

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT
1989-1993

Udgivet af
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

under redaktion af
Christian Thodberg
og
Peter Thyssen

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT
1989-1993

*Dansk Kirkesangs Årsskrift udgives med støtte af Kulturministeriets
bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.*

Nodesats ved Peter Woetmann Christoffersen

Trykt hos Clemenstrykkeriet, Kystvejen 37, 8100 Århus C

ISSN 0107-6736

Dansk Kirkesangs Årsskrifts adresse:
Institut for Kirkekundskab,
Århus Universitet,
Hovedbygningen
8000 Århus C.
Tlf. 89-422238

Indhold

| | |
|---|----|
| <i>Christian Thodberg:</i> | |
| Siden sidst | 5 |
| <i>Christian Thodberg:</i> | |
| Grundtvigs græske vækkelse og Sangværket | 10 |
| <i>Peter Thyssen:</i> | |
| »Kling, hver gammel kirke-salme, som du først var gjort i går« | |
| Om kirke, kunst og samtid | 34 |
| <i>Hanne Tougaard & Peter Thyssen:</i> | |
| Enigheden og afstanden mellem Thomas Laub og Carl Nielsen i deres syn på salmemelodier | 55 |
| <i>Henrik Glahn:</i> | |
| Otto Kades breve til Thomas Laub 1889-1898: Indledning | 71 |
| <i>Henrik Glahn:</i> | |
| Otto Kades breve til Thomas Laub 1889-1898 | 83 |

Siden sidst

Denne beretning omfatter årene 1988-93 og dækker en periode med store bevægelser i Samfundet Dansk Kirkesangs virksomhed. Med udgangen af 1987 fratrådte professor Søren Sørensen som formand.

Sommermødet 1988 afholdtes 18.- 23. juli på Gymnastikhøjskolen i Ollerup med de sædvanlige kursustilbud og med relativ god deltagelse. Af programmet skal nævnes koncerten i St. Knud Kirke i Odense med Ulrik Spang-Hanssen som orgelsolist og Arne Berg som dirigent, en studiekreds under ledelse af organist Willy Egmosen og Torben Schousboe om rytmiske melodier i gudstjenesten og den radiotransmitterede højmesse i Ollerup Kirke med Olav Andersen som prædikant og Ole Olesen som organist. Under mødet konstituerede arbejdsudvalget sig med Christian Thodberg som formand og Torben Schousboe som næstformand. I stedet for Søren Sørensen indvalgtes biskop Olav Lindegaard som medlem af arbejdsudvalget.

Sommermødet 1989 afholdtes atter i Ollerup (24.- 29. juli) med lidt større deltagelse end forrige år og med de sædvanlige programpunkter. Ved koncerten i Svendborg var Jens E. Christensen orgelsolist og Arne Berg dirigent, mens Olav Lindegaard prædikede ved højmassen i Vor Frue Kirke med Jørgen Ernst Hansen ved orglet. Rektor dr. phil. Else Marie Bukdahl talte om kirkekunst – tradition og nybrud. Ved årsmødet meddeltes, at organist Ole Olesen ønskede at udtræde af arbejdsudvalget. Formanden udtalte mindeord om lektor Kjeld Tofte-Hansen, der var medlem af arbejdsudvalget 1954-69, og Gudrun Foersom, der deltog i sommermødet for 50. gang blev hyllet.

Sommermødet 1990 blev afholdt på Nørugaards Højskole, Bjerri-
ringbro, i dagene 23.- 28. juli. En særlig gevinst var det, at G.E.C. Gads Fond havde ydet et tilskud på 20.000 kr., der sikrede otte teologiske studerendes deltagelse i mødet, og de unge deltagere satte deres gode præg på mødet, hvis hovedtema var salmegudstjenestens historiske udvikling og en diskussion om moderne salmer. Ved den

TV-transmitterede gudstjeneste i Søndre Sogns Kirke i Viborg prædikede Samfundet Dansk Kirkesangs trofaste ven, biskop Johs. W. Jacobsen, og Heinrich Hildebrandt-Nielsen sad ved orglet. Ved mødet diskuterede man ivrigt SDKs fremtid, og det vedtoges at udsende spørgeskemaer til tilstedeværende og tidligere deltagere i sommermøderne om programmernes sammensætning, en idé, der realiseredes i den følgende tid. Organist og kantor Hans Christian Magaard var inden sommermødet indtrådt som nyt medlem af arbejdsudvalget.

I løbet af efteråret 1990 udtrådte organist, universitetslektor mag. art. Torben Schousboe af arbejdsudvalget. Torben Schousboe fungerede som sekretær 1963-70 og blev indvalgt i arbejdsudvalget i 1970. Vi takker ham for det store arbejde, han i hele denne lange periode i sine forskellige funktioner har gjort for Samfundet Dansk Kirkesang.

Valgmenighedspræst *Jørgen Schultz* døde 15. september 1990. Jørgen Schultz var medlem af arbejdsudvalget fra 1954 til 1976 og beklædte tillige hvervet som næstformand. Ved sommermøderne spillede han en central rolle med sine markante teologiske synspunkter og sin udprægede kunstneriske sans. Der er mange, der vil huske hans fremragende gennemgange af Brorson-salmer og hans eminente kendskab til salmer overhovedet. Kort før sin død udsendte han sin håndbog: *Salmer året rundt. Et salmevalgsforslag* (1989), der med rette er blevet modtaget som den bedste vejledning, der findes for danske præster. Forinden havde han udsendt to prædikensamlinger. For SDK var inspirationen fra Jørgen Schultz af afgørende betydning, og vi ærer med taknemmelighed hans minde.

I november 1990 havde vi tillige den sorg, at sognepræst *Olav Andersen*, Bælum, døde. Olav Andersen havde været medlem af arbejdsudvalget siden 1976 og var kendt og elsket af sommermødedeltagerne som en glad og charmerende medvirkende ved »den verdslige aften«, men især som en engageret leder af salmegennemgangen og som prædikant. Olav Andersen var et aktiv for SDK – ikke blot ved sommermøderne – men også hjemme hos sig selv, hvor han året igennem arrangerede salmesangsaftner i sin egen kirke og i andre sammenhænge i Himmerland og Vendsyssel. At han havde sat sig tydelige spor, mærkedes ved den bevægende begravelse i Bælum Kirke 1. december, hvor vi i den propfyldte kirke, der efter hans eget ønske var smykket med påskeliljer, hørte den kraftigste

salmesang, der kan tænkes. Med taknemmelighed for hans indsats vil vi ære hans minde.

I løbet af efteråret 1990 drøftede arbejdsudvalget de indsendte spørgeskemaer (jf. ovenfor) og diskuterede indgående en ny mødeform. I den situation og på grundlag af den almindelige drøftelse om SDKs fremtid samt af økonomiske grunde vedtoges, at en tænkepause var nødvendig, og af samme grund vedtog man at aflyse sommermødet 1991.

Biskop Lindegaard ønskede på grund af nye arbejdsopgaver at udtræde af arbejdsudvalget. Som nye medlemmer indtrådte domorganist Kristian Olesen, Roskilde, og kandidatstipendiat cand. theol. Peter Thyssen, Århus.

Sommermødet 1992 blev atter afholdt på Nørgaards Højskole, Bjerringbro (27. juli-1. august). Korsangen blev ledet af Arne Berg og Hans Chr. Magaard med henblik på koncerten i Viborg Domkirke, hvor Niels Erik Aggesen var orgelsolist. Peter Thyssen holdt foredrag om J. S. Bachs kantate nr. 105 i tilslutning til sin studiekreds om Bach. Betty Højgaard stod for den anden studiekreds om nye salmer. Kristian Olesen og Christian Thodberg var henholdsvis organist og prædikant ved den TV-transmitterede højmesse i Mariehøj Kirke i Silkeborg. Gads Fond havde som i 1990 ydet et klækkeligt tilskud til teologiske studerendes deltagelse.

Ved årsmødet redegjorde formanden for SDKs dilemma: kursusformen, der har været en hovedbestanddel i sommermøderne i de sidste 20 år, har haft vigende tilslutning på grund af det store arbejde i samme retning, som kirkemusikskolerne gennemfører. Dertil kommer økonomien, der uvægerligt bliver mere anstrengt med færre deltagere med dette års ca. 70 deltagere. Endelig burde man overveje, om Samfundet Dansk Kirkesang ikke i 1990'erne skulle gøre sit idégrundlag stærkere gældende i debatten om nye salmer og kirkemusik, end kursusformen har givet plads til. Et virkeligt samtaleforum om, hvad der er kvalitet i gudstjeneste og salmesang, er mere nødvendigt end nogensinde. Endvidere kom SDK i en ny situation; vi havde planlagt på SDKs vegne at udarbejde et salmebogsforslag for at fremme debatten om en ny salmebogs sammensætning, men kirkeministeren overhalede os indenom ved i slutningen af 1990 at nedsætte en salmebogskommission, hvor tre medlemmer af arbejdsudvalget blev opfordret til at indtræde (Jørgen Ernst Hansen, Betty Højgaard og Christian Thodberg). Derfor besluttede arbejdsudvalget

i forbindelse med sommermødet 1993 at udelade en del af de sædvanlige kursustilbud for at give plads for en debat om aktuelle liturgiske, hymnologiske og kirkemusikalske problemer.

Derefter tog arbejdsudvalget fat på at tilrettelægge sommermødet 1993 efter disse retningslinier, og et efter vor mening alsidigt og spændende program blev opstillet, og vi mødte stor velvilje hos Nørgaards Højskole; deltagelse i mødet blev billigere, idet mødet skulle holdes i højskolens regi. Stor var derfor vores skuffelse, da kun 26 interesserede havde meldt sig ved tilmeldingsfristens udløb. Sommermødet 1993 måtte derfor aflyses.

Vi måtte således indse, at kursusformen med undervisning i stemmedannelse og orgelspil nok kan samle en skare interesserede til et møde af en uges varighed, mens et mere udpræget debatmøde formentlig skal tilrettelægges i en weekend. Det er denne form, vi prøver at virkeliggøre. I den forbindelse henvises til det vedlagte program for mødet på Grundtvigs Højskole Frederiksborg (Hillerød) 27.- 29. maj 1994.

Ved årsmødet i Vartov 2. november 1993 redegjorde formanden nærmere for disse planer. I den forbindelse vedtog arbejdsudvalget en revision af vedtægterne for Samfundet Dansk Kirkesang:

- (1) Samfundet Dansk Kirkesang har til formål at fremme forståelsen for den folkekirkelige gudstjenestes egenart med baggrund i den kirkemusikalske og teologiske tradition med stadigt blik for dens videreførelse og fornyelse som en slidbar udtryksform. Med udgangspunkt i inspirationen fra Thomas Laub ønsker Samfundet Dansk Kirkesang at understrege den kunstneriske overensstemmelse mellem ord og musik i gudstjenesten og i de kirkemusikalske udfoldelser i øvrigt.
- (2) Dette søges opnået ved at afholde og medvirke ved møder og kurser om kirkesangen og andre kirkemusikalske emner, ved udgivelse af publikationer, samt ved at yde støtte til ethvert arbejde, der svarer til Samfundet Dansk Kirkesangs formål.
- (3) Samfundet Dansk Kirkesang ledes af et arbejdsudvalg, der selv vælger sin formand, sin forretningsorden, og i øvrigt er selvsupplerende. Udvalget kan knytte eksterne medlemmer til sig, der informeres om udvalgmøderne og i øvrigt kan være idéskabende og medvirkende i foreningens virksomhed.

- (4) Som medlemmer af Samfundet Dansk Kirkesang optages enhver, der har interesse for foreningens arbejde. Der betales et årligt kontingent, ligesom der afholdes et årligt medlemsmøde, hvor beretning og regnskab fremlægges.

Siden sidst har Hans Chr. Magaard ønsket at udtræde af arbejdsudvalget. For øjeblikket består arbejdsudvalget af

sanginspektør Arne Berg (næstfmd.)
organist Jørgen Ernst Hansen
organist Heinrich Hildebrandt-Nielsen
sognepræst Betty Højgaard
domorganist Kristian Olesen
kandidatstipendiat cand. theol. Peter Thyssen
professor Christian Thodberg (fmd.)

I forbindelse med den nye arbejdsform har vi også ønsket at reorganisere sekretariatet, hvor Marianne Grønholdt bistået af Peter Mogensen har gjort et fremragende arbejde især i forbindelse med arrangementet af sommermøderne. Vi takker dem begge for deres mangeårige indsats.

Vi har endnu ikke nybesat posten som sekretær, men indtil videre har Peter Thyssen påtaget sig arbejdet i forbindelse med sekretariatets funktioner. Organist Niels Morsing er fortsat kasserer.

Christian Thodberg

Grundtvigs græske vækkelse og Sangværket

Af Christian Thodberg

I de første måneder af 1837 stiftede Grundtvig bekendtskab med den græske kirke og dens gudstjeneste – et bekendtskab, der fik den største betydning for salmerne i det Sangværk til den danske kirke, som han i den periode arbejdede på. Det er utvivlsomt den vigtigste begivenhed i perioden, fordi den græske påvirkning viser sig andre steder end i de såkaldte »græske salmer«. Efter min formening var det også ensbetydende med et teologisk gennembrud.

Den græske kirkes gudstjeneste

For at forstå Grundtvigs fascination af den græske liturgi skal jeg til indledning kort skitsere den græske kirkes gudstjeneste. Den er netop græsk, og det skal understreges, fordi den græske kirke dermed kommer den første kristendom nærmere end så mange andre kirker. Det første kristne Ny Testamente er affattet på græsk, og den første kristne Bibel bestod foruden af Ny Testamente af Gammel Testamente affattet på det samme sprog, nemlig i Septuaginta, dvs. de 70 lærdes oversættelse fra hebraisk til græsk fra tiden op imod Kristi fødsel. Det var denne græske helbibel, som den tidlige hedningekristne menighed holdt sig til, og den ortodokse kirke i Mellemøsten har indtil den dag i dag holdt fast ved den gamle sprogform, selv om det klassiske græsk næppe forstås af dem, der i dag taler nygræsk. Dermed har den nuværende græske kirke fået et folkeligt problem, som Grundtvig – som vi skal se – også kommenterer.

Den kristne gudstjeneste begyndte på den første påskedag. Og ugedagen derefter samledes man naturligt for at mindes, hvad der var sket på den første dag i ugen otte dage forinden. Og Kristus kom igennem de lukkede døre og hilste disciplene med sit »Fred være med jer«. Og siden fortsatte menigheden med at holde forsamling på den første dag i ugen i visheden om og troen på, at den opstandne Herre er nærværende på denne dag frem for alle andre.

Denne bevidsthed om søndagens oprindelse forsvandt mange andre steder, men i den græske kirke er man blevet ved med at fastholde søndagen som opstandelsesdagen. Det markeres i den græske kirke på den måde, at man hver søndag morgen læser påskeevangeliet. Man har inddelt påskeberetningerne i 11 afsnit, der læses op på 11 på hinanden følgende søndage, og derefter starter man forfra. Og hver af de 11 påskeevangelier besvares med et særligt opstandelsesvers, et anastásimon.

Det giver den græske gudstjeneste dens særlige præg: menigheden lever i Guds tid – eller man kan sige: i påskens tid. I gudstjenesten er verdens tid ophævet, for menigheden er ved Jesu opstandelse løftet over i opstandelsens nye tid. Ja, menigheden er opstanden sammen med Kristus og venter nu alene på Guds riges fuldendelse.

Denne opfattelse af gudstjenesten uddybes efterhånden til en storstilet vision: den jordiske gudstjeneste er en afspejling af den himmelske liturgi i det ny Jerusalem. Den jordiske gudstjeneste er et ekko af den himmelske gudstjeneste, hvor de hellige sammen med profeterne og englene står omkring Guds trone, ja, de to gudstjenester smelter sammen – foregår så at sige i takt med hinanden med de samme lovprisninger og bønner.

Denne idé visualiseres i kirkens udsmykning, hvor man i apsis ser just den tronende Gud Fader omgivet af sine tjenere, der i rangorden afbildes på hver sin side ned langs kirkens vægge. Vi ser det også i vesterlandske kirker, men ikke med den samme liturgiske betydning.

Det sovjetiske statssystem demonstrerede sin afhængighed af den græske gudstjeneste, når man på 1. maj opstillede et lignende hierarki af kolossale papfigurer på den røde plads med Marx og Engels i centrum – i apsis så at sige – og med Lenin, Stalin osv. i nedadgående linie på den ene side og de til enhver tid fungerende magthavere i rang og orden på den anden side. Man skal ikke le for tidligt! Vi har også epitafierne i den danske kirke efter reformationen!

Men tilbage til den græske gudstjeneste: Selve gudstjenestens opbygning tolkes på samme måde. Gudstjenestens forløb illustrerer frelsens historie fra skabelsen til Kristi lidelse, død og opstandelse. De sidste momenter er både i Øst og Vest tolkningsmønstre for nadverritualerne, der bliver en billedlig og ublodig fremstilling af Jesu jordiske livs endeligt og hans opstandelse.

Det afgørende er, at menigheden lever i gudstjenestens tid i mellemrummet mellem på den ene side påsken og på den anden side

Kristi andet komme og Guds riges fuldendelse. Menigheden er opstanden.

Disse tolkningsmønstre præger alle gudstjenestens elementer. Det gælder ganske særligt den måske mest inspirerende del af den græske gudstjeneste, nemlig hymnerne, hvoraf der er flere tusinde. Det er selvstændige digte, der med rette kan sammenlignes med vore salmer i den protestantiske kirke, når salmerne er bedst og bruges rigtigt.

De græske hymner synger bevidst videre på Davids psalmer og de andre store bibelske sange, f.eks. Moses' sang efter overgangen over Det røde Hav (2. Moseb. 15). Men i samme åndedrag vil de bogstaveligt talt fortælle om dén bibelske begivenhed, der er søndagens evangelium. Den bibelske fortid og evangelieforkyndelsens nutid hænger sammen og giver hymnerne autoritet og kraft. De græske hymner understreger på stærkeste måde menighedens *samtidighed* med de bibelske begivenheder. Altsammen sker det *i dag*, ja ordet *i dag*, på græsk *simeron*, er et grundord og en fast glose, helst det første eller et af de første ord, i mange græske hymner, f.eks. i Romanos' berømte jule-kontakion:

Jomfruen føder i dag
ham, der er over al væren,
og ham, ingen kom nær,
skænker jorden en hule.
Til hans lov og pris
synger engle med hyrder,
og med stjernen i sky
finder vismænd nu vej.
Thi just for vor skyld
blev båret og født
et nyfødt barn
før evighed Gud.¹

I en anden julehymne anskueliggøres den græske gudstjenesteforståelse endnu tydeligere:

Himlen og jorden
skal i dag fryde sig profetisk.
Engle og mennesker skal feste åndeligt,
thi Gud kom til syne i kødet
for dem, der sidder i mørket og skyggen,
født af en kvinde.

Hule og krybbe tog imod ham,
hyrder forkynder underet,
vismænd fra Østen
bringer gaver til Betlehem.
Og vi – lad os engleligt
bringe lovsangen til ham:
Ære være Gud i det højeste
og fred på jorden,
thi nu opfyldtes hedningers forventning,
han kom, han frelste os fra Fjendens trældom.

Himlen og jorden skal forenes i kosmisk jubel. Himlen og jorden forkynder profetisk, hvad Guds komme til jorden betyder. Ikke blot himmel og jord skal forenes. Også engle og mennesker skal blive ét og feste åndeligt, for Gud kom til jorden til *mennesker*, til syndere i mørket, til hyrderne, til vismændene. Derfor skal vi mennesker feste engleligt dvs. ligesom englene, og istemme *deres* lovsang.² Lad det være sagt allerede i denne sammenhæng: det er jo den samme mening, Grundtvig selvstændigt kommer frem til i sin omskrivning af *Et barn er født i Betlehem*, når han beskriver, hvad julen betyder:

Guds engle der os lære brat
at synge, som de sang i nat: [kolon!]
Halleluja, halleluja!

Engles og menneskers lovsang smelter sammen.

For at vende tilbage til det græske: påskejublen får man et indtryk af i Johannes af Damaskus' påskekanon, som vi senere skal vende tilbage til i forbindelse med Grundtvig.

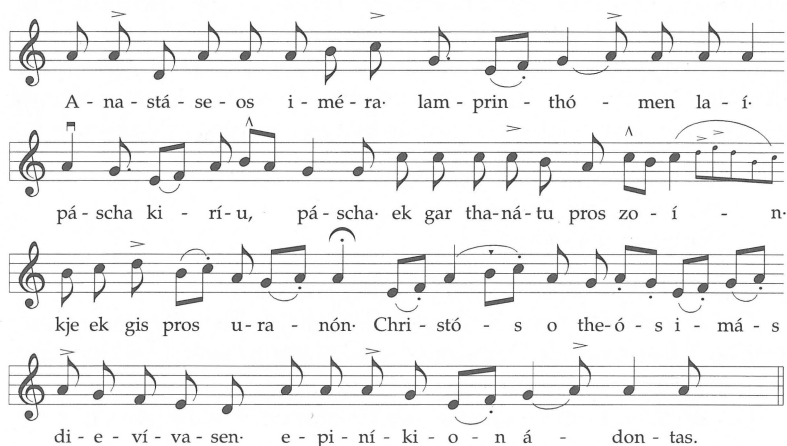
Det drejer sig om den første ode i kánonen. Kánon betyder rettesnor, og det, som den første ode her skal »rette sig efter«, er Moses' sang efter overgangen over Det røde Hav:

Opstandelsens dag -
lad os folkeslag stråle af lys,
påske, Herrens påske!
Thi fra død til liv
og fra jord til Himmel
førte du os igennem
med sejrssang på læberne!

Eller på græsk:

Anastáseos iméra
lamprinthómen laí!
páscha kiríu, páscha!
ek gar thanátu pros zoín
kje ek gis pros uranón
Christós o theós
imás dievívasen
epiníkion ádontas.

Læg i melodien³ mærke til den musikalske betoning af »páscha«, påske, og i vendingen »fra død til liv« understregningen af det sidste ord, liv (zoín). Selve melodien understreger påskens drama og betydning.



Det er nok engang menigheden, folkeslagene, der skal stråle af lys påskemorgen, ligesom de som et led af liturgien påskemorgen gik ind i den mørke kirke med brændende lys i hænderne. For ligesom Moses førte Israels folk tørskoet igennem Det røde Hav, således førte Kristus menigheden igennem fortabelsen frem til opstandelsen, og menigheden kan høres: i pagt med frelseshistoriens store undere takker menigheden på påskedag med Moses' sejrssang for Kristi vældige gerning.

Skal man kort karakterisere den græske gudstjeneste, må man pege på den dramatiske måde, hvorpå den bibelske beretning inddrages og aktualiseres til vedkommende nutid. Gudstjenesten inddrager menigheden i frelsens historie. *I dag* sker det, og gudstjenestens *i dag* gør menigheden samtidig med den handlende og sejrige Kristus.

Den græske gudstjeneste må imidlertid også anskues på baggrund af sine egne forudsætninger. Den er græsk, dvs. den er også præget af andre græske forestillinger, i dette tilfælde nyplatonismen, der lader alle store jordiske handlinger være en afglans af himmelske forbilleder. De store jordiske handlinger er afbilleder af det himmelske. For en naiv betragtning synes der at være et sammenfald mellem jordisk og himmelsk, men der er alligevel en afstand mellem jordisk og himmelsk, mellem uegentligt og egentligt.

Gudstjenesten i Vesten

Den vesterlandske gudstjeneste i middelalderen var til dels præget af den græske gudstjenestes elementer og teologi, men den græske forskel mellem egentligt og uegentligt fremtvang andre teologiske overvejelser af forholdet mellem himmel og jord – og imellem Gud og menneske. Man fandt i stedet Guds ubetingede nærvær i de materielle ting, f.eks. i nadverens brød og vin. Kirken blev det hemmelighedsfulde rum, hvor man fandt frem til de mystiske guddommelige elementer ved hjælp af et velordnet system af fortjenstfulde menneskelige handlinger.

Det er meget summarisk formuleret. Men det var den vægt, der i gudstjenesten blev lagt på den menneskelige præstationsside, som Luther og den lutherske reformation protesterede imod og i stedet lagde vægten på evangeliet, på Guds handlende ord som udtryk for Guds totale frelsende magt.

I konsekvens heraf blev *ordet* og ordets prædiken også det vigtigste element i den lutherske gudstjeneste. Men især i tiden efter Luther mistede man sansen for Luthers eget anliggende: det frelsende ords dynamiske kraft. I stedet blev prædikenen en belæring med henblik på en religiøs bevidstgørelse og en moralsk forbedring. Den menneskelige præstationsside kom atter til at spille den store rolle i bodsfromheden.

Det er endnu engang en summarisk sammenfatning. Men det er på den baggrund, vi møder Grundtvig, efter at han i 1810-11 var

vendt tilbage til sine faders teologiske opfattelse, den pietistisk farvede lutherske bodskristendom.

Grundtvigs udvikling

I begyndelsen trådte Grundtvig beredvilligt i fædrenes fodspor. I Udby prædikede han forbedring, om nogen gjorde det. Men allerede i hans tidlige periode som præst præsenteres vi for det problem, der fulgte ham resten af hans liv. Det kan jeg udtrykke således: Spørgsmålet om *Guds nærhed* blev Grundtvigs hovedsag. I forsøget på at besvare det spørgsmål forblev Grundtvig den samme hele sit liv igennem.

Han fulgte troligt Luther, når han gentog, at Gud var til stede i *ordet*. Og med sin tidlige interesse for sproget og ganske særligt modersmålets betydning for et folk udvidede han det lutherske begreb om ordet. Grundtvig opfattede modersmålet som moders egen stemme – dvs. som det kærlige ord mennesker imellem – imellem forældre og børn, imellem de elskende, imellem vennerne. Ordet er udtryk for det inderligste fællesskab, der kan findes. De kærlige ord forløser det bundne og skaber noget nyt.

Kirkeligt var han stadigvæk lutheraner; han havde Guds ord som ledestjerne. Men netop hans alment menneskelige erfaringer med sproget inspirerede ham til at spørge: *Hvor lyder Guds ord utvetydigt til mig?*

Når han skulle besvare det spørgsmål, endte han som bekendt med at forkaste Bibelen. Bibelens ord var henvendt til mennesker i Bibelens samtid. Nej, ordet til mig, ordet til os, lyder i dåbens og nadverens befalende ord, der har lydt og henvendt sig til alle kristne lige fra den allerførste menigheds dage. Netop de ord er det kontinuerlige og konstituerende i kirkens historie og for menigheden i dag.

Sådan kan man beskrive Grundtvigs mageløse opdagelse i 1825. Fra nu af blev menighedens gudstjeneste hovedsagen i hans kristendom. Men det var en *anden* gudstjeneste end den gamle. Nu var gudstjenesten ikke længere »pædagogik« – den var på vej til at blive et drama – rummet for Guds kraftige indgriben i dåbens og nadverens kærlige spørgen og indbydelse som centrum.

Men gudstjenesten karakter af drama var så at sige ikke gjort færdig. Menighedens *sva*r på Guds kraftige tiltale var ikke stærk

nok. Sagt anderledes: der manglede *salmer*, der kunne udtrykke menighedens delagtighed i Guds kraftige handlinger.

At man ikke havde egnede salmer i gudstjenesten, var en mangel, som Grundtvig allerede i 1820'rne gjorde opmærksom på. Han havde da allerede skrevet nogle få salmer, der netop var udtryk for menighedens svar, dvs. salmer, der i form af lovsang gentog ordets kraftige løfter. Han har f.eks. udtrykt det i de berømte linier i julesalmen *Velkommen igen, Guds engle små* (1824), 7. vers:

Da vandre Guds engle op og ned
på salmens tonestige.

Julenat er det englene, der forkynnder julens budskab, at verdens frelser er født, og deres lovsang *Ære være Gud i det højeste, og fred på jorden i mennesker, der har hans velbehag* er både en forkyndelse og en lovsang, som menigheden skal gentage. Guds engle kommer ned med budskabet, og de stiger op til Himlen igen båret af menighedens lovsang:

Da vandre Guds engle op og ned
på salmens tonestige –

et genialt udtryk for sammensmeltningen af den himmelske og den jordiske lovsang. Allerede her er Grundtvig ligesom i strofen før fra *Et barn er født i Betlehem* »græsk«, førend han møder de græske salmer, som vi før omtalte.

Her drejer det sig ikke alene om sammensmeltningen af den himmelske og den jordiske lovsang, men om sammensmeltningen mellem Gud og menneske. Det drejer sig atter om *nærhed*, for ingen andre steder kommer mennesket på jorden Gud så nær som i lovsangen. Der taler mennesket med Gud som sin næste.

I parentes bemærket: Grundtvig lod sig nok påvirke af det ene og det andet, og mange forskere har gjort sig umage for at finde ud af, hvornår det skete. Men det er i grunden endnu mere bemærkelsesværdigt at lægge mærke til, i hvor høj grad Grundtvig i forvejen er forberedt på at møde f.eks. Irenæus og i dette tilfælde de græske salmer! I mange tilfælde har han gjort »opdagelsen«, førend han får den præciseret ved en påvirkning udefra.

I efteråret 1836 begyndte Grundtvig omsider at realisere det salme-program, som han allerede proklamerede i 1820'rne. Det er ikke nok at genoplive Luthers og Kingos salmer. Gud i Himlen fortjener

en ny lovsang svarende til den fornyelse af kristendommen, som Grundtvig selv var en banebryder for, dvs. en lovsang eller et svar på det stærke Guds ord, som Grundtvig havde opdaget i dåben og nadveren; det er atter *sammensmeltningen* mellem Gud og menneske, der står i centrum:

Derfor er en Omarbejdelse af vore bedste Psalmer og Paafundet af Nye et af de vigtigste Anliggender for os i dette Øieblik, og Saamange som dele Tro og Betragtning af Guds Rige med mig, beder jeg derfor i Jesu Navn forene deres Bønner med mine, at det ved den Hellig-Aands Bistand maa lykkes til Gud Faders Ære og til Oplivelse, Vext og Forklaring af den lille jordiske Treenighed, Tro, Haab og Kiærlighed, som ene kan forbinde, sammenknytte og omsider forene os med den Himmelske, i hvis Navn og levende Udtryk vi ved Daaben nedsænkedes og ligesom opløftedes, for at Gud skal være Alt i Alle! (GP 9, s. 330)

Dvs. det er den jordiske tro, håb og kærlighed, der skal opvækkes og komme til udfoldelse, førend sammensmeltningen med den himmelske treenighed kan finde sted – og det skal ske netop i fornyelsen af salmesangen.

Sangværkets historie skal ikke gennemgås her; blot skal den bærende idé nævnes. Grundtvig ønskede at genoplive salmerne fra de syv »folkemenigheder«: 1) den hebraiske, 2) den græske, 3) den latinske, 4) den engelske, 5) den tyske og 6) den danske menighed. Den 7. menighed var i denne sammenhæng Grundtvigs egen menighed eller lige ud sagt: ham selv. Men de nye salmer skulle omstøbes, så de svarede til Grundtvigs nye kristendomssyn.

Grundtvigs møde med den græske gudstjeneste

Hvad nu de gamle menigheder angik, var Grundtvig nogenlunde fortrolig med traditionen – med én undtagelse: den græske menighed. Det siger noget om Grundtvigs overlegenhed og ro, at han først midt i den periode, hvor han arbejdede med Sangværket, nemlig mandag den 23. januar 1837 gik ind på Det kongelige Bibliotek for at orientere sig og lånte en mærkelig græsk liturgisk bog, *Leiturgikon*.⁴ Der findes den endnu! Og det var et tilfælde, at han faldt over netop dén bog, for der var flere andre, der var mere velegnede for hans formål.

Ikke desto mindre forårsagede dette ejendommelige boglån en revolution i Grundtvigs salmedigtning og kristendomsforståelse. Allerede den følgende søndag, søndag sexagesima, 29. januar, sker der noget bemærkelsesværdigt. Evangeliet er lignelsen om de fire slags sædejord (Lukas 8,4-15), og det fremhævede tema lyder: *Sæden er Guds ord*.

På forhånd lyder temaet banalt og forudsigeligt, men det udfoldes på en uventet måde. Det giver nemlig Grundtvig anledning til at diskutere forskellen mellem *er* og *betyder*. Det lyder akademisk og subtilt, men er det alligevel ikke. Der er forskel på, at en ting *er* noget, eller at en ting *betyder* noget. I det sidste tilfælde siger man, at en ting er en beskrivelse af det, man vil udtrykke, men ikke sagen selv.

Med sætningen »Sæden er Guds Ord« – siger Grundtvig – er udtrykt, at alt, hvad vi lever af, *er* Guds ord. Guds ord er ikke en *beskrivelse* af vores livsnæring. Så sættes der nemlig en afstand, som *vi* skal overvinde, nemlig afstanden mellem Guds ord i Bibelens bogstaver og det fjerne billede af Guds handlende ord. Når samtidens bibeltolkere f.eks. i bibeloversættelsen ikke kan skelne mellem, hvad et ord betyder, og hvad det er, er Grundtvig forsvåvidt enig, men han er uenig med dem, når de lukker kristendommen inde i bogen. Uenigheden består deri, at

de betragte Christendommen som noget Dødt og Magtesløst, vi derimod som noget Lyslevende, som en Guds Kraft til Salighed, og kan derfor umelig sige betyder, men maae sige er om alt det Christelige og om hele Vexel-Virkningen mellem den guddommelige og menneskelige Natur, da det ligesaa lidt i Kirken, som udenfor, ligesaa lidt i det christelige som i det blot naturlige Menneske-Liv kan nytte os det mindste, hvad Noget betyder, naar vi ikke virkelig har eller kan vente at faae det. (GP 10, s. 123)

Tankegangen uddybes og forklares ud fra *fredlysningen*, ordene »Fred være med eder«, de ord, som Jesus mødte disciplene med efter opstandelsen, og som i dåbsritualet fulgte efter bønnen under håndspålæggelse umiddelbart efter selve dåbshandlingen i formen »Fred være med dig!«. Grundtvig opfattede fredlysningen som den egentlige velsignelse og foragtede den aronitiske velsignelse; fredlysningen derimod er »et ord af Herrens egen mund«. Grundtvig siger om disse ord i den samme prædiken, at

naar Herren siger Fred *være* med eder, da maae vi nødvendig troe, at Freden, som Han siger, virkelig er der og virkelig er vores ... (Sst., s. 125)

Grundtvig taler om en særlig værensform. Guds nærvær var for ham koncentreret i Guds ord, nemlig de særlige ord ved dåben og nadveren. Der havde disse ord en objektiv og uantastelig status. I de ord fandt han *realpræsensen* for at bruge et klassisk teologisk udtryk, der sædvanligvis bruges om Guds objektive nærvær i nadverens brød og vin som Herrens legeme og blod.

Af samme grund kom Grundtvig i konflikt med det lutherske nadversyn. Denne konflikt havde han allerede i 1835 privat diskuteret med den engelske legationspræst, *Wade*, der undrede sig såre over, at Grundtvig hævdede, at Herrens realpræsens ved nadveren var at finde i *Ordet* frem for i brødet og vinen. Men først i prædikenen på søndag sexagesima fik han mod til at sige det officielt. Samtidens skriftkloge vil han forsikre,

at Brødet og Vinen i Nadveren, naar vi betragte dem for sig selv ogsaa i vore Øine kun betyde og betegne Christi Legeme og Blod, som den jordiske Næring og Styrkelse betyder og betegner den Himmelske, men at vi desuagtet nødvendig maae lægge al muelig Vægt paa Herrens Ord til os, naar han siger: tager, æder! dette er mit Legeme, drikker Alle heraf, det er den ny Pagts Kalk i mit Blod, lægge al mulig Vægt derpaa, fordi det er Herrens eneste levende Ord til os, som vi staae og gaae og høre i Verden, om den virkelige Forening mellem Ham og os, der maae finde Sted, naar alt Hans skal blive Vores, ligesom alt Vores blev Hans, ... (Sst., s. 124)

Udredningerne når et højdepunkt i prædikenen på skærtorsdag 1837, hvor den lutherske nadverforståelse, der formuleres som Herrens nærvær »i og med brød og vin«, karakteriseres som »let forvirret« (GP 10, s. 166). Dette emne har jeg andetsteds behandlet udførligt.⁵

Derfor taler Grundtvig konsekvent om *Ordets legemlighed*, hvad vi i dag umiddelbart kan have svært ved at forstå. For Grundtvig var det anderledes. Især når Grundtvig i salmerne taler om *Ordet* samtidig med, at der anføres et bestemt Jesus-ord, bruger han »Ordet« lig med Kristus, jf. Johannes-prologen. Kristus inkarnerer sig den dag i dag netop i de handlende ord i dåben og i nadveren; derfor

bliver Ordet legemligt; Han er legemligt til stede i de handlende ord. Når Gud taler, at Han selv til stede, og Hans ord kommer fra hans mund med en bestemt kraft og klang. Hans ord er ligeså legemligt og virkeligt som den Gud, der i kraft af Helligånden er lyslevende til stede i sin menighed. Og vores svar på Guds tiltale, de ord og den lovsang, der kommer ud af vores mund som et ekko af Guds ord, er ligeså legemlige i Grundtvigs forståelse. Ellers ville der ikke være en virkelig »vekselvirkning« mellem Gud og os.

