Danskernes Historie Online
Danske Slægtsforskeres Bibliotek

## Dette værk er downloadet fra Danskernes Historie Online

**Danskernes Historie Online** er Danmarks største digitaliseringsprojekt af litteratur inden for emner som personalhistorie, lokalhistorie og slægtsforskning. Biblioteket hører under den almennyttige forening Danske Slægtsforskere. Vi bevarer vores fælles kulturarv, digitaliserer den og stiller den til rådighed for alle interesserede.

### Støt vores arbejde – Bliv sponsor

Som sponsor i biblioteket opnår du en række fordele. Læs mere om fordele og sponsorat her: https://slaegtsbibliotek.dk/sponsorat

### Ophavsret

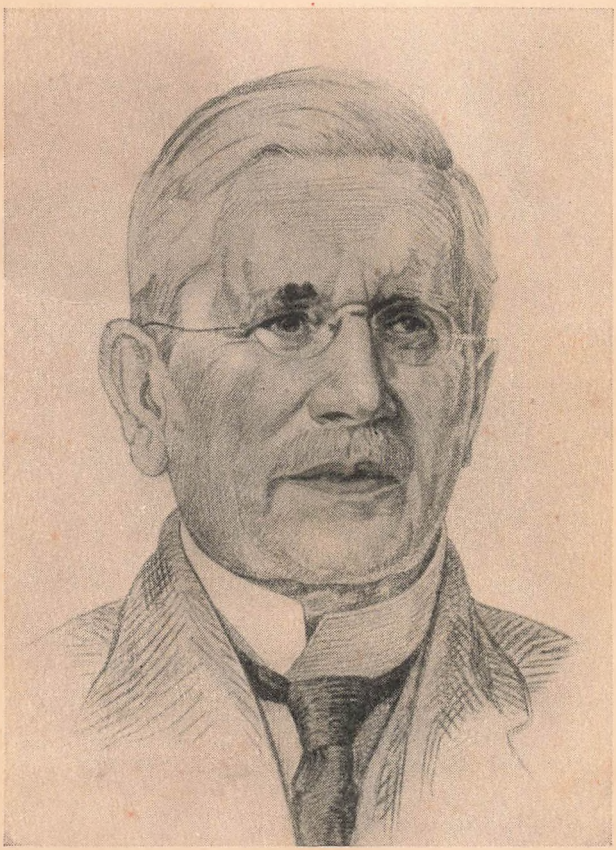
Biblioteket indeholder værker både med og uden ophavsret. For værker, som er omfattet af ophavsret, må PDF-filen kun benyttes til personligt brug.

### Links

Slægtsforskernes Bibliotek: https://slaegtsbibliotek.dk
Danske Slægtsforskere: https://slaegt.dk

THOMAS LAUB

# MUSIK OG KIRKE



I KOMMISSION HOS:

ASCHEHOUG DANSK FORLAG

KØBENHAVN MCMXXXVII

# MUSIK OG KIRKE

THOMAS LAUB

# MUSIK OG KIRKE

1920

PAANY UDGIVET AF:
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

I KOMMISSION HOS:

ASCHEHOUG DANSK FORLAG
KØBENHAVN MCMXXXVII

*For over 30 år siden skrev jeg en bog „Om kirkesangen", hvori jeg slog til lyd for en fornyelse af denne med tilknytning til de gamle salmemelodier i deres uforvanskede skikkelse. Denne bog er for længe siden udsolgt. Man har fra forskellige sider ønsket at jeg skulde udgive den på ny, men jeg har foretrukket helt at omarbejde den. Ikke fordi jeg har ændret mit syn på sagen. Tværtimod. Men jeg er i mellemtiden kommet dybere ind i ænmet, ikke mindst m. h. t selve musikken, så at jeg ikke længer kan nøjes med min gamle fremstilling. — Som læsere har jeg tænkt både kirkelig og musikalsk interesserede. Når man sigter på så mange, undgår man jo ikke, at det der er nødvendigt for nogle, bliver overflødigt for andre. Så får folk springe over. Når jeg af og til går udenfor kirkesangen, er det med forsæt; man forstår jo kun en ting, når man kender dens grænser.*

Kom det an på mængden af salmemelodier, vilde den danske kirkesang noget nær være fuldkommen. Det er utroligt hvad vi har, ikke blot af gamle, men især af nye melodier fra de sidste halvhundrede år. Se blot til „Menighedens melodier" med dens over 1300 numre; den menighed der vilde bruge blot en tiendedel, maatte rappe sig! Og her er for enhvers smag: lutherske melodier i stiv koralform og i deres oprindelige rytmiske form; nyere fine romancemelodier og simple forsamlingssange; ganske nye melodier i bevidst tilslutning til den gamle kirkestil, og andre i moderne selvgjort kirkestil, og — endda mere i ingen stil. Det eneste man savner, er en målestok til at værdsætte efter; for her må sandelig „måles, vejes og vrages", så modsat, ja modstridende musik måtte jo skaffe bugvrid i en sund menighedssangs indvolde.

Ja, hvordan mon det egenlig står til med værdsættelse og valg? Lad os tænke os en præst og hans organist (eller kirkesanger) der var uenige om hvad slags melodier man burde bruge, — dette tilfælde er vist ikke helt utænkeligt, — og lad os sætte — hvad der dog også måtte kunne tænkes, — at samme præst ikke, støttende sig til et eller andet reskript fra Frederik d. 6.'s tid, straks afbrød al diskussion med et enevældigt „sådan vil jeg", men med nutids dannelse og velvilje gik ind på en forhandling. I de ni af ti tilfælde vilde denne forhandling vist falde sådan ud: „menigheden holder så meget af disse melodier, jeg synes de er så kønne", og fra den anden side: „jeg, som musikalsk, må holde på, at disse er de kønneste". Og så var man ikke

et skridt videre. Smag og behag er som bekendt forskellige, og om smagen, siges det, kan der ikke disputeres. Om det siges med rette er et andet spørgsmål.

Synspunktet der her blev anlagt, var jo rent æstetisk; behag eller mishag var det afgørende. Og dette behag vil i reglen vise sig at være grundet i hvad man er vant til, vanerne kan så være mer eller mindre fine, mer eller mindre musikalske. Dette er et lovlig lavt standpunkt at stå på, når det skal afgøres, hvorvidt salmemelodier duer eller ikke. Husk på kirkesangens opgave: menigheden har på sin lange vandring samlet en mængde skatte, noget af det bedste den ejer, i salmeordene; dem skal den nu tage i sin mund, lægge tone til; og denne tone skal udtrykke at den gør ordene til sine. Som man på en mands tone hører hans stilling til de de ord han taler, hans sandfærdighed, sådan skal også salmetonen vidne om menighedens sandfærdighed i sin redelige, enfoldige slutten sig til ordene, i sit ja og amen til dem. Her har vi det afgørende ved bedømmelsen af kirkesangen; den melodi som kan lægge dette ærlige ja til kirkens ord er god, den der ikke kan er dårlig. Og vil man lære at skelne her, er der kun én vej at gå ad, — *den historiske*.

Kirkesangen, den ægte, bæreren af menighedens tale ved gudstjænesten, er og må være en enhed, en helhed, en sammenhængende strøm, den samme fra første færd af og gennem det lange løb. Den må være det, fordi den er udsprungen fra den ånd som altid er den samme, fordi den som bækken altid må smage af sin kilde. Den kan i det ydre tage forskellige skikkelser af hensyn til de skiftende tiders behov, men dens åndspræg bliver uforandret, og disse skikkelser er kendelig slægtninge, af samme rod, står til hinanden som forældre til børn, som søskende til søskende, — jeg tænker her på de tre hovedformer: oldkirkens sang, Palestrinatidens og den lutherske tids kirkesang. Aldrig kan den optage noget fremmed, uvedkommende, som ikke er vokset ud af den. At de forskellige tider skulde have hver sin art kirkesang, som alle var lige gode men indbyrdes modsætninger, er en meningsløshed. — Og fremdeles, de skatte, de værdier den ægte kirke-

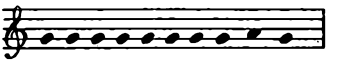
sang har frembragt i tidernes løb, de bliver stående og gælder til evig tid. Ikke sådan at der er lige megen brug for dem alle til alle tider, men har én af dem en tid været trængt i baggrunden, skal der nok komme en anden tid, hvor man må gå til den for at hente livsfornyelse, og så skal det vise sig at den gamle sang er lige frisk og ny. At denne venden tilbage kan blive nødvendig, hænger jo sammen med at kirkesangen, det åndelige gode, er lagt i skrøbelige menneskehænder der *kan* vanrøgte skattene.

