

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT

1969–70

★

UDGIVET AF
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF
HENRIK GLAHN
OG
CHRISTIAN THODBERG

KØBENHAVN 1971

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT

KØBENHAVN 1971

INDHOLD

	Side
<i>Henrik Glahn</i> : Siden sidst	5
<i>Harald Vilstrup</i> : En kantatetekst søger en komponist	9
<i>Erik A. Nielsen</i> : »Den allerliffligste Musica« – teologi og æstetik i Hans Thomissøns Psalmebog 1569	12
<i>Erik Dal</i> : Text af Brorson, melodi af Laub	27
<i>Christian Thodberg</i> : »Alt står i Guds Faderhånd« og »Op til Guds hus vi gå«. Belyst ud fra forholdet mellem Grundtvigs prædikener og hans salmer i sommeren 1856	45
<i>Henrik Glahn</i> : Om melodierne til »Alt står i Guds Faderhånd«	63
<i>Torben Schousboe</i> : Barn af huset –? Nogle tanker og problemer omkring et utrykt forord til Carl Niensens »Salmer og Aandelige Sange«	75

SIDEN SIDST

Tilrettelægningen og gennemførelsen af vore sommermøder har i den forløbne periode som i tidligere været arbejdsudvalgets hovedopgave. Vi har afholdt to møder siden forrige beretning, i Nr. Nissum sommeren 1969 og på Herning højskole sommeren 1970. Begge møder var velbesøgte, ikke mindst på *Nr. Nissum Seminarium* kunne vi notere den bedste tilslutning i mange år. Højmesse fandt her sted i sognekirken med Jørgen Schultz som prædikant. Sidstnævnte forestod sammen med Christian Lindskrog salmegangen, mens melodierne i tilslutning hertil blev gennemgået af formanden. Der afholdtes tre studiekredse, heraf to i orgelspil ved Grethe Krogh og Poul Børch og én om salmefortolkning og salmevalg ved Jørgen Schultz. Korindstuderingen var lagt i hænderne på Erling Krog, som ved den afsluttende koncert i Holstebro kirke opførte motetter af M. Prætorius (»Nun lob mein Seel den Herren« for dobbeltkor) og Buxtehude (»Benedicam Dominum« for 24 stemmer), samt J. P. E. Hartmanns »Davids Psalme 115« for soli, kor og orkester. Ved denne koncert medvirkede desuden Grethe Krogh ved orglet med værker af Svend-Ove Møller og Leif Kayser samt af Tage Nielsen (»2 Impromptus for viola og orgel«) med Richard Dahl Eriksen som partner på bratsch.

Som foredragsholdere i Nr. Nissum medvirkede pastor A. F. Nørager Pedersen (emne: Liturgi og forkyndelse. Prædiken som tjenende eller dominerende eller forstyrrende faktor i gudstjenesten), Erik A. Nielsen (om Kingos passions-salmer) samt Leif Kayser (om musikkens stilling i den katolske kirkes liturgi i dag). – Udflugten gik til Vestervig, hvor Gunnar Pedersen og Torben Schousboe havde lagt den liturgiske ramme for aften-

sangen; begge medvirkede de som henholdsvis prædikant og leder af kor- og salmesang.

Ved mødet på *Herning højskole* i 1970 holdtes højmessen i Herning kirke med Christian Thodberg som prædikant og Poul Børch ved orglet. Salmegennemgangen varetoges af Erik Dal, Christian Thodberg og Jørgen Schultz samt for melodiernes vedkommende af Søren Sørensen og formanden. Studiekredse for organister i henholdsvis kirkespil og kunstpil blev atter forestået af Poul Børch og Grethe Krogh, mens Christian Lindskrog i studiekreds gennemgik Grundtvigs bearbejdelser af ældre danske salmer. Programmet omfattede desuden foredrag af dr. Søren Nordentoft (emne: »Når skyggen er ligest – omkring et tema fra O dejlige land«), af dr. Finn Viderø (om tekstkritiske problemer i Buxtehudes orgelværker) samt af Christian Thodberg (om Grundtvigs salme »Herre, hvor skal vi gå hen?«).

Ved aftensangstjenesten, som fandt sted i Nørrelands kirke i Holstebro prædikede Gunnar Pedersen, og Finn Viderø spillede værker af Buxtehude. Mødets korleder var Arne Berg, der indstuderede værker af William Byrd, J. P. E. Hartmann og Niels W. Gade. Værkerne fremførtes ved den afsluttende koncert i Viborg domkirke, hvor domorganist Niels Aage Bundgaard spillede orgelværker af J. G. Walther, John Stanley, Hartmann og Gade. Desuden medvirkede Birthe Bentzen og Finn Hørsted Andersen med motet for sopran og orgel af Purcell samt Ulrik Cold og Inge Bønnerup med to Davidssalmer for bas og orgel af Heinrich Sutermeister.

For ledelsen af begge de her omtalte sommermøder har formanden haft ansvaret, men den vellykkede afvikling af møderne skyldes i første række Samfundet Dansk Kirkesangs fortræffelige sekretær gennem adskillige år, Torben Schousboe, som bistået af Morten Winding og af vor uundværlige kasse-mester, Hans Krarup, har sørget for, at hele den praktiske side af arrangementerne er forløbet så godt.

I udvalgets sammensætning er der sket et par ændringer, som skal nævnes her. I 1969 afgik lektor Kjeld Tofte-Hansen, Sønderborg, gennem adskillige år trofast og levende deltager i sam-

fundets møder og udvalgets arbejde. Vi siger tak ikke blot for den tid, Kjeld Tofte-Hansen har deltaget i arbejdsudvalget, men også for mange tidligere års samvirke om Dansk Kirkesangs sag. – I 1970 afgik domorganist Georg Fjelrad som medlem af udvalget. Hans indsats i Samfundet Dansk Kirkesang har været mangeårig, mangfoldig og inspirerende. Både som orgelsolist, studiekredsleder, korleder og foredragsholder har Georg Fjelrad næsten ubrudt siden 30-ernes møder og frem til i år været aktivt med og beriget vore møder gennem sin kunst, viden og erfaring. Vi siger tak for alt, hvad Fjelrad har givet os gennem disse mange år af impulser både i kunstnerisk og faglig henseende, og vi føler os overbevist om, at forbindelsen ikke kappes, selv om han har forladt sin taburet i udvalget.

Udvalget har i tur og orden suppleret sig med to af vore næreste medarbejdere, domorganist Poul Børch og organist, mag. art. Torben Schousboe. Her tog jeg altså titlerne med, men i øvrigt kan jeg antagelig afstå fra en nærmere præsentation eller nogen indgående motivering for, at udvalget har ønsket at knytte de to nævnte mere intimt til arbejdsudvalgets drøftelser og virke. Som afløser for Torben Schousboe i sekretærhvervet har organist, stud. mag. Ole Olesen påtaget sig at indtræde, og vi glæder os over, at der stadig er velkvalificerede folk i den yngre generation, som er villige til at hjælpe i det praktiske arbejde.

I den forløbne periode har Samfundet Dansk Kirkesang atter kunnet udsende et af dansk kirkemusikhistories centrale monumenter i faksimileudgave, nemlig Breitendichs koralbog fra 1764, som i 1970 udsendtes med kildeoversigt (dansk og tysk version) ved undertegnede. I indeværende år har vi desuden på Wilhelm Hansens musikforlag udgivet en lille samling af trestemmige sange af Thomas Laub. Publikationen udsendtes som gave til vore medlemmer ved årets begyndelse. I forbindelse med vore udgivelser skal nævnes, at »Trosbekendelsen« fra Dansk Kirkesangs højmesseforslag nu er udsendt i mini-format til indlæggelse i salmebøger, – oplaget er foreløbig 6.000, så der er nok at tage af. Mini-trosbekendelsen forhandles af Wilhelm Hansen.

Inden for arbejdsudvalget har der gennem det sidste år været et underudvalg bestående af Gunnar Pedersen, Jørgen Schultz og Christian Thodberg, som har haft til opgave at finde frem til et udvalg af salmer, nyere og ældre, som skulle kunne udgøre et kommende tillæg til Den danske salmebog. Der er i vide kredse ønske om et salmebogstillæg; der arbejdes dermed også på andet hold, – vi håber, at der eventuelt gennem kontakt og samarbejde med andre vil kunne lægges et forslag på bordet inden for en overskuelig tid.

Sluttelig skal jeg bringe kirkeministeriet Samfundet Dansk Kirkesang's ærbødige tak for økonomisk støtte til afholdelse af de årlige sommermøder. Takket være disse tilskud har vi været i stand til at holde deltagerafgiften på et niveau, som vist af alle betragtes som rimeligt.

Juni 1971

Henrik Glahn

EN KANTATETEKST SØGER EN KOMPONIST

For adskillige år tilbage lavede jeg en tekst til en julekantate for to kor. Som læsedigt duer den ikke; de to afdelinger må virke sammen i vekselsang, hvis meningen virkelig skal gøre sig gældende.

Den ene afdeling er en sekvens efter middelalderligt mønster: hver strofe er opbygget af to symmetriske halvstrofer, med gennemførte rim. De synes at kræve en ret streng behandling i det musikalske. Ind imellem de 3 strofer eller 6 halvstrofer kan indskydes den anden afdeling, som er opbygget i 5 strofer, ganske fri i rytmen, blot har hver strofe 7 linjer, den sidste bestående af et enkelt ord.

De to afdelinger kan opstilles på andre måder end den her foreslåede, blot er det afgørende, at to kor eller sang-grupper stilles op imod hinanden.

Dansk Kirkesangs Årsskrift læses af talrige komponister. Måske kunne én eller anden få interesse for denne tekst, så den på en eller anden måde kan komme til anvendelse.

Harald Vilstrup

JULEKANTATE FOR TO KOR

Fra Himlens høje herlighed
til denne arme verden ned
vor frelser kom –

Over menneskelivet,
selv det lykkeligste,
kastes en skygge
af uvished,
som ret beset
er det eneste visse:
døden.

fra glans, som alting overgår
han kom til nød og trællekår
og dødens dom.

Man prøver så tit
at tænke sig døden
som hvile og fred,
dulmende sødme –
én ting flænger
de søde drømmeslør:
synden.

For alle folk på denne jord,
som mellem dødens skygger bor,
er lys beredt –

Man flygter fra den,
som man burde ha' søgt –
hvor kærlighed drager,
ser man kun vrede,
dom og fordærv,
og frygter for vreden, for
Gud.

den tunge sky, den sorte nat,
de onde magters sværm er brat
for lyset spredt.

Han, som var fjern,
er ganske nær,
ikke i vrede
og knugende vælde,
men som noget, der rører
det hårdeste hjerte,
barnet.

Nu synger alle engles hær,
i Himlen højt og jorden nær,
sit Gloria –

Barnet er Gud,
Gud er et barn,
grænserne brydes,
Guden i stalden,
barnet i krybben,
bringer de bange
Frelse.

syng med, I mennesker, stem i,
han kommer, som gør fangne fri.
Halleluja.

„DEN ALLERLIFFLIGSTE MUSICA”

Teologi og æstetik
i Hans Thomissøns Psalmebog 1569

Af Erik A. Nielsen

Den som i dag uden specielle forkundskaber giver sig til at læse i Hans Thomissøns salmebog, vil nok kunne fyldes med forundring over den æstetiske nøjsomhed og den næsten ufattelige tålmodighed, som denne bogs oprindelige brugere må have været i besiddelse af. En moderne betragter af denne gamle salmebog kommer jo ikke uden om at beskue den tilbage igennem en korridor af 400 år, og imellem os og den står da engang for alle salmedigtere som Grundtvig, Brorson og Kingo, hver for sig kunstnere, der gav den brugsting som en salme er, deres særlige, men meget kunstfærdige udformning. Der kan ikke tvivles om, at digtere som disse i den grad har placeret sig i vores forventninger om, hvori en salmes lødighed skal bestå, at vi i mange henseender må finde salmerne i den gamle salmebog beskedne og kunstløse. Selv med den agtelse, som man skylder alderdommen, kan man dårligt gøre sig fri af den fornemmelse, at det som er sket i tidsrummet mellem os og disse gamle værker, på en måde har fået dem til at lukke sig og forstene. De vil ikke rigtig give tone fra sig længere. Man kan stå med dem foran sig ligesom med gamle genstande, man finder; man ved godt, at de har været brugt, men kan kun vanskeligt forestille sig, hvorledes nogen for alvor har haft brug for dem.

Imidlertid peger alle udtalelser, som vi kender fra de over hundrede år der var salmebogens egentlige levetid, på at den

har været en folkekær bog. Hvad der i første omgang blot gør sagen underligere, fordi man derigennem bliver klar over, hvor fjerne hine generationer af benyttede er for vore moderne forestillinger. Og så er der egentlig kun tilbage at konstatere, at tiden har lagt bogen i graven sammen med så meget andet.

Alligevel gælder det om denne gamle tekstsamling som om mange andre, at man kan gå til dem ad en anden vej: I stedet for at lade sin moderne forventning være dommer over fortidens kunst, kan man i selve sin forundring og utilfredshed skaffe sig en art spejl, hvor disse moderne forventninger bliver synlige, idet man gør sig klart, at bogens oprindelige brugere ikke har stillet de krav til kunstneriske tekster, som vi nu anser for selvfølgelig. Skal man i nutiden gøre sig noget håb om, at en bog som denne vil lukke sig op, må man forsøge at danne sig en forståelse af, hvad der for datidens mennesker har været selvfølgelig og særprægende for salmen som genre.

Vil man bruge salmerne i Thomissøns salmebog som en art kilde til indsigt i den hverdag, som reformationstidens mennesker levede, ja selv hvis man nøjes med mere beskedent at spørge efter disse menneskers religiøse liv, kommer man ud i uoverskuelige problemer. Kun et fåtal af salmerne bærer noget med sig, som man vil kunne lytte frem som et personligt tonefald, en genklang af at de dogmatiske ord berørte den troende tæt og dybt i hans eget liv. Naturligvis kan man så forklare dette anonyme ved salmerne som et særpræg fra en tid, hvor den moderne individualisme i livsstil og sproglig stil endnu ikke havde indfundet sig, og en sådan forklaring lader sig ikke overspringe; men det kan jo være, at det anonyme skal betragtes som et genrepræg og et funktionspræg ved den tids salmer. Ved at være meget åben og usuggerende løser salmen – måske på en for moderne mennesker tvivlsom måde – et problem. Ved sin anonymitet har den lettere ved at slippe sin ophavsmands private anledning til at skrive den, og den lader sig lettere overtage af de forskelligartede mennesker, som udgør en menighed. Det kunne se ud som en hensigt, at salmen må have en eksistens frigjort fra det private, fordi den skal kunne synges af alle de kirkegængere, som indfinder sig til gudstjenesten og

som kan formodes at komme til den med meget forskellige ærinder. Enhver skal kunne gribe salmen og gøre det med den grad af inderlighed, som hans øjeblikkelige livssituation rummer. Salmen er upåtrængende, men velvillig, den syngende skal selv fylde det personlige liv på salmens ord, men han må samtidig finde sig i, at andre opfylder og opliver ordene på en anden måde end han selv.

Man kan måske klargøre salmens funktion igennem en sammenligning: ethvert menneske har et navn, som han anser for sit og som i løbet af hans liv for ham selv og andre kan blive opladet med et omfattende meningsindhold; alligevel må man finde sig i, at andre mennesker hedder det samme navn og dog opfylder det med en ganske anden mening, ja til slut i sit liv må de fleste slippe navnet og overgive det til brug for andre i eftertiden. Således kan man forestille sig, at salmerne i generationer er blevet opfyldt af liv – og det ofte stærkt liv, for de har jo lydt ved de mest bevægede øjeblikke i menneskers tilværelse – men de er blevet tømt for det igen, enhver bruger af salmen har måttet trække sig tilbage fra den for at lade den stå åben til sine efterkommere. Og resultatet bliver, at salmen måske kun bærer meget lidt med sig, og dog som vi ser kan fortsætte sit liv i menigheden igennem århundreder.

Når man ved, hvilken grad af kunstnerisk selvstændighed en Kingo eller en Brorson kunne lægge for dagen i deres salmedigtning, kan man finde det næsten rørende, når man bliver opmærksom på, hvor forsigtigt det dogmatiske og det kunstneriske nærmer sig til hinanden i Thomissøns salmebog. Når et kunstnerisk særpræg kun i så ringe grad kommer til orde, hænger det ikke alene sammen med en kunstnerisk uformuenhed, men også med en dogmatisk mistænksomhed over for kunstens sanselige væsen. Den katolske kirke havde nok i de foregående århundreder givet arbejde til utallige store kunstnere, men det var kunstnere, som hvilede i moderkirkens favn, hvor de til tider blev udsat for noget, som snarere var en omklamring. Men når reformatorerne igennem menighedssangen ville bringe det kunstneriske ud til folkets forvaltning, så kunne der opstå meget heftige debatter om et sådant forsæts tilladelighed. Smug-

lede man ikke ad kunstnerisk vej en sansefryd og et verdsligt velvære ind i gudstjenesten. I hvert fald virkede en smuk kvindestemme, som sang i kirkerummet, tilstrækkelig opstemmende på katolikkernes ledende stridsmand, magister Helgesen, til at han måtte fordrive sit eget velvære fra kirken sammen med hele den lutherske salmesang som han hadede som verdslighed og syndighed, eftersom visemelodierne »meer haffue fantzwn (dvs. facon, skikkelse) effter sprynge Wiiser, end helige psalmer oc loffsang«.

Men også inden for den protestantiske kirke havde der lige fra begyndelsen stået en voldsom strid om vurderingen af det kunstneriske. Det var en strid, som forskellige sværmeriske retninger, f. eks. tilhængerne af Thomas Münzer og senere i Holland fromhedskredsen omkring Jan van Leiden, havde bidraget til ved på forskellige voldsomme måder at arbejde for kunstens udslettelse af verden. Og senere hen var det ikke blot de sværmeriske sekter, men også den begyndende ortodoxi, som betragtede det kunstneriske med mistillid. At også de protestantiske teologer i Danmark har haft vanskeligheder med at få salmesangens vellyd anerkendt, fremgår af at Hans Thomissøns salmebog er udstyret med hele to fortaler, en af Luther og en af Thomissøn selv, som begge må tage det æstetiske i forsvar. En meget stor del af stridens dogmatiske indhold lader sig ganske vel rekonstruere alene på grundlag af de knappe ytringer, som kommer til syne på Luthers tre præcise sider.

Hvad alle parter uden videre er enige om, er, at der til kunstens sanselige væsen knytter sig en vellyst, som i særdeleshed det musikalske, men vel også det digteriske giver til mennesker. Nu er det uenighedens kerne, hvorvidt al kunstnerisk lyst er syndig lyst, eller om det er muligt at beholde lysten og så at sige kristne den ved ordets hjælp. Til den ende indfører Luther i kunstdiskussionen skellet mellem det åndelige og det kødelige og viser, at for sværmere knytter al lyst sig til det kødelige, og eftersom det er deres hensigt at ville »siunes megit Aandelige«, må de som følge deraf fornægte kødet og kunstens kødelige væsen. Men her kommer den afgørende dogmatiske uenighed mellem Luther og sværmerne ind i et morsomt lys ved at an-

skues i forbindelse med det kunstneriske. For mens det er svær-
mernes forestilling, at det åndelige er det kødeliges negation
og at et menneske altså tvinges til at vælge mellem verdens lyst
og det åndelige samliv med Gud, så er det Luthers forestilling
om det åndelige, at igennem det tages det kødelige i ed, så at
det på en gang forbliver kødeligt og velsignet af Gud. Med en
formulering fra Frank Jægers digt »Midfaste«: man kan »nære
Aand og Kød paa samme Gang«. Derved undgår Luther den
forestilling, som adskilligt moderne frisind sætter op imod
sværmerens åndelighed, nemlig at al kødelig lyst uden videre
må godtages i den skikkelse den har. Tværtimod er det hans
anskuelse, at det kødeliges syndighed må dødes igennem mødet
med det guddommelige ord. I forhold til det æstetiske får denne
teologiske stillingtagen følgende konsekvens: »Ungdommen
(som dog bør at haffue sin lyst)« skal finde den ved at synge de
åndelige salmer, som Luther selv har skrevet de første af, og
som han opfordrer andre til at arbejde videre på. Derved vil
han opnå at »fordriffue hine forgifftige Boleuiser og kiødelige
sang«.

Det kunstneriske bliver altså reddet igennem denne over-
vejelse, og ikke blot reddet, men det bliver tilmed en kristen-
pligt at anvende sit kunstneriske talent, hvis man besidder et
sådan, til at udarbejde kristelige kunstværker, ligesom andre
som kristenpligt har at udsynge deres glæde over det forlø-
sningsværk, som Kristus har fuldbragt, og som Luther ved Guds
nåde har draget frem fra alle katolske overvoksninger. Sangen
bliver simpelthen en art troens kendetegn. »Derfor huem saa-
dant tror / den kand icke andit end met lyst oc glæde siunge
oc tale her om / at andre det ocsaa høre oc anamme kunde.
Men den som icke vil siunge eller tale der om / det er it tegn
til / at hand icke tror det.« Man kan vel sammenfattende sige,
at det æstetiske hos Luther hermed er bragt ind under hans
grundlæggende dogmatiske standpunkt: også kunsten skal blive
i kald og stand.