Det er nu min påstand, at Grundtvigs dristige tale om Ordets legemlighed er en frugt af hans møde med den græske gudstjeneste, hvor man bestandig siger »i dag« og betoner gudstjenestens *samtidighed* med den himmelske gudstjeneste. Lad være, at den græske tanke om gudstjenestens billedlighed med den himmelske gudstjeneste er nyplatonisk bestemt og i historiens løb forfaldt til en skelnen mellem det uegentlige på jorden og det egentlige i Himlen. Grundtvig opfattede det »naivt« som en bekræftelse på de tanker, han antydede f.eks. i forbindelse med *Et barn er født i Betlehem* og *Velkommen igen, Guds engle små*. Netop tanken om ordets legemlighed både i Guds tiltale og i menighedens svar i lovsangen gav lovsangen, salmerne, en helt anden status end tidligere. Derfor fik »den græske vækkelse« en eminent betydning for salmerne i Sangværket.⁶

De følgende prædikener i fastetiden 1837 får derfor den samme drejning, og hans opgør i fastetiden med ordet forstået som en beskrivelse kan minde om hans opgør med den lutherske bodskristendom i fastepredikenerne i 1832, som Kaj Thaning med rette har gjort opmærksom på. Men opgøret i 1837 er langt stærkere.

På fastelavns søndag nævnes den fremmede indflydelse udtrykkeligt, nemlig den græske fejring af hver søndag som en opstandelsesdag med opstandelsesverset (anastásimon):

Derfor var det i gamle Dage en herlig Skik hos de Christne, at de ikke nøiedes med, som vi, i Forbigaaende at anmærke, hvorfor de holdt Søndagen hellig, med Flid erindrede hinanden og Børnene derom, ved hver Søndag at begynde deres offentlige Guds Tjeneste med en Lovsang til den korsfæstede, døde og begravede men seierrig opstandne Frelser *Jesus Christus*. (GP 10, s. 128)

På fastelavns søndag er evangeliet beretningen om Jesu dåb (Matt. 3,13-17). Det må snarest være sket på en søndag, mener Grundtvig, for det var en søndag, Jesus stod op af graven, og just denne søn-

dag var det 5 år siden, Grundtvig begyndte sin virksomhed som fri prædikant i Frederikskirken på Christianshavn, »... da Graven aabnede sig for vor Forsamling og Himmel-Røsten, som skal giennemlyde Tid og Evighed igien blev levende paa vore Tunger«. (Sst.)

Og Grundtvig siger frimodigt, at kristendommen i Grækenland næsten er forsvundet, men ingen steder mere levende »hos os« i kraft af det, Herren har gjort,

nemlig *Daaben, Nadveren* og *Søndagen*, der som Vandet, Blodet og Aanden vel maa kaldes de Tre paa Jorden, der vidne om de Tre i Himmelen som ere Eet, Faderen, Ordet og den Hellig- Aand [1. Johs. 5,7]. (Sst.)

Således genopleves opstandelsen påny i kirken. Atter strejfes talen på den foregående søndag om forskellen mellem *betyder* og *er*, for Ordet bevirker, at de usynlige ting i kirken er langt stærkere end verdens synlige ting.

Man skal lægge mærke til ordvalget: Indtil da var det dåben og nadveren, der bar kirken; nu er *søndagen* løftet op til den samme rang. Denne nye treenighed viser mere end noget andet, hvor stor en betydning den græske vækkelse fik for Grundtvig.

Den følgende søndag, 1. søndag i fasten, har som tekst fristelsen i ørkenen (Matt. 4,1-11), som Grundtvig slet ikke kommer ind på. I stedet gør han som i 1832 op med den gamle fasteprediken, men nu med en ny begrundelse: Jesu lidelse og død er uløseligt forbundet med hans opstandelse, og opstandelsen er hovedsagen. Den gamle kirkes optagethed af lidelsen var kun udtryk for selvoptagethed og et udtryk for »... den Tilbøielighed, vi Allesammen har til at tage Beskrivelsen i den virkelige Christendoms Sted ...«. ⁷

Alene udtrykket »beskrivelsen« røber, at Grundtvig stadigvæk bearbejder modsætningen mellem *betyder* og *er*.

Evangeliet på den næste søndag er beretningen om den kanaanæiske kvinde (Matt. 15,21-28), og Grundtvig prædiker over ordene »O Kvinde! din Tro er stor, dig skee som du vill!«. Prædikenen er ualmindelig opstemt og handler, hvis man ser nøje efter, om *sammensmeltningen* mellem jordisk og himmelsk, der netop skulle være lovsangens formål i Sangværket – et formål, som den græske vækkelse forstærker. Teologisk set nås dette mål, når det legemlige ord møder sit menneskelige tilknytningspunkt, nemlig hjertet, Gudsbilledets sæde. Det sker først og fremmest hos kvinden, hvor »... Hjertet

i dybeste Ydmyghed udtrykker sin fulde Hengivenhed, ja Overgivelse til Gud, og aabenbarer saaledes hvad Aanden kalder Kvinde-Hjertets skjulte Menneske, som er saare dyrebart for Gud« [jf. 1. Peter 3,4]. (GP 10, s. 139)

Her drejer det sig om den jordiske treenighed, der skal bliver ét med den himmelske. Af tro, håb og kærlighed er håbet det mandlige element, men håbet må fødes af troen og kærligheden, der er af kvindelig art – ligesom Jesus blev født af en kvinde, der villigt adlød Gabriels bud. Temaet uddybes med usædvanlig dristighed: hos kvinden alene findes en umiddelbar villighed til at følge Jesus og lide sammen med ham. Selv manden Jesus bad sig i Getsemane fri for lidelsen, hvad kvinden aldrig ville have gjort, og prædikenen slutter: »... og Maria Magdalene var den Første som saae den Opstandne, saa ligesom Herren fødtes af en Kvinde, saaledes fødte ogsaa Kvinde-Læber det store Evangelium om den Korsfæstede igien Opstandne, medens Apostlerne endnu tvivlede – leve de troende Kvinder! Amen! i Jesu Navn Amen!«. (GP 10, s. 140)

Temaet i denne ejendommelige prædiken kan have en yderligere forbindelse med den græske vækkelse, fordi den græske gudstjeneste og det græske kirkeår har flere »kvindesøndage«, end vi har i 1. tekstrække, f.eks. de salvbærende kvinders søndag (= 2. søndag efter påske),⁸ den samaritanske kvindes søndag (= 5. søndag efter påske) og synderinden i farisæerhuset (Matt. 26,6-13) på onsdag før skærtorsdag. I sidste forbindelse kan man formode, at denne prædiken lægger op til *Med sin alabasterkrukke* (DS 131).⁹

Den græske vækkelses kulmination

Tankegangen fortsættes på Mariæ bebudelsesdag og palmesøndag, men den græske vækkelse kulminerer naturligt nok i påskedagene. Det gælder 1. påskedag, hvor prædikenen indledes med en strofe fra en af de græske salmer, der endnu ikke var blevet trykt i Sangværkets hæfter:

I dag sukker Helved og klager:
Ak, Adam og hele hans Køn
Nu trodsig i Skare uddrager,
Gienløst af den skjulte Guds-Søn;
Jeg sanked dem alle med Gammen,

Nu røved han dem allesammen.
Nu paa den Korsfæstedes Ord
Fra Helved til Himmels de foer!
Ære være Guddoms-Manden,
Korsfæstet og Opstanden! (GSV I 218,4)

Opsigtsvækkende er det imidlertid, at Grundtvig prædiker over indledningstrofen: det er menighedens glade morgensang fra svundne tider, om end det er sørgeligt, at opstandelsestroen hos grækerne er død, fordi de ikke længere forstår ordene. Derfor er det glædeligt, at de gamle salmer kan finde genlyd hos den danske menighed – i parentes bemærket en ejendommelig påstand, da de gamle, dvs. de græske salmer, indtil videre kun kunne læses i de første hæfter af Sangværket eller høres, når Grundtvig læste nogle strofer op! Men alene dette sparsomme indtryk af salmesangens fornyelse er alligevel et udtryk for, at Helvedes porte ikke har fået magt over den danske kirke! Og Grundtvig fortsætter:

Ja, Christne Venner! paa *Opstandelsens* herlige Fest maae vi, som føle Herrens Nærværelse, ret med Flid og Fryd ihukomme til Hans Ære, at Hans Kirkes og Menigheds Liv paa Jorden, Folkets Bestandighed, som dyrker Jesus Christus den Korsfæstede, det er ikke blot hvad Man kalder et Vidnesbyrd om Hans Opstandelse og Himmelfart, men det er en bestandig Gientagelse af Hans seierrige Kamp med Døden og et soleklart Beviis derpaa, at Jesus Christus har Magt til at sætte sit Liv til og Magt til at tage det igien. (GP 10, s. 172)

Atter spiller forskellen mellem *er* og *betyder* ind: påskefesten er ikke en beskrivelse af, et vidnesbyrd om Jesu opstandelse, men en *bestandig gentagelse* af Jesu overvindelse af døden. Sagt anderledes: *påskefesten er menighedens opstandelse* her og nu. Og – fortsætter Grundtvig – denne forståelse af påsken levede i den kristne kirke indtil »den store Soel-Formørkelse«, oplysningstiden, der nu er endt, men denne formørkelse lod Gud kun komme over jorden for at tydeliggøre opstandelsens egentlige mening og betydning:

Ja, mine Venner! dette gør at vi ikke blot kan og maae holde Paaske-Festen med Glæde, men at hele den Tid hvori vi leve, med hele vort Levnets-Løb forvandler sig til en stor Paaske-Fest,

en Opstandelses-Høitid for vor Herres Jesu Christi Navn, Ord, Lovsang, Menighed og alt, hvad Han vil kalde Sit paa Jorden. Verden begynder allerede at see det med Forbauselse, hvordan det lysner over Herrens Grav og hører med Forskrækkelse Noget ligesom Engle-Toner stige fra Stedet hvor Han laae, og Vagten der skulde hindre Ham fra at staae op er aabenbar blevet som den var død, saa vi kan ikke noksom prise Herren aldrig i for store Ord og dristige Lignelser udraabe og udsynge hvad Gud har gjort og gjør daglig klarere til den Korsfæstedes Ære og til Hans modfaldne, adspredte og kraftløse Folks Opvækkelse. (GP 10, s. 174)

Her er indslaget af den græske vækkelse samlet: de kristnes opstandelse henlægges ikke til livet efter døden, nej, hele deres liv er en påskehøjtid for alt, hvad Herren kalder sit – koncentreret i de tre begreber: *ord, lovsang og menighed*, dvs. det kraftige ord, det legemlige ord, der besvares i lovsangen i den menighed, der dermed sammen-smeltes med den himmelske lovsang og menighed. Den græske vækkelse har lært Grundtvig, at der stiger englesang op fra graven, hvor Kristus lå, og englesangen slår tonen an til den lovsang, som han selv er på vej til at formidle i Sangværket.

Derfor er den gentagelse af Jesu opstandelse, der sker i Grundtvigs samtid, den største påske næst efter den første påskedag. For – siger han videre – verden har fornylig i Oplysningstiden anklaget kirken for løgn og overtro, netop på grund af dens håb om opstandelsen, og kirkens mørke periode har stået på, siden Luther frimodigt sang *I dødens bånd vor Frelser lå* (DS 191), for i tiden efter Luther bevarede man kun *håbet* om opstandelsen, og prædikenen munder begejstret ud i endnu en græsk påskehymne:

Nei, aldrig siden blev Verden saa aabenbar skuffet i sin Forventning og sine kloge Beregninger, som den nu vil blive, og er for vore Øine allerede blevet det; thi vel er det over trehundrede Aar siden at Hoved-Slaget stod, den ganske underlige Krig, som *Morten Luther* saa velsignet munter besang, hvori Livet tog Døden af Dage, men da det første Bulder var overstaaet, fælde Verden sig dog snart lettet og fandt, det var ikke nær saa farligt, som det tegnede til, thi, der skedte egenlig ingen Opstandelse, Christi Legeme som er Hans Menighed opstod ikke, men fik kun Op-

standelsens Pant i den Hellig-Aand, som det staaer skrevet: dødet i Kiødet, blev han levendegjort i Aanden og gik hen at prædike for Aanderne som vare i Forvaring [1. Peter 3,18-19], saa Christus har kun levet skjult paa Jorden, miskiendt og omsider trodsig fornægtet og haanlig glemt af Verden, men nu tager Han seierrig sit Legeme igien og aabenbarer sin Herlighed, ligesom Han for-dum, efter sin Opstandelse og Himmelfart aabenbarede den i sin gamle Menighed

Kom lad os tømme et Bæger paany
Ei af det Væld som udsprang under Staven
Men af den levende Kilde fra Graven
Saligheds-Kilden som springer i Sky
Jesus, vor Livs-Kraft, som Hjertene styrker!

Lys overalt nu i Fylde opgaaer
Himlen og Jorden og Helvede klares
Alle Tings Grundvold i Hast aabenbares
Paaske-Fest nu hele Skabningen faaer
Føler ved Ordets Opreisning sig styrket!
Amen i vor Herres Jesu Navn Amen! (GP 10, s. 175-76)

Med opstandelsen har menigheden, Kristi legeme, fået en ny væren-form. Der er ikke tvivl om, at Grundtvig selv har følt denne påskedag som et gennembrud. Tre år tidligere – påskedag 1834 – talte han om, at han altid havde levet i håbet om, at menigheden skulle opstå til et nyt og glædeligt levnedsløb på jorden, men på det tidspunkt var det for ham et urimeligt håb. Derfor sluttede prædikenen i 1834 med ordene: »Kom Herre Jesu, opvæk *dit Legeme Amen!*«. (GP 7, s. 171-72) Men *nu* – i 1837 – opfyldes bønner: Kristus tager sit legeme til sig igen og åbenbarer det sin herlighed som på den første påskedag.¹⁰ Og prædikenen slutter virkningsfuldt med oversættelsen af de to første strofer af Johannes af Damaskus' påsekánons 3. ode, hvor især 2. strofe er mesterligt omsat til dansk. Påsken og opstandelsen er hele universets forklarelse:

Himlen og Jorden og Helvede klares
Alle Tings Grundvold i Hast aabenbares.

Denne græske salme har i alt 6 strofer, hvoraf vi kender de tre sid-

ste – hentet fra den tredie ode fra 1. søndag efter påske: *Brat Herre Jesus blandt dine du stod* (DS 212). Det er formentlig hensynet til den kristne afholdsbevægelse, der er skyld i, at salmen med begyndelsen *Kom, lad os tømme et bæger påny* ikke er medtaget i salmebogen.¹¹

Grundtvigs påskeprædiken 1837 er det stærkeste udtryk for den græske vækkelse og tillige formentlig en af de største danske påskeprædikener. Interessen for den bliver endnu større, hvis man lægger mærke til dens forbindelse med Sangværket. I Sangværket har den strofe, som Grundtvig bruger som afsæt til sin prædiken, nr. 218, og de strofer, som prædiken afsluttes med, nr. 220. Den mellem-liggende salme, nr. 219, er *Herren af søvne opvågned, opsprang* (DS 194), og det er så at sige just denne mellem-liggende salmes indhold, Grundtvig udfolder i sin påskeprædiken.

Siden den sidstnævnte salme i 1953 kom ind i salmebogen, har den også vundet en sikker plads som den stærkeste påskesalme i brug. Den taler uventet tydeligt om den handlende Kristus svarende til, at Grundtvig i trosbekendelsens 2. artikel foretrak de kraftige verbalformer »nedfor til Helvede, opstod på trediedagen fra de døde« i stedet for de vanlige vendinger »nedfaren« og »opstanden«.

Hvad angår forholdet til det græske forlæg, gælder det, at salmen er en genial gendigtning af det centrale led i den græske påskemorgengudstjeneste. Kirken henligger i mørke. Udenfor giver præsten sine hjælpere lys i hånden, og med præsten i spidsen går de ind i kirken, mens præsten istemmer en kort strofe:

Kristus er opstanden fra de døde,
med død trådte han døden under fode,
og dem i gravene gav han livet.

Derefter begynder de andre at synge Davidspsalme 68, 1. vers:

Gud skal stå op,
og hans fjender skal adspredes,
og de, som hader ham, skal flygte fra hans åsyn,

hvorefter alle synger præstens indledende strofe som omkvæd: »Kristus er opstanden fra de døde ...«, og de går videre med Ps. 68, vers 2:

Som røg blæses bort,
som voks, der smeltes af ild.

Omkvædet gentages, hvorefter Ps. 68, vers 3, følger:

Således skal syndere forgå for Guds åsyn,
og de retfærdige skal frydes.

Omkvædet gentages, og menigheden slipper Ps. 68 til fordel for Ps. 118, vers 24:

Denne er dagen, som Herren har gjort,
lad os juble og fryde os på den.

Omkvædet lyder igen, og ceremonien fortsætter med en række andre elementer, som det vil føre for vidt at behandle her. Det vigtigste i denne forbindelse er Grundtvigs gendigtning, hvor han med stor effekt indfører omkvædet »Kristus opstod fra de døde« i hver strofes 3. linie, f.eks. i 1. strofe, der også har omkvædet i sidste linie:

Herren af søvne opvågned, opsprang,
hører du, Helved, vor morgensang:
Kristus opstod fra de døde!
Op stod nu Gud, og hans fjender adspredtes,
brat de som voks over gløderne bredtes:
Kristus opstod fra de døde!

Salmens øvrige strofer skal ikke nævnes her; de forudsættes bekendt. At salmen først kom ind i folkekirkens salmebog så sent som i 1953, hænger sikkert sammen med, at den af mange – selv i dag – føles for voldsom i sin tale om Kristus, der som den genopvakte kæmpe vågner op og med våben i hånd genopretter sit rige, men salmen blev hjulpet stærkt på vej af Thomas Laubs melodi, der så smukt og virkningsfuldt understreger omkvædslinierne (linie 3 og 6) i hver strofe. Det uventet voldsomme udtryk er sikkert også grunden til, at Kædmons store påskelørdagssalme *I kvæld blev der banket på Helvedes port*,¹² der også indirekte er af græsk oprindelse, ikke i 1953 fandt nåde for salmebogskommissionens øjne, selv om man i mange år kunnet se den på Skovgaards billede i Viborg Domkirke. Men rækkevidden i Grundtvigs græske vækkelse kan ikke måles, hvis man ikke har begge disse stærke salmer med.

Den græske vækkelses videre betydning

De er nemlig ikke blot kernen i Grundtvigs græske vækkelse; de også inspirationen til mange andre Grundtvig-salmer. Den græske vækkelse breder sig nemlig over mange andre salmer fra denne periode. Dermed skabtes, hvad Grundtvig kaldte *genklangssalmer*, dvs. selvstændige salmer fra den samme periode.

2. vers af *Herren af søvne opvågned, opsprang* indledes med ordene fra Ps. 118: »Denne er dagen, som Herren har gjort«, men den selvstændige salme med denne begyndelse (DS 368) er just en sådan genklang af den græske vækkelse med den karakteristiske understregning af søndagen som opstandelsesdagen:

Denne er dagen, som Herren har gjort,
den skal hans tjenere fryde;
op han i dag lukked Himmerigs port,
så skal hver søndag det lyde;
thi i dens hellige timer
herlig af graven opstod Guds Ord,
nådig fra Himlen Guds Ånd nedfør.
Ved I nu, hvorfor det kimer?

Det er simpelthen brugen af Ps. 118 i den store påskesalme (DS 194), der har smittet af. Det har også brugen af Ps. 68 i den samme salme, nemlig på *Stat op i gry, min Gud, stat op* (DS 61), der ejendommeligt nok i salmebogen er opført som adventssalme, velsagtens fordi ordene i 2. strofe:

Op, glædes alle, glædes nu,
og kommer sorg ej mer i hu

har fået nogen til at tænke på epistelen til 4. søndag i advent (Fil. 4,4-7). Men egentlig er det jo en påskesalme som alle de andre nævnte.

En salme som *Søndag morgen fra de døde* (DS 372) er også græsk påvirket. Grundtvig oplæser 3. strofe af salmen som indledning til sin prædiken på 1. søndag efter påske:

Døden nu hver Søndag gyser,
Mørket skælver under Jord,
For med Glands da Christus lyser,
Kæmpe-Røst har Livets Ord,
Seiersalig de bekrige
Mørkets Drot og Dødens Rige! (GP 10, s. 181)

og alt tyder på, at der er tale om mere end en græsk påvirkning; det kan være en selvstændig oversættelse af et græsk opstandelsesvers (eller anastásimon).

Man kan sådan set gå alle Grundtvigs store kirkesalmer, der optræder i Sangværket efter den græske vækkelse, igennem og se, at de næsten allesammen mere eller mindre har fået et præg af denne vækkelse, forsåvidt samtidigheden med den opstandne Kristus understreges.

Den græske vækkelse som et gennembrud for Grundtvig

Mødet med den græske kirke og dens gudstjeneste hjalp Grundtvig på vej med tanker og idéer, der længe havde levet i ham, og må ses i tæt sammenhæng med hans intense arbejde med Sangværket. Den græske kirkes stærke tale om gudstjenestens samtidighed med den himmelske gudstjenestes gang udtrykt i det gentagne *i dag* bekræftede Grundtvigs vision om den sammensmeltning mellem det menneskelige og det guddommelige, som den fornyede lovsang som svar på og gentagelse af Guds løfter skulle etablere. Allerede førend salmerne faktisk blev sunget, så han profetisk, at det ville ske.

Sammensmeltningens mulighed betonedes kraftigt på den ene side af understregningen af Ordets legemlighed, den Kristus, der stadig inkarneres i de handlende ord i dåb og nadver – en tankegang, der forstærkes af den græske tanke om samtidigheden, og på den anden side af fremhævelsen af tilknytningspunktet hos mennesket, nemlig hjertet og det kvindelige, der træder stærkere frem end nogensinde. Og endelig når sammensmeltningen sit højdepunkt i påskeprædiken om, hvordan opstandelsen gentages: menigheden er opstanden.

Samtidig med arbejdet med Sangværket og den græske vækkelse voksede Grundtvigs selvbevidsthed. Han følte sig i sjælden grad som fornyer og reformator i foråret 1837. Skærtorsdag udviklede

han i forlængelse af tanken om Ordets legemlighed sit eget nadversyn i et dristigt opgør med den katolske, den kalvinske og den lutherske nadveropfattelse med den påstand, at det var *hans* nadveropfattelse, som alle burde kunne enes om! Denne ejendommelige udgave af hans økumeniske bestræbelser nåede sit højdepunkt i prædikenen på 2. søndag efter påske 1837, der er baggrunden for salmen *Almindelig er Kristi kirke* (DS 285).¹³

Alligevel betød den græske vækkelse, der præger så mange af Grundtvigs store salmer, at man som dansker føler sig ejendommeligt hjemme i den ortodokse kirke.

Forkortelser:

DS = Den danske Salmebog 1953

GP = N.F.S. Grundtvigs prædikener 1822-39 (Kbh. 1983-86)

Noter:

- 1 Hele digtet er oversat i *Alle vort livs mysterier* (Kbh. 1992), s. 101-16.
- 2 Om teksten og ikke mindst melodien, der på raffineret måde tolker teksten, se min artikel i *Festskrift Søren Sørensen* (Kbh. 1990), s. 207-22.
- 3 Jf. *The Hymns of the Hirmologium*, part 1, s. 55 (*Monumenta Musicae Byzantinae. Transcripta*, vol. VI (Kbh. 1952).
- 4 Opdagelsen af dette lån og overhovedet Grundtvigs forhold til de græske forlæg er minutøst klarlagt og forklaret af Jørgen Elbek i hans fremragende bog, *Grundtvig og de græske salmer* (1960), hvortil der henvises i det følgende. I den forbindelse tog Elbek af gode grunde ikke hensyn til de samtidige prædikener, der endnu ikke var trykt.
- 5 *Syn og Sang* (1989), s. 296-324.
- 6 Jeg kan derfor ikke tilslutte mig Jørgen Elbek, når han siger: »Teologisk set har Grundtvig intet kunnet lære af den græske kirke. I bedste fald har den bekræftet og bestyrket ham i allerede vundne anskuelser« (*Elbek*, s. 130). Alene GSV I 95 og 96 (der er stærkt afhængige af sexagesima-prædikenen) demonstrerer, at noget afgørende er sket i ugen efter 23. januar 1837.

- 7 GP 10, s. 132. Grundtvig talte tidligere om »beskrivelsen« af Kristi stærke gerninger i modsætning til Kristi egne stærke, direkte henvendende ord, f.eks. GSV I 122,19:

Er af Ordet uden Mage,
Livets Ord i Herrens Mund,
Kun *Beskrivelsen* tilbage
Nu i Verdens Aften-Stund,
Ach, da ej jo hvad vi bygge
Kun en *livløs* Kirke-Skygge!

- 8 Denne søndag har som evangelium Markus 15,42-16,8. Grundtvigs interesse for de salvebærende kvinder kommer til udtryk i hans græske genigtning, der kraftigt understreger kvindernes betydning (GSV I 223,1):

Herrens Veninder!
Apostelinder!
Salige prise vi eder i Dag:
Lys fra Graven,
Rosen fra Dødninge-Graven
Bragde først I under Sørgehus-Tag!

Det var dristigt at kalde kvinderne »apostelinder«, hvormed de jo får status som apostle. Det var et af udgangspunkterne i biskop Hans Øllgaards tale ved ordinationen af de tre første kvindelige præster i Danmark i 1948.

- 9 Det græske forlæg og dets melodi sammen med prædikenen til 2. søndag i fasten 1837 og DS 131 er indgående analyseret i *Syn og Sang*, s. 225-41 (*En kvindesalms historie*).

- 10 Med forkærlighed bruger Grundtvig ordet *legeme* i den paulinske betydning som de troendes fælleskab med Kristus og med hinanden. Selv i forbindelse med nadveren ytrer denne forkærlighed sig, f.eks. i GSV V 24,1:

Med Vorherre ved hans Bord
Fællesskab har vi, som troer,
At hans Menighed forvist
Er hans Legem her og hist!

- 11 Se 46 *Salmer*. Tillæg til *Den danske Salmebog udgivet af Kirkeligt Samfund af 1898 og Samfundet Dansk Kirkesang* (1976), nr. 771.

- 12 46 *Salmer*, nr. 768. Det er oplagt at medtage denne salme i den nye salmebog, der for tiden forberedes.

- 13 At der var tale om en »fælleskirkelighed« på Grundtvigs betingelser, kan iagttages i en anden græsk salme, nemlig pinsesalmen *Sidder rolig i Jerusalem* (DS 237), der på græsk vis fremhæver sprogforvirringen ved Babelstårnet som modsætning til sprogunderet på pinsedagen, men det græske undsiges i 3. strofe:

Skab et apostolisk tungemål,
glødende af guddomsordet,
blødt som olie og hårdt som stål,
hjerteligt, med kraft omgjordet,
så forstumme må de tomme triller,
tonesatte efter hedning-griller,
ved vort kor's halleluja.

Det »apostoliske tungemål« er den apostolske trosbekendelse, som Grundtvig sammen med forsagelsen fandt frem til med sin mageløse opdagelse i 1825. Det var ham en torn i øjet, at den græske kirke i stedet foretrak den nikænoconstantinopolitanske trosbekendelse (Nicaenum) i stedet for. Det er denne sidste trosbekendelses mere filosofisk prægede udsagn om Jesu status som Guds Søn, Grundtvig karakteriserer som »tomme triller« og »hedninggriller« midt i en gendigtning af et græsk vers. Jf. *Elbek*, s. 107-8.

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

Om kirke, kunst og samtid

Af Peter Thyssen

I sin introduktion til nyere salmedigtere, *Bristefyldt af sang* (1989), skriver Lisbeth Smedegaard Andersen om Hans Anker Jørgensens salmedigtning (s. 42):

»Hans Anker Jørgensen står midt i sin samtid, og han giver med sine salmer udtryk for noget, der ellers ikke findes i salmetraditionen. Derfor er hans digtning da også et tydeligt eksempel på det problematiske ved det krav om »slidstyrke«, som man så ofte hører om, når talen er om nye salmer og deres eventuelle optagelse i et salmetillæg og brug i gudstjenesten i det hele taget. For disse salmer skal synges NU! Det er nu, de er aktuelle, og i det øjeblik, man vil anlægge evighedsperspektivet på alt, hvad der foregår i kirken, risikerer man, at det også føles aldeles ude af trit med tiden og de mennesker, der kommer i kirken, deres dagligliv, deres problemer og tanker. Salmer digtes jo ikke for eftertiden. De digtes *ud af* nutiden og *for* nutiden – at nogle af dem så *også* kan synges om 100 eller 200 år, må tages som en »tillægsgevinst« og i øvrigt er det jo en afgørelse, vi af gode grunde må overlade til vore efterkommere.«

Dette udførlige citat kalder uvilkårligt på en længere række af modspørgsmål. For det første: er det i sig selv et argument, at kravet om salmesangens »slidstyrke« må holdes for problematisk, blot fordi én eller flere nutidige salmedigtere ikke formår at indfri det?

For det andet: består salmesangens aktualitet primært i dens reproduktive gengivelse af menneskers dagligdagsproblemer, eller henter salmesangen måske snarere sin aktuelle gyldighed fra en helt anden kilde end de til enhver tid eksisterende samfundsproblemer?

For det tredje: bør en salme i den grad være bundet til sin samtid, at den mister sin aktualitet, så såre tiden skifter farve? Findes der i

salmedigtningen overhovedet ingen faste holdepunkter for, hvorvidt en salme også kunne synes holdbar på længere sigt?

For det fjerde: er dét, at en salme kan synges i 100 år eller mere, blot at opfatte som en »tillægsgevinst«, der er uden betydning for den aktuelle situation, eller er det måske i virkeligheden netop *muligheden* for en sådan »tillægsgevinst«, der udgør selve livsnerven i en kirkesalme?

Endelig for det femte: imod påstanden om, at »evighedsperspektivet« truer med at gøre kirken fremmed for *nutiden*, kunne man oplagt anføre den modtese, at man også let kan fokusere så meget på nutiden, at man glemmer *evigheden*; underforstået som en ikke helt uvæsentlig kirkelig dimension!

Med disse modspørgsmål har vi antydnet de problemstillinger, der i det følgende skal behandles mere indgående. Når det gælder en kirkelig udtryksform som salmesangen, hvad skal man da prioritere højst: dens umiddelbare præg af nutidighed eller dens aspekt af evighed. Eller findes der måske en løsningsmodel, der formår at tilgodese begge sider?

Nu er der det specielle ved salmesangen, at den består af to dele: en kirkelig-teologisk og en kunstnerisk-æstetisk. Som den sang, der synges i *kirken*, må den nødvendigvis indeholde noget, der handler om kristendommen og den kristne tro; som *sang* består den også af poesi og musik, altså noget kunstnerisk. Da man trods alt ikke tør formode, at også kristendommens budskab er udset til at unddrage sig et »evighedsperspektiv«, må det altså være dets kunstneriske udtryksformer (i dette tilfælde salmesangen), der må se sig underkastet tidernes omskiftelighed. Dermed kommer vi til at stå med et *indhold*, der er evigt og uforanderligt, og en *form*, der til stadighed skal være i forandring og bevægelse, for således at tilpasse sig tidens formodede tarv.

Nu gælder det almindeligvis også, at form og indhold helst skal stemme nogenlunde overens med hinanden. Formen *tjener* til at give indholdet skikkelse og struktur, så det bliver tilgængeligt og gyldigt i dets egentlige væsen. På den måde kan man sige, at formen tilfører indholdet en »livgivende kraft«. Hvordan rimer det i kirke- lig sammenhæng med, at indholdet stedse er det samme og formen stedse i forandring? Eller anderledes spurgt: er det sandsynligt, at

en stadig vekslende form skulle være i stand til at bestyrke et indhold i dets uforanderlighed? Eller må der til dette formål måske langt snarere forlanges en form, der ejer et tilsvarende præg af uforanderlighed? Og i forlængelse heraf: hvordan kunne man da forestille sig, at en kunstnerisk form, der i sit grundpræg synes uforanderlig, også er i stand til at »give liv« og dermed aktualitet til et bestemt, kirkeligt indhold, kort sagt: at »gøre noget gammelt nyt«.

Min tese lyder, at såvel i *kirkelig* som i *kunstnerisk* sammenhæng har »det nye« sin egen særlige betydning og funktion; ikke som dét, der er det allermest nye, men som dét, der efter sin egen natur lader sig opleve og erfare *som nyt*. Det er, hvad der skal søges nærmere forklaret i det følgende. Her bliver det imidlertid nødvendigt, først at se på, hvori kirkens uforanderlighed eller »evighedsperspektiv« består. At udtale sig om, *hvordan* der bør tales og synges i kirken, forudsætter en klar bevidsthed om, *hvad* der skal tales og synges i kirken. Det er indholdet, der bestemmer formen, ikke omvendt. Når spørgsmålet dernæst lyder, hvilken slags form, der bedst kommer overens med kirkens budskab og indhold, bliver påstanden her, at den rette *kirkelige* form er *kunstens* form. En sådan påstand gør det oplagt at se nærmere på, hvad »kunst« overhovedet er. Afgørende bliver i forlængelse heraf begrebet om »det slidstærke« i salmesangen. Det er nemlig i kraft af sin kvalitet som *kunst*, at salmesangen får sin »slidstyrke«. Og som det skal vises, er det netop gennem sin slidbarhed, salmesangen bliver i stand til at indfri sit formål som den kirkelige udtryksform, der samtidig formår at gøre det gamle nyt.

Gudstjenestens indhold og form

Skulle man forsøge at sammenfatte, hvad der er den kristne gudstjenestes menneskelige udgangspunkt, kunne det lyde: *et behov, der ikke kan opfyldes ved egen kraft*. Dette behov består nærmere bestemt i behovet for at blive dømt retfærdig som *person*, kort sagt: at blive anerkendt og godtaget som dén, man er. En sådan retfærdiggørelse prøver man nu i første omgang at skaffe sig ved at gøre *gode gerninger*, som man kan stille frem til offentlig beundring. Men den forventede topgevinst: den personlige retfærdiggørelse, udebliver alligevel altid – for prøver man nemlig at hæve en sådan på den konto,

ender man blot med at fremstå som *selvretfærdig*. Men i regelen vælger man da i den situation at drage den slutning, at det så nok var *gerningerne*, der ved nærmere eftersyn alligevel ikke var gode nok, og at en kraftig indsats til disses forbedring til syvende og sidst vil kunne give det forventede afkast: at blive retfærdiggjort gennem dét, man selv gør, uden på samme tid at havne i selvretfærdighed. Og i dette grundlæggende modsigelsesforhold forvikler man sig da mere og mere ind, indtil det hele får en naturlig afslutning.

Det er indfangetheden i denne 'eksistentielle grundmodsatning', der i kirken benævnes som *synd*; nemlig den særlige form for »synd«, mennesket ikke har nogen jordisk chance for at råde bod på ved egne kræfter. At ville retfærdiggøre sig ved egne gerninger er i sidste instans det samme som at ville være som Gud. Gud er det eneste væsen, for hvem egne gerninger umiddelbart afføder personlig retfærdighed. Det kan man læse om på den første side i Bibelen, hvor Gud på hver enkelt af Skabelsens seks dage betragter sine skaberhandlinger og finder alt i den skønneste orden; *Og Gud så alt, hvad han havde gjort, og se, det var såre godt* (1. Mosebog 1,31). En sådan tilføjende bemærkning havde i grunden været overflødig, hvis ikke den netop skulle sige, at det er gennem sin skaberhandling (og gennem alle sine øvrige handlinger), at Gud bliver retfærdiggjort som Gud.

Men for mennesket forholder det sig anderledes. Fordi dets oprindelige gudbilledlighed gik tabt med Syndefaldet, er mennesket ikke længere i stand til at retfærdiggøre sig ved egne gerninger, men kan alene opnå personlig retfærdighed ved at få den skænket fra en instans *uden for* det selv.

Begrebet om »den personlige retfærdiggørelse« er i virkeligheden blot et andet udtryk for »dét at være elsket«; forstået som *den* dybeste form for personlig anerkendelse, der netop ikke kan erhverves ved egen kraft, men alene gennem den andens *frivillige* kærlighedserklæringer, som man kun kan *tro* på, ikke forføje over.

Det kendes i første omgang fra forholdet til andre mennesker, men selv her kan det under tiden være vanskeligt at slippe fri af forestillingen om, at det alligevel er bestemte personlige aktiver (og dermed egne fortjenester), der kvalificerer til den udefrakommende retfærdighed, som også kærligheden er et udtryk for.

Anderledes er det med den retfærdighed, man får fra Gud, fordi mennesket (i kraft af dets syndighed) over for Gud med sikkerhed

aldrig vil kunne præstere noget, der kan påberåbe sig værdighed til en sådan retfærdiggørelse. Det eneste, der kvalificerer mennesket til at kendes retfærdigt for Gud er da, at Gud lod sin egen Søn blive menneske og dermed påtog sig de uretfærdiges skikkelse. Netop som sand Gud blev Kristus også det sandeste menneske, fordi han som Gud allerede *var* retfærdiggjort og derfor ikke behøvede at stille sig an som noget overmenneske; ikke behøvede at bruge kræfter på at retfærdiggøre sig selv. Og idet Kristus også påtog sig den dødsstraf, det imod Gud (og imod sig selv) oprørske menneske havde gjort sig fortjent til, kunne mennesket på ny kendes retfærdigt for Gud, og dermed (ligesom Kristus) være fri fra yderligere bekymringer om at skulle retfærdiggøre sig. Kristi lidelse og død er med andre ord de *gerninger*, der skaffer det enkelte menneske personlig retfærdighed. Den kristne gudstjenestes hovedsag: *tilsigelsen af syndernes nådige forladelse* bliver dermed ensbetydende med den *betingelsesløse kvalificering af mennesket som person*.

Spørgsmålet lyder nu, hvilke konsekvenser, dette teologiske indhold må have for selve de gudstjenstlige udtryksformer (i denne sammenhæng med fokus på *kirkesangen* i dens forening af poesi og musik). Gudstjenestens indhold: »tilsigelsen af syndernes nådige forladelse« angiver som nævnt den *udefrakommende* (tilsigende) og *ubetingede* (nådige) *retfærdiggørelse* af dén, der forsøger det umulige: at skaffe sig personlig retfærdighed ved hjælp af egne handlinger (synderen). Fordi dette *indhold* rammer den paradoksale spænding, der ligger i menneskets fundamentale 'at ville, hvad det ikke kan' (nemlig at forhverve sig selv retfærdighed), men som det samtidig 'ikke kan undlade at ville' (fordi retfærdighed må det for enhver pris have), får selve *formen* en særlig vigtig funktion som dét, der bidrager til at give indholdet (Guds ubetingede retfærdiggørelse af mennesket) den troværdighed, det ikke uden videre kan påkalde sig ud fra den naturlige, menneskelige erfaring. Gudstjenestens form har med andre ord også til opgave at bidrage til, at det glade budskab bliver hørt og forstået, på trods af de barrierer, menneskets daglige virkelighed umiddelbart måtte sætte herfor. Hvilken *form* har da kraft og styrke til at indfri et sådant forehavende?