Idet det siges, at kirkesangen er en sammenhængende strøm, med forskellige udviklingsformer, med mulighed for affald og fornyelse, er det med det samme sagt, at den har et levnedsløb, en historie. Og endvidere er det sagt, at kun ved at leve sig ind i denne historie får man ret til at tale med, fordi man kun dér får fuld klarhed på kirkesangens *mål*: hvad den kan og vil, og på dens *midler*, de midler hvormed målet nås; på de farer der truer den, og på den måde hvorpå farerne afværges. Det har sig med den som med alt andet åndeligt sammenhængende liv; hvem vover at dømme, når talen er om en åndelig retning, pietismens f. eks., uden at have kendskab til historien? Eller om en person og hans værk, Grundtvigs f. eks.? Desværre må det siges, at næppe en af ti herhjemme blandt dem der leder vor kirkesang, præster, kirkesangere og organister, har et nogenlunde kendskab til dens historie, endsige en dybere forståelse, begrundet på indlevelse i den. Deraf værdiløsheden af de før nævnte diskussioner, deraf afhængigheden af dårlige vaner og tilfældige moderetninger som man kun ved at stå på historisk grund vinder våben imod. Hvis vi levede i en tid der, som det 16de årh., endnu stod i den uafbrudte forbindelse med det oprindelige, hvor stormænd, fyldte af den rette ånd, byggede videre og skabte nyt, så kunde vi måske undvære det historiske kendskab, men i vor tid, hvor tråden er klippet over, og hvor fjenden har hærget helligdommen, — umuligt!

Jeg skal idet følgende give en oversigt over kirkesangens historie. Jeg vil søge at gøre den læselig ikke blot for fagfolk men også for almindelige mennesker med kirkelig og musikalsk sans. For dem der vil dybere ind i tingen kan

den kun blive en foreløbig vejledning. Sådanne læsere vil jeg minde om, at virkelige musikhistoriske kundskaber ikke består i at have læst så og så mange bøger *om* musik, men i at have vundet forståelse af musikken og dens udvikling gennem indlevelse i selve musikværkerne, kompositionerne.

Det var en stor lykke, at kirkesangen fra den første begyndelse var klar på sin opgave, den at *bære ordene, være tjæner for dem,* — i den grad klar på den, at man ligefrem kan sige om dens toner, at de er *vokset ud af ordene*. De ældste kristne i Rom, — det er jo dér vor kirkesang har sin oprindelse, ja i virkeligheden hele vor musikkultur, — var ikke sådan stillede, at de kunde føre en stor kunstmusik frem ved gudstjenesten, de måtte nøjes med ganske simple midler. Det ses på de lævninger vi endnu har tilbage. De ældste melodier er egentlig kun en løftet tale, en højtidelig fremsigelse. Vi kan tænke os at de er fremkomne på følgende måde. De der har hørt en forsamling tage de samme ord i munden, — sådan som man f. eks. i tidligere tid kunde høre en flok børn i en skole på landet remse deres lektie op, — vil have lagt mærke til, at selv om de enkelte til en begyndelse taler hver i sin temmelig lavtliggende Tone, vil de efterhånden alle samles på en fælles, nogenlunde højtliggende tone, for så ved større afsnit eller slutninger at dale ned i det ubestemte. Meget tydeligt har jeg hørt dette i en Kirke i Milano, hvor en menighed fremsagde et litani, en anråbelse af en lang række helgener: sancta Maria, ora pro nobis; sancta Theodora, ora pro nobis, eller lignende. Da de bedende samlede var kommen op på den fælles taletone, blev de stående der til slutningen, hvor de gled ned; men ved de enkelte bønner markerede de det foreløbige afsnit ved en forhøjelse af første vokal i ordet „nobis", omtrent sådan:




Disse tre ting, den højereliggende taletone, den lavere hviletone, fremhævelsen af akcenter ved afsnit, er netop det der danner den melodiske gang i de ældste kirkemelodier. Se f. eks. dette „Fader vor" fra den allerældste tid (Nodeeks. nr. 1). Her er taletonen *a*, hviletonen *e*. De kortere bønner, de to første, „santificetur" og adveniat", slutter fuldstændigt; de to andre længre får tid til en foreløbig afslutning i første halvdel med forhøjelse (*h*) på den sidst betonede stavelse, inden de i sidste halvdel slutter helt. Begyndelsen „Pater noster" sammenfatter bægge bevægelser som en indledning til det hele. Det *g* der forekommer flere steder anbringes af forskellige grunde; ved „voluntas" og „quotidianum" for at forstærke bevægelsen opad til den betonede stavelse på *h;* ved „nomen tuum" og andre steder dels for at afrunde figuren og gøre den lettere syngelig, dels for at give den sidst betonede stavelse et tryk inden slutningen på *e*. Imellem de forskellige bønner er indskudt et „Amen" hvor *g* bruges til at lede fra den dybe tone op til den høje; at bevægelsen er stigende, passer med at „Amen" på latin ikke som på dansk har sin sidste stavelse kort og tonløs.

Man ser her, at der med ganske simple, næsten selvfølgelige midler, er dannet en smuk, karakteristisk og udtryksfuld melodi, og fremfor alt en kirkelig melodi, — kirkelig, fordi alt hvad der sker i den tjæner til at sætte ordene i det rette lys, så at man får indtryk af at de er sagt for deres egen skyld. — Jeg tilføjer her to andre melodier af samme slags. Ordene hedder i oversættelse (til nr. 2): Før bjærgene blev til, før jorden og verden dannedes, fra evighed til evighed er du Gud. Og (til nr. 3): Vis mig dine veje, Herre, og lær mig dine stier. I den første er taletonen *c* og hviletonen *f*; den ender dog ikke på *f*, fordi den altid synges sammen med en anden melodi som ender dér. Den anden har også c til taletone men *g* til hviletone. Bægge melodier hører til dem hvorpå salmerne, d. v. s. de gammeltestamentlige, blev sunget.

Den sidste har allerede fået ikke så få andre toner føjet til de tre faste, tale-, hvile- og akcenttonen, sådan at melodien gør et rigere og bøjeligere indtryk uden at det går ud over ordfremsigelsen. I det hele bliver man ikke stående ved det blot deklamerende, „messeagtige", men skaber melodier der til tider kan være rige på tonesving, ja på ligefremme koloraturer. Disse „jubeltoner" forekommer ofte ved „Halleluja" og lignende lovsange; *Augustin* (354—430) der var meget begejstret for den gamle kirkesang, giver en smuk forklaring af dem: „Og for hvem bør der således jubles uden for den Gud hvis væsen ikke kan udsiges. Og kan du ikke udsige det, men dog ikke tør tie derom, hvad har du så at gøre uden at juble, så hjærtet glædes uden ord, og din umådelige glæde ikke overskæres ved stavelsernes mål." Jeg giver et eksempel på en af disse „jubelsange" (nr. 4). Ordene er: De skal bekende for Herren hans miskundhed. Man vil se, at disse ord meget tydeligt gør sig gældende midt i al den tonerigdom, der næsten minder én om nattergale ved forårstid, der i deres henrykkelse ikke kan finde toner og triller nok til at overbyde hinanden med. Melodien er i virkeligheden den samme som ved eks. 2 men rigt prydet. Det første ord „Confiteantur" begynder på hviletonen, stiger op til taletonen hvor det første tonesving anbringes, hvorpå det efter det første fermat gentages ordret som et slags ekko. Men den begejstrede sanger kan ikke nøjes hermed men må have det endnu engang, forstærket ved en højere tone d. Så kommer det næste ord „Domino", der igen optager figuren for at lade den glide jævnt ned til hviletonen. Nu skulde man tro at sangeren havde nok, men hans hjærtes jubel driver ham til at gøre endnu et tonesving, den næsten kåde udpyntning af taletonen: *c e d c*. Man kommer til at tænke på Brorsons ord om at „gøre frydespring mod nådens solskin"! — Det gælder om alle disse sange, de simple og de kunstige, at ordene og deres fremsigelse står som faste søjler i tonernes mer eller mindre rige blomsterslyngninger.

Man kalder denne kirkesang den *gregorianske* efter *Gregor den store* (d. 604). Ikke sådan at forstå, at han har opfundet alle melodierne; mange er ældre end han, ja nogle

fra den aller ældste tid; og man blev ved at opfinde nye flere århundreder efter hans død. Men han har samlet og ordnet stoffet, fastslået brugen, og rimeligvis også beskåret sangen for altfor ungdommelige vildskud. Før hans tid havde *Ambrosius* (d. 397) med iver taget sig af kirkesangen, — det var hos ham Augustin havde lært den at kende. Man har ment at den ambrosianske sang var en anden end den gregorianske; dette er en fejltagelse. Man har ikke så få ambrosianske melodier; de har ganske den samme karakter som de senere, ja man har melodier der er de selvsamme som hos Gregor; forskellen er kun den, at Gregors har et mere fastordnet, kunstnerisk præg. Denne gregorianske sang har holdt sig i den katolske kirke lige til vore dage. Den blev i middelalderen og i den nyere tid på mange måder vanrøgtet og tog ikke så lidt skade, men i den nyeste tid er den, især ved Benediktinernes ihærdige arbejde, renset og ført tilbage til sin oprindelige skikkelse og er nu lovbefalet hovedsang ved de katolske gudstjenester.

Der er ikke megen grund til at tro, at det melodiske, *tonesammensætningen* i den ældste kirkesang, skulde nedstamme fra Jødernes tempelsang; den østerlandske musik bygger på et helt andet tonesystem end vor musik. Derimod er der en ligefrem sammenhæng med og arv fra tempelsangen i den måde hvorpå sangene fremføres. Det er en vel kendt ejendommelighed ved den hebraiske poesi, at den inddeles i „vers" som består af to parallele halvdele der hver siger den samme ting på to forskellige måder. Se f. eks. salme 114:

1 *a*. Da Israel drog ud af Ægypten, — *b*. Jakobs hus fra et folk som havde et fremmed mål.

2 *a*. Da blev Juda til hans helligdom, — *b*. Israel til hans herredømme.

3 *a*. Havet så det og flyede, — *b*. Jordan vendte om og løb tilbage.