Indholdet af Thomissøns egen fortale viser, at han har stået
i en strid, som på flere punkter svarer til Luthers. Det opgør,
som her holdes med den katolske messe, koncentrerer sig om

ordets placering i gudsforholdet. Katolikkerne anklages for, at de i deres fromhedsøvelser reducerer ordet til en mekanisk størrelse, som munke og nonner blot fremsnurrer som en art fortjenstfuldt nonsens uden at forstå betydningsindholdet. Reformatorerne kommer, i modsætning til senkatolicismen, til at betone ordets indholdsside meget kraftigt, fordi det er i ordet at ånden åbenbarer sig. »Oc at Guds Søn som er Faderens logos / det er euige Ord oc talende person / vil ved dette liudelige og mundelige ord (som predickis / hørís oc trois) vere krafftig udi oss . . .« Derfor ser vi allerede her hvad der senere blev fast praksis ved udgivelsen af salmebøger, at salmerne måtte have godkendelse af den højeste teologiske autoritet, af »de Høylærde / som læse den hellige Scriff / oc de andre Professoribus her i Uniuersitetit /«, før de kunne gå i trykken. Noget sådant som en argumentation til fordel for det »rent« kunstneriske, således som det forekommer i vore dage, kunne ikke komme på tale, for det er i selve det klare og rene ord at Gud kommer til stede.

Men må den dogmatiske dom accepteres uanfægtet, så suppleres dog hos Thomissøn de teologiske synspunkter, som tenderer imod det abstrakte, med kunstneriske. Rim, rytme og velklang er sprogets kraft og dets virkelige indtrængen i menneskehjertet hænger sammen med denne kunstneriske appel. »Fordi Rim oc Sang lærís snart met lyst / oc kunde best ihukommis. Om obenbare Predicken end bleff forbøden / om alle gode Euangeliske bøger bleffue brende og sønderreffne / dog kand den forstand som ved gudelige Viser er indgrod i hiertet / icke saa snart bortryckis.« Også hos Thomissøn er det altså tydeligt, hvorledes det guddommelige ord, som kommer fra oven, bemægtiger sig det æstetiskes kraft og anvender den til det guddommeliges formål. Men der skulle tydeligvis adskillig forsigtighed til for at dette lutherske synspunkt ikke skulle krænge over og det kunstneriske pludselig blive til en menneskelig kraft, som kunne konkurrere med kraften i det guddommelige ord. I følgende meget smukke og sigende citat klinger endnu forsigtigheden: »Guds ord er i sig selff den allerliffligste Musica / som giffuer trøst oc liff mit i

dødsens nød / oc rettelige kand fryde hiertet: Men naar der kommer en sød oc lifflige sang oc Melodie der til (som er ocsaa Guds synderlig gaffue) da faar denne Sang en ny krafft / oc gaar dybere ind i hiertet / saa at Texten / som er saa gaat som Sangens Siel / rører hiertet meer / oc glemmis icke lettelig.«

Eftersom reformationen havde reduceret antallet af sakramenter kraftigt og Luther havde gjort ordet til det egentlige nådemiddel, er der intet overraskende i, at det netop er den digteriske del af det æstetiske, som blev genstand for den største teologiske påpasselighed. Man kan i forbindelse med det musikalske i Thomissøns salmebog fornemme, at det hurtigere fik frit løb, eftersom det havde toner og ikke ord som sit medium. Og der findes faktisk i denne salmebog adskillige salmer, hvis eneste kunstneriske værdi – i al fald oplevet fra nutiden – må siges at befinde sig i melodien. Meget mere betænkelig bliver sagen, når det æstetiske også vil bemægtige sig ordet, hvor det menneskeskabte pludselig kan komme til at kappes med selve åbenbaringens kraft. Hvis man iagttager brugen af det metaforiske, kan man gøre sig en forestilling om problemet. Størstedelen af salmerne henter deres billedverden direkte ud af Biblens bøger, fra Højsangen, fra salmerne og fra evangelierne. Disse poetiske billeder var jo kanoniseret, igennem dem havde det engang behaget Gud at tale til menneskene, og derfor bliver de – ofte meget slavisk – gentaget.

Et eksempel på en såre simpel bibelsk epik, hvor billedrækken ganske slavisk følger den synoptiske tradition, er *Erik Krabbes passionssalme*, som omfatter ikke mindre end 22 tolvliniede strofer, men på trods af sin længde må siges helt rent at gengive lidelsesberetningerne uden at give den ringeste tolkning af dem eller gøre det mindste forsøg på at udsige, på hvilken måde den fortalte historie forbinder sig med den syngendes eget liv. Den løsning af problemerne kan i al fald ikke have udfordret nogen dogmatisk instans, men til gengæld kan man fyldes med undren over, hvorfor den overhovedet er skrevet, eftersom den intet synes at meddele, som ikke forlængst må have været enhver kirkegænger bekendt.

Hvor det metaforiske overhovedet viser en begyndende selvstændighed, vokser det ud af det kanoniserede billedsprog, og det kunne være et større studium værd, hvilke vækstbetingelser den metaforskabende evne har i den bibelske grund. Hvis der overhovedet forekommer billedsprog, som ikke har sine kilder direkte i de hellige skrifter, forholder det sig på anden måde til århundreders kirkelige tradition. Der strømmer formodentlig igennem salmedigtningen så langt tilbage som den kan følges en lille samling billeder og metaforiske størrelser, som lever et halvt formelagtigt liv i sproget og oftest når de bruges har mistet den egentlige billedmæssige anskuelighed. Ikke desto mindre er disse billeder vigtige på grund af deres slidstyrke, for de har så at sige for det religiøse sprog erobret de grundlæggende strukturer i menneskets verdensorientering. De er i en eller anden vag forstand geografiske ord næsten som højre og venstre er blevet det i moderne politisk sprog. Jeg tænker her på modsætninger som op/ned, varm/kold, lys/mørk og måske et par stykker til. Det er ikke uden videre givet, at op skal være bedre end ned, men denne meget grundlæggende retningsorientering er blevet betydningsbærende for en problematik af man kunne næsten sige eskatologisk art. Man kommer *ned* i det dybeste helvede, men *op* i den syvende himmel, skønt kun naive sjæle plus russiske astronauter forestiller sig, at himmelen deroppe er en lokalitet på samme måde som den røde plads.

Ved hjælp af dette billedsprog, som er en art poetisk råmateriale, der ligesom hele tiden på ny må afvindes sproget, hvis det skal fungere, kan man vise, hvorledes de poetiske muligheder netop kun ligger kimagtigt i de fleste af salmerne hos Thomissøn, og man kan gøre det ved til sammenligning at op- og søge et sted, hvor en kim kunne siges at være udfoldet til blomstring.

En billedstørrelse i det faste formelinventar, som på en måde rummer alle de tre nævnte modsætninger i sig, er solopgangs- eller solnedgangsbilledet. Hvis man ser bort fra den gammel-danske dagvise, hvis ubetvivlelige poetiske kvaliteter ligesom ikke kan komme Thomissøn og hans tid til gode, så er det karakteristisk, at vistnok ingen af de digtere, der hos Thomissøn

anvender solmetaforen, formår at afvinde den nogen art af anskuelighed eller virkelig lyskraft. I *Erik Krabbes nye Dagvise* hedder det med et kønt anslag:

Det dagis nu i Østen /
Det liusner offuer alt /

men strofens fortsættelse tager ikke på nogen måde solbilledet alvorligt, ja lader det stå uden at trække på det. Langt senere i salmen hedder det

Vilde mig i dag opliuse
Obne min blinde forstand

og i sidste strofe

For Euangelij liuss der skinner
Tacke Gud allesammen /

men udlagt i salmens ørkenstrækninger af billedløs stil mister ligesom også disse tilløb deres anskuelsesværdi.

Skønt det er uretfærdigt over for erlig og velbyrdig Mand Her Erick Krabbe, kunne man sammenstille hans arbejde med Kingos berømte førstestrofe:

Som dend Gyldne Sool frembryder
Giennem dend kulsorte Sky,
Og sin straale-Glands udskyder,
Saa at Mørk og Molm maa fly,
Saa min Jesus aff sin Grav,
Og det dybe Dødsens Hav
Opstod ærefuld aff Døde,
Imod Paaske Morgen-røde.

Det er vel selve dette, at der mellem Thomissøns salmebog og os står poetiske magnetfelter af styrke som denne strofe, der gør det så vanskeligt for os at yde den gamle digtning retfærdighed. For Kingos strofe er sprængefærdig af kraft, billederne er prægnante og kan i en vis forstand aldrig glemmes, hvad der vist netop skyldes, at det er en af de ældgamle metaforer, som Kingo bringer til at funkke på ny. Man kan bemærke, hvorledes

solopgangsbilledet i 1. 3-4 udvides med metaforiske størrelser hentet fra krigens verden: solstrålerne udskydes som af en fyrste i gylden rustning mod de sorte fjender. Og da så sammenligningens andet led indfinder sig sammen med strofens anden halvdel (Som... Saa), fastholdes i opstandelsesbeskrivelsen solbilledet, som binder sig ind i det sproglige på fantastisk dygtig måde; det hedder nu »Dødsens Hav« og strofen kan ende med det velnok nyprægede ord, som samler hele dens komplekse metaforik i sig: »Paaske Morgen-røde«. Det hele hviler ordspilagtigt sublimt og simpelt på en dobbelttydning af glosen *stå op*, og er altså netop en nytydning af bevægelsen op/ned. Læser man videre i salmen kan man overbevise sig om, hvorledes det metaforiske stof fra førstestrofen fastholdes og bearbejdes i det følgende.

Det vil formentlig være en meget omfattende sag at udrede, hvorfra Kingo pludselig hentede visionær evne til at udnytte sproget, så at dets sanselige virkninger har kunnet holde sig i snart 300 år. Og formodentlig vil det aldrig være muligt at blive klar over, om dette sanselige talent for ham selv og den ortodoxe samtid har været følt som en trussel fra det kunstneriske imod det dogmatiske. Men én kilde skal dog omtales, fordi den grotesk nok allerede hos Thomissøn viser sig sprogskabende – sådan som den for øvrigt er det endnu i modernismen. Det gælder fordybelsen i ens egen kropslighed. Det er de salmer, som foretager dette rædselsslagne indblik i kroppens verden, der konsekvent nok virker mest moderne i Thomissøns salmebog. Skønt kroppen i den kristelige tolkning netop er den del af et menneske, som ingen varighed har og derfor ikke kan gøre krav på den stadige interesse, så toner kroppen i flere salmer frem som det skrøbelige kar, som mennesket ikke skal knytte nogen forventning og tillid til. I negationen af legemet, i dette at man kan sætte moraliserende af fra kroppens forkrænkelighed, når man vil vise den frelste sjæls evighed, ligger motivet til en kras realisme, en art helvedesstrategi, en fordybelse i væmmelsen, der ved sin frastødende virkning netop skal støde mennesket ud i tilliden til det ikke-legemlige. Den lidelsesmeditation, som senere næsten bliver poetisk teknik i Kingos pas-

sionssalmer og i Elias Naurs »Golgatha paa Parnasso«, toner allerede her frem igennem et par monologiske digte.

Hr. Michaels (oprindeligt katolske) *passionssalme*, svarer ved længde og bibeltroskab i de fleste henseender til Erik Krabbes. Men den afviger på et betydeligt punkt, hvor et personligt billedsprog og et lidenskabeligt tonefald pludselig bryder igennem, samtidig med at passionshistorien udvides med et moment. Det er den korsfæstede Kristus som skildrer sin lidelse for Maria, der står ved korsets fod. Ved hjælp af jeg-formen har kunstneren foretaget en mediterende indlevelse i lidelsen, som skaber ny sprogkraft og virker tilbage på den syngendes indlevelses-evne. Grebet er formentlig hentet fra den katolske *stabat-mater*-tradition.

Monne ieg være nogit Menniske lig /
Ung eller gammel fattig eller rig?
En Orm som huer mand reddis faar
Lignis ieg / som paa Kaarssit staa.

Mine senner oc Aarer haffue ract sig ud /
Aff mig er reffuit baade kiød oc hud /
Mit Blod er mig nu rundet fra /
For alle maa her nøgen staa.

Og måske snarere hentet fra en dødedans-tradition er salmen »*Jeg leggis i Jorden i en blee*«, som er et ligs makabre beskrivelse af sig selv og belæring til de overlevende. Den første strofe lyder:

Jeg leggis i Jorden i en blee /
for ingen skal mig nøgen see /
mit hoffuit ligger laut / min Næse er blaa /
som i maa see her offuer mig staa.

Når man læser et stykke kras realisme som denne strofe, slår det en, i hvor utroligt ringe grad den virkelighed, som var 1500-tallets menneskers i øvrigt træder frem i denne salmebog. Man kunne med et moderne ord sige, at salmedigternes livsopfattelse var litterær. Men litterær bliver digternes livsopfattelse

netop også, fordi Luther havde udsagt, at alt det vigtige i menneskelivet skete mennesket gennem ordet fra Gud.

Hvad dette nærmere indebærer kan man studere i Luthers egen salme »*Christ laa i Dødsens Baand*«, der anvender en metaforisk teknik, som senere skulle vise sig at rumme mægtige poetiske muligheder, først og fremmest i Kingos hånd. Salmen er en påskesalme, og den bygger sig op omkring tre påskebegivenheder med lange åremål imellem, først fra Det gamle Testamente udvandringen af Ægypten, så fra Det nye Testamente Jesu død og opstandelse og endelig den aktuelle påske, hvor salmen skal synges. Disse tre påskebegivenheder bliver kædet sammen som naturligt er, men det er vigtigt at bemærke sig, hvorledes sammenkædningen sker.

Her er det rette Paaskelam
Om huilckit Gud haffuer budit /
Det er det som paa Kaarssit kom /
For vor skyld stegt og dødet /
Dets Blod stenckis paa vore Dørre /
Oc holder Døden uden faare /
Den Mordener (dvs. *dødsenglen*) kand oss ey røre.

Med en vis forsigtighed kan man sige, at denne strofe beskriver Jesu offerdød, men hele billedinventaret (på nær det i 1. 3) stammer fra den gammeltestamentlige påskeberetning. Salmen tolker således udvandringen af Ægypten som et befrierværk, der på en måde foregreb det befrierværk, som Jesu død var. To fortællinger kan så at sige lægges oven på hinanden; der kan foretages en dobbelteksponering, hvor enkeltheder fra den ene udlægges på enkeltheder i den anden. Således sker det i en senere strofe:

Pharaonis mact den grumme Mand
Er nu fordømt met alle /
Ved Jesum Christ vor Frelser sand /
Oss aff Egypten hand kalde.
Her haffue vi den sande Mosen /
Som udledde all Israels kiøn
Fra Syndsens trældom til hiertes lise.

Men det bemærkelsesværdige er, at mens der til begge de fortidige påskebegivenheder knytter sig dramatiske begivenheder, historier som kan fortælles og personer som kan afmales, så har den moderne påske ikke sine begivenheder på samme måde som de forrige. I én forstand er nutiden afdramatiseret, fordi det som skal ske, er sket ved Kristi mellemkomst. Det bliver i salmen gjort klart, at Kristus ved sin frelsergerning har foretaget den afgørende verdenshistoriske gerning, der har vendt op og ned på alting. Før Kristus kom til verden og døde fra den igen, var mennesker bundet til dødens vilkår, menneskelivets bane var foreskrevet af dødsmagterne. Men Kristi død var sejren over al død, og ved den skabtes en ny bane for mennesker. Det som vi nu gør som moderne mennesker er, at vi i glæde kan følge den vej, som Kristus har lagt for os.

»Jesus Christus Gud Faders Søn / Udi vort sted er kommen« / hedder det i salmen, og i dette ligger hele den afgørende tolkningsindgang til de bibelske tekster. For det er netop dette forkyndelsesudsagn, som en gang for alle skiller evangelieberetningerne fra enhver anden form for epik. Mens Illiadens begivenhedsforløb fortælles fortidigt og forbliver fortidigt, så er det evangelieberetningernes episke postulat, at deres begivenhedsforløb aldrig kan blive fortidige, men at det historiske er det aktuelle, at det som skete for længe siden sker nu, og at det sker igennem ordets formidling. Men ved udsagnet om, at ordet om Kristus er mere nutidigt end al nutid drages også al from opmærksomhed bort fra, hvad vi ellers kunne kalde realisme, og her er således den teologiske baggrund for, at 1500-tallets hverdagsliv toner frem i så ringe omfang.

Salmens sidste linie lyder: »Dit Aandelig Israels folk sig glæder.« At den moderne menighed kan kaldes det åndelige Israel, hviler på den forestilling, at den pagt, som Herren i Det gamle Testamente havde med Israels folk, den er ved Jesu mellemkomst nu indgået med alle troende, sådan at det ikke længer er tilhørsforholdet til et land, et folk eller en tid der kendetegner pagtens medlemmer, men selve det, at man i troen tilslutter sig den. Derved bliver pagten i én forstand billedløs, fordi den

kan eksisterere overalt, i alle, men samtidig får den præg af åndelig gentagelse af det, som tidligere var kødeligt. Derfor henter den nye pagt sine billeder fra den gamle pagt, som netop var anskuelsesrig og episk plastisk. Ligesom Kristus åndeliggjorde pagten mellem Gud og mennesker, således kan bibeltolkerne og salmedigterne nu åndeliggøre mængder af de fortællinger og skikkelser, som kendes fra den gamle pagts tid, så at de kommer til at billedliggøre sider af den nye pagt. Således kan Luther i sin salme kalde Jesus for David, mens den overvundne død bliver kaldt Goliath.

Helligåndens periode, som vi lever i efter faderens og sønnens, har karakteristisk nok ikke nogen bog, sådan som de to forrige har det i hver sit testamente. Hvad der sker i åndens periode er, at de begivenheder, som er foregået i de tidligere perioder, bliver klare, hvor de før var ugenomsigtige. Derfor er åndens periode ikke en historie på samme måde som faderens og sønnens var det. Begivenheder sker ikke længere episk, men i tolkningen af det episke. Hvad der sker kan man måske anskueliggøre for sig ved at erindre, hvorledes man som barn kunne forbruge en historie ved helt at hengive sig i dens anskuelsesplan. Hvis man som voksen – måske efter at have glemt historien i lang tid – vender tilbage til den, kan man opleve at historien ligesom er gennemlyst, nye perspektiver åbner sig bag det episke dække. Sådan kan man sige, at det er Helligåndens gerning at gøre fortiden gennemskinnelig.

På denne baggrund kan man måske omsider gøre sig et håb om at kunne opfatte en grund til, at menighederne har kunnet finde næring i selv de rene bibelparfraser, som adskillige af salmerne er. Atter må man tænke på, at salmens personlige liv er blevet levet ind i den af den syngende og er forsvundet ud af den igen, så at der intet er at finde for en eftertidig tolker. Hvad der er foregået under afsyngelsen, som vistnok i adskillige tilfælde må have varet et kvarter eller mere med datidens sindige tempo – må da være, at man vugger sig i en fortælling, som man vel kender i forvejen, men som får sit langsommere tempo ved at blive sunget i stedet for læst, og som bliver kropsligt, klangligt og rytmisk tilegnet ved at forbinde sig med klang-

legemet i enhver af de syngendes kroppe. Man må ikke overse, at det for datidens menighed var en nyhed af stor sanselig appel, at man overhovedet kunne synge på den slags emner. Og eftersom velklangen jo også ansås for Guds synderlig gave, kan Helligånden vel meget godt have bragt en del af sin klarhed ved at forbinde sig med menneskers krop. – Men sagen er underfundig for den moderne fortolker, fordi han netop tolker ud af tomheden, ud af det som salmen ikke siger.

Den såkaldte typologiske læsemåde, som Luther betjente sig af i den analyserede salme har måske afsløret sine mægtige poetiske muligheder tydeligst i en lille salme af Johannes Matthæus, som Hans Thomissøn selv har oversat. Smukt og ganske enkelt kæder den den typologiske tolknings tre hovedfigurer: Adam, Kristus og det nutidige jeg sammen igennem en billedlig beskrivelse af kødets opstandelse: mennesket bliver i døden til aske, men af aske kan glasmageren gøre det klare glas:

Aff muld oc Jord Gud Adam skabte /
Til Aske bliffuer ieg i min Graff /
Synden mit Jordig Legem opløste /
Christus allen er min Siels trøst.

It skønt Glass aff Aske oc Sand
Snart giøris aff en Konstnermand:
Saa giør Gud aff mit Aske og muld
It nyt Legem / oc er mig huld.

It skønt Legem / rent / liust oc klart /
Som met Gud leffuer euige Aar /
I vished oc retfærtighed /
I fryd oc euig herlighed.

TEXT AF BRORSON, MELODI AF LAUB

Salmegennemgang på Samfundet Dansk Kirkesangs
årsmøde i Herning 1970

Af Erik Dal

Materialet er følgende ifl. Povl Hamburger: Bibliografisk Fortegnelse over Thomas Laubs litterære og musikalske Arbejder, 1932. Ordningen er så vidt muligt kronologisk efter kompositionsår. Efter titlen angives melodiens tilblivelsestid, textens trykår, findested i Dansk Kirkesang 1918 (DKi) med tillæg 1930 (DKT) eller andetsteds, dog kun hvis melodien ikke findes i koralbogen. Dernæst gøres en bemærkning om metrumforholdet. DK og DS er Den danske Koralbog og Salmebog.

