt; men den Kyndige maatte tænke: Ak, hvor han masakrerer Choraler!«

Siden det 18. århundrede er melodien blevet berøvet sit rytmiske liv og er spændt ind i $\frac{4}{4}$ -taktens uniform med fermat på alle kadencetoner, og i denne form blev melodien gengivet i alle de senere officielle koralbøger frem til Berggreens og – i hvert fald delvis – Bielefeldts.

Den rytmeløse koralform fremført i et drævende tempo er kendetegnet på kirkesangen i det 18.–19. århundrede. Gennem tempoangivelserne i Berggreens koralbog (der vel at mærke søger at fremme et *hurtigere* tempo!) kan vi få et indtryk af, hvor langsomt salmesangen skred i kirken i forrige århundrede. Eet vers af »Vor Gud han er så fast en bog« havde en varighed af ca. 2 minutter – prøv selv at måle, hvor lang hver enkelt tone da skal være. Det turde være overflødigt at fremhæve, at det er den omtalte tradition for koraludførelse, Laub reagerer imod. »Melodierne skal være levende melodier, ikke lig«, siger han i »Om Kirkesangen« i 1887, og det er hans bestræbelse for at levendegøre, som retfærdiggør, at han i en række tilfælde rytmisk *overrestaurerer* det overleverede melodigods. Når vi således i Laubs første melodisamling, »80 rytmiske Koraler«, 1888, møder den her omhandlede melodi i en slags $\frac{3}{2}$ -takt:

Ja, før os med din e- gen Haand, Som du det bedst kan
Og låd din go- de Hel- lig- aand, Os al- le Ti- der

fin- de,
min- de, At, hvor- dan du os fø- re vil, Saa

så ligger denne rytmiske omarbejdelse af den oprindelige version på linie med nogle få andre i Laubs samlinger¹⁾, hvor ønsket om at levendegøre en eksisterende koralmelodi har tilside- sat hensynet til den historisk rigtigere form. Men ligeså forståelig disse ændringer er ud fra Laubs situation og stræben efter fornyelse, ligeså naturlig var en revision af de melodier, hvor Laub måtte siges at være gået for vidt i sin reformiver.

»130 melodier«, 1936, tilbagefører derfor melodien til den gamle rytmeform, og dermed er dens historie ført op til i dag. Endnu skal blot tilføjes, at den oprindelige salmetekst, efter forskellige omredigeringer – hårdest som sædvanlig i Evangelisk-Christelig Psalmebog – helt gled ud af salmebogen med Roskilde Konvents i midten af forrige århundrede. Melodien havde dog fortsat sin funktion i koralbøgerne til Kingo's »Min Jesu, du min Sjæletrøst« og Brorson's »O Gud, fornuften fatter ej«. Salmebog for Kirke og Hjem kasserede den første, og heller ikke i DDS optoges andre tekster i dette versemål end Brorsons salme. Til Nordisk Koralbog leverede Harald Vilstrup en ny oversættelse af Agricola's salme, »Jeg råber til dig, Herre Krist«, som deltagerne i sommermødet i Vallekilde 1959 måske vil huske fra salmegennemgangen.

En nærmere gennemgang af den melodi, Kingo selv føjer til »Sorrig og glæde« i Sjungekorets Anden-part er vist ikke påkrævet. I DDK 386 oplyses, at det er en verdslig visemelodi fra ca. 1670, formentlig en Sarabande (eller Courante) i stil med andre Kingomelodier, der – som han udtrykker det i fortalen til »dend gunstige og retsindige Læsere« – »ellers af mange siungis med forfængelig Ord«. Kingo har følt det nødvendigt at imødegå en eventuel forargelse over hans udstrakte brug af verdsligt visestof. »Jeg haver dermed vildet gjort de velklingende og behagelige melodier saa meget meere Himmelske, og dit Sind (om dig det befalder) dissmere andægtigt . . . « Iøvrigt henviser Kingo til, at denne praksis er gammel og prøvet, ligesom han på forhånd afviser tanken om, at »Materien (dvs. sjungekorets sange), for Melodiens Vanskeligheds skyld, ikke vel skal kunde læris« – en sådan påstand er »kun Ord-Nisser til at kyvse Børn med. Vi finde udi vore Psalme-Bøger de vanskeligste Melodier over de sletteste Sange . . . « En fuldstændig kortlægning af Kingomelodiernes kilder og forbilleder vil De kunne finde i professor Nils Schiørrings melodikommentar og melodiudsættelser i bind VII af Thomas Kingo. Samlede Skrifter, 1945²). Melodien til »Sorrig og glæde« har – ligesom f. eks.

melodien til »Rind nu op i Jesu navn« – haft stor udbredelse i datiden, men »hvad der gør Kingos form særlig interessant er, at den tilsyneladende er et af de tidligst påviselige tryk af den udbredte melodi« (Schiørring, anf. sted s. 34). Forud for Kingo 1681 kendes den kun i en hollandsk klaverbog og i A. Fritsch' »Himmels-Lust und Welt-Unlust«, Jena 1679.

Sjungekorets sange var andagt-salmer »i allehaande Tilfælde«, ikke kirkesalmer, og Kingo holder dem da også uden for i den forordnede kirkesalmebog 1699³). Pontoppidan (1740) optager et par af sjungekorsalmerne (Nu rinder solen op, Rind nu op i Jesu navn), og i Roskilde Konvents salmebog (1855) bringes yderligere nogle salmer derfra, deriblandt »Sorrige og glæde«. Det er derfor først med de til »Roskilde K.« knyttede koralbøger, at den gamle dansemelodi vinder indpas i den officielle kirkesang (Berggreen og Rung).

I sig selv er melodien fra Kingo et nydeligt stykke musik, men velegnet til menighedssang er denne elegante danseviser fra »le grand siecle« med de underforståede ornamenter ved kadencerne (navnlig 2. linies) visselig ikke. I professionel solo-udførelse, sunget med akkompagnement på spinet eller cembalo⁴) vil sangen få sin rette virkning, men omplantet til massiv menighedssang med tung ledsagelse på orgel (eller harmonium!) vil dette udprægede kunstprodukt føles meningsløs.

Laub, som allerede i »Om Menighedssangen« fremhæver Kingomelodiens ufolkelige karakter, komponerer i 1916 en melodi af et helt andet tilsnit (DDK 387). Påfaldende er navnlig hans valg af den lige rytme, der ligesom bevidst omgår tekstens umiddelbart naturlige skandering, et træk, som uden at virke unaturligt formentlig har været begrundet i ønsket om, at melodien grundpræg skulle være afgørende forskelligt fra den eksisterende. Et lignende forhold møder vi i et par andre Laubmelodier: »I lemmer, hvis hoved har himlen i vælde« (DDK 197) som kontrast til A. Windings (se Bielefeldt 105) og »Kom regn af det høje« (DDK 255), der foruden at være en ypperlig melodi føles som en protest mod Hartmanns vaudevilletone (DDK 254). Ved alle andre melodier til tekster af tilsvarende »tretaktisk« metrum har Laub, såvidt jeg kan se, komponeret

i tre- eller sekstakt (jfr. DDK 80, 118, 161, 241, 426). Forholdet mellem tekst- og melodirytme er imidlertid for delikat et problem til, at jeg tør gå nærmere ind på det her. Meget muligt vil specialister på feltet kunne udlede en mere dækkende forklaring på Laubs rytmevalg til »Sørrig og glæde« (samt de to andre nævnte) end den enkle, at der er tale om demonstrative afvigelser fra foreliggende og indsungne melodier til de samme tekster⁵).

NOTER:

¹) Jfr. Kom Gud skaber og Helligånd (80 rytm. Koraler), Af dybsens nød, Hvad kan os komme til for nød og O hjertekære Jesus Krist (alle i Dansk Kirkesang).

²) Jfr. tillige Nils Schiørring: Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang I s. 213.

³) Af Sjungekorets melodier møder vi i Kingos Graduale kun een: »Nu velan vær frisk til mode«.

⁴) I Kingo-udgaven VII er melodiudsættelserne holdt i bunden firstemmig sats, hvilket naturligvis er fuldt berettiget og tillige praktisk. Det er dog spørgsmålet, om ikke en solostemme med et udskrevet continuoakkompagnement havde været mere i pagt med sangenes oprindelige karakter.

⁵) Fra Knud Jeppesens hånd foreligger iøvrigt en smuk og virkningsfuld motet for bas-solo og mandskor, resp. blandet kor over Kingos salme, trykt i Folke- og Skolemusik XII, 4. 1959.

DEN SØNDERJYDSKE INDSATS FOR DANSK SALMEDIGTNING

Om H. Hejselbjerg Paulsen:
Sønderjydsk Psalmesang 1717 — 1740

af *Harald Vilstrup*

Deltagere i Dansk Kirkesangs sommermøde 1959 vil erindre et meget ejendommeligt og betydeligt foredrag af den sønderjyske præst og salmeforsker Hejselbjerg Paulsen. Foredraget var ikke kort og utvivlsomt ret vanskeligt at følge for folk uden særlige forudsætninger. Der var mange tekniske betegnelser, titler på salmebøger, som ikke just kendtes af alle og enhver, mest tyske, og lange tyske citater. Hvad alle dog sikkert mærkede var, at vi fik et nyt syn på de ejendommelige kulturelle, sproglige og kirkelige forhold i Sønderjylland omkring 1720.

Man undrede sig over foredragsholderens enorme lærdom, men måske endnu mere over hans dristige formodninger, der syntes at kuldkaste alle gængse meninger, ofte med liden eller aldeles ingen begrundelse. Man forstod efterhånden meningen: Foredragsholderen fremlagde resultatet af årtiers intenst arbejde, dokumentation var der overhovedet ikke plads til inden for et foredrags rammer – måske var han også betænkelig ved på en så lidt sikret måde at fremkomme med det, som skulle være kernen i hans store arbejde. Man var klar over, at man på mange måder måtte reservere sig sin stillingtagen, til bogen, disputatsen, forelå.

Nu foreligger den, og Hejselbjerg Paulsen er dr. teol. med ære – om end ikke uden kamp, hans stolte skude har fået mange skud gennem takkelagen, vel også en enkelt træffer under vandlinjen. Det var at vente. Alligevel må det siges: det er en bog af allerstørste værdi, ikke blot for specielt salmeinteresserede, men overhovedet for alle, som har interesse i at lære forholdene at kende i vort grænseland i en afgørende periode, hvorfra væsentlige perspektivlinjer kan trækkes både tilbage og frem.

Indtrykket fra foredraget 1959 bestyrkes ved læsningen af bogen. Ikke blot fornemmes forfatterens lærdom endnu mere overvældende, hans samvittighedsfulde sanken sammen af vanskeligt-tilgængelige arkivalia. Men på den anden side kan hans dristighed ofte virke endnu mer chokerende, nu man kan se, på hvilket grundlag mange af hans mest overraskende påstande hviler.

Dog inden jeg går videre, vil jeg lige fremføre nogle betragtninger om forfatter og anmelder. Når en alvorligt arbejdende forsker har arbejdet med et bestemt og som her ret skarpt afgrænset stof gennem mange år, vil der være få (om overhovedet nogen), der kan hamle op med ham i kendskab just til dette stof. Kritikerer er i de fleste tilfælde den lille, ja i mange tilfælde eleven. Dog just derfor kan kritikerer ikke nøjes med at sige: Sådan og sådan synes nu jeg! Hvor indvendinger fremføres, må de begrundes. En sådan begrundelse tager tid og plads, mens anerkendelsen kan udtrykkes mere summarisk. Dette kan give et skævt billede af sagen, som dog i nærværende tilfælde er den, at Hejselbjerg Paulsen har givet os en betydningsfuld bog med fremdragelse af mange hidtil ukendte eller upåagtede fakta.

Med (summarisk) anerkendelse vil jeg nævne det store afsnit om Baggrunden (s. 16–57), en skildring af de politiske og kulturelle forhold i landsdelen. Det drejer sig navnlig om Nord- og Mellemslesvig, med undtagelse af de egne i vest, som hørte under Ribe Stift (Tørninglen og enklavesognene), hvor forbindelsen med dansk kirke- og kulturliv var tættere. Slesvig Stift var tysk helt op til kongeåen, skønt befolkningens sprog var

dansk. Der havde man enten meget gamle danske kirkeordninger, fra Chr. III's tid, eller blot tyske, eller nødtørftigt til dansk oversatte tyske, kirkeordninger, med store forskelle fra sogn til sogn. Dansk salmesang forekom nogle steder, men mest som udenadssang af et meget lille udvalg, mest af fra tysk oversatte salmer, tvesproget salmesang forekom også – at nogle sang dansk, andre tysk – derfor – og i det hele på grund af kirkens tyske karakter – fandt man det nødvendigt, at få danske salmer, der så nøje som muligt stemte overens med de tyske, da trangten til en dansk salmesang vågnede i de første årtier af 18. århundrede. Det er værd at bemærke sig, at denne trang til danske salmer findes ikke først hos folket, som i mange tilfælde ikke forstod et ord tysk, men blandt præster, også rent tyske, som intet forstod af det danske sprog, men ønskede at folket til belæring og opvækkelse skulle synge, hvad de forstod. Den dansk-talende almue var godt tilfreds med de tyske salmer. Trods – eller måske just ved – sin uforståelighed var tysk for dem et slags »helligsprog«.

Noget af det fornemste i bogen er redegørelsen for Ægidius' Psalmebog, også kaldet Warnitzer-Psalmebogen, efter det sogn, hvor Ægidius (latiniseret af Gjødesen) var sognepræst, Varnæs, eller Flensborger-Psalmebogen efter trykkestedet. Denne bog er just en frugt af en præstekreds' arbejde på at give dansk-sprogede egne en dansk-sproget salmebog, og der gives en meget grundig redegørelse for denne kreds' forhold. Hejselbjerg Paulsen, som er født sønderjyde og har virket al sin embedstid i Sønderjylland, viser sig her som en mester i den »lille« historie-skrivning, sogne-, slægts- og personalhistorie. Disputatsen er tilegnet »Mindet om mine Forældre og deres Slægt«, og blandt hans tidligere arbejder findes en afhandling om »Sønderjyske Slægter«. Et smukt portræt (både i ord og billede) bringes af den helt tyske Tønder-provst, Reimarus, hvis interesse for og støtte til salmebogsarbejdet fik væsentlig betydning.