Ser vi i første omgang på, hvordan man historisk er gået tilværks, så lyder svaret helt entydigt: *kunstens* form! Her er det ikke nødvendigt at opføre i detaljer, hvordan kunsten gennem århundreder er indgået som en helt naturlig del af kirkens liv, i form af arkitektur,

maleri, poesi og musik. Det interessante er imidlertid, *hvad* det præcist er ved kunsten, der i den grad har kunnet kvalificere den som *kirkelig* udtryksform. Derfor skal det nu afprøves nærmere, hvor langt man overhovedet kan komme i en bestemmelse af, hvori kunstens særlige egenskaber består, for derved at nå frem til en indkredsning af, hvordan kunsten får betydning i kirkelig sammenhæng.

Kan der disputeres om smagen? – Kunsten mellem det 'objektive' og det 'subjektive'

Når talen er om, hvad *kunst* er, hedder det sig almindeligvis, at kunst er ikke noget, man kan give objektive forklaringer på; kunsten er først og sidst en *smagssag*. At kunst ikke er noget, der kan defineres objektivt, er ubetvivleligt. Kunne man nemlig det, måtte det for det første betyde, at en bestemt genstand ville kunne tilkomme betegnelsen »kunst« med samme overbevisningskraft som f.eks. en plade med fire ben kan tilkomme betegnelsen »bord«. For det andet ville det betyde, at man kunne masseproducere kunstgenstande på linie med alle mulige andre genstande. Og begge dele må forekomme lige absurde i forhold til vores umiddelbare fornemmelse af, hvad 'kunst' er.

Men selvom man ikke kan give nogen klar definition på, hvad der gør kunsten til kunst, så kan man til gengæld sige noget om, hvordan kunsten *virker*, dvs. hvad det er, der gør, at kunsten lader sig opleve *som* kunst. Dette findes formentlig bedst beskrevet hos den tyske filosof, Immanuel Kant (1724-1804) i hans værk om »den menneskelige dømmekraft« (*Kritik der Urteilkraft*, 1790). Kants udgangspunkt er her i store træk, at mennesket altid opererer med et særligt reservoir af erkendemidler (sprog, erfaring osv.), som det »lægger ned over« den ydre verden og dens genstande. I mødet med et ydre *objekt* fælder det menneskelige *subjekt* en »dom«, dvs. påtvinger dette objekt en bestemt *definition*. Det kan også beskrives på den måde, at det specifikke objekt indordnes under en passende »almenkategori« – en konkret genstand bestående af en plade og fire ben lader sig således indordne under almenkategorien »bord«. Efterhånden som man opnår en fortrolig omgang med tingene, sker dette naturligvis per automatik, men processen bliver virksom hver gang vi konfronteres med et nyt og ubekendt objekt.

Hvad der gør kunsten relevant i denne sammenhæng er da, at den menneskelige dømmekraft i konfrontationen med kunstens objekter pludselig befinder sig i den uvante situation, ikke at være i stand til at finde en passende almenkategori, som den specifikke (kunst)genstand lader sig indordne under. Den menneskelige erkendekrafts søgen efter en fyldestgørende bestemmelse viser sig forgæves, idet (kunst)objektet ikke lader sig rubricere inden for subjektets reservoir af almenkategorier. – Skulle det så vise sig, at et billede på væggen ved nærmere eftersyn i virkeligheden er en tog-køreplan, er mysteriet naturligvis løst. Men sagen er, at mysteriet netop *ikke* lader sig løse, når det handler om kunstværker.

Nu er det imidlertid ikke i kraft af sin blotte udefinérbarhed, at kunsten kvalificerer sig som »kunst«; i så fald ville der jo ikke være nogen forskel på kunst og vilkårligt kaos. Pointen er, at kunstværket *som* kunst allerede sidder inde med sin egen særlige »orden« (sin egen »almenkategori«), *forud* for menneskets definitoriske mellemkomst. Og hemmeligheden bag, at kunsten lader sig erfare som den »skønne kunst« er da, at den menneskelige dømmekraft i kunstværket finder sit eget arbejde (underordningen af det specifikke under det almene) udført på forhånd. I mødet med kunsten kan den menneskelige erkendeformåen roligt holde fri, fordi her er alting allerede på forhånd tilrettelagt i den skønneste orden!

Den kunstteoretiske pointe lyder i forlængelse heraf, at »kunst« ikke er nogen objektiv definérbar egenskab ved genstande, men noget, der konstituerer sig subjektivt i den menneskelige *erfaring*. Eller sagt på en lidt anden måde: »kunst« er ikke noget, der knytter sig til særlige værker, men er derimod betegnelsen for den erfaring eller oplevelse, disse særlige genstande frembringer hos betragteren. Et hurtigt eksempel: et maleri kan man anskue på flere måder; dels kan man analysere det i dets rent tekniske komposition (farver og former); dels kan man forsøge at fortolke de motiver og betydninger, som maleren (ubevidst eller bevidst) måtte have lagt ind i det. Det er altså noget, der er strengt knyttet til maleriet som håndgribelig genstand. Men hvordan disse komponenter som med usynlige tråde er vævet sammen, så det pågældende billede bliver til et *kunstværk*, er hverken analysen eller fortolkningen i stand til at gøre rede for. En sådan dom kan alene fældes i den subjektive erfaring; i den konkrete *oplevelse* af maleriet som et *i sig selv* sammenhængende og ordnet hele.

Det afgørende er nu, at selvom dét at opleve kunst er en ren subjektiv affære, så har kunstoplevelsen alligevel et vist præg af objektivitet, fordi det dog trods alt er en ydre genstand, der sætter kunstoplevelsen i værk. At kunsten og kunstoplevelsen er subjektiv, er ikke ensbetydende med, at den er »privat«, i betydningen som noget, andre per definition er afskåret fra at kunne have del i. Fordi den subjektive oplevelse af kunst ikke hidrører fra private tilbøjeligheder i subjektet selv, men konstituerer sig i mødet med en given (kunst)genstand, bliver der tale om en oplevelse, der står åben for enhver, og som det er fuldt legitimt at tilskynde alle andre til at indlade sig på. Det kendes da også fra den daglige virkelighed, hvor man jo rask væk (med større eller mindre held) forsøger at overbevise andre om det storslåede i de kunstværker, man selv er blevet imponeret af. Og at man overhovedet kan komme på den tanke at forsøge at delagtiggøre andre i ens egne, subjektive kunstopplevelser, må skyldes, at den konkrete kunstoplevelse som sådan også rummer en potentiel almengyldighed; som noget, der principielt også kunne være muligt for andre.

Dermed er der i grunden også stillet spørgsmål ved det gamle ord: *Om smagen kan der ikke disputeres*. Begrebet »smag« betyder i denne sammenhæng snarere *evnen* til, subjektivt at lade sig behage ved kunstens æstetiske orden, fremfor den private (og dermed indiskutable) *tilbøjelighed* til, én gang for alle at kunne lide dette eller hint. Men fordi oplevelsen af kunst i egentlig forstand netop ikke beror på ens egen forudfattede smag og behag, men tværtimod er noget, der først *vækker* smag og behag, kan man med nogen ret sige, at 'om smagen kan der rent faktisk disputeres'. Det »disputerbare« består nærmere bestemt i spørgsmålet om, hvorvidt det i kunstopplevelsen nu virkelig også er *smagen*, der appelleres til (og ikke alle mulige andre dispositioner; det være sig politiske, moralske og religiøse anskuelser eller fysiske og psykiske tilbøjeligheder, der er bedst tjent med at blive varetaget ved andre midler). Om 'kunsten' reelt formår at indfri sin egentlige bestemmelse som kunst: nemlig iværksættelsen af den kunstneriske *oplevelse*; det er prøvestenen på, om der er tale om kunst eller ej, og deri består også kunstens disputérbarhed.

Interessant er det i denne sammenhæng, hvordan *Thomas Laub* i sin indledende diskussion om kriterierne for valget af salmemelo-

dier, efterlyser en målestok, der netop går ud over den *private* smagsdom: »I ni ud af ti tilfælde vilde denne forhandling [valget af salmemelodier] vist falde sådan ud: »menigheden holder så meget af disse melodier, jeg synes de er så kønne« [præsten], og fra den anden side [organisten]: »jeg, som er musikalsk, må holde på, at disse er de kønneste«. Og så var man ikke et skridt videre. Smag og behag er som bekendt forskellige, og om smagen, siges det, kan der ikke disputeres. Om det siges med rette er et andet spørgsmål.« (*Musik og Kirke*, 1920, s. 7-8).

Laub påberåber sig da kirkens *historiske sammenhæng* som det almengyldige kriterium også for kirkesangens *æstetiske* dimension: »Kirkesangen, den ægte, bæreren af menighedens tale ved gudstjenesten, er og må være en enhed, en helhed, en sammenhængende strøm, den samme fra første færd af og gennem det lange løb. Den må være det, fordi den er udsprungen af den ånd, som altid er den samme, fordi den som bækken altid må smage (!) af sin kilde.« (*Musik og Kirke*, s. 8). At »smage« er per definition en *subjektiv* akt. Men smagen må imidlertid også altid have et *objektivt* udspring, i form af *noget, der smages*. Det vil i den »absolutte kunst« sige: kunstens egen *autonome orden*; i den »relative«, den kirkelige kunst: kirkens egen *åndelige enhed*. I begge tilfælde er hemmeligheden da, at denne givne 'objektivitet' (kunstens æstetiske orden eller kirkens åndelige helhed) kun er tilgængelig ad *erfaringens* vej; nemlig i den subjektive oplevelse af kunsten som kunst eller i den subjektive erfaring af kirkens åndelige liv, som det formidles i gudstjenesten. – At *smagen* også har en genuin teologisk betydning, kommer direkte til udtryk i den 34. Davidspsalme, v. 9: *Smag og se, at Herren er god*; et tema, der gentagne gange er blevet behandlet i den kirkelige tradition (jf. DS 368,4).

Dette ophold ved spørgsmålet om, hvorvidt »kunst« lader sig definere, har skullet tjene som baggrund for den videre forståelse af, hvorfor kunsten som sådan får en særlig betydning som kirkelig udtryksform. Vi så, hvordan »kunst« grundlæggende må opfattes noget, der ikke er tilgængelig ad objektiv vej, men som derimod må opleves eller erfares subjektivt. Men netop fordi det altid er et konkret *kunstværk*, der ligger til grund for den subjektive *kunstoplevelse*, kan denne oplevelse ikke reduceres til den rene subjektivism; behaget ved oplevelsen af kunst består ikke i, at man i kunsten

bliver bekræftet i sine egne fordomme, men snarere at kunsten i kraft af sin æstetiske orden for en stund formår at frigøre det betragtede individ fra dets egne fordomme! Dette generelle strukturprincip i oplevelsen af kunst leverer da forudsætningen for, at den individuelle kunstoplevelse kan påberåbe sig en potentiel almengyldighed; fordi det er kunsten, der driver værket, består der en principiel mulighed for, at alle andre vil kunne få en tilsvarende oplevelse. Det velsmagende er med andre ord noget, alle der ejer evnen til at smage, kan have del i!

Går vi nu et skridt videre, viser der sig nogle interessante paralleller mellem kunsten og kristendommen. Det gælder i første omgang den *negative* konstatering af, at det ikke er muligt at give en udtømmende forklaring på, hvad der er hhv. kunstens og Guds væsen. Kunne man det, ville kunsten ikke være kunst og Gud ikke være Gud; kunsten ville hurtigt afsløre sig som *makværk* og religionen som *menneskeværk*!

En tilsvarende lighed finder vi også når det gælder de *positive* bestemmelser. Den erfaringsmæssige gyldighed af kristendommen som kristendom og af kunsten som kunst skyldes, at deres forlods givne orden modsvarer og afhjælper ufuldstændige forhold i verden (frelsen som forløsningen af den fortabte skabning; kunstens æstetiske orden som indfrielsen af den menneskelige trang til at opleve sammenhæng i tingene).

Men også i spørgsmålet om kunstoplevelsens mulige almengyldighed, finder kunsten en parallel til kristendommen eller rettere sagt: den kristne tro. Troen er et subjektivt forhold, men det er ikke ensbetydende med, at »tro er en privat sag«, forstået på den måde, at tro per definition er en eksklusiv, ikke-kommunikérbar størrelse. Tværtimod vil den kristne tro altid kunne påberåbe sig en almengyldighed ud fra en klar bevidsthed om, hvad der er »troens grund«, nemlig Den hellige Skrift, eller mere præcist: Skriftens »indre klarhed«. – At »enhver bliver salig i sin tro« betyder ikke, at det saliggørende består i at have sin egen, helt private tro, men at et objektivt defineret religionsindhold (Skriften som Guds Ord) subjektivt modtages i tro.

Som dét, der principielt unddrager sig menneskets overlegne begrebsdefinition til fordel for at give sig til kende i sin egen (æstetiske eller religiøse) 'orden', rummer kunsten og kristendommen et grundlæggende lighedspunkt. Dette lighedspunkt blev den afgø-

rende forudsætning for, at kunsten og kristendommen i historien kunne finde sammen og forenes i fænomenet *kirkekunst*.

»Glæden ved det gentagelsesværdige« – Kirkesangens slidbarhed

At kirken fra de ældste tider har benyttet kunsten som sin foretrukne udtryksform, må ikke mindst forklares ud fra, at kunsten i kraft af sine ovenfor beskrevne forbindelseslinier til kristendommen fremstod som et enestående middel til at skabe en passende ramme omkring kirkens *budskab*. Som evangeliet om syndernes nådige forladelse er det kristne budskab i sin inderste kerne altid det samme. Den eneste *form*, der kan tænkes at modsvare et sådant præg af uforanderlighed, er kunstens. Hvorfor? Fordi kunsten er den eneste form, der kan tåle den *gentagelse*, der er en uopgivelig del af indholdet. Det kristne budskab kan tåle at blive gentaget, fordi det altid taler til det samme almenmenneskelige behov for retfærdiggørelse. Som kirkelig udtryksform kan kunsten tåle at blive gentaget, fordi der er tale om *kunst*.

Vi så tidligere, at »kunst« ikke er noget, der kan *forklares*, men noget, der skal *opleves*. Og fordi oplevelsen af kunst ikke beror på objektive forklaringer, men på kunstens egen iboende struktur, formår den virkelige kunst altid at indbyde til nye oplevelser. Naturligvis ikke uafbrudt; man kan jo ikke opholde sig ved det samme kunstværk i timevis; før eller siden vil man se eller høre sig mæt. Men det vigtige er, at de store kunstværker alligevel altid formår at påkalde sig betragterens opmærksomhed *på ny* – fordi den ægte kunst rummer så stort et 'æstetisk overskud', at det ikke kan bruges op på en enkelt oplevelse, men tværtimod synes at kunne række til et uendeligt antal af kunstneriske oplevelser. På den måde bliver al sand kunst i en vis forstand »klassisk«, således forstået, at den virkelige kunst har så stort et 'overskud', at det rækker, ikke blot livet igennem, men til adskillige generationer. Som eksempel kan tages melodien til salmen »Vor Gud, han er så fast en borg«. Ingen kan give nogen endegyldig forklaring på, hvad der helt præcist giver netop denne melodi sine særlige kvaliteter som salmemelodi (kunne man det, ville det givetvis være ensbetydende med, at den mistede sin interesse som salmemelodi). Ikke desto mindre har den nu gennem det meste af 500 år stået som en ubetvivlelig bestanddel af den lutherske kirkesang verden over. Og her forekommer det ikke til-

strækkeligt at henvise til kirkelig konvention eller kirkelig konservatisme. Når en sådan melodi har kunnet overleve de mange kulturelle nybrud og historiske omvæltninger, den har været konfronteret med siden dens fremkomst i starten af 1500-tallet, da må det i sidste instans henføres til dens egen iboende styrke som *kunst* – stadig i betydningen som indeholdende et tilsyneladende uopbrugeligt *æstetisk overskud*. Netop dette 'overskud' gør nu, at denne (og andre tilsvarende melodier) tåler gentagelse år efter år, slægt efter slægt. I kraft af dette 'kunstneriske overskud' bliver *gentagelsen* da til andet og mere end blot »gentagelse«; det bliver derimod til *oplevelsen* af det samme værk *på ny*.

Når man taler om »glæden ved gentagelsen«, da kan meningen naturligvis ikke være, at det er selve gentagelsen *som sådan*, man glædes ved – det er jo ikke ubetinget positivt at høre et eller andet, der »lyder som noget, man har hørt før«! Udtrykket »gentagelsens glæde« må derfor opfattes i den underforståede betydning, at man stilles over for at kunne gentage noget, som man sidste gang havde fornøjelse i, og som man følgelig med en vis rimelighed kan antage vil kunne give en tilsvarende oplevelse (»sidst, vi sang nr. 295 i Salmebogen, havde vi en god oplevelse; derfor glæder vi os til at skulle synge den igen«, osv.). Det er med andre ord stadig selve det *gentagelsesværdige* (som f.eks. i salmesangen), der er det centrale i spørgsmålet om kunstneriske udtryksformer i gudstjenesten.

Talen om kirkesangens »gentagelsesværdighed« kan umiddelbart jævnføres med begrebet om kirkesangens »slidbarhed«. At en salme eller en salmemelodi er »slidstærk« har begribeligvis ikke noget at gøre med det papir, den er trykt på, men at den kan tåle at blive *brugt*, altså igen: at blive *gentaget*. Og denne *slidstyrke* får sangen da også fra sin værdi som *kunst*. Det flere gange omtalte 'æstetiske overskud', der til syvende og sidst er kriteriet for den kunstneriske kvalitet, bliver således også betingelsen for salmesangens slidbarhed. Føler man, at en salme eller en salmemelodi begynder at virke lidt »slidt«, da er det ensbetydende med, at dens kunstneriske reservoir er ved at være brugt op. I forbifarten sagt, så findes der melodier, der føles »nedslidte« inden man når til sidste vers, allerede første gang man synger dem. Andre melodier viser sig derimod først i deres egentlige kvalitet, når man har sunget dem flere gange; akkurat som med ægte, orientalske tæpper, der jo som bekendt bliver kønere af at blive »slidt på«.

Nu findes der imidlertid den indvending, at en salmes holdbarhed eller slidbarhed kun kan afprøves ved dens praktiske brug, hvorfor kravet om 'slidbarhed' af naturlige årsager ikke kan anlægges som kriterium for vurderingen af nye og hidtil ubrugte salmer. Det er der vel ikke så meget at indvende imod. Men det må blot ikke foranledige til den misforståelse, at ethvert nyt salmeprodukt af den grund bør opfattes som fredhelligt i indtil flere generationer. Vurderingen af en »moderne« salmes kunstneriske kvaliteter (og dermed dens mulige slidstyrke) er ikke noget, der kun kan foretages om 100 år. Derfor kan der anføres to begrundelser.

For det første har »kirkefolket« såvel ret som pligt til at underkaste ethvert produkt, der markedsfører sig selv under betegnelsen »menighedssalme«, en kritisk afprøvning. Og en sådan afprøvning består godt og godt i den skånselsløse bombardering med spørgsmålene: »siger det her mig noget?« og i bekræftende fald: »hvad siger det mig?«. Skulle det nu ske, at der (efter grundige overvejelser og forskellige indvendinger pro et contra) skulle opstå den 'common sense', at en given salme virkelig formår ved poetiske midler at skabe fornyet klarhed om, hvad sand kristendom er, da turde man med rette kunne formode, at den pågældende salme også vil kunne have en holdbarhed ud over den tidsbestemte horisont, den er blevet til inden for. Når det gælder afprøvningen af en salmes 'slidstyrke', kan man med andre ord godt fremskynde denne proces ved at lade den kritiske bevidsthed forudgribe det resultat, der ellers først ville fremkomme gennem årtiers sporadiske brug af en sådan salme i den kirkelige praksis.

Det forudsætter naturligvis altsammen en nogenlunde klar bevidsthed om, hvad der bør forventes af en ægte kirkesalme. Og her kommer den anden mulighed for vurderingen af en salmes holdbarhed ind i billedet, nemlig den *historiske tradition*. Skal man forsøge at danne sig en fornemmelse af, hvad der må kræves af en salme for at den bliver 'holdbar' og 'slidstærk', så finder man næppe nogen bedre vejleder end historien.

Historien giver os i første omgang et overblik over, hvilke *frasorteringer*, der gennem tiderne er blevet foretaget. Sammenligner man så dét, der er blevet sorteret fra, med dét, der er blevet stående, tegner der sig langsomt konturerne af, hvad der må til for at sikre en salmes overlevelse på længere sigt. Det skal ikke her udfoldes i detaljer. Blot skal det nævnes, at karakteristisk for de salmer, der er

gået over i historiens glemmebog, er den *poetiske* ubehjælpsomhed og den *teologiske* udvandethed. Enkelte har da reddet sig i land i salmetraditionen i kraft af en særlig styrke på det ene af de to områder. Men generelt gælder det for de salmer, der er blevet stående, at de ejer den unikke forening af poetisk kvalitet og teologisk prægnans. Poesi og teologi går her op i en højere enhed.

På den måde kan traditionen give os et redskab i hænde, også når det gælder vurderingen af kvaliteten i nye salmer. Dermed er naturligvis ikke ment, at kvaliteten i en ny salme beror på dens blotte efterligning af en traditionel salme. I så fald ville der jo slet ikke være tale om en *ny* salme, men blot om en kopiering af en gammel. Men ikke desto mindre leverer de gamle salmer en uomgængelig *norm* for, hvad der er god salmepoesi og hvad der er dårlig; en norm, der således også turde være anvendelig, når det gælder vurderingen af nye salmer og deres levedygtighed. Thi det faktum, at vi ikke véd, hvad fremtiden vil bringe, skal ikke forlede os til at lade som om, at vi heller ikke véd, hvad fortiden har bragt! Derfor bør al seriøs ny salmedigtning også først og fremmest søge at *spejle sig* i traditionens salmer; ikke, som allerede sagt, med henblik på efterligning eller kopiering, men for at *se sig selv som salme*. Så må det i hvert enkelt tilfælde komme an på en prøve, om man i dette spejl virkelig øjner en salme eller om der blot aftegner sig et tågebillede!

Og så handler det jo i sidste instans også om, at indholdet i selve *salmebogen* gerne skulle være nogenlunde sammenhængende. Ingen vil kunne leve med, at de teologiske læremeninge, der bliver udfoldet i den ene salme, modsiges i den anden! Denne indholdsmæssige sammenhæng må alt andet lige også få konsekvenser for det poetiske stilleje, salmerne er udformet i. – Sat på spidsen: den bedste prøvesten på kvaliteten af en moderne salme vil altid være, om den har mod og styrke til at stå side om side med »Den signede dag« eller »O kristelighed« i en salmebog! Som gennem et forstørrelsesglas, vil det da lynhurtigt afsløre sig, af hvilken *kirkelig, folkelig* og *poetisk* beskaffenhed, en sådan salme i virkeligheden er!

Hele kravet om kirkesangens »slidstyrke« tjener alene det formål at sikre en gudstjenstlig form, der svarer til det gudstjenstlige indhold. Er det altid det samme troværdige budskab, der gentages i gudstjenesten, da må også dets udtryksform have en tilsvarende karakter af 'gentagelighed'. Til indholdets *troværdighed* svarer formens *gentagelsesværdighed*!

Denne gentagelsesværdighed får den gudstjenstlige form i kraft af sin *æstetiske slidstyrke*. Som evangeliet altid er det samme, der høres på ny, må også dets kunstneriske iklædninger og former være af en sådan beskaffenhed, at de stedse lader sig gentage og opleve på ny.

Den formmæssige fasthed, gudstjenesten vinder ved sine slidstærke udtryksformer, kommer uvilkårligt til at virke som et *ekko* eller en efterklang af evangeliet selv. Derfor rummer den slidstærke form en særlig gudstjenstlig gevinst som dét, der svarer igen over for det enkelte menneskes usikkerhed og tvivlrådighed; den faste form bliver i gudstjenesten det første fingerpeg i retning af trofasthed, der skal forkyndes (i dåb, prædiken og nadver).

Derfor må man også afvise de teologisk-kirkelige retninger, der vil se gudstjenestens kunstneriske former som et udtryk for »menneskets oprør mod Gud«, og hvor kunsten som en menneskelig fremstillingsform i gudstjenesten forsøger at hævde sig selv på bekostning af evangeliet. Tværtimod kunne man sige, at den ægte, gudstjenstlige kunst er ikke et udtryk for *menneskets ulydighed mod Gud*, men et udtryk for *Guds trofasthed mod mennesket*! En sådan funktion udfylder den gudstjenstlige form imidlertid alene i kraft af sin kunstneriske slidstyrke.

»Syng hver gammel kirkesalme, som den først var gjort i går«

Det hører med til det storslåede hos Grundtvig, at han i sine salmer ind imellem også formår at artikulere nogle af de principielle overvejelser, der lå til grund for hans salmedigtning. Et godt eksempel herpå er salmen *Syng, Guds folk, med hjertens glæde* fra Sangværket 1, nr. 119 (1837), der er skrevet over den gammeltestamentlige Salme 40 (et uddrag af Grundtvigs salme er gengivet til slut i artiklen).

Hovedtemaet er her, hvordan budskabet om Guds trofasthed mod sit folk som en helt naturlig følge kalder på menighedens lovsang. Herom handler det første vers; den kristne menighed har grund til at bryde ud i sang, når den betænker sin Herres nådefulde nærvær:

Syng, Guds folk, med hjertens glæde!
Verden se, han er til stede,
som kan trøste over den!
Atter det på jorden kendes:
Som han vinker, alting vendes,
Sions konge, kristnes ven!

I vers 2 taler Grundtvig da nærmere om, af hvilken beskaffenhed, denne sang må være:

Grønnes lad en visnet palme!
Syng hver gammel kirkesalme,
som den først var gjort i går!
Derpå verden bedst kan mærke,
for din Ånd, den evig stærke,
som en dag er tusind år!

Hovedsagen er, at det gamle skal blive som nyt («Grønnes lad en visnet palme»); den gamle kirkesalme skal synges, som om den »først var gjort i går«. Det kan opfattes på flere måder. Man kan her tænke på Grundtvigs egen, intense beskæftigelse med »de gamle kirkesalmer«, dvs. hans egne bearbejdelser og gendigtninger af salmerne fra den gamle tradition, hvilket først og sidst skulle tjene det formål at give fornyet liv til indholdet i disse salmer. Men man kan også forstå ordene »Syng hver gammel kirkesalme, som den først var gjort i går« som et udtryk for det *klassiske* i salmesangen, og dermed dens slidbarhed. Prøvestenen på en salmes værdi består dermed i, om den altid kan synges »som om den først var gjort i går«, uanset hvor gammel den i øvrigt måtte være. For Grundtvig har dette en ganske særlig gudstjeneste-teologisk pointe:

derpå verden bedst kan mærke,
for din Ånd, den evig stærke,
som en dag er tusind år!

De århundreder gamle kirkesalmer, der alligevel kan synges med en nutidighed, som om de først var skrevet i går, bliver hos Grundtvig intet mindre end det gudstjenstlige billede par excellence på, at for Herrens Ånd »årtusinder som dage kun er at regne«. Den slidstærke kirkesang bliver menighedens billedlige pant på, at den har en Herre, hvis trofasthed varer evindeligt.

Det er da gudstjenestens fornemste opgave, til stadighed at gøre denne forvisning om Guds trofasthed gældende på ny; at lade det gamle budskab komme til ny virkning hver søndag. Eller som det hedder hos Grundtvig i vers 3:

Tak din Gud med gamle taler
for hvad nyt din sjæl husvaler,
for hvad først blev skabt i dag!

Så er der anlagt et klart perspektiv for, hvad der er kirkesangens hele formål, nemlig at sikre en passende ramme omkring menighedens svar eller »reaktion« på det gamle, men dog evigt unge budskab om syndernes nådige forladelse. Og i sidste halvdel af vers 3 forsvare Grundtvig da den klassiske salmesang med en passus, der naturligvis er tænkt ud fra hans egen samtids diskussion om kirkesangen, men som på forunderlig vis stadig synes at være aktuel:

Dermed endes trætter lange
om de gamle kirkesange
og kong Davids harpeslag!

»Syng Herren en ny sang«

Det turde gælde som en kendsgerning, at man i dag ikke umiddelbart kan holde en prædiken, der er skrevet af Luther, Kingo, Brorson eller Grundtvig. Det skyldes ikke blot et gammeldags sprogbrug (det ville i nogen grad kunne omsættes til en mere moderne taleform); det skyldes først og fremmest, at en prædiken altid er bundet til den samtid, den er blevet til inden for. Vil en prædikant gøre det kristne budskab aktuelt for sine tilhørere, må han også altid tage udgangspunkt i den samtidshorisont, der til enhver tid er tilhørernes. Derfor bliver en prædiken i dens ydre form altid bundet og begrænset til et bestemt samtidsbillede, uanset hvor 'rigtigt' selve indholdet måtte være. Gamle prædikener er studiemateriale (og ofte overordentlig inspirerende som sådant), men deres liv og funktion som »Guds levende ord« havde de dengang, de blev holdt og hørt.

Anderledes forholder det sig med de gamle *salmer*. Her gælder det, at man i dag (ofte kun med et minimum af sproglige tillempelser) stadig kan synge salmer af Luther, Kingo, Brorson og Grundtvig. Hvorfor? Fordi salmerne som *poesi* ejer en særlig levedygtighed, der går på tværs af skiftende samfundssyn og livsmønstre. I kraft af deres rent poetiske kvaliteter bevarer disse salmer en dimension af en »højere orden«, der til stadighed lader sig opleve *på ny*, når de synges. Og i kraft af denne poetiske dimension bliver salmerne *slidstærke*.

Når det drejer sig om kirkesalmer, er denne poetiske dimension naturligvis ikke noget mål i sig selv, men tjener som middel for det

højere formål at give liv til tekstens indhold. Dette indhold må (efter sagens natur) stedse handle om, hvordan Guds barmhjertighed og nåde modsvarer menneskets fundamentale trang til at blive dømt retfærdig som person; hinsides egne fortjenester. – Netop fordi dette grundtema rummer et modsætningsforhold til den faktiske virkelighed (til »verden«, hvor man får løn som forskyldt), bliver det nødvendigt at sikre en fasthed i selve den poetisk-musikalske udtryksform. Eller med andre ord: *hvis* poesien og sangen i kirken har en særlig gudstjenstlig funktion (og ikke bare skal fungere som et pynteligt divertissement), da må det være som det middel, der formår at skabe troværdighed omkring gudstjenestens forkyndelse af evangeliet. – Deraf følger ikke, at poesien selv ophøjes til »religion« eller bliver til »religions-erstatning«. Men at religionen iklædes slidbare, poetiske og musikalske former (sådan som det er tilfældet i salmesangen) rummer den klare gevinst, at der skabes overensstemmelse mellem form og indhold. Som indholdet er »klassisk«, må også formen være det.

På den måde får hele spørgsmålet om 'gudstjenstlig fornyelse' et nyt perspektiv. Det *nye* er som *kirkelig kategori* ikke dét, der er det mest *nutidige*, men dét, der af sin egen kraft og styrke fortsat lader sig opleve *på ny* (dvs. tåler gentagelse). Og det gælder for såvel det kristne budskab som for dets kunstneriske udtryksform. Det betyder også, at kirkekunstens samtidige gyldighed på ingen måde er identisk med den slaviske brug af nutidige sprog billeder og udtryksformer. Var det tilfældet, måtte det uvægerligt betyde, at kirkekunsten mistede sin aktualitet og sin gyldighed, så såre disse tidsbestemte udtryksformer gik af mode. Gudstjenestens »nye sang« ville på den måde være forældet, længe inden den overhovedet var blevet alment kendt og sunget ind.

Her synes inspirationen fra Grundtvig og hans syn på de »gamle kirke-salmer« imidlertid at rumme endnu en gevinst. Det drejer sig kort og godt om den *frihed*, som det giver, helt og holdent at kunne rette opmærksomheden på salmesangens gudstjenstlige kvaliteter – i modsætning til vore dages nærmest feberagtige jagen efter at få »vor egen tid« repræsenteret i salmesangen, og hvor spørgsmålet om det *koalitative* i vid udstrækning underordnes det *kvantitative* (så som det ubetingede krav om at få flest mulige nulevende digtere med i salmebogen). Det giver en forunderlig fornemmelse af frihed, trygt og roligt at holde fast i den poetiske og musikalske tradition,

der gennem århundreder har båret menighedens svar på evangeliets budskab, fremfor den evindelige bekymring om, hvorvidt menighedssangen nu også afspejler »noget af os selv« og »vor egen dagligdag«. I denne frihed kan man da glæde sig over det, vi allerede har, og så i øvrigt afvente, at der engang vil komme noget nyt, der for alvor kan stå mål med den klassiske salmetradition.

Lad os slutte med at gengive Martin Luthers kommentar til den gammeltestamentlige Salme 33, v. 3, hvor det lyder: *Syng Herren en ny sang*. Den »nye sang«, siger Luther, er den kirkelige lovsang; i modsætning til de sange, man synger til sin egen pris. Den slags sange er nemlig altid »gamle«, også selvom de er skrevet i sidste uge. En *åndelig sang* derimod, »den vil også altid være den allernyeste sang, om så den er skrevet af de allerførste mennesker på jorden!«

SYNG, GUDS FOLK, MED HJERTENS GLÆDE

Melodi: Thomas Laub 1924.

Syng, Guds folk, med hjer - tens glæ - de! Ver - den

se, han er til ste - de, som kan trø - ste o - ver den!

At - ter det på jor - den ken - des: Som han vin - ker, al - ting

ven - des, Si - ons kon - ge, krist - nes ven!

- | | |
|---|---|
| <p>1. Syng, Guds folk, med hjertens glæde! Verden se, han er til stede, som kan trøste over den! Atter det på jorden kendes: Som han vinker, alting vendes, Sions konge, kristnes ven!</p> <p>2. Grønnes lad en visnet palme! Syng hver gammel kirkesalme, som den først var gjort i går! Derpå verden bedst kan mærke, for din Ånd, den evig stærke, som en dag er tusind år!</p> <p>3. Tak din Gud med gamle taler for hvad nyt din sjæl husvaler, for hvad først blev skabt i dag! Dermed endes trætter lange om de gamle kirkesange og kong Davids harpeslag!</p> <p>4. Ja, udbryd, som nys befriet: Efter Herren har jeg biet, og han sig til mig nedlod! Han har hørt min bøn fra hulen, trak mig op af rakker-kulen, og den fule mødding-flod!</p> | <p>5. På en klippe han mig satte, styrked mine fødder matte, styred dem til sikker gang. Lagde så i aftenstunden mig et nytårsvers i munden, for vor Gud en højtidsang!</p> <p>6. Jeg din lyst mig har tilegnet, i mit bryst din lov er tegnet, som en bog i hjertet mit; læben aldrig vil jeg hindre fra din sandhed i mit indre at udtale højt og frit!</p> <p>7. Intet vil af dit jeg skjule, aldrig nogen røverkule gør jeg af mit hjerterum, aldrig om din sandheds gåde, din retfærdighed og nåde, findes skal din tjener stum!</p> <p>8. Ja, Guds Folk, lad så det lyde og læg til: Det skal betyde Jesus Kristus, ærens drot, han, som sandhed er og nåde, han, som løste livets gåde, han, som alting gjorde godt!</p> |
|---|---|

Sl. 40. Grundtvig 1837 (GSV I,119).

Enigheden og afstanden mellem Thomas Laub og Carl Nielsen i deres syn på salmemelodier

Af Hanne Tougaard og Peter Thyssen

Blandt de mest interessante fænomener i nyere dansk musikhistorie tør også venskabet og samarbejdet mellem Thomas Laub (1852-1927) og Carl Nielsen (1865-1931) regnes. Som det fremgår af den nekrolog, Carl Nielsen skrev i Politiken to dage efter Laubs død i 1927, drejede det sig om et venskab, der indledtes i begyndelsen af 1890'erne og som varede livet ud.¹ Hertil kom så det *musikalske* samarbejde, hvori Laub og Carl Nielsen i vidt omfang forenedes på såvel det teoretiske som det praktiske plan.