DK 197 I lemmer, hvis hoved har himlen i vælde. Ca. 1890.

DS 529 Oversat 1735. Samme metrum: DS 491.

DK 285 Midt igennem nød og fare. Før 1900.

DS 566 1765. Unik.

DK 181 Hvor er det godt, i Jesu arme. Før 1900.

DS 37 Oversat 1734. Unik.

Op, I kristne, ruster eder. Før 1902. DKi 148.

DS 554 Oversat 1735. Unik.

DK 50 Den store, hvide flok vi se. Før 1908.

DS 661 1765. Unik.

DK 255 Kom, regn af det høje, lad jorden oplives. 19.6.1911.
DS 272 Oversat 1734. Unik.

DK 66 Det koster ej for megen strid. 13.11. 1913.
DS 578 Oversat 1735. Unik.

Her vil ties, her vil bies. 22.12. 1914.

En moll- og en dur-melodi. 1765. – En Snes danske
Viser, 1915, med fodnote: »Brorsons uforvanskede
Tekst. Melodien er ikke tænkt som Salmemelodi.«

DK 440 Vor Jesus kan ej noget herberg finde. 18.4. 1915.
DS 78 Oversat 1733. Samme metrum: DS 587.

DK 378 Skal fri og frelst vi hist. 16.5. 1915.
DS 584 1765. Unik.

DK 322 Når mit øje træt af møje. 20.5. 1915.
DS 643 1741. Samme metrum: 5 salmer, 4 melodier.

DK 359 Op, thi dagen nu frembryder. 8.2. 1917.
DS 59 Oversat 1733. Unik.

DK 169 Her vil ties, her vil bies. 10.11. 1917.
DS 642 1765. Samme metrum: DS 200.

DK 337 O Helligånd, mit hjerte. 5.1. 1918.
DS 645 1765. Unik.

DK 442 Vor tro er den forvisning på. 27.6. 1918.
DS 484 Oversat 1735. DSs største metrumsgruppe.

Jesus, Jesus, Jesus sigter. 10.7. 1918. DKi 92.
DS 592 Oversat 1734. Metrum som Når mit øje.

Stille vær, min sjæl, til Gud. Nov. 1918. DKT 32.
DS 517 Oversat 1734. Samme metrum: 3 salmer.

Goliat drog fra Gat. 30 danske Sange 1922, trestem-
mig. Sammesteds trykkes to enkeltvers: Vi' mit hjerte
(1911) og Hvad har du nok til liv og sjæl, begge tre-
stemmige.
1765. Unik.

Halleluja, jeg har min Jesus funden. Dec. 1922.
DKT 10.

DS 571 1735. Samme metrum: 3 salmer.

Himlen trods de grumme bølger. 1.7. 1924. DKT 16
uden harmonisering.
1765. Unik.

DK 59 Det er den daglig trøst, hvormed. 24.9. 1924.

DS 492 Oversat 1734. Unik.

Det er en god idé, om end ikke nogen virkelig fremragende idé, at se på den lille gruppe salmer, der er skrevet af Brorson og komponeret af Th. Laub. Desværre kan jeg ikke huske, hvem den stammer fra. Mig er det ikke, og jeg husker knap nok, hvordan emnet gled hen på mig, der egentlig mangler fortrolighed både med den pietetiske og den rationalistiske side af det 18. århundrede. Imidlertid vakte emnet min nysgerrighed, og hvis tilhørerne om en lille times tid skulle sidde med en fornemmelse af, at der egentlig ikke var meget kød på det ben, så er skylden vistnok ikke min alene; i hvert fald vil jeg da påpege det berettigede i at kaste lys på et i og for sig vel formuleret og motiveret emne, selv om dette viser sig at være ret spinkelt.

Af disse indledende ord vil man forstå, at det ikke er meningen at gøre dumdristige forsøg på at rokke ved den hævdvundne fornemmelse af, at Thomas Laub i vor kirkemusik er en slags sidestykke til Grundtvig i salmehistorien; på denne og andre måder er han en sen repræsentant for vor guldalder, som Povl Hamburger smukt har udredet sidst i sin Laub-biografi fra 1942, og det er ørkesløst at spekulere på, hvad vor kirkemusikalske udvikling ville være blevet til, hvis der havde været een og ikke to fulde menneskealdre mellem Grundtvigs historisk funderede, men frit udformede salmeskaben og Laubs kompositoriske virke. Vi må fastslå, at de hver på sin måde og med sine begrænsninger lukkede op for store afsnit af fortiden, og vi kan dertil lægge, at Laub personlig var eller blev knyttet til den grundtvigske fløj af vor kirke uden at være egentlig parti-

gænger. At Grundtvigs salmer blev hovedgenstanden først for den kirkelige romance og siden for den laubske purisme, er i denne forbindelse kuriøst, men ikke blot kuriøst: det er først og fremmest et udtryk for, at dér var tingene i bevægelse.

Imidlertid er det kendt nok, at Laub havde et inderligt forhold også til Brorson. Brorsons salmer var hans sidste timers læsning, som de var Søren Kierkegaards, og pastor Chr. Weldings begravelsestale påberåbes af Povl Hamburger som vidnesbyrd om, at Laub i sit personlige trosliv følte sig nærmere i slægt med Brorsons barnlige enfold og ydmyge inderlighed end med Grundtvig. Dog behøver man ikke at gå til selv nok så indforståede samtidige for at vide noget om Laubs syn på den midterste af vore tre store salmedigtere. I det afsluttende kapitel af Musik og Kirke (1920) har han selv udtrykt sit gehør for Brorson. Først i negativ form, nemlig som polemik mod Grundtvigs lejlighedsvis bearbejdelser af hans salmer, der ofte er hårdhændede, om end Laub selvfølgelig ikke fratager Grundtvig hans rang som den ene af de to største salmister (Kingo har han altid interesseret sig mindre for). Men dernæst i positiv form, som fire siders redegørelse især for Brorsons mageløse evne til at tale dansk; den fremstående kirkemusiker, der selv lejlighedsvis kunne skrive sit modersmål bedre end de fleste professionelle skribenter, ønsker altså at vække opmærksomheden for digteren og kunstneren Brorson, han omtaler ikke pietisten Brorson som sådan. Dette var i datiden et avanceret synspunkt, da Salmebog for Kirke og Hjem jo ikke just nyder ry for stilistisk og litterær sans; jeg kunne tænke mig, at Laubs nevø Hans Brix' bog *Tonen fra Himlen* (1912) kan have givet den ældre slægtning impulser. Brix var vistnok fremmed for kirken som sådan, men hans lydhørhed for et lyrisk digt førte ham dog langt ind også i den religiøse lyrik.

Det må være på sin plads at citere steder i Laubs kapitel:

»Den digterejendommelighed hos Br. man først lægger mærke til er hans ævne til at *tale dansk*. Jeg tænker herved ikke på de enkelte udtryk; han kan fra sin tids sprog optage en del tyskagtige ord. Jeg tænker på hele ordopbygningen, på tonefaldet som siden folkevisens dage ikke er hørt så dansk som hos ham;

det er gennem ham og Ewald at den danske tone når til Øhenschläger hvor sproget udfoldes i hele sin skønhed.«

»Og i denne sin danskhed er det Br. helst taler så ligefremt som muligt, ja med forkærlighed for dagligdags udtryk, – han véd at de ikke skader dansk poesi. Han bruger den almindelige taleopstilling af ordene, vender så lidt som muligt om på dem for versenes skyld. Heri ligner han folkevisen. Når han siger »De to kan ikke skilles ad, den ene gør den anden glad,« er det lige op ad prosatale. Og dog er det poesi: sådan taler en moder til sit barn.«

»Meget betegnende for Brorson er det, at han i salmen med det vældige sving »Den store hvide flok« har mod til at sætte det næsten mer end jævne »Og slap så vel herfra«. Langt fra at svække giver det ved sin selvfølgelige jævnhed blot mere sandfærdighed til poesien i det øvrige.«

»Brorson har en forbavsende ævne til at få det danske sprog til at falde naturligt i rytme og rim. Han er en stor versekunstner. Afdøde Edv. Blaumüller, digteren, har gjort mig opmærksom på, at ingen kan som han sætte et skriftsprog i vers, selv i de vanskeligste former med mange rim, og gøre det sådan at det på én gang bliver god poesi og at dog alt væsentligt kommer med.«

Det svarer hertil, at Brorson meget ofte har været emne for både foredrag og salmegennemgange på vore sommermøder og i årbogen. Vort nye register giver et let overblik, lad det blot være husket, at indforståede som Harald Vilstrup, Arthur Arnholtz og Jørgen Schultz har givet Brorson og pietismen mere, end fremmede måske ville vente netop af denne kreds. Allerede ved det allerførste sommermøde talte foruden Laub selv netop pastor Welding, og emnet var Brorsons salmer.

Selvfølgelig måtte det også blive til nogle Brorson-melodier. Povel Hamburgers grundige og nyttige Laub-bibliografi fra 1932 har 505 originalkompositioner og bearbejdelser til kirkelig og folkelig brug, og af dem har jeg kunnet uddrage 23 brorsonske. Det giver ikke basis for at udregne et fornuftigt procenttal, for dels må det ikke-kirkelige stof holdes udenfor, dels har listen

den ejendommelighed, at henvisninger er nummereret, som var de selvstændige numre. Liebhavere kan tælle efter – jeg vil nøjes med at sige, at Brorson-texter udgør en lille, men synlig del af Laubs foretrukne. I øvrigt må selve tallet 23 modificeres en anelse. 30 danske Sange fra 1922 rummer nemlig et par outsiders, enkeltversene *Hvad har de nok til liv og sjæl* (trestemmig) og *Vi' mit hjerte, sjæl og sind* (kanon), som jeg ikke har sporet videre, og sammesteds findes trestemmig *Goliat drog fra Gat* – alt godt om denne festlige knaldeffekt fra Svane-Sang, men en salme er det nu ikke og derfor en specialitet. Det er endvidere bekendt, at Laub komponerede *Her vil ties* som romance med to skiftende melodier til En Snes danske Viser 1915 og et par år efter som salmemelodi til Dansk Kirkesang. Vi kan altså med en tilpas nøjagtig unøjagtighed sige, at vi fra Laubs hånd har en snes Brorson-salmemelodier, deraf 14 i Den danske koralbog. Halvdelen af de pågældende salmer er dog kun oversat af Brorson.

Dennes egne salmer er omtrent ligeligt fordelt mellem Troens rare Klenodie 1739, med forløbere i de små hæfter, og Svane-Sang 1765; hans oversættelser er derimod på to nær at finde i Klenodiet. Denne store bogs oplæg som kirkesalmebog og den posthume Svane-Sangs karakter af personlig religiøs lyrik kunne friste til at tro, at Laub måske bevæger sig fra den ene henimod den anden med voxende alder. Men dette er ikke rigtigt. Brorson følger ham fra før 1890 til hans sidste samling Aandelige Sange 1925, og der skiftes tilfældigt mellem tidlige og sene salmer. Hvilken udgave Laub har benyttet er svært at sige. Selv Roskilde Konvents Salmebog har hjulpet langt på vej, og billige étbinds Brorson-udgaver var hvermands eje i datiden.

Hvis Brorson-udvalget kan virke en smule tilfældigt, og hvis en del af de melodier, som stadig findes i koralbogen, er mindre kendte, så hænger det ikke blot sammen med den almindelige omstændighed, at Brorson og hans forkyndelse ikke har nogen stor tid netop nu, men også med et andet forhold. Det må nemlig huskes, at Laubs salmemelodier ofte var – og af ham selv opfattedes som – et stykke nødvendigt kunsthåndværk. I Dansk Kirkesang kunne han ganske vist medtage eller negligere sal-

mer efter behag; men bagved lå dog ønsket om at nå salmeskatten nogenlunde rundt på bekostning af de romantiske og andre ældre melodier, der faldt igennem over for Laubs kirkelighedskriterier. Hvis en sådan ny melodi gælder en salme, som deler versmål med flere andre, måske mange andre, så indgår den i en stor gruppe konkurrenter, men er den god, har den mange muligheder for benyttelse. Hvis salmen derimod i versbygning er meget speciel, måske enestående, så er den alene kampplads for den gamle og den ny melodi og for den sejrendes faktiske bevarelse i brugen.

På dette punkt er Brorson hård ved sine beundrere. Vel bruger han de gængse salmemelodier i Thomissøn-Kingo-traditionen, men dertil kommer dels de nye pietistiske versmål og melodier, dels det mærkelige, delvis aldrig afslørede melodistof af rococo-ariet etc., der ligger bagved især Svane-Sang, og som sidst er behandlet af Arnholtz i 3. bind af Brorsons Samlede Skrifter, 1956, en fremragende studie, der også inddrager den norske og danske folkelige sangtraditions mærkelige vidnesbyrd; se også Karl Clausens Folkelig Brorson-sang, 1961, og A. Arnholtz: Brorsons sangkunst, Aarhus 1965.

For Laub-melodiernes vedkommende finder vi, at kun een går ind i en metrisk hovedgruppe, den syvliniede *Vor tro er den forvisning på*. En almindelig seksliniet gruppe indbefatter *Jesus, Jesus, Jesus sigter* og *Når mit øje træt af møje*. Enkelte andre af Brorson-Laub-salmerne har 2, 3 eller 4 tekster til samme versmål. Men over halvdelen af vort lille materiale står som metriske unica i salmebogen, i nogle tilfælde med Laub-melodien alene, i andre tilfælde med en dublet. Og i flere tilfælde drejer det sig om meget specielle og lange strofer, løsrevet fra det melodimilieu, deres musikglade digter engang tænkte dem ind i. Med andre ord: Når nogle af de pågældende melodier er lidet kendte, skyldes det simpelthen, at salmen er ene om at slæbe melodien eller melodierne, svære sager, som måske kun en særlig vigtig salme for alvor kan holde liv i.

Men salmerne var der jo, og Laub måtte altså holde for i sin selvvalgte gerning. Kan man da fortænke ham i, at resultatet

nu og da nærmest må kaldes pligtmæssigt. Uanset hans personlige musikglæde også ved verdslig musik var disse lange metre uden for den viseprægede og guldalderprægede metriske tradition, hvortil de fleste af vore salmer hører. Og ville man så ikke tage dem med de specielle pietist- eller rococomelodier, der hørte til – hvis de da ikke var forsvundet og erstattet med romancer – ja så måtte man jo stride sig igennem, selv om man derved passerede grænsen for hvor lang linien og verset i strofisk fællessang egentlig tåler at være.

Dertil kommer en anden vanskelighed, som ikke specielt berører Laubs Brorson-melodier, men hele fornemmelsen over for hans værk, der jo nu er skilt fra os med 45 til 80 år. Som bekendt var kernen i den gamle kirkesangsstrid spørgsmålet om den rytmiske koralens ret over for den stive; at vi her i Danmark fik problemstillingen drejet på grund af striden for og imod romancesstilen, er en anden sag. Men gennem hele Laubs produktion går troen på den rytmiske koral, en romantisk formodning om, at blandede nodeværdier, vexelrytme etc. havde haft kunstnerisk og folkeligt tilhold i reformationsårhundredet. Hvor mangesidet spørgsmålet er, har Henrik Glahn og andre specialister klarlagt også over for denne kreds, og det vedrører dagens emne i mindre grad. Afgørende er imidlertid, at den reform, der lå i at revidere gamle melodier og komponere nye i rytmiske stilarter, nu selv er en historisk erkendelig periode, hvis stilpræg man kan have sin mening om, uafhængigt af studierne over den historiske berettigelse af den opfattelse rytmiseringen udtrykker.

Uden på nogen måde at ville generalisere, endsige slutte mig til svundne generationers polemikere, vil jeg have lov at sige, at melodier, der måtte være mindre inspirerede, ikke bliver bedre af at få en bestemt melodisk-rytmisk figur lagt ned over hver linie. Ikke mindre end fem af Laubs Brorson-melodier gennemføres på halterytmen $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$, alle i øvrigt i moll. Melodierne til *Hvor er det godt, i Jesu arme*, og *Vor Jesus kan ej noget herberg finde* fastholder noget længere mønstre af bestemte halv- og kvartnoderækker. Til *Vor Jesus . . .* forekommer 1742-melodien mig at være uden konkurrence; men den mangler i koral-

bogen. *Op, thi dagen nu frembryder*, og *Stille vær, min sjæl, til Gud* har vixelrytmisk struktur, $\frac{3}{4}$ mod $\frac{3}{2}$. Det urolige eller det hårdhændede eller begge dele lurer som farer på sådanne melodier. Til gengæld føler vi næppe nogen kedsomhed ved ligefremme fjerdedelsmelodier som *O Helligånd, mit hjerte*, eller *Vor tro er den forvisning på*, den sidste som sagt det eneste af de virkelig gængse versmål, Laub har komponeret til Brorson-texter. Disse er i øvrigt skrevet i en tid, hvor den rytmiske reformationskoral ikke just stod på dagsordenen.

Et lidt mere delikat problem møder os ved to melodier, der har den enkle rytmiske grundidé $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ – den ene er Laubs første Brorson-melodi, måske allerede fra 1885, den stor-slåede *I lemmer, hvis hoved har himlen i vælde*, den anden er *Kom regn af det høje*. Denne er skrevet til Christian Weldings fødselsdag 1911 efter et halvt års pause, og dens konkurrent, Hartmanns melodi fra 1873, beskrives som bekendt i Musik og Kirke som velegnet til en vaudeville med teksten *Kom søde Katrine, sid ned hos din Ludvig og giv ham et kys*. Det delikate problem er følgende: Tostavelses versfødder kan komponeres todelt eller tredelt, fx. $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ og $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$, ligesom trestavelses kan komponeres todelt eller tredelt, fx. $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ og $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$. Normalt er komponisten frit stillet. Men Arnholtz synes at have ret i, at visse af rococoens trestavelsesfødder har en strømmende karakter, som lægger op til tredelte taktled som det rigtige, mens halvnode (todelt) virker bremsende. Jeg vil ikke hermed ned-sætte de to omtalte melodier, som er blandt de bedste i vort materiale, kun påpege, at Hartmann på dette punkt nok har ramt den bedre løsning. Måske har Laub bevidst distanceret sig fra dette træk hos forgængerer.

Efter disse bemærkninger vil man forstå, at min sympati i princippet ligger hos den sidste gruppe af vore melodier, de 8–9 stykker, som forløber i jævn $\frac{3}{4}$ -takt, hvilket naturligt kan op-fange både tostavelses og blandede versmål (der er ingen trestavelses i gruppen), og som spænder fra *Den store hvide flok* til *Goliat drog fra Gat*, og indbefatter alle tre melodier til *Her vil ties*.

Det er ingen ringe spændvidde. Og Brorson og pietismen selv

spændte vidt. Pietismen og rationalismen er nok modsætninger, men begge ægte børn af tiden omkring 1700, hvor de gamle normer blev sat til debat og ofte forkastet; enkeltmenneskets egen forstand, følelse eller oplevelse blev sat i centrum, en logisk følge af filosofiens og naturvidenskabernes nydannelser. Over for pietismen er man måske tilbøjelig til især at bemærke den subjektive oplevelse, omvendelsen, som det mest iøjnefaldende; man overser, dels at denne i sig selv kan give anledning både til indadvendt oplevelseslyrik og udadvendt missionerende salmedigtning, dels at pietismen havde andre strenge på buen i tankerne om det almindelige præstedømme og de fælles humanitære forpligtelser.

Biskop Brorson var så sand en pietist som nogen, og hans salmer afspejler både det udadvendte: virkeligheden, vækkelsen, dommen, trøsten, og det indadvendte: den indgående psykologiske forståelse og medleven i anfægtelse, kamp og sejr, himmellængsel og kristusforening. I denne måske lovlig forenklede tvedeling i en kraftig og en mild Brorson havde jeg egentlig ventet at finde Laubs melodier især på den sidste linie. Det betyder selvfølgelig ikke, at jeg frakender ham kraft og styrke som personlighed eller komponist. Men det har gennem årene været mig påfaldende, at han undertiden decideret går til den milde, indadskuende side, når han står over for den altomfattende Grundtvig og skal komponere efter, for ikke at sige imod, de romanceglade forgængere. Efter Lindemans brede *Talsmand*, som på jorderige følger Laubs helt neddæmpede, indadvendte melodi i skiftende rytme. De samme konkurrenter forsøger sig med *Tør end nogen ihukomme*. Jeg deltager ikke i eventuel hetz mod Hoffmanns melodi til *Hil dig, frelser og forsoner*, men fremhæver, at Laub finder en helt anden side af teksten. Og hvor Grundtvig utvetydigt er indadvendt og intim, opnås det kongeniale i melodier som *Der er en vej*, *Sov sødt, barnlille*, og flere. Mærkeligst måske i *Vidunderligst af alt på jord*, hvor Barnekow på sine vilkår forekommer mig dækkende, men hvor Laubs lidt skematiske melodi er afdækkende – salmen kan vendes ud og ind, hvad man erkender, hvis man første gang har opdaget melodien som nadversalme hos Th. Balslev i Vartov.

Når disse erfaringer vedrørende Grundtvig ikke fører til en stadfæstelse af, at Laub især har søgt og fundet den intime, psykologisk og digterisk lige geniale Brorson, så tillader jeg mig at opfatte det som en delvis bekræftelse af, at nogle af vore melodier nok så meget er skrevet ud fra et praktisk behov end ud fra meget personlig tilskyndelse. Men jeg medgiver i samme åndedrag, at tankegangen er for subjektiv til at kunne kaldes et ræsonnement, endsige et bevis.