Havde forfatteren holdt sig til Ægidius-bogen (de første 174 sider i disputatsen) og udvidet og uddybet dette afsnit, var han blevet sparet for meget. Bogen var blevet sikrere funderet og ikke nem at angribe. Vi kan også sige, ikke nær så spændende.

Det at Hejselbjerg Paulsen fører linjen helt frem til Brorsons Troens Rare Klenodie og Pontoppidans Psalmebog, giver værket almen interesse. For vi må vel spørge: Hvem interesserer sig i dag for Ægidius? De færreste kender hans navn, skønt vi har et par salmer (oversættelser) i vor salmebog (DDS nr. 380 og 438). Ægidius Psalmebog er et overgangsværk, den står mellem tiderne og også mellem sprogene. Manden var dansk, men hans skolegang og universitetsstudium var tysk. Hans danske var som så manges i den »tyske« del af Sønderjylland (Slesvig Stift) et landligt patois, dette, og så hans iver efter at følge den »tyske hovedtekst« ordret i oversættelser, gør at han ofte virker kejtet og tung. Egentlig digterisk talent synes også at være tildelt ham i sparsomt mål. Dog er hans betydning for eftertiden større end vist de fleste aner. Selve bogen overlevede vel kun ret kort, og kun i et ret begrænset lokalområde – navnlig i selve Varnæs, hvor den holdt sig forbløffende længe i brug. Men fra Ægidius' Psalmebog optoges et betydeligt antal salmer i Pontoppidans, som i mere end 100 år var de danske sønderjyders salmebog. Derfra gik mange Ægidius-salmer over i den såkaldte Nordslesvigske Psalmebog, som i den tyske tid (1889) blev udgivet »for de dansktalende Menigheder i Slesvig«, en fortræffelig salmebog, – lødigere end den kongerigske Psalmebog for Kirke og Hjem – men noget tung i det, præget af mange oversættelser efter tysk. I Sønderjysk Salmebog, som udsendtes efter Genforeningen (1926) blev de fleste Ægidius-salmer fra Nordslesvigske bevaret. Ved udarbejdelsen af Den Danske Salmebog (1953) lykkedes det kun de sønderjyske kommissionsmedlemmer at redde de nævnte to (eller hvordan nu forholdet skal forklares). Hejselbjerg Paulsen fremdrager overraskende oplysninger om, hvordan indflydelsen fra Ægidius er betydeligt større i Norge og ikke mindst blandt norsk-amerikanere (se s. 163, n. 219)!

Ikke blot sprogligt, også teologisk eller kirkeligt er Ægidius' Psalmebog et overgangsværk. Man kan strides om, hvorvidt den er pietistisk præget eller før-pietistisk ortodox, med pietistisk hældning. Sådan eller sådan, de unge pietistiske hedsporere, som omkring 1720 vendte hjem fra de tyske universiteter med

den nye pietistiske »hallensiske« salmesang i ørene, fandt, at Ægidius ikke nær var pietistisk nok.

Unge var de i sandhed, disse den hallensiske pietismes banerførere i Sønderjylland. Hovedmanden, Enewald Ewald, den senere bekendte Vajsenhus-præst i København (for eftertiden måske mest berømt som fader til den store digter Johannes Ewald) var, da han som student vendte hjem til sin faders præstegård i Højst 1718, 22 år gammel; sammen med ham kan nævnes brødrene Wedel, ligeledes Halle-studenter, præstesønner fra Døstrup. Også »danske« teologer slutter sig til kredsen, det »rare kløverblad« fra enklavesognet Randerup, de tre brødre Brorson. Hejselbjerg Paulsen vil gerne have, at det er E. Ewald, der sætter det hele i gang; den ældste af brødrene Brorson, Nicolai, siger dog selv, at han straks efter sin ansættelse som sognepræst i Bedsted – allerede 1715 – begyndte at afholde pietistiske sammenkomster. Vel, den utvivlsomt meget dynamiske student fra Højst kan godt have givet den 6 år ældre sognepræst yderligere impulser, Bedsted nævnes som et af de sogne, hvor Ewald har virket med velsignelse. Omkring 1720 finder vi dem begge, både E. Ewald og N. Brorson, virksomme med at digte og oversætte sange, der passer til situationen i de pietistiske forsamlinger.

Forsamlingerne og sangen var nøje forbundne, derfor er det rigtigt og betydningsfuldt, at Hejselbjerg Paulsen følger vækkelsesbevægelsen, og påpeger, hvor nær sværmeriske udskejelser ligger ved tærskelen, når man vil prøve på skarpt at adskille de rette, sande, levende kristne fra de lunkne, døde, dem på den brede vej. Hejselbjerg Paulsen påviser med meget slående eksempler, hvordan sådanne udskejelser virkelig kom til at foreligge (s. 204 ff), og bringer her et smukt forsvar for de gammeltroende provster, den før nævnte Reimarus i Tønder og Koch i Åbenrå. Det var ikke fjendskab mod det frembrydende liv – sådan som det ofte fremstilles – men en aldeles ikke ubegrundet angst for pietismens kirkeopløsende tendens, der gjorde dem betænkkelige ved meget af det, der foregik i Højst og Bedsted og omliggende sogne; selv om vi ikke, hvor N. Brorson og E. Ewald stod for styret, hører noget om forvildelser af samme art

som andetsteds. Noget skarpt skel, som vi er vant til at drage, mellem ukirkelig og kirkelig pietisme (eller endog statskirkelig), kan ikke drages omkring 1720. Pietismens idé som organiseret *Ecclesiola in Ecclesia*, den Lille (intense, egentlige) Kirke inden i den Store (vidtfavnende, men ret uegentlige) Kirke, står klart frem, hos de nævnte ungprietister og dermed en oppositionel holdning over for den officielle kirkelighed. Det er først efter 1730 (Chr. VI's tronbestigelse), at vi møder det paradoksale og i virkeligheden fortvivlede forsøg på med statens magtmidler at påtvinge Stor-Kirken, d.v.s. den samlede befolkning, Lille-Kirkens mønster. I 20'erne måtte de unge pietistiske teologer regne med aldrig at kunne blive befordret.

Det er i denne spændingsfyldte tid vi møder de første spor af hallensisk pietistisk vækkelsessang på dansk. 1722 kan S. Wedel skrive til Francke i Halle, at man hjemme i Døstrup synger sange fra den hallensiske sangbog, som er oversat til dansk (s. 215). Om E. Ewald meddeles fra samtiden (s. 183), at han i tiden omkring 1720 arbejdede med mindre sager på vers og prosa. Prosaarbejderne har været kendt, men ikke de metriske. Det kan vel regnes for Hejselbjerg Paulsens største kup, at det er lykkedes ham at finde og fremdrage »Enewald Ewalds Samling 1721«.

Fundet kan minde om det af Ladby-skibet ved Kerteminde, selve skibet fandt man ikke, men tydelige aftryk af dets planker i jorden. Det Hejselbjerg Paulsen har fundet, er et register udarbejdet af den som salmeforsker og -oversætter fortjenstfulde Fr. Rostgaard. Registret omfatter kun oversættelserne, men af sidetallene, som også er anført, fremgår det, at samlingen har indeholdt adskilligt mere. Oversættelserne anføres på den måde, at først angives den tyske begyndelseslinje, så den danske, under hver oversættelse er tilføjet (med en anden hånd) navnet Enewald Ewald. Måske bør man dog tage denne forfatterangivelse med noget forbehold. I en note s. 380 om sværmerisk-pietistiske sange skriver vor forfatter: »Vor Viden om den Slags Psalmer, om deres Oprindelse og Forfattere, er i Virkeligheden højst mangelfuld. De er faktisk anonyme, kun Udgivernes Navne kendes«. Dette bør vi have in mente her og

mange andre steder. Hejselbjerg Paulsen går videre (s. 218). I forskellige håndskrevne samlinger, som i det sidste tiår er kommet stærkt frem i søgelyset, finder han sange med samme begyndelse som i Rostgaards fortegnelse, heraf sluttes – måske sommetider lidt for rask – at det just er Ewalds oversættelser (forskellige oversættelser af ét og samme digt kan jo tit have samme begyndelse). På dette grundlag får vi en liste over oversættelserne i Ewalds Samling med begyndelseslinjen både på dansk og tysk og henvisning til, hvor sange med samme begyndelse findes i fremdragne håndskrifter (samt henvisning til nr. i Troens rare Klenodie, hvor samme sang er bragt i anden oversættelse). Denne umådelig vigtige oversigt (s. 219–29) skæmmes desværre af et uforholdsmæssigt stort antal trykfejl og fejlцитeringer. Det havde været af værdi, om forfatteren ligesom til Klenodiet (Kl.) havde henvist til Pontoppidans Psalmebog, nogle af begyndelseslinjerne findes ordret eller næsten ordret i Pont. (Ew. nr. 46 = Pont. 353). Af henvisningerne til Klenodiet ses det, at Brorson mest her bringer ganske andre oversættelser. Dog i nogle tilfælde finder vi i Kl. ganske eller næsten ganske samme begyndelse. Her synes der at være en sammenhæng: har Ewald optaget Brorson-oversættelser i sin Samling, eller har Brorson optaget ting fra Ewalds Samling i Klenodiet, eller er der blot tale om en vekselvirkning, naturlig for folk, som arbejder i samme bevægelse? Forf. gør mærkelig nok ikke meget ud af forholdet. Han er ellers ivrig nok for at bringe Brorson og Ewalds Samling i forbindelse med hinanden. Samlingen har 117 oversættelser, men efter pagineringen mindst 280 sider. »Hvad stod der på de hvide Blade?« spørger forf. Nøgeternt tilføjes: »Vi har i Øjeblikket ingen Holdepunkter for at vide noget herom«. Dog straks styrter han sig ud i gisninger: I en salmebog fra 1744 findes i afskrift nogle vers, som ganske ligner Brorson i stil og tone. »Da de ikke findes i Klenodiet, kan de være afskrevet efter Sangbogen (Ewalds)«.

Nu er det ikke blot sandsynligt, men sikkert, at de omtalte vers »må tilskrives Brorson«; men at de ikke findes i Klenodiet, er en dristig påstand, det er de to sidste vers af den kendte salme, Den tro, som Jesum favner (Kl 192, DDS nr. 480 v. 6 og

481 v. 6!!). Vandgangen er jo fuldstændig. Det er den slags man drømmer om om natten. Men bortset fra selve det fatale, at der er tale om velkendte Brorson-vers, hvad beviser så brorsonlignende vers afskrevet tidligst 1744 om brorsonsk medarbejderskab ved Ewalds Samling 1721? Den slags underlig tomme argumenter er der for mange af i bogen. Læseren må være på vagt! En salme af en helt anden art end den nævnte, i hvilken vi finder Brorsons stil fuldt udviklet, findes i samme håndskriftsamling, hvor vi har de fleste Ewald-tekster, Gud berede selv min tunge. Den ligner meget nogle salmer af Brorson, formodentlig fra meget tidlig tid. Vi må give forfatteren ret i, at »muligvis finder man her en af de første Psalmer af Brorson«. Når man for en sikkerheds skyld sætter en ekstra streg under *muligvis* (s. s. 234 n. 3), skulle det gå an.

I yderligere udnyttelse af sit fund af Ewalds Samling 1721 skriver forfatteren nu et afsnit om »Enewald Ewalds senere Oversættelser« (s. 239 f.). Her er han imidlertid ude på meget tynd is. Som argument for, at en del andre i håndskrift fundne salmer skulle være af Ewald, skriver han: »Da de er skrevet i samme Stil, er det sandsynligt, at de også er af Ewald«. Hvad siger forfatteren da om »Ewalds stil«? Han bringer ingen personlige kriterier, men blot sådanne, som følger af hans kultursituation, tysk-latin dannelse, sønderjysk landligt hjemmesprog, nøjagtig som vi finder Ægidius' og andres stil karakteriseret. Vi må nøjes med at sige at tendensen og stilen viser hen til, at disse oversættelser stammer fra samme kreds som Ewaldsamlingen. Betydningsfuldt er, at vi nu ikke blot som i Ewalds Samling finder forlægget for oversættelserne i den tidligste udgave af den hallensiske salmebog (Freylinghausens Geistreiche Gesangbuch 1704 og 1714, Frlgh. I), men også fra den senere samling (Freylinghausens Neues Geistr. Gesangb. 1714. Frlgh. II). Det er tydeligt, at det er Frlghs. I & II som er forlægget, ikke Schraders Tondersche Gesangbuch 1731. Dette er vigtigt; men når forfatteren vil have, at det skal være et ligefremt bevis for, at disse oversættelser skal være ældre end Schrader 1731 (s. 253), er det svært at se den tvingende logik. Kun én mand kunne – så vidt vi véd – have grund til at føle sig bundet til

Schrader og hans salmebog, nemlig Hans Adolph Brorson, der fra 1729 som kapellan i Tønder arbejdede under Provst Schraders øjne.

Om Brorson har hørt til digter- og oversætterkredsen bag de nævnte salmer, er tvivlsomt. Det, der karakteriseres som »Ewalds Stil« er i hvert fald ikke den dansk-dannede Brorsons stil. Alligevel kan vi sige, Brorson er ikke langt borte. Når det drejer sig om oversættelser, er det svært at påvise den enes afhængighed af den anden – da jo begge er afhængige af samme forlæg – dog i visse tilfælde kan afhængighed være tydelig. Sådanne finder vi i Troens Rare Klenodie oversættelser, der tydeligt viser forbindelse med de i håndskrift bevarede salmer, både, som omtalt, dem fra Ewalds Samling 1721, og dem »i samme stil«.

