DANSK KIRKESANGS AARSSKRIFT

1945-46

★

UDGIVET AF

SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF

POVL HAMBURGER

OG

HARALD VILSTRUP

KØBENHAVN

INDHOLD

Side

Mogens Wöldike: Oluf Ring 3

Aarsberetning for 1944-45 5

Harald Vilstrup: Det svære og det lette ved at være kristen. 7

Povl Hamburger: Om Laubs Rekonstruktioner af de gamle Kirkemelodier..... 22

Jens Peter Larsen: Laubs Melodiredaktioner og Ord-Tone-Problemet 28

Mogens Wöldike: Nogle Problemer ved Udførelsen af ældre Musik..... 42

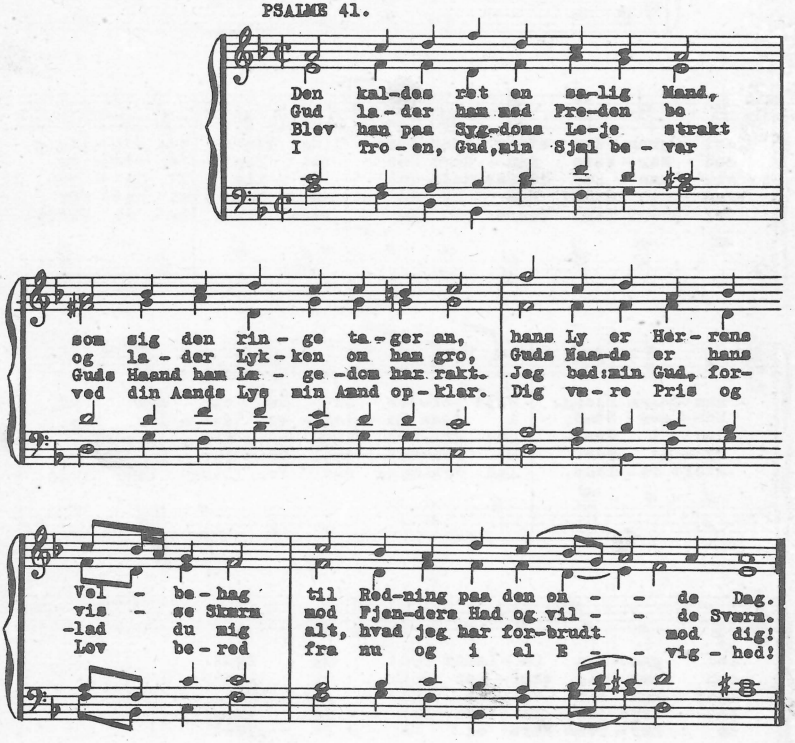
BILAG

Fire Davidspsalmer i firstemmig Korsats af Heinrich Schütz efter Cornelius Becker's Digtning paa Dansk ved Harald Vilstrup.

FIRE DAVIDSPSALMER

i firestemmig Korsats af Heinrich Schütz
efter Cornelius Becker's Digtning
paa dansk ved Harald Vilstrup.

PSALME 41.



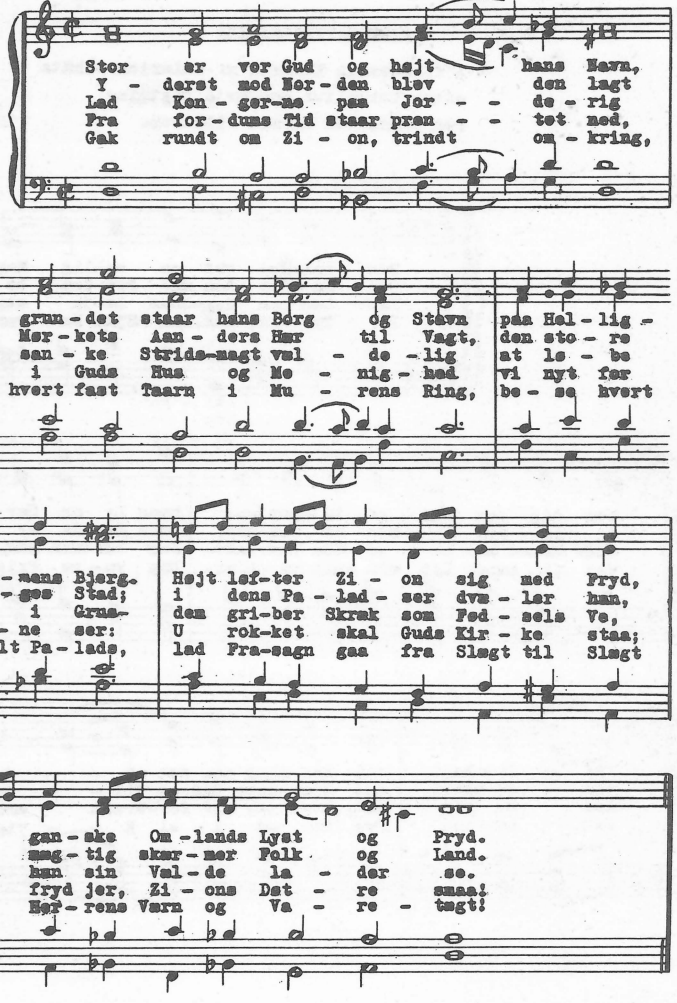
PSALME 48.

Stor er vor Gud og højt hans Navn,
Y - derst mod Nor - den blev den lagt
Lad Kon - ger-ne paa Jor - - de - rig
Fra for - dums Tid staar pren - - tet med,
Gak rundt om Zi - on, trindt om - kring,

fast grun - det staar hans Borg og Stavn paa Hel - lig -
mod Mør - kets Aan - ders Hær til Vagt, den sto - re
sig san - ke Strids-magt væl - de - lig at lø - be
hvad i Guds Hus og Me - nig - hed vi nyt før
tæl hvert fast Taarn i Mu - rens Ring, be - se hvert

- dom - mens Bjerg. Højt løf - ter Zi - on sig med Fryd,
Kon - ges Stad; i dens Pa - lad - ser dvæ - ler han,
den i Grus- dem gri - ber Skræk som Fød - sels Ve,
Øj - ne ser: U rok - ket skal Guds Kir - ke staa;
stolt Pa - lads, lad Fra - sagn gaa fra Slægt til Slægt

det gan - ske Om - lands Lyst og Pryd.
som mæg - tig skær - mer Folk og Land.
naar han sin Væl - de la - der se.
thi fryd jer, Zi - ons Dæt - re smaa!
om Her - rens Værn og Va - re - tægt!



PSALME 68.

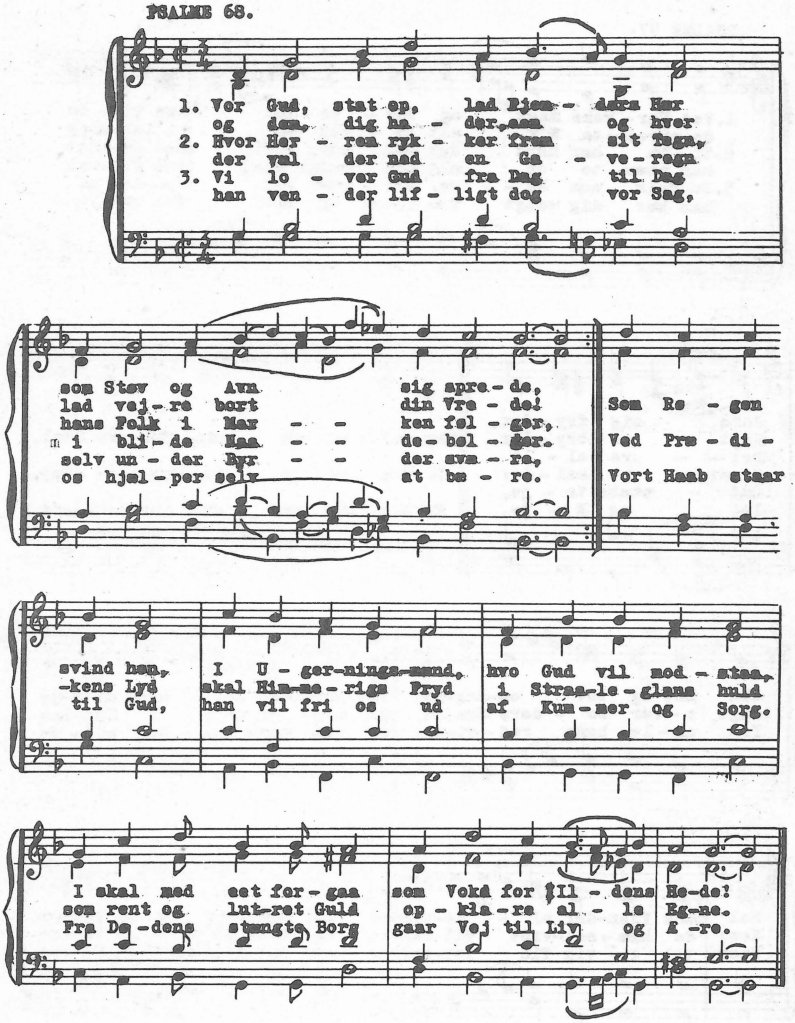
1. Vor Gud, stat op, lad Fjen - dens Her
og dem, dig ha - der, som og hver
2. Hvor Her - ren ryk - ker fram sit Tegn,
der væl der nad en Ga - ve - regn
3. Vi lo - ver Gud fra Dag til Dag
han ven - der lif - ligt dog vor Sag,

som Støv og Avn sig spre - de,
lad vej - re bort din Vre - de!
hans Folk i Mar - - ken føl - ger,
i bli - de Naa - - de - bøl - ger.
selv un - der Byr - - der svæ - re,
os hjæl - per selv at bæ - re.

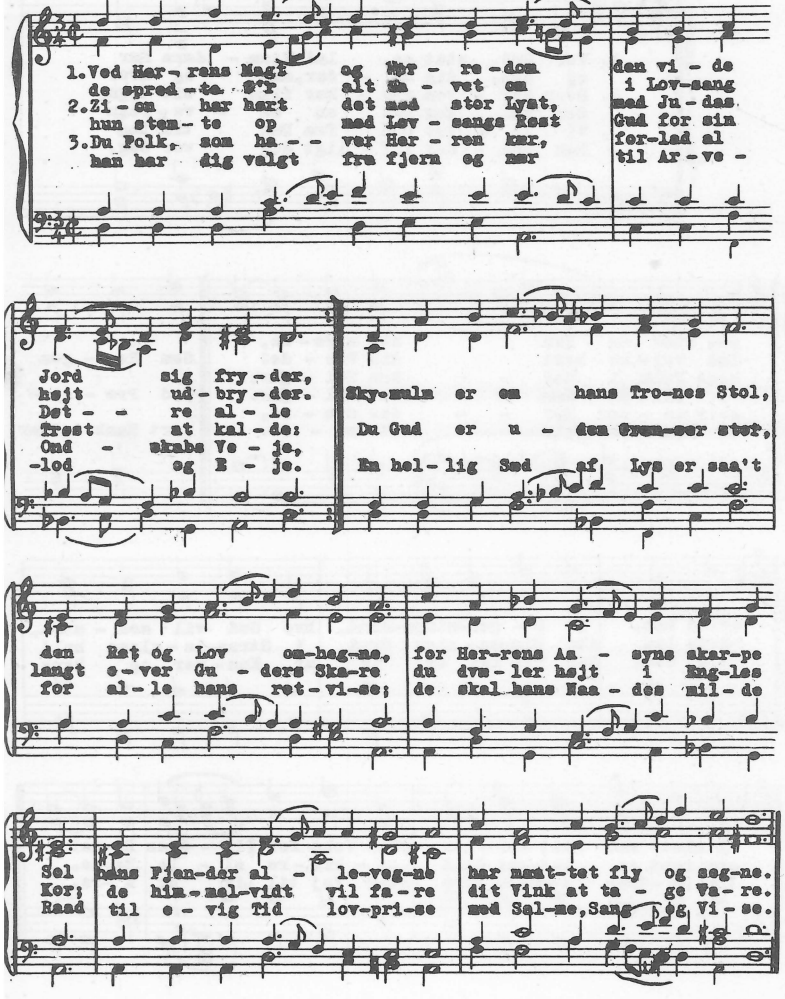
Som Re - gen
Ved Præ - di -
Vort Haab staar

svind hen, I U - ger - nings - mænd, hvo Gud vil mod - staa,
-kens Lyd skal Him - me - rigs Pryd i Straa - le - glans huld
til Gud, han vil fri os ud af Kum - mer og Sorg.

I skal med eet for - gaa som Vokd for Il - dens He - de!
som rent og lut - ret Guld op - kla - re al - le Eg - ne.
Fra De - dens stængte Borg gaar Vej til Liv og Æ - re.



PSALME 97.



Atelier Elektra.

PSALME 68.

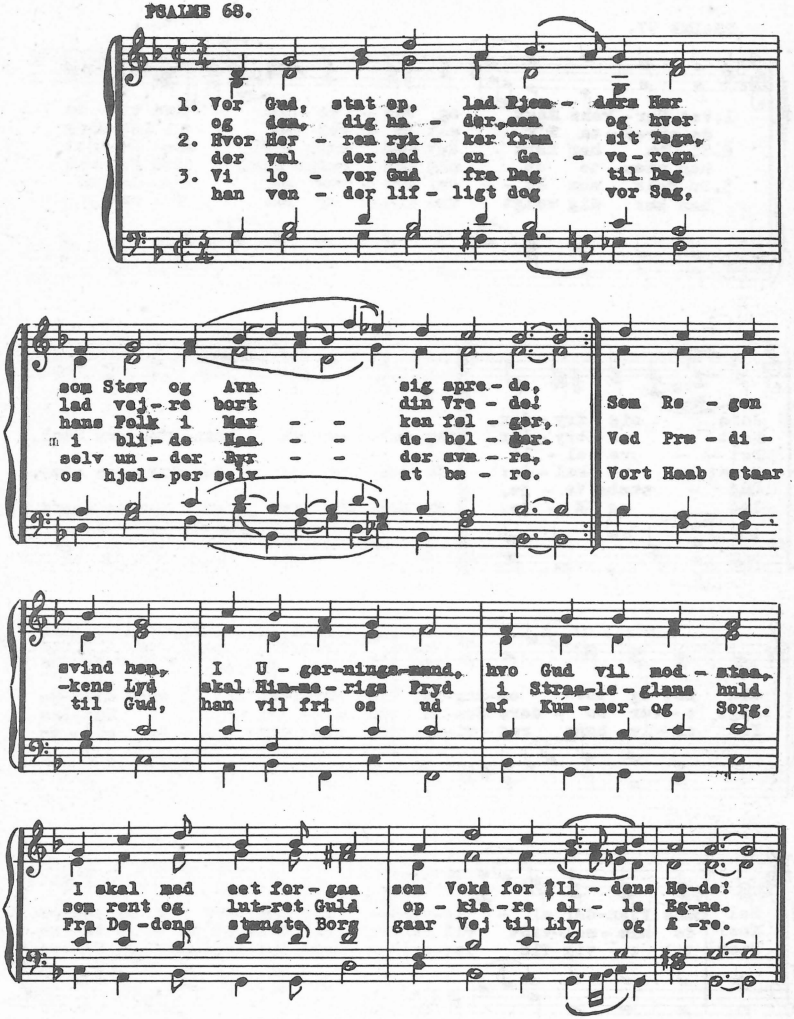
1. Vor Gud, stat op, lad Fjen - dens Her
og dem, dig ha - der, som og hver
2. Hvor Her - ren ryk - ker fram sit Tegn,
der væl der nad en Ga - ve - regn
3. Vi lo - ver Gud fra Dag til Dag
han ven - der lif - ligt dog vor Sag,

som Støv og Avn sig spre - de,
lad vej - re bort din Vre - de!
hans Folk i Mar - - ken fel - ger,
i bli - de Naa - - de - bel - ger.
selv un - der Byr - - der svæ - re,
os hjæl - per selv at bæ - re.