Alligevel er der langt fra tale om et fuldstændig harmonisk og afbalanceret forhold mellem to jævnbyrdige musikere. Man kan måske sige, at Laub og Carl Nielsen mødte hinanden med hvert sit kompetenceområde, der i årenes løb fremkaldte såvel beundring som kritik hos den anden. Således kunne Carl Nielsen udtrykke en nærmest overstrømmende beundring for Laubs teoretiske og praktiske sans for kirke- og folkesangens historiske liv; sådan som det fremgår af hans velkendte omtale af Laubs *Tolv Viser og Sange af danske Digtere* (1920): »Vi har næppe nogen finere og dybere kender af vor digtekunst end musikeren Thomas Laub. De tolv smaa viser og sange, han for nylig har udgivet, viser det med en tydelighed, saa man maa juble. Det er vel overhovedet første gang i dansk aandsliv, at ord og toner er indgaaet en saa fuldkommen formæling. ... – Er da disse melodier nye og overraskende? – Nej, paa ingen maade ... – Er de maaske stiliseret tilbage i tiden? Endnu mindre, men de har rødder ud til alle sider, og følger man de fine forgreninger, øjner man saavel fibre, der peger fremad, som andre, der forsvinder helt ned i fortiden og lader ane, at de har forbindelse med den

gregorianske sang: den største ros, der kan ydes en nulevende melodi-ker.«² Men når det gjaldt Laubs arbejde med *kirkesangen*, antydede Carl Nielsen ved flere lejligheder en kritik af Laubs kirkemusikalske stilbegreb; »... Laub henter sit Stof fra en ganske vist »evig« kilde, men dog med eftertryk på *een* kilde.«³

Når det omvendt gælder Laubs vurdering af Carl Nielsen, virker forholdet for en umiddelbar betragtning noget mere ensidigt – Laub synes i det store hele kun at have udtalt sig om Carl Nielsens musik, når han havde noget *negativt* at udsætte på den! Det ville imidlertid være forfejlet at tolke dette som en art »musikalsk mindreværds-kompleks« over for Carl Nielsen, lige så lidt som det skulle være et udtryk for en manglende sans hos Laub for Carl Nielsens musikalske geni. Laubs kritik af Carl Nielsen skal primært forstås på baggrund af hans egen vedholdende insisteren på deres forskellige kompetenceområder: han selv som frembringer af »musikalsk brugskunst« over for Carl Nielsen som skaberen af »absolut tonekunst«. Hvor tydeligt Laub opfattede forskelligheden mellem deres arbejds- og kompetenceområder, fremgår af hans brevveksling med Carl Nielsen. Allerede fra samarbejdets begyndelse lyder det i en ydmyg tonet bemærkning fra Laub til Carl Nielsen: »Der er kun én ting jeg er bange for, – at det skulde se ud som om jeg vilde krybe ind under dine vinger; du har en stor kreds, jeg kun en lille; det må ikke være sådan at jeg tager nogle af dine fordele, og i øvrigt hænger på« (2.12.1914). Og et par år senere: »Selv om jeg har »det ene fornødne«, det at jeg føler mig som barn af huset, og det var jo frygteligt, om jeg ikke følte det, jeg som nu i et helt liv har arbejdet på kirkesangens fremme, – så var det hele jo løgn – men selvom jeg nu har dette ene, så ved jeg godt, at jeg kun er lille ved siden af dig i »det andet fornødne«, kompositionsevnen. Jeg har kun villet hævde at bægge dele behøves« (18.9.1917).

Det er i dette brev, vi finder Laubs berømt-berygtede udtalelse om, at Carl Nielsen ikke egnede sig som salmekomponist, fordi han ikke var »barn af huset«. Laub begrundede sin påstand således: »Grunden til at du, efter min mening, har forfejlet målet, tror jeg kommer af *vejen* hvorad du er kommet til opgaven. En salmekomponist må være *barn af huset*, hvormed jeg ikke tænker på at han har en patenteret tro, – hans tro kan være lille, kan være forkert, – men, han må være hjemme i, d.v.s. have levet i menighedssangen ...« (18.9.1917).⁴

Målet med denne fremstilling bliver at overveje, hvordan netop spørgsmålet om salmemelodierne kom til at udgøre et stridsæble i samarbejdet mellem Laub og Carl Nielsen. Det skal foregå ved først at se nærmere på, ad hvilke »veje«, de kom til den opgave at komponere salmemelodier. Dernæst skal det vises, hvor langt de på dette område kunne følges, og ikke mindst hvor vejene her skiltes. Til det sidste vil især begrebet om »barndommen« blive fremhævet. Netop »barndomsbegrebet« synes i dets forskellige afskygninger at levere en væsentlig nøgle til forståelsen af, hvori såvel enigheden som afstanden bestod mellem Laub og Carl Nielsen i deres syn på salmemelodier.

»Det er en ære at arbejde for en god sag« – Thomas Laub og kirkesangen

Thomas Laubs livslange beskæftigelse med kirkemusikken var fra første færd tæt forbundet med en levende interesse for den *historiske* musik. Frem for alt må nævnes den enstemmige, middelalderlige (gregorianske) kirkesang, den flerstemmige renaissancemusik, samt de gamle, middelalderlige folkeviser. Disse tre musikalske strømme flød på forunderlig vis sammen i reformationstidens *kirkemusik*, hvor den gregorianske sang især leverede det *melodiske*, renaissancemusikken det *harmoniske* og folkeviserne det *rytmiske*. Denne musikalske syntese, som Laub fandt i den reformatoriske kirkesang, blev for ham indbegrebet af, hvad man kunne betegne som »musikalsk kirkestil«; et standpunkt, han aldrig fraveg.

Laubs reformprogram for den danske kirkesang, som han formulerede det i *Om Kirkesangen* (1887) og i *Musik og Kirke* (1920), er gammelkendt stof og skal ikke uddybes i detaljer her. Blot skal det pointeres, at der ikke er tale om et forehavende, der blev færdigformuleret én gang for alle i 1887, men at det snarere drejer sig om et projekt, der befandt sig i en stadig udvikling fra slutningen af 1880'erne til midten af 1920'erne. Dette udviklingsforløb kan kort skitseres på følgende måde.

Under inspiration af det 19. århundredes koralreformer i Tyskland (rekonstruktionen af de gamle koralmelodier efter deres oprindelige melodik, harmonik og rytmik), slog Laub i 1887 til lyd for en tilsvarende reformering af de gamle salmemelodier på dansk grund. I

Danmark var der imidlertid det specielle forhold, at den grundtvigske kirkesang allerede havde frembragt sin egen form for kirkesmusikalsk fornyelse, nemlig med de mange *romantiske* melodier til Grundtvigs salmer. Den grundtvigsk-romantiske genoplivning af kirkesangen så Laub i første omgang som et gode; både som dét, der brød det »isdække«, den »døde koral« havde lagt over kirkesangen, og som et middel til at befordre indsyngningen af de gamle salmemelodier i deres ægte form (jf. *Om Kirkesangen*, s. 97-98 og s. 3-4). Først senere radikaliserede han sin kritik af den romantiske kirkesang, sådan som det kommer til udtryk i *Musik og Kirke* (s. 146ff).

Strengt taget var der på Laubs tid ikke noget nyt i at kritisere den romantiske kirkemusik; de forskellige romantiske kirkemusikalske retninger i Danmark (Berggreen, Rung, Barnekow, Gade, m.fl.) havde gennem et halvt århundrede af et ærligt hjerte kritiseret hinanden og deres melodier for at være »ukirkelige«, uden dog at have gjort sig den ulejlighed at formulere et klart ståsted for denne kritik. Det nye omkring Laubs kritik af den romantiske kirkesang består da i, at han på baggrund af et historisk inspireret kirkemusik-ideal ikke alene formåede at opstille et klart defineret alternativ til de romantiske kirkemelodier, men også i kraft af dette ideal var i stand til at rette en principiel kritik mod den romantiske kirkesang som helhed betragtet.⁵

Vigtigere er det imidlertid, hvordan Laub *konstruktivt* udnyttede sin kritik af de romantiske salmemelodier. Laubs kirkemusik-ideal blev med andre ord ikke blot taget i anvendelse som rambuk mod en romantisk, sentimental-patetisk kirketone; det blev også omsat i *kompositorisk praksis*. Det er svært at sige, hvornår Laub for alvor har »følt sig kaldet« som selvstændig salmekomponist; i hvert fald hører langt størsteparten af hans egne salmekompositioner hjemme i tiden efter hans arbejde med rekonstruktionen af de gamle koralmelodier, der foregik omtrentligt i årene 1885-1910. Næsten halvdelen af Laubs egne melodier er blevet til i årene 1915-1918.⁶ Det vil altså sige på det tidspunkt, hvor Laub havde opnået en selvforståelse som »barn af huset« (jf. brevet til Carl Nielsen, 18.9.1917). Denne selvforståelse synes endvidere uløselig knyttet til Laubs selvopfattelse som *grundtvigsk salmekomponist*. – Betegnende er det, at Grundtvig og den grundtvigske kun spiller en ganske marginal rolle i *Om Kirkesangen*. 30 år senere derimod; i *Musik og Kirke*, finder vi den grundtvigske *salmedigtning* fremstillet som intet mindre end

programmatisk også for fornyelsen af *kirkemusikken*. Hvad Laub her siger om Grundtvig, lader sig også læse som et udtryk for hans eget ideal som kirkesangens *musikalske* fornyer: »Ingen har som Grundtvig haft sans for den historiske sammenhæng gennem tiderne. Alt åndeligt, alt levende havde for ham et levnedsløb. Og det gælder da ikke mindst kirken, hvis liv han så som en enhed, en helhed, også forstået på den måde, at hvis der efter en død tid trængtes til fornyelse, var midlet ikke det at opfinde splinternye livskræfter, nej det kom an på, var at vende tilbage på den gamle kirkegrund, så skulde det nye der trængtes til nok vokse frem, måske i ydre form forskelligt fra de ældre foreteelser men aldrig med et indhold af en anden ånd, aldrig i modsigelse af det oprindelige« (*Musik og Kirke*, s. 132).

Thomas Laubs reformprogram for den danske kirkesang tog således sin begyndelse i en »venden tilbage på den gamle kirkegrund« – nemlig i arbejdet med de gamle koralmelodier – og sluttede med, at der på denne grund »voksede nyt frem« i skikkelse af Laubs egne salmemelodier. Det afgørende er, at for Laub var det første den ufravigelige betingelse for det sidste; en salmekomponist måtte først af alt være hjemme i kirkens historiske sammenhæng, og samtidig være sig bevidst, hvad der krævedes i gudstjenestens aktuelle situation. Uden en sådan forankring i kirken og dens historie, ville musikken, efter Laubs opfattelse, aldrig blive i stand til at udfylde en funktion som *kirkemusik*.

Carl Nielsen og den »stille, beskedne Kunst«

Det hører til Carl Nielsens ubetvivlelige kvaliteter, at han i sin musik stedse bevarede en folkelig tone; ikke alene i sine sangstykker, men også langt ind i de større symfoniske værker. Allerede før århundredskiftet komponerede han sange og blev i de følgende årtier en af hovedkræfterne i fornyelsen af den danske folkesang.

En milepæl i denne side af Carl Nielsens kunst udgør året 1914, hvor han blev bedt om at medvirke ved udgivelsen af melodibogen til Borups *Dansk Sangbog*. Carl Nielsen opfordrede bl.a. Laub til at skrive nogle melodier til denne samling, men det blev Laub, der tog initiativet til det videre samarbejde, idet han sidst på året foreslog Carl Nielsen et samarbejde omkring en samling danske viser (*En Snes danske Viser*, 1. Samling, 1915) – »Det skulde være jævne viser,

mit forbillede er Schulz's 'Lieder im Volkston' og Weysses 'Morgensange'«; det gjaldt om at »genoplive Sansen for den jævne folkelige sang« (Laub, 2.12.1914). *Ordene* skulle være hovedsagen (danske ord med kraft og natur) og udsættelsen skulle være jævn, så den ikke animerede til koropførelser. Carl Nielsen har helt kunnet tilslutte sig Laubs forslag og der er ingen tvivl om, at de virkelig fandt sammen om et fælles mål. I et brev (8.4.1915) skriver Carl Nielsen om deres fælles intention: »en Indlevelse i Tid og Aand uden al Stilisering har været vort Maal«. Carl Nielsen understreger, at både *ordene* og *melodierne* skal komme til deres ret – hvorfor der hverken er for- eller efterspil, men blot et beskedent akkompagnement. Om selve akkompagnementet skriver Laub (18.12.1914) til Carl Nielsen, at det skal være støttende, jævnt klargørende og frem for alt ikke må gøre sig gældende på egne vegne. Den samme tanke formulerer Carl Nielsen med lidt andre ord (4.4.1915): viserne skal være »et Fingerpeg bort fra de moderne 'Lieder', der ofte bestaar af et lidenskabeligt og vanskeligt Klaverparti hvormed Ord og Melodi maa kæmpe en fortvivlet Kamp«. Laub og Carl Nielsen understregede hele tankegangen bag deres bestræbelser i forordet, der bestod af et (af Laub) oversat citat fra J. A. P. Schulz's forord til *Lieder im Volkston* (1782-1790), og hvor Schulz's berømte udtryk om folkesangens *Schein des bekannten* indgår.

I 1917 kom *En Snes danske Viser*, 2. Samling, hvormed Laub og Carl Nielsen således havde udgivet i alt 42 melodier sammen; 19 komponeret af Laub og 23 af Carl Nielsen.

Eftersom der foreligger meget klare udtalelser fra både Laub og Carl Nielsen om et fælles mål, er det bemærkelsesværdigt, at John Wedell Horsner og H. F. Nørfelt kan skrive: »Skønt de [Laub og Carl Nielsen] samarbejdede om flere projekter, havde Nielsen og Laub ikke noget fælles grundsynspunkt angående folke- og kirkesang; Nielsen satte det folkeligt-levende højest (et ganske grundtvigsk standpunkt), medens Laub mere arbejdede ud fra historisk-stilistiske kriterier.« (Forord til *69 melodier til Grundtvigssalmer i Den danske Salmebog*, Kbh. 1983, s. 3). I arbejdet med *En Snes danske Viser* er det klart, at Laub og Carl Nielsen havde det samme ideal, men senere (særlig tydeligt i 1924) gav Laub udtryk for, at han og Carl Nielsen så »grundforskelligt« på mange ting angående kirkesangen.

Da Carl Nielsen i 1914 indledte samarbejdet med Laub om folke-melodierne, var han allerede selv begyndt at komponere *salmemelodier*. Baggrunden herfor beskrev Carl Nielsen i et brev til den hollandske komponist, Julius Röntgen 4.5.1915 på følgende måde: »For 2-3 Aar siden blev jeg af en Præst [Valdemar Brücker] anmodet om at skrive et Par Salmemelodier til Grundtvigske Salmer. ... Dette har ført til at jeg nu har faaet en saadan Interesse for denne stille, beskedne Kunst at jeg nu har en Samling på 52 Salmemelodier. ... Vor Kirkesang her i Landet er nemlig gaaet tilbage og bliver værre og værre. Kunde jeg bidrage blot en ringe Del til at rejse Smagen igen, vilde jeg være lykkelig«.

Carl Nielsen delte altså ikke blot Laubs anskuelser på den folkelige sangs område, men var principielt også enig med ham i hans negative syn på den stilløse pluralisme, der kendetegnede brede dele af datidens kirkesang, og som melodisamlingen *Menighedens Melodier* (1914) tør gælde som et væsentligt kildemateriale til. Carl Nielsen havde fulgt Laubs arbejde med kirkesangen helt tilbage fra begyndelsen af 1890'erne, og ved flere lejligheder udtalte han sig særdeles positivt om Laubs resultater. – Således i essayet »Mozart og vor tid« (1906), hvor Carl Nielsen betegner Mozarts kirkemusik som »i højeste grad konventionel«. For ikke at give sig ud i en længere forklaring på, hvad han selv forstår ved »god kirkemusik«, henviser han til »Thomas Laubs 2 Samlinger af vore gamle salmer, som er ypperligt udsatte i den aand, de kræver«.⁷

Selv om Carl Nielsen komponerede sin ovennævnte samling af salmemelodier i årene 1912-1916, blev de først udgivet i 1919; under titlen *Salmer og Aandelige Sange*. Muligvis har han selv følt, at han var kommet rigelig tæt på Laubs gebet og ikke med et tilsyneladende overlæg ville »anfægte« Laubs position. Laub havde desuden udgivet *Dansk Kirkesang* året før, så med udgivelsen af *Salmer og Aandelige Sange* markerede Carl Nielsen sit selvstændige bud på en salmeformnyelse – på trods af Laubs klare indvendinger mod hans salmemelodier.

Blandt Carl Nielsens 49 melodier i *Salmer og Aandelige Sange* er der melodier til sytten tekster, der i forvejen havde melodier med Laubs stempel, heraf otte originalkompositioner af Laub. Hertil kommer Carl Nielsens melodi til »Herren siger: Er I trætte«, som Laub komponerede sin melodi til i 1925. Desuden har Carl Nielsen

lavet et udkast til en melodi til »O du Guds Lam«. Netop disse »dobbelmelodier« anfægtede Laub; ikke af personlige, men af saglige hensyn: »du ved ikke hvad menigheden ejer; derfor har du gang på gang komponeret melodier til salmer der i forvejen har udmærkede melodier. ... Og når nu kirkefolket med god vilje er begyndt at leve sig ind i de andre melodier, som vi havde fået dem til at bryde sig om, så må de forvirres, når du, med din store anseelse, byder dem noget andet.« (Laub, 26.3.1924; jf. Torben Schousboe: »Barn af huset – ?«, s. 82). Laub synes altså til syvende og sidst at have betragtet *salmekomponisten* Carl Nielsen som noget af en »skruibrækker« i forhold til hans eget arbejde med kirkesangens fornyelse!

Hvorom alting er, synes det tydeligt, at Carl Nielsen har næret stor sympati for Laubs (såvel teoretiske som praktiske) arbejde med kirkesangen, men når han selv skulle komponere salmemelodier, har han tilsyneladende været nødt til at øse af andre inspirationskilder. Det kirkemusik-ideal, som Laub hentede sin kunstneriske inspiration fra, kunne Carl Nielsen med andre ord ikke bruge til noget i sine egne salmekompositioner. Hvorfra fik da Carl Nielsens salmemelodier deres musikalske 'indhold'? For Laub var sagen klar: en salmemelodi skal altid være i pagt med den »fælles store lovsang«, som den henter sin inspiration fra og som den »udfyldende og berigende« lægger sin egen stemme til. Men for Carl Nielsen er der en anden og vigtigere erfaringshorisont, der gør sig gældende i forbindelse med kompositionen af salmemelodier: *barndommen*, som i det følgende skal betragtes nærmere.

Barndommens uomgængelighed

1. Carl Nielsen og barndommen

Født ud af en spillemandsslægt og opvokset i et fynsk almuemiljø, har Carl Nielsen på det nærmeste fået den folkelige sang og musik ind med modermælken. Da han siden komponerede sine salmemelodier, den »stille, beskedne Kunst«, blev det da også de musikalske barndomserindringer, der udgjorde den umiddelbare sfære omkring disse melodier. Første gang han nævner dette, er i et brev til Anne Marie Carl-Nielsen (28.2.1914), hvor han kombinerer det

smukke og det ligefremme med barndommen. Han omtaler ved denne lejlighed melodien til »Mit Hjerte altid vanker«: »Siden du rejste har jeg skrevet tre Salmer, hvoraf de to hører til de allerbedste og den ene er vistnok den smukkeste jeg endnu har komponeret. Jeg er saa glad ved denne melodi at jeg maa spille den af og til for mig selv; den er saa ligefrem at Du maaske ved at høre den første Gang vil synes, Du har kendt den helt fra Din spædeste Barndom af. Baade Melodien og dens Harmonier kom strax helt af sig selv«. ⁸ Melodien er af en sådan art, at man *synes* at kende den fra sin barndom. Hertil Jørgen I. Jensen: »Han [Carl Nielsen] skriver ikke: denne melodi er formet i en barne-tone, men formuleringen lyder: det er *som om* at du, som voksen føler at du altid har kendt den. Melodi-idealet beror altså på, at erindringen er aktiviseret som en enhed af autentisk følelse bagud og kunstnerisk formning fremefter.« (*Carl Nielsen – Danskeren*, s. 280).

I »Fynsk Foraar« fra 1921 lod Carl Nielsen erindringerne fra barndommen få musikalsk udtryk og han formulerede det sprogligt i 1927 i *Min fynske Barndom*. Da manuskriptet var ved at være færdigt skrev han (20.9.1927): »Det har – hvad jeg ikke havde tænkt mig – været et ret betydeligt Arbejde at fremstille og genopfriske i min Hukommelse alt hvad jeg oplevede i den Periode, der for alle Mennesker er og bliver den grundlæggende.« For Carl Nielsen var barndommen den klassiske tid i et liv, et orienteringspunkt, som også er kraftkilden til alt, hvad man gør. »Et Menneske kommer aldrig løs fra sin Rod, fra alt det der ligger i det dybeste Leje: Barndommens og Ungdommens rige Kilde med det store Væld af Erindringer« (21.9.1930). Carl Nielsen får altså gennem »opdagelsen« af sin egen barndom et melodi-ideal, som beror på en levende erindring, der drages ind i arbejdet med de nye ting, han komponerer.

Det er derfor følgerigtigt, når Carl Nielsen beretter, at han komponerede sine salmemelodier ud fra barndomsindtryk fra Klaus Berntsen (friskolemand og politiker) og Johannes Clausen (præst i Nørre-Lyndelse). Med Jørgen I. Jensens ord: »Men dermed menes ikke, at melodierne på mindste måde er en genklang af det faktiske tonesprog han som barn har mødt i salmemelodier. Meningen er snarere, at der i barndomserindringerne om personer og situationer er underforstået en musikalsk dimension, som han nu bliver i stand til at høre. ... Eller man kan udtrykke Carl Nielsens erfaring på en anden måde: Hvad der er ord og handlinger i én livsfase, kan blive

musik i et andet livsafsnit, og omvendt: Hvad der én gang er blevet hørt som musik, kan opstå som tekst. Som han selv skrev ni år før om sine »sange«: »Jeg sang jer vel før i et andet Sprog.« (*Carl Nielsen – Danskeren*, s. 280)

2. Thomas Laub og barndommen

Også for Laub gælder 'barndommen' som et »orienteringspunkt« og en »kraftkilde til alt, hvad man gør«. Barndomsoplevelsen har kort sagt paradigmatisk status for alle øvrige 'dybe oplevelser'. Det ses allerede i *Om Kirkesangen*, hvor Laub fremhæver J. A. P. Schulz' sange som indbegrebet af ægte, folkelig musik: »I det hele tror jeg, man må have lært Schulz at kende som barn for ret at forstå ham, men for os, der har gjort det, står hans sange som i en glorie sammen med de andre poetiske indtryk fra barndommen, særlig naturindtryk.« (s. 94).

Men hvor Carl Nielsen betragter barndommen som hjemstedet for mere eller mindre ubevidste *indtryk*, som komponisten siden kan søge tilbage til og omsætte i nye *udtryk*, da betyder barndommen for Laub snarere, at man er blevet barn af et bestemt 'hus': på det folkelige plan en bestemt nationalkultur og på det kirkelige en bestemt menighed (kirke). »At være barn« betyder her at have et umiddelbart fortrolighedsforhold til en given sammenhæng, dvs. kende den hjemlige indretning; vide, hvad der hører til og fornemme, hvad der mangler. Et afgørende træk ved Laubs forståelse er imidlertid, at man ikke *med nødvendighed* skal være *opvokset* i dette hus for at kunne regnes »som barn« af det, men at man godt kan få indfødsret i et sådant hus ved at »blive *ligesom* et barn igen«, nemlig ved at *leve sig ind* i den pågældende indretning. Dette gøres naturligvis allerlettest som barn – i kraft af barnets umiddelbare tillid og fortrolighed, men i modsætning til Carl Nielsens fokusering på *barndomserindringen* som sådan, har barndomsbegrebet hos Laub i lige så høj grad en *metaforisk* betydning (nemlig som dét at »fødes ind i«, at »opdrages i«, at »indleve sig i« osv.). For Carl Nielsen er begrebet om barndommen uløseligt knyttet til *erindringen*; hos Laub har »barndommen« overvejende sin betydning som en form for stadig vedvarende *virkelighed*.

Det er på den baggrund, man skal forstå Laubs udtalelser om, at Carl Nielsen ikke var »barn af huset«, når det gjaldt kirkesangen. Uenigheden om, hvilke salmemelodier, der er de rette, er tydeligvis

et spørgsmål om barndomserfaringer og barndomserindringer. »Laub tænker på kirken som et rum, man kan færdes i fra barndommens tid, Carl Nielsen på de personer, der repræsenterede det kirkelige i hans egen barndom«. (*Carl Nielsen – Danskeren*, s. 290). Hvad Carl Nielsen øste af, også i salmemelodierne, var først og fremmest de »musikalske dimensioner«, der knyttede sig til barndommens erindringer; en sådan fremgangsmåde var uforenelig med Laubs syn på kirkesangen som en levende helhed, man nødvendigvis måtte gøre sig selv til »barn af«, om man ville bibringe den noget nyt. For Laub bestod kirkesangens fornyelse således primært i en videreførelse af kirkesangen som *tradition*; for Carl Nielsen blev vejen til at skabe nyt i kirkesangen et spørgsmål om *intuition*.

Tradition og intuition – håndværk og instinkt

Som allerede nævnt, betragtede Thomas Laub kirkesangen som en given tradition, man kunne være opvokset i eller leve sig ind i, mens Carl Nielsen i sit forhold til kirkesangen insisterede på en mere personlig erindringsdimension, samt en kunstnerisk intuition.

Hos Laub betyder opfattelsen af kirkesangen som *tradition*, at man kun kan komponere ordentlige salmemelodier ved at bygge videre på denne tradition, i form af »nye stemmer«, lagt til det »store fælleskor«; »aldrig skurrende imod det, i åndelig énhed med det«. Det forudsætter naturligvis, at man mere eller mindre bevidst lever sig ind i denne tradition; den umiddelbare *intuition* alene kan ikke gøre det. I kraft af kirkekomponistens bevidste besinden sig på den kirkemusikalske tradition, får kirkemusikken derfor et vist præg af 'musikalsk håndværk'. Kompositionerne er brugsgenstande og komponisterne er kunsthåndværkere.

Her er det vigtigt at fastholde, at Laub udmærket er klar over, at den 'håndværksmæssige færdighed' *heller ikke* gør det alene. Det i indledningen citerede brev til Carl Nielsen (18.9.1917) viser netop, hvordan Laub insisterer på de to »fornødne« i kirkesangens fornyelse: traditionsbevidstheden og kompositionsevnen!

Også Carl Nielsen opererede med et begreb om musikkens håndværksmæssige side. Kan man ikke sit håndværk, kommer man ind i musikken fra den forkerte side: »Har De, a propos, lagt Mærke til hvormange nyere Komponister der ligesom er kommen ind paa

Musiken fra den forkerte Side? De begynder med Duften, Poesien, Blomsten, Toppen af Kunsten istedetfor med Roden, Jorden, Plantningen og Formeringen. Med andre Ord: de begynder med at udtrykke Stemninger, Følelser, Farver og Fornemmelser istedetfor at lære Stemmeføring, Kontrapunkt o.s.v. Men jeg er jo meget gammeldags i denne Henseende og tror ikke jeg kan forbedres.« (27.1.1911).

Netop sansen for det grundlæggende må ikke gå tabt (i så fald ville i det lange løb alt være tabt) og derfor opfordrede Carl Nielsen også sine elever og andre, der bad om hans kritik, til at starte i det enkle. Der er et håndværk, som skal kunnes, inden man kan begive sig ud i de originale og selvstændige kompositioner. I denne tanke om de grundlæggende færdigheder har Carl Nielsen og Laub kunnet mødes.

Men i Carl Niensens egen kompositoriske praksis synes det håndværksmæssige helt at glide over i og smelte sammen med det intuitive. Noget sådant fremgår af flere af hans udtalelser, f.eks. et brev til Anne Marie Carl-Nielsen (3.8.1922): »Det er underligt, at naar jeg skriver disse letfattelige, enkle Melodier er det som om det slet ikke er mig der komponerer; det er som om – hvad skal jeg sige – det var Folk fra min Barndom ovre paa Fyn eller som om det var det danske Folk som ønsker noget igennem mig. Men det lyder maaske saa stort, da Sagen er saa jævn og simpel; ihvertfald for mig.« – Flere gange nævner Carl Nielsen sin fornemmelse af at være *medium* for toner, der trænger sig på fra hans indre som musikalske impulser. Under arbejdet med *Maskarade* skrev han: »Engang imellem har jeg en Fornemmelse af at jeg slet ikke er mig selv, – Carl August Nielsen, – men kun ligesom et aabent Rør, hvorigennem der løber en Musikstrøm som milde, stærke Kræfter bevæger i en vis salig Svingning. Saa er det lykkeligt at være Musiker, kan du tro.« Og: »Jeg kan ikke undvære denne Susen af Tonestrømme som fører mig og som jeg i det højeste kun kan regule[re] nu og da.« (25.4.1903). Fra samme periode foreligger der i et af Carl Niensens fem bevarrede digte (alle skrevet fra marts til maj i 1907) følgende vers (om sangene): »Jeg ved ej om I er smukke. / Jeg er kun en Sluse som lukkes op, / et Leje for Strømmen fra Bjergets Top, / og kan (selv?) ikke aabne og lukke.« Carl Nielsen oplever altså ikke blot sig selv som medium i de store værker, men også i arbejdet med de strofiske salmer og sange: »Det er underligt som det er gaaet med disse Melodier. Det er som om det ikke er mig der laver dem; men de

kommer ligesom smaa Dyr eller Fugle ind i min Stue og beder om at komme med. Jeg undrer og glæder mig saa ofte over dette Arbejde fordi det er en hel anden Verden end den hvori mine store Ting hører hjemme.« (jf. *Carl Nielsen – Danskeren*, s. 278).

Trods al Carl Nielsens distance til den romantiske musik, er det ikke desto mindre den *romantiske kunstner*, der taler i disse citater: komponisten, der fungerer som »medium« for musikalske tanker; komponisten, der dårligt er sig sin komponeren bevidst, fordi det er tonestrømmene, der indfanger *ham* i deres vold (og ikke omvendt!), og endelig komponistens manglende evne til at bedømme sine egne værker (fordi forskellen mellem person og værk er ophævet i den musikalske komposition). Det musikalske håndværk er blevet til ét med det musikalske instinkt.

På lignende måde har Carl Nielsens forhold til kristendommen og det religiøse en karakter af umiddelbar erfaring. I det utrykte forord til *Salmer og Aandelige Sange* (1919) skriver Carl Nielsen intet om kirke eller kristendom, men det kristne og det kirkelige har alligevel gjort et indtryk på ham i barndommen: »Vi er – selv om vi benægter det og selv om vi ikke synes vi har Lov til at regne os med – alle kristne Mennesker. Det kommer vi ikke udenom. Alt hvad vi tænker, føler, haaber og attraar i vort indre Liv er betinget og farvet af det vi har lært som Børn og som har gjort det stærkeste Indtryk paa os. Hele Livet, alt hvad sker omkring os ja selv den elendigste Sjovers Følelse og Tænkemaade kan paa engang oplyse om noget der stammer fra Jesus Christus.« (27.2.1921) – Og få måneder senere skrev Carl Nielsen i et brev til Thorvald Aagaard om Laubs kirkemelodier (27.7.1921): »Kan der ikke let komme en vel »kirkelig« Farve over visse Sange. »Religiøs« er jeg ikke bange for, men kirkelig er jo noget med »Institution«, Stat o.l. altsaa Uniform.«

På den baggrund bliver det forståeligt, at Carl Nielsen til tider kunne have svært ved at følge Laub i de fordringer, denne stillede til musikken som *kirkemusik*; jo mere »kirkeligt afgrænset« det musikalske ideal blev, desto mere »institutionelt uniformeret« måtte Carl Nielsen fornemme det. Eller for atter at citere Jørgen I. Jensen: »Hvis Carl Nielsen er barn af et hus, er det i denne sammenhæng ikke en konkret menighed eller en bestemt kirke, men en mere omfattende traditionsstrøm, en dyb og bred religiøs-kristen bølgeform i dansk historie, som kirken er en del af, men på dette tidspunkt ikke det eneste udtryk for.« (*Carl Nielsen – Danskeren*, s. 290). Det er således

ikke for ingenting, at Carl Nielsen forsynede sin melodisamling fra 1919 med den dobbelte titel: »Salmer og Aandelige Sange«!

Laub komponerede overvejende sine salmemelodier i tilslutning til den *kirkelige tradition*; Carl Nielsen komponerede dybest set sine salmer og åndelige sange ud fra en *religiøs intuition*. Det er denne forskellighed i selve udgangspunktet, der skaber den grundlæggende afstand mellem Thomas Laub og Carl Nielsen som *salmekomponister*.

Afsluttende bemærkninger

I 1922 udkom for første gang *Folkehøjskolens Melodibog*, der i mange henseender var præget af Laubs og Carl Nielsens både individuelle og fælles arbejde med kirkesangens og folkesangens fornyelse.⁹ I den seneste udgave af *Højskolesangbogen* (1990) er Thomas Laub og Carl Nielsen repræsenteret med *hver* 34 melodier, og deler dermed en absolut førsteplads, hvad angår antallet af melodier af enkeltkomponister. Ser man nu nærmere på, hvordan disse melodier fordeles sig på teksterne, så viser det sig, at blandt de 34 Laub-melodier er der i alt 20, der også indgår i gudstjenestens melodirepertoire (Den danske Koralbog), mens de øvrige 14 hører til folkelige sange. Omvendt gælder det, at hele 29 af Carl Nielsens 34 melodier har folkelige tekster, mens kun 5 bruges som egentlige salmemelodier.

I udarbejdelsen af ovenstående fremstilling har vi undladt at bevæge os over i en mere værdiladet bedømmelse af, hvorvidt det var Laub eller Carl Nielsen, der havde mest »ret« i deres synspunkter omkring salmemelodier. Men måske kan den statistiske opgørelse over, hvordan deres melodier fordeler sig i den nyeste udgave af *Højskolesangbogen*, alligevel give et fingerpeg i retning af en konklusion på den diskussion, Laub og Carl Nielsen førte i deres egen levetid om salmemelodier. Sagt med andre ord: hvis den nu mere end 70 år lange, aktive brug af Laubs og Carl Nielsens melodier tør tilkendes en værdi som debatindlæg, så synes det kort og godt som om, at det var Laub, der for alvor ramte den »kirkelige tone«, mens det først og fremmest var Carl Nielsen, der formåede at fange den »folkelige«. At de således i den (efterhånden) historiske tradition er kommet til at stå som repræsentanter for hvert deres område af den grundtvigske fællessangstradition, kan også tages som et udtryk for,

at der trods alt består en forskel mellem kirkerum og forsamlingshus; mellem salmemelodier og folkemelodier. At Laub og Carl Nielsen i mangt og meget kunne finde sammen i et frugtbart og inspirerende samarbejde, er på den anden side et lige så stærkt udtryk for, at det kirkelige og det folkelige altid synes at trives i hinandens selskab.

Noter:

- 1 Carl Nielsens mindeord over Laub findes genoptrykt (med indledning af Søren Sørensen) i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1983-84*, s. 122-123.
- 2 Kronikken »Danske Sange« i *Politiken*, 10.4.1921; genoptrykt i *Levende Musik*, København 1925, s. 59ff.
- 3 Irmelin Eggert Møller (udg.): *Carl Nielsens Breve*, København 1954, s. 202-203; jf. Jørgen I. Jensen: *Carl Nielsen – Danskeren*, København 1991, s. 293.
- 4 Jf. hertil Torben Schousboe: »Barn af huset – ?«, *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1969-70*, s. 75ff, samt Jørgen I. Jensen: *Carl Nielsen – Danskeren*, s. 286ff.
- 5 Jf. hertil Erik Ransby, »Tilblivelsen af Thomas Laubs kirkesangsreform«: »Uden en positiv bestemmelse af begreberne, vil diskussionen om, hvad der er kirkeligt eller ukirkeligt, uvægerligt gå i tomgang. Her er det Laubs fortjeneste, at han ved iagttagelse af tonesystemer, melodiske og rytmiske former, den harmoniske bearbejdelse af melodierne etc. nåede frem til det positive begreb, romantikerne savnede. Laub fremlagde »objektive« holdepunkter, der vel kan diskuteres, men som gør det muligt at få et udgangspunkt for en diskussion, der ellers blot ville ende i ren vilkårlighed og postuleringen.« *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1981-82*, s. 108-109.
- 6 Jf. Povl Hamburger: *Bibliografisk Fortegnelse over Thomas Laubs litterære og musikalske Arbejder*, København 1932; »Kronologisk Fortegnelse«, s. 38ff.
- 7 »Mozart og vor tid«, *Levende Musik*, s. 19.
- 8 Harmoniseringen til netop denne melodi er dog lavet i tæt samarbejde med Carl Nielsens elev, Poul Hellmuth (jf. Torben Schousboe, *Barn af huset – ?*, s. 90f og Jørgen I. Jensen, *Carl Nielsen – Danskeren*, s. 279).

- 9 Hertil Jørgen I. Jensen, der betegner *Folkehøjskolens Melodibog* som »en spændende ny-dannelse, også i den forstand at salmer og sange her findes side om side i samme bind, så salmerne føres ud af kirken og anbringes i en ny og bredere sammenhæng, hvor de må gøre sig gældende på eget eventyr. Højskolesangbogen og dens melodibog er et unikum; den har forudsat en lang folkelig og kirkelig udvikling, først hos Grundtvig og i den grundtvigske højskolebevægelse, dernæst musikalsk hos Laub og Carl Nielsen.« *Carl Nielsen – Danskeren*, s. 285.

Otto Kades breve til Thomas Laub 1889-1898: Indledning

af Henrik Glahn

I sin bog *Thomas Laub. Hans Liv og gerning* fra 1942 lader Povl Hamburger det centrale kapitel om *Kirkesangsreformen* munde ud i en omtale af Laubs korrespondance med en af forrige århundredes betydelige tyske musikhistorikere, Professor *Otto Kade* i Schwerin, der – som Hamburger bemærker – blev »en slags Læremester for Laub, den eneste han nogensinde fik paa disse Omraader – alt lærte han ellers sig selv« (s. 47). I korthed skildrer Hamburger Laubs forbindelse med Kade, der indledtes ved, at Laub i 1888 sendte sit første hefte med 48 *Kirkemelodier* til den ældre tyske kollega. Hurtigt efter modtagelsen kvitterede Kade med et udførligt brev, i hvilket han først og fremmest udtrykte glæde og overraskelse over henvendelsen og ikke mindst over de kunstneriske intentioner, der lå til grund for Laubs samling, og som var på linie med hans egne. I sit første brev kommenterer Kade desuden en række enkeltheder i Laubs udsættelser og noterer samtidig en række forslag til forbedringer. Disse er – skriver Hamburger – »værd at studere, thi ikke saa faa af disse Forslag har Laub skrevet sig bag Øret, idet de optræder som Korrekturer i de senere Udgaver af Melodierne«. Også de efterfølgende samlinger af Laub, både kirkemelodierne og folkevise-udsættelserne for blandet kor, kvitterer Kade for i sine breve med udelt glæde og udførlige kommentarer. Jeg skal senere vende tilbage til denne dokumentarisk vigtige side af brevenes indhold.