I lemmer, hvis hoved har himlen i vælde

Dette er som sagt Laubs tidligste Brorson-melodi og overhovedet en af hans tidligste, således at forstå, at han selv har kasseret næsten alle forsøg fra disse år. Salmen havde aldrig været i salmebøgerne før Roskilde Konvents Tillæg, og Barnekow og Winding komponerede hver sin melodi til melodiudgaven. Windings ganske holdningsfulde mollmelodi overlevede hos Bielefeldt, mens ingen har brugt den gamle tyske melodi; den hører i øvrigt til C. F. Richters store salme *Wie glänzet der Christen inwendiges Leben*, som Vilstrup har talt om her, men som først nu er kommet i salmebogen: *Som lilliens hjerte kan holdes i grøde*, også oversat af Brorson.

Laubs melodi kunne altså have været trykt i Barnekows tillæg, men blev det ikke, og ikke engang i hans egne første hæfter, derimod 1902 og siden. Den er, siger Hamburger s. 39, det uomstødelige bevis på sin komponists tidlige skaberevne og indlevelse. »Denne Melodi er overhovedet en af Laubs allerstørste melodiske Triumfer. Med sit vældige Vingefang er den uden mindste Smag af Tidens Romance, den er i hver Tone et nyt og fuldgyldigt Udtryk for Aanden i den gamle Sang.« I pjecen fra 1943, Til Værn om vor Kirkesang, skriver den berømte O. V. S. Juul: »Ganske pæn, men Windings staar langt over den.«

Trods vort forbehold før med hensyn til den tunge todelte fortolkning af de trestavelses versfødder kan vi ikke nægte, at melodien har flugt. Winding overdriper sine spring til toptonerne, Laub lader tunge buer i ren moll følge efter hinanden,

først de to identiske, fra c^1 til c^2 plagalt omkring f^1 , derpå kortliniernes bue, der også kun går til c^2 , men ikke når så langt ned, og endelig den store bue, der med hvilepunkt helt oppe på de foregående buers tophøjde c^2 fortsætter til den opsparede kulmination på e^2 , samtidig med at harmonierne har opholdt sig længere end ellers i dur-området. Toptonen bærer i alle vers et vigtigt ord, i vers 2 dog det lidt pedantiske *hvilken*.

Salmen er ikke af Brorson selv, men en af dem han oversatte efter Schraders tyske salmebog. Først i DS har den fået et navn at løbe med, C. F. Müller, men han står der på en tysk forskers ikke verificerbare udsagn. Anders Malling citerer i sin salmehistorie Vilstrup for på et sommermøde at have sagt: »Hvem C. F. Müller end er, har han været en klodrian; Brorson glider som en kunstskøjtøløber hen over originalens knuder og faar det hele med.« P. Otzen har siden påvist flere salmer af denne glemte digter og fastslået hans rette navn: A. F. Müller. Som vi har salmen, lempeligt revideret og forkortet med de opr. vers 2 og 8, bærer den melodien stolt og kan her bruges som udtryk for den udadvendte, missionerende pietisme. Den vanskelige førstelinie betyder: I kristne, hvis overhoved har magt i himlen, og Brorson fortsætter: *hvi gå I, som gik I i verden endnu* – desværre ændret for at undgå et sært rimord i linie 4. Tanken om allerede på jorden at kunne gå i en bedre verden var dog nok værd at få med; den stammer fra Kolossenserbrevet, som L. J. Kochs lærde og bibelstærke noter i Brorsonudgaven oplyser. Men samtidig skjules det ikke, at korset og forsøgelsen er prisen indtil videre.

Salmen er i øvrigt spændt mellem fortid og fremtid, og nutiden glimrer ikke. Det er de ældste kristne, man bør sammenligne sig med, de *guld kristne* – et ord der er skabt af Brorson på dette sted; det er nok kun en kvalitetsbetegnelse, men går meget godt ind i den gamle betegnelse guldalder for en svunden og bedre periode. Brorsonsk er også udtrykket i vers 5: *Frimodig, ej bange, ej heller forvoven, Thi begge er ikke bestandigheds ven*; her kunne han jo tage sin nabo Ambrosius Stub i hånden eller Grundtvig selv – mådeholdet og den reflekterede beskedenhed hører til dyderne ikke mindst i dette land.

Der bruges ikke ukvemsord mod nutidens kristne. De er svage og rystende, men i samme åndedrag siges det, at det skyldes trængsel. Det hovmod, den talen nedad, som den alt for frelste kan lægge i sin agitation, er fremmed for den ægte solidaritet. Den kommer til udtryk i vers 3, *vor . . os . .*, som ikke findes i den tyske text. Derimod har 6,1-2 fået et par småændringer, som smager for meget af Grundtvigs vajende korsflag og kristne folk: de hedder i originalen simpelthen: *Op! op dog, I Salvede! kommer tillige, Thi Kongen gaar eder med Kronen imod*. Men tiltaleordet *Salvede* er rigtigt nok – efter de nedsættende ord følger den forjættelse, der allerede er givet i dåben, og tanken føres frem til himmelriget med lys i lys. Alt på bibelsk grund – Koch har over tyve bibelsteder til de 8 vers – men alt med pietismens appel til den enkelte. Salmen er, som det ses, nu anbragt under Forsagelse, men lige før kapitlet Kristi Efterfølgelse; Brorson havde den i Klenodiet næstsidst i gruppen Om Bestandighed og Fremvæxt i Troen og dermed næstsidst i femte del, Troens Kamp og Seyer.

Når jeg herefter vender mig til Svane-Sangens mere stille og subjektive Brorson, så er det ikke for at gå hårdt løs på de to store og høje stykker, *Her vil ties* og *Den store hvide flok*. Sandt nok er Laubs melodier til dem forrest i vort materiale, men hvis vi skal bevare illusionen af, at dette er en textgennemgang, må vi give op over for disse forlængst rigt behandlede, for det enes vedkommende utvivlsomt overkommenterede kunstværker; og melodierne er jo bekendte nok, selv om salmerne i og for sig sjældent er anvendelige ved gudstjenesten, såre specielle som begge er. For så vidt en skam, at en mestermelodi som *Den store hvide flok* kun kan bruges på Allehelgensdag og vel ikke engang altid bliver det. Koralbogen bringer desuden den tilhørende »Nebelongen-lied« fra 1892, kun 16 år ældre end Laubs; den generer mig egentlig nærmest ved at minde hårdnakket om *Vift stolt på Kodans bølge*, og må i hvert fald kaldes den sobreste af de mange toner, der fulgte efter salmens optagelse i RKS. Folketraditionen er bred, men svært fortolkelig; en Sperontes-melodi er måske digterens forlæg.

Her vil ties, det sære digt, som ganske mangler navne på tre-
enigheden og andre religiøse nøgleord, som har omsat en kri-
sten tankegang til ren dansk natur, og som har kunnet bruges
af sønderjyder og siden af os alle under national modgang, rejser
først og fremmest problemer ved formodentlig at være en dia-
log, uden at man har kunnet enes helt om, hvordan replikkerne
er fordelt. Det er vigtigt for Laubs melodipar i En Snes danske
Viser, hvor han lader vers 1, 3, 5 synge i moll af Brudgommen,
dvs. Jesus, og 2, 4, 6 i dur af Bruden, dvs. sjælen. Hans Brix
sluttede sig dertil i sin høje alderdom, men havde tidligere, som
flere andre, tildelt Jesus også sidste vers, hvorved Laubs anlæg
ikke holder stik. Fordelingen af moll og dur er heller ikke helt
logisk. Ved at lade emnet ligge springer vi også fra et inter-
essant spørgsmål, nemlig forholdet mellem et melodipar kom-
poneret som vise eller romance og en kirkemelodi til samme
text. Jeg har tænkt noget herover, men kan ikke høre, at de to
kompositioner ligger hinanden fjernt. Begge er holdt i den tøv-
vende, alvorlige $\frac{3}{4}$ eller $\frac{3}{8}$ takt, som texten lægger nær, og ro-
mancemelodien i moll lod sig vel tænke som kirkemelodi. Rent
formelt bemærker man, at textens tredeling, som er bestemt af
et uvist melodiforlæg i ABA-form, nogenlunde følges i de to
visemelodier, mens kirkemelodien er gennemkomponeret; det
samme er som bekendt den ligeledes tredelte strofe i *Den store
hvide flok*. Er man utilfreds, levner koralbogen mulighed for
Berggreens kendte melodi.

I stedet vil jeg vende mig til to mindre kendte og også mindre
vægtige svanesange, som ikke er mindre typiske for den ald-
rende salmist. Det er påvist, at disse efterladte digte af udgi-
veren, en af Brorsons sønner, er ordnet på en måde, der afspej-
ler ordenen i Klenodiet; og Arnholtz har vist, hvordan billed-
brugen først er stærkt pietistisk exalteret, med druen som bil-
lede på både blod, tårer og sved, og med billederne af lammet,
mens gammeltestamentelige motiver trænger frem i de næste
salmer for i den sidste gruppe, de egentlige svanesange, at vige
for dødsmotiverne, tonet efter den nordiske snevinter, høj-
sangslængselen eller åbenbaringssynerne af de sidste ting og det

ny Jerusalem. De ofte verdslige melodiforlæg kan være meget lange og indviklede, men salmerne er gennemgående betydelig kortere end læredigtene i Klenodiet. Fra den sidste gruppe vil jeg gerne udpege to korte salmer.

Skal fri og frelst vi hist

Bortset fra en melodi i folketradition er vi på bar bund med denne sjældent sunne salmes melodiforhold, og den er tilmed metrisk unik. Som man ser, ligger den lige ved siden af *Nu takker alle Gud* og *Min Jesus er for mig* med deres bekendte melodier fra 1640'erne; kvindelige i stedet for mandlige rim i lin. 5–6 giver stroferne deres karakteristiske blide fald. Da salmen kom ind i RKTillæg, måtte man gøre noget, og Menighedens Melodier har hele fem forsøg, deraf et fra de gudelige forsamlinger, ubeslægtet med den mundtlige tradition. Bielefeldt skar igenem og henviste salmen til *Min Jesus han er mig (O Gud, du fromme Gud)* med nodespaltning i 5–6. linie. Laubs lille melodi udfylder således sin gode plads. Den er en folkelig tredelt vise-tone i moll, karakteristisk ved lange optakter efter mandlige rim, dvs. i lin. 2, 4, 8: De to første linier gentages identisk, men gentages atter varieret sidst i strofen, AABA' – en fordringsløs og nynnende lille melodi, der tjener teksten vel, men som er blevet rigelig tung ved – som Henrik Glahn bemærker – at komme i ornat, med fuld koralharmonisering. Den berømte O. V. S. Juul har den og *Den store hvide flok* blandt de 64 pct. Laubmelodier, som er »helt daarlige, kedsommelige eller ligegyldige«.

Salmen står i salmebogen som hos Brorson med et par ubetydelige retoucher og een nævneværdig, første linie: *Skal vi ustridig hist*, dvs. ubestridt, uden at der kan siges noget derimod. Heller ikke i denne salme er vejen let, tålmodigheden må bære byrder, som kunne knuse selv en kæmpe; men billedet er fortrøstningsfuldt, og vejen er efterhånden blevet kort. Hver dag er nogle mile tilbagelagt, nogle vejfurer travet, snart gennem moser, snart gennem roser – et ofte brugt rim, der her falder helt hjemligt og yndigt. Ingen kan kalde dette et stort digt, men tænk på hvad der er tilbagelagt af år, af menneskelig modgang og af kristelig

erfaring, inden man får strøget det hele af sig og hævet sig over det med mildhed.

Påstanden om Brorsons helt naturlige sprogkunst finder et bevis i denne lille vise. Vi ved, at han især i Svane-Sang ofte sætter sig de umuligste opgaver i metrisk-musikalsk henseende og løser dem med en naturlighed, som mindst sætter ham på linie med virtuoser som Stub og Bellman. Men vi ved også, at selv de enkleste vers i vor ældre tradition er vant til at slæbe på en masse såkaldte poetiske friheder i ordstilling – friheder, der oftest blot betyder, at digteren ikke kan få rim og rytme i ordene, hvis han ikke må flytte rundt på deres naturlige følge. I disse små vers findes også eksempler herpå, men kun i den enkleste form, ved efterstilling af verbet, og det kan højst genere i linien *som kæmper kunne myrde*, ellers tænker ingen over det; men de valgte verbers bløde lydbestand bidrager til digtets bløde og milde fald, netop fordi de er sat i rimstilling.

Den lille salme risikerer at blive overset i sin stilfærdighed. Disharmonien er gennemlevet indtil harmoni, og kunsten er gennemlevet indtil kunstløshed. I vor salmebog står den smukt og rigtigt placeret, nemlig i gruppen Kamp, men til allersidst.

O Helligånd, mit hjerte

Igen en lille salme, som kom ind i RKTillæg med den voxende opdagelse af Brorson, der omkring 1800 havde været totalt glemt i førende kredse. Ligesom den foregående fremkaldte den diverse melodier, hvoraf Bielefeldt og endnu vor koralbog fastholdt en svensk melodi, dog fra gang til gang med mindre krydrede akkorder. Christian Ludwigs skriver i en af sine smukke bøger *Salme og Sang*, at han kom til at elske denne salme, »skønt den eneste Tone, der var mig bekendt til den, var en sødladen og simpel Forsamlingsmelodi, mens vi nu har Laubs jævne og hjertelige Tone til den«. Og det er vel omtrent, hvad man skal sige på et sommermøde, så jeg skal ikke uddybe emnet, især da selveste C. F. Balslev siger: »En smuk og god Melodi. Folkemelodien . . . kan ikke siges fri for det sentimentale, og Laubs staar utvivlsomt musikalsk højere.« Og det gør den.

Den berømte O. V. S. Juul skriver: »God Melodi. Den minder noget om en Forsamlingsmelodi.« Salmen er som så mange andre salmer i arietype skrevet forkortet i Svane-Sang, idet der til sidst blot står: *O Helligaand. etc. etc.* Som vi hørte, har Laub brugt en ret varieret gentagelse. Melodien er ligefrem, denne gang i lige takt og principielt med fjerdedelsnoten som stavel-sens nodeenhed.

Laub har dermed endnu en gang dækket den fuldstændige enkelhed, Brorson opnår i disse sene længelsdigte, hvoraf flere står på samme sted i vor salmebog. Et par efterstillede verber er atter de eneste eksempler på ikke-prosaisk ordstilling, ellers er det hele et perfekt naturligt udsagn. Anders Malling har med stor indføling gendrevet et par kritiske bemærkninger af Ludwigs og Koch og givet den ikke uvigtige oplysning, at rimet *spor* : *derfor* er godt nok på sønderjysk. Jeg må være enig med Malling i at *Jeg skal, jeg er derfor* betyder *Jeg skal, jeg vil*. Derimod er Kochs note til *Fare-Vande* sikkert den bedste. Ludwigs spørger, om e't er indsat af rytmiske grunde, eller om der foreligger et ordspil på *fare*, og Malling svarer, at det må betyde *farefuldt vand*; ordspil hører ikke hjemme i denne enkle salme. Men et opslag i Ordbog over det danske sprog viser, at man både før og efter Brorsons tid kunne sige *Farevand* i stedet for *Farvand*. Brorson har valgt denne form af nødvendighed, men har været for bevidst en kunstner til ligefrem at overse muligheden for ordspil, og har taget det med i købet. Koch skriver meget præcist: »*Fare-vand*: farvand, formodentlig med ordspil på *fare*, farlig.«

Versmålet, hvortil der findes en enkelt folkelig overlevering, er unikt. Krydsrimet *hjerte* : *attrår* : *smerte* : *får* forsinkes af en linie, der i stavelsetal, men ikke i struktur, er længere end de andre, og som træder særligt frem ved sit indrim *hjem* : *Jerusalem*. Igen et af de sjældne og fint balancerede mønstre, Brorson så vel beherskede. Salmen er måske knap så afslappet som den foregående, frygten og behovet for trøst træder stærkere frem, og som før på et helt individuelt plan; disse svanesange er ikke menighedssalmer. Til gengæld får den særpræg ved at gå ind i en helt anden tradition, sejle-billedet i stedet for

vandrings-billedet, det Stub kalder Livet som en sejlads. For dette kunne man fremdrage paralleller fra mange tider og steder, og billedet understreger vel det at man føres, fremfor vandringsbilledet med det enkelte skridts møje.

Men hvem skal føre roret? Det skal Helligånden. Og det gør denne sene salme enestående i Jesus-digteren Brorsons produktion, der kun behandler pinsen og Helligånden i oversatte salmer. Selv i Thuners salmelexikon, der jo ikke skal kommentere, bemærkes det, at det er den eneste originale Brorson-salme, der omhandler dette led af treenigheden; det havde dog ellers været let at digte første linie, så den henvendte sig til Jesus. I denne ejendommelige undtagelsesstilling ser jeg endnu et tegn på den allerede halvt overjordiske åndeliggørelse af virkeligheden, som får Svane-Sang til at svæve og lyse.

Derfra går kun eet skridt til enden, *Den store hvide flok*, men forinden vil jeg citere Grundtvigs sidste digt, også komponeret af Laub. Så har De de to stores sidste tanker, følt i samme billedsprog, men så totalt forskelligt i udførelsen, som de to personligheder var:

Gammel nok er jeg nu blevet
mellem vugge min og grav,
nu jeg står på falderebet
ved det store vilde hav,
hvor magneten er Gudsordet,
og Guds ånd står selv ved roret.

Alt står i Guds Faderhånd og Op til Guds hus vi gå.

Belyst ud fra forholdet mellem
Grundtvigs prædikener og hans salmer
i sommeren 1856

Af Christian Thodberg

(1) Alt står i Guds faderhånd

I Grundtvigs Sang-Værk (samlet udgave, Kbh. 1944-64) møder vi i bind V, nr. 21-24 en række digte eller tilløb til digte, hvoraf vi kender nr. 23 med titelen *Vorherres Glæde: Alt staaer i Guds Faderhaand*. En notits i forbindelse med nr. 22 a er oplysende; der står: »(1856. August 25.) Mandag-Morgen efter fjortende Trinitatis Søndag.«

På den tid var det ikke ualmindeligt, at man orienterede sig ligeså meget efter det kirkelige år som efter det borgerlige. Men for Grundtvig er det formentlig mere end en tilfældighed. I hvert fald kommer man naturligt til at tænke på den prædiken, han har holdt dagen før, og den mulige forbindelse mellem salmen og prædikenen.

Grundtvigs prædiken til 14. søndag efter trinitatis 1856 er ikke trykt. Det gælder forøvrigt alle prædikenerne fra denne sommer med undtagelse af 16. søndag efter trinitatis (se *Vartovs-Prædikener*, s. 387 ff.) Det gælder alle udgaverne af Grundtvigs prædikener (*Bibelske Prædikener*, *Søndags-Bogen* (de to samlinger, som han selv udgav), *Prædikener fra Frederiks-Kirken*, *Vartovs-Prædikener* og *Sidste Prædikener I og II*),

at de er lagt an på at fungere som postiller, dvs. med prædikener til alle søndage i kirkeåret. På den måde belyses ét vigtigt perspektiv, men andre mangler.

En gennemgang af de utrykte prædikener på Det kgl. Bibliotek viser, at der er perioder i Grundtvigs liv, da prædikenerne ligger på et højt plan, hvad angår originalitet og intensitet. Til andre tider kan de virke som matte gentagelser. Vi mangler i parentes bemærket en samlet udgave af Grundtvigs prædikener, der kunne få trukket især de gode perioder helt frem i lyset. Det vil blive en uvurderlig kilde til forståelsen af Grundtvigs teologiske forfatterskab og et rent skatkammer for salmeforskningen. Gang på gang viser det sig, at der er en nær forbindelse mellem prædiken og salme.

Den nærliggende mulighed at forstå Grundtvig ud fra Grundtvig selv er stort set forsømt, ja salmeforskningen står her ved tærskelen til et stort og spændende arbejde. Det følgende er blot, hvad jeg i forbindelse med en anden undersøgelse mere tilfældigt er faldet over! En række andre iagttagelser og »opdagelser« må vente til en anden lejlighed.

For at vende tilbage til det egentlige emne: I sommeren 1856 er Grundtvig i sjælden grad på højden som prædikant. Den ene inspirerede prædiken følger efter den anden (se Det kgl. Bibliotek, Grundtvig-arkivet, fasc. 47). Uden at der er mange *verbale* overensstemmelser mellem prædikenerne, som vi her peger på, og salmen, kan man til gengæld påvise mange indholdsmæssige forbindelser.

En enkelt verbal overensstemmelse mellem prædikenen til 14. søndag efter trinitatis og salmen understreger det mest centrale begge steder. Den findes først og fremmest i *indledningsbønnen* til prædikenen.

Helt op i 1850'erne formede Grundtvig som indledning til hver prædiken en indledningsbøn. Han nedskrev den med store bogstaver, med særligt blæk eller i hvert fald med en særlig omhyggelig skrift. Indledningsbønnens vigtighed fremgår altså bl. a. af den omhu, hvormed den blev nedfældet. I bønnen fastsloges prædikenens indhold og sigte i en bøn om menighedens lydhørhed over for Gudsordet.