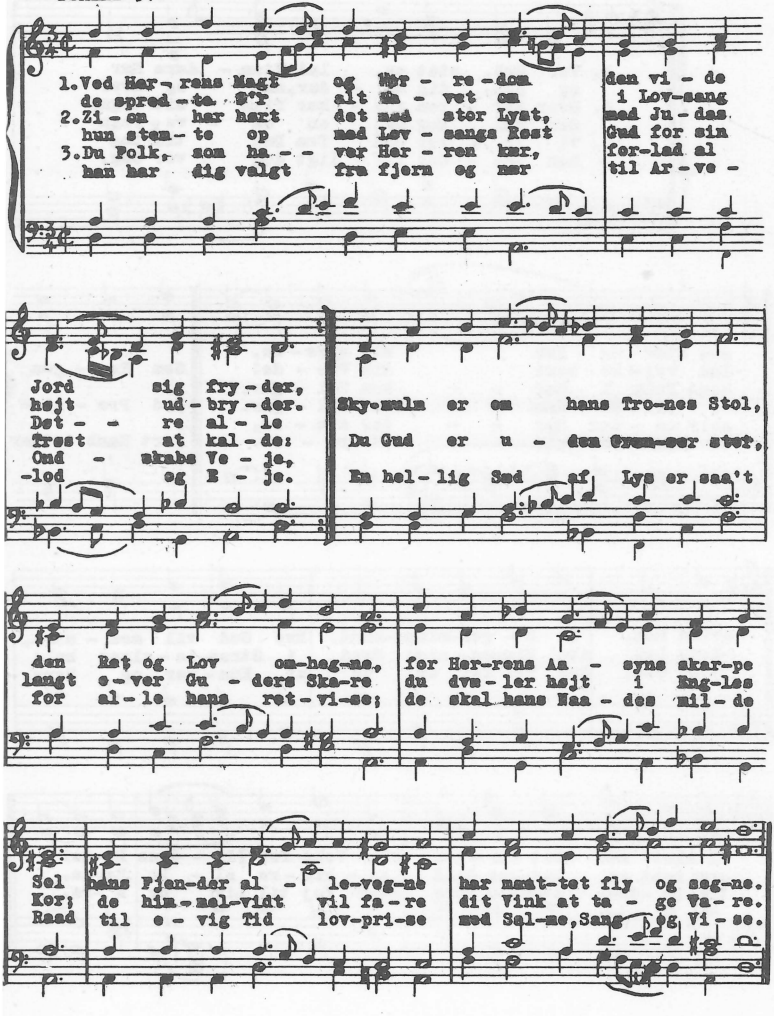
Som Re - gen
Ved Præ - di -
Vort Haab staar

svind hen, I U - ger - nings - mænd, hvo Gud vil mod - staa,
-kens Lyd skal Him - me - rigs Pryd i Straa - le - glans huld
til Gud, han vil fri os ud af Kum - mer og Sorg.

I skal med eet for - gaa som Vokd for Il - dens He - de!
som rent og lut - ret Guld op - kla - re al - le Eg - ne.
Fra De - dens stængte Borg gaar Vej til Liv og Æ - re.



PSALME 97.



Atelier Elektra.

»Kling hver gammel Kirkesalme,
som du først var gjort i Gaar«.
(Grundtvigs Sangværk I, 119)

OLUF RING

Ved Oluf Rings Død har dansk Musik mistet den sidste af de fire store Komponister, der i Løbet af en Menneskealder skabte den Folke- og Kirkesang, vi en lang Tid fremover kan leve videre paa. Som den yngste og længst levende af dem kom han i højere Grad end de andre til at opleve, hvordan den nye Sang i stedse stigende Grad blev Folkets Eje. Dette inspirerede ham til et stadigt skabende Arbejde, usvækket til det sidste, og til en enestaaende praktisk-pædagogisk Virksomhed for det, han følte som sin Livsopgave.

Oluf Ring havde ligesom Laub et fint og inderligt Forhold til dansk Poesi; man mærkede det, naar han talte om Teksterne, man saa det, naar han fremdrog halvt glemte Vers, som i en ny Situation igen kunde have noget at sige os. Og det spores overalt i hans Melodier, som han ganske vist med sine rige Evner næsten rystede ud af Ærmet, men som han alligevel med utrættelig Flid arbejdede med og ændrede paa, til de syntes ham helt at føje sig efter Ordene og tillige tilfredsstillede hans strenge kunstneriske Krav. For nok var Oluf Ring først og fremmest folkelig Sanger, men han var desuden Musiker og Kunstner til Fingerspidserne, og ofte har han — ligesom Wienerklassikerne — paa en helt personlig Maade og med smaa Midler forfinet og forædlet den folkelige Sangtone. Det yndefulde er da ogsaa et karakteristisk Træk ved hans Melodi, og hans Udsættelser, som han strøede om sig med rund Haand, er ikke blot altid naturlige og letsyngelige, men ogsaa gjort med en musikalsk Opfindsomhed, og med en, man kunde næsten sige »Elegance« i det polyfone, som er sjælden. For Oluf

Ring kunde sit Fag som faa, og han skal have den Hæder, at han fik det bedste ud af de rige Gaver, der var ham givet.

Som Vejleder og Opdrager er Oluf Ring i Øjeblikket uerstattelig. I de senere Aar var man rundt omkring klar over, hvad han her havde at give, og der var fra alle Kanter af Landet Bud efter ham. Det er intet Under. Jeg ved ingen, der saa fængslende som han kunde tale om de elementæreste Ting i Musik; det var saadan, at selv Fagfolk, som kendte Tingene til Bunds, med Glæde lyttede til, hvordan han, helt med sine egne Udtryk og Billeder, kunde gøre kendte Begreber nye og friske. Og han havde et vidunderligt Lune, der kunde gøre det tørreste Stof morsomt, og endogsaa undertiden kunde tvinge Modstandere og Tvivlere til at smile sig fra deres hidtidige Standpunkter.

Han vil savnes i dette Arbejde, som han vil savnes af dem, der havde med ham at gøre, og som kom til at holde af ham, ikke blot for hans varme, blide Gemyt og hans spillende Lune, men ogsaa for hans faste Holdning, der ikke lod sig rokke. I det, der for ham var en Livssag, gik han aldrig paa Akkord.

Mogens Wöldike

AARSBERETNING FOR 1944/1945

Forskellige Forhold har medført, at Dansk Kirkesangs Aarsskrift 1945 først kan udkomme nu. Aargangen 1945 og 1946 er derfor slaaet sammen, og er af noget større Omfang end oprindelig planlagt for 1945.

Sommermøderne. I 1944 holdtes Møde paa Frederiksborg Højskole med Provst J. Schepelern som Leder i den fraværende Formands Sted. Sognepræst Gudmund Schiøler holdt Foredrag om Grundtvigs Salmer; Orgelbygger P. G. Andersen paabegyndte et Studiekredsarbejde vedrørende Orgelbygning, som fortsættes paa det kommende Sommermøde, og Kirkemusikaften afholdtes i Frederiksborg og Helsingør under Ledelse af Organisterne Finn Viderø og Arne Bertelsen.

Det første Sommermøde efter Krigens Afslutning maatte desværre aflyses paa Grund af Flygtningesituationen. I Stedet for holdtes et mindre Møde i København den 16. Oktober, med Gudstjeneste, Aarsmøde og Kirkemusikaften i Slotskirken. De til det aflyste Sommermøde planlagte Foredrag, Studiekredse etc. vil blive gennemført paa Sommermødet 1946, som efter vore Medlemmers Ønske er udvidet med en Dag.

Udvalgets Medlemmer. Efter Tur afgik i Aar Professor Jens Peter Larsen, som genvalgtes, og Provst J. Schepelern, som ønskede at træde tilbage. Vi benytter Lejligheden til at bringe Provst Schepelern en hjertelig Tak for hans Arbejde i Dansk Kirkesangs Udvalg og for hans Ledelse af den Studiekreds, hvis Virksomhed foreløbig resulterede i Dansk Kirkesangs Højmesseforslag.

Regnskabet 1945—46 fremlægges ved Aarsmødet 1946 i revideret Stand. — Udvalget har besluttet hvert Aar at henlægge en Del af vor Indtægt til en Fond — *Thomas Laubs Mindefond,* — som skal være urørt til Aar 1977. Til den Tid bliver — 50 Aar efter Laubs Død — hans Kompositioner frie, og dermed ophører en væsentlig Del af vor Indtægt, Tantièmerne af Laubs Værker, som hans to Søstre, Frk. Susanne Laub og Fru Brix, der var hans Livsarvinger, ved hans Død overlod til Dansk Kirkesang. Vi er af den Mening, at der ogsaa til den Tid vil være Brug for Dansk Kirkesangs Arbejde for vor Kirkemusik, og vi har derfor syntes, det var rigtigt at disponere saadan, at der ved Afgifternes Ophør i Stedet for skulde kunne raades over en Rente-Indtægt af denne Fond. Ogsaa Kontingentforhøjelsen kommer jo denne Plan tilgode, og vi glæder os over, at saa mange har haft Lyst til at give mere end »mindst 3 Kr.«, saa det gennemsnitlige Kontingent er oppe paa ca. 4 Kr.

Publikationer. I Bearbejdelse ved Gunnar Pedersen og Mogens Wöldike har Dansk Kirkesang udgivet en gammel dansk Johannespassion »Roskildepassionen« fra 1673.

Paa Udvalgets Vegne.
Mogens Wöldike.

DET SVÆRE OG DET LETTE VED AT VÆRE KRISTEN

om to Salmer af samme Forfatter — af Sognepræst Harald Vilstrup

Hvad er en Salme, og hvad har man den til? Selvfølgelig til at synge og til syngende at tilegne sig i Bøn og Betragtning. Den er et Stykke Gudstjeneste. Det kan have sin Betydning, at faa dette slaaet fast, for det er jo ingenlunde altid, det forstaas. Tit er man langt mere adspredt under en Salme end under en tilsvarende Bøn, Betragtning eller Formaning fremført fra Alter eller Prædikestol. Dette er særdeles uheldigt, hvis vi vil bruge stærke Ord, kan vi sige, det nærmer sig det bespottelige. Salmen bør respekteres efter sit Indhold og tænkes og bedes igennem, mens den synges.

Men Salmen er jo ogsaa noget andet end et Led i den i Øjeblikket holdte Gudstjeneste, den er et Kunstværk og jo for det meste et Kunstværk fra ældre Tider, altsaa et historisk Monument, et Vidnesbyrd om svundne Tiders Kristenliv hos Menigheder eller Enkeltpersoner. I Virkeligheden er Salmehistorien noget af det frugtbareste at give sig af med for den, som ønsker at trænge ind til det indre i de svundne Tiders aandelige Liv. Fromheden giver sig faa Steder saa direkte og inderligt Udtryk som her. I den rent læremæssige Litteratur for ikke at tale om den theologiske og kirkelige Polemik, som saa ofte hovedsagelig lægges til Grund for Fremstillingen af de kirkelige Bevægelser, vejes hvert Ord, man tager tusind Forbehold for at sikre sig til alle Sider; i Salmedigtningen synger man af karsken Bælg, her mere end noget andet Sted gælder det, at Munden flyder over med det, Hjertet er fuldt af — og det er dog just det, der interesserer, at erfare, hvad der fylder Hjertet.

Disse to Betragtningsmaader, den nutidige umiddelbare brugsmæssige og saa den mere reflekterende historiske (kir-

ke- og litteraturhistoriske) kan jo nok komme til at staa imod hinanden i en vis Spænding; de er dog ingenlunde hinanden udelukkende Modsigelser. Tværtimod, er vi i Stand til at rumme Spændingen og omfatte begge Synspunkter, kan der blive Tale om en frugtbar Vekselvirkning: Gennem historisk Betragtning forbundet med æstetisk og theologisk Eftertanke lærer vi at *forstaa* Salmen, og idet vi saa bruger den levende nutidigt, sker der en Sammensmeltning af Fortid og Nutid, som i høj Grad kan være kirkeligt værdifuld. Vi oplever en Opfyldelse af Frelserens Bøn om, *at de alle maa være eet,* idet vi i Sangen forenes ikke bare med dem i de andre Stolestader, hvis Røst klinger sammen med vor, men ogsaa med de gamle Slægter, hvis Strid for Tilegnelsen og Fastholdelsen af Evangeliet er nedfældet i de Ord og Toner, vi synger.

Det er to meget forskellige Ting, paa et Museum at se et nøjagtigt rekonstrueret Kirkeinteriør fra svundne Dage og saa at opleve Gudstjenestens Nutid i et af Fortidens Gudstjeneste helliget Kirkerum. Der forenes Fortid og Nutid. Noget lignende med en Salme, der synges baade i Forstaaelse af den historiske Situation, som den er frembragt ud af, og tillige som Udtryk for, hvad der rører sig i os nu.

For DANSK KIRKESANGs hele Virke har vi fundet et Motto i Grundtvigs Ord fra en Gendigtning af en gammeltestamentlig Psalme:

> Kling hver gammel Kirkesalme,
> som du først var gjort i Gaar.

I Overensstemmelse hermed stræber vi efter at gøre Salmerne — ikke bare Melodierne, men ogsaa de Ord, Melodierne tjenende skal bære frem — kendt efter deres Oprindelse. Ikke først og fremmest af historisk-antikvarisk Interesse, men for den levende, nutidige Tilegnelses Skyld. Vi hører jo sammen, de, som dengang, og vi, som nu strider Troens Strid.

Et talende Vidnesbyrd om denne Troens Strid fra en Tid, da den havde en egen Spænding, har vi i de to Salmer, som her skal fremdrages: DET KOSTER MEGEN KAMP OG STRID og DET KOSTER EJ FOR MEGEN STRID begge af

Christian Friedrich Richter oversat til dansk af *Hans Adolph Brorson*. Den sidstnævnte af de to Salmer, DET KOSTER EJ FOR MEGEN STRID, er den bedst kendte, vi har den i vor Salmebog (Salmebog for Kirke og Hjem) som Nr. 572. Den er vist ikke meget agtet; efter sit Brug er den — trods Optagelse i Kirkesalmebogen — mere at betegne som en Forsamlingssang end som en egentlig Kirkesalme — i hvert Fald er den Melodi, som den mest synges paa, afgjort en Forsamlings- og ganske afgjort *ikke* en Kirkemelodi. Laubs Melodi, som er egnet til at hæve Salmen op i et højere Plan, har vist desværre ikke fundet saa megen Indgang, som den gerne skulde have. Den oprindelige Melodi til begge Salmerne er helt forskellig i Præget fra begge de nævnte, en elegant Ariemelodi, i og for sig smuk, men ganske uegnet til folkelig-kirkelig Sang. Nemmest tilgængelig findes den i SCHEMELLIS GESANGBUCH, hvis Melodisamling i Joh. Seb. Bachs Bearbejdelse hyppigt er udgivet. Man søge den under Titlen paa den førstnævnte af de to Salmer, paa Tysk: *Es kostet viel ein Christ zu sein.* Denne er ikke optaget i vor Salmebog og derfor adskillig mindre kendt end den anden. I Virkeligheden hører de to Salmer paa det nøjeste sammen og skulde ikke saa gerne skilles ad, indbyrdes betinger og forklarer de hinanden, og sammenholdt belyser de Tilblivelsestiden og dens særlige sjælelige Kamp.