De originale breve tilhørte på det tidspunkt, da Hamburger benyttede dem til sin Laub-biografi, fru Margrete Schou, f. Laub-Hansen (1895-1984), som var Thomas Laubs niece og elev og blandt venner kaldet »Laubine«. Hun overdrog brevene til mig for ca. 25 år siden som privat gave i håb om, at jeg en skønne dag ville 'gøre noget ved dem' – dvs. lade dem komme en bredere kreds til kundskab. Det er denne forventning, jeg med den efterfølgende fremlæggelse i dansk oversættelse prøver at opfylde,¹ samtidig med at brevene vil blive givet videre til Det kgl. Bibliotek, som i forvejen rummer

den vigtigste samling af Laubs manuskripter og breve med mere. Her vil interesserede fremtidig kunne dykke ned i brevenes originale sprogbrug og -tone, som i følge sagens natur kun delvis kan blive nærværende i en dansk oversættelse. Jeg har med nogle få undtagelser medtaget rub og stub, selv når der er tale om helt private og ret ligegyldige bemærkninger, oplysninger om lokale forhold, vejrlig og lignende. Læseren må her selv sortere, men ved at medtage 'det irrelevante' får man et mere livsnært billede af brevskriveren og af den forskydning fra indledningens formelle stil til den private, personlige tone, der gradvis udviklede sig i dialogen mellem de to personer. *Desværre* må vi savne Laubs breve. Jeg har forespurgt, om de skulle befinde sig i den samling af Kade-breve, som befinder sig i Staatsbibliothek Berlin, men svaret var negativt.

Korrespondancen mellem Kade og Laub stod på i henved ti år, og – som det indirekte fremgår af brevene – Laub aflagde desuden flere gange besøg hos familien Kade, hvor han synes at have været en meget velkommen og skattet gæst. Om det første møde beretter Hamburger (uden kildeangivelse), at Laub selv har fortalt et pudsigt træk:

»Ivrig opfyldt af alt det meget han havde på Hjerte, ilede han til dette første Møde. Kade havde, ubegribeligt nok forresten, forestillet sig sin danske Ven som en hvidskægget Jævnaldrende og i den Anledning ladet et gammelt Familiepragtstykke af en Lænestol hente ned fra Loftet og istandsætte. Anbragt i denne Pomp overfaldtes Gæsten nu af en saadan Generthed, at Mælet ganske gik fra ham. Krampagtigt søgte Kade at holde en Samtale om Vind og Vejr i Gang, men den gik hele Tiden uhjælpeligt i Staa. Under en saadan Situation lyder da pludselig henne fra Kades Stol et altopgivende Suk: »Wieder eine Pause!« Da kom Laub til at le, Isen var brudt, og der kom nu fornøden Gang i Samtalen.« (Hamburger s. 48 ff).

Om Otto Kade

Men lad os herefter give et lille portræt af den mand, med hvem Thomas Laub tog kontakt i 1888, og som fik en ikke uvæsentlig betydning for ham i hans kunstneriske og håndværksmæssige udvikling.² Otto Kade fødtes i Dresden 1819. Efter en omfattende

musikeruddannelse sammesteds og efter musikstudier i Italien grundlagde han 1848 i sin hjemby »Cæciliaforeningen for gammel musik« – tre år før en tilsvarende forening herhjemme stiftedes af komponisten og den kgl. syngemester Henrik Rung. I 1860 blev Kade udnævnt til musikdirektør ved Storhertugen af Mecklenburg-Schwerin's hof og dermed leder af slotskoret i Schwerin. Herudover varetog han sangundervisningen ved byens gymnasium samt embedspligter af forskellig art ved hoffet, hvorfra han først pensioneredes i 1893.

I den musikalske lærdomshistorie har Kade indskrevet sit navn gennem en omfattende produktion, overvejende bestående i kildehistoriske afhandlinger og udgivelser af ældre musik, deriblandt flere af blivende værdi. Af disse kan især nævnes Kades fremstilling af den ældre passionshistorie, hans (prisbelønnede) afhandling om en af efter-reformationstidens betydelige tyske komponister, Matthæus Le Maistre, desuden Kades bearbejdelse af Ambros' musikhistorie Bd. V med musikeksempler fra renaissance, samt udgivelsen af den første lutherske komponist Johann Walters sangbog fra 1524. I brevene til Laub omtaler Kade ofte de videnskabelige afhandlinger og udgivelsesarbejder, han just var i gang med (præciseret i noterne), og det fremgår også, at Laub i flere tilfælde har kunnet være Kade behjælpelig med korrekturlæsning og opsporing af gamle kilder.

På det praktisk-kirkemusikalske område er Kade især kendt som udgiver af koralbogen for den evangeliske kirke i Mecklenburg-Schwerin 1869/1886, der i pagt med Cæcilianismens bevægelse bringer de klassiske lutherske melodier i harmonisk 'ren stil'. I samme åndedrag må også nævnes, at han – i samarbejde med en kirkemand ved navn T. Kliefoth – 1868-1887 udgav et omfattende tre-bindts *Kantionale* med kormusik til liturgisk brug, der ligesom koralbogen var bestemt til brug for kirkerne i Storhertugdømmet Mecklenburg-Schwerin.

Inden for forrige århundredes musikforskning og kirkemusik står Otto Kade således som en central skikkelse, hvis ekspertise i musikhistoriske og kirkemusikalske anliggender der blev trukket på fra mange sider. At han samtidig ved sin ensidige og reaktionære kunstanskuelse og et stædigt og rethaverisk naturel kom til at stå isoleret i samtidens tyske musikliv og i forholdet til tidens kunstmusikalske strømninger, fremgår med tydelighed af de ofte åbenhjertige breve til Laub. Undervejs gennem brevene oplever man den ene gang

efter den anden polemiske, nærmest hadefulde udfald både mod personer inden for tysk musikhistorie og mod komponister af 'nytysk' observans – det gælder i første række Wagner, men også Brahms, Robert Franz, Grieg og andre får nogen over snuden, – ja, helst ser han på baggrund af »vort kunstforfalds forfærdelige tid ... et almindeligt forbud mod at nogen mere får lov til at komponere« (brev 18).

Noget let gemyt har Kade ikke haft. Humor møder man ikke meget af – til gengæld hudfletter han gerne omverdenen i sarkasmer eller, når det går højt, i satiriske vers. Han gør sig bl. a. den ulejlighed at sende Laub en alenlang satire over den musikalske tilstand i tiden og på stedet, affattet i antik stil i hexametre (versene afslutter brev 13, men er ikke medtaget i udgivelsen). Personlig forurettethed lyser ud af mange passager i brevene. Selv hvor Kade – som i brev 12 – omtaler en nylig bragt, særdeles positiv anmeldelse i *Monatshefte für Musikgeschichte* af hans værk om passionshistorien, tænker han mest på »den stedmoderlige behandling«, hans tidligere publikationer har fået i tidsskriftet. Hans »venner er næppe til at se, kan knap nok tælles«, »Des flere fjender er der alle vegne ...« Et sted giver han udtryk for, at han »kun har to venskabelige, ligesindede sjæle tilbage i verden«, – den ene er Laub i København (jf. brev 16 note 43). Navnlig henimod slutningen af korrespondancen forstærkes Kades paranoide tilbøjeligheder, så man må derfor nok også udlægge en del af de åbenbart uligevægtige og bitre passager i brevene som alderdomstegn og skrantende helbred.

Brevene tegner dog ikke – som man af det oven for nævnte måske kunne få indtryk af – ensidigt billedet af Kade som et uvenligt og selvretfærdigt menneske. Hans hjertelighed over for Laub, hans glæde ved musik, ved de gamle mestre, ved vellykkede udsættelser i Laubs værker, hans oprigtige taknemmelighed for Laubs »åndfulde bemærkninger og udredninger«, for tilsendte kilder, transskriptioner m.v. – alt dette kommer også til udtryk i Kades breve, hvor han et enkelt sted (i brev 18) svinger sig op til en lovprisning i vers af den danske ven. Rørende kan det indimellem være at læse hans retoriske, patetiske undskyldninger for ikke at have besvaret Laubs breve eller for måske at have trådt Laub over tæerne.

Brevene giver også et sympatisk indblik i Kades nære familie. Udover 'professoren' møder vi den opofrende hustru *Agnes Kade*, som et par gange i årenes løb lod medfølge små personligt skrevne

venlige hilsner og meddelelser til Laub. Agnes Kade døde, som det fremgår af brev 19, i 1896. Der er den hjemmeværende datter *Tony* (Antoine? – jf. hendes personlige hilsen til Laub i tilknytning til brev 12), som fulgte med faderen ved flytningen efter fru Kades død, samt sønnen *Reinhard Kade*, der havde sit virke i Dresden, dels som gymnasielektor, dels som produktiv musikhistoriker. I brev 13 fortæller faderen, at sønnen i 1894 havde indgået ægteskab med en ung pige af pæn herkomst. Af et afsnit i brev 20 fremgår det, at Laub under sit – sidste – besøg hos familien Kade i sommeren 1896 havde venskabelige, men heftige diskussioner med den syv år yngre Reinhard. Et par år efter at brevvekslingen med Laub – som det synes – var ophørt, døde Otto Kade den 19. juli 1900 i Bad Doberan, Mecklenburg, 81 år gammel. Kort efter bragte *Monatshefte für Musikgeschichte* en nekrolog, skrevet af Reinhard Kade (jf. note 2), der bl. a. karakteriserer faderen således:

»Eine grosse Einfachheit war sein Hauptcharakterzug. Er suchte Ruhm und äussere Anerkennungen nicht ... Kade genoss in seiner zweiten Heimatstadt Schwerin die höchste Achtung für sein künstlerisches Wirken, die treueste Liebe seiner Familie und nächstehenden Freunde, mit denen er im weitverzweigten Briefwechsel stand ...«

Laubs pionerarbejder set i lyset af Kades breve

Kades respekt for og hans i mange breve udtalte beundring både for Laubs kirkemusikalske intentioner og de tilsendte værker skal ikke udpensles yderligere. I en efterskrift til det første brev spørger Kade, hvorfra Laub har lært hans anskuelser at kende. Vi kender ikke svaret, men for en mand som Laub, der var bredt orienteret i tidens kirkemusik og musiklitteratur, er det utvivlsomt mere end en enkelt publikation fra Kades hånd, som kan have animeret ham til at optage kontakten med den aldrende tyske åndsfælle.

Man må beundre den omhu, hvormed Kade granskede de tilsendte samlinger og reagerede med konkrete ændringsforslag til en række enkeltheder. Som allerede nævnt, fik Kades vejledning og forslag direkte eller indirekte indflydelse på Laubs videre arbejde med udsættelsens kunst. De tre hefter med *Kirkemelodier* 1888-90 med i alt 125 koraler var førstegrøden af Laubs arbejde med kirke-

sangens reform i praksis og en på den tid opsigtsvækkende og radikal konkretisering af de ideer, han havde bragt til torvs i skriftet *Om Kirkesangen* 1887. Men at Laub ikke selv følte fremlæggelsen i disse hefter som »færdigt arbejde«, fremgår klart af de samlinger, Laub efterfølgende udsendte (*Udvalg af salmemelodier i kirkestil og Salmemelodier i kirkestil*, henholdsvis 1896 og 1902), hvor han har revideret næsten alle udsættelserne af de fra *Kirkemelodier* overtagne koraler, som omfatter et antal på 75.³

Det er i den arbejdsproces, der finder sted i årene fra 1891 (dvs. efter at Laub under stort postyr havde fået embedet som organist ved Holmens Kirke) og til 1896, at han når frem til de afklarede og definitive versioner af salmemelodiernes form og udsættelser. I harmonisk henseende ligger 'kirkestile' hos Laub herefter fast. I samlingen *Dansk Kirkesang* 1918 overtages således hele indholdet fra 1896/1902-samlingerne uden ændringer, mens det fra de tidlige samlinger medtagne melodistof, i alt 31 koraler, som ikke fandt plads i 1896/1902-samlingen, i 1918 overvejende fremtræder i nyredigerede, håndværksmæssigt afklarede satser. Laub lader, så vidt jeg kan se, kun ni af udsættelserne fra *Kirkemelodier* blive stående i *Dansk Kirkesang*.⁴

En detaljeret undersøgelse af forholdet mellem udsættelserne i Laubs tidlige og senere satser hører ikke hjemme i denne sammenhæng. Men at Otto Kades forslag til rettelser, som gengives i eksemplerne fra brevene, har været en impuls i Laubs arbejde med den kirketonale udsættelses kunst, er givet. Udover at rette regulære satsfejl (parallelle kvinter: eks. 12 og 20), har Laub i enkelte tilfælde helt fulgt Kades forslag (eks. 18 og 21), i andre kun delvist (eks. 5, 6, 16, 17), men ellers har Laub forholdt sig helt selvstændigt til den tyske læremesters korrektioner, der – set med vore øjne – heller ikke altid er efterlignelsesværdige (se bl. a. eks. 16 lin. 2, hvor Kade selv kommer for skade at lave paralleller!). Kades pædagogiske indsats har først og fremmest bestået i, at han stimulerede Laub til at revidere ikke blot de i brevene fremdragne svagheder i satserne, men hele det i *Kirkemelodier* indeholdte stof. Og uden tvivl har Kades henvisninger allerede i det andet brev (jan. 1889) til Hans Leo Hasslers *Kirchengesäng* 1608 sat Laub i gang med mere dybtgående studier i denne samling – til inspiration og afklaring, og til fastlæggelse af en for orgelledsagelse tilpasset 'dansk kirkestil', som siden 1896, resp. 1918 har dannet mønster for et væld af danske melodi-

udsættelser både i kirke- og folkesang. At Laub i udsættelserne af sine egne salmemelodier også lagde denne for praksis tilrettelagte stil til grund, er ingen nyhed – de gamle mestres formuleringer i det harmoniske forløb og i kadencerne lå ham i blodet, ligesom de blev normgivende for hans disciple på området. Til eftervirkningerne af Laubs udsættelseskunst hører bl. a. også, at den bedste indføring på dansk i kirketonal sats, Povl Hamburgers *Koralharmonisering i kirketoneart* 1948, i praktisk henseende er baseret på Laubs *Dansk Kirkesang*.

Ligesom Kade – udover de forslag til forbedringer, hans breve indeholder – er fuld af lovord over Laubs udsættelser og – navnlig efter modtagelsen af 1896-samlingen – »glæder sig over den smukke, ægte kunstneriske gennemføring af den kirketonale skrivemådes vanskelige princip« (brev 20), kan han også glæde sig over Laubs folkevisebearbejdelser for a cappella kor (1890), selvom han heller ikke i den sag kan nære sig for at påpege visse svagheder (brev 7). Hans indvendinger forekommer dog magre, og hans ændringsforslag til takt 3-4 af »Ramund«-visen er såvist ikke nogen forbedring (eks. 25). Skønt han har et sikkert øje for nogle paralleller hos Laub (jf. note 17), plumper han i sin løsning på det nævnte sted i »Ramund« selv i med parallelle kvinter. Som vi allerede har konstateret, var Kade selv ikke helt sikker på hånden.

Det rytmiske problem – Laubs integritet anfægtes

Det kan undre, at Kade ikke allerede i sin første reaktion på tilsendelsen af *Kirkemelodier* fra 1888 slår ned på det rytmiske problem, men først tager det op for alvor – og da med desto større lidenskab – efter otte års forløb (brev 21). Kade har åbenbart på dette punkt i de første år af deres bekendtskab været tilbageholdende med kritik af Laubs radikale fremfærd i koralmelodiernes rytmiske restitution. Når han derfor i de sidste breve tager emnet op i så heftige vendinger, må det vel betragtes som udslag af adskillige års indestængt irritation over de mange tilfælde af vekselrytmiske (og tretaktiske) melodiversioner både i Laubs tidlige samlinger og i samlingen fra 1896. Jeg skal ikke gå ind på enkelthederne, bortset fra at bemærke, at Kade i et enkelt af de tilfælde, han fremdrager, har retten på sin side, når han anholder den ulige halterytme i Laubs version af »Vater unser«-melodien (= *O hjertekære Jesus Krist*) som værende uden

historisk belæg (jf. eks. 28 og brev 22). I det hele taget gik Laub – som Jens Peter Larsen for mere end 60 år siden dokumenterede⁵ – i nogle tilfælde over gevind i rytmiseringen af de gamle melodier. Sigtet var naturligvis salmesangens levendegørelse, men hans vidtgående rytmiske omformninger af visse ældre melodier kunne ikke holde og blev derfor ved revisionen i J. P. Larsen, F. Viderø og M. Wöldikes samling *130 Melodier*, 1936, modificeret i pagt med de oprindelige versioner.

Vi får gennem Kades udladninger i de sidste to breve et livsnært indtryk af den »rytmestrid«, der rasede i Tyskland i forrige århundrede, og som også satte kraftige spor herhjemme. Laub har uden tvivl over for Kade forsøgt at forklare sit anliggende i dette spørgsmål, der som nævnt for ham mere var et praktisk anliggende end et ønske om historisk korrekthed. Laub har åbenbart også ramt et ømt punkt hos Kade, når han i et af sine breve har betegnet de rytmisk egale koraler som »Lig-koraler« (brev 21). Det var dem, han allerede i sit skrift 1887 og med de *80 rytmiske koraler*, 1888, ville prøve at komme til livs, hvilket han formentlig sagligt og udførligt også har forsøgt at forklare sin tyske ven.

Nu krydrer Kade imidlertid sine argumenter med personlige insinuationer, som måtte forekomme Laub skuffende og absurde. Kades sammenkædning af det rytmiske spørgsmål i salmemelodierne med de Wagnerske deklamationsidealer har en rent polemisk karakter og er skrevet i bevidsthed om, at Laub i hvert fald ikke var Wagnerianer. Mere sårende har det imidlertid været for Laub, at Kade antyder, at det var andre kræfter i Danmark, der stod bag Laubs værk og så at sige havde ført pennen eller dikteret udformningen. I brev 20 spørger Kade, »hvorfor næsten samtlige numre ... er udformet i tripeltakt eller vekselrytme. *Er det mon på det punkt, den indflydelse er mærkbar, som De i Deres kort (til mig) med beklagelse nævner, og som har ført til, at De ikke altid har gjort, som De selv har villet, men som De havde måttet gøre?*«

Værre bliver det i brev 21, hvor Kade formoder, »at De ikke af egen drift men snarere efter ønske, ja måske endog på befaling, har ladet Dem lede til udførelsen af et arbejde, der mere har karakter af et videnskabeligt problem end af en rent kunstnerisk indsats.« Og endelig i brev 22 – efter modtagelsen af Laubs »indgående redegørelser« – skrevet den 6.-12. januar 1898, følgende svada: »Alt i alt har jeg den stærke formodning, at De under hele dette arbejde har haft bistand af rådgivere

og såkaldt »kære venner«, der – efter bedste evne – har gjort deres indflydelse gældende i denne moderne retning og imod Deres indre overbevisning. Selv havde De vel ikke tilvejebragt dette alene ...« (fremhævelserne mine). Man forstår godt, at Laub herefter afbrød forbindelsen med den aldrende tysker, der – som Hamburger nænsomt udtrykker det – her »forivrede sig en Del«. »Havde Kade blot anet, hvor alene Laub endnu paa dette Tidspunkt stod med sin Viden om disse Ting. Der var i hans Kreds, selv blandt de Interesserede, ikke en, som blot med nogen Vægt af Autoritet kunde have givet ham Raad, som havde været værd at lytte efter.« (Hamburger op. cit. s. 49).

Om Lange-Müllers blide pres på Laub i 1896

Tilbage står blot en forklaring på, at Laub, således som det fremgår af ovenfor anførte citat fra brev 20, ved fremsendelsen af 1896-samlingen selv over for Kade har antydnet, at han ikke i alle henseender havde fulgt sin egen overbevisning, men havde måttet bøje sig for pres fra anden side. Med vort kendskab til Laubs kompromisløshed har man umiddelbart svært ved at forestille sig nogen eftergivenhed hos ham. Men en brevveksling mellem komponisten P. E. Lange-Müller og Thomas Laub bekræfter imidlertid, at der var lidt om snakken. Lange-Müller hørte til blandt Laubs fåtallige betydningsfulde hjemlige støtter. Sammen med professor Angul Hammerich – og side om side med Sjællands biskop, Dr. Skat Rørdam – undertegnede han et anbefalende forord til 1896-samlingen, men lagde kort før publiceringen af denne i et brev af 9.9.1896 et let og venligt pres på Laub og bad om at modificere rytmen i nogle af de gamle melodier, samt om i selve udsættelserne »at mildne et Par af de værste Haardheder«. Laub svarer (17.9.) meget venligt tilbage, men synes dog ikke meget villig til ændre på sagerne. Laub forelægger i sit svarbrev udførlige, med nodeeksempler spækkede argumenter, som belyser en række gængse satsmæssige og rytmiske vendinger i den gamle stil og håber derved at kunne bortvejre nogle af Lange-Müllers reservationer. »Men...jeg skal gøre mig umage for ved korrektoren paa steder, der muligt kan forekomme moderne øren stødende, at skelne mellem nødvendigt og unødvendigt«, lover Laub – og det kan jo ikke siges at være for meget.

I hvilken udstrækning Laub herefter faktisk har ændret i korrekturen inden trykningen af samlingen, ved jeg ikke. Det har næppe været mange steder, for – som han bemærker i slutningen af det omtalte brev: »Jeg tror fremdeles, at den ældre musik har faaet noget så godt ud af sin behandling af det rytmiske, at jeg ikke altid er henrykt over de læmpelser, som jeg selv har følt mig nødsaget til at gøre »in usum Delphini«», – dvs. for ikke at støde samtidens smag for meget. Laub fraveg i det hele taget kun nødtvungent, om overhovedet, hvad han møjsommeligt ved studier og indlevelse var nået frem til på kirkesangens område. Og i så henseende var Laub og Kade to alen af et stykke.⁶

Epilog

Selvom det formentlig er ganske uden interesse, bør det for fuldstændigheds skyld noteres, at næsten samtlige kuverter til Kades breve er med i samlingen. Af disse fremgår det, at i den periode, brevene dækker, har Thomas Laub haft bopæl følgende steder:

1889-90: Fredericiagade 6

1890-93: Nørregade 35

juni 1893-febr. 96: Østervold 8

juli 1896-: St. Kongensgade 87

I et brev til Kade sendt fra Laub, mens denne boede på Østervold, har han jamret over en frøken på 2. sal, der dundrede løs på en sonate af Grieg. I sit svarbrev (brev 18) giver Kade derfor ungkarlen Laub det råd, at han – hvis samme dame er smuk – kunne anmode hende om ægteskab, med den betingelse, at hun kun spiller »god musik«. Laub foretrak åbenbart at forblive i ungkarlestanden og – om musikken fra 2. sal så var grunden hertil, er uvist – i stedet at forlægge residensen til St. Kongensgade. Og med disse prosaiske oplysninger må der være klar bane til læsning af selve brevene.

Vedrørende brevenes gengivelse skal blot bemærkes, at jeg stedvis har indført egne bemærkninger eller oplysninger. Til adskillelse fra hovedteksten er disse anbragt i kantet parentes og med kursivskrift.

Noter:

- 1 Ved et »koral-symposium« den 17. maj 1992 på Uppsala Universitet, afholdt i tilslutning til Harald Göransson's disputation om 1697 års koral-psalmbok gav jeg en foreløbig orientering om emnet. Mit indlæg, *Om nogle breve fra Otto Kade til Thomas Laub – et bidrag til belysning af den tidlige fase i dansk kirkesangs reformarbejde*, indgår i symposieberetningen *Koral i Norden*, Uppsala universitet, Institutionen för musikvetenskap (1993).
- 2 Der henvises til artikel af R. Schaal i *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) VII, 1958, Sp. 403-405 samt til sønnen, Reinhard Kades mindeartikel i *Monatshefte für Musikgeschichte* XXXII, 1900 s. 165-172.
- 3 Undtagelserne, dvs. de satser, der optages uændret, og som sådan også videreføres i *Dansk Kirkesang*, er DK 17: *Den lyse Dag*; 54: *Gud Helligaand vor Trøstermand*; 57: *Gud skal alting mage*; 83: *I Dødens Baand*; 106: *Lad det klinge sødt*; 144: *Op alle Folk paa denne Jord*; 157: *Rind nu op i Jesu Navn*.
- 4 De ni satser, der yderligere har passeret nåleøjjet og er forblevet uændret ved genoptagelsen i *Dansk Kirkesang* er: DK 4: *Ak Gud, fra Himlen*; 16: *Den Idræt Gud*; 69: *Herren strækker ud=Sving dig op, forsagte*; 90: *Jeg vil mig Herren love*; 100: *Kom Helligaand, Gud Herre*; 149: *Op min sjæl, thi sol*; 166: *Synden gør Mennesket*; 196: *Fra Solens Vugge*; 199: *Maria hun var en jomfru*.
- 5 Jf. forordet til *130 Melodier*, 1936.
- 6 Den bevarede udveksling af breve mellem Laub og Lange-Müller omfatter ni breve, spredt over et langt tidsrum: det første fra 1890, det seneste vistnok fra 1925 – kort efter L.-M.s 75-årsdag. Brevene fra Laub findes i Det kgl. Bibliotek. L.-M.s breve ejedes af fru Margrete Schou, som o. 1970 overdrog dem til dr. Erik Dal, der siden venligst videregav dem til min varetægt. Brevvekslingen bør i hvert fald for såvidt angår de ovenfor omtalte breve publiceres ved lejlighed. Af historisk interesse er også et brev fra L.-M. (1904?) vedrørende melodien til Raadhusklokkernes vægtervers. Det er en selvfølge, at Lange-Müllers breve – ligesom Kades – på et passende tidspunkt vil overgå til Det kgl. Bibliotek.



Otto Kade
(1819 -1900)

(Efter fotografi i Mecklenburgische Landesbibliothek Schwerin)

Otto Kades breve til Thomas Laub 1889-1898

oversat til dansk og kommenteret af Henrik Glahn

Brev 1

Schwerin d. 14. Januar 1889

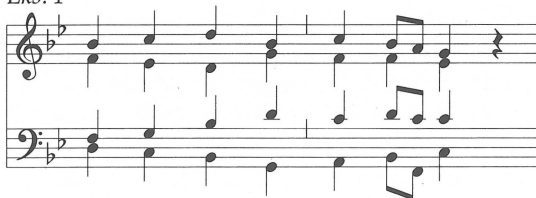
Hochgeehrtester Herr!

Undskyld at jeg først i dag besvarer Deres værdifulde tilsendelse samt venlige skrivelse. Men til julens feriedage havde jeg fået nogle sjældne værker fra det 16. århundrede fra Königsberg og Breslau, til hvis gennemsyn og studium hele min fritid måtte bruges for ikke at overskride den knapt fastsatte termin for tilbagelevering. Jeg beder af disse grunde om godhedsfuldt at være undskyldt herfor.

De har ved tilsendelsen af Deres arbejde beredt mig en stor glæde.¹ Thi jeg indså hermed, at mine allerede for 22 år siden opstillede principper vedrørende den harmoniske behandling af kirkelige sangmelodier også har vundet praktisk betydning i videre kredse. Jeg kan vel sige, at disse først i større målestok blev anvendt af mig og – trods modstanden fra en moderne smagsdannelse – i virkeligheden i vidt omfang accepteret andre steder. Med koralbogen for den Mecklenborgske landskirke fra året 1867, som nu allerede foreligger i et andet oplag fra 1886, begyndte sagen at udvikle sig. Den fandt om end langsomt og møjsommeligt så dog stadig voksende anerkendelse. Kongeriget Sachsen frembragte efter dette mønster en ny for hele landet obligatorisk indført koralbog.² Provinsen Slesvig-Holsten fulgte dette eksempel med en halvofficiel koralbog.³ Ganske vist faldt ikke i nogen af dem kunnen altid sammen med viljen. Efter de samme principper fulgte nu begge de af mig udarbejdede bind med større liturgiske korsatser over gregorianske melodier (Tome I, 263 fol. sider, 1880; Tome II, 465 fol. sider, 1887), alle beregnet for Mecklenborgs landskirke. Alt dette fortæller jeg Dem ikke for at prale, men for nogenlunde at beskrive den glæde, jeg har følt ved Deres efter samme principper udarbejdede gave.

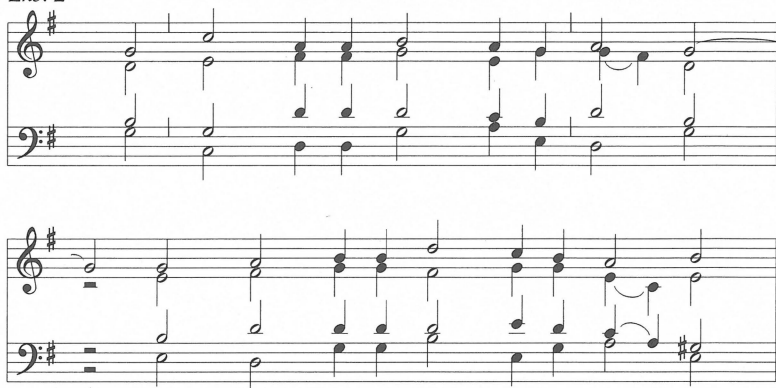
De kalder Dem autodidakt. Dette mærkes ikke i selve arbejdet. Det vedrører heller ikke selve sagen. Også jeg er autodidakt. Hvor skulle der for 30 år siden i Tyskland have kunnet findes nogen, der var mester på dette område. Åbent blik, skarp iagttagelsesevne, gode forbilleder, stadig øvelse i satsen – det er de bedste læremestre! Når De nu spørger mig, om De skal arbejde videre efter disse principper, så kan jeg kun med glæde sige »Ja og Amen«. Måske vil ved fornyet genoptagelse af arbejdet små finheder komme til udtryk, ved hvilke vore gamle komponisters uopnåelige forbilleder først og fremmest udmærker sig. I første række henregner jeg hertil en i harmonisk henseende noget skarpere inddeling af kadencerne. Disse opnås dog mindre gennem moll-treklangen end snarere gennem dur-treklangen med forudgående over- eller underdominant. Den altfor hyppige kadence i moll *uden* denne formidling (den findes i de 48 udsættelser vel 16 gange) frembringer et dystert præg og en vaklen i tonearten, der ikke stemmer overens med den gamle sats' energiske harmoniføring. Her tænker jeg ikke specielt på den skuffende slutning med forudgående dominant (altså f. eks. D-dur—e-moll), men fortrinsvis på de tilfælde, hvor moll-treklang følger efter moll-treklang, f. eks. f-moll—c-moll. Men i det mindste bør kadencen i moll formuleres med en dur-treklang, der ikke står i forhold til en overdominant, altså ikke med F-dur til c-moll [*her følger henvisninger til samlingens nr. 4, 5 og 33; eks. 1: Kom Hedningers Frelsermand, nr. 33*]. Også den hyppige brug af enklang ved linje-

Eks. 1

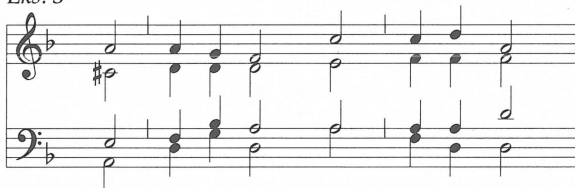


begyndelse (ca. 11 gange) kunne der rettes indvendinger imod [*jf. eks. 6*]; uanset at denne vel er tilladt i tostemmige satser, gælder det dog ikke i firstemmige *uden* kvintinterval. Yderligere kunne jeg ønske toneartens enhed noget strengere overholdt og ikke unødvendigt bragt i vaklen (f. eks. nr. 16 på »forvist«, nr. 21, 27, 39) [*eks. 2: Med Sorgen og Klagen hold Maade = Den yndigste rose, nr. 39*]. Om der endelig kunne blive basstemmen en noget mildere føring til del,

Eks. 2



Eks. 3

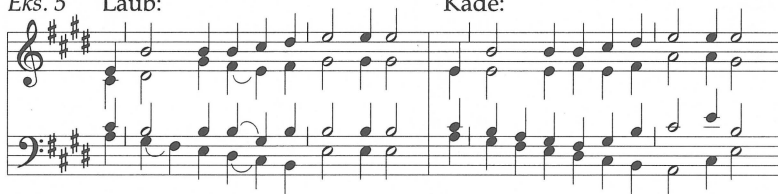


Eks. 4



der nu og da bevæger sig i de store sekster og andre intervallers heftige spring, som f. eks. nr. 14 i begyndelsen [eks. 3: *Jeg ved et evigt Himmerig*] eller nr. 41 [jf. eks. 6] eller nr. 46 [eks. 4: *Lover den Herre*], så ville dette ikke blot komme den melodiske tonerække, men også hele satsen meget væsentlig til gode. Det bedste belæg for denne bemærkning leverer De selv i nr. 24, lin. 2, hvor bassens sekundskridt (ned til underoktaven) øver den gunstigste indflydelse på satsen, således at jeg kom til at ønske den udstrakt endnu et skridt videre som noget retning af følgende [*Vær glad, du hellige Kristenhed = Fra Himlen kom en engel klar*; eks. 5].

Kade:



Men alt dette er bemærkninger gjort ved det grønne bord. For størsteparten turde de give sig selv gennem et nøjere kendskab til de betingelser og fordringer, under hvilke satserne blev udarbejdet. Da jeg savner kendskabet hertil, og jeg heller ikke gennem forordet kunne skaffe mig dette, fordi jeg ikke behersker det danske sprog, så beder jeg om at opfatte det her sagte blot som et subjektivt synspunkt, ikke som en definitiv dom. På den anden side ligger mangfoldige spørgsmål mig på tungen, navnlig med hensyn til enkelte sanges herkomst, som f. eks. nr. 41 [*Eks. 6: De hellig tre konger*], som jeg synes meget godt om.

Helt ud over rimelighedens grænser har jeg allerede stillet Deres tålmodighed på prøve til, at jeg tør lægge yderligere beslag på den. Tillad mig blot til slut en bøn. Hvis De ville have ulejligheden med at opsøge en familie i København, som jeg kender og er ven med, og med hvem jeg for nogle år siden tilbragte den dejligste sommer i mit liv i Dresden, ville De gøre mig en stor glæde. Det er hr. galleridirektør, historiemaleren, professor Roed og frue.⁴ Vil De være venlig at bringe dette herlige ægtepar mine hjerteligste hilsner. – Idet jeg udtaler min forbindtligste tak for Deres forsendelse, forbliver jeg med største højagtelse.

Deres mest hengivne
O. Kade

Schwerin i. M. d. 14. januar 1889, Paulstrasse nr. 8 I

Fra hvilken publikation har De lært mine kunstanskuelser at kende (1 Maccabæer cap. 12 v. 18 [= og nu vil I gøre vel i at give os svar herpå]).

Brev 2

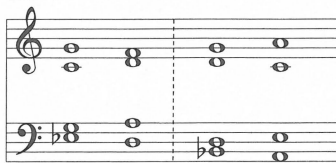
Schwerin d. 31. januar 1889

Verehrtester Herr und Freund!

For Deres breve og andre gaver siger jeg min hjerteligste tak. Jeg kan ikke besvare disse udførligt i dag. Jeg stikker for dybt i embedsmæssige skrivelser og forretninger i forbindelse med storhertugens musikaliesamling, der kræver omgående ekspedition og er så omstændelig, fordi alle rapporter skal til Cannes, hvor han opholder sig for tiden. Hav derfor overbærenhed med en stakkels plaget hofembedsmand! Jeg går da straks til sagen – »in mediam rem« –, som optager os begge så levende. De har altså læst fortalen til min koralbog! Det letter den gensidige forståelse meget. Fremfor alt beder jeg dog om at rette to grove trykfejl deri, som til trods for at jeg i sidste korrektur havde rettet alt, dog igen er kommet ind. Hvordan? Det ved kun den såkaldte sætternisse! [Herefter noteres to korrigerende musikeksempler til det nævnte forord].

Nu til sagen! Ad vocem moll-slutning har De snarere Prætorius for øje end Hassler. Efter min opfattelse er Prætorius ikke mere fuldt ud i besiddelse af den gamle satstradition, alene ikke, fordi han plejede tæt omgang med italienene. Over for Hassler klarer han sig ikke, og dennes moll-kadencer kan tælles, blandt 67 numre findes de kun to-fire gange. Et forsvindende lille antal (som De meget rigtigt har bemærket [H. L. Hassler: *Kirchenge-säng* 1608, nr. 3, 5, 7, 39; *kadencer som anført eks. 7*]).

Eks. 7



Ved ændring af tonearten forstår jeg egentlig ikke den strenge karakterisering af de gamle tonearter, der opfattes umiddelbart. Altså f. eks. findes mixolydisk F-dur anbragt midt i G-dur (resp. Es-dur i F-dur, hvilket blot er en transposition. Et eksempel af denne art er »Ein feste Burg« hos Hassler nr. 34. Her er Es-dur umiddelbart før slutningen af anden og sidste linje ikke nogen ændring af tonearten,

men væsentlig karakterisering af den gamle mixolydiske (transponeret til F) [Eks. 8: *Ein feste Burg*]. Men ved Deres nr. 39, især linie 2

Eks. 8



med modulationen til E#, kan jeg imidlertid ikke rigtig føle mig overbevist om denne nødvendighed, navnlig da en h-moll går umiddelbart forud, som absolut ikke egner sig til den mixolydiske toneart [jf. *brev 1 eks. 2*]. Langt mindre betænkelighed har jeg ved Deres F-dur i sidste linje (i nr. 39) fordi denne forekommer mig fuldstændig retfærdiggjort af det mixolydiske [eks. 9: *Med Sorgen og Klagen*]. Hassler nr. 64 [skal være 65, dvs. sidste frase i *O Herre Gott*,

Eks. 9



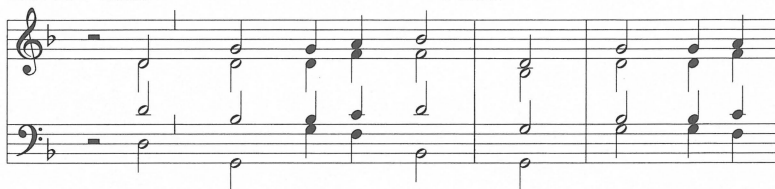
dein göttlich Wort] svarer til nr. 34 [jf. eks. 8]; de ligner hinanden, den første ikke transponeret mixolydisk, nr. 34 transponeret, følgelig dér med B-dur, her med Es-dur, – dog mest kun på den tredjesidste treklang i linjen. Jf. nr. 39 [i *Laubs samling*].