Fra omkring midten af 1850'erne stivner bønnerne mere og mere. Den bliver faktisk den samme til hver søndag: »Af den Helligaands Naade bøier vi vore Knæ for Vorherres Jesu Christi Fader og beder i Vorherres Jesu Navn: vor Fader! Du, som er i Himlene! . . .« (se *Vartovs-Prædikener*, s. 387), men i sommeren 1856 finder vi en karakteristisk undtagelse på 9. søndag efter trinitatis og ganske særligt på den søndag, som vi her koncentrerer os om: 14. søndag efter trinitatis, den 24. august 1856. Her ændres de første ord til: »Af Guds Naade bøier vi vore Knæ . . .«

I indledningsbønnen samler Grundtvig i bønnens form prædikenens anliggende i få, næsten lapidariske sætninger. Der behøver ikke at være lang vej fra denne stramme udtryksform til den poetiske form. Når *salmens* omkvæd indledes med ordene: »Af Guds Naade . . .«, gentager det simpelthen indledningsbønnens særlige form just på denne søndag.

I omkvædet

Af Guds Naade, til Guds Ære,
Evig glade vi skal være,
I Vorherres Jesu Navn!

er udtrykket *evig glad* hentet fra folkesproget (Hans Brix: » . . . et vulgært Udtryk«, hvis »Anvendelse er noget omtvistelig« (Tonen fra Himlen, s. 150)), men her kristeligt forventet, ligesom i de kendte linier:

og du, som ej af alder ved,
du evig glade kærlighed!

DDS 425,8.

Det nære forhold mellem omkvædet og hele indledningsbønnen er tydeligt nok, men omkvædet og indledningsbønnen er iøvrigt inspireret af et skriftsted, der spiller en stor rolle for Grundtvig overhovedet, nemlig Paulus' brev til menigheden i Filippi, kap. 2, vers 10-11, som her anføres i formen i den dagældende bibeltekst i Christian VII's bibel: »At i det navn JEsu skal hvert knæ, deres i himmelen, og paa jorden, og under jorden, bøie sig. Og hver tunge skal bekiende, at JEsus Christus er en HÈrre til Gud Faders ære.«

I ordene »Af Guds Naade, til Guds Ære« ligger *prædikens* tema gemt. Prædikens tekst er Luk. 17,11–19, om renselsen af de ti spedalske, af hvilke kun én, en samaritan, vendte tilbage for at give Gud æren for den nåde, der var blevet ham til del. I det følgende resumeres prædikenen, og væsentlige dele af den citeres direkte.

Prædikenen indledes, således som Grundtvig har for vane, med et helt andet skriftstykke, nemlig ps. 50,14–15: »Offre Gud Taksigelse og hold den Høieste dine Løfter, kald saa paa mig i din Nød, saa vil jeg frelse dig, og du skal prise mig« (Grundtvigs helt selvstændige oversættelse eller gengivelse efter hukommelsen).

Opfordringen i psalmen efterkom samaritanen. Det samme kan ske for os: »Ja m(ine) V(enner) det er indlysende, at skal vor Tro paa Guds Naade i Jesus Christus virkelig frelse os, da maae vi vende om med Taksigelse og give Gud Æren, . . . « (s. 4 i prædikenen). At vende om på denne måde åbenbarer den sande Guds nåde, som ikke hersker ved synd, men ved retfærdighed: » . . . og har vi da virkelig Tro paa Guds Naade i Vorherre J e s u s C h r i s t u s, da vil den frugte hos os, idet den driver os til stadig at vende om fra os selv til Vorherre og hans Naademidler, saa Gud faaer Æren for Alt, og vi faaer bestandig baade mere at takke Ham for, og mere Lyst dertil, fordi vor Tro rodfæstes i Kiærlighed« (s. 7).

Det er i enestående grad Guds nåde, der er frelsens grund – uden tilføjelse af noget som helst andet. Netop Guds enerådende nåde understreges næppe så stærkt og uden forbehold hos Grundtvig som her: »Ja, M(ine) V(enner) ligesom det aabenbar er Selvrosen, der gjør vor Tak baade til Gud og Mennesker saa sparsom og lunken, saaledes er det Selvraadigheden som fra først til sidst, naar den ikke kan forhindre Guds Naades Værk, dog forbittrer og forsinker det, thi paa hvert Trin frister den os til at sige ved os selv, nu har Gud gjort saa store Ting ved Dig, som du umelig selv kunde overkomme, men hvad der nu staaer tilbage, det kan og maa du dog vist selv kunne bestride, naturligviis ei med egne Kræfter, men ved Hjælp af den Guds Naade, som dig er givet og under Bistand af den

Aand, Han har givet os til Trøster og Ledsager, og for saa vidt vi give den Tanke Rum, da afbryder vi, saavidt det staaer til os, den gode Gierning, som den Helligaand har begyndt hos os og ene kan fuldføre til Vorherres J e s u C h r i s t i Dag, thi hvad vi selv, med al Guds Naade kan udrette i Salighedens Sag, det er ikke værd at nævne, og hvad Hans Naade desuagtet udretter hos os og ved os, det faaer Gud ingen Ære og Tak for, saalænge vi indbilde os at vi kan og skal selv staae for Styret og takke derfor igunden os selv istedenfor Vorherre, ligesom den stolte Pharisæer« (s. 8).

Vi vender et øjeblik tilbage til *Alt står i Guds Faderhånd*. *Salmen* svarer til prædikenen, og måske har vi sunget salmen så tit, at vi ikke længere hører dens uhørt stærke understregning af Guds nådes enevirken: *alt* står i Guds faderlige hånd – hvad *han* vil, det *gør* han! Måske har vi ikke lagt mærke til det og i stedet ment, at det var *menighedens* sikre forvisning om arven og lønnen, der stod i centrum, for i den retning kan jo 2. vers misforstås:

Sikkre paa, vor Arv og Løn
Er med Guds eenbaarne Søn,

.....

når kommaet i 1. linie overses. Men meningen er dog, at da vi er sikre på, at arven og lønnen ene og alene beror på Guds enbårne Søn – så kan vi være evig glade. Det er den eneste »sikkerhed«. Og det er også den, der synges om i 3. og sidste vers:

Sikkre paa hans Liv og Fred,
Lys og Kraft og Herlighed,

.....

Hele denne tankegang ligger i slutningen af prædikenen til 14. søndag efter trinitatis: »For at vor Taksigelse enten til Gud eller Mennesker kan være oprigtig varm og hjertelig, udkræves der nemlig tre Ting: først at vi virkelig føler os glade og fornøiede med hvad os er skedt, at vi troer, vi virkelig ikke har os selv, men den (∴ Guds nåde) at takke for det, og at vi elsker den høit nok til at unde den baade Takken og Æren, kun der-

for, naar vi føler, at vi er blevet Guds Børn, som voxte til at ligne ham, og at det er alt af Guds Naade, kun da vender vi om, som Samaritanen i Dagens Evangelium for at give Gud Æren, og prise Ham hvad Han og Hans Engle kalder høirøstet, og kun da knæler vi med Taksigelse for vor Frelser saaledes at han kan see, vi har lært af ham, der er sagtmødig og ydmyg af Hjertet og først da føler vi ved et Guddoms-Ord af hans Mund, at vi kan gaae med Fred herfra, fordi vor Tro har frelst os Amen! i Vorherres Jesu Navn Amen!« (s. 10).

Prædikens slutning kan sikkert ogsaa siges at hente inspiration fra samme kilde som nr. 25 i Sangværkets bind V: *Knæfaldet*. 1. vers røber forbindelsen med indledningsbønnen og Fil. 2, 10-11:

Alles Knæ engang sig bøie
I Vorherres Jesu Navn,
Naar han kommer i det Høie,
Med en Verden til sin Bavn!

Men især denne salmes sidste tre vers (vers 7-9) minder om den just citerede prædikens slutning:

Og ei andet end Guds Naade
Hjerte bøier let som Knæ,
Ja, paa underligste Maade,
Bøier let som Blad paa Træ!

Det er Kiærlighedens Ære,
Det er Kiærlighedens Ret,
Den med alt kan overbære,
Alt det Tunge gjør den let!

For Vorherres Jesu Fader
Af Guds Naade knæler de,
Saa fra alle Stolerader
Høres kan Halleluja!

I denne sammenhæng har jeg særligt fremhævet prædikenen til 14. søndag efter trinitatis som baggrund for salmen *Alt står*

i *Guds Faderhånd*, bl.a. fordi et af udkastene som anført er skrevet dagen efter, men iøvrigt kan man også henvise til prædikenerne til 9., 10., 11. og 13. søndag efter trinitatis, der er båret af den samme stærke forkyndelse, men som ikke så direkte synes at have påvirket *Alt står i Guds Faderhånd*. Til gengæld synes de andre prædikener at have påvirket salmerne nr. 19 og 20, *Den himmelske Samaritan* og *Menneske-Gaaden*.

Der kunne også have været grund til at fremhæve og gennemgå nr. 24: *Med Vorherre ved hans Bord*, den anden salme, der stammer fra de samme udkast (nr. 21–22 b) som *Alt står i Guds Faderhånd*. Den vil jeg imidlertid gerne gemme til en forhåbentlig kommende afhandling om Grundtvigs nadversyn.

Salmen *Alt står i Guds Faderhånd* synes således at være stærkt afhængig af prædikenen den 24. august 1856, eller man kan i hvert fald sige, at prædikenerne og salmerne øser af den samme kilde i denne periode.

(2) *Op til Guds hus vi gå*

I forbindelse med undersøgelsen af forbindelsen mellem de vældige prædikener om Guds nådes enevirken og *Alt står i Guds Faderhånd* er jeg indtil nu gået uden om prædikenen til 12. søndag trinitatis, den 10. august 1856. Som jeg skal vise i det følgende, synes denne prædiken at være baggrunden for en anden salme, nemlig *Op til Guds hus vi gå*. Denne salme har jeg tidligere gennemgået meget grundigt i min bog *En glemt dimension i Grundtvigs salmer. Bundetheden til dåbsritualet* (1969). I sammenhæng med *Alt står i Guds Faderhånd* understreger *Op til Guds hus vi gå*, at livet af Guds nåde næres først og fremmest af nådemidlerne, nadveren og især dåben.

I Grundtvig-arkivet, fasc. 384, finder vi det første udkast til salmen med den ejendommelige overskrift *Lukop*, en bevidst sammenskrivning af ordene »luk op«, som vil vise sig at være nøglen til forståelsen af salmen. I forbindelse med denne artikel finder læseren en facsimile-gengivelse af de to sider af det nævnte håndskrift, se s. 54–55.

Håndskriftet rummer i alt 13 vers, hvoraf Grundtvig dog selv har overstreget to vers. Om dette og andre overleveringsproblemer henvises til Uffe Hansens indgående kommentar i Grundtvigs Sang-Værk, bind VI, s. 210. I det følgende gengives de 11 vers, som Grundtvig selv lod blive stående i håndskriftet:

- (1) Op til Guds Huus vi gaae,
Og banke dristig paa,
»Luk op«! det er vor Bøn,
Vi lede om Guds Søn.

- (2) Som Lynild farer brat,
Os Døren er opladt,
Med Daab af Aand og Vand
Der staaer vor Frelsermand.

- (3) Vor Krop er døv og stum
For Evangelium,
Men høres vil Guds Ord
Og føres trindt paa Jord.

- (4) Guds Ord til Sjæl og Krop
Han siger selv: luk op!
Afsiger Løgnen du,
Og troer Guds Sandhed nu?

- (5) Det er hans Ephata,
Og Tungen svarer »Ja«.
Hans Røst som Almagts Haand
Os skar for Tungebaand

- (6) Saa lærer os Guds Søn
Sin egen Barne-Bøn,
Indaander i vort Bryst
Sin egen Barne-Røst!

- (7) Guds Søn med »Fadervor«
 Os giver Børne-Kaar,
 Gud siger om vor Bøn:
 Den kommer fra min Søn!
- (8) Guds Aand, han er vort Pant,
 Saa det er vist og sandt
 Vi er Guds Børne-Flok,
 Han har til alle Nok!
- (9) Fuldtop vor Fader huld
 Har af det røde Guld,
 Af Hjertens-Kiærlighed
 Med Fryd, med Liv og Fred!
- (10) Thi synger vi i Kor
 Med Engle: Fred paa Jord!
 Gud-Fader Nat og Dag
 I os har Velbehag!
- (11) I Jesu Christi Navn
 Han tager os i Favn
 Og kysser i os ind
 Et himmelsk Barnesind.

I min bog har jeg peget på, at salmen er en nøje »genfortælling« af det dåbsritual af biskop Balle fra 1783, som Grundtvig brugte hele sin tid som præst. Vers 1-2 svarer til den indledende bøn, hvor dåbsbarnet med ordene fra Matth. 7,7 ff. beder og banker på. Vers 3-5 svarer til spørgsmålene i rituallet på forsøgelsen og trosbekendelsen. Vers 6-8 afspejler det Fadervor, der hører hjemme i dåbsritualet, og vers 9-10 den afsluttende fredlysning: Fred være med dig!

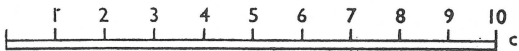
Det sidste vers, vers 11, ser jeg i denne sammenhæng bort fra; det faldt også bort senere hen. I sammenhængen kommer det hinkende bagefter; sagligt hører det sammen med vers 6.

V²⁵
 III. 511.
 3. 100.

Copy

I have not been able
 to get your letter of your
 bundle till now,
 but will send it to you
 as soon as I can.
 In haste your
 friend
 Mr. John C. Smith
 President of the Board
 of Directors
 of the
 American
 Board
 of Commissioners
 for Foreign Missions

I have not been able
 to get your letter of your
 bundle till now,
 but will send it to you
 as soon as I can.
 In haste your
 friend
 Mr. John C. Smith
 President of the Board
 of Directors
 of the
 American
 Board
 of Commissioners
 for Foreign Missions



Gode Aande, som er vant og kær
Saa det er mig og hendes
og i den Tid som er det
som har til alle Måde

Sædlig som Idder Jule
Juleaf det røde Jule
af Jule og Jule
Med Jule, med det og Jule

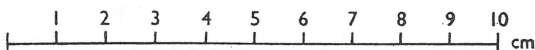
~~Et Jule og Jule Jule
Jule og Jule Jule
Jule og Jule Jule
Jule og Jule Jule~~

~~Den Madrigal er mig
Det er den Madrigal
Den Madrigal er mig
Et Jule og Jule Jule~~

~~Et Jule og Jule Jule
Madrigal er mig Jule
Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule~~

~~Et Jule og Jule Jule
Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule~~

~~Et Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule
Et Jule og Jule Jule~~



Det karakteristiske *Lukop* er som sagt i mere end én forstand salmens overskrift. Det er nøglen til forståelsen af salmen. Fra Grundtvigs side er det et bevidst forsøg på at finde ét dansk udtryk for det bibelske *effata*, der har så stor betydning for ham (se *En glemt dimension . . .*, s. 99–104). Det finder han i det koncentrerede *Lukop*, der velsagtens også bliver mønsteret for digtets korte og lapidariske form – især de meget korte linier.

På *Lukop* rimer Grundtvig salmen igennem. Den begynder med »Op til Guds Huus . . .« (vers 1), og det hedder »Vor Krop . . .« i vers 3 og »Fuldtop . . .« i vers 9 foruden det almindelige enderimpar i vers 4: og *Krop/luk op!*

Udtrykket »Vor Krop« i vers 3 blev som bekendt senere udskiftet med »Vor Sjæl«, men i grunden står det første stærkere i sammenhængen – som udtryk for menneskets jordbundethed i forholdet til Gud. Positivt er menneskets forhold til Gud jo dets gudsbilledlighed, dvs. den legemlige evne til at høre og tale.

For Grundtvigs vedkommende gælder det i de fleste tilfælde, at hans første form er den bedste. Laver han om på sig selv og sine egne salmer, sker det som regel på et reflekterende plan, der ødelægger den første oplevelses kraft, og han bliver ofte både fortænkt og skruet. I vers 7 bliver linie 1–2 senere til

Guds søn med faderfavn
os giver børnenavn,

.....

(DDS 376,7).

At det først og fremmest er *Fadervor*, der leder tilbage til den Guds favn, hvor barnet engang fik navn i dåben, ligger i hele verset og i mange lignende formuleringer hos Grundtvig, men helt tydeligt er det kun i første version af verset:

Guds Søn med »Fadervor«
Os giver Barne-Kaar,

.....

trods det enderim, der næsten kun vil klinge på sjællandsk dialekt!

Man bemærker ligeledes, hvordan Grundtvig om Guds Ord og Guds Aand siger *Han* i vers 4 og 8. Mødet mellem mennesket og Gud er altid en personlig konfrontation, et jeg og et du over for hinanden. Netop i sommeren 1856, hvor Guds helt suveræne nåde forkyndes med stor kraft, bliver Grundtvig ikke træt af at understrege, hvad der er *Guds*: Guds Huus, Guds Søn, Guds Ord, Guds Sandhed, Hans Røst, Guds Aand, Guds Børne-Flok.

Hidtil har jeg ment, at salmen var inspireret af det danske dåbsritual fra 1783 samt af den skik i det romerske dåbsritual, at præsten før spørgsmålene på forsøgelsen og trosbekendelsen med spyt berører dåbskandidatens øren og næsebor med ordene: *effata*, luk dig op. Det sidste spor kunne Grundtvig være blevet ledt ind på af teksten til 12. søndag efter trinitatis, Mark. 7,31–37: Helbredelsen af den døvstumme, hvorfra *effata*-råbet er taget.

Men det viser sig nu, at salmen helt igennem er afhængig af Grundtvigs prædiken til 12. søndag efter trinitatis 1856, den 10. august 1856 (Grundtvig-arkivet, fasc. 47). Det er denne afhængighed af den hidtil utrykte prædiken, der skal påvises.

Salmen er ganske vist først trykt i Dansk Kirketidende 1. søndag i advent 1857. Grundtvigs prædiken til 12. søndag efter trinitatis 1857 (sst., fasc. 48) rummer overhovedet intet stof, der røber forbindelse med *Op til Guds hus vi gå*. Det synes således at være prædikenen fra 1856, der er inspirationen, selv om der på denne måde bliver mere end et år mellem salmens formentlige skriftlige nedfældelse og dens trykning.

I det følgende skal prædikenen kort resumeres: Med udgangspunkt i ps. 115,4–8 siges det, at afguderne og afgudsdyrkerne hverken kan tale eller høre hinanden. Tale- og høreevnen er forbeholdt den sande Gud og hans folk. Gud har skabt mennesket i sit billede, så der er »levende Meddelelse mellem Gud og os«, Gud gør »i Hemmelighed det samme ved os, som han gjorde aabenlyst ved den Døvstumme...« De syndige mennesker er åndeligt talt målløse og stumme som afgudsdyrkerne, hvis ikke

Gud taler sit *effata*: luk op. De kristne præster ved det bedst. De mærker på deres egen krop, at det ikke er dem, men Gud selv, der både taler til os og henter svaret ud af os. Det ses tydeligt ved dåben i spørgsmålene og svarene på forsagelsen og trosbekendelsen samt i Fadervor. Menigheden i samtiden har været død og dorsk og glemte, »at ethvert Liv maa have en levende Begyndelse«, nemlig »dette Opvækkelses og Opladelses Ord«, der lyder alene ved dåben. At det er sådan, må igen erkendes. Den, der beder, skal ikke bede forgæves: Gud vil selv lukke øren og mund op på ham. Da træder vi for tid og evighed ind i det levende, barnlige forhold til vor himmelske Fader, hvor Gud og vi altid kan tale til og høre hinanden.

Som ovenfor nævnt har *salmen* som overskrift den ejendommelige sammenskrivning »Lukop«. I prædikenen bruger Grundtvig fire gange vendingen »Ephata: lukop!« på virkningsfulde steder, se de direkte citater i det følgende. Den karakteristiske sammenskrivning er da det første, der skal anføres som bevis på, at salmen og prædikenen på en eller anden måde hænger sammen.

Salmen bruger iøvrigt det samme stof som prædikenen, men disponerer det anderledes. Der henvises i almindelighed til salmen og resuméet af prædikenen ovenfor. I det følgende skal sammenhængen påvises i enkeltheder. I hvert fald i to tilfælde er der verbal overensstemmelse mellem enkelte formuleringer. Ellers er der tale om en bred indholdsmæssig overensstemmelse.

1. vers:

Som ovenfor nævnt (s. 53) hentyder 1. vers til Bede-banke-bønnen i dåbsritualets indledning. Vi finder en lignende hentydning i prædikenen (s. 6-7): Vi skal »fornemme og erfare, at naar vi søge det store Opvækkelses og Opladelses Ord Ephata: lukop i Daaben efter hans egen Indstiftelse og i hans egne Munds Ord til os ved Daaben, leder vi ikke forgæves, men, som vi har hørt fra Begyndelsen: hvo som leder, han finder, hvo som beder, han faaer, og hvo som banker paa, for ham skal der oplukkes . . .« Man bemærker, at det er *ritualets* ord, der bliver ophøjet til denne rang, som de ord, »vi har hørt fra Be-

gyndelsen«. Netop disse ord står med en vægt, der gør den markante indledning af salmen indlysende.

2. vers:

Den, der banker på og leder, er straks på rette vej og finder med det samme, hvad han søger. I prædikenen hedder det i fortsættelse af citatet ovenfor (s. 7): »... thi da oplukker Herren sin Mund, saaledes til os at vore Øren oplukkes *med det samme* for Guds-Ordet i hans Mund...« (fremhævelsen er min).