Tiden er den tyske Pietismes, nærmere bestemt den spenersk-franckeske hallensiske Pietismes. Med Udgangspunkt i *Speners* Skrift PIA DESIDERIA (FROMME ØNSKER) og sammes Virksomhed i forskellige gejstlige Embeder i Frankfurt, Dresden og Berlin naar Bevægelsen sit Højdepunkt i *Halle* med *Francke* som Hovedmanden baade ved Universitetet der og ved de forskellige *franckeske Stiftelser*, Vajsenhus Skoler, Hospital m. m. I Aartierne omkring 1700 kan vi tale om Bevægelsen som toneangivende for det kirkelige Liv i Tyskland — noget senere ogsaa her i Danmark. Bevægelsen er ofte ud fra sine ret iøjnefaldende Skyggesider blevet skævt bedømt, ikke mindst i den sidste Tid. Her som saa tit gælder det om at forstaa, hvad den kæmpede imod, for virkelig at gøre sig dens Væsen klart.

Det lægger sig hurtigt for Dagen: Hele Pietismens Kampkraft er samlet i eet Punkt til Bekæmpelse af *Evangeliets Misbrug*. Luther havde slaaet det fast, at vi frelses af Naade alene ved Tro, ikke ved Gerninger. Nu fandt man Gang paa Gang dette misbrugt til *falsk Tryghed:* »Vi tror. Hvad gør det saa, om vore Gerninger er onde, vore Hjerter kolde? Vi er frelst.« Her maa Pietismen protestere, ikke af Dømmesyge, men af sjælesørgerisk Bekymring: »Kald dog ikke det for Tro, som lader Hjertet koldt og ikke kan bevæge dig til et Liv i Herrens Tjeneste. Troen maa dog give sig til Kende, hvis der er Liv i den!«

Denne Protest, denne sjælesørgeriske Angst og Advarsel er ingenlunde noget nyt. Den egentlige Pietisme betegner i meget ringe Grad et Nybrud, snarere kan vi tale om den som en Samling af mange forskellige aandelige Strømninger — ogsaa *for* mange og *for* forskellige. I Pietismen finder meget sammen, som slet ikke hører sammen, baade en direkte og voldsom Protest mod selve den lutherske Frelseslære og en mere sagtmodig Advarsel mod Frelseslærens Misbrug. Vi vil fastholde, at den egentlige centrale Pietisme vilde staa paa Evangeliets og den lutherske Kirkes Grund, selv om den altid paa Grund af sin særlige historiske Situation maatte tage Forbehold: »Ja, vi frelses af Tro alene; men er du nu sikker paa, at Troen virkelig er Tro? Hvordan viser den sin Kraft? Hvad føler du? Hvad gør du? De skarpe Skel mellem Lære og Lære fortones ganske over for denne stadige Spørgen om Følelser og Gerninger. I Bevægelsens teoretiske og polemiske Skrifter gaar det kun nogenlunde, i Salmedigtningen og Salmesangen gaar det slet ikke, der synes alle dogmatiske og konfessionelle Grænser ikke at eksistere. Sange af katholsk eller sværmeriskkættersk Oprindelse fortrænger de gamle lutherske og tjener langt mere end disse de af Bevægelsen selv fremgaaede Digtere som Forbilleder.

Blandt disse indtager *Christian Friedrich Richter* en førende, for ikke at sige *den* førende Stilling. Pietismens Digtere er mangfoldige; de virkelige Begavelser iblandt dem er hurtigt talt. Om ingen af dem gælder det, at Digteriet var en Hoved-

sag, dertil havde den første Pietismes Mænd alt for susende travlt med mangfoldige langt vigtigere Ting. Ingen kan bedre tjene til Illustration paa denne Travlhed end Richter, men den præger iøvrigt saa at sige dem allesammen. Richter er fuldblods Pietist, som Student ved Universitetet i Halle har han gennem alt, hvad han har hørt og lært, indsuget Pietisme; i hele sin Livsgerning er han knyttet til de franckeske Anstalter. Først som Pædagog, senere som *Læge*, bare 23 Aar gammel er han — tidlig moden som han er — Overlæge ved alle Franckes Stiftelser! Desuden er han Apotheker, Medicinalopfinder og -Fabrikant i stor Stil — glimrende Forretnings- og Reklamemand, hans Medicinaleksport skaffer baade Vajsenhuset og den richterske Familie meget store Indtægter. Derudover er han utrættelig virksom som opbyggelig Taler og Forfatter og altsaa ogsaa som Digter af Sange og Salmer. Kun 35 Aar gammel dør han 1711.

Salmen DET KOSTER MEGEN KAMP OG STRID hører til hans allertidligste, han var ikke mer end 20 Aar, da han digtede den. Den viser os den unge Student som en Pietismens Hedsporer:

Det koster megen Kamp og Strid,
naar man i Grunden vil en Kristen blive
for Kødet er det som den dyre Tid
i Kristi Død sig stedse hen at give,
og har man en og anden Kamp forbi,
der følger ti.

Paa Slanger har man her at gaa,
der giver os saa mange Sting i Hælen,
da vil der meget nøje passes paa,
at Giften sig ej trænger ind i Sjælen,
Forfarenhed om denne Sjælepest
kan tale bedst.

Dog er det vel den Møje værd,
naar man den Fryd og Herlighed besinder,
som den, der ret har lært at kæmpe her,

til Sejerskrans for Lammets Trone finder,
det er vel svært; men Naaden gør det let,
forstaar det ret.

Man skal som Barn og Arving staa,
som Solen blank og dejlig i det høje,
ja Solens Glans kun lidet vil forslaa
mod Straalerne, der gaa af Sjælens Øje,
Guds Dejlighed er Brudens egen Glans
og Brudekrans.

Da Barnet ser sin Fader paa,
i saadant Syn ham selv med Lyst befinder,
det bliver fuldt af Livets klare Aa,
som til en Aand med Gud ham da forbinder,
o, hvem forstaar, hvad da i Aanden sker,
før man det ser.

Da faar man Visdom selv til Del,
hvo hende har med Lydighed fornøjet,
hun kroner ham med Perle og Juvel,
og bliver ham som Brud ved Siden føjet,
da er den Ting, som før forborgen var,
os himmelklar.

Hvad Gud han har, det har man og,
der staar Guds Himmel os til Brug og Pleje,
hvor yndeligt og lifligt er det dog,
at have Jesum selv til Arv og Eje,
og vid're kan jo ingen Ønsker gaa,
end Gud at faa.

Op, op min Sjæl, bliv ikke træt,
al Mørkheds Vold og Magt at gennembryde,
hvad klager du, din Evne er saa slet,
betænk din Kraft, som Gud dig lader byde,
betænk, at slippe ind ad Himlens Dør,
hvor godt det gør.

Den, som blot i nogen Maade er fortrolig med ældre luthersk Kirkesang, vil straks alene ud fra Formen kunne fornemme, at her staar vi over for noget helt andet. Den valgte Strofe har ikke meget til fælles med de gamle lutherske Koralstrofer nedstammende fra ældre tysk Folkevise og middelalderlig kirkelig Digtning. Forbilledet for Versformen her maa vi søge hos den italienske Renæssance, hvis Yndlingsvers, den femfode Jambe, er Grundformen, dog brugt afvekslende med kortere Linjer. Ejendommeligt virker den indledende Firfodslinje; paa Baggrund af den kommer den efterfølgende Femfodslinje til at virke som en Udvidelse. Ganske den samme Virkning finder vi hos Bartholomæus Crasselius i Salmen: DIR, DIR, JEHOVA, WILL ICH SINGEN, — den findes paa Dansk, DIT NAVN, JEHOVA, AT FORKYNDE i Wöldikes og min lille Samling SYNGENDE HIMMELLYST som Nr. 1, — hvor Ekspansionen i anden Linje i Melodien — en Udvidelse af den kendte VAAGN OP OG SLAA PAA DINE STRENGE — er understreget paa samme Maade som i den oprindelige Ariemelodi til Richters Salme, ved en lang meget energispændt trinvis Opgang. Virkningen af ekspansiv Svulmen fornemmes endnu i 3. Linje, som jo ved Rim er sammenknyttet med 1. og ogsaa baade i Ariemelodien og Laubs Melodi er komponeret som en udvidet Gentagelse af denne. Hele Strofen faar herigennem en lidenskabelig Spænding, som passer godt til Indholdet, og som er særdeles vel udnyttet af den purunge Digter.

Efter Tidens Skik bruges stærke Ord og Billeder, uden at det dog, som hos saa mange — vel de fleste — af de samtidige bliver til Ordbulder.

Ogsaa i selve det, Digtet vil sige, mærkes den nye Tid. De to Ting, som vi før nævnede, Pietismen altid føler sig forpligtet til at spørge om, for at skaffe sig Klarhed over, om nu Troen er levende og ægte: Hvad gør du? hvad føler du? er det fremherskende her som saa at sige i al pietistisk Digtning. Vi finder svarende hertil to Salmemotiver som i særlig Grad karakteristiske for Pietismen: *Kampmotivet* som Udtryk for Kristenlivets Aktivisering, *Brudemotivet* som Udtryk for Følel-

sens Inderliggørelse. Vi kan finde disse Motiver hver for sig i særlige Kamp- eller Brudesalmer, vi kan ogsaa finde begge Motiver forenede i samme Salme; saaledes i den foreliggende.

Kampmotivet som det mest fremtrædende, straks i Anslaget fastslaaede: Det koster noget, tro dog endelig ikke, det er en let og selvfølgelig Ting at være Kristen. Det er Kamp og Kamp og atter Kamp, og det er *dig*, som skal kæmpe! Fra Reformationstiden kender vi ogsaa Kampsalmer — det vilde være utroligt andet, saa udpræget en Kamptid det var! — allerførst kan vi tænke paa Luthers egen, VOR GUD HAN ER SAA FAST EN BORG. Ser vi lidt nøjere til, vil vi dog snart finde en afgørende Forskel paa den lutherske og den pietistiske Kampsalme. Hos Luther ligger hele Vægten paa, at det er Gud, der kæmper: *Een antager sig vor Sag.* Selv du'r vi slet ikke dertil! Eller fra en anden Luthersalme: *Dog Gud han siger nu jeg vil / min Kirke mig antage.* Saaledes endnu hos Löwenstern (d. 1648) *Før du selv Striden for de Børn saa svage.* I de pietistiske Salmer er det Menneskets Kampmod, der kaldes paa. Vi har en Del af dem i Salmebogen: STAA FAST, MIN SJÆL, STAA FAST I HERRENS KRIGE, OP, I KRISTNE, RUSTER EDER, KÆMP ALVORLIGT, NU GUDS NAADE SØGER AT FORBEDRE DIG. De kan vist alle mer eller mindre direkte føres tilbage til Schefflers (Silesius') MIR NACH, SPRICHT CHRISTUS, UNSER HELD, (paa Dansk i min TROENS HIMMELGAVE, TIL KAMP OS KALDER KRIST, VOR HELT), hvilken igen synes at have sit Forbillede i en Kampsang af *den hellige Therese.* Den antydede Forbindelse mellem dansk-tysk Pietisme og spansk modreformatorisk Mystik aabner vidtrækkende Perspektiver, som dog ikke lader sig forfølge her. Betoningen af Menneskets Aktivitet betyder ikke, eller behøver i hvert Fald ikke at betyde, at alt afhænger af os selv. Naadens Indvirken som afgørende betones i flere af de nævnte Salmer, og saaledes jo ogsaa med al ønskelig Tydelighed i Richters Salme her. V. 3: *Det er vel svart, men Naaden gør det let* og navnlig i det sidste Vers: *Hvad klager du, din Evne er saa slet betænk din Kraft, som Gud dig lader byde.*

Kampens Pris, Kristenlivets Herlighed, skildres i glødende Farver som Sjælens fuldstændige Forening med Gud. Her kommer, navnlig i Vers 6 *Brudemotivet* ind, dog i en særegen fra det gængse afvigende Form. Det plejer i den pietiske og førpietistiske Anvendelse af Brudebilledet at være Kristus, der er Brudgommen, Sjælen Kristi Brud; anderledes her: Det kristne Menneske er selv Brudgom, Bruden er *den himmelske Visdom*. Der er her en tydelig Indflydelse at spore fra den noget ældre Digter *Gottfried Arnold*. Udgaaet fra den spenersk-franckeske Kreds bevæger denne sig som et Pietismens *enfant terrible* langt ud over Grænserne til et ukirkeligt Sværmeri, baade i sit utroligt omfattende kirkehistorisk-polemiske Forfatterskab — først og fremmest den store KIRKE- OG KÆTTERHISTORIE med ufordulgt Forkærlighed for Kætterne — og i sine ogsaa ret omfattende særdeles talentfulde Poesier. I en Slags poetisk Kommentar til *Højsangen* indfører Arnold den her nævnte Anvendelse af Brudemotivet, som tillader den mandlige Kristne at bevare sit naturlige Køn. I den stærke Betoning af den *enkelte* Kristne som Bruden forbundet med et stærkt sanseligt-erotisk Billedsprog kan Kønsvekslingen jo let fornemmes noget pinlig. Som bibelsk Tilknytningspunkt for denne Betragtningsmaade kan nævnes Ordsprog 9, 1-2 og andre Steder, hvor *Visdommen* fremtræder i kvindelig Personification. Iøvrigt gennemfører Arnold ikke selv sin Betragtningsmaade, men falder i selve det nævnte Arbejde over Højsangen flere Gange tilbage i det gamle, Sjælen som Bruden. Endnu mindre kan vi vente den gennemført hos Disciplen, Richter; dog naar der i selve Salmen her findes en højst forstyrrende Antydning af det almindelige Kristi-Brud-Motiv, V. 4: *Guds Dejlighed er Brudens egen Glans og Brudekrans*, skyldes dette ikke Richter selv, men en Oversætterdistraktion hos Brorson. Iøvrigt falder Verset med Visdomsbruden en Smule ud af Helheden. Hovedmotivet for Skildringen af den Kristnes Herlighed er det jævnere Billede *Fader-Barn*, her ganske vist spændt ud til sin yderste Grænse til Betegnelse af Foreningen med Gud (unio mystica), i Originalen endnu mer højspændt end i Oversættelsen.

Saaledes staar Richters Ungdomssalme for os som et typisk Stykke Pietisme — med stærkt sværmerisk Islag, — hvilket ingenlunde er fremmed, men just karakteristisk for den almindelige pietistiske Digtning. Som det er at vente hos saa ung en Mand, kan Salmen mere tages som Udtryk for Omgivelsernes Indvirkning — som han med al Ungdommens Glød har tilegnet sig — end for hvad han selv har levet sig til. Fremhævelsen af Erfaringen i V. 2: *Forfarenhed om denne Sjælepest kan tale bedst,* som maaske hos den tyveaarige kan kalde lidt paa Smilet, skyldes mere Brorson end Richter.

Mere »Forfarenhed«, mere af det virkelig tillevede og tilkæmpede, finder vi i den anden af de to Salmer, vi har for os: DET KOSTER EJ FOR MEGEN STRID. Den er sikkert en Del senere, den nøjagtige Tilblivelsestid vides dog ikke, Salmen kendes først offentliggjort efter Richters Død. I Mellemtiden er den unge Digter naaet til Mands Modenhed, hans kristelige Forstaaelse er blevet uddybet, da han tager Emnet for sin Ungdomssalme op, nu dog for at betragte det fra en helt anden Side. Som tidligere nævnt findes Salmen i Salmebogen og er ret kendt, vi bringer den her i fuldstændig Form efter Brorsons Oversættelse:

Det koster ej for megen Strid
en himmelsindet kristen Sjæl at blive;
thi er vort Kød skønt ikke mild og blid,
naar hun i Kristi Død sig hen skal give,
saa give Gud den gudhengivne Aand
dog Overhaand.