Til seksten! At jeg kun mener det virkelige sekstspring, ikke den ved mellemtrin nåede sekst, er vel nu blevet klart for Dem gennem min fortale. Sagen er hermed afgjort. At begynde i enklang er overhovedet ikke nødvendigt. Brug enten oktavintervallet eller – alt efter omstændighederne – endnu bedre kvintintervallet i diskanten. Derfor ville jeg f. eks. begynde nr 40 hos Dem således: [Eks. 10: *Apostlene sad i Jerusalem*]. Kort sagt ville enhver anden form end enklangen være mig kærere. Ganske vist ville jeg på orglet under alle omstændigheder undgå en klang uden terts. Men der findes jo tusind veje, der fører til Rom.

Men nu er jeg spændt på fortsættelsen af Deres arbejde. Forhåbentlig lader De Dem ikke afholde herfra pga. udsættelsens øgede

Eks. 10 Laub:

Kade:



vanskeligheder. – Desværre må jeg afbryde her, da – som det altid plejer at gå – alle krav på min arbejdskraft vælter ind med en voldsomhed, så man knap kan ånde. Det V. bind af Ambros [se note 7] skal netop underkastes en ny udgave, – en korrektur allerede ordnet – med mange nye gevinster og tilføjelser.

Jeg kan derfor kun endnu en gang i al korthed takke for Deres meddelelse fra familien Roed, om end jeg samtidig inderligt beklager ikke mere at vide denne fortræffelige mand blandt de levende; hvor rørende var sedlen med portrættet! Vær venlig at udtale vore inderligste, dybeste medlidenhed med enken, hvis De skulle se eller tale med hende.

Med de hjerteligste hilsner
Deres O. Kade

I Kiel bor min ven Stehert, der ligesom De har gjort gode koralstudier, – mest i fællesskab med mig! – ⁵

Brev 3

[Tryksag (jan. 1890) vedr. Kades ms. til Die ältere Passionscomposition bis zum Jahre 1631].

Schwerin d. 25. februar 1890

Hochgeehrtester Herr!

Undskyld mig godhedsfuldt, at jeg først så sent svarer på Deres venlige gave og elskværdige linier. Dog ville jeg ikke skrive til Dem, før jeg havde underkastet den nye sending og værdifulde frugt af Deres fortsatte alvorlige bestræbelser inden for dyrkelsen af en så kostelig genre en omhyggelig undersøgelse. Men gentagne forkølelser, der i denne vinter virkede dobbelt byrdefulde og følelige, uopholdelige embedsmæssige indberetninger og lignende tidsrøvende forhindringer lod det ikke straks komme dertil. Så først i de sidste dage blev der lejlighed til at kunne få opfyldt min længsel efter ny solid kost i den musikalske sats.

Modtag nu fremfor alt min hjerteligste tak for Deres opmærksomhed og for den dejlige gave, der leverer så utvetydige beviser på Deres utrættelige stræben. Thi det nye hefte⁶ udmærker sig umiskendeligt ved større stilenhed, behændighed og færdighed i denne den musikalske sats' vanskelige genre. Med hensyn til lån og brug af fremmede forbilleder må De ikke gøre Dem bebrejdelser. Fra gammel tid var dette skik og brug. Selv en M. Prætorius afholdt sig ikke fra at tage, hvor han fandt noget, ofte med stort held, men ikke sjældent heller til skade for satsen. Blot må ens egen omdannelse efter forlæggets betingelser ikke være gennemskuelig slavisk, mekanisk overtagelse. Den mindste ændring i melodien kræver ofte en ændring af hele linien, som jeg f. eks. i linie 1 af nr. 57, der synes at have voldt Dem særlig vanskelighed, uden betænkning ville have omstillet harmonisk for at få den kadencering, hvor det deri forekommende »es« kun tillader durslutning på D og omvendt. Hvis slutningen skal munde ud i d-moll, ville jeg opgive tilbøjeligheden til Es—B-dur og have formuleret som følger [*eks. 11: Hvo ikkun lader Herren raade*].

Om det overhovedet er tilrådeligt at opretholde den gamle tonearts stive konsekvens, navnlig den mixolydiske, som gennem renaissanceperiodens indflydelse (mellem c. 1590 og 1630) allerede var blevet stærkt mildnet og bragt til en smuk udligningens middelse, må overlades til enhver efter sted og lejlighed. I dette stykke tåler f. eks. Norden mere end Syden. Jeg ville dog ikke som et forbillede turde byde min moderne uddannede organist linier som f. eks.

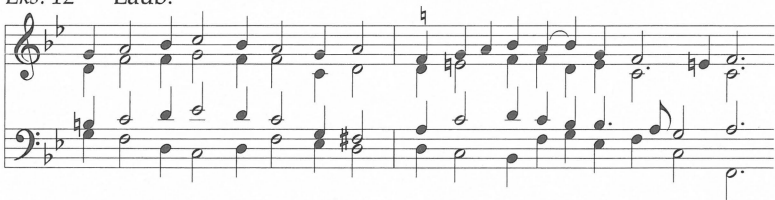
Eks. 11 Laub:



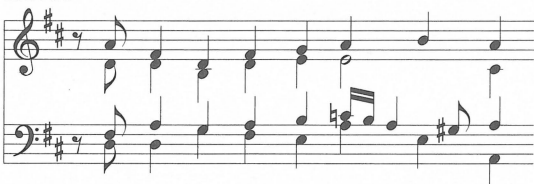
Kade:



Eks. 12 Laub:

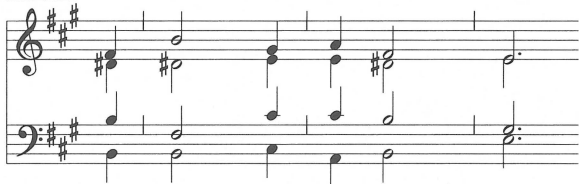


Eks. 13



nr 63, 4-5, hvor det mixolydiske »es« dominerer (eks. 12: *Aleneste Gud i Himmerig. Obs! kointer i kadencen linie 4*). Han ville ganske enkelt gå over til næste punkt på dagordenen. (Tilsvarende ville være tilfældet med 2. linie i nr. 64) [eks. 13]. Ved den i øvrigt gennemgående bibeholdte rytmiske udformning af Deres kirkemelodier forekommer det noget påfaldende, at den yndefulde fordeling i tredelt takt på liniens tredjesidste taktled: $\circ \quad \text{♩} \quad | \quad \text{♩} \quad \circ$ er fjernet. Et sådant tilfælde forekommer i nr. 84 linie 4 og den dertil svarende linie 8. Dette må vel være betinget af sproget, for ellers ville jeg foretrække inddelingen: [Eks. 14: *Min Sjæl, nu lover Herren (du Herren love)*].

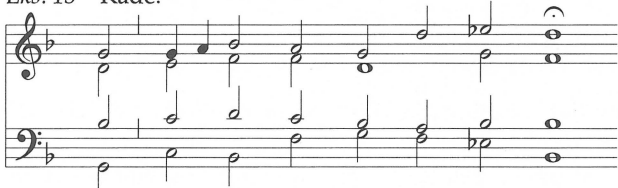
Eks. 14



Jeg er Dem meget taknemmelig for Deres historiske og tekstlige tillæg. Der kastes derved et stærkt lys ind over den danske kirkesangs forhold til den tyske og omvendt. Måske interesserer det Dem at kende originaltitlen til nr. 66 [= *Op alle folk på denne jord*], H. Schütz 1628, ps. 33, »Freut euch des Herrn, ihr Christen all«, 9 strofer og næsten helt samme udsættelse.

Når jeg nu på vedlagte blad har tilladt mig at vedføje at par varianter til enkelte linier, så håber jeg ikke, at De vil udlægge det som påtrængenhed i retning af at ville »korrigere pensummet« for Dem. Jeg kunne blot ikke – som Goethe siger om sin moder – modstå »lysten til at fabulere«. Andre læsemåder er jo ikke altid nogen, der er bedre! Kun i denne mening beder jeg Dem om at opfatte disse forbryderiske lyster. [På løsbladet er indført følgende forslag til ændringer: Eks. 15: Den lyse Dag forgangen er, linie 3; eks. 16: Lovet være du, Jesus Krist, linie. 1-2 og 4; eks. 17: Kommer til mig, sagde Guds Søn (= O kommer hid), linie 6; eks. 18: Nu velan, vær frisk tilmode, linie 1; eks. 19: Vaagner op, en Stemme byder (= Sions vægter), linie 2 (Kade med bemærkningen: »Mehr für einen Kunstchor!«); eks. 20: Min Sjæl, nu lover

Eks. 15 Kade:



Laub:



Eks. 16 Kade:



Laub:



Herren, sidste linie; eks. 21: Guds Søn kom ned fra Himmerig, linie 2. – I øvrigt spørger Kade, hvorfor Laub i »Af Højheden oprunden er« indfører en mixolydisk vending i sidste linje: b-moll—As-dur sekstakk.— Es-dur—B-dur —Es-dur].

Pr. korsbånd lader jeg følge endnu et prospekt om mit senest afsluttede større arbejde over den ældre passionskomposition indtil 1631. Grupperingen af materialet er først og fremmest en ikke hidtil afprøvet. Måske lykkes det mig også at offentliggøre motiveringen herfor.

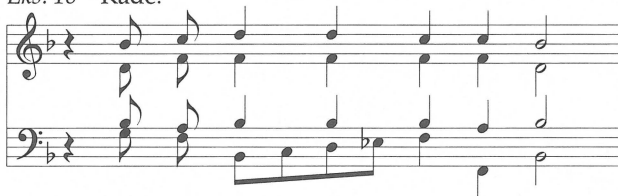
Eks. 17 Kade:



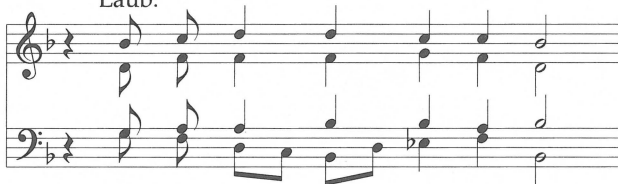
Laub:



Eks. 18 Kade:



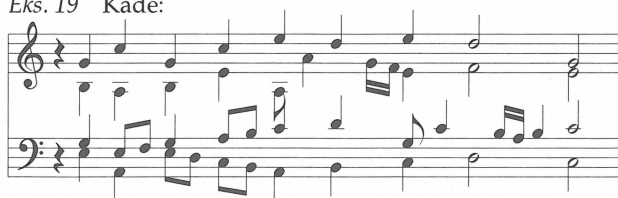
Laub:



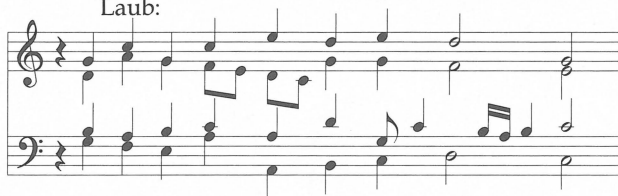
Men nu endnu en gang min varmeste hjerteligste tak for Deres
venlige meddelelser, med hvilke De uendeligt har glædet
Deres mest hengivne O. Kade.

(P.S.) Også Ambros III ligger parat i ny korrektur⁷

Eks. 19 Kade:



Laub:



Eks. 20 Kade:



Laub:



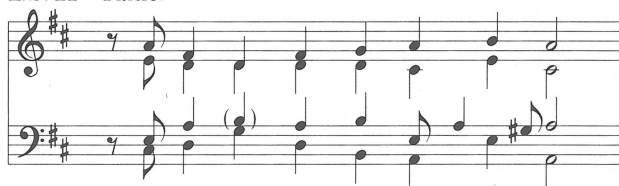
Brev 5

Schwerin d. 16 marts 1890

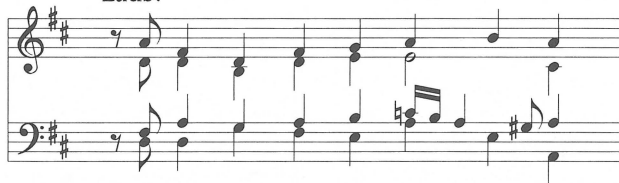
Verehrtester Herr und Freund!

Det glæder mig særdeles, at De ikke har taget mine bemærkninger ilde op. Jeg gjorde mig allerede bebrejdelser for i det hele taget at være kommet ind på dog så uvæsentlige sager. Nu glæder det mig dobbelt at have fået oplysninger fra Dem om rytmik, toneartskarakteristik, lokale nationale melodiformer og lignende. Deres linier har

Eks. 21 Kade:



Laub:



derfor inspireret mig meget og ført mig tilbage igen til gamle yndlingstanker. At denne rytmiske formel: ♢♢|, i stedet for den moderne vending: ♢♢|, der afgjort er langt mattere, blegere og mere farveløs, måtte have sproglige grunde, kunne jeg vel tænke mig. For kun en meget stærk faktor inden for en så rigt udstyret melodisk nationalejendom kunne fortrænge denne elementære musikalske ynde i den melodiske udformning. Hvordan den nogensinde har kunnet gå tabt i Tyskland, forbliver mig en evig gåde. Hvordan f. eks. Brahms i sine *Altdeutschen Liedern*, Hft. II nr. 2 i melodien »Ich fahr dahin« osv. på ordene »der Liebsten mein« kunne overse og stryge denne uforlignelige udsmykning i kunstsproget, fatter jeg ikke.⁸ For finheder i kunsten synes vi nu om dage ikke længere at have øje eller øre! Og sådan gør den kunster [*Brahms*], der har skrevet det ideale i kunsten på sin fane. I sin behandling af »Elslein, liebes Elslein mein« gør Rob. Franz tilsvarende. Men her undrer det ikke. Det er en første rangs realist [*naturalist?*]. At tage hensyn til finheder er ukendt for disse folk.

Deres eksempler på den strenge bibeholdelse af det toniske princip og på karakteristikken af de gamle tonearter, som står i den tætteste sammenhæng med hinanden, har i høj grad interesseret mig. Udeladelsen af det kromatiske interval eller af ledetonen selv inden for kadencen (ikke alene i konteksten) og af den lille bitone *g-fis* (eller *a-gis*) er et ægte nationalt grundtræk hos uspolerede naturfolk, træk, der netop gør sig stærkere gældende i Norden end i

Syden. Thi mine bemærkninger herom gik ikke alene på Tyskland, men netop først rigtigt på de skandinaviske stammer, hvis musikalske ejendommeligheder jeg allerede kendte noget til gennem Roeds [jf. brev 1]. En lille brøkdels heraf (dvs. med hensyn til udeladelse af det kromatiske interval) har vi endnu også bevaret i Tyskland, trods Wagner og Ung-Tyskland. Den kendte sang »Die Wacht am Rhein« er der ingen skomagerdreng, der synger med *g-g-gis | a-h-c | c-d | c* i næstsidste linje; det bliver konstant sunget *g-g-g | a ...* osv. på gaden og all'unisoni i flok. Kun hvor de »kunstdannede« Lieder-*tafel* optræder og istemmer sangen, vil man få gis'et at høre.

Med subsemitonium – navnlig i linjens midte – er det da en anden sag. Der måtte den toniske [dvs. den ikke-kromatiske] videreførelse vist lide skibbrud hos os. På det punkt er De derfor lykkeligere end vi i Tyskland, hvor instrumentalistikken [*sic!*] inklusive kromatikken, to alen af ét stykke, allerede har afstumpet og blødagtiggjort vor naturlige tænkemåde og følelse således, at en smule opfriskning kunne synes nødvendig. På min foranledning udgav derfor »Die Gesellschaft für Publikationen« for år tilbage Otts Liedersammlung fra 1534 for at give de tyske komponister tyske sangmelodier i hænde til efterligning.⁹ Hvad skete? For det første blev redaktionen offentligt advaret mod at fortsætte dermed, fordi det store flertal af abonnenterne ville falde fra. For det andet bemægtigede nogle få kunstnere som Brahms, Rob. Franz og en Berliner-komponist (navnet har jeg glemt) sig denne melodisk og bearbejdede nogle af dem på en så vederstyggelig, sødlig, moderne, rytmisk og kromatisk så stærkt udvandet og harmonisk krydret måde, at vrængbilledet af en enkel herlig melodi med et moderne forvildet supplement var tydeligt, – til forfærdelse for alle sande kunstvenner. Siden da tier historien. Som bevis anfører jeg blot, at Brahms til »So fahr ich hin« har taget dur-tonearten (G-dur), der passer som en knytnæve i øjet, i stedet for den eneste rigtige, den frygiske! Jeg gjorde mig selv den fornøjelse også at foretage en bearbejdelse af næsten de samme 6 Lieder, som Brahms og Rob. Franz havde udgivet. De udkom hos Lenckart, Leipzig 1884, i hvilke jeg samtidig gjorde op med Brahms' musikalske misgreb. Hvis De ønsker det, vil jeg gerne sende Dem dem til gennemsyn; jeg ejer desværre ikke mere noget andet end mit familieeksemplar.

Hovedprincippet må naturligvis være: ligesom melodien ikke rummer noget halvtone-trin (Chroma), således bør heller ikke nogen anden

stemme – med undtagelse af kadencen – indeholde et sådant. For vor blødagtig-sentimentale, overspændte, som æselhud med chroma spækkede tid var det for kraftig en kost. Alligevel mener jeg, at de efterhånden må vænne sig til det, hvis de virkelig vil komme sig igen. Thi nu er de i sandhed syge, ind til den inderste kerne! Derfor var Deres slutning på den gamle Lied, der tyder på frygisk, højest velkommen [eks. 22]. »Mehr Licht«, råbte jeg med Goethe. De ejer –

Eks. 22



som De skriver til mig – gamle melodier, lige mange verdslige og gejstlige. Bliv da for denne melodiskat en ny Senfl eller Isaac! Alle betingelser herfor er jo

til stede! Bliv for Danmark det, som disse to blev for Tyskland. Øvelsen i og omgangen med den verdslige visemelodi vil bibringe Dem de samme gode resultater i den musikalske sats, som enhver kunstner, der har beskæftiget sig med den, har opnået. Hele kunstoverleveringen bekræfter dette udsagn. Altså, i gang! Et hefte med gammeldanske melodier i god udsættelse venter vi os da med det første!

Hvad De skriver til mig med hensyn til mine passioner, er jeg ganske klar over! Musikbilagene skulle – som i Ambros bd. V – høre med til hovedsagen. Men der er ikke nogen forlægger i Tyskland, der råder over så mange midler, at tekst og bilag kan klares. Vores arme musikhistorie har endnu ikke tilstrækkeligt med deltagere. Underholdning for et par timer, det er hvad det hele publikum på 40½ million søger! Men vide hvorledes, hvorfor, hvor, hvad ...? Eja, det gør de minsandten ikke.

Med 1000 hilsner

Deres O. K.

[Vedlagt udsættelse af »Nordisches Seefahrerlied« med teksten »Nach dem Sturme fahren wir« med forespørgsel om oprindelse; gengivet efter Kade's håndskrift som eks. 23 på de siderne 100-01].

Schwerin d. 15. sept. 1890

Verehrtester Herr und Freund!

De har været i Schwerin den 16.-17. august, har opsøgt mig – således som det i en tråd ophængte kort fortalte – og desværre ikke truffet mig. Jeg kan ikke sige Dem, hvor ondt det gjorde mig. Jeg forhørte mig i alle hoteller, hvor De mon kunne være stået af og erfarede endelig hos værten i »Ritter vom russischen Krüge« (vulgo hôtel Russie), at De havde boet to dage hos ham. En Diogenes kan ikke lede ivrigere med lygte ved højlys dag efter mennesker, end jeg søger efter nyttebringende, fremmende omgang med ligesindede kunstnere. Og så har uheldet villet, at et så kærkomment besøg har slået fejl! Her kunne man være tilbøjelig til at vredes på skæbnen – hvis bare det hjalp!

Sig mig nu, hvad bevægede Dem til at opsøge Schwerin? I hvert fald har De kun strejft den på gennemrejse. For i den lille residens-rede, hvori matadoren ikke har til huse, og som følgelig måtte sælges til nedrivning, er nogen anden grund absolut ikke tænkelig. Om De har gennemfløjet Tyskland på kryds og tværs, måske endog gjort en afstikker til Italien, så må opholdet her for Dem have været af led. Forhåbentlig giver De mig snart oplysning herom.

Den månedlange afbrudte forbindelse knytter jeg igen først og fremmest med spørgsmålet om, hvordan det står til med Deres 6, resp. 12 sange med danske visemelodier. Har De fundet en forlægger til dem? Det ville være synd, om det smukke materiale skulle ligge ubenyttet og ukendt hen. Selvom der ikke kan regnes med større tilslutning og stærk afsætning pga. den ret strenge stil, der er et resultat af de gennemført toniske [= *kirketonale*], strengt holdte melodier, så kan det dog – når henses til den stærke produktion på andre områder af videnskaben – ikke være nogen grund. Alene kunsten, og da fortrinsvis musikken, har endnu svært ved at befri sig fra den fuldstændig løsslupne dissonans- og modulationsmanis lænker. Jo mere smægtende noner og septimer – helst sammen på én gang – der farer omkring som lygtemænd i alle stemmer, desto mere velkomne er de for de kræse øren! Nok om det!

Da De opsøgte mig i Schwerin, befandt jeg mig i Loschwitz ved Dresden og på arbejdskravets høje stade. Mangt og meget blev fær-digt her, således først og fremmest Ambros bd. III, tredje oplag med

Verfasser mit unbekannt
H. vocum: O. Kade.

Nordisches Gedächtnislied

A. Nach dem Strome fahren wir sicher durch die Wellen
Lob sein gross, Lob sein gross, Lob sein gross, Lob sein gross

B. 1. Wie vor uns in der Welt steht Hand und Füsse
2. Wie vor uns in der Welt steht Hand und Füsse
3. Wie vor uns in der Welt steht Hand und Füsse

1. Ich mit Herz und Hand lobet ihn zu den Eternen
2. Ich mit Herz und Hand lobet ihn zu den Eternen
3. Ich mit Herz und Hand lobet ihn zu den Eternen

Wo auch sonst als bei dem Herrn, steht ich zu den Eternen

[illegible]

mine tilføjelser og tillæg (resp. berigtigelser). Også i passionsvirk-somheden er jeg kommet et skridt fremad. Det første hefte indtil ca. 100 manuskriptsider [Msc] lader Bertelsmann nu trykke som manuskript for at vække videre interesse for det. Jeg har betinget mig nogle aftryk deraf. Jeg håber at kunne sende Dem et. Men i mellemtiden er mit materiale forøget med tre nye passioner, to fuld-stændige og én desværre ufuldstændig; det er 1. William Byrd, fra 1607, trium vocum fra London, British Museum, 2. Steurlin, 4 vocom, 1578, ufuldst., 3. Bucenus, helt ukendt (Rigaer Cantor). – De må undskylde, at jeg ikke kan svare så udførligt i dag, som jeg kunne ønske. Men ved min tilbagekomst for ca. 9 dage siden var der så mange embedsmæssige og andre forehavender, bl. a. flytning af slots-koret med alt inventar til et eget lokale, at jeg ikke vidste, hvor jeg skulle begynde! Derfor i levende forventning om svar med 1000 hilsner Deres Kade.

Brev 7

Schwerin d. 2. december 1890

Verehrtester Herr und Freund!

Om jeg endnu engang tør vise mig for Deres øjne, ved jeg ganske vist ikke. »In meiner Sünden Tiefe« – for nu at sige det med ordene fra Orl. Lasso's skønneste stykke musik – tør jeg næppe mere håbe på det. Selv det, at det ikke gik den gamle digter Horats et hår bedre, og at han måtte finde sig i det advarende råb fra en sjæl i dyb nød: »Vitanda est improba (Sciren) desidia« [*overdreven ledig-gang er af det onde*], som han da også straks udnyttede digterisk,¹⁰ ændrer det intet ved min skyld, og med tungt hjerte slår jeg mig for brystet lig synderen i bibelen med ordene »Maxime mea culpa, mea maxima culpa est« [*Stor er min synd, min synd er stor*].

Men hvor skal jeg nu begynde for i rækkefølge at besvare Deres venlige breve i ord og toner? Næppe muligt! Så lad mig derfor tage det, som just forekommer mig mest naturligt og nærliggende. – Jeg kan endnu ikke komme mig over, at De har været i Schwerin netop på den skrækelige dag med tordenvejr for her ikke at kunne se, høre eller opleve andet end at blive grundigt gennemblødt af den skybrudslignende tordenregn. Hvis der er noget, der kan tjene Dem

til trøst, så er det dette, at De dog i løbet af 30 timer har set mere end jeg på 30 år. De har været i Pirnow, – det har jeg endnu ikke. Melankolske ensomme landskaber er ikke noget for os tre medlemmer af familien, der bestandig opholder os her på stedet. Vi rejser – når dette er muligt – kun i livligt befolkede egne, som byder på større afveksling end her. På trods af 30 år her har vi ikke kunnet indleve os i sprog, landskab (uden bjerge), omgangstone, klima og køkken. Vi har hidtil kun plejet omgang med folk ude fra. Da dødsfald og forflyttelse har ryddet godt op heri, er vi næsten kun henvist til os selv. Hos familier her på stedet er vi aldrig kommet!. Hvis ikke Storhertugen ved officielle aftener nu og da havde vekslet ord med os, var vi forblevet uden nogensomhelst forbindelse med nogen. Heraf kan De slutte, at vi heller ikke higer meget efter at komme i omegnen her, og at vi glæder os som børn til de 6-8 ugers ferie; det er det eneste lyspunkt i året!

De beklager endvidere på den pågældende søndag ikke at have hørt noget af liturgisk art. Det skyldes korordningen, der i de seks uger helt er suspenderet. Alt tier for netop at skaffe alle implice-rede rekreation. Dog benytter jeg denne lejlighed til at forebygge mulige skuffelser. – Om søndagen er koret kun bundet til (udførelse af) Introitus, de små responsorier såsom Kyrie, Salutation, Laus tibi Christe og Amen efter prædiken. Dertil kommer på festdage Credo, enten Nicænum eller den fra de böhmiske brødres sangbog 1566¹¹ og til slut Te Deum, Litani (på bodsdage) eller en protestantisk salmemelodi som »Ein Kindelein so löbelich«, »Freut euch ihr lieben Christen« (af L. Schröter),¹² »Christ ist erstanden« etc. – eller (hvis Storhertugen er der, da på dennes udtrykkelige ønske) en fri motet af Hauptmann, Reissiger, Bortniansky, Mendelssohn, Niels Gade, Kade osv. Alt naturligvis uden ledsagelse i fin, ædel tonedannelse og kunstnerisk foredrag. Massevirkning principielt udelukket! Den sydtyske slagfærdighed i prima vista korsang er vi ikke i besiddelse af, derimod – så vidt jeg har lært den at kende – afgjort mere omhu i udførelsen.

Hvorledes enstemmig gregoriansk koral kan resultere i en kunstnerisk præstation af højere art, er mig en gåde. Det, jeg har hørt i Regensburg (Dom), Strassburg, Nürnberg, München, etc. kunne absolut ikke tilfredsstille mig. Når De har befundet Dem så godt [*der-ved*] i Münster, så er det i temmelig stærk modstrid med, hvad folk siger, der har boet der i længere tid, og som jeg kender.¹³ Det er det

værste hjørne af det tyske rige, som sætter al kraft ind på atter at få jesuitervæsenet til at slå rod i Tyskland. Den katolske kirkeforenings koncert i Augsburg for nogle år siden gjorde heller ikke noget imponerende indtryk, hverken i religiøs eller kunstnerisk henseende. Megen teatralisk virkning og skinhellig adfærd! Vi i Norden tænker på strengere vis!

De har gjort mig en stor glæde med den venlige gave, »10 gamle danske folkeviser«. ¹⁴ Jeg takker Dem hjerteligst derfor og gnytter samtidig dertil ønsket om, at det må være Dem forundt ofte at kunne høre dem i en god, fin udførelse. Kun derved lærer man. Fornylig besøgte domkantor Albert Becker fra Berlin ¹⁵ mig og udtalte ved den lejlighed, at den, der ønsker at skrive godt for vokaludførelse, måtte lede et sanginstitut [*et sangkor*] i ti år. Jeg tror ikke, at dette kan klares på blot ti år (– hvad rækker de? –), men mindst på 20-30 år. Knap færdig med gymnasiet havde jeg allerede grundlagt min egen sangforening for damer og herrer. Alt hvad jeg kan, skylder jeg denne fortsatte praksis og iagttagelse.

Skade, at jeg ikke kan dansk, så jeg kan forstå tekst og fortale! Derfor kan jeg kun indskrænke mig til [at kommentere] den musikalske sats. Blandt dem alle forekommer nr. VIII, »Marsk Stig« [= *Marsk Stigs døtre*], at være den betydeligste og mest værdifulde. Jeg har i lang tid ikke kunnet frigøre mig fra, at indledningen også kunne være tømret anderledes sammen – og ellers endnu omformet her og der –, da det forekom mig, at indledningen kunne være anlagt noget bredere. Deres sats bibringer mig et indtryk, som om begyndelsen var blevet udeladt. – En fin Lied er endvidere nr. II for 4 overstemmer [= *Liden Kirstens dans, for SSAT*]. Kun kadencen med kvindelig udgang på tonika-treklngen (der siden kommer igen endnu en gang) kan jeg ikke rigtig forlige mig med.¹⁶ Også i slutningen af nr. III [= *Ramund*] på anden fjerdedel i takten tyder det mere på instrumentalsats (som f. eks. hos Schumann) end på vokalsats, hvis karakteristikum er det udklingende, hængende [eks. 24].

Eks. 24



"Så - dant står mig, så - dant står mig ik - ke bra"

Det tekstlige udtryk selv bør dog ikke helt få overvægten over det musikalske, selvom moderne komponister med R. Wagner i spidsen prædiker det modsatte. Det er nedværdigende for musikken ikke at ville gøre denne nogen indrømmelser. Så hellere straks kun drama!

I nr. III [*Ramund*] synes takt 4, resp. takt 8, at have voldt Dem meget hovedbrud. Den forekommer mig at være noget anstrengt derved, at De på den første fjerdedel har en e-moll for på den næste fjerdedel at forvandle denne til E-dur. Der er herved på dette sted opstået en kamp om dur eller moll, som jeg ville have undgået, måske således: for at komme uden om enhver mærkværdighed [*Eks. 25 viser Kades, resp. Laubs løsning*]. – I nr. I [*Valravnen*], overgangen fra takt 1 til 2, Discant-Tenor, og i nr IV [*Himmelbruden*] takt 7, Bas-Tenor, må der i indholdet være tekstligt tungtvejende grunde til, at disse licentia poëtica kan retfærdiggøres. Herom vover jeg dog ikke at fælde nogen dom!¹⁷

Eks. 25 Kade:

om han hav - de bed - re Klæ - der

Laub:

I hvert fald glæder jeg mig over, at De har ladet området blive fornyet pleje til del, thi tekstligt og melodisk synes disse verdslige sange at være af høj værdi, selvom halvdelen af den poetiske værdi uden tvivl går tabt uden kendskab til det danske sprog. Forhåbentlig lader De Dem ikke på grund af mangel på pekuniære gevinster afholde fra at sammenstille endnu en samling med det Goethe'ske motto: »Das einfach schöne soll der Kenner schätzen, Verziertes spricht die Menge an«. Vandklar skal løsenet være for den nye samling! Visselig langt sværere end at følge sine tilbøjeligheder!

Inden for den musikalske udsættelse har jeg i den sidste tid kun indført ét stykke nyt i liturgien, og det efter præstens ønske, nemlig Litaniet på bodsdage. Ikke desto mindre har de mange svar (Response), der er de samme næsten hele vejen igennem, voldt mig stort besvær. Jeg har tilbragt næsten et kvart år med dem, fordi det var mig om at gøre at give hvert svar en vekslende form svarende til tekstindholdet. På denne måde blev det opført her forrige fredag. – Desuden gik tre forskellige korrekturer gennem fingrene på mig samtidigt, thi Ambros bind III og V udkommer i helt ny skikkelse i henholdsvis tredje og andet oplag. Jeg tror, det hele kommer på markedet til påske. Thi også bind II har undergået en fuldstændig omredigering ved Dr. Reimann og er helt frem til musikbilagene fikst og færdigt. Blandt disse har jeg leveret endnu en Chanson af Binchois som en sjældenhed af første rang, der ved et heldigt tilfælde kom mig i hænde fra München.

Hvis De har vores Cantional, beder jeg Dem om ved lejlighed en gang flygtigt at gennemlæse det smukke Introitus til jul, som ved prøven i dag blev sunget henrivende af drengene, og som skal prøves næste torsdag kl. 3 med herrerne, – 12 herrer, 26 drenge, – lyder vidunderskønt!

Med 1000 hilsner
Deres O. Kade

Tag mig nu ikke min sendrægtighed alt for ilde op, og lad nåde gå for ret!

Brev 8

[Kuvert modtaget i Kbh. 19. 6. 1893. Indeholder tryksag med et af Kade forfattet polemisk angreb på musikhistorikeren Ph. Spitta. Uden personlig hilsen fra afsenderen].

Brev 9

[udateret – iflg. indlagt brev fra fru Agnes Kade er det afsendt fra Schwerin den 1. juli 1893, jf. nedenfor].

Verehrtester Herr und Freund!

Vist har De skellig grund til at beklage Dem over mig og min utilgivelige skrivedovenskab. En mere end halvårlig pause ligger mellem Deres smukke julegave og den elskværdige, venlige skrivelse i dag. Som angrende synder, der slår sig på brystet med ordene: »Mea culpa est, mea maxima culpa«, vil jeg med Lessings udsagn, »at det virkeligt utilgivelige findes næppe i denne verden«, hermed forsøge at forvandle den »stumme korrespondent«, om ikke til en talende, så dog til en skrivende og bidrage til at bringe denne så nogenlunde til ære igen.

Hvad nu angår Deres julehilsen med toner fra en gammel dansk folkevis, så har De leveret et i melodisk og harmonisk henseende lille mesterstykke af en sats.¹⁸ Alle stemmer er [*dia*]toniske, derfor flydende og sangbart udsat. Til refrainet – eller som De kalder det på dansk: »Omkvædet« – har jeg underlagt følgende tyske tekst: »Treue hatte sie dem Ritter gelo - - bet«. Sangen synes i øvrigt at være en Orpheus-Euridice historie i metrisk form, som vi ikke har mage til i Tyskland. Med hensyn til satsen vil jeg gerne stille spørgsmål ved to steder. Ville bassen i tredje takt ikke være mere virkningsfuld med tenoren ført i tertser: ... Endvidere ville jeg i tredje sidste takt ikke føre bassen: | d-h-A |, men d-b-A, for bedre at forbedre den efterfølgende A-dur. Efter d-h-A venter man snarere a-moll. Dette dog kun sagt i forbigående. Synd, at Deres danske sangskat ikke kan frugtbargøres for Tyskland. Selvom Deres danske forlægger ikke specielt ønsker at tage hensyn til Tyskland ved underlægning af tyske oversættelser, skulle De dog stadig søge påny at virke herfor. Det ville være en gevinst for begge parter. For jeg regner sikkert med, at denne vise ikke kommer til at stå isoleret, men at De snarere synes at sigte på en serie.

Det glæder mig, at De er indforstået med tankegangen og indholdet i mit flyveblad [*brev nr. 9*]. Skønt man fra alle fagets autoriteter i München, Breslau, Alfeld, Berlin, Dresden, Templin osv. har givet mig fuld tilslutning og uforbeholden anerkendelse, er jeg dog forberedt på at blive angrebet på det skarpeste. Det bekymrer mig

dog ikke, – den sårede musikerstands sag krævede en dygtig tilrettevisning. Jeg er – tror jeg – endnu gået for mildt frem, når jeg f. eks. tænker på, at en sådan lærd¹⁹ med sine læredrenge – det er en fabrik! – udover Hasslers enkle udsættelser fra 1608 måske tilmed ville udgive denne mesters kontrapunkt-satser fra 1607,²⁰ en opgave, til hvilken der hører det nøjeste kendskab til alle kontrapunktiske finheder og særtræk, ja endog den mest udviklede færdighed og rutine i dobbelt kontrapunkt. Og en sådan dilettant mener at kunne færdiggøre dette i en håndevending. O sancta simplicitas!

Hvad i øvrigt Deres sidestykke hertil i København angår, så vil jeg dog gerne engang læse bogen om Christian IVs hof.²¹ Jeg tror, der er nedlagt meget arkivalsk stof i den. Jeg vil se, om jeg kan få den her i Tyskland. I Leipzig forbereder to unge mænd musikhistoriske afhandlinger, hvormed de vil aflægge deres doktoreksamen. I denne forbindelse har de bedt mig om råd; den ene vedrørende kantorerne ved Kreuzkirche i Dresden fra 1532 til 1893,²² den anden om Herman Scheins verdslige Liedkompositioner.²³ Et smukt materiale er blevet samlet, blot er der atter ikke arbejdet nok med musikken. Måske har mine bemærkninger hidført gode resultater.