Og således videre gennem 8 vers. Dette hænger sammen med den måde digtene blev sunget på; man delte sig enten i to skarer der svarede hinanden, eller lod en enkelt synge for og resten svare ham. At det har været skik fra gammel

tid, ses i 2den Mosebog, kap. 15, hvor der fortælles om hvordan Jøderne sang lovsang efter overgangen over det røde hav. I vers 1 står: „Da sang Moses og Israels børn: Jeg vil synge for Herren, ti han er højt ophøjet; — hesten og den der red derpå har han nedstyrtet i havet." Og i v. 21, — efter at det i v. 20 er sagt, at Maria tog en pavke i hånd, og at kvinderne gik efter hende med pavker og dans: „Og Maria *svarede* dem: Synger for Herren, ti han er højt ophøjet; — hesten og den der red derpå har han nedstyrtet i havet." Og i 1ste Samuelsbog, kap. 8 står fortalt, hvordan kvinderne med sang og dans gik kong Saul imøde, *„sang mod hverandre,* legede og sagde: Saul har slået tusende, — og David ti tusende." Efter sigende skal den „syngen mod hinanden" endnu bruges af børn i Jødeland, når de leger; Jesu lignelse om de små drenge på torvet tyder i samme retning: det ene hold børn venter, at det andet skal „svare."

Hele den gregorianske kirkesang beror på denne syngemåde, den *liturgiske,* d. v. s. at nogle i menigheden, en forsanger eller forsangere, enkelte eller flere synger for, mens resten svarer. I og for sig var dette det naturligste i en tid, hvor ikke alle kunde læse; dér blev den store mængde jo nødt til at nøjes med enten at gentage led af det foresungne eller at svare med omkvæd, *antifoner,* mens de der havde „sangens gave" var de ledende og bl. a. overtog de føromtalte sange med „jubeltoner" som jo de færreste kunde synge, — hvilket dog ikke hindrede folket i at følge med i hjærtet, som vi ser af Augustins Ord. For os der er vant til, med salmebog i hånden, at synge med hele tiden, kan denne måde synes mindre folkelig. Efter forholdene på den tid var den så folkelig som vel mulig, og vi danske skulde nødig fordømme her: vi har vel ingen så folkelig sang som vor egen gamle folkevise der netop er indrettet på en forsanger og en forsamling der svarer med omkvæd.

Dette er ikke det eneste punkt hvor den gamle kirkesang skiller sig fra vor. Så godt som alle vore melodier til kirkeord har *viseform,* d. v. s ordene går på vers, er inddelte i strofer på så og så mange verselinier, og melodien

gentages nu uforandret gennem alle strofer. Det er denne syngemåde vi med et uheldigt ord kalder salmesang; efter god gammel kirkeskik betyder „salmer" de gammeltestamentlige salmer, „Davids salmer". Vi burde kalde vore kirkesange „åndelige viser"; det er netop det de er, og ordet „vise" er et herligt ord der fortjente at komme til ære igen, — tænk på „folkeviser"! I modsætning til vor sang er den gamle liturgiske sang for størstedelen sat til prosaord, bibelord. Det giver en hel anden rytme end vor sang har. Vor rytme er en fast bunden verserytme, hvor de enkelte noder har bestemte værdier, og det hele lader sig inddele i takt. Den gamle rytme er en fri, bølgende prosarytme, hvor ordenes betoninger afgiver holdepunkterne, men hvor der ikke er tale om taktinddeling. De enkelte toner gøres nogenlunde lige lange, tages så hurtigt som en naturlig ordfremsigelse kræver, — vel at mærke i en større forsamling. Ved afsnittene holdes igen på hurtigheden, ganske lidt ved de mindre afsnit, mens der dvæles mere ved hovedafsnittene. Derved fremkommer en mærkelig let og bevægelig rytme, der kunde minde om tåger der løftes opad af morgenvinden, eller bedre — om offerrøg der svæver mod himlen.

En anden meget væsenlig forskel er den, at den gamle sang er *énstemmig,* ganske uden akkordledsagelse eller udsættelse, mens vor er *flerstemmig;* selv om vor til tider synges enstemmig, er en udsættelse underforstået, og alle melodier fra de sidste trehundrede år er tænkt med akkorder som underlag.

Jeg går nu over til den musikalske opbygning af de gregorianske melodier, den der mere end alt det andet giver dem det rette kirkelige præg. Jeg må begynde med at hævde en sandhed som mange har glemt. Tonesammensætningen i musik er ikke noget man foragteligt kan kalde en „teknik" som kun vedkommer lærde pedanter, mens indholdet svæver frit i luften og opfattes umiddelbart af poetiske sjæle uden hensyn til det tekniske. Sandheden er den: musikindhold og toneopbygning er uadskilleligt sammenknyttede; alt hvad der bliver sagt af poesi i musik siges kun gennem tonerne og deres sammensætning, hvad der

ikke siges dér findes slet ikke i musikken, og ingen forstår musikindholdet uden gennem det tekniske apparat; jo mere forståelse man har her, desmere har man mulighed for en virkelig indlevelse i musikken. Netop fordi den gregorianske sang i så meget skiller sig fra vor musik, bliver man nødt til at sætte sig ind i denne side af sagen. Den gamle sang fortjener det.

Som før sagt har den ikke sit system fra Jøderne, den har det fra den græsk-romerske musik; ikke de kunstigere former der vel næppe var trængt ud blandt folket, men den jævneste form, det *diatoniske* system, hvorpå i virkeligheden al evropæisk musik bygger, også den nyere tids. Dette system går ud fra en tonerække på syv toner, hvoraf de fem ligger i en heltones afstand fra hinanden, de to i en halv tones, — sådan som det ses på klaverets „hvide tangenter", — for at tale populært. De gamle tonearter dannes så af disse toner omkring visse faste punkter, de førnævnte hvile- og taletoner. Mens vor musik kun har to tonearter, dur og mol, der imidlertid ved transpositioner kan flyttes rundt, så at der ialt fås 24 såkaldte tonearter, har den gamle musik flere; man har i tidens løb ret vilkårligt sat dem til 8. Der kan tænkes forskellige afstande mellem hvile- og taletone. Der findes eksempler på så lille en afstand som en halv-tone *e—f*. Der er en lille terts, 3 toner i rad med en halvtone imellem: *d—f*. Der er en stor terts: *f—a*, 3 toner uden halvtone. En kvart, 4 toner med halvtonen nederst: *e—a*. En anden kvart med halvtonen øverst: *g—C*. (Jeg betegner tonerne i den såkaldte lille oktav med de små bogstaver *c, d, e* o. s. v.; i oktaven oven over med *C, D, E* o. s. v.; i oktaven neden under med G, A, H.) Fremdeles gives der tre slags kvinter: *d—a*, 5 toner med halvtone mellem 2den og 3dje tone; *f—C* med halvtone mellem 4de og 5te; *g—d* med halvtone mellem 3dje og 4de. Endelig en sekst *e—c*, 6 toner med halvtone mellem 1ste og 2den og mellem 5te og 6te tone. Større afstande gives ikke. Idet jeg holder mig til de 8 vedtagne tonearter, får vi 4 hviletoner: *d, e, f,* og *g*, som hver for sig er grundtone i to tonearter, en højere og en dybereliggende. For *d*'s vedkommende er den ene toneart, den 1ste, den

der ikke går synderligt under grundtonen og som svinger sig op til taletonen *a* og endnu højere; den dybere, den 2den, som går langt under grundtonen, mulig til A eller G, men til gengæld kun nogle få toner over taletonen *f*. (I virkeligheden er disse to tonearter kun at regne for én; mange melodier med *d* til grundtone har så lille et omfang, at de lige så godt kan høre til den ene som den anden; andre har så stort et omfang at de hører bægge steder hen. Men da det nu engang er skik at tale om to tonearter, har jeg ikke villet sætte mig op derimod.) På samme måde får vi to tonearter på *e*: den 3dje som går op over taletonen *C*; og den 4de der går under grundtonen og kun lidt over sin taletone *a*. Ligeledes to på *f*: den højereliggende 5te med taletonen på *C*, og den dybere 6te med taletonen på *a*. Endelig de to på g: den 7de med taletonen *D*, og den 8de med taletonen *C*. Om alle de *lige* tonearter, 2den, 4de, 6te og 8de, gælder det altså, at deres omfang strækker sig både over og under grundtonen; de andre, de *ulige*, holder sig derimod i det væsenlige over grundtonen og går højere end de lige. I virkeligheden forekommer der også melodier som forudsætter grundtonerne *a*, *h* og *C*, så at der altså kunde tales om tre tonearter til foruden de ovennævnte (henholdsvis seks, når de deles i højere- og lavereliggende). Men da disse melodier er sjældnere, vil jeg holde mig til de vedtagne 8 tonearter.