At det sker ved dåben, understreges umiddelbart forinden (s. 6): Vi skal ikke bilde os ind, »at... dette guddommelige Ephata taler til os andetsteds end der, hvor Herren virkelig begynder at tale til enhver af os ved den hellige Daab.«

3. vers:

Udtrykket »Vor Krop« kommer som ovenfor nævnt sikkert ind som rim på »Lukop«. Talen om døvheden og stumheden berøres i prædikenen, når der (s. 5) er tale om samtidens kirkelige »Dødhed og Dorskhed« der bundede i, at »man reent glemde, at ethvert liv maa have en levende Begyndelse...«

Hvad angår de to sidste linier i 2. vers, er der bemærkelsesværdige verbale overensstemmelser mellem prædikenen og salmen. I prædikenen (s. 2) fremhæves det, at som afgudsdyrkerne »saaledes er det med alle syndige Mennesker i Henseende til det aandelige Guds-Ord, thi det kan vi hverken *høre eller føre*, uden Frelseren taler sit guddommelige Ephata: lukop! til enhver af os.« Og (s. 3) »... der hører et guddommeligt Ephata lukop! ligesaavel til at *høre*, som til at *føre* Guds Ord...« (fremhævelserne er mine). Ordparret *høre/føre* svarer jo til linierne:

.....

Men høres vil Guds Ord
Og føres trindt paa Jord.

4. vers:

Verset hentyder til forsagelsens og trosbekendelsens spørgsmål. I prædikenen hedder det (s. 3), »... at Herrens lukop! er netop aldeles uundværlig til den Hørelse og den Tale, som er eens for os alle, nødvendig til vor Frelse og Saliggjørelse, til at

høre Guds Naades Ord og Evangelium saaledes med vore Øren, at vi troe det i vort Hjerte, og til at bekiende den Herre J e s u s med vor Mund, som den levende Guds Søn, korsfæstet og opstanden for os ...«

5. vers:

Det har endnu ikke været helt klart, om Grundtvig kendte skikken i det romersk-katolske dåbsritual med præstens magiske håndbevægelser sammen med ordet *effata*: luk dig op. At det faktisk er tilfældet, fremgår af prædikenen, hvor han både røber dette kendskab og gør rede for sin forståelse af denne skik: Både Herrens tiltale og menneskets svar er Guds værk, se prædikenen s. 4: »For at indprænte Menigheden dette, var det i gamle Dage Skik, og er det saa mangelsteds endnu, at lægge Fingrene i den Døbtes Øren og røre ved hans Tunge og sige *E p h a t a*: luk op! og vel ligner alle saadanne selvgjorte Kirke-Skikke alt for meget Skuespil til i Sandhed at være ubyggelige, og kan alt for let drage Opmærksomheden bort fra Herrens egne Ord og Gierninger, saa det er bedst at lade dem fare, men derimod skulle vi altid ved Daaben lade Herrens Spørgsmål og Menighedens Gensvar minde os om, at det er Herren selv, som altid aandelig gjør de Døve hørende og de Maalløse talende, saa det er kun ved at udgaa som et guddommeligt Ephata af Herrens Mund at Troens Ord og Daabens Pagt bliver et levende Guds Ord i vort Øre, i vort Hjerte og vor Mund!«

Og senere (s. 7) hedder det, at ved Herrens *effata* oplukkes vor mund »til at sige Ja og Amen til Herrens Ttale ...« (se iøvrigt *En glemt dimension* . . . , s. 102-104).

6.-7. vers:

Foruden til at sige ja og amen til forsagelsens og trosbekendelsens spørgsmål åbner Herrens *effata* munden til at »raabe Abba Fader! i hans Vorherres Jesu Navn. . .« (s. 7). Det læres altsaa i denne sammenhæng, jf. 6. vers.

Hemmeligheden ved Fadervor er, at Jesus selv siger bønnen (se *En glemt dimension* . . . , s. 61). I denne forbindelse skal gøres opmærksom på nok en verbal overensstemmelse mellem på den ene side 7. vers:

.....

Gud siger om vor Bøn:
Den kommer fra min Søn!

og på den anden side prædikenen (s. 3-4): »... Herrens lukop!
er... nødvendig endelig til at bede Guds Børns Bøn: F a d e r-
v o r, saaledes, at den Himmelske Fader kan høre, den kommer
fra Hans Søn!«

8.-10. vers:

Til disse vers er der ikke direkte allusioner i prædikenen. Men
man kan her pege på to ting. For det første forbindelsen med
slutningen af *Alt står i Guds Faderhånd* og den ekstatiske op-
regning af Guds gaver begge steder:

Vers 3:

Sikre paa hans Liv og Fred
Lys og Kraft og Herlighed

Vers 9:

Fuldt op vor Fader huld
Har af det røde Guld,
Af Hjertens-Kiærlighed
Med Fryd, med Liv og Fred!

.....

For det andet kan man for indholdets vedkommende i almin-
delighed henvide til prædikenens stærke slutning: »... naar vi
kun virkelig for Tid og Evighed indtræde i det levende, barn-
lige Forhold til vor himmelske Fader, saa vi smage Hans Huses
Gode, glæde os med Hans Folk og rose os med Hans Arv, da
regner vi alle Verdens Indvendinger og Spotterier for ingen
Ting, og takker altid Gud og Faderen i Vorherres J e s u Navn,
fordi Han ved sin elskelige Søn gjorde det Altsammen godt,
gør de Døve hørende og de Maalløse talende, saa vi kan høre
Naadens og Fredens, Trøstens og Glædens, det evige Livs Ord
med troende Hjerter, og Herren kan høre vor Paakaldelse, Be-
kiendelse og Lovsang med Velbehag, og lade os det sige ved
Sandhedens Aand og lade os føle det med Kiærlighedens In-
derlighed, at han har ogsaa holdt sit Ord til os, har bekiendt
os med Navns Nævnelser for sin himmelske Fader og for alle
hans Engle, saa der er intet Fremmed mellem Gud og os, og

ingen Fare for os i Liv og Død, da vore Navne er skrevne i Himlene, i Livets Bog, til ei at udslettes evindeligt! Amen!« (s. 7–8).

Det har indtil nu været en forudsætning, at prædikenen var før salmen og ikke omvendt. Jeg mener, denne forudsætning holder stik. Salmen omdisponerer stoffet fra prædikenen og gør dåbsritualet til det faste mønster. Det sidste er typisk for salmerne (se *En glempt dimension . . .*, s. 32–33). Opbygningen af salmen er så stram, at man ikke kan tænke sig den omvendte rækkefølge – at prædikenen bygger på salmen. Hvis det havde været tilfældet, ville Grundtvig snarest have citeret salmen i prædikenen, fordi salmen er en så uhørt god præcisering af prædikens indhold.

Sammenhængen i prædikenen er naturligt løsere og friere, fordi den bindes sammen af en argumentationsform, der på den anden side er fremmed for salmen som genre. Den stramme opbygning må således være et vidnesbyrd om, at salmen bygger på prædikenen. Det gælder prædikens indhold, og det gælder de nævnte verbale overensstemmelser, hvor salmen praktisk talt synes at citere prædikenen: (1) Lukop, (2) udtrykkene høre/føre og (3) vendingen: »Den kommer fra Hans/min Søn!«

Mens man i forbindelse med prædikenen til 14. søndag efter trinitatis og *Alt står i Guds Faderhånd* måske nødes til at sige, at de stammer fra samme inspirationskilde, synes de tre nævnte iagttagelser tydeligt at pege på, at *Op til Guds hus vi gå* er direkte afhængig af prædikenen til 12. søndag efter trinitatis.

Selv om prædikenen holdes den 10. august 1856, og salmen først trykkes 1. søndag i advent 1857, kan salmen godt være skrevet et år før, hvilke grunde Grundtvig så kan have haft til at gemme den så længe.

Alt står i Guds Faderhånd og *Op til Guds hus vi gå* kommer således til at belyse og forklare hinanden. Tilsammen minder de om en stor periode for den næsten 73-årige Grundtvig som prædikant og salmedigter.

De to omhandlede prædikener fra 1856 har jeg ladet trykke i *Under Guds Ord* nr. 189 (1971).

OM MELODIERNE TIL „ALT STÅR I GUDS FADERHÅND”

Af Henrik Glahn

Melodiforholdene omkring denne centrale Grundtvig-salme egner sig til at illustrere et karakteristisk forløb inden for salmesangen siden midten af forrige århundrede. Lad os først kort skitsere forløbet og derpå gå i enkeltheder:

Umiddelbart efter at salmen er udgået fra digterens værksted, optages den i den grundtvigske menighedssang til en nykomponeret melodi af Rung. Få år senere optages den i den officielle kirkesang, hvor et af tidens mange salmebogstillæg bringer den med henvisning til en foreliggende melodi i samme versemål. Foruden den tidligste »egne« melodi af Rung indeholder melodi- og koral-samlingerne fra slutningen af forrige århundrede imidlertid en række nye melodier til salmen, hvoraf ingen dog synes at være så bæredygtige som Rungs. Først med Laubs melodi fra »Dansk Kirkesang« 1918 skabes et alternativ, som er i stand til at trænge den gamle melodi i baggrunden, selv om denne ingenlunde er gledet ud af menighedens bevidsthed. Endnu står Rungs og Laubs side om side i Den danske koralbog, og om det er den gamle eller den nye, der i praksis har overvægten, kan vist ingen afgøre med sikkerhed.

Men lad os følge den her skitserede proces i detaljer. Allerede året efter salmens fremkomst udsender Henrik Rung i et lille hefte, »Fem Psalmer af N. F. S. Grundtvig . . .«, 1857, sin melodi, idet han henviser til salmens nummer i P. A. Fengers »Tillæg til Evangelisk-Christelig Psalmebog« fra samme år.

1. Alt staer i Guds Ga = der = haand, Svad han vil, det gjer hans Haand, Af Guds Raad = de, til Guds

p *crac.* *crac.*

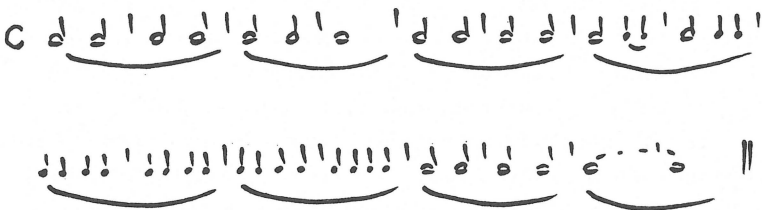
W = re, G = vig gla = de vi skal ve = re S Her = re = iu Naam!

f *dim.* *p* *f* *dim.* *p*

Rungs melodi gengives i facsimile, hvoraf man kan se, at koralen er udstyret med nuancerede dynamiske angivelser. Komponisten har uden tvivl tænkt satsen korisk udført. Man lægger i øvrigt mærke til, at 6. akkord er en grundakkord, som Rung selv i sit koralbogstillæg fra 1868 ændrede til sekstakkord.

Melodien i sig selv har et fint sluttet, organisk forløb, der – tilfældigt eller ej – har et påfaldende melodisk slægtskab med den svenske 1600-tals koral, »Upp, min tunga att lovsjunga« – »Frydetonen går mod tronen«, DDK 116. Det mest karakteristiske træk ved Rungs melodi er den rytmiske forskydning til dobbelt tempo i omkvædet, der vel må tolkes som en musikalsk understregning af slutliniernes fortrøstningsfulde tema og samtidig som udtryk for Rungs stræben efter at sprænge den traditionelle stivnede koratype til fordel for en mere levende og bøjelig melodi.

I forhold til strofens lidt specielle metrum, som vi også kender fra andre kendte Grundtvig-salmer: »Dejlig er den himmel blå« og *Helligånden trindt på jord*, er denne »diminuering« af nodeværdierne i virkeligheden en ganske fin disposition, som medfører, at strofens 5 linier føjes ind i et melodisk 4-linies skema, i hvilket hver linie naturligt falder i totaktsgrupper:



På denne måde forskydes desuden betoningen i omkvædet elegant fra første til andet trykstærke, nok så betydningsmættede ord i hver linie: *nåde* og *glade*. Over for den her givne positive vurdering af Rungs melodi må man imidlertid stille spørgsmålet: Hvad hjælper det, at komponisten har ladet sig lede af subtile æstetiske fornemmelser, hvis resultatet er, at menigheden i praksis ikke kan synge melodien i den originale

rytmiske form? Enhver organist kender dilemmaet: Overholder man den foreskrevne rytme i et tåleligt tempo, vil menigheden komme uhjælpeligt bagefter, – tillemper man melodien ved temposkifte, ved fermat før omkvæd eller ved brug af ren koralrytme synder man mod komponistens intentioner. I Holmens kirkes gamle koralbog har N. W. Gade med blyant indført det velkendte »Giv Agt, løb« ved begyndelsen af omkvædet, hvorimod den senere kantor ved samme kirke, V. Bielefeldt, i sin koralbog fra 1901 bringer melodien i lige lange nodeværdier!

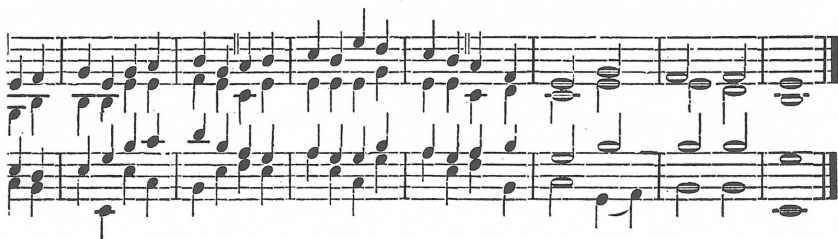
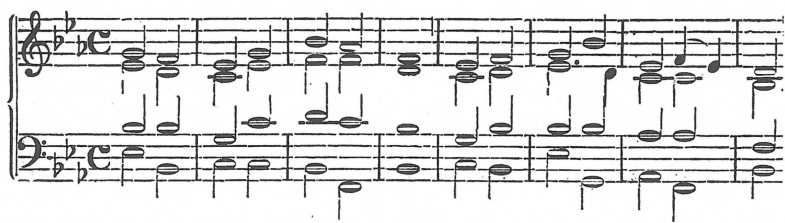
Mod denne rytmiske udglatning er der åbenbart fremkommet så stærk kritik, at Bielefeldt i 2. udgave af koralbogen (samme år) meddeler både den originale og den egaliserede version. I anmærkningerne kommenterer udgiveren problemet og forsvarer sin fremgangsmåde i nogle betragtninger, der ikke er uden principiel interesse:

»Naar en Melodi en Gang er tagen i Brug i Kirkerne, bør man ikke ensidigt se paa den som *Komposition*, men som noget, der er skænket menigheden; naar der da, som her, viser sig en ejendommelig vanskelighed for dens Brug til Menighedssang, og denne lempeligt søges afhjulpnet, er der ingen virkelig anledning til Indignation. At Melodien i sin oprindelige Skikkelse kan synges uforstyrret i mindre Kirker eller Forsamlingsale, som f. Exp. i Vartov, skal ingenlunde bestrides, men i større Kirker, med den langsomme Lydforplantning, vil der uundgåeligt indtræde en Uoverensstemmelse mellem Menighed og Orgel, hvor Fjerdedelene begynde, *saafremt* den foreskrevne Rytme strengt følges; en Udvej er det, naar Organisten søger at udjævne Modsætningen, ved at gøre de halve Noder forholdsvis korte og Fjerdedelene forholdsvis lange, men paa denne Maade respekteres heller ikke det oprindeligt givne, da Komponisten *ikke* har foreskrevet forskellige Tempi; af disse Grunde fandt jeg Fremstillingen i lige lange Noder at være det klareste.«

Det vil føre for vidt at gå nærmere ind på de praktiske og ophavsretlige konsekvenser, Bielefeldts synspunkter indebærer.

For på den ene side er salmesangens historie én lang kæde af eksempler på, at man til skiftende tider uden skrupler har ændret og tilpasset overleveret melodigods ud fra både æstetiske og funktionsmæssige hensyn. På den anden side ville vi f. eks. sikkert være meget ømfindtlige over for en tilsvarende fremfærd over for Laubs melodier. Mon ikke vi ville reagere, hvis en udgiver lancerede Laubs »Talsmand som på jorderige« i lige lange noder for at gøre den mere bekvem til menighedsbrug?

Droit moral-problemet stikker også hovedet frem i en anden version af Rungs melodi, som i Prahl og Heinebuch's koralbog »for de dansktalende Menigheder i Slesvig«, Flensborg 1895 harmoniseres i »kirkestil« på følgende måde:



Harmoniseringen er jo tydeligt udtryk for den samme reformtrang og puristiske tendens, som Laub allerede havde gjort sig til talsmand for i skrifter og samlinger i slutningen af 1880-erne. Uden at tage principiel stilling til spørgsmålet, om den originale harmonisering er hvad man kalder »et beskyttet kunstværk«, vil man i det foreliggende tilfælde nok mene, at Prahl & Heinebuch rammer ved siden af, iklæder melodien et ornat, som ikke passer til den, og at Rungs egen harmonisering føles mere naturlig.

Men lad os vende tilbage til salmen og dens melodier. For Rung var som nævnt ikke den eneste, der satte Grundtvigs tekst i toner. Og det var heller ikke alene de grundtvigske menigheder, der tog salmen til sig. I 1861 stiftedes »Kirkelig Forening for Indre Mission i Danmark«, og to år efter udgav samme et tillægshæfte til Roskilde Konvents salmebog, der foruden en del andre Grundtvigsalmer rummer »Alt står i Guds Faderhånd«. Ligesom i P. A. Fengers »Tillæg« fra 1857 gengives salmen her med gentagelsestegn for sidste linie i omkvædet, men mens Fenger henviser til »Dejlig er den Himmel blå«, anfører Indre Missions tillæg fra 1863 overskriften »Egen Melodi«. Der sigtes her uden tvivl til Rungs melodi, uanset at denne jo ikke gentager slutlinien, for i den melodisamling, der i 1864 udkommer i tilknytning til tillægget – »Psalmetoner, udgivne af Kirkelig Forening for den indre Mission i Danmark« – er Rungs melodi noteret. Tekstversionen er altså en mekanisk overtagelse fra Fengers tillæg, gengivet uden tanke på den da allerede indsungne Rung-melodi.

At denne havde slået an i indremissionske kredse på et tidligt tidspunkt kan vi endvidere se af sangbogen »Pilgrimsharpen«, samlet og udgivet af Anders Nielsen, lærer i Udby ved Kalundborg 1866–67 med tilhørende melodisamling 1869. I denne samling bringes Rungs toner til en anonym (fra svensk oversat?) sang om Broderkjærlighed: »Syng min Sjæl om Kjærlighed / Intet Højere jeg ved / Kjærlighed er Førstegrøden / Kjærlighed udsletter Brøden / Kjærlighed er Engles Lyst« (nr. 98).

I øvrigt rummer både »Psalmetoner« og melodisamlingen til »Pilgrimsharpen« – især sidstnævnte – mange folkelige vækkesmelodier, der er forløbere for det brogede repertoire, vi siden møder i »Hjemlandstoner«. Tilsvarende tendenser spores i den første harmoniserede melodisamling til »Indre Missions« førnævnte salmetillæg, »116 Melodier . . . ved H. Cpr. (= Caspar) Simonsen, Organist i Odense«, trykt ca. 1870, selv om hovedparten af melodierne har den anførte odenseanske domorganist som ophav. »Alt står i Guds Faderhånd« bringes i Simonsens samling dels med Rungs melodi, dels sat i toner af den davæ-

rende Svendborg-organist, komponisten Jørgen Malling, hvis indsats inden for dansk salmesang i dag kun er mærkbar i melodien til »Jeg er træt og går til ro«. Med sin blanding af romance- og nationalsangstone afspejler Mallings melodi til Grundtvigs salme en typisk side af den tids musikalske føle-måde:

633.^{a)} Alt staaer i Guds Faderhaand.

Malling.

Alt staaer i Guds Faderhaand, Hvad han vil, det gjør hans Aand, Af Guds Naade, til Guds Ære

Evig glade vi skal være I vor Herres Je-su Navn! I vor Herres Je-su Navn!

Man kan dog godt forstå, at Mallings melodi ikke vandt indpas på bekostning af Rungs; for selv om den opfylder kravet om gentagelse af slutlinien, fornemmes en stærk disharmoni mellem salmens ord og den kunstige, springende melodiføring. Ingen af de senere samlinger fandt den da heller værdig til optagelse, end ikke Malling selv, da han godt 30 år senere var medudgiver af en koralsamling til »Salmebog for Kirke og Hjem« (jfr. nedenfor).

»Alt står i Guds Faderhånd« har altså allerede haft vid udbredelse i grundtvigske og indre missionske forsamlinger, inden den med optagelsen i det første tillæg til Roskilde Konvents Psalmebog 1873 fik et officielt stempel. Allerede i samme år udgiver A. P. Berggreen sit dertil hørende koralbogstillæg, i hvilket han blot henviser salmen til sin egen melodi til »Dejlig er den Himmel blå«, der findes som nr. 29 c i hans grundlæggende koralbog 2. udg. 1859. Kirkesangens musikalske hoved-

kraft på det tidspunkt prøvede dermed at presse både den gængse amatør-melodi af J. G. Meidell*) (DDK 35) og den allerede udbredte Rung-melodi ud til fordel for sit eget i øvrigt pæne og stilfærdige produkt.