Til Sachsen, resp. Loschwitz, har vi allerede i to år ikke foretaget nogen rejse. Det er for besværligt. Vi vil forhåbentlig igen tage ophold i Doberan. Ville det ikke være muligt at mødes der? Tænk lidt over det. Med 1000 hjertelige hilsner

Deres O. Kade

[Det indlagte brev fra fru Agnes Kade er blot en venlig hilsen fra »die kleine Professorin »mit den weissen Löckchen« (som Laub åbenbart har kaldt hende) og slutter med ønsket om et gensyn i Doberan endnu i løbet af året. – Laub har altså besøgt familien Kade i foråret eller forsommeren 1893 – det sidste mest sandsynligt].

Schwerin d. 2. oktober 1893

Verehrtester Herr und Freund!

Tusind tak for Deres elskværdige, venlige bestræbelser og for den ufortøvede besørgelse af korrekturen til de Zink'ske numre. En sådan hast havde tilmed ikke været nødvendig, da 12 af den slags faner eller tryksedler altid må føres sammen for at fylde et trykark. Hele fanen gik straks til trykkeriet, der omhyggeligt har optaget alle Deres bemærkninger om ordenes skrivemåde. Jeg vil så lade et aftryk tilgå Dem.

Endnu mere interessant var for mig Deres skriftlige meddelelser, forklaringer og tilføjelser vedrørende sangene, af hvilke jeg navnlig har anvendt teaterindskriften til prosceniet. Pausen ved 7. g er ganske vist ikke strøget men dog kommet på det rigtige sted i understemmen, hvor den hørte hjemme men manglede. At De selv er et stykke Zink – undskyld den dårlige brander – og nedstammer fra den åndfulde komponist i tredje linje, var nyt for mig.²⁴ Gratulerer på det bedste til det musikalske bedstefaderskab! De vil uden tvivl endnu i familiens eje bevare erindringer om manden, som De skulle bearbejde til et samlet billede af kunstneren.

Hvad angår de trykfejl, der endnu udover de allerede bemærkede findes i passionerne, ønsker jeg ikke blot, at De gør mig bekendt dermed, men jeg anmoder venligst om dem. Umiddelbart efter Deres besøg i Doberan, fik jeg fra Amsterdam besked om, at det Nederlandske Selskab ville foranstalte en udgave af Obrechts passion (formentlig en pragtudgave) og bad om oplysninger dertil. Desværre kunne jeg kun svare, at mit tryk allerede var fikt og færdigt og kun ventede på at blive tilsendt fra forlagsboghandelen. Denne omstændighed har nu i virkeligheden hos [*forlæggeren*] Bertelsmann fremskyndet færdiggørelsen, der sikkert ikke endnu i dag ville være sket fyldest. Man mistede al lyst ved denne forhaling. Derfor beder jeg endnu engang om alle de rettelser, som De har fundet.

Thüringen er meget smuk, og Paulinzelle vel desuden højdepunktet i henseende til arkitektur. Restaureringen af gamle levninger lykkes ikke i alle kunstarter, for det meste kommer der kun en broget stilblanding ud af det. – Og nu til sidst i Weimar, hvor smagen i alle henseender har taget form af et ny-overdrevent fremskridt, – tænk blot på Liszt etc. I øvrigt var Deres skildring af »fårehyrden«

[= turistføreren] gennem Wartburg med de obligate begejstrede fraser udmærket!

I aften synger Berliner domkoret her i Paulskirken med Palestrina, Lassus, Bach, A. Becker osv., (30 drenge, 12 herrer) i en lignende sammensætning som hos os. Er spændt på den kunstneriske præstation, da jeg ikke har hørt koret i flere år. Sidste gang under v. Hertzberg var det ikke så berømt.

Deres længsel efter skove og luft, som endnu er uberørt af menneskegift, kan jeg ikke helt dele. Den, der i årevis har været bundet i en lille by, tørster endelig efter menneskeblod, om end kun efter sådanne mennesker, som Diogenes i sin tid søgte med lygten. Var stunderne i Doberan ikke inderligt befriende? Hilsenerne til søn, datter og moder er alle besørget. Kom dog – De i skoven omstrefende, luftsnappende unge mand – endnu en gang til Schwerin, inden vinteren holder sit indtog. Vi vil synge »Tu es Petrus«, 6 vocom, og Benedict Ducis' »Nun freut euch« for Dem. Ikke at forglemme en meget smuk motet af Rolle: »Danket«.²⁵

Med de hjerteligste hilsner
Deres O. Kade.

(PS) Hvad sker der med Deres folkeviser? Tag et par stykker med. Mit brev kommer sent. Men de hæslige embedspligter osv. tager for megen af min tid.

Brev 11

[Uden dato – skrevet m. blyant – måske fra begyndelsen af 1894]

Verehrtester Freund!

Jeg beder Dem om at ville tage til takke med de løse blade, som jeg har sat sammen med brug af blyant, blot for at sætte gang i den brevvexling, der er gået slemt i stå. Først og fremmest takker jeg hjerteligst for de omhyggelige og nøjagtige rettelser til passionerne, med hvilke De jo har gjort Dem frygtelig umage. Jeg har accepteret dem alle med undtagelse af to (s. 123 og 324), hvor jeg først må undersøge originalpartiturerne, som jeg ikke kan komme til i øjeblikket. De ligger i nodeskabet i stuen ovenpå, hvor ingen kan finde sig til rette.

Hvad Deres forelæsninger over den ældre verdslige vise angår, har De gjort helt ret i straks at forbinde teori og praksis med hinanden. Jeg gik ud fra det samme princip i Dresden i 1856 og vandt alene derved gehør. Heller ikke min *[sang]forening* var som regel meget større, kun undtagelsesvis ved en opførelse for den kgl. familie i den store have til det kgl. Palæ sang vi *Lemblins* Guckuks Lied: »Der Gutzgauch auf dem Zaune sass« med næsten 80 gode sangere – og det med kæmpesucces. Af den grund interesserer Deres foretagende mig, og jeg gerne vide, hvilke stykker De har opført.

Det er meget kedeligt, at De i september ikke endnu en gang kunne høre vort kor i dets fulde udfoldelse. Jeg havde sammenstillet virkelige opgaver for et vokalkor, som følgende: »Tu es Petrus«, 6 vocum, af Palestrina, »Dixit Maria«, 4 voc., af Hasler, »Dank sei unserm Herrn«, 4 voc. af H. Schütz, »Übers Gebirg Maria geht«, 6 voc., af Joh. Eccard, »Danket dem Herrn«, 4 voc., af H. Rolle osv. Desværre kom tilladelsen til koncerten fra storhertugen i Cannes for sent, – jeg lå da allerede hårdt ramt af lungebetændelse. Måtte derfor opgive.

Når De spørger, hvad der er blevet af det dejlige kirkekor, så er beretningen meget sørgelig. For det første er alle medlemmer opsagt til Sankt Hans. Hvad der herefter sker, må guderne vide, eller snarere: »Lupus in fabula« [*ulven i historien, hvormed Kade mener den nye hofpræst ved navn Wolf*], der vil være teolog og musikdirektør på samme tid, foruden en som organist og assistent ung uerfaren, i løbet af 15 måneder oplært konservatorieelev, som kun producerer

organistvæv med rosalier uden rytme og frasering, og som – efter hvad han selv indrømmer – er uden begreb om treklangen, men derimod i besiddelse af teolog-kredsens fulde gunst, for hvem den Helligånds due stadig sidder på hovedet. Sandelig, »Difficile (est) satyram non scribere«. ²⁶ Dette er altså trekløveret, der nu sidder ved roret, og hvis ordfører er en herskesyg Zilot [= *diktator*], som allerede har unddraget menigheden og koret den lutherske Gloria-Lied »Allein Gott in der Höh« og Credo Nicænum. Og det skal være en strengt evangelisk-luthersk teolog!

Dog hastigt til noget mere glædeligt! Afhandlingen om de »gammeldanske lurer« af Deres landsmand og – som jeg vel med rette formoder – ven, har jeg læst med stor interesse.²⁷ Kun på ét punkt kan jeg ikke tilslutte mig forfatteren, idet han ikke grundlæggende, men kun lejlighedsvis, mere sporadisk og forbigående, har gjort forbindelsen mellem de gamle instrumenter og de »gamle tonearter« gældende. Ved en lur, som forfatteren urigtigt forbinder med »E-moll«, fremtræder jo den gamle frygiske [*modus*], som den endnu forekommer i en gammel sang fra en græsk ø. – Mere indgående herom må jeg gemme til senere – af indlysende grunde. Det kunne dog lønne sig yderligere at efterspore disse forbindelser.

Det glæder mig på denne måde i det mindste nogenlunde at besvare Deres venlige anstrengelser. Til rekreationen har vi igen lejet os ind for sommeren. Ville vi mon få fornøjelsen af at se Dem igen der? Tænk over det med samt Deres pengepung.

Med 1000 hilsner, – gennemført under mangehånde besværligheder af Deres O. K.

[Der foreligger et brev fra Kades datter A. Kade, dateret 2. april 1894, hvori hun beretter om faderens sygdom og tilstand, som ikke tillader en besvarelse foreløbig af Laubs sidste brev. Iøvrigt udtrykker hun glæde ved Laubs interessante skrivelser m.v.].

Schwerin d. 19. april 1894

Verehrtester Freund!

Tusind tak for Deres udførlige venlige brev. De har jo udfoldet en kæmpeindsats for udbredelsen af kendskabet til de gamle værdifulde stykker inden for den gejstlige Lied. Her må Deres udøvende medlemmer allerede have gjort meget dygtige studier i sang og beherske denne, siden de har kunnet løse opgaver af en så righoldig art.²⁸ Har De nu selv bl. a. transskriberet Hasslers satser fra de originale stemmer? Hvor mon disse befinder sig, – i København eller Uppsala (med lang eller kort penultima?), eller andetsteds i Danmark? Originalstemmerne til de gejstlige Lieder fra 1608 fik jeg i sin tid (1862) fra Hamburg til mit partitur. Den anden samling med kontrapunktiske satser fra 1607 med den underskønne sats: Vater unser im Himmelreich (v. 1), har jeg til dato desværre ikke fået at se i original, men har måttet nøjes med den helt utilstrækkelige fejlbeheftede udgave af Kirnberger.²⁹ Siden Spitta, indehaveren og lederen af den store musikalske håndlanger- og svendefabrik til udfærdigelse af ældre partiturer, har velsignet det timelige (d. 13 april d. å.), er jeg spændt på, hvem der kan udgive begge disse Hasslers vigtigste og sværeste mesterværker, som ikke kan klares uden det højeste kendskab til den gamle kontrapunktik og satskunst – som man netop med rædsel kan se det i den Kirnberger'ske udgave. Siden han [*Spitta*] tilskrev Seb. Bach den anonyme Lukaspassion og endnu for ganske nylig i et foredrag i Elberfeld holdt fast ved sin opfattelse, – siden jeg måtte betegne Buxtehudes orgelstykker med de endeløse fejl m.h.t. betydningen af fortegn i det 17. århundrede som vrøvl,³⁰ for slet ikke at nævne Schütz-udgaver og andre, – siden da, siger jeg: »den mand savnede enhver musikforståelse«. Stilbehændighed og sprogkundskab er hans styrke. I det musikalske savner han enhver åre. Han har derved anrettet usigelig skade, fordi hans med apodiktisk [*overbevisende*] sikkerhed udtalte domme af det store publikum blev anset for profetisk kløgt. Han deler heri skæbne med Deres ven Hammerich.

Det glæder mig, at vore anskuelser om Lur-afhandlingen falder nogenlunde sammen. Afhandlingen har den halve værdi – for mig endog kun en meget ringe værdi – uden de musikalske forbindelser, der alene kan give fundet dybere betydning. Kan De ikke foranledige

Deres ven til sammen med Dem at foretage en fuldstændig omarbejdelse af afhandlingen, hvilket faktisk sikkert turde lønne sig.

De spørger, om jeg bliver her eller drager til den gamle hjemstavn. Det sidste var ganske vist allerede forberedt og aftalt med min søn, da denne ulyksalige lungebetændelse lagde mig i sengen 14 dage før min pensionering. Den ødelagde med ét slag alle planer. Alligevel må jeg kalde det en lykke og en særlig tilskikkelse af skæbnen, at sygdommen ikke brød ud 14 dage senere, hvor jeg allerede tænkte at skulle opholde mig i Dresden og da sandsynligvis ville have ligget på sygehuset til den dag i dag. Endnu er jeg så svag, at jeg først i dag igen turde tilbringe en time i fri luft på vores balkon under et kæmpenøddetræs mægtige grene. At gå ud er endnu helt utænkeligt. Og klares al legemlig beskæftigelse så nogenlunde, så er til gengæld mit hovede endnu så øde og angrebet, at jeg endnu kun tør arbejde, skrive eller læse meget lidt, og i givet fald da også kun med lange pauser. De gamle havde ret, når de sagde: »Sygdomme kommer i galop og fjerner sig kun i langsom skridtgang«. Derfor har jeg – ikke blot for min egen, men navnlig for min hustrus og datters skyld, der har lidt så ubeskriveligt ved bekymring, angst og pleje – som første betingelse til denne sommer stillet et ophold i herlig luft i månederne juni til midten af september og igen lejet vores gamle bolig i Doberan am Camp. Der vil jeg i sandhed hvile ud, for det sidste års arbejde var helt afgjort for meget, og så kun dyrke »Dolce far niente procul negotiis« [*drivertilværelsen langt fra alt arbejde*]. Om jeg så også samtidig vover at tilføje formaning fra min gamle ven Bohn i Breslau: »Otium cum dignitate«, må andre bedømme.³¹

Har De læst den ret overstrømmende anmeldelse af min lille bog »Die Passionsmusik« i Monatshefte f. Musikgeschichte nr. 4 s. 46 [1893]? Den undrer mig for så vidt, som vort forhold til hinanden i den senere tid har været noget spændt, – ja, da jeg ved udsendelsen af det 4. og sidste hefte rentud skrev til ham, at jeg hellere forventede en decideret forbigåen i tavshed fremfor den stedmoderlige behandling, han hidtil havde ladet mine publikationer blive til del.³² Og så nu pludselig en så varm anmeldelse. En sådan fremgangsmåde er svær at få til at rime. Eller stammer anmeldelsen måske slet ikke fra ham? Da Eitner altid underskriver sine linier, måtte man tilskrive denne anonyme anmeldelse en anden (– men hvem?). Mine venner er næppe til at se, kan knap nok tælles. Des flere fjender

er der alle vegne, eftersom sandhed, den mest hensynsløse sandhed, er mit bannermærke.

Skulle det være muligt for Dem at opsøge os en eller flere dage i Doberan, ville det glæde os alle ubeskriveligt. Vi var aldeles overraskede over Deres stilforståelse og udtryksfulde tankeformulering i Deres sidste brev.

Med 1000 hilsner

Deres O. Kade

Brev 13

Schwerin d. 30. Oktober 1894

Mein lieber verehrter, aus dem Metallreiche hervorgegangenen Herr und Freund!

[Første afsnit af brevet udgør kommentarer til nogle medsendte udklip fra den lokale presse omhandlende Grevinde Adeline Schimmelmänn, der i 1894 blev indespærret på Kommunehospitalet i Kbh. som sindslidende, men som senere efter kortvarig indlæggelse på hospitalet i Vordingborg blev udskrevet herfra som rask. Tildragelsen vakte opsigt i Tyskland, da hun havde været hofdame hos Kejserinde Augusta. Herefter følger:]

De spørger, om jeg som svalen agter at drage til min hjemstavn. Det var ganske vist mit forsæt at få lov til at slumre de retfærdiges søvn i min mødrene jord. Så kom som et varsel fra manden med leen den afskyelige sygdom, fra hvilken jeg til dato endnu ikke har kunnet komme mig helt. Den mindste åndelige eller legemlige anstrengelse trætter mig uforholdsmæssigt stærkt. Hertil kommer min hustrus fysiske hjælpeløshed, der nok ikke mere turde være egnet til en ændring af sted og bopæl. Ganske vist er der i mellemtiden indtruffet en glædelig familiebegivenhed, som under gunstige omstændigheder kunne muliggøre en flytning til næste sommer. Min søn har nemlig i februar i år forlovet sig og giftet sig den 18. oktober.³³ Han svømmer omkring i lykke og livsalighed. En ung, køn velopdragen pige på 23 år, af ærbar, dannet borgerfamilie (faderen død, disponent i en større boghandel i Leipzig) har givet ham hånden. Gud bevare ham hans lykke. Måske kunne dette med tiden være en grund mere – foruden adskillige andre (jf. nedenstående satire) – til den allerede tidligere planlagte flytning.

Vedrørende Hassler har jeg rettet henvendelse til Guido Adler,³⁴ den sandsynlige viderefører af den Spitta'ske arv, – men dog kun fået intetsigende undvigende svar. Hvordan situationen nu er, ved jeg ikke. Härtels (forlæggerne til Hasslers værker) holder sig mere til Haberl (Palestrina),³⁵ Sandberger (Lasso-udgave)³⁶ og konsorter. Egentlige fagfolk spørger de ikke mere.

I Doberan og i tiden derefter har jeg desuden sammenstillet et hefte med gejstlige satser, 4 vocationes simplices, af ikke helt sædvanlig oprindelse, således f. eks. et Gloria (gregoriansk), en antifone fra Luthers »Deutsche Messe« 1526, en gammeltysk Lied: »Ich bin der Blume eine« (15. årh.s manuskript, ukendt), – endelig fem stykker over gammeltestamentlige melodier, der er dechiffrede ud fra de hebræiske accenter af Leop. Haupt 1854, blandt disse Aarons velsignelse, et stykke fra højsangen og den 4. salme. Om det lykkes mig at få heftet afsat helt eller delvis, dvs. trykt, må guderne vide. Når alle skrider efter »modulation«, holder det hårdt at lade den modsatte skrivemåde i tonal stemme- og melodiføring komme til sin ret.³⁷ – Iøvrigt var sommeropholdet i Doberan rigeligt velsignet med regn, vind og efterårsagtig kølighed, så vi den sidste uge af august ligefrem måtte varme op.

Men nu må jeg spørge, hvordan det går Dem, hvad der sker med Deres foredrag, hvad lader De synge og klinge i sangforeningen af herligt? Lad mig vide lidt udførligt herom. Deres diktation og stilen i Deres breve er altid udmærket, så jeg læser hvert af Deres breve højt for familien ved middagsmaden. Et eneste ord er jeg faldet over, som vi skriver anderledes, nemlig »Anarchisten«, – ligesom jeg engang kom til at skrive »myxolidisch« i stedet for »mixolydisch« og på grulig vis fik det revet i næsen af Bellermann.³⁸

Men for nu at Horaz' »utile cum dulci« i nogen måde må komme til sin ret, lader jeg her følge et lille Humoricum, som en mig venligt stemt Anonymus har udkastet i form af en satire over den nuværende musikalske situation.

»Die neue Aera in der Kirchenmusik seit 1. Juli 1894 in Schwerin«

Motto: Difficile Est satyram non scribere. Horaz. [*Juvenal*, jf. *brev 11 note 23*].

I. Phöbus Apoll, du Schutzherr der Künste, vernimm unsre Klage
Schenk uns erbarmend Gehör, lös uns vom drückenden Bann ...
etc; [*resten udeladt*].

Brev 14

Schwerin d. 27. februar 1895

Mein lieber verehrtester Freund!

Tusind tak for Deres herlige, pragtfulde brev, der beredte mig uendelig glæde. Jeg er ikke i stand til at svare Dem lige med det samme, da jeg sidder begravet i arbejdet med en bedømmelse af et koralbogsudkast, som det preussiske konsistorium i provinsen Nassau, Wiesbaden, har ønsket, og som skal afgå dertil i disse dage. Derfor i dag blot et kort. Snarest mere!

Det skulle glæde mig uendeligt, om den gamle erfaring, at kvinder og enker i den fremrykkede alder netop er de farligste for ungekarle skulle bekræftes påny hos Dem. Deres spørgsmål m.h.t. en satire sendt til Dem fra mig forstår jeg ikke helt, – var den håndskreven eller trykt?

Ved De iøvrigt, at jeg ejer et håndskrevent bind duetter af Steffani, hvori der står to helt ukendte (jf. mit katalog under »Steffani«). Programmet for Deres koncert fortrinligt sammensat, mere kunstnerisk end Bohn i Breslau, der kun fremfører én komponist.

Med de hjerteligste lykønskninger

Deres O. Kd.

Brev 15

Schwerin d. 23. april 1895

Mein verehrtester Freund und Jünger in Apollo!

[Indledes med en længere retorisk undskyldning – i stil med den i brev 7 – over egen sendrægtighed m.h.t. besvarelse af breve, i dette tilfælde navnlig et »indholdsrigt« brev fra Laub af 23. februar. Kade udtrykker stor anger og fortsætter:]

Rig sæd, rig frugt! Det er mottoet for Deres musikalske virke i Deres fædrene by. De tre hovedfaktorer for et resultat: smagfuldt valg, god udførelse og gunstig modtagelse har som styrende engle stået Dem bi i Deres bestræbelser. De af muserne begunstigede yndlingssøn, hvad vil De mere? Hvis jeg turde komme ind på enkelte numre i Deres [koncert-]program, ville jeg ved en del mig ukendte eller kun af navn kendte stykker spørge om disses herkomst, og om Deres biblioteker er så vel forsynet til at muliggøre en sådan righoldighed i programmerne. –

I begyndelsen, dvs. for ca. 45 år siden, måtte jeg møjsommeligt sammensætte mine programbehov fra Sachsens spredt beliggende nodesamlinger, i Zwickau, Pirna, Grimma, Löbau etc., og for det meste også først sætte [*stemmerne*] i partitur. Hvordan er de bragt tilveje hos Dem? Har Det kgl. Bibliotek ældre tryk eller musikmanuskripter? En masseproduktion af gamle musikudgaver som nu om dage kendte man ikke i min tid! F. eks. ville jeg gerne kende oprindelsen til Steffanis Dame-duet: »Inequitate mio cor«.³⁹ Jomelli blev jeg allerede tidligt opmærksom på gennem hans åndfulde *Te Deum*, 4 voc., med instrumenter, som jeg, da jeg i perioden 1852-60 var musikdirektor ved Neustädter kirke i Dresden, – ofte opførte med meget held på store festdage. Men også hans enklere: »Beatus vir«, 4 voc. med b.c. med den pragtfulde slutfuga har vi ofte sunget med største fornøjelse i Cæciliaforeningen i Dresden [*eks. 26*]. Hvis De

Eks. 26



yderligere ønsker et sandt monstrum af et lille virtuost værk af Jomelli for kor og soli, så vælger De – forudsat at De har gode kræfter til rådighed – hans »*Laudate pueri*« for to kor a 4 voc. og hver to sopransoli med b.c. Et sandt prunk- og pragtstykke, som var for svært for os. Et vidunderligt koncertstykke er endvidere Händels »*Grand Jubilate*«, Ps. 100, [= *Utrechter Jubilate*] med tre korsatser for 4 og 5 st., en duet, kanon mellem alt og bas (pragtfuld) og en terzet DAB.

At denne italienske kunstretning samtidig også har genopvakt Deres sprogstudier, var nærliggende. Værket af den lidenskabelige oldingeagtige yngling »*Florimo*«,⁴⁰ kender jeg desværre ikke, jeg veg tilbage for omkostningerne. Alligevel har jeg mærkeligt nok drevet italienske studier og har til største belæring og højeste fornøjelse gennemstuderet det værdifulde kildeværk: »*Il padre Martini*« af Leonida Busi I, 520 s. [*Bologna 1891*], som forfatteren selv sendte og forærede mig. Da det er meget bredt anlagt, er det indlysende, at Martinis lærer, elever, samtidige etc. er livfuldt skildret ud fra kilderne i Bologna-biblioteket. Oplysningerne i Fétis om denne periode er næsten alle forældede og kassable.⁴¹ Det er et højt vigtigt værk, i lighed med det på lignende grundlag udarbejdede af Florimo.

Desværre endnu ufuldstændigt. Langt værre endnu er det, at mine direkte takkeskrivelser og mangfoldige andre postkort [*til Busi*] er forblevet ubesvaret, hvilket er så meget mere påfaldende, som han ved iværksættelsen af brevvekslingen var meget nøjeregnende (jurist). Jeg ved ikke, hvad jeg skal tænke derom.

Min bedømmelse af den nye koralbog for provins Wiesbaden overkirkeråd er allerede afsendt for flere uger siden. Noget svar tilbage er endnu ikke indløbet. Det vil ikke lyde opbyggeligt, for min kritik af de 220 koralsatser måtte blive af afgørende [*negativ*] karakter. Man havde jo til grund for udkastet lagt den skrækkelige militærkoralbog for den preussiske armé af Succo,⁴² som mest er for messingblæseinstrumenter, med hårrejsende råheder. Egentlig burde hele koralbogen endevendes, men det vil de sikkert ikke høre tale om. Og den, der har udarbejdet denne koralbog, er en i Berlin højt anset musikprofessor, som ikke har begreb om koralsats. Et udpræget billede på hele Berliner musikmiljøet med dets bundløse Wagnerisme! Her ville De ikke kunne trænge igennem med et program som Deres. Sørgeligt, ikke sandt!

Trods den nok så kendte besindighed, der kommer med alderen, – af Sofokles henregnet til menneskehedens højeste goder – har jeg ikke kunnet overvinde min gamle trang til fra tid til anden at udfærdige nogle kryds- og tværsopgaver i den vokale sats og desværre bidraget med nogle skændige sager. Et lille hefte med 6 firstem-mige satser, deriblandt en smuk gammeltysk Lied »Ich bin der Blume eine« fra Højsangen, på en gammel ukendt melodi (Liegnitz-manuskript) og tre psalmer på de efter de hebræiske accenter af L. Haupt dechiffrede melodier (1858), er på den måde blevet færdigt. Det var for mig en tiltrækkende opgave gennem udsættelse af en ret enkel melodik at frembringe ynde og velklang. Jeg begyndte på den allerede i sommer forrige år i Doberan, men fandt den hverken tilfredsstillende eller dækkende, omarbejdede den derfor helt [*Jf. brev 13*].

Hvad bliver der mon af Deres studier over satsen til den verdslige vise? Og af forelæsningerne over de gamle tonearter? Om begge disse punkter skriver De jo slet ikke noget.

Med vores helbred går det efter omstændighederne slideligt, selv om den skrækkelige vinter krævede energiske modforanstaltninger. Gennem flere uger var vi alle mere eller mindre ofre for en influenza, som kun Tony og jeg langsomt er kommet os af: ma la moglie

dovuto giacere otto giorni a letto: Siden i går går det så vidt bedre, som hun til middag igen kan sidde med os til bords. Gud give fortsat bedring! – Dog – plura non possum! Gå smukt videre med at pløje den ædle kunstmark, thi ærlige, sande bearbejdere er der visselig kun altfor påtrængende behov for. Med tusind hjertelige hilsner – Deres uforanderlige

O. Kade

Brev 16

Schwerin d. 2. maj 1895

Mein lieber verehrter Freund!

Jeg beklager uendeligt, at mine uoverlagte, uforsigtige ytringer, konklusioner, opskrifter og bemærkninger mod min hensigt hos Dem har forårsaget blot skyggen af en stille forstemmelse. Da jeg i morges læste Deres elskværdige brev for min kone, fik jeg da skarpe bebrejdelser over min taktløshed i modsætning til den i Deres brev udtalte besindelsens finfølelse. Men jeg troede ikke anderledes end, at de forelæsninger illustreret med eksempler om gamle tonearter, som De tidligere holdt, var foranstaltet i en og samme sangforening, og – pga. mit ukendskab til københavnske musikforhold – at dette naturligvis ikke kunne være nogen anden forening end Cæciliaforeningen. Da nu Deres kære brev har belært mig bedre, – ligesom Sextus' åndfulde, fortræffelige gengivelse i Mozarts herlige opera [*Titus*] stadig ansporer til uforbeholden bøn om eftergivenhed og forladelse, – vil jeg hermed in optima forma indtrængende bede om venlig tilgivelse, idet jeg lover, at jeg fra nu af vil holde mig strengt til de givne forskrifter. Jeg håber derved på en Titus, – til trods for, at dennes uendelige godhed altid fører til skade for ham selv. Alt i alt kan jeg kun være Dem yderst taknemmelig for, at De har skrevet Deres utilslørede mening til mig, og på den måde bragt klarhed i vort helt venskabelige forhold, som det ikke på fjerneste måde kunne falde mig ind bevidst at sætte på spil. Min tidligere store bekendtskabskreds er jo næsten fuldstændig afgået ved døden,

således at jeg i grunden nu kun har to venskabelige, ligesindede sjæle tilbage i denne verden: Dem i København og vennen Riegel i München.⁴³ Hvilken rig brevveksling fortrinsvis om kunstemner, der ligger stablet på mit bord. Synd om det skulle gå uudnyttet tabt!

Min bedste tak for den venlige oplysning om det pågældende programs musikstykker [*fra koncerten i Cæciliaforeningen 9. febr. 95*]. Dets rige indhold synes jo snarere at kunne føres tilbage til Rung seniors personlige initiativ end til det offentlige bibliotek, hvor bicinierne af Calvisius fra 1612 turde høre til de værdifuldeste stykker.⁴⁴ De gamle sachsiske kantorers bicinier og tricinier af Joh. Walter fra 1545 og Othmair fra 1547 indtil ind i midten af det 17. århundrede udgør en særlig genre, som jeg nok gerne engang ville kigge specielt på.

Jeg takker Dem også på det bedste for, at De ud fra et specielt tilfælde med »ch« og »k« har forstået at godtgøre min mangel på sprogkundskab og forståelse for sprogsammenligning så grundigt og føre den »in Absurdum«, – atter med Sextus anrørende om forladelse: »Doch vergieb!« Jeg kan i dag ikke glemme de dybt gripende toner, skønt det er mere end 40 år siden, jeg hørte operaen for første gang i Dresden, og igår for anden gang her. [*Det følgende afsnit i brevet omhandler et fotografi af Kades kone, som Laub åbenbart har fået tilsendt og kommenteret*].

Mine 6 firstemmige satser over gejstlige melodier foreligger for tiden kun i manuskript. Trods nød og død må jeg nu gå tiggergang og forsøge at sjakre dem bort, naturligvis uden honorar, måske endog med ekstrabetaling! Hvem der dog kunne samle sig rigdomme ved sine åndsprodukter. Men i så fald måtte man gøre vidtgående indrømmelser til det heltigennem wagnerforpestedede [*»verwagnerten«*] publikums allerlaveste smag, og det vil og kan jeg ikke. Så hellere ind i ilden med det!

Med undtagelse af Sextus sang alle sangere og sangerinder på Wagnersk maner, dvs. de brølede som på spid, med hård deklamation uden hensyn til tunge og lette stavelser osv., – hårrejsende! Men alligevel var de ikke i stand til at slå den 104-årige komposition ihjel. Terzettens »Komm følge mir« fuld af ægte dramatisk virkning, som den ikke forekommer en eneste gang i hele Wagner. – Ved kvartetraftenen her for otte dage siden blev ligeledes spillet Mozarts kvintet i A-dur med klarinet, som trods de 106 år, den har

på bagen, tændte som musens yngste barn. I Adagioen virkeliggørende ligefrem Raphaelske skønhedslinier og idealer. Vi må vist endnu en gang gå i skole hos ham!

Skulle De tilfældigvis kende en eller anden flerstemmig udsættelse af melodien til »Das alte Jahr vergangen ist« (først opdukket o. 1550-60), så beder jeg venligt om meddelelse herom, måske f. eks. i den sjældne udgave af Calvisius' Bicinia. Jeg samler alt materiale vedr. melodien til en studie over dens genesis, til hvilken tilfældet allerede har leveret mig smukke bidrag.

Plura non possum: Derfor med endnu engang en bøn om undskyldning og de forbindtligste, hjerteligste hilsner fra Mutter, Tony og mig i uforanderlig kærlighed og trofasthed

Deres mest hengivne O. Kade.

Brev 17

Schwerin d. 18. Januar 1896

Verehrtester Herr und Freund!

Hvilke bebrejdelser jeg dog gør mig ved, at min ubetydelige ytring m.h.t. Calvisius har foranlediget Dem til en så indgående og omfattende beskrivelse af bicinierne fra 1612. Jeg er uendelig ked af, at De har brugt Deres kostbare tid dermed. Hvis noget overhovedet kan gengælde Dem det, så kunne det kun være forsikringen om, at Deres uddrag deraf ikke blot var af største interesse for mig, men også fortjente at nå ud til almindelig kundskab. Ville De ikke lade en artikel derom tilgå M. f. M. [*Monatshefte für Musikgeschichte*] af Eitner, eller måske endnu bedre til det nyoprettede »Monatsschrift für Gottesdienst und [*kirchliche*] Kunst« for hele den europæiske protestantisme (Strassburg i. E. ved professorerne i teologi Dr. Fr. Spitta og Smend), til hvem jeg med Deres stiltiende tilladelse allerede havde nævnt og anbefalet Dem i svaret på deres opfordring til medarbejderskab? [*Kade vedlægger det trykte flyveblad vedr. tidsskriftets etablering fra januar 1896*]. Thi netop et sådant unicum ville være fortræffeligt egnet til at pryde førsteheftet for marts måned d.å. Dog ville i så fald hast være anbefalelsesværdigt, da »periculum in mora« [*fare ved tøven*] plejer at være på færde i sådanne sager. Lad nu imidlertid dette være, – jeg ved kun så meget, at jeg skylder Dem

Eks. 27



123

»Das alte Jahr vergangen ist«; derpå: medvirken ved en analog samling over »Ein feste Burg« for Dir. Zelle i Berlin,⁴⁸ – endelig da en studie over Adrian Petit Coclico, til hvilken jeg fra Heilbronn har rekvireret hans hovedværk »Musica reservata«, før 1552. Foruden ovennævnte samling gejstlige satser står denne nærmest sin afslutning.⁴⁹

Nu nok fra mig: Hvad har De for? I hvilke kunstregioner bevæger Deres livssfære sig? Vær venlig at lade høre fra Dem igen! Agnes og Tony takker på det bedste og lader hilse på det hjerteligste igen.

O. K.

Brev 18

Schwerin d. 6. februar 1896

Verehrtester Herr und Freund!

Endnu en gang befinder jeg mig i dyb gæld til Dem, både hvad angår Deres åndsfriske, hjerteoplivende linier og de yderst værdifulde eksempler fra Calvisius' bicinier 1612. Hvor har De dog især med de sidste gjort Dem ulejlighed og besvær. Jeg skylder Dem evig og inderlig tak. Hvordan skulle jeg være i stand til omgående at modtage og fordøje en sådan fylde af åndelige og kunstneriske impulser. Dertil ville der for mig – »morbus ipsa senectus« [*»alene pga. alderdoms svækkelse«*] – kræves lidt mere tid og frihed, end det som følge af talrige forhindringer for tiden var muligt. Nedenfor vil jeg kort sammenfatte, hvad jeg indtil videre sagligt har kunnet få ud af det musikalske materiale. Vi har – thi jeg vil straks bekende, at vi i middags læste Deres brev i fællesskab – i høj grad, med største behag og udelt beundring frydet os over indhold og form i Deres linier med de mange åndfulde bemærkninger og udredninger. Dér er virkelig ikke det mindste at spore af en »receptions-ånd«. De fire af Dem bevidst opstillede punkter vedr. musikhistorie burde jo tjene som det mest rammende motto for enhver musikhistorie, der – hvis jeg tidligere havde fået det formuleret på så klar en måde – helt sikkert kunne være sat som ledemotiv i spidsen for 5. bind af Ambros' musikhistorie. Noget mere træffende og karakteristisk derfor kan man ikke finde. Livfuldt at bibringe levende

mennesker forståelse for livsduelig gammel musik – det er opgaven. Pionerarbejdet i bitingene – som f. eks. Eitner bedriver – har kun underordnet værdi.

Jeg kan slet ikke give Dem ret i, at Deres tysk hvad angår formen ikke skulle være gængs. Bortset måske fra nogle helt ubetydelige forvekslinger af maskulinum og femininum er det såvist ulige bedre, klarere, tankerigere end det tyske hos mange andre langt mere lærde, agtede forfattere. Endelig bryder jeg mig absolut ikke om sammenligningen, hvorefter Deres tysk ikke skulle være jævnbyrdigt med mit fransk. Mit fransk ville en Galler ikke forstå, men gå ud af sit gode skind af rædsel over det. Selvom jeg jo nok for år tilbage (1858) har oversat Scudos roman: »Le Chevalier Sarti« [?] fra fransk til tysk, så er oversættelse fra et fremmed sprog dog stadig en helt anden sag end at skulle behandle det selvstændigt. Selvom min moder i sit første ægteskab var gift med en franskmænd og var fortrolig med sproget i dets dybeste finheder, har jeg dog i den henseende intet arvet fra hende. Sproget var og blev en vederstyggelighed. – Man turde i en sådan fremstilling finde »non solamente sbagli sparsi, ma più tosto in numerosi« [*ikke blot spredte fejl, men snarere utallige(?)*]. Men dette behøver De ikke at frygte; derfor beder jeg Dem om ikke at kimse ad følgende små knittelvers:

- | | |
|------------------------------|---------------------------------|
| 1. Mit Ihren geist'gen Gaben | 2. O wie mich's sollt erfreuen |
| Sie keinen Grund da haben | – das kann ich hoch betheuern – |
| der Welt sich zu entzieh'n. | wenn bald ich leben sollt |
| Gemüth und Herz zu laben, | von Ihrer Muse Gabe |
| nicht nachzuleb'n den Raben, | der ganzen Kunstwelt Labe |
| dies sei ihr ernst Bemühn. | aus purem lautern Gold! |

Hvad nu eksemplerne fra bicinierne angår, så har jeg rigtignok ventet mig noget mere af Calvisius. Selvom også hele værket åbenbart er skrevet til lære- og undervisningsformål, kunne udgiverens bidrag dog være faldet noget mere givtigt og frugtbart ud, navnlig hvis man ville sammenholde det med andre af denne art af samtidige som f. eks. mønsterværket »Sinopsis« af Bart. Gesius 1610.⁵⁰ Det er også meget påfaldende, at han i sin sats »Das alte Jahr« så godt som ikke har behandlet den fra Sachsen stammende og af alle sachsiske komponister fra tiden 1550-1620 benyttede melodi af Arnoldus de Fine (am Ende).⁵¹ Kun i 3. linie viser der sig en svag

tilknytning. Også hans 8-st. udsættelse (opus posthumum 1618, hdskr. tidligere) bringer en helt fri ukendt melodi. Iøvrigt er det Dem vel bekendt, at den tidligere Thomaskantor Richters søn planlægger en Calvisius-biografi. Om han vil inddrage unikumet i København, er mig ikke bekendt.