Det er sådan set ganske ligegyldigt om det er Enewald Ewald personlig eller en pietistisk kreds, der har foretaget oversættelser og nydigtinger, som vi finder dem i håndskrifterne, hovedsagen er, som det nu af Hejselbjerg Paulsen virkelig er klart bevist, at det ikke var Schraders Gesangbuch 1731, der gjorde den pietistiske digtning kendt i Sønderjylland, men at mindst ti år før har man i pietistiske kredse kendt og yndet de pietistiske salmer og arbejdet med oversættelser (direkte) efter Frlghs. I & II.

De tre brødre Brorson stod disse pietistiske kredse nær, ja, hørte til kredsene. Den påstand, man finder i ældre Brorsonlitteratur, at Brorson (H. A. B.) først gennem Schraders bog har lært tysk pietistisk digtning at kende og derved er blevet inspireret til oversættelser og nydigting (L. J. Koch, Salmedigteren Brorson 1932 s. 62), må betragtes som forældet. Den har iøvrigt aldrig haft sandsynligheden for sig. Hans Adolph Brorson var i 1716 hos broderen Nicolai i Bedsted og bevægede sig i de følgende år i den nærmeste omegn af vækkelsens brændpunkter (i Randerup og Løgumkloster som huslærer, i Randerup som sognepræst efter 1722). Se på det nyttige kort bag i Hejselbjerg Paulsens bog, hvor nær de nævnte sogne ligger Højst (E. Ewald) og Døstrup (brødrene Wedel). Selv om vi ikke vidste, hvad vi nu har fået dokumenteret, at Halle-studen-

terne Ewald og Wedel, var stærkt interesseret i den hallensiske salmesang, så ville det dog forekomme ganske urimeligt andet, så væsentlig en betydning sangen havde for hele bevægelsen. H. A. B. må have kendt den hallensiske sang allerede 1716-17.

Et andet spørgsmål er, hvornår begyndte H. A. Brorson sin virksomhed som salmedigter, og et tredje – som måske ikke helt er et tredje – hvornår lod han sine salmer komme offentligt frem?

Endnu 1951, da det første bind af Brorsons Samlede Værker udkom ved L. J. Koch (BSS I) kunne det hævdes, at »Tønderhefterne« fra 1732-35 var begyndelsen til Brorsons salmedigtning. Altså samme standpunkt, som udgiveren havde indtaget i sin bog, Salmedigteren Brorson 1932 (s. 62). I 1932 lod dette standpunkt sig opretholde, da der i hvert fald ikke kunne bevises noget andet. I 1951 må der tages forbehold, foreløbig kun i en note (BSS I s. XXII) »Det af Otzen fremdragne fund af håndskrevne salmer synes at vise, at Schrader og hans bog næppe i den grad, som man tidligere havde grund til at antage, har givet Brorson stødet til salmedigtning«. I virkeligheden var allerede da ved Ozens lille skrift, Nogle hidtil utrykte vers af Brorson, 1950, grunden taget bort under det hidtidige så massivt opbyggede kronologiske system.

Efter nøjere studium af dette skrift og behandling af fundene i Fr. Orluf, Til Tidsforholdene i Brorsons Digtning, 1951, har L. J. Koch i BSS III s. 399 klart erkendt konsekvenserne af det fremdragne. Hejselbjerg Paulsen synes ikke til fulde at anerkende den redelighed og storsindethed, og vi kan føje til, den for en mand i dr. Kochs høje alder enestående åndelige smidighed, han her har lagt for dagen. Det tidligere så tappert forsvarede standpunkt: »Tønder er Brorsons salmedigtningens vugge« må vige for kendsgerningerne. L. J. Koch går med til noget så radikalt som en tilbagedatering af de første salmer helt til 1717 (Brorsons kristelige opvækkelse og omvendelse).

På den anden side, L. J. Koch vil ikke vide af tryk før 1732. Dette standpunkt er svagt. Koch taler om den tilbøjelighed hos Brorson, »at han i årevis har kunnet have sine salmer liggende, inden han lod dem trykke«, og henviser i den forbindelse til

Svanesangen, som henlå uddgivet efter Brorsons død. Mon ikke det er tvivlsomt at slutte fra, hvad en mand gjorde i 60'erne til, hvad den samme mand må antages at have gjort i 20'erne – og i en ganske anden situation? Svanesangene er sjælens enetale til – eller samtale med Gud. I tiden omkring 1720 var Brorson som nyomvendt med i en kreds af unge præster og teologer, som med alle midler og ikke mindst sangens, tænk på E. Ewalds samling 1721, arbejdede på at opvække folket. I den situation skriver man dog vel ikke vækkelsessange for at lade dem ligge i årevis! Når P. Severinsen i en lille afhandling vedheftet facsimile-udgave af Jule-Psalmerne fra 1732 (1932) ganske på linje med dr. Koch i BSS III, taler om, at Brorson »haft haft den Selvkritik, at lade de umodne Forsøg tilhøre Privatlivets Fred«, synes han på lignende måde at misforstå situationen, skønt han dog siger om nogle af salmerne – både i julesalmeheftet og andre –, at de er »Missionsprædikener«, indtrængende Opfordringer til at gøre Alvor af Sagen«.

Hvordan man har kunnet bringe disse sange frem, om man har kunnet få dem trykt, eller de har cirkuleret i afskrifter, kan vel ikke siges med sikkerhed. Med talrige eksempler har Hejselbjerg Paulsen påvist, hvordan tryk, både små og store, helt op til omfattende salmebøger, kan forsvinde totalt og genfindes måske i et enkelt eksemplar. I sin betydelige Filologisk Redegørelse (BSS III s. 426) skriver Paul Diderichsen i anledning af, at adskillige af »Tønder-hefterne« kun findes i enkelte eksemplarer: »Det er derfor muligt, at der kan have eksisteret Tøndertryk, som nu er helt forsvundet«. Denne indlysende sandhed, som naturligvis må gælde mangt og meget andet end Tøndertryk, må gøre det meningsløst at tale om salmer, som »først er trykt 1739« (BSS III s. 398). Nye håndskrifter og nye tryk kan dukke op. Det oplevede jeg forleden i min egen stue. Fra en god ven fik jeg sendt nogle salmebøger o. l., blandt disse var et lille ubetydeligt hefte, som ved nærmere eftersyn viste sig at være selveste Nogle Jule-Psalmer... af H. A. B. Tundern 1732. Her er altså fundet et 3. eksemplar foruden de 2 på universitetsbiblioteket, som hidtil har været de eneste kendte (meddeles her med hjerteligste tak til domorganisten i Haderslev!).

Om 1732-trykket kan vi ikke sige, at det er Brorsons først trykte værk, kun at det er det ældste bevarede og daterede. Når Hejselbjerg Paulsen vil have, at det skal være et optryk af et tidligere hefte trykt til gælde for menigheden i Randerup og argumenterer derfor med at hævde, at Brorson med udtrykket »Siin elskelige Meenighed« ikke kan have tænkt på Tønder, hvor han ingen egentlig menighed havde, men tre forskellige kredse (s. 324), virker dette dog ikke særlig overbevisende, og argumentet bliver ganske slået for panden, når man i Brorsons Vita (kort levnedbeskrivelse) ved bispevielsen 1741, læser om, hvordan Brorson 3 år forinden var blevet indsat som stiftsprovst i Ribe »efter hand havde taget afskeed med sin Elskelige Menigheed i Tønder« (1). (BSS III s. 247).

I modsætning til den gamle kronologi, som det fra alle sider indrømmes er brudt sammen, søger Hejselbjerg Paulsen at opbygge en anden, stik modsat. Mens det før hed: Først Tønderhefterne 1732-35, så samling af disse og flere salmer i Troens Rare Klenodie, kæmper Hejselbjerg Paulsen for rækkefølgen: først Klenodiet, så Tønderhefterne, hvoraf kun de senere kan være trykt i Tønder, de tidligste betegnes som »Pirattryk« trykt i Hamborg eller Flensborg med en Kleenodieudgave fra 1730 som hel eller delvis kilde.

Sagen lægges ret stærkt op, men midt i den hårde polemik fremfører forfatteren en betragtning, som på en måde tager vinderen ud af sejlene. Han siger (s. 348 f): »Tilsyneladende har Brorson været mærkelig uinteressert i, ja ligefrem ligegyldig med, i hvilken Skikkelse hans Psalmer gik ud i Verden. Store Tanker om sig selv som Digter har han næppe haft. Alt det praktiske, det tekniske, det økonomiske, kort sagt alt det ydre, synes han at have overladt til andre, eller har stået mærkelig passiv og set på, at andre tog sig af de Ting«. Betragtningen forekommer mig indlysende rigtig; men forholder det sig sådan, hvad mening er der så i en hård diskussion om original-tryk eller pirat-tryk? Brorson er så overlegen, hvad forfatterrettingheder, også andres, angår, at han i Troens Rare Klenodie 1739 har optaget salmer, som ikke er af ham, i udgaven 1742 udskiller han som et særligt tillæg nogle salmer af hans brødre og en

anden kær ven; men tør vi regne med at hele den øvrige store sangmasse er af Brorson? Brorson begyndte med at digte og oversætte sange til konventikel-brug. Om sådanne salmer gælder, at de i virkeligheden er anonyme, kun udgiveren kendes (s. 380). Vi må regne med et vist usikkerhedsmoment. Dog også i de salmer, som med sikkerhed kan tilskrives Brorson, møder vi meget store forskelligheder i sprog og stil. »Der er to helt forskellige Lag af Psalmer i Klenodiet«, hævder Hejselbjerg Paulsen, »et ældre og et yngre, Ecclesiolasange og Psalmer« (s. 317). Til støtte herfor anføres først og fremmest indre grunde; men også ad tekstkritisk vej, mener han, kan der føres bevis herfor. Det bliver dog ikke til ret meget med det. Af gode grunde.

Det er rigtigt, at der er disse to lag i Klenodiet, men ikke rigtigt, at de kan adskilles i to forskellige salme grupper. Den tone, den skarpe, skældende, dømmende og på den anden side ekstatisk sværmeriske, som forfatteren betegner som ecclesiolaens, bliver for Brorson aldrig – heller ikke i Svanesangen – noget overstået, det findes gennem hele forfatterskabet, så vidt vi kan tidsfæste det, side om side med, hvad vi vil kalde den fuldt udviklede, modne Brorson-stil med al dens sødme og kraft, ofte kan vi have begge dele i samme salme. Tænk på den yndige sang, Halleluja! jeg har min Jesum funden (DDS 571), her har vi da Brorson, som han er bedst; prøv så at se den i Klenodiet (nr. 218), ind imellem finder vi vers af en næsten ubegribelig grovhed!

Hejselbjerg Paulsen fører en kamp mod den brorsonske overleverings og kronologis principielle usikkerhed, som ikke kan føre til sejr. Men aldrig før har man fået en så overbevisende skildring af det konventikel- eller ecclesiolamilieu, hvorfra den brorsonske digtning har sit udspring. Det er nok værkets største fortjeneste.

Antagelsen af, at markeds- og skillingstryk er den første (eller en af de første) kilde(r) til mange af Brorsons salmer har mer sandsynlighed for sig end BSS's tanke, at Brorson skal have ladet sine tidligste vækkelsessalmer henligge utrykt i mange år. En Brorson-salme har vi bevaret i et sådan tryk (→trykt i

dette Aar«) Kl. 81, DDS 508, Ak, min rose visner bort. (se s. 297 og navnlig s. 345 n. 144). Men hvor trykkeren har fået fat på teksten, hvornår de (eventuelle) markedstryk er trykt, er det for tiden umuligt at sige noget om.

Dr. Hejselbjerg Paulsens disputats behandler tidsrummet 1717-1740 d.v.s. fra Ægidius til Pontoppidan. Med Pontoppidans Psalmebog afsluttes værket. Størst interesse knytter sig vel til problemet om, hvor Pontoppidan har sine Brorson-salmer fra, en mængde varianter i formerne i Kl. og hos Pont. lader sig ikke uden videre forklare. Man kan vel sige, at det er lykkedes Hejselbjerg Paulsen at sætte spørgsmålstegn ved mangt og meget i den store Brorson-udgave (BSS s. 381 ff.), uden at han dog har kunnet lægge fast grund for en anden anskuelse. Men Pontoppidans Psalmebog bringer jo meget andet end Brorson - mange oversættelser fra tysk af navngivne danske oversættere, også en del anonyme, som (ved siden af Brorsons) er de bedste!