Nu skal man ikke undre sig over, at Berggreen tilsidesatte Rungs, for som bekendt udspandt der sig en heftig strid i 1850-erne mellem den folkelige salmesangs våbendrager, Henrik Rung, og den mere konservativt anlagte og kirkemusikalsk indlevede Trinitatisorganist, A. P. Berggreen. Omstændighederne omkring denne ulykkelige og i videre perspektiv temmelig ørkesløse strid mellem to af vore centrale musikerpersonligheder findes bl. a. nøje belyst i en artikel af Kamma Wedin i DKA 1965-66.

Men den næsten totale udelukkelse af Rungs melodier fra repertoiret i Berggreens koralsamlinger må forstås i lyset af det personlige modsætningsforhold og i Berggreens bitterhed over de grove og usaglige angreb, Rung havde rettet mod hans kirkemusikalske syn og indsats.

Om man så vil foretrække Berggreens »Dejlig er den Himmel blå« fremfor Rungs til »Alt står i Guds Faderhånd«, er af underordnet betydning. For det var Rungs, der i kraft af sin popularitet og unægtelig også større melodiske slagkraft slog igennem i den praktiske kirkesang. For fuldstændigheds skyld skal dog Berggreens melodiforslag gengives (se næste side).

Kanoniseringen af Rungs melodi fuldbyrdedes i Barnekows meloditillæg, som kom i 1878, og som for alvor lod den romantiske tone trænge ind i dansk salmesang. Med det brud på traditionslinien i kirkesangen, Barnekow er et typisk udtryk for, sker der tillige en akcentuering af *melodiforvirringen* i vor kirkesang. Produktionen af melodier til åndelige tekster tog – navnlig siden 1860 – et vældigt opsving herhjemme, og vore komponister følte sig ikke hemmet af, at mange af de salmetekster, de satte i musik allerede var indsungne på andre toner.

Jeg mener ikke, at det skyldtes mangel på respekt for foreliggende stof, salgsmæssige spekulationer (selv om sådanne kan

*) Jfr. Kamma Wedin, DKA 1965-66 p. 59 ff.

Alt står i Guds fader -hånd hvad han vil det gør hans

Ånd; af Guds nå -de til Guds æ-re æ -vig gla -de

vi skal væ -re i vor Her -res Je - su navn.

have spillet ind!) eller andre mindreværdige motiver, når komponisterne så hemningsløst spyede salmemelodier fra sig. Det var uden tvivl en ægte religiøs inspiration, der drev dem, i pagt også med den åndelige sangs trivsel *uden for kirken*. Dyrkelsen af kristelige viser og salmer i hjemmene til »Piano-forte«-ledsagelse blev – vistnok især efter århundredets midte – en udbredt praksis, som uvægerligt kom til at virke ind på selve tonesproget og i hvert fald giver en del af forklaringen på den mærkelige blanding af traditionel salmetone, romantisk skønsang og umiskendelige elementer af »trivialmusik«, der ofte præger det 19. årh.s frembringelser på dette område.

Samlinger af åndelige sange til hjemmebrug florerede herhjemme som ingen sinde: Emil Hartmann (1860), Kallenbach (1860), Henriette Stadfeldt Wienecke (1861), L. M. Lindeman (1862), J. C. Kalhauge (1863), Chr. Barnekow (1863), Jos. Glæser (1870), J. P. E. Hartmann (1871 m. v.), J. E. Simonsen (1874), G. Matthison-Hansen (1877), Aug. Winding (1879), J. C. Gebauer (1846–82) m. fl. bidrog til genren, der altså *ikke* tog sigte på egentlig kirkebrug, men som unægtelig både direkte og indirekte smittede af på de melodisamlinger, som skulle tjene kirkesangens formål.

Men denne kunstnerisk højst uensartede produktion, der kunne fortjene en nærmere undersøgelse – vel at mærke ud fra en mere positiv indstilling end den, hvormed man har omfattet den inden for Laubianismen – er et udslag af den stærke religiøse vækkelse på den tid. Dens funktion som sang i hjemmet bekræftes bl. a. i forordet i Henriette S. Wieneckes lille (musikalsk meget pauvre) samling fra 1860: »Psalmesangen i vor Tid indskrænker sig, Gud skee Lov, ei blot til Kirken; men følger ogsaa de Christne fra Kirken hjem i deres Huse; og der giver den et glædeligt Vidnesbyrd om, at Troes-Livet rører sig med langt større Kraft, og at den christne Bekjendelse lyder langt frimodigere nu, end i den nærmeste Fortid.«

Det er som led i denne tradition, vi må se det følgende melodieksempel, J. C. Gebauers komposition over »Alt står i Guds Faderhånd«, trykt i 1882 i »Tidsskrift for Kirke-, Skole- og Folkesang« samt i samlingen »Ti aandelige Sange« (samme år), som Gebauer tilegnede de danske Diaconisser. Melodien former sig som angivet i overskriften som en »Corale«, hvorved man blot forstod brugen af lige lange noder på hver stavelse; i selve melodiføringen, der som altid hos Gebauer er fint afbalanceret, er der umiskendeligt romancepræg og en intim afhængighed af de harmoniske progressioner (se næste side).

Gebauer, der døde i 1884 godt 75 år gammel, afløstes som organist i Helligaandskirken af sin elev, Thomas Laub, som allerede da var dybt optaget af tanken om en nyvurdering og reform af vor kirkesang, første gang fremført i skriftet »Om Kirkesangen«, 1887. Men der skulle kom gå adskillige årtier, før Laubs toner under stor modstand kom til at vinde frem på bekostning af traditionen fra Berggreen, Rung, Barnekow, Gebauer o.s.v. Sidstnævntes melodi til »Alt står i Guds Faderhånd« søgte J. Malling og N. K. Madsen-Stensgaard at skaffe en plads i kirkesangen ved at optage den i samlingen »Melodier til Salmebog for Kirke og Hjem«, 1903 – men uden held. Ligeså lidt held fik Sophus Halle med sin melodi fra 1892, udgivet i »Psalmer og aandelige Sange for Kirken og Hjemmet«, op. 2, og gentaget i den omfattende antologi »Salmebogens Melodier« 1904. Der er nu heller ikke megen inspi-

Corale.

Joh. Chr. Gebauer.

1. Alt staar i Guds Fa - der - haand, hvad han vil, det gör hans Aand,

af Guds Naa - de til Guds Æ - re e - vig gla - de vi skal væ - re

i vor Her - res Je - su Navn.

ration at hente i Halles floskelprægede og sjældent uorganiske komposition:

Nr. 7^b *mf*

i Alt staar i Guds Fa - der - haand, Hvad han vil, det gör hans Aand,

Af Guds Naa - de, til Guds Æ - re, E - vig gla - de vi skal væ - re

I vor Her - res Je - su Navn, I vor Her - res Je - su Navn!

Laub komponerede sin melodi til Grundtvigs salme i 1916, hvorpå den to år efter optoges i »Dansk Kirkesang«. Forholdet til Grundtvigs strofer er, hvad enhver kan høre, bestemt af en musikalsk og rytmisk grundfornemmelse helt forskellig fra den, vi har mødt i det 19. århundredes tonesætninger. Det er tydeligt, at Laub her som i talrige andre tilfælde, hvor en salmetekst var »belastet« med melodier eller melodiformer, han ikke sympatiserede med, søger at give den metrisk-rytmiske deklamation en helt ny form, uforvekselig med nogen foreliggende. Jeg kan ikke frigøre mig fra fornemmelsen af noget lovlig tilstræbt og villet i hans melodi, hvis trinvis fra kvint til grundtone faldende begyndelseslinie med forlængelse af de tre sidste stavelser mere har karakter af slutlinie end af musikalsk initium. Men måske er det dog især Laubs konsekvente tretaktiske periodedannelse, der fungerer lidt akavet i forhold til Grundtvigs strofe, meget forskellig fra Laubs fine og naturlige udformning af melodien til den metrisk kongruente »Dejlig er den himmel blå«.

Laubs forhold til Grundtvig er intetsteds belyst mere indtrængende og smukt end i Arthur Arnholtz' afhandling i Grundtvig-Studier 1952. Jeg slutter mig helt til den her udtrykte positive vurdering af Laub som den, der både i kraft af sit melodiske restaureringsværk og ved sine originale melodier musikalsk mest dækkende har forløst Grundtvigs salmeskat, eller – for at citere Arnholtz –: »forener Grundtvig-teksterne med den musikalske storhed og dybde, de fortjener«. Og naturligvis sker der ingen afkortning i denne vurdering af Laubs historiske bedrift, fordi en enkelt melodi, som her er taget op til beskuelse i forbindelse med et bundent emne, ikke står mål med hans øvrige. Laubs »Alt står i Guds Faderhånd« har dog opnået ikke ringe yndest og udbredelse – men måske vi kunne have behov for en videreførelse af den kæde af melodier, der er blevet salmen til del siden 1857. Vi bør være åbne over for muligheden.

BARN AF HUSET — ?

Nogle tanker og problemer omkring et utrykt forord til
Carl Niensens »Salmer og Aandelige Sange«*

Af Torben Schousboe

»Carl Nielsen var som skabende musiker alsidigheden selv. Med sin altid vågne trang og lyst til at eksperimentere, til at give sig i kast med nye, hidtil uprøvede opgaver, søgte han endog nu og da ind på områder, som umiddelbart måtte synes fremmede for såvel hans menneskelige som kunstneriske natur. Som for eksempel – og vel især – kirkemusikken.« Disse ord, hvormed Povl Hamburger indleder sin artikel »Carl Nielsen som salmekomponist«¹⁾, siger noget centralt om komponisten og hans udgangspunkt ved skabelsen af de melodier, der i 4-stemmig harmonisering blev udgivet i 1919 som »Salmer og Aandelige Sange. Halvhundred nye Melodier for Hjem, Kirke og Skole. Komponerede af Carl Nielsen«²⁾. Men samtidig berører de et ømtåleligt punkt i vurderingen af musik af denne art, nemlig begrebet kirkemusik, der – forstået som »kirkelig stil« – dengang såvel som senere kun alt for ofte i diskussioner anvendes som æstetisk målestok og følgelig tillægges en fast kvalitet, skønt en egentlig, nøjere definition deraf savnes.

* Festskrift-artikel i »Elleve kortere musikhistoriske og musikteoretiske bidrag tilegnet Dr. phil. Povl Hamburger i anledning af hans halvfjerds års fødselsdag tirsdag den 22. juni 1971 af kollegaer og tidligere elever. København 1971« (stencileret. Side 72–84).

¹⁾ »Organist-Bladet« XXXI nr. 3, juni 1965 p. 37–40.

²⁾ København & Leipzig. Wilhelm Hansen, Musik-Forlag. (1919) /17277/ — Samlingen indeholder 49 numre.

Den direkte foranledning for Carl Nielsen til at komponere salmemelodier synes at have været, at han af en præst blev »anmodet om at skrive et Par Salmemelodier til Grundtvigske Salmer«³⁾. At komponisten ikke var fremmed for idéen, skyldtes vel dels, at den folkelige sangs problemer siden århundredskiftet i stigende grad havde beskæftiget ham, men navnlig, at han siden begyndelsen af 1890-erne havde fulgt vennen Thomas Laubs arbejde for kirkesangens fornyelse med interesse. Med navnet Thomas Laub er imidlertid nævnt en person, der som få havde en kvalificeret opfattelse af, hvad begrebet kirkelig stil indebar; at denne opfattelse var parret med en musikhistorisk begrænsning, var måske dens styrke, men kan ikke siges at være generelt acceptabelt. Laubs fintmærkende sans for stil og kvalitet har som bekendt øvet en afgørende indflydelse på eftertidens liturgiske musik i Danmark, ligesom den fandt gengang hos Carl Nielsen i det samarbejde, der skulle forny den folkelige danske sang. Nielsen har flere gange givet udtryk for, hvad han på dette punkt har lært af Laub, skønt han ikke helt billigede den stilistiske ensretning i Laubs kirkemelodier⁴⁾ og forgæves søgte at vinde hans forståelse for sine egne, større værker.

Det gode og – trods alle forskelle – gensidigt berigende venskab mellem Thomas Laub og Carl Nielsen er ofte beskrevet og skal ikke uddybes her. Det var af hensyn til dette venskab og i tillid til dets styrke, at Laub den 18. september 1917 skrev sit berømte brev til Carl Nielsen med en indsigtfuld kritik af dennes virke som komponist af salmemelodier⁵⁾:

3) Carl Niensens brev til Julius Röntgen den 4/5 1915, trykt i »Carl Niensens Breve. I udvalg og med kommentarer ved Irmelin Eggert Møller og Torben Meyer. København. Gyldendalske Boghandel. Nordisk Forlag. 1954« (herefter betegnet BREVE), p. 145–147.

4) Således i brev til Thorvald Aagaard 27/7 1921 (BREVE p. 203) og i brev til Harald Balslev 22/12 1921 (BREVE p. 228).

5) Det kgl. Bibliotek, Carl Nielsen-Arkivet (Breve fra Thomas Laub til Carl Nielsen). Trykt i Torben Meyer: »Carl Nielsen. Kunstneren og Mennesket...« II (Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, København 1948) p. 72–74.

»Grunden til at du, efter min mening, har forfejlet målet, tror jeg kommer af *vejen* hvorad du er kommet til opgaven.« ...

»Du er kommen til opgaven, derved at du er bleven opfordret til at skaffe melodier af folk, der vel havde kirkelig interesse, men – desværre – var »musikalske« d.v.s. ikke havde spor af udviklet sans for den levende sammenhængende strøm, kirkesangen som den historisk er sat; de vilde have »kompositioner« der kunde tilfredsstille en udviklet smag.«

Senere uddybede Laub dette sidste og markerede sin stilling klarere i et brev »begyndt 26 Marts 1924«⁶⁾:

»I det hele ser vi (d.v.s. du på den ene side og så jeg og mine venner i arbejdet på den anden) grundforskelligt på spørgsmålet. For os er kirkesangen en helhed, en sammenhængende strøm, båren af den samme ånd. Vi betragter den gl. sang som et arvegods, vi må erhverve på ny, podes ind i; og så tror vi at ånden i den vil skabe den nye sang vi trænger til, men som i et og alt er af samme grundvæsen. For dig er den en herlig klassisk musik, rig på impulser, som kan give skub til en ny og anden herlig musik. Og du er i din gode ret til [at] se sådan på sagen og handle derefter, – vel at mærke når du stiller dig på det andet område – den absolute musik.«

Det er på denne baggrund, man bedst forstår Laubs berømte sætning i brevet af 18/9 1917: »En salmekomponist må være *barn af huset* ...«; bemærkelsesværdig er også den følgende konkretisering:

»Og dette er betegnende; en *født* salmekomponist, et barn af huset, véd hvad der trænges til, han spørger ikke Hell-

⁶⁾ Ibidem. – Jvf. Meyer opus cit. p. 75–78; det her citerede afsnit er ikke medtaget af Meyer.

muth⁷⁾ eller andre: »har vi nogen mel. dertil?« Han drives kun af glæde over skatten, smærte over misbruget, og brændende trang til at bøde på manglerne.«

Man kan ikke undlade at bemærke, hvor fint og taktfuldt Laub beskriver problemet og dermed Carl Niensens bidrag til salmesangen, idet han helt undgår at tage stilling til stilistiske detaljer. Og man må stort set give ham ret. Men med den sidst citerede sætning rørte Laub dog ved noget, som Nielsen faktisk besad, og som drev ham til værket: en oprigtigt følt interesse for den igangværende reform af kirkesangen og et ud fra hans forudsætninger forståeligt ønske om selv efter evne at yde et bidrag. Dette kommer til orde i følgende hidtil ukendte tekst, der åbenbart var tænkt som forord til udgaven af »Salmer og Aandelige Sange«⁸⁾:

»Der gives Mennesker, som har den Evne bestandig at sprede Hygge og Varme omkring sig. Det er som Regel hverken de aandfuldeste eller mest udprægede af Karakter, der er i Besiddelse af disse værdifulde Egenskaber; oftest er det Mennesker, der mindst af alt ønsker at imponere eller paatvinge andre en Mening, en anden Smag eller hvad det nu kan være, idet en dybt menneskelig Følelse siger dem, at det er ganske ufrugtbart at ville reformere ved Hjælp af Tvang, men at det, det kommer an paa,

⁷⁾ Komponisten Paul Emil Friedrich Hellmuth (1879–1919), der fra 1910 var organist og kantor ved St. Thomas Kirke på Frederiksberg, var en årrække Laubs vikar i Holmens Kirke og var desuden elev af Carl Nielsen fra omkring 1907. Hans rolle i denne sammenhæng beskrives af Torben Meyer (opus cit. p. 69) således: »Fru Anne Marie fandt nogle Tekster frem til ham, Størstedelen af de øvrige kom eleven, den senere [!] Organist og Komponist Poul [!] Hellmuth med, idet han oplyste, til hvilke man havde mindre gode Melodier og til hvilke, der helt savnedes Musik, og derefter tog Carl Nielsen fat.«

⁸⁾ Både blyantskladde og maskinskreven, let forkortet renskrift ejes af komponistens datter, professorinde fru Irmelin Eggert Møller, som venligst har givet tilladelse til offentliggørelse heraf.

er at søge at faa det gode til at gro ved de enkleste Midler, saa forsvinder det slette saamænd nok af sig selv.

Nærværende Melodi-Samling er forsøgt komponeret ud fra en lignende Grundfølelse, blot med Ønsket om derved at være med til herhjemme at forbedre Salmesangen, der ofte – det vil jeg ikke nægte – har bragt min Sjæl til at gyse. Her er det forøvrigt for ens Indtryk ikke altid Sangen i og for sig, men i ligesaa høj Grad Omgivelserne, der er det afgørende; det støder mig ikke at høre uanstændig Musik op fra en Kælderhals; men under Kirkens Hvælvinger, i en af Landets Skoler eller i et godt dansk Hjem venter og fordrer jeg Velanstændighed i Tale og Tone.

Besyderligt saa ukritisk store og ellers udmærkede Kredse af det danske Folk forholder sig over for Melodiere til vor Literaturs skønneste og karakterfuldeste Digte; det er som om det var helt ligegyldigt, hvorledes Tonerne følger paa hinanden, og hvorledes de slutter sig til Ordene. Men endnu mere besynderligt er det, at selv blandt vore dygtigste Komponister, som virkelig er istand til at frembringe interessante og underholdende Operaer og Symfonier, er Sansen for den enkle og klare Toneforhold i en enstemmig Melodi ofte bleven saa afstumpet og sløvet, at de ikke ville kunne fælde en rigtig Dom, ifald man gav dem en halvgod og en fortrinlig Melodi, bestaaende af nogle faa Toner, til Bedømmelse. Her er noget at tænke over; thi ifald Sansen for det grundlæggende gaar tabt, er i det lange Løb alting tabt.

Som man af nærværende Samling vil se, er den største Del af Texterne af Grundtvig. Til mange af Texterne har tidligere været benyttet gamle tyske Melodier; her mener jeg, danske Komponister bør forsøge at tilbageerobre Grundtvig med nye Toner, thi det, der satte hans mægtige Sind i Svingninger, var dog dansk Natur og nordisk Tænkemaade.

Der ligger et langt Studium af Kirkesangen efter Reformationen bag disse Melodier. Hvad Udsættelsen angaar, har jeg bestræbt mig for at gøre den saa klar og enkel,

fra et vist Synspunkt saa uinteressant, som muligt; man skal ikke skænke Snapse, hvor et Glas Kildevand bør kunne slukke Tørsten.

Jeg ønsker oprigtigt, at man ikke vil jage henover Melodierne ved flygtigt Gennemsyn, men at man vil opholde sig ved een ad Gangen; hvor ubetydelige mange af dem kan synes, saa har dog hver sit eget Hjerte og Sind.

Udsættelsen er gjort paa den sædvanlige Maade, saa Melodierne kan udføres paa Orgel, Harmonium, Klaver eller af et firstemmig blandet Kor.«

Årsagen til, at forordet, som i blyantskladden er dateret: »Kjøbenhavn 4 December 1919.«, ikke blev trykt i udgaven af »Salmer . . .«, er ukendt. Medvirkende har – udover formuleringen – måske været, at Carl Nielsen er blevet klar over, at han hermed explicit ville træde Laubs domæne for nær, da jo samlingen »Dansk Kirkesang« var udkommet året i forvejen. Et andet åbent spørgsmål er, hvorfor Carl Nielsen lod sin udgivelse følge så tæt på Laubs; ønskede han dermed, måske på baggrund af Laubs ovenfor citerede brev af 18/9 1917, at markere sin selvstændighed⁹⁾, eller blev han af andre delvis presset til det? Et svar skal ikke gives her; men til belysning af problemet tjener, at Nielsen allerede tidligt havde planer om udgivelse af sine melodier. Den 6/3 1914 skriver han således til fru Anne Marie Carl Nielsen:

»Der sker intet Nyt i min Sag; jeg venter til de kommer til mig med et Tilbud og jeg faar skrevet mine Salmer færdig. Jeg mener jeg vil udgive en Samling paa 25 a 30 Melodier.«¹⁰⁾

⁹⁾ Jvf. Hamburger: opus cit.. p. 38: »Var det et tilfælde, denne hurtige følgen efter, eller lå der mon ikke snarere en tanke bag, et ønske om at vise, at han – trods Laub – også »kunne selv?«

¹⁰⁾ Dette og følgende citater af brevvexlingen mellem Carl Nielsen og fru Anne Marie bringes med tilladelse af professorinde Irmelin Eggert Møller, der ejer brevene. – Den omtalte »sag« er de trættende og forviklede forhandlinger om CNs fortsatte funktion som kgl. kapelmester.