Gør som et Barn, og læg dig ned
i Jesu Skød og hjertens-hulde Arme,
han skal dig som et Barn med Kærlighed
i sine Vunders Ly snart gennemvarme,
mon det er svart, naar man er ham saa nær,
at faa ham kær.

Gud intet ondt dig gøre vil,
men al din Ve, den gør din Egen-Vilje;
byd Gud dit arme, bange Hjerte til,
han skal det snart med Trøst og Glæde stille,
giv Gud din Vilje, al din Vilje snart,
saa er det klart.

Kast al din Frygt og Banghed hen,
hvi skal den mer dit arme Hjerte plage?
Væk op dit Sind til Hjertens Fryd igen,
hvo vilde her i Naadens Tid forsage,
sig: Fader, tag mit Hjertes Trængsel bort,
saa er det gjort.

Vær stille i Taalmodighed,
naar du din Faders Hjælp ej straks kan finde,
forser du dig, saa gaa den Vej, du ved
og lad dig straks i Jesu Blod forbinde,
saa er din Fejl og hvad du har forset,
som aldrig sket.

I Troen lad dit Hjerte Ro,
naar Trængsels Nat og Mørkhed dig vil dække,
din Fader kan du altid sikkert tro,
lad dig kun ingen Vind og Fare skrække,
ja ser det surt og mørkt i hver en Krog,
saa tro kun dog.

Saa skal dit Lys igen opgaa,
og Solen skinne efter Nattens Skygge,
hvad du har tro't skal synlig for dig staa,
paa Gud du kan frimodig altid bygge,
en kristen i en salig Tilstand staar,
ihvor det gaar.

Op, op min Aand i Haab og Tro
saa sød en Gud dig plat at overgive,
gak ind i min Sjæl og nyd den søde Ro,
din Jesus skal din Trang saa let fordrive,
med al din Nød dig i hans Arme kast,
han holder fast.

Egentlig var det det bedste ogsaa at bringe Salmen i den tyske Original; paa mange Maader smuk og harmonisk som den er, er Brorsons Oversættelse dog aldeles ikke tilfredsstillende som Gengivelse af den richterske Tankegang, paa flere Punkter svigter den afgørende. Det er blevet noget af et Dogme, at Brorson som Oversætter saa godt som altid byder en Forbedring af de oversatte Tekster — og rigtigt er det, at han mangfoldige Gange har laant langt ringere Digtere af sin enestaaende poetiske Evnes Overflod. Alligevel sker det jo ogsaa for ham, at han kommer til kort.

Her har vi det — og højst fatalt! — straks i Anslaget, hvor vi berøves den stærke Fornemmelse af, at Salmen ikke bare er et Sidestykke, men ogsaa — og mere — et *Mod*stykke til den første. Før: *Det koster meget at være kristen* (Es kostet viel ein Christ zu sein), nu: *Det er ikke svært at være Kristen* (Es ist nicht schwer ein Christ zu sein). Det koster ej for megen Strid, nej selvfølgelig ikke, og det har ogsaa den første Salme tydeligt oplyst os om, at »det er Møjen værd«. Her skal siges, at det er overhovedet ikke svært (jvf. 1. Joh. 5, 3 *Hans Bud er ikke svære),* dermed er den These fremført, som det er hele Salmens Opgave at begrunde og forsvare. I en Udgave af Richters Salmer og Sange trykt som Anhang til hans opbyggelige Skrifter, angives i Overskrifter Salmernes Mening. Til vore to Salmer er Overskrifterne følgende: 1) *Om den sande Kristendoms Vigtighed og Vanskelighed.* 2) *Om den sande Kristendoms Lethed og Liflighed.* Altsaa denne Salme er først og fremmest Salmen om, hvor let og lifligt Kristenlivet er:

Det er jo nemlig ikke os, der skal gøre det, Naaden fører Kampen for os. Du behøver bare at være som et lille Barn

(hos Richter ikke *gøre* som et Barn, men *være* som et Barn). Det mindste Barn kan Kunsten, som det her alene kommer an paa, det kan elske sin Moder, ja, det kan slet ikke lade være. Saaledes ogsaa med os, naar Guds Kærlighed kommer os saa nær som Moderens Barnet. (V. 2). Gud kræver kun Hjertet, for at han selv kan fylde det med ren Naade (V. 3). *Ren Naade*, igen et Hovedord og Hovedbegreb, som er gaaet tabt ved Oversættelsen. Vi finder her en ejendommelig Modsætning, som vist ikke er direkte tilsigtet, men maaske just derfor kan være saa meget mere oplysende. I den første Salme tales om *ren Aand* (V. 1). At leve i ren Aandelighed, frigjort for Kødets Herredømme, er den unge Digters Stræben og Drøm. Det samme Udtryk finder vi ganske vist igen i den anden, men tydeligt nok helt mekanisk overført (2. Linje i 1. Vers er i begge Salmer identisk: und nach dem Sinn des reinen Geistes leben); det, hvis Renhed det her er om at gøre at fastholde, er *Naaden*, paulinsk-luthersk at forstaa, at Freden beror alene paa det, som Gud i Kristus har gjort for os.

Dette er ikke nyt. Hvis det erindres, hvad der tidligere er nævnt om Forskellen paa gammel-luthersk og pietistisk præget Kampsalme, saa vil man se, at denne ligger helt og holdent paa den gamle Linje, hvad selve Hovedsagen angaar, selv om den naturligvis paa mange Punkter er præget af at være en pietistisk Salme, ikke blot i det rent formelle, som jo direkte og villet er overført fra den første Salme, men ogsaa i det følelsesfulde Udtryk og den store Interesse for den enkelte Sjæl. Det morsomme er, at der ved denne Tilbagevenden til det gamle er noget af en Nyopdagelses Kraft og Friskhed. Og saa tillige en ængstet Strid for at holde dette nyopdagede fast. Denne Salme om Kristendommens Let- og Liflighed er dog ogsaa en Kampsalme; i lige saa høj Grad som den forrige, men paa en helt anden Maade.

Det mærkes maaske ikke straks. Ved første Øjekast — det har jeg haft Vidnesbyrd om — vil man kunne finde Salmen overfladisk, alt for optimistisk i sin Fremhævelse af, at der overhovedet ikke er noget, der er svært. Det Indtryk svinder snart, naar man ser bedre til eller snarere: *lytter* bedre

efter. Det fornemmes, ogsaa hos Brorson, om end ogsaa her stærkere hos Richter selv, at det bryder under Overfladen. Der er *Anfægtelse* under, som stadig truer med at bryde frem i Fortvivlelse. Kunde vi sige om den første Salme, at den er en Opfordring til Strid, saa kan vi sige om denne, at den *er* en Strid; selve Kampen for at faa Naturen til at give sig hen i Kristi Død — et Udtryk, som bruges i begge Salmer, men efter Sammenhængen kommer til at betyde to vidt forskellige Ting, det ene Sted behersket af Tanken om Kristi Efterfølgelse, det andet af Tanken om Naaden — selve denne Kamp udfægtes i Salmens Strofer. Der er meget med *Kummer, Strid og Møje, Mørke, Vind* og *Fare,* vi fornemmer ikke saa lidt til en Angst for Gud, som maa bringes til Ro. Her er Brug for *Taalmodighed,* frem for alt for *Tro,* som maa fastholdes, selv hvor der *ikke er mindste Spor* af Naaden at finde. De Ord i Brorsons Oversættelse, som vist er faldet mange for Brystet: En kristen i en salig Tilstand staar / ihvor det gaar, hedder hos Richter ordret: O Sjæl, se dog hvor en sand Kristen dog er salig. Det gør jo ikke saa ringe Forskel, at der paa den Maade udtrykkelig maa gøres opmærksom paa Saligheden.

I Ungdomssalmen mødte vi en højstemt Skildring af den kristnes Herlighed som Sejrens Pris, den kristne som den himmelske Visdoms Brudgom og som Guds Søn og Arving fuldt delagtig i hele Guddomsfylden. Hvad er der blevet tilbage af alt dette? Det Gode, som her efterstræbes, er nu helt jævnt og realistisk *Syndernes Forladelse* (navnlig V. 5).

Hertil svarer i Billedsprog og Tonefald en betydelig Afdæmpning. Ja muligvis kan en ejendommelig metrisk Distraktionsfejl ses i Forbindelse hermed. Vi har talt om, at det var i høj Grad karakteristisk for Strofeformen, at Førstelinjen var en Fod kortere end de følgende, hvilket gav Strofen en ejendommelig ekspansiv Spænding; nu ser vi, at Richter i 5., 6. og 7. Vers har udvidet Førstelinjen med den manglende Fod. Dette ses ikke hos Brorson, heller ikke hos hans Forlæg *Schraders Tondersche Gesangbuch,* her har man naturligvis tilpasset Versene til Melodien. En saadan Distraktion behøver i og for sig ingen Forklaring, det er en ganske naturlig Ting,

at man med Femfodsjamben i Øret digter videre i samme Spor; men det *kan* ogsaa hænge sammen med, at Digteren her ikke har Brug for den i Virkeligheden ret voldsomme ekspansive Effekt. Den passede saa godt til den første Salmes Opfordring til den yderste Anspændelse; her i den anden Salme, hvor det gælder noget helt andet, at faa bragt det »svage, bange Hjerte« til Ro, falder en mere harmonisk afrundet Strofeform naturlig.

Saaledes staar i disse to Salmer — der med Forsæt er holdt saa nær op ad hinanden i det ydre, for at den indre Forskel saa meget mere skulde springe i Øjnene — Ynglingen og den modne Mand over for hinanden. Hvad skal vi nu vælge? Jeg tror, vi vilde misforstaa Digteren fuldstændigt, hvis vi vilde tro, Meningen var, at vi skulde vælge. Den anden Salme betyder ikke: Saadan burde jeg have digtet i min grønne Ungdom, men forstod desværre ikke bedre — altsaa noget i Retning af som Provst Aastrup har omdigtet pietistiske Salmer. Meningen er en helt anden, nemlig denne: Sagen kan ogsaa ses fra en anden Side. Og uden at ville staa inde for Sandheden og Sundheden i hvert enkelt Ord og Tanke — navnlig i den første med dens sværmeriske Islæt — vil vi hævde: *begge har Ret.* Det koster meget at være kristen, det kan overhovedet ikke overdrives, hvor meget det koster, det koster nemlig alt, og for billige Køb faar ingen Kristendommen i Eje. Alligevel: Det er ikke svært, ogsaa Letheden og Lifligheden er uendelig, ikke til at overbyde.

Begge har Ret. Derover vil vi dog ikke lade os fratage den Overbevisning, at det er den sidste af de to Salmer, Manddomssalmen med dens tunge Strid for at fastholde, hvor let det er, der fører os dybest ind mod Kristendommens Hjertepunkt.

Harald Vilstrup.

OM LAUBS REKONSTRUKTIONER AF DE GAMLE KIRKEMELODIER

I min Bog »Thomas Laub. Hans Liv og Gerning« (1942) skriver jeg S. 41 under Omtalen af Laubs Rekonstruktioner af de gamle Kirkemelodier: »De gamle Melodier var jo formet efter tyske Ord — eller gammel-danske; de maatte nu omformes efter danske Ord — og i alle Tilfælde efter nutidig-danske. Og saa gennemgribende var den Tilpasningsproces, som af den Grund blev fornøden, at næppe en eneste af de gamle Former, Laub stødte paa under sin Forsken, kunde passere ganske uden Ændringer ikke blot rytmisk, men ogsaa melodisk.«

Mod denne Opfattelse har Professor, Dr. phil. Jens Peter Larsen opponeret i sin Anmeldelse af min Bog (Dansk Kirkesangs Aarsskrift 1943), idet han vil gøre gældende, at der fra min Side foreligger en uholdbar Generalisering. »Undersøger man Laubs rytmiske og melodiske Indgreb, hævder L., »er det ikke mange af dem, der kan føres tilbage til rent sproglige Aarsager«. Da Prof. Larsen i en Anmeldelse af Domkantor E. Bangerts »Gudstjenestemusik« (D. K.s Aarsskrift 1944) finder Anledning til at gentage denne Indvending, føler jeg Trang til paa dette Sted at fremkomme med nogle Modbemærkninger. Ikke for at starte nogen Polemik, men fordi Problemet i sig selv forekommer mig saa interessant, at det nok kunde fortjene at blive taget op til nærmere Drøftelse.

Problemet er kort og godt dette: Er Laubs diverse »Lempelser« foretaget ud fra tekstlige eller ud fra rent musikalske Hensyn? Hertil er straks at bemærke, at den stort set næppe

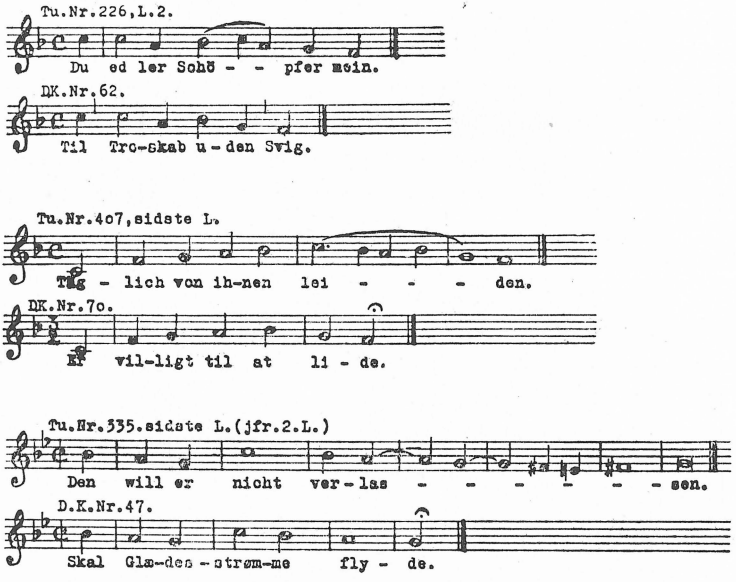
kan foreligge noget »Enten—eller«, men et »Baade—og«. Laubs Overvejelser har uden Tvivl samtidig været rettet saavel mod det tekstlig-deklamatoriske — det efter hans Opfattelse for dansk Nutids-Menighed *naturligst syngelige* — som mod det musikalsk-kunstneriske — det rent *æstetiske*. Spørgsmaalet kan kun blive, hvilket af disse Hensyn der for Laub i hvert givet Tilfælde har vejet tungest til.

Selv uden forudgaaende Undersøgelser af Tingen skulde man, forekommer det mig, daarligt kunne tænke sig andet end at de tekstlige Hensyn maa have gaaet forud for de musikalsk-æstetiske. Saa meget Laub end havde det æstetiske for Øje under sit Arbejde med Kirkemelodierne, er det dog en given Sag — han fremhævede det selv, ligesom hele hans Virke bærer Præg deraf — at hvis noget laa ham fjernt, da var det Princípet »L'art pour l'art«. Kirkemelodierne var for ham først og fremmest »Brugsgenstande«, saaledes forstaaet, at de først fik deres Betydning og Berettigelse gennem Forholdet til de *Ord*, de havde til Opgave at bære frem. Der er derfor næppe Tvivl om, at naar han i saa eftertrykkelig Grad lagde Vægt paa Genindførelsen af den rytmiske Form, herunder endog den gennem Aarhundreder tilbagetrængte synkoperet-skiftende (Eks. »Jesus, dine dybe Vunder«), da var det i *allerførste* Række, fordi disse Former efter hans Skøn satte Tekstordene i bedre Lys, virkede deklamatorisk friskere og mere naturlige. Man kan være for eller imod Laub i denne hans Opfattelse, man kan gaa saa vidt at mene, at han endog i de fleste eller alle Tilfælde her har jugeret galt — det ændrer intet i hans egen principielle Indstilling.