Det har ført til mangelhænde gisninger og Hejselbjerg Paulsen holder sig ikke tilbage! Hans gætninger fører ham frem til en sønderjyde (!) ved navn J. J. Jessen, om hvem man véd, at han har været organist i Korsør, men måtte rømme sin stilling på grund af seperatistiske tilbøjeligheder; han kom så til Ærø, hvor forholdene var friere - Ærø og Als udgjorde dengang et sønderjysk stift -. Argumentationen er den spinklest mulige. Alligevel ville man meget nødigt undvære kapitlet om Jessen (s. 376 ff), det fører os ind i et milieu just som det, hvorfra vi må forvente, at de nævnte oversættelser stammer, et seperatistisk radikal-pietistisk milieu, præget af betydelig, om end meget særpræget dannelse. Jessen skal have været en fremragende musiker, hans dødsbo opviser mange interessante instrumenter og musikaler, hans bogsamling (optegnet af en eller anden uvidende retsbetjent) viser ejerens omfattende interesse, navnlig for teosofiske spørgsmål (Jacob Bøhme m. fl.), også en række salmebøger er nævnt, dog har man mest lagt vægt på ædle metaller i beslagene, flere salmebøger er i boet opført under »sølv-tøj«!! Også nogle håndskrevne salmesamlinger nævnes. Kunne vi bare få lov at kigge i dem! Måske vi så kunne finde frem til

den store anonyme oversætter bag forskellige af de gode oversættelser i Pontoppidans Psalmebog! Det drejer sig blandt andet om ting, der stadig er kendt og yndet, Lover den Herre, den mægtige konge med ære (DDS 2), I Jesus søger jeg min Fred (DDS 502), Kæmp alvorlig, nu Guds nåde (DDS 573) og Jesus, din søde forening at smage (DDS 419). Hejselbjerg Paulsen afviser pure den gængse forfatterangivelse til den sidstnævnte salme. Det er just den, der tydeligst viser hen til et seperatistisk milieu. Kapitlet om Jessen er i virkeligheden ret typisk for hele bogen; i milieu-skildringen, i kendskabet til Sønderjyllands historie i det store og små, til arkivalia, slægts- og personalhistorien synes forfatteren suveræn. Mange af hans møjsommeligt opbyggede argumentationer vil falde, hans skildring af den historiske baggrund vil blive stående. Ikke mindst den første minutøst udarbejdede del om Ægidius Psalmebog med alle de dertil hørende problemer forekommer fremragende. Af størst almen interesse er dog nok fremdragelsen af Enewald Ewalds Samling 1721 og dens betydning for det følgende fremvæld af pietistisk præget sang. Bogen bør læses – ingenlunde kritikløst, fejlfri er den ikke – men som et væsentligt og betydningsfuldt bidrag både til grænselandets og den danske salmedigtningens historie. Personligt føler jeg trang til at takke den nye Psalme-Doctor for den uddybede forståelse af Brorsons digtning, hans bog har bibragt mig! Aldrig før har det stået mig så klart som nu, i hvilken grad denne digtning har sin rod i digterens egen »bodskamp« c. 1717 og det derpå følgende medarbejderskab i den Nord- og Mellemslesvigske vækkelseskampagne med centre i Højst og Bedsted. Det nære samarbejde mellem tysk- og danskdannede unge sønderjyske akademikere i denne opvækkelses- og konventikelbevægelse kom til at få store følger i hele den danske kirke, ikke mindst i salme- og forsamlingsang.

Efter læsningen af Hejselbjerg Paulsens bog sidder man ikke med en fornemmelse, at nu er alle problemer løst. Tværtimod, forholdene omkring Troens Rare Klenodie og Pontoppidans Psalmebog m. m. forekommer mere uløselige end nogensinde. Det må ønskes, at den ny doctor må få kræfter og lejlighed til endnu dyberegående arbejde med dette stof.

TO SALMER

af K. L. Aastrup

Igen i år har K. L. Aastrup udsendt en salmesamling, den sjette. Det skulle ikke være nødvendigt at anmelde den, så mange venner Aastrups digtning har blandt vore medlemmer. Jeg vil blot gøre opmærksom på, at den er kommet (Hempelske Boghandels Forlag Odense 1962), og så iøvrigt lade bogen anmelde sig selv med et par af sine mest ejendommelige salmer. Til den første må nok lige bemærkes, at det, der kaldes »gammelt vers og prøvet ven«, er den versform, den syvlinjede strofe, som Luther fra samtidens folkesang indførte i salmedigtningen og brugte til nogle af sine vigtigste salmer. Senere er den brugt af slægt efter slægt i forskellige varianter. I vor nugældende salmebog har vi over 60 salmer i denne strofeform.

H. V.

I

Kom, gammelt vers og prøvet ven,
af ælde slidt og grånet,
radbrækket tit og kastet hen,
let overset og hånet, –
lad end engang os prøve på
at lade dine takter slå
uskræmt og ufortrødent!

Ak, hvad har evnet før som du
at give Gud hans ære?
så vis igen, at du endnu
til himmels sang kan bære.
Retsindigt du for fædre lød,
usminket du dem sandhed bød,
på dig fik troen mæle.

*Af dybsens nød du med os sang,
så vore kår vi kendte,
og dommens ord i øre klang.
Hvad var vel mer at vente.
Så lød det over alle land:
Nu fryde sig hver kristen mand
og springe højt af glæde!*

*Et trofast hjerte gav du ord
til trygt med Ham at tale,
som over alle himle bor,
men ser til jordens dale.
Med dig vi deraf trøstes vil:
Han, som har hjulpet hidindtil,
han hjælper nok herefter.*

Så mange blev de salmers tal,
som du gav mål og stemme.
Vist aldrig de forstumme skal
og gå hos os i glemme.
Det lyder indtil Herrens dag:
Det er på jord Guds kirkes sag
Halleluja at synge.

II

Mel.: Almindelig er Kriste kirke.

Den kirke, vi i tro bekender
som huset, hvor Gud Herren bor,
hvorfra han sin befaling sender
og kalder med sit nådesord,
den er i verden som et under,
på intet verdsligt den sig grunder
og mindst af alt da på en bog.

Men kirken, som vi selv skal bygge,
hvor vi er henvist til at bo,
hvor alt vi ser i spejl og skygge,
erkender kun i håb og tro,
den kirke skal til tidens ende
vi som vort rette hjemsted kende.
Og denne kirke har en bog.

De sagn om Jacobs ørkenstammer,
der blev ved lov et folk for Gud,
profetens tugt, der hjertet rammer,
men trøster dog med nådebud,
og Zions salmer, på hvis toner
alverdens skaber endnu troner, –
den første part i kirkens bog.

De skrifter, der om én kun melder,
hans ord og dåd, hans liv og død,
en samling breve, der fortæller,
hvad dette levnedsløb betød,
af vidner, der den ene kendte,
og som han selv med budskab sendte, –
den anden part i kirkens bog.

Til denne bog er kirken bundet,
imens vi her i støvet bor;
i disse skrifter har vi fundet
at spejl med genskin af Guds ord,
trods tiders skiften støt forblevet,
som det forbliver, der står skrevet,
og lever og er kim til liv.

Ja, bogen lever. Sagn og love,
fortælling, breve, skrevet ned
af mænd, der måtte livet vove
for det, de vilde trøstes ved.
En bog med liv, og ikke døde
beslutninger på bispemøde
om formularers tørre ord.

Og bogen blev et spyd at slænge
for Luthers hånd mod præstetvang,
en harpe, spændt med gyldenstrænge
for Grundtvigs hånd til salmesang,
på hvermands bord en lampe, givet
til sand oplysning over livet,
til klart at skelne ret fra vrangt.

Men aldrig til af den at tyde
som af et himmel-leksikon,
så over ordet vi kan byde,
når blot vi har den bog i hånd.
Gør vi vor bog til *det*, da lyder
til doms det ord, der os forbyder
at have anden gud end Gud.

For kirken, som vor tro bekender,
den er det hus, hvor selv han bor,
der, når han vil, sin Ånd udsender
og taler, skjult i vore ord.
Den kirke er for os et under,
på intet verdsligt den sig grunder.
Det vidner klart vor kirkes bog.

MONTEVERDIS KIRKEMUSIK

Efter et foredrag holdt ved Dansk Kirkesangs sommermøde
på Uldum højskole 1961

af Søren Sørensen

Af de gamle komponister, som man i vore dage påny har fundet det værd at beskæftige sig med, ikke blot historisk, men også praktisk musikalsk, står Monteverdi, hvad det praktiske angår, med en relativ beskednen position. Det gælder især herhjemme, mindre ude omkring, hvor opførelser af hans værker i højere grad hører til dagens orden. Hans historiske position, hans banebrydende betydning som den første store operakomponist har man altid været klar over, men som levende komponist, som en komponist, hvis værker stadig har noget at sige – med denne erkendelse har det knebet. Det ligger næppe i, at han i tid ligger os fjernt, i den henseende ligger både Palestrina og den gregorianske sang os endnu fjernere, og Monteverdis elev Schütz, der er knap en snes år yngre, har vi jo forlængst, ikke mindst i denne kreds, taget til os, jeg havde nær sagt som en af vore egne.

I og for sig er det ikke ualmindeligt, at en komponist (eller en anden skabende kunstner), der er blevet tiljuble i sin samtid, og hvis værker er blevet modtaget som noget nær den højeste grad af åbenbaring, for senere tider tager sig mat og kraftesløs ud. Han kan have forløst noget hos sit publikum, som alene er tidsbundet, noget som netop hans tid føler som en kunstnerisk befrielse, men som viser sig ikke at have bærekraft ud over dagen og vejen. Det synes særlig at gælde for opera-

komponister, at de er undergivet modens luner – hvor meget tiljubler vi i dag en Ditterdorf, en Hasse, en Paesiello eller en Rossini (bortset fra Barberen) til trods for, at deres værker, da de kom frem, næsten blev modtaget som åbenbaringer?

Når man føler trang til at sætte spørgsmålstegn ved, om bortgemningen af Monteverdis musik nu også er berettiget, kommer det af, dels at der i de seneste årtier er udgivet et par fine og indtrængende Monteverdi-bøger (H. F. Redlich's 1949 og Leo Schrade's 1950), dels at man på grammofon og enkelte gange i radio har hørt denne musik genoplivet. Gennem disse nyere tilnærmelser til Monteverdis kunst æstetisk litterært og praktisk musikalsk – en samlet udgave af hans værker har foreligget siden 1942 – har man fået et væsentligt andet og mere positivt indtryk end det traditionelle herhjemme, som skriver sig fra Laubs vurdering i »Musik og kirke« fra 1920 – en dom, som i kraft af Laubs anseelse som kunstkritiker og hans anerkendte indsigt i ældre tiders musik på forhånd utvivlsomt har betaget mange lysten til at beskæftige sig nærmere med Monteverdis musik. Det hedder i Laubs »Musik og kirke« (s. 95 ff.):

»En rigtig rydningsmand . . . er den berømte Claudio Monteverdi . . . Få har som han anstrengt sig for at sige noget uhørt, brudt gammelt itu og sat stumperne sammen – han er desuden en førsterangs opfinder af *ydre* midler, verdensberømt er han da også blevet både i sin samtid og i musikhistorien. Men ingen kan nu for alvor falde på at genoplive hans musik, uden for at vise, at sådan er det gået til rent historisk, ingen går til ham for at søge livsværdier. Mandens ry lever, men hans musik er død. Man forstår godt hvorfor; hvor kan der ikke tales og skrives om den art musik! om Palestrinas er der ikke nær så meget at sige, han har jo slet ikke fundet på noget udvendigt nyt, han har bare skabt skønhedsfyldte, levende musikskikkelser.«

»En af de mest fremtrædende tilbøjeligheder hos Monteverdi er at sætte akkorder sammen, som i den tids musik, d.v.s. den gamle, ikke har fjerneste forbindelse med hinanden. Det er måske særlig denne tilbøjelighed, der giver hans musik så

stærkt præget af hæslighed . . . Hæslighed må vel nærmest bestå deri, at man med vold sætter uvedkommende ting sammen – tænk på et hæsligt ansigt i maleri eller deslige. Monteverdi bærer sig ad som et barn med legetøj, river itu, hvad der hænger sammen, roder stumperne hulter til bulter mellem hinanden, tager tilfældige brudstykker ud og stiller dem mekanisk sammen – og så udbryder de begejstrede musikhistorikere: »nej, hvor er han dog dristig i sin villen!« og hjælper på ham med deres misforståede akkordudsættelser fulde af samklange, som dengang slet ikke var opfundne endnu. Ja, så kan de til sidst med fuld ret sige: Her har vi allerede den hele Wagner! Og mere kan ikke siges!«

Det er jo unægtelig en ordentlig salve! Laub har tildels overtaget den andetsteds fra, nemlig fra Carl von Winterfelds bog om Gabrieli, et værk Laub satte meget højt, og den kølige vurdering hos v. Winterfeld finder også en pudsigt udløber hos ingen ringere end Giuseppe Verdi. Digteren Boito (der skrev librettoen til »Othello«) har i et brev bedt Verdi om et forslag til navn til en korskole, hvis oprettelse han har med at gøre, og Verdi sender da en lang liste over fremragende italienske komponister, som han mener man kan opkalde den efter. »Jeg sender Dem her nogle navne«, skriver Verdi, »som de just er faldet mig ind. Det er mere end seks (som Boito har bedt om), men der findes så mange gode mestre, at man ikke ved, hvem man skal foretrække: Fra det 16. århundrede Palestrina (som den første og over alle), endvidere Victoria, Marenzio (der skrev med ophøjet renhed), Allegri (ham med Misereret) og mange andre gode komponister fra dette (d.v.s. det 17.) århundrede, Monteverdi dog undtaget, han forstod ikke rigtig at disponere«.

Den hårde dom, som Laub herhjemme gør sig til talsmand for, har stået så godt som uimodsagt siden, men det er vel et spørgsmål, og det er det, der her skal stilles, om tiden ikke er inde til, at den bør revideres, i hvert fald modificeres, som det tilsvarende er sket med andre af Laubs anskuelser fra godt 40 år siden – uden at der går noget af Laubs egen indsats af den grund, og idet vi er fuldt klar over, at en musiker med en be-

stemt idé, med et bestemt æstetisk og i dette tilfælde tillige liturgisk synspunkt, han vil forfægte, let kommer til at se på andre foreteelser, der ikke passer ind i systemet, med mindre blide øjne, end rimeligt er. Vi skal begrænse os her til at se på Monteverdis kirkemusik, dels er *det* vel naturligt inden for denne kreds, dels viser Monteverdi sig i sin kirkemusik som en mere alsidig komponist, end man ellers kender ham fra de områder, hvor han blev verdensberømt, operaen og madrigalen.