Hvad angår messesatserne af O. Lassus, da må jeg allerede et eller andet sted være stødt på den ene eller anden. Det samme forekommer mig at være tilfældet med de to satser af Hassler. En skøn sangbåren sats er min yndlingskomponist Josquins »Per illud ave« [= 2. del af motetten »*Benedicta es coelorum*«]. Et kosteligt modstykke til hans stort anlagte 6-st. »In te Domine speravi«.⁵² Hans elev, Adrian Petit Coclicos værk »*Musica reservata*« fra 1552 har jeg sat færdigt i partitur og med undtagelse af de sidste dele ligger studien trykklar [jf. note 41]. Men på intet punkt kommer han op på siden af sin lærer. Det kan man ret tydeligt blive klar over netop i den samme psalme »In te Domine«, som Coclico også bidrager med. Hvilken sølle sats mod Josquins? – Hvem og hvad var Casparus Förster? Mine leksika af Walther og Gerber giver ingen oplysninger om ham, – måske Fétis, som jeg ikke ejer.

De skriver til min store glæde og tilfredsstillelse, at De beskæftiger Dem med studier i den strenge sats. Også for mig er dette blevet til en slags anden natur. Således er den lille, men smukke antifone fra Luthers »*Deutsche Messe*« 1524 [1526]: »Jesus der hat uns zugeseit / den Kranken der Barmherzigkeit« blevet færdig i to bearbejdelser, første gang i firstemmig kontrapunktisk-tematisk sats, anden gang i enkel node-mod-node-sats. Kunne godt tænke mig at vide, hvad De ville sige til dem begge. Hvis De har lyst til også at bearbejde melodien, så sender jeg den til Dem. (Er i det hele taget et personligt gensyn på denne jord da fuldstændig udelukket? Hvor frugtbringende igen ville et sådant ikke være for mig).

At De – som jeg – ærer den guddommelige Mozart, regner jeg Dem til stor fortjeneste. I vort kunstforfalds forfærdelige tid, hvor en tysker må skamme sig ved til sin landsmand at måtte henregne en sådan charlatan, kulissegøgler og med dårlige vittigheder (sat i musik!) handlende bajads som den berømte R. Wagner. Dér er lovprisningen af Mozart, udtalt af en dannet, uhildet mand som gude-dessert, nektar og ambrosia. Også jeg har fejret hans fødselsdag og i min stue for mig selv spillet den smukke sonatesats i F-dur [KV 332 citeret]. Med rette kunne man vel antage, at et noget længere liv for

denne idealkomponist – om end ikke lige til 1836 [?] – dog havde kunnet foranledige en ædlere strømning, således som dette i virkeligheden skete gennem Verdi, Donizetti og vore tyske naturalister [Weber?]. Ganske som det i Kina er lov, at enhver 20-årig mand skal gifte sig, således kunne jeg gerne ønske mig et almindeligt forbud mod, at nogen mere fik lov til at komponere. Det er en stor uting, at der bliver drevet på med den ædle kunst af totalt uvedkommende. Den frøken, som på Deres 2. sal har dundret løs på Griegs sonate, er det tydeligste vidnesbyrd herom. Jeg har kun lært én 4-hændig komposition af Grieg at kende, men har fået nok heraf for altid. Og sådanne ubegavede, forskruede, uvidende komponister overøser verden fortsat med virak og laurbær (jf. vedlagte avisudklip [*anmeldelse af en lokal Griegaften*]). Kunne man blot banke ham på fingrene og tilråbe ham et »Manum de tabula« [*»fingrene af bordet«*]. Hvis Deres dame på 2. sal er smuk, så anmod hende dog om ægteskab med den betingelse, at hun kun spiller god musik. Det hjælper visse- ligt! For et epithalamium (*et bryllupsdigt*) i toner der da sikkert også råd.

Med endnu en gang hjerteligste taksigelser og hilsner
Deres Otto Eda K.

Brev 19

Schwerin d. 6. juli 1896

Mein lieber, verehrter Herr und Freund!

Nogen skønnere morgenhilsen kunne jeg ikke have fået i dag end meddelelsen om, at De har planer om et møde i ferien. Jeg skynder mig derfor at oplyse Dem om, at vi desværre foreløbig opholder os i Schwerin; en meget stærk forkølelse holdt mig i sengen i 3 dage og tillod mig indtil nu ikke at foretage en tur i den fri luft i det skrækkelige vejr. Men alle vore forberedelser er truffet til, at vi hvert øjeblik kan rykke ud igen til vores stille Doberan og leve i gamle minder. Selv vore klæder har allerede i 8 dage befundet sig i Doberan. Desuden turde torsdag eller fredag i denne uge være sidste dag, vi tilbringer her. Dertil kommer, at min søn og hans hustru fra den 17. juli vil komme på ferieophold i Doberan am Camp, hos fru Völker,

og sammen med os tilbringe et stille, hyggeligt familieliv. Der regner vi med at blive til slutningen af august, måske nogle dage ind i september og så senest den 15. september at komme tilbage til Schwerin. Vi har et svært halvår bag os og trænger meget til ro og rekreation. For umiddelbart efter min kære salig hustrus begravelse solgtes huset i Kl. Paulstr. 7, og en flytning blev nødvendig hurtigst muligt. For fire dage siden er dette lykkedes, nemlig til Marienstrasse 19 b – med vidunderlig udsigt til hele præstedammen og med et endnu mere venligt lille gæsteværelse til modtagelse af kære velsete gæster fra Dresden, København og andetsteds.

Ved De iøvrigt, at selvom Deres kort ikke var kommet i dag, havde jeg dog skrevet nogle linier til Dem. Jeg har nemlig fået et – som jeg tror – helt ukendt unicum i hænde med tyske psalmeudsættelser, som allerede ligger i partitur i Doberan, og om hvilket jeg gerne ville vide, om De kunne få noget oplyst i København. Titel omtrentligt – ikke efter ordlyden –: Deutsche Psalmen. etc. 25 stykker, af Abraham Praetorius Megapolitanus und Kapellmeister in Kopenhagen. Anno Dom. MDXCI. Komponistens navn intetsteds anført [*i litteraturen*], og psalmerne er versificeret af Melissus, hvilket jo alt sammen forudsætter en højst sjælden udgave på højst 2-3 eksemplarer.⁵³

Dog – Plura non possum! Altså – om Gud vil – på gensyn i Doberan med

Deres O. K.

Brev 20

Schwerin d. 26. november 1896

Verehrtester Herr und Freund!

Med dybeste beskæmmelse griber jeg omsider i dag pennen, i første række for venligst at bede om undskyldning for min utilgivelige, til grovhed grænsende skrivedovenskab; dernæst for på det hjerteligste at takke for de mange venligheder, som De har vist mig i brev, postkort og dedikationseksemplar.⁵⁴ Den godhed og eftergivenhed, De hidtil har vist mig lader mig håbe, at jeg heller ikke i dag forgæves beder om at lade nåde gå for ret. Herefter tør jeg da først og fremmest besvare Deres udførlige brev af 22. sept. d.å.

Hvis brevvekslingen falder Dem svært pga. forskel i sproget, da lider jeg mere under den gamle ækle vinter, som angriber mit hovede mere end rimeligt og ønskeligt er, således at det kræver hele min viljeskraft at opfylde mine forpligtelser. Det er just den gamle »slette dovenskab« (»desidia improba«), som den gode Horats kalder det.

Hvad De siger med hensyn til en andens gennemsyn af Deres arbejde, da falder det helt sammen med mine anskuelser. Selvgjort er velgjort! Blot vil og kan jeg ikke høre på begrundelsen for Deres påstand om, at jeg muligvis kunne have gjort det bedre, – herom nærmere nedenfor i omtalen af Deres smukke arbejde.

Min bedste tak for de værdifulde oplysninger fra akterne vedr. min anonyme Abraham Schultze, alias Praetorius, fra Deres ven, Lur-doktor Hammerich (er det ikke den samme, der har underskrevet det ene forord, – grunden hertil er jeg ikke klar over). Jeg har omgående indføjet dem i indledningen, der allerede ville være færdig, hvis ikke nye hindringer var kommet i vejen. Min antagelse nemlig, at teksterne til psalmeværket var hentet fra Paulus Melissus 1572, er desværre ikke blevet bekræftet. Fire stykker har jeg fundet ud af, som er fra den svage, karakterløse konvertit Ulenbergs Psalter 1582 (Wackernagels Kirchenlied). Om nu de øvrige også er af denne forræder over for den gode sag, ved jeg ikke. Skulle Deres hr. Luren-Doktor måske der på stedet have fået fat i det pågældende værk, da vil jeg bede om meddelelse herom! -

Deres venlige hilsner til Tony, Reinhard og frue har jeg naturligvis besørget og således netop for en halv time siden fået et kort fra ham om ligeledes at viderebringe de hjerteligste hilsner til Dem. Han mindes stadig med fornøjelse de levende åndfulde samtaler i Doberan og ved »det hellige dige«. Blev end striden indimellem en smule skarp, så kom man dog stadig Lessings smukke ord i hu:

»Man würze, wie man will, mit Widerspruch die Rede,
wird Würze nur nicht Kost und Widerspruch nicht Fehde«.

[*Man krydre, som man vil, sin tale med modsigelse, blot krydderi ikke bliver til kost og modsigelse til fejde*].

Han [*Reinhard*] er nu stærkt beskæftiget med et foredrag om en ældre Dresdner portrætmaler i den kongelige oldtidsforening, for hvilken kongens broder er præsident. Til jul håber jeg at se begge her, hvor de bor hos mig, og hvor jeg ser hen til et stille, hyggeligt familieliv!

Men nu til det vigtigste punkt, tilsendelsen af Deres kunstfulde samling af kirkelige satser. Her beklager jeg først og fremmest mit

ukendskab til det danske sprog. Thi jeg ville gerne have oplysning fra Dem om mange punkter, der er uforståelige for mig. Således for det første om forordet af de tre underskrevne biskop Rørdam, Dr. Hammerich og Lange-Müller komponist⁵⁵ (I forbindelse med sidstnævnte kom jeg til at tænke på en vits i min studietid fra den gamle firehændige komponist Moskwitz [?], der altid kaldte mig »Geheimer Hofkomponist«, fordi jeg dengang som aldeles ukendt menneske med knappe midler boede i en Hofwohnung). Dernæst for det andet vedr. forfatteren Thomas Laubs efterskrift, og hvilken ordlyd Deres afsluttende ord vel kunne få på tysk? Over det har jeg brudt mit hovede. Også titlerne er desværre for det meste uforståelige. Selvom flertallet af de pågældende melodier er klare, er der dog endnu mange uløste. Jeg ville også gerne orienteres om den danske kirkes gudstjeneste, f. eks. hvorfor næsten samtlige numre med få undtagelser er udformet i tripeltakt eller vekselrytme. Er det mon på det punkt, den indflydelse er mærkbar, som De i Deres kort med beklagelse nævner, og som har ført til, at De ikke altid har gjort, som De selv har villet, men som De havde måttet gøre. Også dette kan jeg synge en lille sang om! -

Nu til udsættelserne! Jeg kan ikke sige Dem, hvor jeg har glædet mig over den smukke, ægte kunstneriske gennemførelse af den toniske [*kirketonale*] skrivemådes vanskelige princip med melodisk føring af alle fire stemmer. Himlen skal vide, at vi gerne så det samme princip anvendt til menighedssangens og vokalsatsens kirkelige formål i alle protestantiske kirker, og at det så naturlige princip uddraget af den valgte melodi, hvorefter løse fortegn mest kun udnyttes ved kadencen, blev kunstnerisk retningsgivende for udsættelsen som helhed, uden at man derfor faldt for faren for en hård, stiv og klodset harmonik. Denne sidste betingelse anfører jeg kun med henblik på et helt isoleret tilfælde, som jeg blev opmærksom på ved gennemsynet, hvor i nr. 7 [= *Fra himlen højt*, DDK 108], næstsidste takt, vendingen e-moll—F-dur— e-moll vist får en altfor stor vægt. Dermed vil jeg ikke på nogen måde træde Deres prægtige arbejde for nær. Jeg værdsætter det så højt, at ønsket om, at Deres samling blev gjort til forskrift for alle Danmarks kirker ville være fuldkommen berettiget. De har med dette arbejde nu den bedste lejlighed til at introducere Dem hos den høje dame, om hvis store klokkerene kunstsans – tilmed for mine svage arbejder! –, De allerede engang har fortalt mig. Jeg ville være Dem meget taknemmelig, om

De ved denne lejlighed kunne udvirke den høje dames tilladelse til at lægge min ærbødigste tak for hendes fod for den interesse, hun har ladet min svage produktion blive til del.

Plura non possum! – dvs. jeg kan ikke mere. Hav nu endnu en gang mangan hjertelig tak og vær inderligst hilset af Deres

O. Kade

Om snarest underretning i største udførlighed beder indtrængende D. O. [*Der obengenannte*].

Brev 21

Schwerin d. 1. november 1897

Verehrtester Herr und Freund!

Vist har De vægtig grund til bittert at beklage Dem over min grovhed, uhøflighed og tavshed. Skylden: »*mea maxima culpa*«, kan jeg kun råbe, ligger helt på min side og vil derfor gerne ydmygst, venligst bede om forladelse, eftergivenhed og undskyldning. Det er sandt, at det er næsten et halvt år siden, De sendte mig et så overordentlig indholdsrigt brev med meget omfattende oplysninger og udredninger om Deres seneste større udgivelse. Det indeholdt desuden en hel, oprindelig på dansk skrevet, fortale, der til lettelse for mig var oversat til »godt tysk« (bestemt ikke radbrækket, som De selv-morderisk tror). Jeg kan heller ikke give nogen egentlig grund, som nogenlunde kunne retfærdiggøre min påfaldende utilbørlige opførsel. Jeg har gudskelov ikke været syg, har tilmed i juli og august sammen med børnene nydt sommerens friskhed i Doberan, hvor bjerg og skov byder på den kosteligste afveksling. Vi har også sid-det ved det samme bord ved »det hellige dige« og under de samme træer og frydet os ved den jordiske tilværelse. Heller ikke det lille arbejde med ABC har krævet så meget, at jeg kan sige, som vor muntre pige i huset ofte siger på sit plattysk: »*hüt heb ick kein tid*« [*heute hab' ich kein' Zeit*]. For egentlig er den [*ABC-en*] frugten af ca. 40 års undervisning i kontrapunkt, så emnet var stofligt ganske klart for mig og kun epigrammets form beredte mig indimellem vanskeligheder. Men netop det var sigtet. For praktiske håndbøger i prosa har man jo nok af, desværre indimellem iblandet hårrejsende forudsætninger.

Når jeg derfor tør anføre én grund, som i nogen måde kunne undskylde min tavshed, vil det kun være den, at skriveriet overhovedet ikke så meget fysisk som åndeligt falder mig sværere og anstrenger mig mere end tidligere, således at jeg for det meste først må affatte mine breve i kladde for først da at kunne skrive dem af. Det er temmelig omstændeligt, mekanisk, tidsrøvende, som bidrager til at udskyde alt så længe som muligt!

Dog, monologen finder De ikke passende, skønt Deres egen danske Prins [*Hamlet*] uforlignelig smukt åbner den mest indholdsrige og mageløse monolog med: »Sein oder Nicht-Sein, das ist die Frage«. Derfor nu til dialogen, omend jeg her blot er den blinde, der taler om farverne! –

Det har gjort mig uendelig ondt, at jeg ikke kan opbyde den egentlige forståelse for rigdommen i Deres åndfulde, lærde redegørelse med hensyn til Deres nyeste værk. Forstår jeg det ret, så har De beflettet Dem på at forene sprogaccent og tonefølge til ét, – helt som R. Wagner i yderste konsekvens har gjort det til skade for den dramatiske kunst. Her viser sig det moderne træk, der skarpest er kommet til udtryk i den nytyske skole. Ordets udtryk står i forgrunden, til hvilket melodidannelsen må føje sig. Siden von Winterfeld⁵⁶ har dette ført til den såkaldte vekselrytme, om hvilken jeg allerede i 1893 har ytret mig i vedlagte udklip fra et tidsskrift.⁵⁷ Om der blot var en enkelt, der ville eller kunne forklare mig, hvad melodik har med rytmik at gøre. Så vidt mine iagttagelser slår til, har ordets udtryk en stadig tilbøjelighed til at herske enerådende over det melodiske element. Det viser sig bl. a. med det samme i det eksempel, De anfører side I i Deres brev, nemlig i den herlige melodiskabning – jeg bruger bevidst dette ord – »Vater unser im Himmelreich«, hvor jeg ikke kan sige, at den 12-foldige gentagelse af følgende tonegruppe:

Eks. 28



Eks. 29



[Eks. 28: O hjertekære Jesus Krist] på nogen måde bidrager til tonerækkens forskønnelse. Jeg har heller ikke forståelse for den af Dem hævdede forskel, hvorefter man vel kunne synge: [Eks. 29: Et trofast Hjerte] eller [eks.

30: Gør Døren høj], men ikke således: [eks. 31: I Dødens Baand]. Tværtimod ville jeg næsten påstå, at eks. 4 [31] måtte have den

Men jeg selv kan nu i dette heller ikke finde den af Dem fremhævede lighed og overensstemmelse mellem melodiform og udsættelse. Den flerstemmige, efter ældre principper anlagte og udfærdigede bearbejdelse i det rolige klassiske forløb passer slet ikke til den urolige hid og did springende melodi, der til gengæld ønsker at blive overøst med nervepirrende harmonier á la Wagner, – på hver betonet stavelse en dissonans af skrappeste sammensætning. »Skal der være gilde, så lad der være gilde«, lyder det fra den i den nytysk-romantiske musikskoles farvand omkringsvømmende, fra det kunstneriske ideal sig stadigt mere fjernende tysker. Deres fortræffelige, udmærkede harmonisering er ikke længere i overensstemmelse med forlæggene. Dertil er de alt for gode. Her skulle en harmonisk tågethed og vilkårlighed, således som titelbladet tager sig ud i farver og figurer komme til udtryk.⁵⁸

Situationen må uden tvivl være anderledes i det danske end i det tyske, således at vi tyske ikke er berettiget til at udtale nogen om denne kunstretning og form. Betragtet ud fra min begrænsede forstand som autoritetstro borger (Unterthanenverstand) kan jeg kun formode, at De ikke af egen drift, men snarere efter ønske, ja, måske endog på befaling, har ladet Dem lede til udførelsen af et arbejde, der mere har karakter af et videnskabeligt problem end af en rent kunstnerisk indsats! -

Men nu hermed nok! – »Plura non possum«. I næsten 8 dage har jeg fabrikeret på disse linier. Gud give Dem kraft til fortsatte arbejder, thi »laborare est vivere«. Fremfor alt beder jeg Dem dog om, at De betragter alt det her sagte som kommende fra en siden ungdommen i forældede principper og kunstanskuelser opdraget, hildet, fuldstændig utilregnelig kunstnar, hvem kunstens og oplysningens gudsøje kun sjældent eller aldrig er blevet til del. Med 1000 hilsner, også fra Tony, mit hjertes ministerium, der særlig sender sine bedste hilsner. Skulle De på noget tidspunkt ville forlade Danmarks grænser, da tænk også på Schwerin eller Doberan, denne lykkelige idyllisk afsides plet, hvor svanen sprøjter vand mod himlen, – Skulle jeg – hvad Gud forbyde – blive ramt af den uhelbredelige sygdom: Lupus (Krebs), da iler jeg i armene på Deres Københavner-læge Finsen, der er i stand til at helbrede den

Deres O. Kade

[Med særlig adresse til modtageren understreges i det vedlagte udklip føl-

gende om den rytmiske koralers princip, som »kastede en mageløs begrebsforvirring ind i hele Tyskland, hvis trækninger tildels endnu i dag ikke er helt overvundet«. – Så kunne Laub tygge på den!

Brev 22

Schwerin d. 8. marts 1898

Verehtester Herr und Freund!

Vær ikke så vred på mig, når jeg først i dag besvarer Deres indholdsrige linier fra 6.-12. januar 1898, som er forsynet med indgående redegørelser. Men jeg nægter ikke, at Deres udførlige imødegåelse gjorde mig opmærksom på en masse spørgsmål og nødvendigvis gjorde undersøgelser, uden hvis fornyede afprøvning, diskussion og klarlæggelse jeg ikke var sindet endnu en gang at berøre det spørgsmål, som ligger os begge så nær og interesserer os så levende. Derfor den mere end sædvanligt tilladte forhaling af mit svar, som De venligst må undskylde. Dog nu straks »mediam in rem«.

De bebrejder mig stærkt, at jeg har ført Deres behandling af det melodiske stof – om andet taler jeg ikke – tilbage til Wagners anskuelse, praksis og deklamationsforedrag. Over for denne opfattelse stiller De først en bevisførelse mellem jambisk versemål og tekstgrundlag, som jeg for det første slet ikke forstår, da jeg hverken er filolog eller digter, men som for det andet ikke har det mindste med tilvejebringelse eller etablering af melodiske tonerækker at gøre (jf. udklippene).⁵⁹ Hvad har melodi og rytme fælles med hinanden? Just fordi man ved et melodisk produkt ikke må tilkende ordet det sidste ord, hvis ikke melodien på det mest følelige skal ødelægges, kaldte jeg Deres fremgangsmåde »Wagnerisk«! Den grulige fortræd, som den gode v. Winterfeld har gjort for 55 år siden med sin »vekselrytme« i korsatsen, er desværre endnu ikke i dag forsvundet, skønt emnet har været genstand for grundige undersøgelser.

De anfører nu syv melodier, nemlig:

1. Es ist das Heil uns kommen her [*Guds søn kom ned fra Himmerig*]
2. O Herre Gott, dein göttlich Wort
3. Aus tiefer Noth (den joniske melodi) [*Et trofast hjerte*]
4. Allein Gott in der Höh sei Ehr [*Aleneste Gud*]

5. O Herre Gott, dich zu uns wend [*O Herre Krist, dig til os vend*]
6. Ein feste Burg (»med udeladelse af en værdifuld node«) [*Vor Gud han er så fast en borg*]
7. Vater unser im Himmelreich [*O hjertekære Jesus Krist, jf. Dansk Kirkesang 139*]

med den bemærkning, »at de gode gamle herrer fra den gode gamle tid skulle have udarbejdet dem »således« og at formen: $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ er blevet til i en nyere tid som en ændring af det bedre, det oprindelige«. -

Dette forstår jeg ikke rigtigt – hvis jeg har læst og opfattet ret. For mig er blot så meget klart, at ændringer af melodisk art, der blev indført i melodierne efter ca. Crüger 1649, for det meste har skadet dem mere end forædlet dem. Selv den smukke sats af Crüger: »Schmücke dich, o liebe Seele« [= *Jesus, livets sol og glæde*] smager dog allerede stærkt af Wagner, – befinder sig allerede næsten på grænsen af det tilladte. Just de af Dem anførte melodier bestyrker mig i den opfattelse, at jo ældre melodik, des bedre. Uanset at også her og der en let stavelse måtte falde på en tung og omvendt, som det ofte er tilfældet hos Josquin, Senfl, Scandellus, Hassler etc. Men derfor må man dog ikke føle sig berettiget til på så fri en måde at underlægge melodien med tekst, som det er sket i den herlige melodi nr. 7. »Vater unser im Himmelreich« [= *O hjertekære Jesus Krist*], hvor tolv [6] på hinanden følgende linier har fået formlen $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, hvor man uvilkårlig må spørge sig selv, hvorfor stavelsen: »Je-sus« i linie 1 og analogt stavelsen »Sa-tans List« i linie 2 er forsynet med korte noder, da de dog sikkert også på dansk turde have en stærk betoning.

Heller ikke hvad angår den korte optakt, kan jeg – allerede af praktiske grunde – være helt enig med Dem, da hverken et godt kor eller endnu mindre en stor menighed er i stand til at istemme så korte ottendedele samtidigt. Hvorfor derfor enkelte numre som f. eks. samlingens nr. 7, »Fra Himlen højt«, desuden nr 19 [= *I dødens bånd*] m. fl. er blevet forsynet med den slags, står mig ikke klart. Men jeg er meget gerne villig til omgående at tilbagekalde alle mine fejltagelser og min stejle holdning navnlig vedr. nr. 7: »Vater unser im Himmelreich« og i angerfuld bekendelse af mine menneskelige svagheder at sige et »Pater peccavi«, så snart De meddeler mig et analogt eksempel på nr. 7 fra den ældre sats' periode til og med Hassler 1612.

Alt i alt har jeg i al stilhed den stærke formodning, at De under hele dette arbejde har haft bistand af rådgivere og såkaldt »kære venner«, der – efter bedste evne – har gjort deres indflydelse gældende i denne moderne retning og imod Deres indre overbevisning. Selv havde De vel aldrig tilvejebragt dette alene. I denne opfattelse bestyrkes jeg tillige af den omstændighed, at ingen af de øvrige numre i denne samling frembyder en så udtalt Wagner-retning, men langt snarere netop den tætteste tilslutning til Hassler selv, også hvad angår udsættelsen, således som det netop på så fremragende vis kommer til sin ret i nr. 49 (= *Vi tro, vi alle tro*).

»Plura non possum!« Dette brev blev dog på grund af mine uaf-ladelige hovedsmerter allerede svært nok for mig. Det er også muligt, at det afskyelige vintervejr, som i et kvart år har forbudt mig at forlade værelset, er skyld i mit dårlige humør. Jeg tror, jeg helt havde mistet forstanden, hvis jeg ikke i længere tid havde haft fire herrer fra hofkapellet som elever i dobbelt kontrapunkt og streng udsættelse, samt en ung charmerende elev i sang, hvis kostelige røst spænder over to fulde oktaver. Alene kunsten er menneskets himmelske ledsager her på jorden, som forsoner alt.

I forrige uge måtte jeg til det stedlige kultusministerium afgive en bedømmelse vedr. en ansøgning fra Rostock Universitets musik-direktør om en kunstrejse til St. Gallen og Italien med henblik på studier i liturgi og gammel musik. Forhåbentlig giver min anbefaling ham midlerne og tiden dertil. Selv må jeg vist helt og holdent opgive tanken om at rejse. Thi selv mit dejlige to-måneders ophold i Doberan truede denne gang med at mislykkes, da vort hus ved Camp er blevet solgt og en anden bolig med vore betingelser om køkken vanskeligt eller slet ikke kan fås. Da vi nu ikke mere kan mødes dør, kommer De (måske) ikke engang til Tyskland igen?

Med mange hjertelige hilsner og med venlig anmodning om hengivent at fremføre de ærbødigste taksigelser til den ædle dame, min beskytterinde i kunstens dyrkelse, når lejligheden (ikke søgt, men af sig selv) byder sig, beder jeg om, at De bevarer mig i venlig erindring,

Deres
altid mest hengivne
O. Kade

Marienstrasse, Nr. 19

Noter:

- 1 Thomas Laub: *48 kirkemelodier, firstemmig udsatte ...*, 1888.
- 2 Leipzig 1883.
- 3 *Choralbuch* (udg. af E. Fromm og H. Stange) Kiel 1884.
- 4 Maleren Jørgen Roed, f. 1808, d. 9. aug. 1888.
- 5 Den omtalte Stehert synes ikke at have efterladt sig spor inden for korallitteraturen.
- 6 *Kirkemelodier*, 2. hefte, 1889.
- 7 A. W. Ambros: *Geschichte der Musik. Dritte verbesserte und mit Nachträgen versehene Auflage. Besorgt von Otto Kade. Dritter Band*, Leipzig 1891.
- 8 Kade synes i dette tilfælde at være lovlig fixeret af lombardarytmen, som ikke findes på dette sted i den gamle tyske vise fra Lochheimer *Liederbuch*, og som Brahms derfor med god grund udelader i sin gengivelse.
- 9 Der hentydes til *Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung I-III*, 1873-75, der er en udgave af Ott's *Liedersammlung* fra 1544, ikke samlingen fra 1534.
- 10 Horats' *Satirer* II, 3 v. 15. (»Enten du ørkesløsheden, den frække Sirene, bør undgå / eller ...« osv.)
- 11 Formentlig »Wir glauben und bekennen einen Gott«, jf. Zahn 3093.
- 12 Udbredt julesang fra 1587, jf. Zahn 5375a.
- 13 I Laubs foredrag 'Luthersk Kirkesang' holdt i Roskilde præstekonvent 5. maj 1891, trykt i *Smaaskrifter til Oplysning for Kristne*, Kbh. 1891, skildrer Laub den oplevelse, han har haft ved et besøg i Münster Domkirke, hvor han »kunne høre den ægte gregorianske koral, den vidunderligste og mest gribende Sang, man kan tænke sig, helt fri for al ydre Effekt, kunstnerisk udviklet og dog folkelig, forskellig fra alt, hvad man er vant til, og dog naturlig. Selvfølgelig forstaar man den kun, naar man kan følge med i Ordene.«
- 14 *10 gamle danske Folkeviser udsatte for blandet kor*. Wilh. Hansen 1890.
- 15 A. B., komponist og dirigent, 1834-1899.
- 16 Bemærkningen er lidt besynderlig, da alle vers i sangen har mandlig udgang.
- 17 Kades anmærkninger vedrører parallelle oktaver i »Valravnen« og – her iøvrigt helt legitime – kvinter i »Himmelbruden«.

- 18 Den omtalte folkevisedsættelse er »Åge og Else« (Der sidder tre mør i bure), som Laub åbenbart allerede havde udsat i 1893. Den ses først at være trykt i tillægget til Laubs og Olriks fine folkevisedgave, Gyldendal 1903. Kades ændringsforslag til t. 3 er her fulgt. Hvad der stod i denne takt i det manuskript, Laub sendte til Kade, kan man kun gætte på.
- 19 Der er tale om en af tidens betydeligste tyske musikhistorikere, *Philipp Spitta* (1841-94), forfatter til den store *J. S. Bach-biografi*, udgiver af *H. Schütz' værker*, Buxtehudes orgelværker m.v., som her og i det tilsendte flyveblad (*brev 8*) var genstand for Kades meget personlige og harske beskyldninger for »Gelehrten-Dilettantismus«.
- 20 H. L. Hassler: *Psalmen u. Christl Gesäng ... fugweis komponiert*, Nürnberg 1607.
- 21 Angul Hammerich: *Musiken ved Christian den Fjerdes Hof*. Kbh. 1892.
- 22 K. Held: *Das Kreuzkantorat zu Dresden*. Lpz. 1894.
- 23 Antagelig A. Prüfer: *Johann Herman Schein*. Lpz 1895
- 24 Laubs farmor var datter af komponisten H. O. C. Zinck (1746-1832).
- 25 Antagelig den produktive kirkekomponist, J. H. Rolle (1718-1775).
- 26 »Det er vanskeligt ikke at skrive en satire« (Juvenal: Første satire v. 30).
- 27 A. Hammerich: 'Die altdänischen Luren' art. i *Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft* 1894, s. 1 ff.
- 28 Laub har åbenbart sendt Kade et program fra en korkoncert i København.
- 29 Hasslers samling *Psalmen und christliche Gesang*, 1607, udg. af J. Ph. Kirnberger 1777.
- 30 Kade refererer til sit flyveblad 'Das Gelehrtentum in der Tonkunst' 1893, jf. *brev 8*.
- 31 Emil Bohn (1839-1909), musikhistoriker, hvis indsats ikke mindst på det musikbibliografiske område fik blivende betydning.
- 32 Rob. Eitner (1832-1905), den ældre musikhistories mageløse kildeforsker, var bl. a. redaktør af det nævnte tidsskrift.
- 33 Reinhard Kade (1859-1936), gymnasielektor i Dresden, musikhistoriker med vægt på kildestudier.
- 34 Guido Adler (1855-1941), østrigsk musikhistoriker, efterfulgte 1898 Ed. Hanslick som ord. professor i musikvidenskab v. Wiens universitet. Grundlægger af den moderne stilhistoriske musikvidenskab.
- 35 F. X. Haberl (1840-1910), grundlægger og leder af skolen for kirkemusik i Regensburg, udgav som den første Palestrinas samlede værker 1863-1894.

- 36 Ad. Sandberger (1864-1943), musikhistoriker, prof. i München, udgiver af Orl. di Lassos samlede værker 1894 ff.
- 37 Kade synes (iflg. MGG) *ikke* at have kunnet få den beskrevne samling udgivet.
- 38 H. Bellermann (1832-1903), musikprofessor i Berlin, udgav 1862/1901 en klassisk lærebog i kontrapunkt.
- 39 Med sit brev af 23 februar 1895 har Laub åbenbart medsendt programmet for Cæciliaforeningens 147. koncert den 9. febr. s. å., som samlede sig om italiensk musik, og hvor bl. a. den anførte kammerduet af Steffani og en motet af Jomelli opførtes. Jf. Carl Thrane: *Cæciliaforeningen og dens Stifter*. Kbh. 1901 s. 277.
- 40 Francesco Florimo: *La scuola musicale di Napoli I – IV*, Napoli 1880-82.
- 41 Der er formentlig tale om F.-J. Fétis: *Histoire générale de la musique*, Paris 1869-76.
- 42 *Melodienbuch zu dem Evangelischen Militär-Gesang und Gebetbuch für das deutsche Kriegsheer ...*, Berlin 1892, redigeret af organisten ved Thomaskirken i Berlin, professor Reinhold Succo (1837-97).
- 43 Friedr. Sam. Riegel (1825-1907), organist og akademiprof. i München, udgav sammen med L. Schöberlein standardværket *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, en stor antologi med tysk evangelisk kirkemusik i 3 bind, 1865-72.
- 44 Seth Calvisius: *Bicinia septuaginta ...*, Leipzig 1612.
- 45 »Per illud ave« af Josquin, jf. *brev nr. 18*.
- 46 Samlingen *Harmonischer Gottes-Dienst, oder Geistliche Cantaten zum allgemeinen Gebrauche*
- 47 Joh. Crügers samling af koraler *Praxis pietatis melica*, 1649.
- 48 Fr. Zelle: *Ein feste Burg ist unser Gott. II. Die ältesten Bearbeitungen des Liedes*. (Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht der Zehnten Realschule zu Berlin. Ostern 1896); Første del udkom i samme serie 1895.
- 49 Udkom 1897 i *Monatshefte f. Musikgeschichte* s. 1-13 / 17-29.
- 50 Bartholomäus Gesius: *Sinopsis musicae practicae variis exemplis ...*, Frankfurt 1609.
- 51 Arnold de Fine (von Ende) var kapelmester ved Frederik IIs hof 1571-86, jf. A. Hammerich: *Dansk Musikhistorie indtil ca 1700*, 1921 s. 136ff. Hans udsættelse af »Das alte Jahr« er kendt i adskillige musikhåndskrifter fra det 16. årh. ; jf. iøvrigt *brev 17*, eks. 27.
- 52 Josquins frottola med denne titel er 4-stemmig og ikke stort anlagt – der må være tale om en forveksling.

- 53 Abr. Prætorius var medlem af det kongelige sangerkorps i Danmark ca. 1587-1593, kom fra Mecklenburg og tog efter 1593 ophold i Greifswald, hvor hans samling Davids-salmer var udgivet 1592. En kongelig lejlighedsnotet af Prætorius er udgivet i serien *Musik i Danmark på Christian IV's tid*, vol. VI, ed. H. Glahn. – O. Kade nåede inden sin død at skrive om A. Prætorius og sit fund, publiceret posthumt i *Monatshefte f. Musikgesch.* Jg. 33, 1901, 'Abraham Prætorius, ein mecklenburgischer Tonsetzer vor dreihundert Jahren.'
- 54 Af Laubs *Udvalg af Salmemelodier i Kirkestil*. Kbh. 1896.
- 55 Laubs samling 1896 fremkom med anbefalende forord af Sjællands biskop, Dr. Skat Rørdam og af Dr. Angul Hammerich i forening med komponisten P. E. Lange-Müller. – I en efterskrift gør Laub rede for de satsprincipper, der ligger til grund for samlingens indhold.
- 56 Carl v. Winterfeld (1784-1852), bl. a. forfatter til *Der evangelische Kirchengesang I – III*, 1843-47
- 57 Det er et udsnit af det flyveblad, Kade udsendte med skarp kritik af Ph. Spittas udgivelser i juni 1893, og som han allerede da havde sendt Laub, jf. *brev 8*.
- 58 Det af Joachim Skovgaard prægtigt udformede og for sin tid typiske titelblad med den syngende engel.
- 59 Rytmestriden i Tyskland belyser Kade ved (for 3. gang) at sende sit flyveblad mod Spitta fra 1893 samt et indlæg af musikkritikeren Otto Gumprecht (1823-1900) i *Musikzeitschrift »Harmonie«*, Hannover 1. marts 1898. På udklippet fra sit flyveblad citerer Kade i en tilskrift sin afdøde ven i München (?), der i et skrift fra 1853 udtaler: »Wenn aber sogar die mystische Union der Gemeinde mit ihrem Haupt Christus an diese rythmischen Effecte geknüpft wird, dann steht mir der Verstand still. Der Tanz mancher christlichen Secten wäre zwar somit erklärt; mein Bedenken wird darum aber nicht kleiner.«