Disse tonearter får nu et særligt præg ved at de alle med forkærlighed danner melodiske figurer på visse bestemte toner: *c*, *d*, *f* og *a*, (og de tilsvarende toner i oktaven under og over, — dybere end til G og højere end til *A* går næppe nogen gregoriansk melodi). Skønt disse figurer, man kunde kalde dem *de karakteristiske*, findes nogenlunde éns i alle tonearter, farves de dog overmåde forskelligt, idet de sættes i modsætning til de forskellige grundtoner. Jeg har i eksemplerne ved nr. 5 vist, hvordan tonerne *a*—*C* skifter præg, når grundtonerne, altså tonearten, skifter. For at sikre mig at moderne ører opfatter tonearten rigtig, har jeg på hvert sted — meget uhistorisk forresten — tilføjet en akkord! Da der ikke er ord til, har jeg, for at tydeliggøre betoningerne, ordnet noderne i takt, — også uhistorisk,

men jeg tror det vil hjælpe til at belyse sagen. I de sidste to takter i hvert eksempel har jeg vist de forskellige lys grundtonerne kaster over tonerne *a, f, d.*

Underligt nok har, såvidt jeg véd, ingen nogensinde gjort opmærksom på, at de toner hvorover de karakteristiske figurer dannes, netop er hovedtonerne i det såkaldte *pentatone system,* det femtonede, hvor halvtonerne mangler, vistnok et af de ældste musiksystemer, hvoraf der endnu findes lævninger i keltiske folkeviser, og, efter sigende, i kinesisk musik. — Jeg kan her i denne korte fremstilling ikke gå ind på alle muligheder for tonesammensætning, men vil blot i forbigående nævne, at figurer over tonerne *c, e* og *g* af og til sættes som et slags modsætning til figurer på *d, f* og *a.* Tonegangen *e, g, a* forekommer tit i 3dje og 4de toneart.

Alle toneforbindelser i den gregorianske sang er *konsonanser;* dissonanser er utænkelige. Ved konsonanser forstås forbindelser der i sig selv er tilfredsstillende for øret, mens dissonanser kræver en opløsning, en påfølgende sammenstilling af andre toner der forklarer det foregående. De sidste giver udtryk for noget utilfredsstillet, higende, lidenskabeligt, som ikke har plads i kirkesang. At konsonanser og dissonanser kan findes i toner, der træffer sammen på samme tid, altså i akkorder, er velkendt. Men de kan også forekomme i toner der følger efter hinanden, i melodier. Al *trinvis* bevægelse, fra en tone til dens nabo, hvad enten bevægelsen, trinet, er en halv eller en hel tone, er konsonerende. (At en kromatisk bevægelse, en gang fra en tone til dens egen forhøjelse, *f—fis* f. eks., eller omvendt, *fis—f,* er dissonerende, vedkommer os ikke her, da kromatik ikke forekommer i det gamle diatoniske system.) Af *springene,* bevægelser større end et trin, er følgende konsonerende: *tertser,* både de *små,* tre toner med én halvtone imellem, *d—f, e—g, a—C* og *h—D,* og de *store,* tre hele toner, *f—a, g—h* og *c—e.* Endvidere *rene kvarter,* fire toner med én halv tone, *c—f, d—g, e—a, g—C, a—D, h—E.* Dernæst *rene kvinter,* fem toner i rad med én halvtone, *c—g, d—a, e—h, f—C, g—D, a—E. Sekster* forekommer så godt som aldrig i gregoriansk sang, vel sagtens

fordi de for ører der er vant til absolut enstemmig sang forekommer mindre let syngelige; den lille sekst, en ren kvint + en halv tone, *e*—*C* og *a*—*F* bliver i løbet af middelalderen optaget i den flerstemmige kirkelige musik og er da også helt ud konsonerende; den store, en ren kvint + en hel tone, *c*—*a* f. eks., der falder så nærmt for os, fordi den er et led af en durakkord *f, a, C,* får aldrig borgerret i ren kirkesang, — den har jo en svært smægtende klang, hvad ører der er opdragne i ren stil let erkender (se begyndelsen af mel. til „Det er så yndigt at følges ad"). *Septimer* der altid er dissonerende forekommer aldrig; *Oktaven* der er konsonerende, men for stort spring i jævne melodier, heller ikke.

Nu viser det sig imidlertid, at der ikke blot kan være tale om dissonans imellem to toner der følger lige efter hinanden, men også mellem to der er skilt fra hinanden. Se f. eks. denne tonerække: *f, g, a, h,* der for ethvert sundt øre lyder utilfredsstillende. Denne række var de gamle i den grad imod at de kaldte den „djævelen i musikken", og hver gang der var fare for at *f* og *h* kunde komme til at stå skarpt over for hinanden, forandrede de resolut *h* til *b*. Der kan godt tænkes tilfælde, hvor de to toner forekommer i samme figur uden at skurre imod hinanden, *f, g, a, h, C* f. eks., eller *e, f, g, a, h;* men ellers, hvor de mildnende toner mangler, — som her *C* og *e* — hvad enten bevægelsen fra *f* til *h* sker trinvis eller i spring, hvad enten bevægelsen er opadgående eller nedadgående, *h*—*f,* — altid forandres tonen. Og dette *b* kan forekomme i alle tonearter, ikke blot som det ligger nær for os at mene i dem, hvis grundtone er *d* og *f,* men også i de andre med grundtonerne *e* og *g*.

Af de gamle tonearter er de fire, de på de to grundtoner *d* og *e,* moltonearter; de fire andre på *f* og *g* durtonearter. De skiller sig dog meget fra vore. Vor *d mol* har fast *b* og som oftest *cis,* de gamles 1ste og 2den toneart har altid *c,* og både *h* og *b*. Vor *e mol* har *fis* og *dis,* de gamles 3die og 4de toneart *f* og *d*. Vor *f dur* har altid *b,* de gamles 5te og 6te toneart har skiftende *h* og *b*. Vor *g dur* har *fis,* de gamles 7de og 8de *f*. Til disse toneforskelle svarer karakter-

forskellene. Den moderne musik har, som før sagt, kun den udprægede forskel mellem den lyse dur og den mørke mol, — den poetiske snak man tidt hører om den hårde, mandige dur og den bløde, kvindelige mol, er, som enhver véd, der blot kender ganske lidt til musik, vås. Rigdommen i den nyere musik ligger ikke i karakterforskellenes mangfoldighed, men i den rigdom på farvenyancer der opnås ved omflytninger. Denne rigdom kender de gamle ikke, de har derimod de mange tonearters særprægede karakter. To og to af dem nærmer sig jo altid hinanden, men således at den med det ulige tal er den lyseste. Man kan vel, i al almindelighed sige, — skønt man på et punkt hvor så mange ting spiller ind, må vogte sig for altfor bestemte udtryk, — at tonearterne på *d* særlig har et stort og strængt udtryk, tonearterne på *e* med den mærkelige nedtrykte 2den tone *f*, et på engang ydmygt og begejstret udtryk (dette sidste kan i virkeligheden siges om *alle* gregorianske melodier); at tonearterne på *f* lyder mildt og venligt (Luther ønsker at evangeliet skal læses i den 5te tone, „for Kristus var en venlig herre"); og endelig at tonearterne på *g* lyder særlig lyst og friskt. — Jeg må dog her erindre om, at tonearterne kun er én af mange ting der gør forskellen i de to arter musik.

I selve melodierne er den trinvise bevægelse fremherskende, som rimeligt hvor det gælder om det letfattelige og letsyngelige. Lutter trinvis gang vilde blive ensformig og kedelig, men så bruges springene til at give liv og farve. Og man er ikke bange for at bruge store spring til tider, når det gælder om at give udtryk for noget mærkeligt, — se det kraftige opsving i begyndelsen af eks. nr. 6 med de stærkt bevægede profetiske ord. Men hvad enten en melodi er rolig eller bevæget, gående eller springende, altid er der den herligste ligevægt mellem tonerne, en balance mellem højt og lavt som er beundringsværdig. Det er jo klart, at en musik der ikke som vor har en støtte i ledsagende akkorder, må have sin ligevægt i sig selv; men det har de gamle sange også lært at skaffe sig, så at de, når talen er om den rene melodi, kan være læremestre for alle tider.

Jeg giver (nr. 6—14) nogle eksempler på gregorianske

melodier. Jeg har valgt én for hver toneart og forresten søgt at få de enkelte melodier så forskellige i form og præg som det var muligt. Jeg vilde jo gærne give læserne et indtryk af den gamle kirkesangs rigdom, — om end desværre kun et indtryk!

Nr. 6. „I himle, lad dug falde nedover jorden, og skyerne regne med retfærdighed (eg. den retfærdige); jorden åbne sig og lade frelsen (frelseren) spire frem." Er en *Introitus*, indgangssang, til 4de søndag i advent. Hver søn- og festdag har sin særlige introitus, som slår dagens grundpræg an.

Nr. 7. „Du Guds lam som bærer (borttager) verdens synd, forbarm dig over os." Synges tre gange, sidste gang med ordene „giv os fred". *Agnus* er en af sangene ved nadverhandlingen; ordene er uforandret de samme ved hver højmesse, melodien kan skifte. At den melodiske gang er éns i slutningen af alle tre led tyder på at den oprindelig er en vekselsang mellem forsangere og menighed.

Nr. 8. Af et *Allelúja*, (næstsidste stavelse har betoningen). Synges på 2den søndag efter påske, efter oplæsning af skriften. Til hvert halleluja hører et skriftord som skifter på de forskellige søndage; melodien ligeledes. „Alleluja" synges to gange, derpå følger jubeltonerne over den sidste vokal *a*. Det ses let, at melodien fra hviletonen gennem de toner som særlig er karakteristiske for 3dje toneart, svinger sig op til taletonen, omkring den dannes et tonesving som, efter at være gentaget og varieret to gange, glider tilbage til hviletonen.