Claudio Monteverdi levede 1567–1643. Han er født i Cremona i Norditalien, den by, der senere skulle blive berømt som hjemsted for de store violinbyggere, cremoneserne Amati, Guarneri og Stradivarius. Om Monteverdis barndom og ungdom i Cremona ved vi ikke ret meget, men én vigtig ting ved vi dog: nemlig at den højt anskrevne kirkekomponist og madrigalkomponist Marc' Antonio Ingegneri samme år, som Monteverdi blev født, eller måske året efter blev kantor og dermed leder af kirkemusikken i domkirken i Cremona. Monteverdi blev elev af Ingegneri, og allerede 1582, 15 år gammel, udsender han sit første opus, »Cantiungulae Sacrae« (»Små hellige sange«), og året efter en samling åndelige madrigaler, »Madrigali Spirituali«. Disse værker er helt igennem i den i tiden gængse motetstil – Palestrina og Lasso levede endnu – den motetstil, vi kalder den gennemimiterede, fordi imitationen ved stemmeindsatserne er et så grundlæggende træk.

Han fortsætter de følgende år med at udsende forskellige samlinger, således en samling 3-st. kanzonetter, og i slutningen af 1580'erne, da han er godt 20 år, kommer hans 1. og 2. madrigalbog, hvormed han indtræder på den vej, der betegner en af hans væsentligste indsatser: arbejdet med madrigalen, det verdslige sidestykke til motetten. I alt 9 madrigalbøger kom han til at udsende, hvor værkerne spænder fra de enkle, elegant konversationsprægede korsatser til de i harmonisk og melodisk henseende stærkt eksperimenterende satser med et overdrevet kromatisk præg, følelsesbestemt og ordefterlignende udtryksindhold. Det er, som de store komponister i denne sidste tid af

madrigalens historie kappes om at overgå hinanden i denne henseende, i kromatik og følelsesudladninger. Til Monteverdis generation af madrigalkomponister hører den stærkt dekadente adelsmand, den som komponist uimodståeligt dragende Gesualdo da Venosa og den lidt ældre, mere moderate romer Luca Marenzio. For Monteverdi danner madrigalen det naturlige bindeled til den nye dramatiske kunst, operaen, der står for døren. I hans seneste madrigaler er understemmerne foreskrevet for instrumenter og kun overstemmen for en vokalstemme, en solist, og vi finder i denne såkaldte pseudo-madrigal en af spirerne til den tidlige opera og den tidlige kantate.

Monteverdi har været tidligt udviklet som musiker og komponist. Det fremgår allerede af, at værker af ham blev trykt, før han var fyldt 20 år, og som 23-årig får han sin første ansættelse: hos den meget musik-kræsne og -kyndige hertug Vincenzo Gonzaga i Mantua. Kort forinden var han nær blevet medlem af kapellet i Milano domkirke, han kendte sit eget værd og ville kun ind i et af de *betydelige* kapeller, og det blev altså Mantua, der sikrede sig ham, han blev fra nytåret 1590/91 violinist i hertugens kapel. Ved samme kapel virkede kendte folk som Gastoldi og Giaches de Wert, men uagtet disses ære og berømmelse og højere alder rykkede Monteverdi få år efter sin ansættelse uden om sine kolleger op fra instrumentalist til sanger.

Til tjenesten hørte, at Monteverdi skulle ledsage hertugen på rejser, også på krigertogter, hvor man dengang mellem slagene havde tid til at slappe af, og hvor feltherrerne nød godt af at høre lidt god musik. Monteverdi var med hertugen i felttoget mod tyrkerne 1595 og fire år senere i Flandern, og fra begge disse rejser, navnlig fra tiden i Flandern og Nederlandene fik han impulser, der især kom hans senere madrigalsamlinger til gode.

I 1601, nu 34 år gammel, blev Monteverdi udnævnt til leder af kapellet i Mantua og fik dermed i endnu højere grad projektorlyset i datidens musikliv rettet imod sig. I de nærmest følgende år bliver han indviklet i en heftig disput med teoretikeren Artusi, der angriber ham for ikke at overholde de simpleste satsregler – en strid, der altid dukker op, når et stilskifte er ved

at foregå. Her er det altså Artusi, der står som konservatismens forsvarer overfor det, der anses for opløsende tendenser.

Monteverdi besvarer angrebene i en berømt fortale til sin 5. madrigalbog og i et senere skrift, hvor han lader sin bror, der også var komponist, fungere som talerør. I fortalen siger han til læseren: »De skal ikke undre Dem over, at jeg beforder disse madrigaler til trykken uden først at besvare de angreb, som Artusi har rettet mod en mindre del af mine kompositioner. Når man er i hans højhed hertugen af Mantuas tjeneste, skulle det ikke være nødvendigt at bruge sin tid på at udarbejde argumenter. Ikke desto mindre har jeg skrevet et svar for at gøre det klart, at jeg ikke komponerer ved tilfældigheder«.

Monteverdi skelner mellem »la prima prattica« og »la secunda prattica«, den første praksis (d.v.s. kompositionspraksis) og den anden praksis, med et ordvalg, han selv har fundet på, og som siden er blevet stående (vi vil i det følgende også bruge benævnelserne den ældre praksis og den nyere praksis). Den ældre praksis er den, der hidtil har været enerådende, den gennemimiterede motetstil, men den slår nu ikke længere til til at udtrykke det, man gerne vil. »De, som ikke tror, at der ikke er nogen anden praksis til, end den Zarlino har lært os«, siger Monteverdi, og hermed sigter han til motetstilen, »vil måske blive forbauset ved udtrykket »den anden praksis«. Men de vil blive overtydet om, at der med hensyn til konsonanser og dissonanser eksisterer en anden opfattelse, som er forskellig fra den almindeligt anerkendte, og som i kraft af at være opbygget på fornuftsgrunde udgør forsvaret for den moderne komposition. Dette vil jeg gerne understrege«, fortsætter Monteverdi, »for ikke at udtrykket »den anden praksis« skal blive misbrugt af andre, samt for at kyndige mænd kan lære at se harmonierne under andre synsvinkler og derved blive overbevist om, at den moderne komponist bygger sit værk på *sandhedens* fundament«. Dette sidste blev en slags motto, der atter og atter blev citeret af hans tilhængere.

Det nye, det moderne, føler man særlig gælder forholdet mellem ord og toner, hvor tonerne i langt højere grad skulle være tjener for ordet, ordet skulle forstås (konsekvensen heraf var

solosangens gennembrud), ordet skulle fortolkes, musikken skulle med andre ord meget mere være udtrykskunst, end det gjaldt i den gamle stil. »Ordet, teksten med alle dens farver og nuancer skal være herre, ikke tjener, i forholdet til den musikalske harmoni«. Den nye kunstart, den tidlige opera, har i dette motto sin æstetiske begrundelse.

I Mantua-årene falder da også Monteverdis gennembrud som operakomponist, hans første opera »L'Orfeo« 1607 bliver til på opfordring af hertugens to sønner, og succes'en fortsættes det følgende år, hvor Monteverdi skriver to operaer, den tragiske »L'Arianna« (hvoraf kun klagesangen »Lamento d'Arianna« er bevaret) og ballet-operaen »Ballo dell'Ingrate« i anledning af den ene af prinsernes bryllup.

Med hertugens død 1612 ophører Monteverdis tid i Mantua, mærkelig nok når man tænker på det venskabsforhold, den nye regent, hertugens ældste søn Francesco Gonzaga, tidligere havde stået i til Monteverdi: det var på hans opfordring, Monteverdi havde skrevet de første af sine operaer, den ene endog til hertugens bryllup. Forskellige trakasserier synes at have gået på i tiden efter hertugens død, og i 1613 siger Monteverdi endegyldigt Mantua farvel for at overtage sin anden og sidste (og største) kapelmesterstilling, nemlig ved Markuskirken i Venedig.

Ved Markuskirken havde Gabrieli hidtil været det store navn. Forunderlig nok var Gabrieli ikke kapelmester ved kirken, men hele sit liv organist (som bekendt er kantoren, eller som han hed dengang kapelmesteren, i den katolske kirke den musikalske førstemand og organisten underordnet denne). Monteverdi efterfulgte den temmelig ukendte kapelmester Martinengo, der døde 1613, og da Gabrieli var død året i forvejen, spejdede man i Venedig ivrigt efter at finde værdige afløsere til at lede kirkemusikken i San Marco. Enstemmigt valgte man Monteverdi til kapelmester, og han kom derved til at råde over det i tiden relativt store kapel med godt 30 sangere og 20 instrumentalister.

30 års virke fik Monteverdi i Venedig og befæstede sit ry både som madrigal- og operakomponist, foruden at han nu fik

regelmæssige kirkemusikalske opgaver at løse. Elever fra nær og fjern opsøgte ham, ligesom de tidligere havde opsøgt Gabrieli, 1629 kom Heinrich Schütz som moden mand for at stifte bekendtskab med Monteverdis nye stil. Den umiddelbare frugt blev Schütz' *Symphoniae sacrae I*, et af de vigtigste skridt på vejen til den protestantiske kirkekantate, men også Monteverdis erkendelse af de to måder at »praktisere« på, således at de gensidig kunne frugtbar gøre hinanden, har Schütz taget til sig. Vi kan se det af Schütz' dejlige motetsamling »Geistliche Chormusik« (med satser som »Selig sind die Toten«, »Unser Wandel ist im Himmel«, »So fahr ich hin« etc.), hvor Schütz i forordet understreger det nødvendige i først at beherske den gamle motetstil, før man vil blive en moderne komponist.

Monteverdis kirkemusik er udgivet i 3 store samlinger (bortset fra samlingerne fra hans tidligste ungdomsår, som jeg omtalte til indledning). De 3 samlinger er:

- 1) 1610, a) Messe »In illo tempore« og b) Vesper, heri 2 Magnificats.
- 2) 1641, »Selva Morale e Spirituale« (Messe for 4 st., hymner, psalmer).
- 3) Opus posth. 1650, a) Messe for 4 st. – b) Psalmer.

Vi finder i disse samlinger såvel værker af den ældre som den nyere praksis. Den første messe (1610) er tilegnet paven (med henblik på en ansættelse i det sextinske kapel). Den er en parodimesse, bygget over en motet »In illo tempore« af den nederlandske komponist Nikolaus Gombert, og den hører helt igennem til den ældre praksis. Den eneste indrømmelse til den nye stil er en tilføjet generalbasstemme, der dog er uden selvstændig betydning, den følges værket igennem med den dybeste vokale basstemme. Denne første messe er 6-stemmig i overensstemmelse med normen fra Palestrina-tiden, hvor 5- eller 6-stemmighed var det almindeligste.

De to andre messer er 4-stemmige¹⁾. De er ligeledes i princippet holdt inden for den ældre praksis, vokalpolyfonien, men både i den foretrukne firstemmighed og i forskellige tekniske enkeltheder såsom brugen af harmoniske sekvenser og visse i melodisk henseende stærk dramatiske stigninger viser madrigalstilen sin umiskendelige indflydelse. Messernes historiske stilling er dog klar nok: de er udløbere af den gamle tradition, Monteverdi vil her vise (ligesom Schütz i »Geistliche Chormusik«), at han også behersker den ældre praksis, den kompositionsteknik, der forventedes af en kirkekomponist i tiden omkring og efter 1600. Det er gedigent musikerarbejde, som det for kirkemusikere er værd at stifte bekendtskab med – men trods alt er det efterklange af en svunden storhedstid, uden den umiddelbare friskhed og kunstneriske spænding, som er i værkerne fra storhedstiden selv (Palestrina, Victoria, Lasso), det er aftenrødens tid for den gamle kompositionspraksis.

Friskere og helt igennem fremadrettede er de kirkemusikalske værker, der hører til »la seconda prattica«. Det første værk, vi møder her, er Vesperen fra 1610, altså endnu fra Mantua-tiden. Ser vi på fordelingen af de kirkemusikalske værker mellem Mantua- og Venezia-årene, er overvægten til Venezia let forklarlig ud fra de ydre omstændigheder. Indtil 1612 er Monteverdi *verdslig* kapelmester i Mantua, samtidig med ham virker Viadana (komponisten af de vidt berømte »100 kirkelige koncerter« 1602) som kapelmester for den kirkelige afdeling, nemlig ved domkirken i Mantua. Monteverdis kirkelige værker i denne tid er da kommet mere tilfældigt, jeg mener: ikke som nogen embedspligt. Den første messe er som sagt skrevet med henblik på en ansættelse ved Peterskirken i Rom (som altså ikke blev til noget), og Vesperens tilblivelse (med dens centrale satser fra Højsangen) er henført til årene 1607/08, kriseårene i Monteverdis liv, da hans kone døde fra ham og to små børn, og besværligheder i tjenesten gjorde det yderligere tyngende for ham.

¹⁾ Den ene af dem (den fra samlingen 1650) blev i uddrag opført ved sommermødet 1961, ved koncerten i Horsens klosterkirke den 4. august.

De nye træk, der kendetegner »la seconda prattica« i forhold til den ældre praksis, kan opsummeres i følgende:

1. De mindre nodeværdier (kvantitetsændringen, hvorefter fjerdedele og ottendedele bliver selvstændigt stavelsesbærende og fjerdedelen tællenode i stedet for halvnoden; ændringen er en vigtig forudsætning for parlando-stilen med de »talende« nodeværdier).
2. Fremhævelsen af det espressive element, overhovedet den langt mere bevidst nære forbindelse mellem ord og toner.
3. Brugen af solistbesætning (monodien).
4. I solosangene den udbredte brug af improvisatoriske for-siringer (de såkaldte »Gorgia«-manerer).
5. Instrumentalledsagelsen (anvendelsen af strygere eller blæsere eller blot continuo'et, som altid er med).
6. De selvstændige instrumentalsatser (forspil og ritorneller).

Vesperen fra 1610 er et klart eksempel på indførelsen af disse træk i kirkemusikken, også i selve motivdannelsen er forbindelsen fra madrigalen og operaen meget nær.