Nu vel — naturligvis kan det ikke siges, at Laub af tekstlige Grunde har været ligefrem *tvunget* til en Genindførelse af den skiftende Rytme, endsige indføre den ogsaa i visse Melodier, som oprindelig ikke har haft den (Eks. »Af Dybsens Nød«). Det er i og for sig heller ikke herpaa, jeg i første Række støtter min Opfattelse, men derimod paa de mange Smaa-Lempelser rundt om i Originalformerne, som Laub næppe vilde have indladt sig paa uden netop med Henblik paa det tekstlig-deklamatoriske. En fuldstændig Opregning af disse mange Til-

fælde vilde her føre for vidt, jeg maa indskrænke mig til nogle faa karakteristiske, som enhver interesseret paa egen Haand vil kunne supplere med adskillige andre. At Laub i visse Tilfælde har hentet sine »Lempelser« fra nyere Tradition (danske eller tyske Koralbøger) siger for saavidt intet — Motiveringen for at vige af fra Originalformen behøver af den Grund ikke at have været en anden. Her følger da nogle Eksempler paa tekstligt motiverede Ændringer omfattende tre Kategorier: 1) Upraktiske Melismer, 2) Utidssvarende Deklamation, 3) Metriske Uoverensstemmelser.

1. Upraktiske Melismer*)

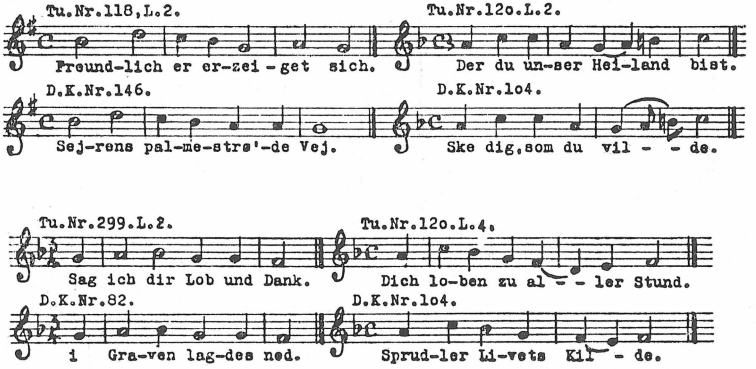


(Netop Forholdet til det melismatiske mener jeg i særlig Grad tjener som Støtte for min Opfattelse. Ingen tør vel paastaa, at Laubs Redaktioner i disse Tilfælde har vundet musi-

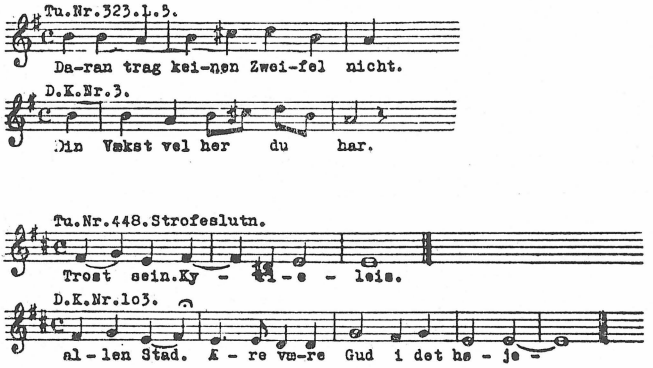
*) Her, som i det følgende: Tu. = Melodien des evangelischen Kirchengesangs .... von G. Freiherrn von Tucher, 1848; D. K. = Thomas Laub: Dansk Kirkesang, 1918. — Eksemplerne fra Tucher er for den nemmere Oversigts Skyld transponerede og mensurerede i Overensstemmelse med D. K.

kalsk ved Fjernelsen af disse smukke, stærke og friske Melismer, men at det til Gengæld har været til Fordel for det praktisk-syngelige i Menighedssang, maa vel siges at være indlysende. I D. K. er kun bevaret yderst faa Melismer og med Undtagelse af et eneste Tilfælde (Nr. 180), ingen omfattende mere end tre Toner).

2. Utidssvarende Deklamation.

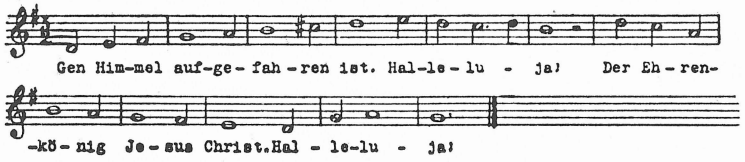


3. Metriske Uoverensstemmelser.



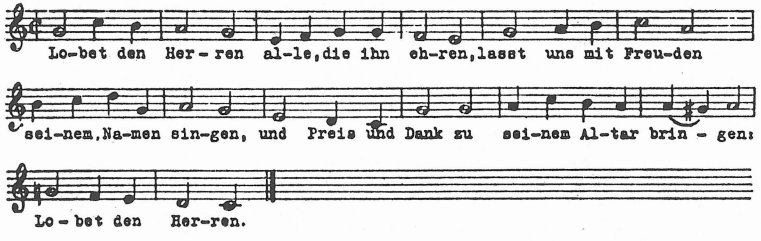
Til denne Gruppe hører ogsaa den næsten »ny-komponerende« Lempelse af Melchior Francks »Gen Himmel aufge-

fahren ist« (Tu. Nr. 27) for at gøre Melodien metrisk anvendelig til »Du, som gaar ud fra den levende Gud« (D. K. Nr. 33). Det skal indrømmes, at Laub her i sjælden lykkelig Grad har slaaet to Fluer med et Smæk: Ordene i Grundtvigs begejstrede Pinsesalme kunde næppe »siges« bedre end paa disse Toner, og samtidig har den af Franck saa prægtigt anslaaede, men grundet paa de korte Linjer 2 og 4 noget »asymmetriske« Melodi gennem Laub faaet en næsten enestaaende smuk musikalsk Helhed og Balance. Til Sammenligning med D. K. anføres Originalmelodien her i sin Helhed.



Endelig hører ogsaa de ganske vist relativt sjældne Tilfælde, hvor Laub har maattet tilføje eller udelade en eller flere Linjer i Originalformen, med i denne Sammenhæng. Herhen hører bl. a. de Melodier, som i D. K. er anvendt til »Denne er Dagen« (Nr. 19, jfr. Tu. Nr. 266) og »Giv mig, Gud, en Salmetunge (Nr. 50, efter »Quem pastores laudavere«).

At tekstligt motiverede »Lempelser« endelig heller ikke kan siges at have været helt fremmede for de udmærkede Redaktører (deriblandt Prof. Larsen selv) af »130 Melodier« (1936) skal her paavises gennem et eneste Eksempel: Joh. Crügers »Lobet den Herren«, der i Originalformen lyder som nedenfor anført, og som Læseren selv bedes sammenligne med »130 Melodier« Nr. 65 »Klynke og Klage«:



Til sidst vil jeg gerne bemærke, at skulde jeg selv indvende noget mod den af Prof. Larsen anholdte Passus i min Laub-Bog, maatte det være Bemærkningen om, at »næppe *en eneste* (fremhæves her) af de gamle Melodier... kunde passere ganske uden Ændringer...« Det er jo nok at tage Munden en Smule for fuld, der er faktisk ikke helt faa Melodier, som Laub har kunnet føre uændret over (f. Eks. »Vor Herre Jesu Mindefest«). Det var jo imidlertid ikke det, Spørgsmaalet drejede sig om, men om Begrundelsen for de Ændringer, der faktisk *er* foretaget. Jeg haaber med de her anførte Eksempler at have gjort det nogenlunde indlysende, at mit Syn paa denne Sag næppe er i den Grad subjektivt, endsige grebet ud af Luften, som man maaske gennem Prof. Larsens Modbemærkninger kan have faaet Indtryk af.

Povl Hamburger.

LAUBS MELODIREDAKTIONER OG ORD-TONE-PROBLEMET

Magister Hamburgers Indlæg om Ord-Tone-Problemet hos Laub angaar et saa centralt Spørgsmaal, at et Forsøg paa en Klaring sikkert maa siges at have almindelig Interesse, og jeg efterkommer derfor gerne Opfordringen til at gøre nærmere Rede for mit Syn paa Sagen i Tilslutning til det foran fremførte. Dette saa meget mere, som jeg ikke kan godkende den Udlægning af min tidligere fremsatte Bemærkning, som danner Udgangspunktet for hele Magister Hamburgers Opstilling af Sagen.

Min Udtalelse om, at ikke mange af Laubs rytmiske og melodiske Indgreb »kan føres tilbage til rent sproglige Aarsager«, var vendt direkte mod Magister Hamburgers Fremhævelse af det i egentligste Forstand *sproglige* Moments dominerende Indflydelse. Naar Hamburger vil hævde, at Anvendelsen af de gamle Melodier til nutidig dansk i Stedet for ældre dansk eller tysk Tekst maatte kræve »en saa gennemgribende Tilpasningsproces, ... at næppe en eneste af de gamle Former, Laub stødte paa under sin Forsken, kunde passere ganske uden Ændringer ikke blot rytmisk, men ogsaa melodisk«, saa maa der heri ligge den Opfattelse, at der er Tale om saadanne afgørende Forskelle af *rent sproglig* Art, at de *med Nødvendighed* maa medføre en anden Formning af Melodierne. Men tager man et af de Eksempler, Hamburger anfører, Slutningen af »Her ser jeg da et Lam at gaa«, saa vil enhver kunne se, at der mellem den tyske og danske Form (»Täglich von ihnen leiden« — »Er villigt til at lide«) ikke bestaar saadanne Forskelle, at de giver ringeste sproglige Holdepunkter for den foretagne Melismeafkortning paa »lide«. For-

klaringen maa søges i andre Forhold, som vi om lidt skal komme tilbage til. Selv om det kan være fristende at søge musikalsk Omformning begrundet i tekstlig Nyformning, saa vil en Efterprøvning af dette som talrige andre Eksempler vise, at de sproglige Forskelle ikke er af en saadan Art, at de kan motivere de foretagne Ændringer. Det er til disse Forhold, min Bemærkning om de »rent sproglige Aarsager« sigter, og jeg kunde — hvis jeg havde tænkt mig Muligheden af en Mistydning af den — have præciseret den f. Eks. paa flg. Maade: »... er det ikke mange af dem, der kan føres tilbage til rent sproglige Aarsager, d. v. s. til saadanne gennem Oversættelse eller Tekstomskrivning opstaaede Ændringer i de sproglige Forhold — specielt i Henseende til Betoning —, at en Fastholden af den oprindelige Formning af Melodien maa skønnes uforsvarlig.«

Magister Hamburger bliver imidlertid ikke staaende ved den her fremstillede mere begrænsede — og mere præcise! — Anvendelse af Udtrykket »rent sproglige Aarsager«, men omskriver generaliserende min Udtalelse til at gælde Laubs Forhold til det tekstlige overhovedet — uden Hensyn til, om der foreligger særlige sproglige Problemer — i flg. Formulering: »Problemet er kort og godt dette: Er Laubs diverse »Lempelser« foretaget ud fra tekstlige eller ud fra rent-musikalske Hensyn?« Eller lidt anderledes udtrykt: »Spørgsmaalet kan kun blive, hvilket af disse Hensyn — enten det »for dansk Nutids-Menighed naturligst syngelige« eller det »rent-æstetiske« — der for Laub i hvert givet Tilfælde har vejet tungest til.« At det første af disse Spørgsmaal er for skematisk formuleret til at have nogen reel Betydning, er Hamburger selv ganske klar over, idet det straks tilføjes, at der her »stort set næppe kan foreligge noget »Enten — eller«, men et »baade — og«.« Men ogsaa den anden, mere relative Formulering er i Virkeligheden misvisende, først og fremmest fordi Hamburger ved at anvende Udtrykket det »rent-æstetiske« i St. f. blot det »æstetiske« giver Indtryk af, at der tænkes paa det fra Hensyn til Ordene helt løsrevne, l'art pour l'art-bestemte — hvilket jo efter Laubs principielle Indstilling simpelthen skulde være bandlyst.

Saa vidt jeg kan se, beror Skævheden i Hamburgers Fremstilling af Spørgsmaalet navnlig paa een Ting: Laubs stærke Fremhævelse af, at Musikken har til Opgave at tjene Ordet, opfattes og fremstilles egentlig kun ud fra det Synspunkt, at det drejer sig om et *direkte* Tjenerforhold, mens der i meget høj Grad maa tænkes paa et *indirekte* Tjenerforhold. Tydeligst kommer dette maaske frem, naar man sammenligner Hamburgers Bemærkninger om den skiftende Rytme med Laubs egne, i begge Tilfælde med Henvisning til »Jesus, dine dybe Vunder« som Eksempel. Hos Hamburger hedder det, at naar Laub »i saa eftertrykkelig Grad lagde Vægt paa Genindførelsen af den rytmiske Form, ... da var det i *allerførste* Række, fordi disse Former efter hans Skøn satte Tekstordene i bedre Lys, virkede deklamatorisk friskere og mere naturlige.« Laub selv derimod taler i sine Bemærkninger om den skiftende Rytme (»Musik og Kirke« S. 44—45) slet ikke om dens mulige deklamatoriske, men kun om dens rent musikalske Fortrin. Efter nogle Ord om Faren for en Misforstaaelse af Betoningsforholdene i Melodier af denne Art hedder det (S. 45): »Det gælder jo om at holde fast, at Takt og Taktslag... aldrig skifter, og at Rytmen uden om dette faste Holdepunkt bølger frit som Blomsterranker om en Murpille. Den skiftende Rytme bidrager i overordentlig Grad til at give den gamle Musik en bøjelig Ynde.« — Disse Udtalelser er saa klart æstetisk betonede, at de hos den, der ikke er fortrolig med Laubs hele Indstilling, godt kunde fremkalde det Indtryk, at der her var Tale om en »rent-æstetisk« Vurdering. Paa Baggrund af Laubs principielle Holdning er den inderste Mening dog ganske klar: ved at levendegøre den musikalske Virkning bidrager den skiftende Rytme til at gøre ogsaa den af Ord og Toner bestaaende Helhed mere levende og skænker derigennem — indirekte — Ordene nyt Liv (muligvis endda paa Bekostning af Deklamationens gennemførte Naturlighed). Fornyelsen af »Jesus, dine dybe Vunder« gennem Genindførelsen af den rytmiske Form er ikke deklamatorisk, men musikalsk bestemt; Melodien tjener Ordene bedre, ikke fordi den deklamerer bedre, men fordi den er mere *levende*. (At der ikke kan være tale om

»rent sproglige« Ændringer i dette Tilfælde, fremgaar iøvrigt rent umiddelbart af, at der slet ikke er nogen Ændringer overhovedet, idet Laub bringer Originalmelodien helt uden Indgreb.)

Paa Baggrund af disse mere principielle Betragtninger skal kort tages Stilling til de af Hamburger anførte praktiske Eksempler. Som første Kategori af »tekstligt (NB! ikke »sprogligt«) motiverede Ændringer« nævnes: Upraktiske Melismer. Hamburger mener i Laubs Forhold til det melismatiske i særlig Grad at finde en Støtte for sin Opfattelse. Det vil sikkert heller ikke blive bestridt fra nogen Side, at de forekommende Melismereduktioner ikke er sket for at forbedre de paagældende Melodier, men for at gøre dem lettere syngelige. Skal man vurdere Betydningen af disse Ændringer, kommer man imidlertid ikke uden om at se dem i Forhold til Laubs samlede Stilling til Melismeproblemet, og saa bliver Resultatet noget anderledes.