Og den 26/4 1914 skriver han til fru:

»Nu er jeg færdig med mine Salmer. Der bliver en Samling paa 48 ialt, og nu skal jeg altsaa se at faa dem udgivet. Jeg er ikke rigtig paa det Rene med hvorledes jeg skal ordne den Sag med Wilh. Hansen, men det gir sig vel.«

Endvidere må det noteres, at det i titlen udtrykkeligt siges, at der er tale om salmer *og aandelige sange*; en del af samlingens indhold afviger i sin art derfor klart fra Laubs »Dansk Kirkesang«. Teksterne til disse aandelige sange, der altså ikke fandtes i de autoriserede kirke-salmebøger, hentedes bl. a. fra Grundtvigs »Sang-Værk« og især fra en grundtvigsk salmebog fra fru Anne Maries hjemegn: »Salmebog for Kirke og Hjem [udarbejdet af Jakob Knudsen og Vald. Brücker]. Kolding 1892«¹¹). En del af disse tekster havde i forvejen ingen selvstændig, god melodi, og Carl Niensens indsats her må derfor siges at være et legitimt forsøg på at tilfredsstille et konkret behov i visse kredse¹²).

Anderledes stiller det sig med de nye melodier til autoriserede salmetekster. Her har Laub ret, når han i sine allerede citerede breve skriver:

»Og en ting er meget påfaldende: en del er *unødvendige*,

¹¹) Carl Niensens blyants-MSS til salmemelodierne (Det kgl. Bibliotek) anfører numre, der passer på disse samlinger.

¹²) Dette kom også til udtryk i en anmeldelse af Carl Niensens samling i »Højskolebladet« 1920 Nr. 51 17/12, spalte 1527, hvor Kaj Jørgensen skriver: »Således vil den jævne, troværdige »Der er en bøn på jorden« og den inderlige »O, sad jeg, som Maria sad« hos mange kunne afhjælpe et længe følt savn, thi disse tekster har ikke hidtil haft melodier, som på en ret og værdig måde kunne bære dem frem. Man må også være komponisten taknemmelig, fordi han har fremdraget flere hidtil mindre kendte tekster af Grundtvig ved at give dem gode, folkelige melodier . . .« – En lignende indsats gjorde også Thomas Laub på sit felt: en medvirkende årsag til, at fx. salmen »Vor Herre, til dig må jeg ty« blev optaget i Den Danske Salmebog efter at have levet i nogle uautoriserede samlebogstillæg, var vel, at Laub ved sin melodi havde gjort denne tekst kendt.

d.v.s. vi *har* melodier til dem der er meget bedre end vi kan gøre dem.« (18/9 1917) og »du ved ikke hvad menigheden ejer; derfor har du gang på gang komponeret mel. til salmer der i forvejen har udmærkede mel. (Jeg er lykkelig over at du her ikke kan mistænke mig for personlig krænkhed, – såvidt jeg ved, er det ikke sket, hvor jeg selv havde lavet mel.) Og når nu kirkefolket med god vilje er begyndt at leve sig ind i de andre mel. som vi havde fået dem til at bryde sig om, så må de forvirres, når du, med din store anseelse, byder dem noget andet.« (26/3 1924).

Sikkert har den nationale følelse, som kommer til udtryk i det ovenfor meddelte forord, ledt Carl Nielsen på afveje her. Endog Laubs lettelse over ikke selv at være blevet trådt for nær, viser sig at være ubegrundet, idet Nielsen udgav melodier til 17 tekster, der i forvejen havde melodier med Laubs stempel, heraf endda 8 af hans egen komposition¹³).

Hovedparten af de udgivne 49 salmemelodier synes at være komponeret i tiden fra januar til april 1914. Carl Nielsen var stærkt optaget af arbejdet, som synes at have hjulpet ham gennem en periode, der prægedes af store embedsmæssige og personlige problemer. Fru Anne Marie, der på det tidspunkt arbejdede i Tyskland, fulgte sagen med interesse; og følgende citater fra de breve, som hun modtog fra sin komponerende ægtefælle, viser bedst dennes engagement i værket; yderligere gives der her en nøjere datering af nogle af melodierne¹⁴):

(17/1) »Jeg har inat skrevet en ny og – som jeg tror meget smuk – Salme.«

¹³) De pågældende 8 tekster med melodi af Laub er: »Den store, hvide flok«, »Der er en vej«, »Det koster ej for megen strid«, »Drag, Jesus, mig«, »O Helligånd, mit hjerte«, »O kristelighed!«, »Op, I kristne« og »Vor Herre han er en konge stor«. Hertil kommer »Herren siger: Er I trætte« som Laub først komponerede i 1925. Endvidere kan nævnes, at Carl Nielsen har lavet udkast til en melodi til »O du Guds Lam«.

¹⁴) Jvf. note 10.

(26/1) »Jeg har skrevet endnu en Salme siden jeg skrev sidst. Det er til Paaskesalmen:

Under Korset stod med Smerte
stod med gennemboret Hjerte
Jesu Moder dødningsbleg!
Solen sortned, da han daaned,
sorte Hjerter ham forhaaned,
Pine hans var dem en Leg.

Jeg tror nok at Melodien er blevet god og fatter godt om de smertefyldte Ord. Men Salmekomposition er paa en Maade vanskelig. Sagen er, at èns subjektive Følelser maa holdes til en vis Grad nede og Valget af Toner er ret begrænset¹⁵⁾.«

(29/2) »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. Her var saa stille en Aften, da de andre var gaaet i Seng. Det er til Ordene:

»Forunderligt at sige
og sært at tænke paa
at Kongen i Guds Rige
i Stalden fødes maa,
at Himlens Lys og Ære,
det levende Guds Ord,
skal husvild blandt os være
som Armodis Søn paa Jord.«

(Brorson.)

¹⁵⁾ Også citeret i Anne Marie Telmányi: »Mit Barndomshjem...« (Thaning & Appel 1965) p. 96.

Den anden Melodi, som jeg ogsaa synes er lykkedes er til denne Salme (GI dansk Salme)

»Naar jeg betænker Tid og Stund
da jeg skal heden fare
min Sjæl sig fryder mangelund,
som Fugl ved Dagen klare;
o Dag saa blid,
da al min Strid
skal faa en salig Endel
Til Glæden sød
i Jesu Skjød
jeg gaar fra min Elende.«¹⁶⁾

... Jeg er saa optaget af mine Salmer og det har været godt at have den Kærlighed til noget helt andet.«

(19/3) »Jeg har nu 30 smukke Salmer.«

(22/4, onsdag) »Saa satte jeg mig til at arbejde paa de sidste Salmer og nu er det Slut. Jeg skrev omtrent tre helt færdig Søndag Aften og en af Grundtvig som hedder: Der er en Vej som Verden ikke kender« er bleven en af de allerbedste. Slet ikke særlig original eller saadan noget, men uendelig velskabt og fuldbaaren, og ligefrem. Jeg er saa forelsket i denne Melodi at jeg spiller den flere Gange om Dagen og synes bedre og bedre om den.

Det er underligt som det er gaet med disse Melodier. Det er som 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.«

Af det ovenfor citerede brev af 26/4 fremgår, at Carl Nielsen nu havde en samling på 48 melodier og betragtede arbejdet som afsluttet. I sin dagbog skriver han så tidligt som 24/5 1913:

¹⁶⁾ Ibidem p. 97.

»Skrev Salmemelodier [!] til Joh: Jørgensens »Velsignet være.«¹⁷⁾ I udgaven af Niensens »Salmer . . .« er denne melodi anvendt til teksten »Jeg fandt en Trøst«; herved kom samlingen til at rumme 49 numre. Det vides ikke, hvem der tilskyndede Nielsen til dette supplement, der forekommer ret banalt, tekstligt såvel som musikalsk. Den 4-stemmige udsættelse af melodien i samlingen skyldes Paul Hellmuth (se nedenfor), så han er muligvis også ophavsmanden til idéen.

I 1915 genoptog Carl Nielsen imidlertid salme-kompositionen, hvilket fremgår af de to følgende citater:

(18/5) »Jeg læser flittig engelsk og idag har [jeg] skrevet to Salmer hvoraf den ene er god: »Est du modfalden, kære Ven,« du kan finde den i Salmebogen. Nu vil jeg komponere en til, saa er der 52 og saa er det forbi.«

(19/3) »Nu har jeg, som sagt, 51 Salmemelodier færdige, men synes at 52 er det mest passende Tal og mangler saa kun en til. Jeg havde haabet at faa den idag, men det lykkedes ikke at faa noget godt.«

På denne tid havde Carl Nielsen vanskeligt ved at komponere noget tilfredsstillende og kæmpede med at komme rigtig i gang med sin 4. symfoni. De salmemelodier, som der her tales om, synes at være: »O, du Guds Lam«, »Som Dug paa slagne Enge« og »Stille, Guds Folk«, hvortil der findes blyantsmanuskript på Det kgl. Bibliotek; hverken disse eller »Est du modfalden« optoges i den trykte samling.

En nærmere stilistisk beskrivelse af Carl Niensens salmemelodier skal ikke forsøges her; en sådan må være forbeholdt en særlig undersøgelse, idet den bl. a. må indeholde en melodisk og harmonisk analyse af satserne set i forhold dels til komponistens egne folkelige sange, dels til Laubs kirkestil, som den

¹⁷⁾ Johannes Jørgensens tekst er skrevet den 17/5 1913 og tryktes i »Nordisk Ugeblad for katolske Kristne« den 25/5 1913. Carl Niensens melodi i 3-4-stemmig klaverudsættelse offentliggjordes samsteds 15/6 1913. – Domorganist Georg Fjelrad har gjort opmærksom på identiteten mellem denne melodi og »Jeg fandt en Trøst«.

kommer til udtryk i hans salmemelodier. Nogle af Carl Nielsens satsers repræsenterer nemlig en tilnærmelse til denne Laubske tone, et forsøg, som gav meget uensartede resultater, men som dog belyser denne side af både Nielsens og Laubs stil. De fleste af Nielsens salmemelodier taler dog et andet sprog. I sit ovenfor citerede brev af 22/4 1914 beskriver komponisten, hvorledes melodierne så at sige kommer til ham af sig selv; noget lignende kendes fra flere af hans udtalelser om komposition af folkelige danske sange, og det er da netop også tonen fra disse, vel at mærke: senere komponerede, sange, som præger mange af hans salmemelodier. I disse aandelige sange, hvor Carl Nielsen ikke føler sig tiltrukket eller bundet af stilen i de Laubske kirke-melodier, når han da også de mest overbevisende resultater og skaber melodier, der er præget af den enkelhed og naturlighed, som kendetegner hans bedste verdslige sange.

Således betragtet får da udgivelsen af disse melodier et nyt perspektiv, som yderligere belyses i det påtænkte forord. For ret beset ydes der her et bidrag til kvalitetsmæssig højnelse af den aandelige folkelige fællessang – på linie med, hvad der foregik på den verdslige sangs område.

Betragtningssmåden er således afgørende for vurderingen af Carl Nielsens melodier; det er kun som kirke-salmer, at de egentlig føles problematiske. Men det er denne genres idealer, tilmed ført ud i den strenge Laubske konsekvens, som oftest og måske umiddelbart bruges som mål for de Nielsenske satsers anvendelighed. Ud fra den betragtning føles de med deres melodiske stil og jævne rytmik mere som gående ud fra det bedste i samtidens religiøse sang, som det kommer til udtryk i Barnekows og Bielefeldts koralbøger. Det er kirkesalme-synspunktet, Laub forfægter i sin kritik af Nielsens melodier. I det flere gange citerede brev af 18/9 1917 kommer dette således til udtryk:

»Vi er jo nu ved et meget vanskeligt punkt: jeg synes at ånden ikke er den rette, – og her mangler alle beviser. Men der er dog ting der kan påpeges. Nogle melodier er i deres bygning sådan at de bedst kan synges af enkelte,

ved klaveret i hjemmet, eller ved orgel på en kirkekoncert, men ikke passer til, knap kan læres af menigheden i kirken. Der er dem der egentlig i stil (ånd) ikke skiller sig fra f. Eks. Barnekows, kun at de er strængere og sømmeligere påklædte, eller – hvad jeg hellere vilde sige – »afklædte« for usømmeligheder.«

Ved undersøgelsen af den harmoniske stil i Carl Nielsens salmemelodier er der yderligere en – vistnok hidtil ret upåagtet – omstændighed, som må gøre krav på opmærksomhed, idet den på særlig frugtbar måde kan belyse komponistens stilling til harmonik i sådanne satser: En stor del af Carl Nielsens salmemelodier, således som de forekommer i den trykte udgave, er harmoniseret af Paul Hellmuth.

Det fremgår af Carl Nielsens manuskripter, at de fleste af salmemelodierne er konciperet som 1-stemmige melodier; dette kendes også fra andre dele af komponistens livsværk og må siges at være typisk for hans arbejde med sange. Væsentlige kvaliteter i hans vokale kompositioner har deres årsag i denne fremgangsmåde, der yderligere belyses gennem følgende citat fra et brev skrevet den 4/11 1920 af vennen, den hollandske komponist Julius Röntgen til Angul Hammerich¹⁸⁾:

»Auch sind kürzlich 24 geistliche Lieder erschienen, in der Art wie Carl Nielsen sie geschrieben hat: einstimmig erfunden, später vierstimmig bearbeitet.«

Det ses af Carl Nielsens manuskripter, at han ved harmoniseringen af sine ny-komponerede salmemelodier i stor udstrækning har inddraget Paul Hellmuth i arbejdet. I nogle tilfælde (fx. »Op al den Ting« og »Forunderligt at sige«) har Nielsen selv først harmoniseret melodien og derefter afskrevet den til Hellmuth, så han kunne forsøge. I andre tilfælde (fx. »Paa alle dine Veje« og »Nu Sol i Øst oprinder mild«) har Nielsen har-

¹⁸⁾ Brieven van Julius Röntgen verzameld door A. Röntgen ... (H. J. Paris, Amsterdam, 1934) p. 229. – De omtalte Lieder synes at være Röntgens Op. 82 Christl. Liederen voor de prot. Bond, eller 24 vierst. godsdienstige Liederen Op. 66 (jvf. p. 272).

moniseret en del af melodien og så givet den til Hellmuth, så han kunne harmonisere resten. Og i atter andre tilfælde (fx. »Min Jesus, lad mit Hjerter faa«) foreligger melodien kun i 1-stemmig form fra Carl Nielsens hånd, og det synes således at have været helt overladt til Hellmuth at foretage harmoniseringen; dog kan man her ikke udelukke den mulighed, at et manuskript med Nielsens harmonisering er gået tabt.

Flere bemærkninger i manuskripterne kan tyde på, at det her omtalte, bemærkelsesværdige samarbejde skal ses som en forlængelse af Hellmuths studier hos Carl Nielsen. Men glemmes må det ikke, at det netop var Hellmuth, der forsynede Nielsen med adskillige salmetekster til komposition; og da Hellmuth selv var en værdsat lærer i musikteori, var det måske naturligt, at de to komponister ved fælles indsats prøvede at finde frem til de bedste udsættelser. En tredje mulighed: at Carl Nielsen på dette tidspunkt (i 1914) endnu har følt sig usikker over for den for ham relativt nye genres harmonisk-stilistiske krav, og at han derfor har indledt samarbejdet med Hellmuth, der jo var organist og derfor måtte formodes at være mere indforstået med stilen, forekommer mindre sandsynlig, men kan dog ikke udelukkes.

Af det foreliggende, fælles materiale har Carl Nielsen så med henblik på udgivelse valgt de satser, eller dele af satser, som han syntes bedst om. Mange satser i samlingen forekommer i Carl Nielsens egen harmonisering, som han har foretrukket for Hellmuths, fx. »Jeg ved et lille Himmerig« og »Uforsagt, hvordan min Lykke«¹⁹). Men en hel del satser forekommer helt eller delvis i Paul Hellmuths harmonisering, uden at

¹⁹) Som et kuriosum kan nævnes, at endog Thomas Laub synes at have været inddraget i harmoniseringsarbejdet, dog rimeligvis ikke på opfordring af Carl Nielsen. Manuskriptet med Hellmuths udsættelse af melodien til »Jeg ved et lille Himmerig« er med hans skrift forsynet med følgende sætning: »Kære C. N. De 2 første takter er af Th. L., resten af P. H. Hilsen«. At det netop drejer sig om den fra Laubs synspunkt »unødvendige« melodi til »Jeg ved et lille Himmerig«, vækker til eftertanke; i øvrigt ligger Carl Nielsens og Hellmuths udsættelser meget nær op ad hinanden.

hans navn dog er nævnt i udgaven²⁰). Som eksempler kan nævnes:

Alt paa den vilde Hede: Harm. PH; MS har tilskrift: »Kære hr. C.N. Synes De om denne udsættelse? Deres hengivne Paul H.«

Det er et Under: Harm. PH; bagside af MS har følgende tilskrift af CN: »Hvad synes De om den som De paa en Maade er Fader til, da jeg fik fornyet Lyst efter Deres Besøg. Hilsen Deres CN«.

Dig vil jeg elske: Harm. PH.

Forunderligt at sige: 1. periode harm. CN, 2. periode harm. PH, 5.-6. periode harm. PH, 7.-8. periode harm. CN. (Se node-eksempel nedenfor).

Har Haand du lagt: Harm. PH.

Har nogen Lyst at kende: Harm. PH.

Jeg fandt en Trøst: Jvf. note 17; her: Harm. PH.

Min Jesus, lad mit Hjerte faa: Harm. PH; på MS har CN som sædvanlig skrevet den 1-stemmige melodi med blyant og har desuden tilføjet: »Kom til Frokost kl. 12! Hilsen C.N.« – P.H. har, også efter sædvane, skrevet sin harmonisering med sort blæk og har derefter tilføjet: »Kære hr. C.N. Endnu en gang: Det er en pragtfuld melodi!!! op I

²⁰) Paul Hellmuth døde i slutningen af 1919 efter at have tilbragt de sidste 2-3 år på sindssygehospital i åndeligt formørket tilstand. Og den tids begreber om fællesgods og ophavsret var ikke så strenge som eftertidens; desuden må der givetvis have eksisteret en aftale mellem Paul Hellmuth og Carl Nielsen om samarbejdet.

kristne altsaa. Den anden har jeg gjort saa enkelt som bare muligt. Den er ogsaa god. Tak for mad og venlig hilsen. Deres P.H.«²¹⁾)

Nu Sol i Øst: Sidste 2 takter harm. af PH; på MS, der i øvrigt noterer melodien med lige lange nodeværdier, har CN selv harmoniseret de første 4 takter og derefter tilføjet: »Her er en ny Melodi. Vær saa artig! de fire sidste Takter! Hilsen fra C.N.«

O Helligaand, mit Hjerte: Harm. væsentligst PH, dog nær op ad CNs egen harm., der i takt 3 erstatter PHs.

Op al den Ting: Harm. PH.

Nedenfor anføres til belysning af disse oplysninger den med rette berømte »Forunderligt at sige«, først i Carl Nielsens harmonisering og derefter i Paul Hellmuths udsættelse. I de to manuskripter har Carl Nielsen senere med rød blyant indrammet de perioder fra hver version, som han ville anvende ved den endelige udformning i sin blæk-renskrift, der har tjent som trykforlæg.

De ovennævnte eksempler omfatter nogle af Carl Nielsens kendteste og mest skattede melodier, hvis kvaliteter dog ikke mindskes ved, at de nævnte forhold bliver kendt. En fremtidig undersøgelse af Carl Nielsens harmoniseringer kan imidlertid ikke undlade at tage stilling til Paul Hellmuths bidrag; men netop herved skulle den også kunne nå til en sikrere vurdering af, hvilke kriterier Carl Nielsen lagde vægt på ved den endelige udformning af en harmonisk sats, og dermed grundigere end tidligere kunne belyse en væsentlig side af komponistens musikalske stil.

²¹⁾ Herefter må vel omtaler af variationssatsen i Carl Nielsens blæserkvintet Op. 43 suppleres med en ekstra note.

»Forunderligt at sige«
harmoniseret af Carl Nielsen.

Handwritten musical score for Carl Nielsen's harmonization of the song "Forunderligt at sige". The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a tempo marking "Allegro" and a rehearsal mark "No 93". The second system features first and second endings, with asterisks marking specific notes. The score is annotated with various markings, including a large circle around the first ending and a bracket around the second ending.

»Forunderligt at sige«
harmoniseret af Paul Hellmuth.

Handwritten musical score for Paul Hellmuth's harmonization of the song "Forunderligt at sige". The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a tempo marking "Allegro" and a rehearsal mark "No 93". The second system features first and second endings, with asterisks marking specific notes. The score is annotated with various markings, including a large circle around the first ending and a bracket around the second ending.

Carl Nielsen har med blyant slettet ottendedelene as og c i tenoren takt 6 og 7. Ligeledes har han med blyant tilføjet rettelses-takten til slut. – Først blæk-renskriptionen bringer den endelige version af næstsidsste takt.