Vesperen, der er skrevet til årets fester for jomfru Maria (»Vespro della Beata Vergine«) består af en flerstemmig komposition af de forskellige musikalske led, der indgår i vesper-tidebønnen, snart bygget på gregorianske toner, snart helt frit behandlet. Selve overleveringen af den, og gengivelsen i de praktiske udgaver, som er en temmelig speget affære, skal jeg ikke gå ind på, men blot nævne, at den næppe er skrevet til en enkelt vesper, men formodentlig til fordeling over flere. At den, som det er blevet hævdet i nyeste tid (Denis Stevens i tidsskriftet »Musical Quarterly« 1961), skulle være blevet til helt uden tanke på liturgisk sammenhæng, er ikke rimeligt at antage, da den på rad og i rigtig rækkefølge netop indeholder de Davidspsalmer, der hører til Maria-vesperen.

Som første sats står de indledende versikler: »Gud, kom mig til hjælp, Herre, il til min bistand« (på latin) efterfulgt af doxologien »Gloria Patri...« (»Ære være Faderen og Sønnen og Helligånden...«). Satsen er bygget over én fastholdt messtone, d² i sopranen, og svarende hertil består hele korsatsen af en fastholdt D-dur akkord, kun de afsluttende Alleluia-takter har en fri udformning. Akkompagnementet, der består både af strygere og blæsere på den måde, at hver stemme spilles både af et stryge- og et blæseinstrument, er holdt i en gennemført intradapræget karakter yderligere understreget ved fastlåsningen i D-dur. Af de nye træk bemærkes endvidere ritornellen, et kort mellemspil, der adskiller sætningerne og skaber en tiltrængt tonal afveksling¹⁾.

Vesperen består derefter af 5 Davids-psalmer som sig hør og bør efter vesperens orden, adskilt af 4 antifoner, hos Monteverdi dog ikke de antifoner, der hører til i den pågældende gregorianske vesper, men tildels andre liturgiske satser. Monteverdi kalder selv disse satser for »motetter«, og i stilistisk henseende hører de da også til begrebet »koncerterende motet« (»Motetto concertato«).

Den første motet, »Nigra sum...«, har tekst fra højsangen: »Jeg er sort, dog yndig, Jerusalems døtre«. Vi har her det første eksempel i vesperen på den rene monodi, den dramatisk bevægede solosang med generalbasakkompagnement, hvor recitativet er ved at gå over i små sluttede fraser, det, som fører frem til ariedannelserne i operaen og kantaten (se ex. 1).

I den næste motet, »Pulchra es...«, også fra højsangen (»Du er fager og smuk, min veninde«) vil jeg fremhæve et sted, der ved sin friskhed viser de bedste sider af den nye, espressive melodidannelse, et sted, der både i arten af sin melodiske udformning og ved sin vekslen mellem recitativisk sats i $\frac{4}{4}$ -takt og en mere arios melodigang i $\frac{6}{4}$ senere får talrige paralleller i kantatemusikken, f. eks. hos Buxtehude (se ex. 2).

¹⁾ Ved foredraget blev benyttet eksempler fra de tyske og franske gramfonindspilninger, der er foretaget af Vesperen (plademærke Vox) og enkelte motetter fra de senere samlinger (plademærke Classic).

Tenor

Ni - gra sum sed for - mo - sa fi - li - ae', for -

Basso cont.

- mo - sa fi - li - ae, for - mo - - - - sa, ni - gra sum sed for -

- mo - sa, for - mo - sa fi - li - ae Je - - ru - sa - lem.

Ex. 1

Psalmerne i Vesperen anvender alle gregoriansk psalmodistof, hvorved forstås de recitationstøner med tilhørende bøjninger, der anvendes i tidebønnerne ved den almindelige énstemmige (gregorianske) fremførelse af Davids-psalmerne. Hos Monteverdi veksler de fem psalme-satser mellem afsnit, hvor disse psalmoditoner er lagt til grund, og frit komponerede kor-afsnit. Psalmodibearbejdelsen kan være en akkordmæssig recitation, rytmefri ligesom den énstemmige, som det kan ses i Vesperens 1. psalme »Dixit Dominus...« (»Herren sagde til min herre: Sæt dig ved min høje hånd, til jeg lægger dine fjender som skammel for dine fødder«), eller den kan være en fuga over psalmoditonen som i 2. psalme »Laudate pueri« (»Pris, I Herrens tjenere, pris Herrens navn«), hvor endvidere andre afsnit er behandlet på gammeldags cantus firmus-manér med melodien i lange nodeværdier i tenoren (halv- og helnoder) og de øvrige stemmer i imiterende sats herudenom i hurtige nodeværdier (ottendedele og sekstendedele). Bearbejdelsen kan også

Sopran I
- runt. A - ver - te o - cu - los tu - os a me,

Sopran II
A - ver - te o - cu - los tu - os

Basso cont.

a me — qui - a ip - - - si

a me — qui - a ip - - - si

me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe -

me a - vo - la - re, a - vo - la - re fe - ce - runt, me a - vo - la - re, a - vo -

- ce - runt, me

- la - re fe - - ce - runt, me

Ex. 2

være monodisk, d.v.s. for en enkelt stemme med generalbassakkompagnement som i 3. psalme »Laetatus sum...« (»Jeg frydede mig, da de sagde til mig: Vi drager til Herrens hus«),

der følger efter den føromtalte motet »Pulchra es«. Som ex. 3 er gengivet indledningen til denne psalme, »Laetatus sum«, hvor psalmoditonen akkompagneres af en gående basstemme, et basfundament, som senere bliver et typisk træk i barokmusikken, og vi ser tillige overgangen fra psalmodi-afsnittet til det følgende, frit fugerede korafsnit (ex. 3).

The musical score for Ex. 3 is written in C major and common time. It features a basso continuo line at the bottom, which serves as a walking bass line. Above it are vocal parts: Tenor solo, Basso cont. (Altk. nrs. udeladt), and a choir consisting of Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi in domum domini ibimus. Stantes erant pedes nostri (stri). Stantes erant pedes nostri (stri). Stantes erant pedes nostri (des)." The score shows the beginning of the piece, with the Tenor solo part starting with a whole rest, followed by the Basso continuo and the vocal parts entering with the lyrics.

Ex. 3

4. og 5. psalme i Monteverdis Vesper viser den særlig i Venedig udviklede koncerterende stil med mange stemmer, 4. psalme »Nisi Dominus...« (»Dersom Herren ikke bygger huset, er bygmestrenes møje forgæves«) er udformet for dobbeltkor, to femstemmige kor med cantus firmus i tenor I i kor I og tenor II

Tenor I
 Tenor II
 Basso cont.

Du - - o se - ra - phim cla - ma - - - bant,
 Du - - o se - ra - phim cla -

cla - ma - - - bant, cla - ma - - bant, al - ter ad
 - ma - - - bant cla - ma - - - - bant, al - - ter ad

al -
 al -

te -
 te -

- rum SANC - tus.
 - rum

Ex. 4

i kor II, og med solo-tutti-virkning står den 5. psalme »Lauda Jerusalem . . . « (»Lovpris Herren, Jerusalem, pris o Sion, din Gud«), hvor der til indledning veksles mellem énstemmige fraser (uden generalbas) og efterfølgende fuldstemmige afsnit over psalmodiformlerne fra disse intonationslignende fraser. Efter denne igangsætning er resten af den 7-stemmige sats gennemført korisk, med psalmoditonens forskellige afsnit som imitationsmotiver.

Motet-antifonen, der står mellem 3. og 4. psalme, »Duo Seraphim . . . « (»To serafer råbte til hverandre: Hellig, hellig, hellig er hærskarernes Herre, al jorden er fuld af hans herlighed«, en Esaias-tekst, der egentlig hører til i højmesse) skal vi fremhæve, fordi vi her møder den solistisk-virtuose stil i fuld udfoldelse med den særlige sangmanér gorgiaen, den hurtige repetition af den samme tone (tremulant-virkning), og med lange koloraturer. Tilløb til gorgiaen så vi i ex. 1 (»Nigra sum«), men her strømmer (fra takt 8) koloraturer og gorgia-forsiringer næsten over alle bredder (ex. 4).

Efter de fem Davids-psalmer med mellemliggende motet-antifoner følger hymnen »Ave maris stella« (»Hil dig, havets stjerne«), og som overgang til Magnificat-sangen, det sidste musikalske led i vesperen, har vi noget så usædvanligt som en sonate med vokalt omkvæd, en »Sonata sopra S. Maria« i tidens intradastil med et stadigt gentaget omkvæd over en gregoriansk formel: »Sancta Maria, ora pro nobis« (Ex. 5).



Ex. 5

Det intradamæssige understreges ved daktyliske rytmer, punkteringer og treklangsfigurer. Sonaten er, efter en længere instrumentalindledning, opbygget som en variationssats over det nævnte omkvæd med bibeholdelse af intradakaracteren, men varieret rytmisk, taktmæssigt og figuralt. I sin art er sonaten en ostinato-form, men med ostinatoet i overstemmen i stedet for i bassen.

Det afsluttende Magnificat forekommer i to versioner, to hver for sig selvstændige kompositioner, hvilket kan synes forvirrende ud fra et liturgisk synspunkt. Forklaringen må være den, at der eksisterer to former for Maria-vesper, en af højere og en af lavere orden, således at den enklere 6-stemmige Magnificat-komposition hører til den lavere orden og den stærkere udarbejdede 7-stemmige til den højere.

Jeg skal slutte med at vise et par eksempler fra Monteverdis senere værker (fra samlingen »Selva morale e spirituale«, 1641, Selva = samling, den er, i sød ihukommelse af Mantua-årene, tilegnet den mantuanske prinsesse Eleonora Gonzaga, nu enke efter den tyske kejser Ferdinand II). En rivende udvikling er foregået fra Vesperen frem til de senere værker, operaen har gået sin sejrsgang og med den kravene til det sangbare, bel cantoet, og den bøjelige, yndefulde ariemelodik med korte, let opfattede fraser er fra operaen vandret ind i kirkemusikken ligesom monodien 30 år tidligere. Netop i begyndelsen af 1640'erne fejrer Monteverdi sine store operatriumfer i Venedig.

The musical score consists of three systems. The first system features two vocal parts: Sopran I and Sopran II, and a Basso continuo part. The lyrics are "Lau-da-te, lau-da-te Do-mi-num om - - nes gen - tes,". The second system features two violin parts, Violin I and Violin II, with a basso continuo part. The third system features two vocal parts, Sopran I and Sopran II, and a basso continuo part. The lyrics are "lau-da-te, lau-da-te e - um om - - nes gen - tes.".

Ex. 6

Et eksempel på den nye, flydende melodik, som kommer til at beherske hele det 17. århundredes kantatemelodik både syd og nord for Alperne, har vi i begyndelsen af værket »Laudate Dominum« (se ex. 6). Det er den bel canto-prægede melodik, de korte fraser og de fremherskende tertsparalleler i forbindelse med den funktionsbestemte harmoniks fulde gennembrud, der nu er det skabende princip også i kirkemusikken, en forædling og inderliggørelse af den »anden kompositionspraksis«.

Til sidst et glimt af en anden af satserne fra »Selva morales...«, koncerten »Beatus vir qui timet Dominum« (Ps. 112 »Salig den mand, der frygter Herren og ret har lyst til hans bud. Hans æt bliver mægtig på jord, den oprigtiges slægt vel-signes...«). (Denne koncert blev ved foredraget spillet in extenso). Koncerten viser en klar og bevidst arkitektonisk formopbygning i tre hovedafsnit med et stadigt tilbagevendende omkvæd som gennemgående faktor.

Første afsnit omfatter psalmens fire første vers, og omkvædet er indledningsmotivet »Beatus, beatus vir«, der gentages som et tutti-ritornel mellem hvert psalmevers (se begyndelsen ex. 7).

Sopran I
Sopran II
Alt

Be-a - tus, be-a - tus vir, be-a - tus, be-a - tus vir, be-a - tus

Tenor I
Tenor II
Bas

Basso-
cont.
(Alt. udt.)
(underl.)

vir, qui ti-met Do-mi-num in mandata e-jus vo-lit ni-mis, be-a-tus, be-a-tus

vir, be-a - tus, be-a-tus vir.

violin I

violin I

Po - - - - tens in

ter-ra e-rit se-men e - - - jus,

Po - - - - tens in.

ter-ra e - rit se - men e - -

Po - tens in ter-ra e-rit se - - - - men . e - -

-jus,

ge-ne-ra-ti-o rec - to - rum be-ne-di-ce -

-jus,

-tur, ge-ne-ra-ti-o rec-to-rem, be-ne-di-ce-tur. Be-a-tus, be-a-tus

vis, be-a-tus, be-a-tus vir

Ex. 7

Andet hovedafsnit, der omfatter psalmens vers 5-9, kontrasterer i toneart og taktart, det står i tonikaparallellen, en blid og yndefuld a-moll, og i tredelt takt (se indledningsmotivet ex. 8), nogen solo-tutti virkning finder vi ikke i dette afsnit, den

Sopran I
Sopran II

ju - cun - dus, ju - cun - dus, ju - cun - dus ho - mo

Basso cont.
(Alt. uds. adelart)

Ex. 8

er forbeholdt yderafsnittene. I andet afsnit sker koncerteringen alene mellem de forskellige stemmegrupper, stemmerne kombineres på forskellig vis og stilles overfor hinanden i grupper til de fortløbende psalmevers. Et træk fra madrigalen er det at udmale evigheden med meget lange nodeværdier, her i sætningen »quia in æternum« (»som i evighed«), hvor sopranen har 6 punkterede brevisnoder på rad! (mens de tre mandsstemmer udfører deres egen imiterende sats hertil).

Tredje hovedafsnit, psalmens vers 10, indeholder som overgang fra andet afsnit omkvædet »Beatus, beatus vir«, hvorved der skabes en formal afrunding, en A B A-dannelse, hvor den indledende sætnings funktion af omkvæd påny tages op. Tredje afsnit står naturligvis atter i hovedtonearten C-dur og afsluttes med doxologien »Gloria Patri...« (»Ære være Faderen og Sønnen og Helligånden«).