Nr. 9. „Ære være Gud i det højeste. Og fred på jorden hos mennesker der har Guds velbehag (eg. hos velbehagsmennesker). Vi lover dig, vi priser dig, vi tilbeder dig, vi siger dig tak for din store herligheds skyld — — — (et længere stykke udeladt) med den Helligånd i Gud Faders herlighed, Amen." Englesangen er her toleddet; vi er vant til en treleddet form. Efter Rørdam (se hans oversættelse af ny test.) skal den toleddede findes i de ældste håndskrifter og rimeligvis være den rette. *Gloria* synges altid som den tredje sang ved højmessen efter *Introitus* og *Kyrie*. Melodien skifter.

Nr. 10. „Bryd dette tempel ned, siger Herren, og efter

tre dage vil jeg bygge det op igen. Men det sagde han om sit legemes tempel." En *Antifone,* en slags omkvædsagtig sang der synges sammen med salmerne ved vespergudstjænesten.

Nr. 11. „Se, Herren skal komme og alle hans hellige med ham; og der skal være et stort lys på den dag." En *Communio* der synges under uddelingen af nadveren. Hver festdag har sin; denne hører til adventstiden.

Nr. 12. „Bestænk mig, Herre, med isop, så bliver jeg ren; du tvætter mig, og jeg bliver hvidere end sne." Synges ved bestænkelsen med vievand, inden den egenlige gudstjæneste begynder. Det andet led i melodien er en varieret gentagelse af første.

Nr. 13. „Herre forbarm dig, Kristus forbarm dig, Herre forbarm dig." Ordene er ikke som ellers latinske, men græske, en lævning fra gammel tid. *Kyrie* er, som sagt, den anden sang ved alle hovedgudstjænester. Melodien skifter efter kirkeårets tider. — Alle tre led ender med samme melodiske gang; Kyrie har som Agnus sikkert været vekselsang.

Nr. 14. „Kom Helligånd, du skabende! besøg dine (troendes) sind, fyld med din høje nåde de hjærter du skabte!" En *hymne* der som vore „salmer" går på vers, og hvis melodi gentages så mange gange som der er strofer. Hymnerne er prægede af værdig rolig simpelhed, men vejer ikke i mængde, og næppe heller i værdi, op mod den liturgiske prosasang. Denne hymne regnes for at stå i 8de toneart, vel sagtens fordi *g* og *C* er de mest fremtrædende toner; i virkeligheden bevæger den sig på det område der er fælles for 7de og 8de toneart.

Jeg har måttet tvinge mig for ikke at udbryde i lovtaler over disse melodier, og da særlig ved nr. 6 med det storslåede, ildfulde, profetiske sving; ved nr. 7 med den dybe inderlighed; og ved nr. 10 med den naturlighed der har så selvfølgeligt et præg, at man næsten må spørge: kunde de ord overhovedet synges anderledes? Det er dog ikke mine lovtaler det kommer an på, men om jeg kan få folk til alvorligt og grundigt at sætte sig ind i melodierne, — og efter dem flere, mange flere. De der gør det vil give mig ret i,

at den gregorianske sang er den ideale liturgiske sang. Og hvor skulde det kunne være anderledes? når den er begyndt paa den rette grundvold, med det rette syn på målet, og når alt hvad der var af musikalske kræfter og genialitet arbejdede på dens fuldkommengørelse ud fra dette syn, — der var jo ingen anden kunstmusik end den, den var tidens højeste form for musikkultur. Derfor er den også den dag idag lige frisk, og intet forsøg på fornyelse af liturgi kan gå udenom den; af den må læres og af den må øses. — Men det må ikke glemmes, den forstås kun, når den *synges*, — og når den synges med o*rdene* som mål; spillet er den spildt.

Såvidt om oldkirkens sang, den bedste i sin slags. At der er andre slags skal vises i det følgende.

Da kristendommen af Romerkirken blev ført til Evropas nordlige og vestlige lande, fulgte den gregorianske sang med. Man har flere vidnesbyrd om at denne sang blev vel modtaget af de nyomvendte folk; det vidnesbyrd som siger mest, er den kendsgerning, at folkevisemelodien hos Englændere, Tyskere og Nordboer er en ligefrem *aflægger* af kirkesangen. Da det ikke blot er paa dette tidspunkt, men også senere at vi støder på forbindelsen mellem folke- og kirkesang, må vi se lidt nærmere på tingen. Jeg vil her holde mig til den *danske* folkesang; den tyske kommer jeg senere til; den engelske har ikke haft særlig indflydelse på kirkesangen. Den svenske står den danske meget nær; den norske — folkemusik fristes jeg til at sige, — står ikke så lidt fjærnere, har i mange stykker et helt andet præg. Hvordan det hænger sammen hermed vedkommer ikke det foreliggende, — lad Nordmændene selv klare den ting!

Vi har en gammel fortælling, som typisk viser os hvordan det gik med folkesangens fødsel af kirkesangen. „Den engelske forfatter til abbediet Ely's klosterkrønike fra sidst i 11te årh. fortæller herom som følger": — jeg citerer Svend Grundtvig, Danmarks gamle folkeviser, 3die del side IX — „Det var engang, at kong Knud (det er Knud d. store) kom sejlende hid til Ely i følge med sin dronning Emma og rigets ypperste mænd for at fejre Mariæ renselsesfest (Kyndelmisse, 2den Februar). Da de kom nær til land, rejste kongen sig op imellem sine mænd, bød rorkarlene kun trække så smått på årerne, mens han løftede sine øjne til kirken paa klinten og spidsede øre for at lytte til den hellige sang fra de fromme munke som sang deres tider. Og da kaldte kong Knud

hele sit følge sammen om sig og bød dem alle stemme i med, idet han gav sin glade stemning luft i en vise, som han i det samme digtede på engelsk, og som begyndte således:" — jeg oversætter den på dansk —

„Gladelig sang de munke i Ely,
da Knud konge ro'de forbi.

Ro'r I svende nær til land
og høre vi de munkes sang.

og så videre, som, den dag idag er, synges offenlig i kor og er i folkemunde".

Det er, som Sv. Grundtvig gør opmærksom på, kun „stevstammen", de indledningsvers hvoraf omkvædet tages, som her anføres. Men disse vers viser tydeligt, at vi her allerede har kæmpevise-versemålet, der er grundforskelligt fra den oldnordiske og oldengelske digtnings verseformer. Og os der har med musik at gøre, siger de endnu mere. Når kong Knud i sit hjærtes glæde over de fromme sange han hørte, digtede og komponerede, d. v. s. satte toner sammen, hvor skulde han så tage sine toner fra uden fra den sangs toner som just nu fyldte hans sind; han gav det ud som han modtog, — fremmedartede toner måtte jo have skurret.

Hvad her er fortalt som type på den nordiske folkesangs fødsel af kirkesangen, bevidner hver enkelt af vore gamle folkevise-melodier. Som Knud lå vore fædre udenfor kirker og klostre, på mark og eng og sø og lyttede til „den hellige sang fra de fromme munke", hvis ord de måske ikke forstod, men hvis toner greb deres hjærter. Og som han „gav de deres stemning luft" i melodier, der i bygning og præg ligner „de munkes sang", sådan som børn ligner deres moder. — At man først i vore dage har kunnet skønne dette forstås let, når man husker på den skæbne vore viser har haft.

Både deres ord og toner viser at de er fremgåede af en høj kultur; de er jo også fra først af digtede og sungne i de øverste samfundsklasser, hvad tydelig ses af ordene, — begivenhederne foregår, som alle véd, næsten udelukkende i kongens gård og på riddernes borge. Og denne høje kultur har givet sig udslag i en førsterangs kunst, — den være

frembragt bevidst eller ubevidst. Uden at betænke mig tør jeg sige, at bedre musik end den der indeholdes i melodierne er ikke gjort før eller siden i Danmark; den er vor eneste egenlige stordåd på tonernes område. Men efterhånden svækkes sansen for viserne i de krese hvor de opstod, og den sydfra indtrængende „klassiske" dannelse støder dem fra højsædet. Så er det at almuen tager dem op og med beundringsværdig troskab bevarer dem til vore dage, men den havde ikke kræfter til at holde dem rene og upåvirkede af den fremmede kultur der som affald sivede ned fra de højere lag. For ordenes vedkommende er man endda nogenlunde heldigt stillet, der har man de mange afskrifter af viserne fra 16de og 17de årh. Men så godt som alle melodierne haves kun i nutidstradition, som de er funden hos almuen, i en skikkelse der er stærkt mærket af tidernes ugunst; kun én — siger og skriver én — melodi er optegnet i en tid, da musikopfattelsen endnu var nogenlunde som på visernes tid.

Ligesom kong Knud står som repræsentant for tiden da viserne opkom, kan Holbergs Jeppe repræsentere almuens gode vilje men bristende ævne til at bevare dem rene i nedgangstiden. Når han vil lette sit betyngede sind, synger han som god dansk i uforfalsket folkeviserytme, i så gode vers som Holberg ellers aldrig kan gøre, — Holbergs vers er jo i reglen forfærdelig slette, hvad det metriske angår. Men samme Jeppe har været i „malicen" og dér lært den fremmede kultur og kunst at kende i en af sine populære affaldsskikkelser, den tyske studentervise, og når han er fuld synger han den slags som: „In Leipzig war ein Mann" eller drikkeviser oversatte efter klassikere (Anakreon). Og som alle halvdannede tror han, at når noget er fremmed er det også fint, og pynter så sin folkevisesang: „Om sommeren synger den lystige stær, — Fanden ta' Nille den akkermær" med det fornemt græsk-klingende „Peteheia — Polemeia" — som, det må man lade ham — alligevel falder udmærket i rytmen som et korrekt omkvæd, i stil med „Under lide" og lignende.