Af den afsluttende Bemærkning: »I D. K. er kun bevaret yderst faa Melismer«, vil man i denne Sammenhæng nemt kunne faa det Indtryk, at der rundt om i Melodierne i D. K. har fundet Melismereduktioner Sted i ret stort Omfang, men det er ingenlunde Tilfældet. Der findes ganske vist i Reformationstidens Melodisamlinger, f. Eks. hos Hans Thomissøn, baade adskilligt flere og mere karakteristiske melismeprægede Melodier. Men disse Melodier, der hovedsagelig er enten omdannede gregoriansk-liturgiske Sange, eller Melodier præget af den samtidige flerstemmige Kunstmusiks Traditioner, har for en meget stor Del næppe nogensinde naaet at blive indsunget som virkelig folkelig Menighedssang. De optages kun i begrænset Omfang i de følgende Samlinger og genoptages ligeledes kun i ringe Omfang af Laub. Derfor er Eksempler paa virkelig karakteristiske Melismeforekomster hos Laub, set i Forhold til Reformationstidens Praksis, ikke særlig fremtrædende, men — og det maa i den Forbindelse, det her drejer sig om, særlig betones! — Eksempler paa Melisme*reduktioner*, altsaa Omdannelser af praktiske Grunde, er endnu sjældnere. Ud over de tre af Hamburger anførte Melodier, D. K. 47, 62 og 70, kan

næppe andre end 32, 173 og 183 medtages i Gruppen: Melodier med udtalte Eksempler paa Melismereduktion (D. K. 32 giver samtidig Eksempel paa Melismereduktion og Melismebevarelse). Og over for dem staar saa en ikke helt lille Række af Melodier med Fastholdelse af Melismer: D. K. 4, 36, 37, 40, (121), 137, 142, 150, 175, 180, 186a.

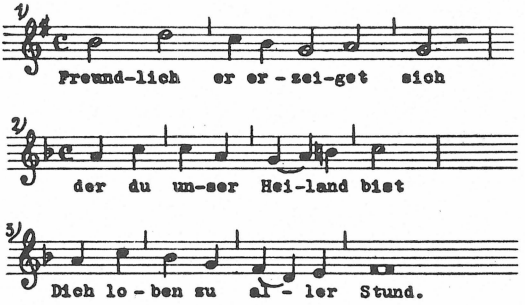
Laubs Stilling til Spørgsmaalet kan derfor maaske bedst karakteriseres paa den Maade, at han har vist en vis Tilbageholdenhed overfor Genoptagelsen af de mere melismeprægede Melodier, men ved dem, han har optaget, har han kun i ringe Omfang ændret Melismerne; snarere maa man sige, at han har søgt at *bevare* Melismerne, hvor det overhovedet syntes forsvarligt.

En ganske morsom Belysning af dette giver hans Forhold til de to Melodier (D. K. 142 og 180), hvor han har beholdt Melismer paa over tre Toner. I begge Tilfælde har han i sin tidligste Melodiudgave, »80 rytmiske Koraler«, foruden den melismatiske Form af de paagældende Steder, som subsidiært Forslag sat en syllabisk Reduktion; han har udeladt denne subsidiære Form i den harmoniserede Udgave »Kirkemelodier« II (1889), genoptaget den — i »Vel mødt«, dog omformet til en to-Toners-Ligatur — i »Salmemelodier i Kirkestil« (1896, 1902), og sluttelig udeladt den i »Dansk Kirkesang«, hvor altsaa den melismatiske Form er eneraadende. Og saa er jo endda den paagældende Melisme i D. K. 180 ikke hentet fra Melodiens ældste Former, f. Eks. Hans Thomissøns, der netop har syllabisk Form paa dette Sted, men først fra det 17. Aarhundredes Overlevering med Mogens Pedersøn som ældste Kilde.

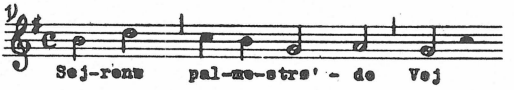
Endelig maa det jo, naar man vil bedømme Laubs Holdning i Spørgsmaalet: Melismer og Tekst, ikke glemmes, at Tiden forud for Laub havde bortfjernet saa at sige alle Melismer i de gamle Melodier. Set paa denne Baggrund træder Laubs positive Holdning til Melismerne endnu stærkere frem. Naar Laub i sine Samlinger optog melismatiske Former ikke blot af Melodier, der var ukendt af hans Samtid, men ogsaa af Melodier, der var i Brug i rent syllabisk Form, uanset de Vanskeligheder det vilde forvolde, saa maa man vist have Lov til at hævde,

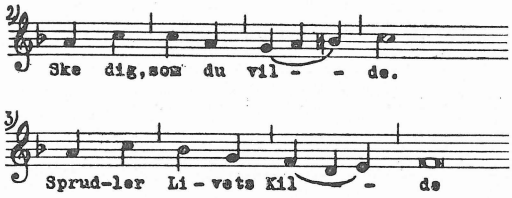
at hans Stilling til Melismerne — ud over rent historiske Motiver — primært er bestemt af musikalske Synspunkter, og først sekundært til en vis Grad reguleret af Hensynet til det praktisk-syngelige. —

Som anden Kategori af tekstligt motiverede Ændringer anfører Hamburger dem, der angives at være foraarsaget af »utidssvarende Deklamation«. Til Dokumentation gives fire Melodicitater uden Kommentar. Jeg tror nu ikke man kan sige, at disse fire Eksempler er helt godt valgt. De tre af dem viser ganske vist en meget klodset Deklamation, saadan som de er citeret her, men der er det væsentlige at bemærke, at denne Deklamation kun fremkommer gennem den taktmæssige Notering, som ikke er original, men indføjet af Tucher (1848). Hvis man helt sletter Taktstregerne — som i den originale Notering — eller i Stedet for Taktstreger sætter smaa Betoningsstreger, bliver der ingen Vanskeligheder med Deklamationen fra Melodiens Side:



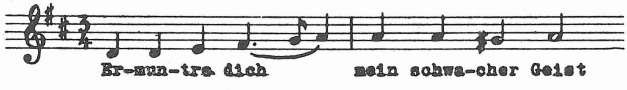
Det er ikke Melodiens, men Tekstens Form, der fremkalder den uheldige Betoning paa »loben« i det sidste Eksempel, idet Teksten i de skiftende Vers snart har regelmæssigt, snart uregelmæssigt Accentskifte (»Nun und ewig werden sein« modsat »Beschauen in Ewigkeit«). Hvis Teksten har regelmæssigt accentuerende Form, er der ikke noget Betoningsproblem i disse Eksempler. Man kunde uden Risiko lægge den danske Tekst under:





Motiveringen for Laubs Ændring af disse tre Steder kan derfor næppe med Rette søges i det deklamatoriske. Det er ikke Ønsket om at flytte Betoningerne af Hensyn til Teksten, der ligger bagved, men det primære er tydeligt nok Ønsket om ogsaa i Melodien at opnaa en *regelmæssig* Accentuering, saadan som alle de tre Eksempler viser, altsaa et Taktspørgsmaal, ikke et Deklamationsspørgsmaal.

Nu kunde der maaske nok findes andre Eksempler, der med større Ret kunde føres i Marken, naar det gjaldt at paavise »utidssvarende Deklamation«, f. Eks. D. K. 64, Linie 1, (3), 5 og 6 med den »utidssvarende« Sammenstilling af ubetonede Tekststavelse og betonet Taktdel i Liniebegyndelsen:



som Laub naturligt gengiver med Optaktomskrivning:

Jeg tror dog ikke, disse Eksempler vilde være talrige nok til at begrunde en ret stor Del af Laubs Ændringer.

Imod alt, hvad der kunde føres i Marken for at godtgøre, at Laub i særlig Grad skulde have lagt Vægt paa det deklamatoriske, taler dog stærkere end noget andet hans ganske aabenbare Undladelse af Hensyn til det deklamatoriske i en Række Tilfælde, hvor han ønsker at gennemføre en bestemt Rytme, der forekommer ham musikalsk værdifuld. Særlig tydeligt kommer dette frem i to typiske Rytmeformer, som hører til de af Laub særlig yndede: den fra de fransk-reformerte Melodier og Crüger overtagne Skiften mellem Halvnodes- og Fjerdedelsbevægelse (D. K. 169 og Crüger, 178 af Laub, den første f. Eks. til

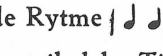
»Dybe stille, stærke milde«, den anden til »Tag det sorte Kors fra Graven«) og den vel nærmest fra det 17. Aarhundrede stammende »polonæseagtige« 3/2 Takt med to Fjerdedele efterfulgt af to Halvnoder (D. K. 114 eller 25, begge af Laub, i den sidste især Slutlinien: »Til Livets Land med Glædens Kilder«). Det er ganske bestemt Ønsket om en levende og særpræget Rytme, ikke Bestræbelser for at opnaa en »tidssvarende« Deklamation, der har fremkaldt de paagældende Melodiers rytmiske Form. Der opstaar i Melodier eller Melodiformer af denne Art ofte en særpræget Accentuering af Teksten, som godt kan give Eksempler paa en særlig fin Understregning af Tekstens Betoninger — men ligesaavel det modsatte. Der kan derfor ud fra saadanne Tilfælde argumenteres saavel for som mod Laubs Sans for det tekstlige, men det rigtige er atter her, at det primære er Rytmen, ikke Deklamationen. Gennem en levende Frembæring af Teksten, ikke gennem en deklamatorisk Detailvirkning udøver Melodien sin Tjenergerning i Forhold til Ordet. —

Som en tredie og sidste Kategori af Ændringer nævnes endelig de, som gaar tilbage til »Metriske Uoverensstemmelser«, det vil sige til en Forskel i metrisk Formning mellem den originale Tekst og den af Laub ansatte. At en saadan Forskel — bortset fra enkelte Grænsetilfælde som D. K. 104 — maa foraarsage melodiske Ændringer, er indlysende, og det kan naturligvis ogsaa med Rette siges, at saadanne Ændringer ikke er musikalsk , men tekstligt motiverede. Men det kan derimod ikke med Rette hævdes, at de er »sprogligt motiverede«, at de skyldes Tekstens Forandring ved Oversættelse fra Tysk til Dansk eller ved Omsætning fra gammeldansk til nutidig dansk Formning, først og fremmest af den simple Grund, at den »metriske Uoverensstemmelse« i langt de fleste Tilfælde ikke fremkommer ved Oversættelse eller Nyforming af den originale Tekst, men ved Underlægning af en helt anden Tekst af afvigende metrisk Form. Om de mere fremtrædende af disse Indgreb — som D. K. 33 og 50 eller det citerede Eksempel fra »130 Melodier« — gælder endvidere, at de er af en saa musikalsk selvstændig Karakter, at der ikke findes noget rimeligt Grund-

lag for at parallelisere dem med de Smaalempelser, der maatte følge i sproglige Lempelsers Kølvand. Endelig er det ogsaa ved denne Kategori af Ændringer saadan, at deres Forekomst er for spredt til at begrunde generelle Slutninger.

Ved alle tre undersøgte Kategorier af Ændringer har det været bemærket, at de Eksempler, der kunde anføres, var for faa til at kunne begrunde videregaaende Slutninger. Selv om det ikke ligefrem kunde siges at dreje sig om Undtagelser, var det dog Eksempler, der var valgt ikke blandt talrige lige saa egnede, men blandt forholdsvis faa særlig typiske. Det ligger derfor nær at spørge, hvor vi da skal søge Motiveringen for alle de Ændringer, som ikke med Rimelighed kan henføres til en af de nævnte tre Kategorier. Svaret paa dette Spørgsmaal er ikke svært at give: Hovedparten af Laubs Ændringer maa henregnes til en fjerde Kategori, de primært musikalsk betonede. At de er primært musikalsk betonede, vil ikke sige, at Hensyn til tekstlige Forhold er udelukket, kun at dette Moment maa anses for sekundært som Motiv for Ændringen, selv om — som tidligere betonet — det inderste Motiv for hele Laubs Arbejde er Ønsket om gennem den musikalske Formning at give en levende Frembæring af Salmeordene, at tjene Teksten paa indirekte Vis. Hvis Formaalet med denne lille Diskussion alene var at belyse Spørgsmaalet om, hvorvidt »rent sprogligt« motiverede Ændringer kunde siges at forekomme i nævneværdig Udstrækning, kunde der ses helt bort fra at søge en Begrundelse for Laubs Ændringer i Almindelighed. Men naar Diskussionen af Hamburger selv er blevet udvidet til at gælde det mere omfattende Spørgsmaal: hvad der er det primære, de tekstlige Hensyn eller de »musikalsk-æstetiske«, kommer man ikke udenom at rette Søgelyset ogsaa mod de primært musikalsk betonede Ændringer.

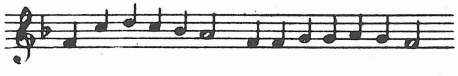
Laubs primært musikalsk bestemte Indgreb omfatter baade rent rytmiske, rent melodiske og sammensatte rytmisk-melodiske Ændringer og strækker sig for den enkelte Melodi fra et isoleret rytmisk Indgreb eller en Fortegnskorrektur til en gennemgribende Nyformning af Melodilinier eller Ommodellering af Melodien som Helhed.

Blandt Eksemplerne paa rytmisk Omformning eller Nyformning finder vi bl. a. to af de foran citerede Melodier, D. K. 62 og 70, som Hamburger anførte i Forbindelse med Melismereduktion. D. K. 62 (»Han som paa Jorden bejler«) følger i Laubs Redaktion melodisk helt den Melodiform, som har været knæsat i den danske Kirke siden Schiørrings Koralbog (1781), men rytmisk er den en ret fri Nyformning med Udgangspunkt i Thomissøns Redaktion (1569). Snarere end at betegne den som en reduceret Gengivelse af denne Form maa man derfor betragte den som en rytmisk Redaktion af den traditionelle (syllabiske) Melodiform. — Laubs Bearbejdelse af »Her ser jeg da et Lam at gaa« (D. K. 70) er, foruden af den afsluttende Melismereduktion og et Par tilsvarende af mindre Betydning, især præget af en rytmisk Korrektion af Melodiens sidste Trediedel, der fra en mere varieret rytmisk Formning omsættes til konsekvent gennemført $^{3}/_{2}$ Takt med den af Laub saa yndede Rytme  . Hovedsagen bliver ogsaa her den rent musikalske Tilpasning, den rytmiske Forenkling, som skal gøre Melodien mere umiddelbart tilgængelig. — Ud over disse to Melodier — der her særlig er fremhævet for at vise, hvordan Melismereduktionen indgaar som Led i en mere omfattende musikalsk betonet Tilpasning — kan nævnes en hel Række andre, hvor Laub har foretaget større eller mindre rytmiske Indgreb, der primært er bestemt af Ønsket om at naa frem til en levende, folkelig rytmisk Form, ikke ud fra tekstligt betonede Motiver. Der kan herved blive Tale om saavel rytmisk Udbygning som rytmisk Forenkling alt efter den oprindelige (eller den til Grund liggende) Melodiforms Karakter. Som Eksempler kan anføres D. K. 1, 21, 60, 73, 86, 90, 95, 100 o. s. v. Allertydeligst taler maaske en Omformning som den, Laub har givet Rungs »O, lad din Aand nu med os være« (D. K. 141). Den oprindelige Koralrytme er erstattet med en mere levende, frit bølgende Rytme, skiftende mellem $^{6}/_{4}$ og $^{3}/_{2}$, uden at der foreligger nogensomhelst tekstlig Ændring, der kunde motivere den musikalske Ændring. At Laub her som altid har Salmen selv i Tankerne, er hævet over enhver Tvivl,

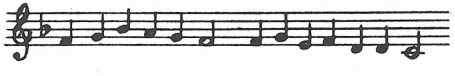
men ligesaa sikkert er det, at hans Nyformning er direkte musikalsk, ikke tekstligt betonet.