Udformningen af denne koncert for 6 stemmer med instrumenter er typisk for, hvad vi kan kalde den koncerterende motet, og, kunne vi tilføje, efter udpræget venetiansk mønster med den stærke vægt på de klanglige virkninger: De forskellige fraser sættes overfor hinanden i kontraster, lyse stemmer mod mørke stemmer, solostemmer mod kor, instrumentalmellemspil mellem vokal-afsnittene – og hertil som det afgørende nye, der er udvundet af den nyere kompositionspraksis, den melodiske opdeling i de små, belcanto-agtige fraser med mange gentagelser og sekvenseringer.

Vi skal selvfølgelig ikke prøve at gøre noget resultat op efter de større og mindre brudstykker af Monteverdis musik, vi her har stiftet bekendtskab med, som tilmed har været begrænset til en enkelt side af hans virksomhed (den kirkemusikalske). Men overfor den Laubske opfattelse af hans kunst, som jeg citerede til indledning, og som er en genklang af det 19. århundredes opfattelse, er det til overvejelse værd at høre, hvad en anden kender af forgangne tiders musik, den førnævnte Hans Redlich, for nylig har skrevet i en artikel om Monteverdi i det store, grundlæggende musikleksikon »Die Musik in Geschichte und Gegenwart« (bedre kendt som MGG): »Den øgede beskæftigelse, de forskellige praktiske udgaver og specialstudier beviser, i hvor høj grad Monteverdis kunst er nærværende for os, en nærhed, som gør denne kunst til et kosteligt eje i det 20. århundredes bevidsthed om, hvad der er fostret i tidligere tiders kultur«.

MOGENS PEDERSØN

af Jens Peter Jacobsen

Dansk kontakt med Italien o. 1600.

Tiden før år 1600 havde for dansk kunstmusik været en fattig tid. I århundreder havde det danske musikliv været domineret af udenlandske komponister og udøvende musikere i så høj grad, at praktisk talt intet værk af nogen dansk komponist findes overleveret. Med Christian III's og Frederik II's regeringsperioder var en opblomstring af hoffets musikliv påbegyndt, og denne udviklingslinie videreførtes og forstærkedes af den unge Christian IV. I højere grad end nogen tidligere regent forstod den unge konge, af hvilken uvurderlig betydning det ville være at knytte tidens førende musikere til hoffet, og under den første, velhavende periode af hans regeringstid skabtes her et musikliv så rigt, at hoffet på dette område blev et af Europas betydeligste. Allerede kroningsfestlighederne i 1596 foregik med stor pomp og pragt og under så megen musikudfoldelse, at ingen kunne være i tvivl om, at kongen var interesseret i at styrke hoffets musikliv. Ved denne lejlighed og i de nærmest følgende år udvidede kongen det i forvejen eksisterende musikkorps, der vedblivende bestod af tre grupper: trompeterkorps, sangerne og instrumentisterne. Mindst var forbedringerne for trompeternes vedkommende, hvor kravene ikke var ændret i væsentlig grad. For sangernes vedkommende gik tendensen både i retning af at udvide antallet og, navnlig, at forbedre

kvaliteten ved at indforskrive dygtige udlændinge. Vigtigst var dog forbedringerne blandt instrumentisterne. Det var kongens ønske at grundlægge et virkelig fornemt *kapel* (i dette ords senere betydning; på daværende tidspunkt var »kapel« betegnelse for sangerne, der først og fremmest gjorde tjeneste i kirken). Til dette formål hidkaldte han folk, som hørte til eliten blandt Europas musikere, noget som kun lod sig gøre, fordi han ikke veg tilbage for at tilbyde dem fyrstelige gager. Således fik den berømte komponist og lutspiler John Dowland, som blev ansat 1598, en årlig gage på 500 daler, samme løn som Holmens admiral og dobbelt så meget som en universitetsprofessor. Men ikke blot hidkaldtes berømte musikere; kongen indså, at skulle udviklingen få betydning på længere sigt, måtte man give indfødte musikere mulighed for grundig uddannelse. Derfor ansattes hos de betydeligste musikere læredrenge, som da også for fleres vedkommende senere genfindes som tidens vigtigste danske musikere. For yderligere at sikre sig, at hoffets danske musikere blev på højde med de bedste i Europa, sendte kongen dem på studierejser til de vigtigste musikcentre, heriblandt England, Polen og først og fremmest Italien. Med den nye musikstils fremtrængen (monodien og operaen) havde Italien overtaget føringen blandt Europas musiklande, og blandt de italienske byer igen blev den vigtigste Venezia.

Denne velhavende handelsby var ideel grobund for kulturforetelser af enhver art, og i tidens løb havde den trukket musikere som Willaert, Rore, Merulo og Andrea Gabrieli til sig. Ved det 16. århundredes slutning og i begyndelsen af det 17. kom hertil mænd som Giovanni Gabrieli, Giovanni Croce og Monteverdi, af hvilke navnlig Gabrieli blev af stor betydning for de danske musikere. Ingen musiker var i samtiden mere agtet og højt skattet end Giovanni Gabrieli. Fra alle egne af den europæiske kulturverden søgte folk til ham for at lære komposition, og hans elever udtalte sig senere med største begejstring om deres dygtige og afholdte lærer. Hans betydning for udbredelsen af den venetianske kor- og orkesterstil har uden tvivl været enorm, hvilket ses tydeligt alene hos hans uden sammenligning største elev, Heinrich Schütz, hvis »Sinfoniae Sa-

crae III« med værker som f. eks. det pragtfulde »Saul, Saul, was vervolgst du mich« fremviser nogle af de mest ægte eksempler på venetiansk flerkorteknik. Men også ud over denne specielt venetianske klangstil har Gabrieli præget sine elever, som det tydeligt ses ved det fællespræg, der er over de overlevere »svendestykker«. Det var nemlig skik og brug, at man ved slutningen af læretiden udgav en samling »madrigali a cinque voci« som prøve på sin duelighed. Madrigalen var ganske vist ikke, således som tyve år tidligere, det sted, hvor de nye stiltræk voldsomst gav sig til kende. Nu var føringen i så henseende overtaget af monodien; men madrigalen var stadig et af de steder, hvor man eksperimenterede med stilelementer, ligesom den var tumleplads for de mest subjektive følelsesudbrud. Den væsentligste grund til, at Gabrieli har brugt netop madrigalkomposition som opgave for sine elever, har dog sikkert været, at man her foruden de ovennævnte egenskaber også krævede en større satsteknisk kunnen, idet man måtte bevæge stemmerne på friest mulig måde, også i imitatorisk sats, uden at man som i monodien havde continuoet til at udfylde eventuelle klanglige huller. (Mosers bemærkning (Heinrich Schütz s. 232) om, at Schütz' konservative indstilling er årsag til, at han i 1611-12 ikke benytter monodisk stil og generalbas, må altså siges at være en misforståelse). Man kunne i madrigalen benytte den nye melodistil med al dens subjektivitet og samtidig danne fyldig akkordsats med et homogent klangelement. Man ser da også, at madrigalen netop her i sit sene efterår lyser i solen med det varmeste og mest brogede farvespil. Den har gennemlevet en udvikling, som så mange senere former skulle komme til at efterfølge: Fra de første forsigtige spirer har den udviklet sig mere og mere personligt og stærkt gennem en sommer, hvor den har sat mange stærke og gode skud, indtil den nu på een gang skaber sine største og ædleste frugter og viser de første tegn på forfald.

Da Christian IV begyndte at ofre penge på at sende sine mest lovende musikere til udlandet for at lære nyt, var der intet mere selvfølgeligt, end at det netop blev til Gabrieli i Venezia, han sendte dem. Første gang dette skete var i 1599. Det drejer

sig her om sangerne Andreas Aagesen og Wilhelm Egbertsen, den allerede på dette tidspunkt kendte instrumentist Melchior Borchgrevinck og (såvidt man kan slutte af det foreliggende materiale) sangerdrengene Mogens Pedersøn og Hans Nielsen. De bliver i Venezia et år og har åbenbart haft nytte af opholdet, for snart efter sendes atter folk afsted, først en ikke navngiven lærling af Brochgrevinck og derefter, i april 1602, de tre læredrengene Hans Nielsen, Hans Brockrhode (Brachrogge?) og Niels Mortensen Kolding. Disse tre bliver i det fremmede i to år, og efter deres hjemkomst bliver, i december 1605, Mogens Pedersøn atter sendt af sted. Dette ophold bliver på hele fire år, og Pedersøn bliver den sidste danske elev, Gabrieli modtager inden sin død i 1613.

De rent konkrete resultater af nordboernes læretid viser sig først og fremmest i de madrigalsamlinger, som de efter studietiden lader udgive. Angul Hammerich omtaler (Musiken ved Christian IV's hof s. 38 og Dansk Musikhistorie s. 179) to madrigalsamlinger for 5 og 6 stemmer af Hans Nielsen, som skulle være udgivet i Venezia 1599 under hans også senere benyttede italianiserede navn, Giovanni Fonteio. Men som Hagen påviser det i sin anmeldelse af Hammerichs disputats (Hist. Tidsskr. 6. række, IV s. 429-30) må det sikkert skyldes forveksling med de 5-stemmige madrigaler fra 1606. Det første nu kendte værk af en Gabrieli-elev er Brochgrevincks samleværk: Giardino novo I-II, udgivet hos Waltkirch i København 1605-06. Samlingen indeholder en række af tidens mest kendte italienske madrigaler samt een madrigal af Borchgrevinck selv og een af Hans Nielsen (denne sidste madrigal genfindes i Nielsens egen samling som nr. VII). I 1606 udgiver Hans Nielsen sin »Primo Libro de Madrigali a Cinque Voci«, det første nu kendte »svendestykke« af en Gabrieli-elev, og to år senere, 1608, kommer Mogens Pedersøns »Madrigali a cinque voci. Libro primo«. Foruden disse to elevværker af danske komponister foreligger der endnu to madrigalsamlinger, udgivet som slutsten på en læretid hos G. Gabrieli, nemlig en samling af den tyske komponist Johannes Grabbe fra 1609, og Heinrich Schütz' madrigaler fra 1612.

Mogens Pedersøns liv.

Angul Hammerich har i sin disputats »Musiken ved Christian IV's hof« foretaget så grundige kildestudier, at senere forskere med hensyn til biografiske data for de danske hofkomponister i det store og hele kan støtte sig til Hammerichs meddelelser. Dette er også tilfældet for Mogens Pedersøns vedkommende. Langt de fleste data i nærværende korte biografi er direkte overtaget fra Hammerichs bog.

Man kan intet sikkert sige om Mogens Pedersøns fødeår. På grundlag af, at han første gang træffes som læredreng hos Melchior Borchgrevinck og ledsager denne til Venezia 1599, skønner Knud Jeppesen (Dania Sonans), at hans fødeår må være ca. 1585, hvilket sikkert ikke er helt galt, omend der nok er større sandsynlighed for, at fødeåret nærmere er 1583, idet læredrengen nærmere har været 16 end 14 år, da han er blevet taget med på en så lang og vigtig rejse. På den anden side er Henrik Glahns formodning om fødeåret 1580 (Sohlmans Musiklexikon) sikkert for tidligt. Det første, man hører til Pedersøn, er altså, at han ledsager Borchgrevinck på rejse til Giov. Gabrieli i Venezia 1599–1600. Efter hjemkomsten fortsætter han som lærling hos Borchgrevinck, og efter udstået læretid ansættes han 1603 på yngste gage i hofkapellet. Åbenbart har han vist gode evner, thi allerede to år senere, 1605, får han orlov for at uddanne sig videre og vælger atter Venezia, hvor han nu bliver i fire år. I denne tid er det, at han udgiver sin første madrigalsamling. Efter sin hjemkomst har han øjensynligt befæstet sit ry som en af hofkapellets store begavelser, thi allerede 1611 får han igen på kongens regning lov at rejse bort for at lære nyt. Denne gang er målet England, og her bliver han tre år, størstedelen af tiden sammen med en anden kapellist, Hans Brachrogge, sangeren Martinus Otto og læredrengen Jacob Ørn. Da de øvrige vender hjem i følge med Christian IV, i august 1614, venter Mogens Pedersøn af ukendte årsager endnu en måned.

Indtil år 1951 har man været uden kendskab til, at Mogens Pedersøn havde udgivet en 2. madrigalbog, men i »Music and Letters«, juli 1951, bringer Bertram Schofield og Thurston Dart

en artikel, »Tregians Anthology«, om et meget stort, nyopdukket manuskript, som uden tvivl stammer fra samme kopist som »Fitzwilliam Virginal Book«, nemlig Francis Tregian, som sad fængslet fra 1609 til sin død 1619 og i den tid skrev bl. a. denne anthologi, som nu ejes af British Museum under navnet Egerton MS 3665. Heri findes blandt 700 italienske madrigaler ti stykker med betegnelsen »Magno Petreio. Dano. Ex. l. 2° 1611«. Altså 10 madrigaler fra en ellers ukendt samling. Hvor denne er udgivet, foreligger der intet om; da der herhjemme intet er overleveret om udgivelsen, er der sandsynligvis tale om et udenlandsk forlag, sikkert, på linie med flertallet af anthologiens øvrige værker, italiensk. At afskriften er engelsk, og at Pedersøn opholder sig i England i 1611, er ganske givet ikke tilstrækkeligt grundlag for en hypotese om England som udgivelsessted.