Som med ordene, så også med melodierne, hvor fremmede klange brød ind. Et mod al god visestil skurrende „Polemeia" er det *cis* der findes i første linie af melodien til „Dron-

ning Dagmar" på ordet „syg". Det kan synes nokså fint for ører der er opdraget i nutidsmusik, det er dog ganske umuligt i middelalders-sang. Men har vi ikke alle gladeligt sunget det uden at ane uråd? Hvem har følt det stilfremmede?

Vi har alle herhjemme fået vor opfattelse af folkevisemelodierne fra Berggreen. Hans opfattelse er igen den tyskromantiske fra beg. af 19de årh. Viserne er fundet hos folket, „das Volk", d. v. s. almuen, altså opstået dér; alt hvad der findes hos den er lige ægte, lige folkeligt. Og så bliver hans store værk da også en samling af melodier der ganske vist alle er fundet sammesteds, men af den mest forskellige slags: „kæmpeviser" fra middelalderen, moralske viser fra 17de årh., selskabssange fra 18de, markedsviser fra 19de o. s. v. Og ved nærmere eftersyn hørende til forskellige musikperioder, forskellige musiksystemer. Et navn, et fællesnavn skulde dog helst omfatte ting der hørte sammen, var af samme slags; men her skal ordet „folkesang" bruges til næsten modsætninger. Ganske vist er navnet måske i sin tvetydighed ikke heldigt. Men man står sig så ved at slå en betydning fast som dog til en vis grad har hævd, den at det folkelige er det der er udtryk for det bedste i folket. Så bliver der ingen tvivl med hensyn til folkesangen; de *gamle* folkevise-melodier er et stort kunstnerisk udtryk for hvad det danske folk kunde skabe ud af en høj musikkultur, altså den sande folkesang; de øvrige „folkesange" er affald fra en rig men fremmed musik-kultur, smuler fra de riges bord som almuen i troskyldighed har taget op og formet til skikkelige men alt andet end store melodier, og som hver for sig er populære udtryk for et eller andet i de følgende tider, — *populære* men ikke *folkelige*.

Den nævnte sammenrodning af de forskellige slags sange skal ikke hjælpe til at klare opfattelsen af folkevisernes musikalske hjemsted og deres toneopbygning. Berggreen har her en mærkelig teori: folkeviserne står i de „naturlige tonearter", d. v. s. i vore moderne tonearter; ganske vist véd han fra nogle gamle forfattere at et par af dem står i kirketonearterne, men disse enkelte melodier har vore fædre så lånt fra kirken som undtagelser, — kirken havde næmlig forbeholdt sig et særligt musiksystem til de

sange den havde brug for, et system der var forskelligt fra det verdslige naturlige. Det mærkelige ved denne teori er for det første det, at kirken skulde have konstrueret sig et særlig system som ikke var det „naturlige", — de gamle tonearter var såmæn ligeså naturlige for vore fædre til det de havde brug for, som de nye til det vi har brug for; for det andet, at de moderne tonearter som vi ellers godt véd er opståede i det 17de årh., at de skulde være dukkede op i Danmark i middelalderen for derpå sporløst at forsvinde. Og vi véd endda, at de er opfundne til et bestemt brug, den dramatisk lidenskabelige musik, som jo ikke vedkommer folkeviserne i mindste måde. — Ser man på folkeviserne fra dette Berggreenske synspunkt, forvanskede som de er blevne ved de sidste århundreders moderne tilføjelser, ovenikøbet udsatte med klaverakkompagnementer i nutidsstil, — klaver og folkevise!! — så er man vist så langt borte fra en ret opfattelse af det oprindelige som vel muligt.

At jeg fik et andet syn på sagen, gik således til. Opdraget som jeg var i den Berggrenske opfattelse fik jeg alligevel temmelig tidligt følelsen af at kæmpeviserne ikke kom de andre nyere „folkesange" ved, og snart efter, at de første vistnok måtte stå i de gamle tonearter. Virkelig klarhed fik jeg først, da jeg lærte den gregorianske sang at kende. Skønt jeg vidste at jeg aldrig havde hørt den før, forekom den mig dog så bekendt som om jeg altid havde levet sammen med den. Jeg undersøgte sagen nærmere, og så viste det sig, at den gamle kirkesang og vor gamle folkesang havde alle de før nævnte karakteristiske figurer tilfælles, og disse figurers forhold til grundtonerne, — alt det væsenlige ved det gamle musiksystem. Det der havde gjort den gregorianske sang så hjemlig for mig, var altså at folkevisen overalt stak sit hoved frem mellem kirkesangens slyngninger. Da jeg har givet en grundig fremstilling af hele denne synsmåde i tidsskriftet „Dania" (bind 2) og i „Danske studier" (1904), vil jeg her kun henvise til disse afhandlinger sam til Aksel Olriks og mine: Danske folkeviser med gamle melodier (1899 og 1904), hvor jeg har søgt at rense melodierne for senere tiders påhæng.

Skulde nogen undre sig over at jeg på den ene side har kaldt folkevise-melodien stor kunst, på den anden side har sagt at alle dens enkeltheder er taget fra kirkesangen, skulde man spørge: hvor kan plagiat, eftersnakkeri, være kunst? så vil jeg svare: al kunst, al musik benytter og udvikler former som er taget fra anden kunst, fra anden musik. Det afgørende ved en bygning er ikke de enkelte stene der har været taget mange steder fra, det afgørende er hånden der af stenene skaber en levende helhed. — Skulde nogen undre sig over at de former og figurer som netop kan bruges til at udtrykke hvad kirkesangen har brug for, at de også særlig egner sig for det folkesangen har at sige, vil jeg gøre opmærksom på, at i kirkesang og i folkesang forholder ord og toner sig i modsætning til anden musik på samme måde til hinanden; bægge steder skal tonerne være tjænende for ordene, bære dem, og bægge steder giver tonerne forsamlingens ja og amen til ordene, — se på omkvædet i folkevisen der på engang er det centrale i melodien og udtrykker forsamlingens tilslutning. At de to „så vel kunne sammen", det kirkelige og det ædleste menneskelige, skulde ikke undre i Grundtvigs fædreland; vi får dem endnu engang at se sammen, og det endda nærmere.

Det er ikke alene toneopbygningen folkesangen låner fra kirkesangen, men også syngemåden: vekselsangen hvor forsangeren svares i omkvæd af forsamlingen. Derimod skiller de sig fra hinanden m. h. t. rytme; folkesangen har ikke kirkesangens frie bølgende prosarytme, men en fast verserytme. Og da dansen trædes til den, har den *takt*. Om imidlertid rytmen har været så regelmæssig som i vor moderne musik er et stort spørgsmål. Færingerne som endnu danser til visesangen, træder den samme ensformige takt gennem hele visen; vi ved, at det ikke altid var sådan, at der undertiden kun blev danset til omkvædene, og at der var forskellige måder at danse på. — At folkevisen ikke har brug for kirkesangens koloraturer, jubel-tonesving, følger af sig selv i en *fortællende* sang.

I løbet af middelalderen foregik den største *ydre* forandring med musikken som overhovedet nogensinde er sket: den gik fra at være enstemmig over til at blive *flerstemmig*. Denne flerstemmighed var ikke, som vi nu til dags lettest vilde tænke os, en udsættelse af melodierne ved akkorder, men en samtidig afsyngen af flere melodier, altså en *polyfon*, ikke en *harmonisk* flerstemmighed. Det kunde ikke være anderledes, akkorder var jo ganske ukendte dengang. Hvorledes det gik til at man faldt på den tanke at synge flerstemmigt, véd vi meget lidt om. Jeg kunde tænke mig at det omtrent er gået sådan til. Man var vant til, når mænd sang sammen med kvinder og børn, at de da sang den samme melodi i en *oktavs* afstand, mændene nederst, kvinder og børn øverst. Denne samklang, om man kan kalde den så, er jo ganske selvfølgelig og helt ud tilfredsstillende. I den gamle musik hvor der ikke kendtes kromatiske omflytninger, var der to andre steder foruden oktaven hvor en ikke altfor omfangsrig melodi kunde flyttes hen uden at blive forandret, *kvinten* og *kvarten;* flyttede man melodien i en hvilketsomhelst anden afstand, sekund eller terts, vilde den blive anderledes. Man har så måske tænkt, at god samklang fremkom, ikke blot ved syngen i oktav, men i det hele derved, at det var den *samme* melodi der blev sunget på to steder; og så fandt man på den parallele kvart- og kvintsang. Se eks. 15 hvor en melodi vises i oktav-, kvint- og kvart-sammensang. Denne syngemåde kan ganske vist ikke kaldes dissonerende, men lyder ikke særlig kønt i vore ører. Selvfølgeligt må den ikke bedømmes efter spil på klaveret, den må synges af to stemmer, så lyder den knap så kedeligt.