Af Laubs melodiske Ændringer er de mest indgribende vel nok dem, der medfører ændret Modulationsforløb, enten blot for en enkelt Linie, eller — hvis det drejer sig om Slutlinien — for Melodien som Helhed. I D. K. 138 ændrer Laub saaledes Sluttonen fra as til c, hvorved hele den tonale Sammenhæng forrykkes. I D. K. 38 (»Et Barn er født«) ændrer Laub — under Paaberaabelse af mundtligt Vidnesbyrd om en i Praksis udført Ændring af Sluttonen fra det sædvanlige g til e — baade i første og sidste Linie Melodien, saa der kommer en helt ny tonal Udvikling med e som Grundtone i Stedet for g. Ændringer af enkelte Liniers tonale Forløb kan ses i Melodier som D. K. 97 (»Julen har Englelyd«), 134 (»O, du min Immanuel«), 153 (»Paa Gud alene«), 167 (»Synes det i Kors og Pine«). Som Prøve blot følgende Sted af »Julen har Englelyd«:

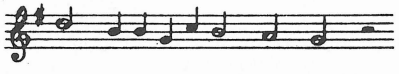
H. Thom.:



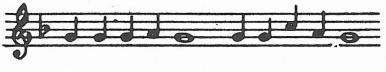
Laub:



Langt hyppigere er naturligvis Ændringer, der blot angaar den enkelte Linies Kontur, ikke dens tonale Forløb. I D. K. 6 findes — foruden den melodiske Ændring, at 6. Linie er udgaaet, og bortset fra Forkortelserne af Optakterne i alle Linier undtagen 1. og 5. Linie samt en enkelt melodisk Ændring — den ret fremtrædende Korrektur, at 2. Linie



er erstattet med den beslægtede 4. Linie, saa L. 1—2 blot repeteres. I D. K. 16 har L. 5—6 (der begge har en Stavelse mindre i Originalen), oprindelig følgende Form:



der hos Laub bliver til:

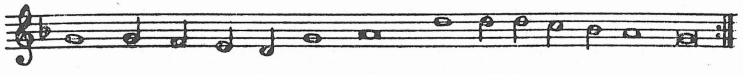
Større eller mindre Indgreb af denne Art — oftest dog ret uvæsentlige, og mest oplagte Forbedringer — kan man finde i Mængde rundt om hos Laub, og der kan næppe rejses Diskussion om, at deres Formaal er at give den musikalske Linie en anden Form, ikke at ændre ved Forholdet mellem Tekst og Melodi.

For at belyse Forholdet mellem de forskellige Kategorier af Ændringer skal til Slut gives en Oversigt over Resultaterne af en lille Kontrolundersøgelse af et tilfældigt Udvalg paa 50 Melodier fra D. K. (det ældre Melodistof fra Nr. 1—73). Det maa selvfølgelig stærkt understreges, at der ikke kan være Tale om andet end en skønsmæssig Vurdering, da Redaktionsproblemerne ofte er temmelig komplicerede og ikke uden videre kan bringes paa en simpel Formel. (Jeg vil i denne Forbindelse gerne understrege, at jeg er ganske uenig med Hamburger i hans Betragtning, at det skulde være helt uden Betydning, om Laub i sin Redaktion har fulgt eventuelle senere »Lempelser« eller alene holdt sig til »Originalformen«. Det vilde dog vist være urimeligt at vurdere f. Eks. Laubs Form af »Gud efter dig jeg længes« (D. K. 52) alene efter Isaacs »Inspruch ich muss dich lassen« i Stedet for at se den i Forhold til dens virkelige Grundlag, den omkring 1600 traditionelle Form, som vi finder den hos Gesius og Prätorius. Eller at bedømme »Om Himmerigs Rige vi tales ved« ud fra dens Form i Souter Liedekens i Stedet for at se den i Forbindelse med dens nærmeste Forbillede, Mogens Pedersøns Form i »Pratum spirituale«). Men en tilnærmet Forestilling om, hvilken Rolle de forskellige Kategorier af Ændringer spiller i Forhold til hinanden, skulde det være muligt at naa til.

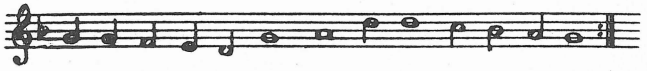
Det kan ikke overraske, at de primært musikalsk betonede Indgreb ligger i Spidsen. I omkring 75 % af de undersøgte Melodier findes større eller mindre Indgreb af denne Art; i mindre end Halvdelen af disse Tilfælde drejer det sig dog om

Ændringer af Betydning. Hertil kommer som en Kategori for sig Forlængelse og Forkortelse af Begyndelses- eller Slutnoder i de enkelte Melodilinier, der findes i 15—20 % af Melodierne. Naar jeg ikke regner Ændringer af denne Art uden videre med til den første Gruppe, skyldes det navnlig det Forhold, at der maa regnes med en temmelig stor Vilkaarlighed i Noteringen af disse Noder i ældre Tid. Der findes saaledes adskillige Eksempler paa, at Melodier, der i samtidige tyske Kilder noteres med korte Begyndelses- og Slutnoder, hos Thomissøn figurerer med længere Værdier, som f. Eks. følgende (D. K. 90; [1]) H. Thom. 1569; [2]) Eler 1588):

1)



2)



Der er her formodentlig Tale om en Noteringspraksis, der ikke har været bindende for den almindelige Syngemaade, og Ændringer i dette Forhold kan derfor ikke uden videre rubriceres paa lige Fod med rytmiske Ændringer, der strækker sig ind i Melodilinien. Hvor der er Tale om Ændring af en senere Tids Noteringer, som naar Laub rytmiserer Zincks Melodier (D. K. 21, 127), bliver Forholdet naturligvis et andet, og den rytmiske Ændring bliver notorisk. — Ændringer foraarsaget af »metriske Uoverensstemmelser« fremkommer ved 20 % af de undersøgte Melodier. Det maa dog bemærkes, at der i intet af disse Tilfælde er Tale om en sproglig Nyforming. Det drejer sig i alle Tilfælde om Underlægning af helt ny Tekst. — De to andre af Hamburgers tre Kategorier er yderst sparsomt repræsenterede. Melismereduktioner findes i 8—10 % af Melodierne, egentlig sprogligt betingede Ændringer (»utidssvarende Deklamation«) ved kun i 2 %, d. v. s. i det ene Eksempel D. K. 64, som foran er citeret.

Meget rundt regnet kan man sige, at omkring Halvdelen af de undersøgte Melodier viser Indgreb af væsentlig Betydning; i omkring en Trediedel af Melodierne er der kun Ændringer af underordnet Betydning, mens omtrent en Sjettedel er helt uændrede. —

De Overvejelser, der her er gjort Rede for, maa føre til en Bekræftelse af den i min Anmeldelse udtalte, af Mag. Hamburger bestridte Opfattelse, at det ikke er mange af Laubs Indgreb, der »kan føres tilbage til rent sproglige Aarsager«, d. v. s. motiveres alene ved en Ændring i Tekstens Krav til Melodien, opstaaet gennem Oversættelse fra Tysk eller Omdigtning fra ældre til nyere Dansk. Og selv om vi udvider Betragtningen til at gælde tekstlige Forhold overhovedet, maa vi komme til det Resultat, at direkte tekstligt begrundede Ændringer er af sekundær Betydning i Forhold til de stærkere musikalsk bestemte Indgreb. Hovedparten af Laubs Indgreb maa siges at være primært musikalsk bestemt, d. v. s. den ændrede Virkning er ikke betinget af tekstlige Krav, men motiveret alene eller overvejende i Ønsket om en forbedret musikalsk (rytmisk, melodisk) Formning. Heraf kan naturligvis ikke udledes, at Laubs Ændringer i disse Tilfælde er Udtryk for en »rent-æstetisk« Indstilling. Bag Laubs hele Arbejde med Melodispørgsmaalet ligger som en udtalt eller uudtalt Forudsætning hans stærke Fremhævelse af Musikkens Tjenerforhold til Ordet. Men dette Forhold maa ikke opfattes for haandgribeligt. Ikke ved at binde Melodien snævert til Tekstens Formning, men ved at give den Friskhed, Liv og Karakter mener Laub at opnaa sin Hensigt. Hvor direkte musikalsk betonet Laubs Ændringer end kan være, er der aldrig Tvivl om, at deres inderste Formaal er at hjælpe til at give Teksten, Salmeordene, Liv og Aande.

Jens Peter Larsen.

NOGLE PROBLEMER VED UDFØRELSEN AF ÆLDRE MUSIK

Foredrag holdt ved Dansk Kirkesangs Aarsmøde Oktober 1945

Den Udøvende, der stilles overfor Musik fra før 1750, møder foruden de kunstneriske Problemer, han er fortrolig med fra den klassisk-romantiske Musik, en Række nye Problemer vedrørende Stilistik og Opførelsespraksis. I sit Arbejde med den klassisk-romantiske Musik kan han støtte sig til en Tradition; allerede hos Bach og Händel er dette ikke Tilfældet. Händeltraditionen kan man ikke stole paa, — tænk blot paa Mozarts Misforstaaelse: at ominstrumentere Händelske Oratorier — og Bachs Praksis blev glemt saa hurtigt efter hans Død, at man intet vidste om den, da Mendelssohn 75 Aar senere indledte Genoplivelsen af Bachs Musik gennem sin berømte Opførelse af Matthæuspassionen. Og Komponisterne selv hjælper os kun delvis. Nuancer, Tempobetegnelser, ja selv Instrumentangivelse mangler ofte, og Ting som Generalbasstemme og som Regel ogsaa Frasering er blot en Skizze. Dette skizzeagtige er et karakteristisk Drag ved den ældre Musik, og jo ældre en Epoke, vi kommer til, des sparsommere bliver Oplysningerne; i det 15. og 16. Aarhundredes Vokalpolyfoni ved vi ofte ikke, om det drejer sig om rent vokal, vokal-instrumental, eller endog rent instrumental Udførelse, og selv i den sidste saakaldte »historiske« Periode, den generalbasstøttede Instrumental- og Vokalpolyfoni stilles man overfor talrige Problemer. For at begrænse mit Stof, vil jeg her indskrænke mig til at behandle denne sidste Periode, den harmonisk prægede Polyfoni i dens Slutnings-

klimax hos J. S. Bach; Problemerne i hans Musik er jo stort set gældende for hele Perioden.

Vi er vel alle enige om, at denne Musik fra en svunden Storhedstid er en stærk og livskraftig Musik, der i høj Grad har noget at sige vor Tids Mennesker. Spørgsmaalet er blot, hvordan skal vi gøre den levende, hvordan skal vi bedst frugtbargøre denne rige Musik for vor Generation, saa vor Kultur kan drage Nytte af de aandelige Værdier, der ligger bag den polyfone Musik. Først fik jo Romantikerne, som var dem, der »opdagede« den gamle Musik fat paa Sagen. Men de saa paa de gamle Herligheder med deres egne Øjne og mente, i bedste Hensigt, at det primitive, man mødte i denne Musik, trængte til en Forbedring, en Modernisering, og alle Slags Bearbejdelser fremkom for at gøre den gamle Musik praktisk tilgængelig for moderne Ører. Saa kom Reaktionen i Form af den »Nye Saglighed« — nu skulde alt være objektivt og historisk. Ofte gik man dog for vidt; nok er Instrumentalpolyfonien en motorisk Musik, det er sandt, men af Angst for det espressive var man i Færd med at gøre den til en Maskinmusik. For ikke at køre i den ene Grøft og falde for Romantikens følelsesbetonede Fortolkningskunst drejede man Styret for haardt til den anden Side med Fare for at ende i den anden Grøft, en Gengivelse saa kold og objektiv, at man var ved at tage Livet af den gamle Musik. Og dermed syndede man mod noget centralt. For os, der i praktisk Arbejde prøver at søge ind til Hemmelighederne i den ældre Musik er det primære Krav dette, at vi skal gøre denne Musik *levende*. Og nu er vi ved Problemets Kærne: hvordan kommer vi til Klarhed over Udførelsen af den polyfone Musik, en Udførelse, som paa een Gang tager Hensyn til baade det romantiske Krav om Følelse og Liv i Udtrykket og til det historiske Synspunkts Krav om at trænge ind til Komponistens Hensigt med Værket og dermed til Værkets Aand. Dette kan ikke naas alene gennem praktiske Eksperimenter, eller alene gennem historisk Teoretiseren, men kun gennem et frugtbart Samvirke mellem disse to Faktorer. Med andre Ord: den udøvende Musiker maa skaffe sig Erfaring gennem Indlevelse i Praksis sammen med, at han stadig holder sig i Kontakt

med den musikhistoriske Forskning, som altid vil være hans vigtigste Hjælpekilde. Mærker saa Eksekutøren, at hans praktiske Resultater harmonerer med Videnskabens Forskninger, ja saa er han glad, saa véd han, han er paa ret Vej. Det er paa dette Samspil mellem Videnskab og Praktik, at det fremtidige Resultat af den polyfone Musiks Genoplivelse i den rette Aand beror.