Det næste, man hører om Mogens Pedersøn, er at han i 1616 får en læredreng betroet, og efter endnu to års virke får han i 1618 overdraget stillingen som vicekapelmester, en nyoprettet stilling, som hermed i modsætning til kapelmesterstillingen bliver lagt i hænderne på en indfødt dansker. Med dette embede fulgte pligt til at have seks læredrenge i huset. 1620 udgiver Mogens Pedersøn sit berømte »Pratum Spirituale«, tilegnet hans elev, kronprinsen, og året efter modtager han som belønning et vikariat i Roskilde. 1623 forsvinder han pludselig fra alle kilder. Sandsynligvis er han død, idet hans kone endnu en måned optræder i regnskaberne under navnet »Karen Mogens Pedersøns«.

Allerede Hammerich erkender, at Pratum Spirituale er et af de betydeligste tidlige danske musikværker, og at der ingen tvivl er om, at Mogens Pedersøn er en af tidens største danske kunstnerpersonligheder. Det var da ganske naturligt, at »Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik« ved indledningen af sin nye serie, »Dania Sonans«, som første bind lod Knud Jeppesen udgive, hvad man kendte af Mogens Pedersøns værker, nemlig Pratum Spirituale og Madrigalerne fra 1608. Dette første (og hidtil eneste) bind kom i 1933 med en omfattende indledning, hvori Pratum Spirituale er genstand for en grundig stilistisk un-

dersøgelse. Med hensyn til værkets anden del, madrigalsamlingen fra 1608, blev den nærmere undersøgelse udsendt til en påtænkt udgave af Hans Niensens madrigaler, som dog desværre aldrig er udkommet. Til praktisk brug udkom et år senere 12 femstemmige satser fra Pratum Spirituale i »Folke- og Skolemusik«, også med Jeppesen som udgiver. Heller ikke efter fundet af de 10 senere madrigaler er der offentliggjort nogen undersøgelse af denne side af komponistens virke, hvorfor jeg skal benytte lejligheden til at fremlægge enkelte træk fra den undersøgelse af Mogens Pedersøns madrigalstil, som jeg har foretaget som besvarelse af Aarhus Universitets prisopgave for 1960.

Madrigalsamlingerne.

Som ovenfor nævnt er Mogens Pedersøns første madrigalsamling udgivet som en art svendestykke, og som en naturlig følge heraf er samlingens ydre på mange punkter ganske på linie med de øvrige Gabrieli-elevs arbejder. Samlingen består af 21 5-stemmige madrigaler med italiensk tekst (selv antallet af kompositioner er forbavsende ens: Hans Nielsen og Johs. Grabbe har også hver 21 madrigaler, Schütz har 19, hvoraf den sidste er for dobbeltkor (2×4 stemmer)). Det er altså ganske tydeligt, at samlingen har fået sin form ud fra et ydre krav, og for de øvrige Gabrieli-elever har dette krav øjensynligt været den eneste væsentlige årsag, idet så vidt vides ingen af dem senere har komponeret madrigaler. Mogens Pedersen, derimod, har åbenbart været interesseret i genren for dennes egen skyld, eftersom han, på et tidspunkt hvor han ikke engang opholder sig i madrigalkunstens hjemland, udsender endnu en samling. De 10 kompositioner, som vi har overleveret fra denne sidste samling, er skrevet i en stil, som ligger nær første samling, et træk der yderligere viser, at Pedersøn ikke har tænkt sig at slå ind på andre veje end den, han har lært i Venezia, men blot ønsker at trænge dybere ind i stilen. På den anden side er der absolut ikke tale om, at komponisten er stagneret, idet det musikalske udtryk for teksten gennem de forløbne år er uddybet i ganske væsentlig grad. Hvor første bog ofte lægger vægten på

rent ydre malerier (et træk der tydeligst giver sig til kende i de to sidste madrigaler i samlingen, hvis text ganske givet er skrevet blot for at give komponisten lejlighed til ordmaleri), er værkerne i anden bog oftest med langt mere intim tilknytning til textens indre psykologiske indhold. Men ud over denne væsentlige forskel er de fleste stilistiske træk altså fælles for de to samlinger, hvorfor disse i det følgende sædvanligvis vil blive behandlet under eet.

Texterne til Mogens Pedersøns madrigaler ligger helt på linie med tidens gængse smag, er altså hovedsagelig pastorale natur-skildringer iblandet blid elskovslyrik eller digte om ulykkelig kærlighed. De fleste af texterne skyldes uden tvivl tidens mode-digtere; men selvom Jeppesen ved udgivelsen af Dania Sonans har gjort et stort arbejde for at identificere forfatterne, er dette kun lykkedes for 5 stykkers vedkommende, hvoraf de tre er af Guarini og to af Celiano. Det er foreløbig ikke lykkedes mig at efterspore flere forfattere. Forøvrigt er flere af texterne sat i musik af andre komponister i tiden. Medens textindholdet i første bog er ret afvekslende, handler alle de overleverede madrigaler fra anden bog om ulykkelig kærlighed, hvilket naturligvis ikke behøver at indicere, at hele samlingen har været med sådanne texter: det kan udmærket være afskriverens personlige smag, der har været udslaggivende. Den måde, hvorpå textindholdet afspejles i musikken, er på linie med tidens øvrige madrigalkomponister og skal ikke gøres til genstand for nærmere omtale her. Blot henledes opmærksomheden på de madrigaler, hvor musikken på finest måde giver udtryk for texten. Det drejer sig om »Dimmi, caro ben mio« fra første bog og 5 madrigaler fra anden bog, nemlig »Lasso io prima morire«, »Udite amanti«, »Son morta«, »La mia cruda brunetta« og »Ardo sospiro«. Disse stykker er alle anbefalelsesværdige for kordirigenter, især fortjener den sidstnævnte madrigal afgjort international udbredelse, idet musikken her på mesterlig vis udtrykker den fortrinlige text.

Karakteristisk for komponisterne i den venetianske skole er frem for noget andet deres interesse for det klanglige, hvad der tydeligst kommer til udtryk i opstillingen af kontraster mellem

flere kor, den såkaldte cori spezzati-teknik, der havde så rige muligheder for udfoldelse i St. Marcuskirken med dens to orgler og pulpiturer. Frem for nogen anden komponist blev Giovanni Gabrieli repræsentant for denne dobbeltkorteknik, og det måtte naturligt give sig udtryk hos hans elever, således som det f. eks. tydeligt ses i Schütz' senere værker. Når elevernes »svendestykker« ikke blev flerkorig, homofon præget musik, men femstemmige madrigaler, skyldes det, som tidligere nævnt, sikkert dels en tradition, og dels denne forms store krav til komponistens kontrapunktiske dygtighed. En anden sag er det, at Mogens Pedersøn ikke har været stærkt interesseret i komposition for flere kor (eller har måske ikke haft tilstrækkelig ydre mulighed herfor), der foreligger nemlig heller ikke senere nogen flerkorig komposition fra hans hånd. Det eneste værk, der viser en lille tendens i denne retning, er »Victimae paschali laudes« fra Pratum Spirituale, hvor besætningen og dermed klangen veksler fra afsnit til afsnit. Ellers er alle hans kompositioner 5-stemmige (bortset fra nogle små, 3-stemmige madrigaliteter).

Jeppesen karakteriserer Mogens Pedersøns madrigalstil som »efter-marenziorsk«, en betegnelse, som dækker udmærket. Stilen er tydeligt en videreføring af den, som Marenzio benytter i sine senere værker, og ligesom han afholder Mogens Pedersøn (og de øvrige Gabrieli-elever) sig altid fra de mest outrerede eksperimenter, som kunne bringe den musikalske skønhed i fare. Den expressionistisk-eksperimenterende klangstil, som Gesualdo er talsmand for, ligger disse madrigaler lige så fjernt som de voldsomste monteverdiske dissonansvirkninger, hvilket dog på ingen måde er ensbetydende med, at Pedersøn er ukendt med sådanne stiltræk: hans dissonansbehandling ligger i det store og hele tæt op ad Monteverdis, men er blot ikke brugt tilnærmelsesvis så ufordrende. At Pedersøn i Venezia har været i nær kontakt med Monteverdis værker er hævet over enhver tvivl. Ikke alene ved man, at Monteverdis værker var populære (f. eks. er madrigaler af ham medtaget i Borchgrevincks »Giardino novo«), men ved en madrigal, hvor de to komponister har benyttet samme tekst, nemlig »T'amo mia vita« (Monteverdi:

5. bog, nr. 17 (1605), Mogens Pedersøn: 1. bog, nr. 4) ser man det pudsige, at Pedersøn trods den iøvrigt store stilforskel har overtaget Monteverdis sidste motiv ganske nodetro.

At Pedersøn ikke kun har komponeret i denne stil, fordi han udgav sin første samling som elev af Gabrieli, men også fordi den egnede sig for det, han ville udtrykke, fremgår klart af, at de stilistiske ændringer fra 1. til 2. bog er så små. I løbet af de tre år har han ganske givet fået mange nye impulser, ligesom hans personlighed er blevet udviklet; men hans kompositionsstil har ikke ændret sig væsentligt, blot forstår han nu bedre end tidligere ved hjælp af den at skabe udtrykskunst af højeste kvalitet. De to samlinger viser klart, at dansk musikkultur på Christian IV's tid stilistisk set var på linie med de store kulturlandes.

Pratum Spirituale.

Madrigalsamlingerne er af stor kunstnerisk værdi og hjælper i højeste grad med til at give os et billede af deres komponist; men samlingernes betydning i samtiden har ganske givet været minimal. Deres anvendelse her i landet har været indskrænket til hoffet, og selv der er det vel højst tvivlsomt, om de har været brugt i større omfang. Ganske anderledes forholder det sig med Mogens Pedersøns storværk, *Pratum Spirituale*. Vi har her at gøre med et værk, som ikke blot er af høj kunstnerisk kvalitet, men som også har været i praktisk brug mange steder rundt om i landet. Som tidligere nævnt har Jeppesen i *Dania Sonans* grundigt redegjort for værkets indhold, og her skal kun kort oprides nogle af dets hovedtræk. Samlingen består af en række 5-stemmige korsatser (bortset fra »*Victimae paschali laudes*« der er komponeret for vekslende besætning), hvoraf langt den overvejende del er udsættelser af protestantiske koralere. De øvrige stykker er dels tre kyriesalmer, julesekvens og påske-sekvens, alle med gregoriansk forlæg, og dels sidst i samlingen seks frie kompositioner, nemlig tre store motetter, en latinsk messe, et sæt danske korsvar og et sæt latinske korsvar.

Koraludsættelserne er i hovedtræk rent homofone og holder sig til den i tiden gængse stil, dog med en række personlige træk. Således bemærker man overalt en meget fin stemmeføring, der kun sjældent er tynget af harmonigangen. Endvidere lægger man mærke til, at dominant-tonika-forholdet er fremherskende i endnu højere grad end for madrigalernes vedkommende. I forbindelse med denne funktionsharmonik finder man en usædvanlig stærk brug af kunstige ledetoner. Samlingens praktiske formål fremgår tydeligt bl. a. af, at praktisk talt alle koralerne er forsynet med flere melodistrofer til hjælp ved de fra første strofe afvigende tekststrofer.

Det liturgiske formål ses tydeligt af såvel den latinske messe som den danske salmemesse, der er indeholdt i Pratum. Som det var normalt (se Dania Sonans s. VIII ff) består den danske messe af Kyriesalme, Gloriasalme og Credosalme, og den latinske messe er kortet stærkt af, således at den kun indeholder Kyrie, Gloria, første del af Credo (indtil »et homo factus est«) og Sanctus (uden Benedictus), altså en meget væsentlig indskrænkning af nadverdelen i forhold til den katolske messe, svarende til forskellen på protestantisk og katolsk liturgi. Messen, der med stort udbytte vil kunne benyttes af mange kirkekor, er bragt som nodebilag til nærværende årsskrift. Stilen i den svinger mellem homofoni og polyfoni med lettere tilløb til imitation, uden at der dog noget sted er tale om strengere form for fugeret arbejde. Første kyrie er præget af den frie polyfoni med kun enkelte rytmiske imitationer. Allerede her fornemmes den nye tids ændrede indstilling til dissonansbehandlingen, f. eks. ser man i takt 2 på næstsidste fjerdedelsnode en stærk ophobning af dissonanser, der hver for sig behandles korrekt, men som tilsammen giver en virkning, som ville være fremmed for Palestrinastilen. Også den opadgående opløsning af bindingsdissonans, som f. eks. forekommer i alten, takt 7, er værd at bemærke. I Christe er der lidt stærkere tilløb til egentlig imitation, medens det sidste Kyrie fremviser en tendens til blokvirksomheder som en svag påmindelse om komponistens venetianske uddannelse. En særlig fin virkning fremkommer i takt 23-24, hvor de tre livlige overstemmer ligger i en ren barok

sekvens over den bårne baslinie. Gloria er behersket af en ret homofon stil, der til tider får en næsten deklamatorisk virkning, hvor stemmerne følges i en rytmisk spændt sats. Et klart eksempel herpå har man i takt 39 ff, hvor satsen fra en bredere anlagt indledning tiltager i rytmisk intensitet for ved takt 42 at udmunde i en kort imitation, der atter videreføres i ren homofoni. Mod slutningen breder satsen sig noget ud og fremviser enkelte ægte imitationer. Endnu mere knap i stilen er Credo-fragmentet, der kun i sidste tekstdel (Et incarnatus est) går ud over det enkelt deklamerende. Som sidste led i messefragmentet står et kort Sanctus, der trods sin ringe udstrækning er rigt på satsteknisk afveksling og melodisk skønhed. Satsen slutter med et slående eksempel på det, som Jeppesen træffende kalder komponistens »stormende« rytmik, idet den bredere indledning til »Osanna« i 3-delt takt sluttelig udmunder i en urolig, ilter coda på teksten »In excelsis«.

Hele messen er i sin korte, klare udformning velegnet til praktisk brug, og man må ønske, at den nu, hvor den er blevet tilgængelig i praktisk udgave, vil finde indpas ved mange lejligheder.