Og vil man forstå de gamle, må man især huske på: ører der ikke er vant til samklange, vilde rimeligvis finde en akkord som f. eks. *c, e, g, C* forfærdelig overfyldt, tung og trykkende; vejen må gå fra det helt tomme, *oktaven,* gennem det halvtomme, *kvinten* og *kvarten,* til det helt udfyldte, *treklangen.* Vejen er som bekendt gået videre endnu, til det overfyldte, *dissonansen,* først med interessen vendt mod dissonansens *opløsning,* mod det dramatisk spændende, så, som det synes nu, med dissonansen *selv* som formål, uden hensyn til dens opløsning. Om vejen derved er løbet til ende, og vor musikkultur går sin død imøde, eller om noget nyt, uventet, kan vokse op, skal ingen nulevende kunne sige.

Der kom så noget andet til, foruden denne kvint- og kvartsang. Man var fra gammel tid vant til, f. eks. ved sækkepiben, at én tone kunde blive liggende uforandret som en slags støtte til melodien. Når man nu tog dette op med i den parallele melodisyngen, var man virkelig på vejen til at synge to selvstændige melodier samtidig, se slutningen af eks. 15 hvor der begyndes med en liggende bas, der efterhånden drejer over i parallelsang, først i kvarter, tilsidst i enklang. Derfra er vejen til kunstnerisk skøn sang ganske vist lang, og der gik da også århundreder, inden man nåede målet.

Det land hvor der først blev gjort en flerstemmig musik som endnu kan høres med glæde, er — hvad de fleste næppe aner — *England.* En gammel krønikeskriver *Giraldus Cambrensis* har sagt, at det havde Englænderne lært af de danske, hvad naturligvis ikke må have lov til at være rigtigt for de lærde, — han skal være upålidelig. Men hvorfor skulde det være forkert, — de første gode engelske korsange vi har, er netop fra de egne af England hvor de danske havde boet; og de er på den tid den eneste flerstemmige musik der duer, de andre folk famler dengang rundt i de hæsligste eksperimenter. Og netop på samme tid var det, at vi danske øvede vort musikalske storværk på den enstemmige musiks område, vor folkevise, der tydeligt giver tilkende at vi ikke var tabt bag af vognen. Hvordan det nu er eller ikke, England indtog da en førerstilling i mu-

sikken, og det er ikke den eneste gang det har stået i forreste række. Når englænderne har fået ord for at være umusikalske, er grunden den at de har stået i stampe siden Händels død, han som førte den engelske musik op til dens største højde og derved ligesom opslugte al musik i England. Men hvad betyder 161 år (fra 1759 til 1920) i musikkens lange løb, — Italienerne, som ingen vil frakende en førsterangs plads i musikken, stod i stampe lige til år 1500, efter at de havde udtømt sig ved at frembringe oldkirkens sang, altså flere hundrede år.

Førerstillingen gled siden fra Englænderne til *Nederlænderne* som med kolossal dygtighed oparbejdede den polyfone musiks teknik, så at betydelige komponister ved hjælp af den kunde sige store og værdifulde ting, — deres førstemand er *Josquin des Près*, død 1521, om hvem Luther, der havde god musikforstand, har sagt de netop i denne sammenhæng betegnende ord: Josquin er nodernes mester, de andre siger hvad noderne vil, han får noderne til at sige hvad han vil. — I periodens slutning og højde, det 16de årh., var *Italien* hovedlandet. Her fik musikken den skønhed, varme og modne sødme som har gjort Palestrinatidens kirkelige musik til det uopnåelige ideal for alle tider. *Giovanni Pierluigi da Palestrina*, født mellem 1520 og 1530, — de lærde er uenige, — død 1594, er den første og største, men ikke den eneste; århundredet er så rigt på genier som himlen på stjærner. Blandt de mange må i første række nævnes Nederlænderen *Orlandus Lassus* (1520—94) og *Tomaso Ludovico da Vittoria*, Palestrinas yngre samtidige i Rom, født i Spanien. Den sidstes musik ligger Palestrinas meget nær; Orlandus' står fjærnere, kendetegnet ved en storslået energi og mangfoldighed i udtrykket. Palestrinas er mere stille; man kunde ligne den ved stjærnehimlen, for en løsere betragtning ensformig og stillestående, for den der lever sig ind deri dyb og vidtfavnende i sin stille storhed.

Musikkens vandring var i denne sin anden periode modsat den første. Oldkirkens sang fødtes sydpå og bredte sig mod nord, hvor dens datter folkesangen fødtes. Middelalderens polyfone sang kom nordfra, — hvem der så har æren for den, — gik mod syd og fik sin største glans her. Den nye

tids musik, renæssance-musikken, opstår, som vi skal se, som en ret renæssance-fremtoning i Florens omkring 1600, går mod nord og når sin højde her i det 18de årh.; dens stormænd er alle fødte i Tyskland, Händel og Bach, — Gluck, — Haydn, Mozart og Beethoven. Man vil se, at hvor nøje end perioderne svarer til de andre kunsters perioder, så falder de alle ikke så lidt senere; oldkirkens sang strækker sig et godt stykke ind i middelalderen; middelalderens korsang kulminerer i det 16de årh., da de andre kunsters renæssance allerede har nået sin højde; musikkens renæssance begynder flere århundreder efter de andres, og — man tænke på den fortærskede, men derfor ikke mindre betegnende sammenstilling: Rafael og Michelangelo på den ene side, Mozart og Beethoven på den anden, — den nyere tids musik har sit højdepunkt mellem to og tre hundrede år efter billedkunstens. Har vi musikfolk været sendrægtige i at påvirkes af åndelige strømninger? Eller snarere: er musikken den sarteste kunst som behøver en særlig opdyrket jordbund for at trives?

Musikken i den anden periode var som i den første for største delen kirkelig, og voksede i organisk sammenhæng med den gamle kirkesang op på dens grund. Som før sagt fremkom flerstemmigheden ved på givne melodier at synge nye modmelodier, og disse givne melodier var naturligvis gregorianske eller folkemelodier. Lidt efter lidt lærte man at lade modmelodierne efterligne og svare de givne; derved udvikledes den tematisk-polyfone kunst som er så betegnende for periodens højde. Det er Nederlænderne som her har hovedfortjænesten. Selvfølgelig blev man efterhånden så øvet, at man ikke altid behøvede at tage sine temaer fra den gamle kirkesang og fra folkesangen men af og til selv opfandt dem; alligevel slap man aldrig den første manér, og i selve det 16de årh. er mange, måske de fleste større kompositioner (messer) byggede over motiver fra den gamle sang.

Ser man på toneopbygningen, viser det sig, at man også her, hvad *melodigangen* i stemmerne angår, vandrer i de gamles spor. Alle *efter* hinanden følgende forbindelser i de enkelte stemmer er konsonerende, og, som hos de gamle,

er den trinvise bevægelse der gør melodien let syngelig stærkt fremtrædende. Som ovenfor sagt bruger man nu også den konsonerende lille sekst, mens den ganske vist konsonerende men smægtende store sekst undgås. Oktaven der jo konsonerer, kan forekomme, tiest i bassen.

Som med førelsen af de enkelte stemmer, sådan bygger man også i *samklangene* på konsonanser, d. v. s. på *treklangen*. En treklang består af grundtone, terts og kvint; den kan være *stor*, når tertsen er stor: *c e g* (durtreklangen), eller *lille*, når tertsen er lille; *d f a* (moltreklangen). Den siges at stå i *grundstillingen*, når grundtonen ligger nederst, også når tonerne spredes på forskellig måde, eller når man fordobler én eller flere af tonerne, som: *c g E, c E G, c e g C, c g C E* o. s. v. Den kan forekomme i *omvending*, når tertsen eller kvinten ligger nederst; i første tilfælde dannes samklangen af en terts og en sekst: *e g C* og kaldes *sekstakkord*, i andet tilfælde får man en kvart og en sekst: *g C E*, og samklangen kaldes *kvartsekstakkord*. Den første forekommer tidt, men da den ikke har grundstillingens rolige, hvilende præg men gør indtryk af noget foreløbigt, må den altid motiveres ved de enkelte stemmers gode, selvfølgelige gang. Den anden er en dissonans, d. v. s. den kræver en påfølgende samklang som opløsning, og bruges derfor kun på en ganske særlig måde. Dette må vi se nærmere på.