Jeg vil da forsøge at se lidt i Enkeltheder paa dette Samspil indenfor de Omraader, hvor vi møder Problemerne. Vi møder det straks i *Klangidealet;* hvordan har den Musik lydt dengang, hvilken Klang har den Tids Komponister tilstræbt som den ideale? Selve det klanglige Materiale har vi i Instrumenterne og Menneskestemmen. Medens Instrumenterne alle har forandret sig siden 1750, skulde man mene, at Sangstemmen var et konstant Begreb, vi kunde gaa ud fra; men dette holder ikke Stik. Musikhistorien henleder vor Opmærksomhed paa Middelalderens Malerier af musicerende Engle. De af dem, der synger, ser helt anderledes ud end vor Tids Mennesker, naar de oplader deres Røst. Selv hvor Scenen forestiller jublende Lovsang, ser Ansigterne lidende ud, med Spændinger i Musklerne. Vor Mistanke vækkes om, at denne Sangtone klinger anderledes end vor. Vi gaar videre. Musikhistorien fortæller os: *mulier tacet in ecclesiam* — Kvinden skal tie i Forsamlingen. Ser vi bort fra den italienske Opera, kan vi gaa ud fra, at den Vokalmusik, vi her behandler, i det store og hele har været udført af Mandkøn. Ja, men saa har vi jo de nuværende udmærkede Drenge- og Mandskor — dèr er altsaa et Ideal! Musikhistorikeren advarer os igen. Paa Palestrinas Tid fandtes i det pavelige Kapel ingen Drengestemmer, kun voksne mandlige Sangere. Kastratsangere fandtes endnu ikke; Sopranstemmen blev udført af særlig dertil trænede spanske Falsetsangere. (Jævnfør Knud Jeppesens Artikel i Dansk Kirkesangs Aarsskrift 1942). Dette vil altsaa sige: Alle Tiders Ideal for blandet Korsang a cappella — Palestrinas Musik — har paa hans egen Levetid, i alle Tiders berømteste Vokalensemble — det pavelige Kapel — været udført af Mandskor! Ja, men om Bach véd vi, han havde Drengestemmer, saa vi vender os til Thomasskolen i Leipzig paa Bachs

Tid. Vi erfarer saa om Bachs stadige Klager over de svage og daarlige Drengestemmer, og vi tør gaa ud fra, at han ikke altfor ofte har kunnet lade en Drengesolist synge de uhyre krævende Sopran- og Alt-Arier, som saa mange veluddannede Sangerinder nu til Dags forløfter sig paa. Nej, de har sandsynligvis været sunget af unge Mandsstemmer; stemmebegavede Gymnasiaster eller Studenter med Falset. Nu kan vel ogsaa vore Studenter i et lystigt Lag synge Viser i Falset, men nogen kunstnerisk Udnyttelse af et saadant Stemmemateriale kan vi ikke tænke os. Vi har Lov at gaa ud fra, at baade Palestrina og Bach har krævet en Klang af virkelig Ædelhed og Skønhed, saa vor Følgeslutning maa blive, at den Tids Sangere har haft en speciel og højt udviklet Teknik, som er gaaet tabt. Noget helt sikkert Holdepunkt med Hensyn til Polyfoniens Klangideal faar vi altsaa ikke her, og vi vender os da til Instrumenterne. De findes paa vore Museer, ofte i god Stand, men de dybere Hemmeligheder ved at haandtere dem, kender vi ikke. Strygeinstrumenterne havde kortere Halse, mindre Strengespænding, ogsaa i Kraft af den herskende lavere Tonehøjde, og Rundbuer med blødere Tonegivning, altsaa i Forhold til vore væsentlig tonesvagere, men sikkert ikke ringere end vore — dengang virkede jo Slægterne Amati og Stradivarius. Noget lignende er Tilfældet med Blæserne; jeg skal blot her minde om de ventilløse Trompeter, som blæstes i et Toneleje, ingen mere behersker. Den sikkert højtstaaende Musikudøvning paa alle disse Instrumenter er en glemt Kunst, saa sikre Holdepunkter faar vi heller ikke her. Een Instrumentgruppe kan dog vejlede os: Tangentinstrumenterne, Orgel, Cembalo og Klavichord; disse Instrumenter klinger endnu som den Gang. De tonesvagere Klaverinstrumenter kommer her i anden Række, saa jeg vil holde mig til Orglet. Her er endelig Hjælp at faa. I Italien findes endnu et stort Antal Renaissanceorgler med deres klare Principal- og Mixturklang og i Nordtyskland adskillige af de noget senere og mere farverige Barokorgler, omend den sidste Krig formentlig har gjort et sørgeligt Indhug i disse Musikmindesmærker. Men som de fandtes før denne Krig, stod mange af dem uforandrede siden deres Bygning, med samme lave

Vindtryk og samme lave Pibeopskæring, saa vi her virkelig kan tale om en vis Garanti for, at den polyfone Tid viser os sit Klangideal endda i sit fornemste Instrument. Praksis lærer os da ogsaa, at vi i disse Instrumenter har en ideel Arbejdsmark for polyfon Musik; i den mest komplicerede polyfone Sats kan vi — uden at behøve at fremhæve Mellemstemmer, selv hvis de har melodisk Forrang — høre alle Stemmer klart og tydeligt; i den lette, luftige og overtonerige Klang hører vi ubesværet paa selv den tungeste Polyfoni, saa vi kan tilegne os baade Helheden i dens lineære Fladevirkning og tillige de mindste Detailler i det polyfone Væv. Her har vi altsaa et Staasted, et Udgangspunkt for vore praktiske Forsøg. Derudfra maa vi se paa de Problemer, vi møder i de andre Instrumenters ændrede Teknik og i den ændrede vokale Ideologi. For jeg tror ikke, der kommer noget godt ud af Eksperimenter med at kopiere ventilløse Trompeter og Horn, Oboer og Fløjter uden Klapper, korthalsede Violiner med Rundbuer, eller at uddanne vore Mandsstemmer til at synge Sopranarier med Falset. Sligt kan vel gøre sin Nytte som et musikvidenskabeligt Forsøg, men Resultatet bliver en Slags musikalsk Museum, interessant for Musikarkæologer, men næppe med større Mulighed for at give den polyfone Musik nyt Liv blandt Nutidsmennesker. Vi kan ikke vende Romantiken Ryggen; vi er trods alt Børn af Romantiken, og dens rige instrumentale Udvikling og dens dybe klanglige Forfinelse er noget, vi har gennemlevet, og som vi ikke kan være foruden. Vi vilde dog ikke gaa med til i vore Fremførelser af ældre Kirkemusik at afskaffe et saa skønt Instrument som en ædel Kvinderøst af rent historiske Grunde. Det, det gælder om for os, er at udnytte disse Nyerhvervelser til vort Formaal, at gøre dem frugtbringende i det Omfang, de tjener den gamle Musik.

Vi skal paa den ene Side tage Hensyn til, hvad Historien lærer os om den polyfone Musiks Aand, og paa den anden Side give den Musik Liv ved ogsaa at have Forbindelse med nutidige Betingelser for Musikudøvning, med vor Maade at føle og dyrke Musik paa i Dag. Og paa denne Færd er de gamle Orgler vor levende og tonende musikhistoriske Samvit-

tighed; hvad der harmonerer med den, er vi sikre paa, jo mere vi fjerner os fra den, des forsigtigere maa vi være.

Lad os da se, hvordan denne Samvittighed kan hjælpe os, naar vi møder Problemerne paa de enkelte Omraader. Først det *dynamiske*. Vi maa desværre i nogen Grad regne med, at Wagnerorkestrets rige Dynamik har sløvet vor Høresans for de smaa dynamiske Differencer. Et moderne Orkestertuttiforte kan virke næsten bedøvende i sin Voldsomhed, dets Modsætning, pianissimoet, er til Gengæld knap hørbart, æterisk, uvirkeligt. Disse Yderpunkter kender vore gamle Orgler ikke. Deres fulde Kraft er et cantabilt »forte dolce«, og deres svageste Register et rundt, bærende piano. Vi maa altsaa indskrænke vort dynamiske Raaderum betydeligt, tage vort Udgangspunkt midt imellem »forte dolce« og »piano espressivo« med ikke altfor store Udsving til begge Sider. Toscanini har engang sagt det saa træffende: *non forte, non piano, ma naturale!* Dette *naturale* er den gamle Musiks normale Klangstyrke. Vi skal synge og spille med en ædel og skøn Tone, som det er os naturligt, i forte aldrig forcere Tonen, og i piano aldrig lade den tabe sin Intensitet. Men til Gengæld maa Instrumentalisten og Sangeren indenfor dette begrænsede dynamiske Omraade kunne mestre alle Nuancer i hele Instrumentets eller Stemmens Omfang. Dette belærer os om noget centralt: at i den polyfone Kunst har ogsaa Dynamiken sin Linearitet; som den enkelte Stemme i det polyfone Væv spinder videre i den en Gang anslaaede Stemning, saaledes maa ogsaa Dynamiken være egal og bevæge sig indenfor et begrænset Omraade. Og jo mere kompliceret den kontrapunktiske Sats bliver, des større er Kravet til Klarhed i Udførelsen og til Forsigtighed i det dynamiske — bliver pianoet for vegt eller fortet for tungt, gaar det straks ud over Klarheden. Oftest bliver det naturligvis for voldsomt — der er Faren størst. Hvor tit har man ikke hørt de dramatiske Kor i Johannespassionen sunget fortissimo af et Kor paa 100 Personer ledsaget af en bastant moderne Strygerklang yderligere støttet af et kraftigt Orgel! Fløjterne hører man derimod intet til, og dog har de i flere af netop disse Kor selvstændige Stemmer i det polyfone Spil. Man opnaar naturligvis en vis Virkning, en i

moderne Operaforstand dramatisk Virkning, og det lader Folk sig saa nøje med. Men med Bachs Maade at musicere paa har det ikke meget at gøre. Vil vi tjene Bach ret, saa maa vi begynde med Fløjterne, til den bløde Fløjtetone føje et beskedent Antal Strygere, der maa spille let og luftigt, saa de ikke dækker over Fløjtestemmerne og saa ledsage med svagt Orgelspil, en Gedakt 8' er fuldt tilstrækkelig. Til dette lille Instrumentalensemble vil det passe med et Kor paa saadan noget som 12—16 udvalgte Stemmer, der synger »bel canto« — d. v. s. lineært, saa kommer Musiken til sin Ret. Dette er ganske vist mod de sidste 100 Aars Tradition, men hvad betyder det, hvis Traditionen er daarlig? Og Musikhistorikeren giver dette Synspunkt Ret. Han oplyser om, at Bach havde til Raadighed 48 Drengestemmer, delt i 4 Cantorier, hvoraf de to var saa ringe, at de kun kunde bruges til den almindelige Koralsang, de andre to passede Kortjenesten i Leipzigs to Hovedkirker; han raadede saaledes over 12 Drenge til en almindelig Korfremførelse og kunde ved højtidelige Lejligheder slaa dem sammen, saa han havde 24 Drengestemmer og et noget mindre Antal unge Mandsstemmer. Dertil enkelt Blæserbesætning, 3 paa hver Violinstemme, et Par Bratscher, en Cello, en Bas samt Orglet — alt i alt højst et halvt hundrede Mennesker. Selv i Matthæuspassionen har Bachs Personale i to Kor og Orkestre næppe oversteget 70. Jeg har prøvet i Praksis at opføre Matthæuspassionen med saa begrænsede Midler, og Praksis overbeviste mig om Rigtigheden af Synspunktet. Vi maa en Gang for alle gøre os klart, at Massevirkning og den polyfone Tidsalders Musik er inkommensurable Størrelser. Dette gælder især Bach: det dramatiske og udtryksfulde hos Bach skal ikke søges i den ydre Gestus, det ligger i selve Musikken, og det kommer kun frem, naar Musikken selv faar Lov at tale.

Endnu et Spørgsmaal indenfor Dynamiken staar tilbage. Hvordan med den enkelte Tones eller Frases Dynamik, dens crescendo og decrescendo, noget saadant kan den stive Orgeltone jo ikke gøre, skal vi da lade denne Virkning fare, som er en Livsbetingelse for vore romantiske Følemaade — skal vi undgaa den? Her kan igen Musikhistorien svare os. Vi véd,

at Bach ansaa Klavichordet for sit kæreste Instrument paa Grund af dets Espresivo, dets Evne til at nuancere i Modsætning til Cembaloet. Og dette forstaar vi; der er intet Klaverinstrument, hvor den spillende Finger er i saa intim Forbindelse med den tonende Streng som ved Klavichordet med dets uhyre enkle Mekanik. Klavichordets Nuanceringsmuligheder er imidlertid yderst smaa, men netop de begrænsede Muligheder skærper Øret for de finere Nuancer. Overfører vi nu dette paa vor Praksis, betyder det, at vi maa anse den lineære Dynamik som det primære, som det, der skal give Polyfonien Klarhed, men at vi ikke kan undvære den espressive Dynamik, der giver Musiken Liv — vi skal blot lære Begrænsningens Kunst.

Vender vi os nu til Problemet *Tempoet* i den gamle Musik, møder vi det samme paa en anden Maade. Vi kunde godt anvende Toscaninis Ord ogsaa her med en lille Omskrivning: ikke hurtigt, ikke langsomt, »ma naturale«. Grundtempoet er vort Pulsslag, — *Tempo ordinario* kaldte de gamle det — og deres øvrige Tempobetegnelser er ikke rigtige Tempobetegnelser, men lige saa meget Affektbetegnelser, Foredragsanvisninger. Hvordan skal man ellers forstaa Angivelser som *Largo allegro* eller *Andante allegro* over visse Satser hos Corelli? Den samme Sats kan dog ikke paa en Gang være baade langsom og hurtig! Nej, det er Foredraget, det gælder, altsaa: Largo allegro betyder bredt og dog livligt; andante allegro: livligt gaaende. Dette fortæller os, at Tempoudsvingene ikke maa være for store; man skal passe paa, set i Forhold til nyere Musik, at de hurtige Tempi ikke bliver jagende og de langsomme ikke slæbende — Forskel skal der naturligvis være — men igen: Begrænsningens Kunst!

Det gælder med Tempo som med Dynamik: vi maa opdrage os selv til at fornemme de finere Nuancer og undgaa de langt grovere Udsving, senere Tider har tilført Musiken.

Vender vi os endelig til selve *Foredraget* af denne Musik, møder vi endnu engang det samme. Den polyfone Musik sætter sine Grænser for Foredragskunsten, men indenfor disse Grænser stiller den store Krav. Rytmik og Accentuering er i Barokens Musik paa sin Vis ogsaa lineær; Rytmiken maa være

ligesaa egal som Dynamiken; store rubato-Udsving forstyrrer Linierne i polyfon Musik; men den maa aldrig blive en Maskinrytme, den skal i hver Takt være levende og bøjelig; den skal holdes oppe, være spændt og elastisk. Ogsaa Betoningen kræver Jævnhed; Forskellen paa tung og let Takttid er i Polyfonien ikke nær saa udpræget som i nyere Musik; Afhængigheden af Orglet viser sig ogsaa her — de lette Takttider maa ikke forsvinde, ogsaa de skal have deres, omend lettere Betoning, en vis Vægt hviler ogsaa paa dem. Men Forskellen er der — Differentieringen er blot finere. Ligesaadan Fraseringen. Den er ofte i ældre Musik yderst skizzemæssig, og der kan for Eksekutøren være et og andet, der skal udarbejdes; men ofte syndes der her, den nyere Musiks mere nervøse Trang til Afveksling forleder den Udførende til en stadig skiftende Frasering, som saa kommer til at dominere og svække Følelsen af det liniemæssige, ligesom trække det i Stykker. Vi maa igen lære af Orglet, hvor Liniespillet rinder i et sempre legato, men hvor der dog skal fraseres — Organisten maa hele Tiden føle Fraseringen, ellers lever Orgelmusiken ikke, men det maa gøres med uendelig Finhed, aldrig groft eller docerende.

Alt det her sagte om Enkeltheder munder ud i det vigtigste, selve *Udtrykket*. I Barokens Musik er Affekten, Udtrykket, til Stede i selve Musiken, i Liniernes Interval- og Rytmespændinger; først og fremmest skal derfor Musiken selv tale, og Eksekutøren maa aldrig gennem overdrevet Udtryk, endsige Svulstighed i Foredraget, staa i Vejen for det, som selve Musiken udsiger. Til Gengæld skal han i hvert Øjeblik fornemme Musikens Affekt, leve med i den og gennem sit eget bevægede Sind lægge netop saa meget Udtryk i sin Udførelse, at Musiken bliver levende — forsømmer han den Side af Sagen, bliver hans Gengivelse livløs.

Hans Stræben bør da gaa ud paa: principielt i alle Problemer at raadføre sig med sin musikhistoriske Samvittighed, saa han hele Tiden har sit Maal for Øje: hvordan tjener jeg bedst Polyfonien, saa dens klare, stærke Linier træder tydeligt frem og ikke forstyrres af uvedkommende Ting — og sekundært at holde sig i Kontakt med nutidig Følemaade, prøve og veje,

aut of „Statiskassen" Friedrikr 10.– 12.50

ut of mij 25 Konv. – .30.–
" " " " " .60
" " " " " –.75
" " –.75
" " –.60

hvor langt han tør gaa med Anvendelsen af de æstetiske Virkemidler i Klang og Udtryk, som Romantiken har gjort tilgængelige for os, og som vi i vor Udførelse ikke kan undvære. Baade en streng Skole og alligevel Fordomsfrihed over Problemerne er nødvendige i Arbejdet for at gøre den polyfone Musik levende paa en i sund Forstand moderne Basis.

Mogens Wöldike.