*Dissonansen* får nemlig plads i periodens musikteknik men kun på visse, — man fristes til at sige betryggende betingelser. Det synes som om de gamle så på den som på noget lavere der på ingen måde måtte trænge sig frem og gøre sig gældende for sin egen skyld; den fik lov til som „gennemgående" dissonans at glide forbi i en skyggeskikkelse der gav den præg af det uvæsenlige; og som „forudholdt" dissonans blev det sagt den med rene ord: du er en træl der har at rette dig efter vor vilje. Ganske modsat dens behandling i de sidste trehundrede år hvor den træder frit ind som en herre der afgør tingenes videre gang. Vi vil først undersøge *forudholdet*. Den typiske dissonans i samklang er *sekunden*, nabotonen, den som i den melodiske bevægelse var den typiske konsonans. Når den skal

have lov til at lyde, må den dissonerende tone være forberedt som konsonans, *forud-holdt,* på *let* taktslag (taktslag 1 og 3 kaldes i firdelt takt tunge, 2 og 4 lette), derefter må det dissonerende sammenstød falde på *tungt* taktslag, og opløsningen sker så ved at den dissonerende tone glider et trin nedad, se eks. 16. Her er *C* dissonans; idet den træder ind på andet taktslag (man huske at ved takttegnet  tælles efter halve noder) konsonerer den med overstemmens *E,* men idet dette *E* glider ned til *D* på første taktslag, bliver *C* dissonerende og tvinges derved ned til *h.* Det er en fast regel, at forberedelsen, forudholdet altid varer mindst lige så længe som dissonansen (her en halv nodes værdi for hver); ellers får man indtryk af en overbalance, som om dissonansen faldt på hovedet ind ad døren. Man ser af eksemplet hvordan den uværdige synder *C* ligesom bliver holdt frem til beskuelse i sine lænker, i tvang under loven, bunden til at lyde dens vilje. — Tilsvarende behandles *septimen,* der som det ses af eksemplet, i virkeligheden kun er en omvending af sekunden, d. v. s. den ene stemme er flyttet en oktav ned og er fra overstemme blevet understemme. — Når *kvarten* er dissonans, behandles den som de to forrige (se eks.); den kan også, når den indtræder trinvis (fra nabotonen ovenfor eller nedenfor), få lov til at regnes, først som konsonans på let tid, og derved som forberedt dissonans på følgende tunge tid (se eks.). Om kvarten som virkelig konsonans se nedenfor. — *Nonen* (se eks.) hvis afstand er ni toner, én mere end en oktav, behandles på samme måde. Den har en tilsyneladende lighed med sekunden, se eksemplet ved siden af, hvor den ene stemme ligger en oktav lavere end i det allerførste eks., hvad der ikke gør nogen ændring i samklangen. Både ved nonen og sekunden er dissonans-sammenstødet det samme, *c—D,* men ved nonen er *D* dissonansen der må forberedes og opløses, ved sekunden er det *c.* — Som det ses i det følgende af eks. 16 behøver den konsonerende stemme ikke at vente til den dissonerende er færdig med sin opløsning, men kan godt gå videre imens; idet den bundne stemme opløser sin sep-

tim *C* til *h*, springer den frie stemme op til *g*, og lignende sker i de to næste takter. (Det sjældnere tilfælde: kvarten som diss. i understemme og glidende ned, forbigår jeg.)

Denne lovbundethed i dissonansbehandlingen er noget af det der allermest giver den gamle musik sit præg af streng alvor. Det mærkes måske ikke videre i sådanne små tostemmige stumper, jeg giver derfor (nr. 17) en række firstemmige klange, hvor man vil finde eksempler på alle de ovennævnte tilfælde. Man vil her kunne se, at de enkelte toner meget tidt på samme tid danner to forskellige dissonanser med to forskellige toner; se f. eks. diskantens *a* i 3dje takt der samtidig er kvart til bassens *e* og septim til tenorens *h;* se tenorens *h* i næste takt, som er none til bassen og sekund til diskanten, o. s. v. Forholdet til bassen er det vigtigste; det ses særligt ved kvarten som *kun* dissonerer i forhold til den: kvarten *g*—*c* imellem diskant og alt i takt 6, sidste halvdel, konsonerer; kvarten *a*—*e* mellem bas og diskant i takt 3 dissonerer. At kvarten mellem overstemmer konsonerer ligger jo bl. a. deri, at den er et led af hovedkonsonansen, tænk på treklangen *c e g C*, hvis øverste del er en kvart *g C;* men læg også mærke til at alle de enkelte toner hver for sig står i et smukt forhold til bassen, *e* er terts, *g* kvint og *C* oktav. Her forekommer kvarten ikke.

Vi kommer nu fra de stærkt fremtrædende bundne dissonanser til beskedne forbiglidende. Vigtigst er den *gennemgående* dissonans, der fremkommer, når man fra en konsonans på en tone der har taktslag, glider trinvis gennem en dissonerende tone uden taktslag, (eller i hvert fald forholdsvis ubetonet) til en konsonans med taktslag. Bevægelsen kan gå opad og nedad og forekomme i alle stemmer. Se en række eks. ved nr. 18. — I slægt med denne dissonans er den som man med et fælt tysk ord kalder *vekselnode*, — kunde man ikke sige *drejenode*? Mens man ved gennemgangsnoden går videre i samme retning, vender man ved denne straks tilbage til den konsonans man gik ud fra. Eksempler se nr. 19, først på 2den node i figuren, så på 4de. Gennemgangsnoder gentages tidt i længere rækker, som det ses ved nr. 18, drejenoden tages kun én gang, ikke sjældent som ved nr. 19 sammen med gennemgangsnoder;

en trilleagtig skiften frem og tilbage, *dc d c d c d*, er en umulighed i den gamle musik. I eksemplerne her bøjer figuren overalt *nedad: d c d;* jeg tror man skal lede længe for at finde opadgående figurer: *d e d*. Meget tidt bruges drejenoder ved slutningen sammen med et forudhold, se nr. 20. — En slags forbindelse af de to her nævnte former er den såkaldte *cambiata*, hvor en nedadgående gennemgangsnode, istedet for at gå videre til den konsonerende nabotone, springer over den og tager tertsen, som også må konsonere, og derpå, som et slags drejenode, vender om igen og tager den tone, som først blev sprunget over. Se eks. 21, hvor alten begynder, og diskanten svarer med en cambiata. Opadgående figurer af denne art, *g a C h*, bruges aldrig.

Alle disse „forbiglidende" dissonanser har til formål at gøre den melodiske gang flydende og afrundet. En enkelt gennemgående dissonans forener de bundne dissonansers strænge, kraftig alvor med de glidendes jævnhed. Denne dissonans har jeg aldrig set noget navn på; den omtales kun sjældent, skønt den er en af de mærkeligste og mest udprægede fremtoninger i gammel flerstemmig sang. Den fremkommer når en *nedadgående*, — aldrig opadgående — *trinvis* gang lader dissonansen træffe netop *på taktslaget;* den får derved noget strængt over sig der minder om de bundne dissonanser som den ikke hører sammen med. Den forekommer altid enkeltvis, aldrig gentaget flere gange i rad. Se eks. 22, 1ste takt ved NB; stedet forekommer i Hasslers „Vi tro, vi alle tro", — beundringsværdigt ved sin strænge konsekvens og storslåede energi. — En noget mildere form af den samme dissonans ses i en meget tidt forekommende figur, eks. 23 ved NB. Jeg har ved siden af afklædt figuren, først for de pyntelige glidende dissonanser, så for de strænge bundne; tilbage står det nøgne skelet. Man kan herved få et indtryk af hvad der opnås ved de gamles dissonansbehandling.

Om *tonearterne* gælder det, at der bygges videre på det gamle grundlag med de udvidelser og ændringer som flerstemmigheden kræver. Der kan ikke længer være brug for inddelingen i højt- og lavtliggende tonearter på samme tone, sådan som de ældste brugte, med forskel mellem 1ste og

2den toneart, mellem 3dje og 4de, o. s. v. Når nemlig et flerstemmigt musikstykke har, lad os sige *d* til grundtone, vil det i reglen vise sig at nogle af stemmerne bevæger sig i det høje leje, fra grundtonen *d* i retning ad oktaven *D*, mens de andre ligger i det lave leje, på bægge sider af *d*. Hvis nu f. eks. bassen står i den gamle 2den toneart, tenoren i 1ste, alten i 2den — vel at mærke en oktav højere end bassen, og diskanten i 1ste — ligeså en oktav over tenoren, hvad er så tonearten? hværken 1ste eller 2den, rettere både 1ste og 2den, d. v. s. tonearten er *d*'s. Man plejer at give tonearterne de gamle græske navne, rigtignok misforståede, — navnene er bleven helt ombyttede. Man kalder så tonearten på *d dorisk*, på *e frygisk*, på *f lydisk* og på *g mixolydisk*. Vi vil få at at se at den lydiske toneart kun findes i teorien, ikke bruges i praksis. Til gengæld kommer et par tonearter til, på *a* og på *c*, som ganske vist forekom i det ældste system men kun undtagelsesvis. Nu optræder de som fuldt ligeberettigede med de andre; tonearten på *a* kaldes *æolisk, på c jonisk*.

De tre af tonearterne er *moltonearter* med lille terts, altså moltreklang på toneartens grundtone: den doriske, frygiske og æoliske. Men den doriske har en stor sekst *h*, de to andre en lille sekst, henholdsvis *c* og *f;* den frygiske har desuden en lille sekund *f*, mens sekunden i de to andre er stor. Resten af tonearterne er *durtonearter;* de adskiller sig fra hinanden derved at den mixolydiske har en lille septim, de andre en stor; den lydiske, — og det er vel grunden til at den forsvinder, — en uren kvart, mens de andre har en ren. — Hver af de 6 (5) tonearter har altså sin særlige bygning, og derved sin særlige karakter.

Hertil kommer nu noget nyt som har sin grund i flerstemmigheden: brugen af *kromatiske* toner. Ikke sådan at forstå at man får kromatiske melodigange: *f fis, gis g, h b,* eller lignende, men man bruger af og til, særlig for at opnå tilfredsstillende afslutninger, en tones forhøjelse *istedetfor* tonen selv, — aldrig *sammen* med den, ved siden af den. Det er jo klart, at den sidste samklang i et musikstykke må være konsonerende, en ren treklang — hvordan skulde man ellers få indtryk af at man nu er færdig, er kommen

til ro? Og da særlig i kirkemusik. Men nu fandt de gamle, at durtreklangen med stor terts var ganske anderledes afsluttende, end moltreklangen. Og med rette. Ti durtreklangen er givet af naturen i de såkaldte *medklingende* toner. Slår man en streng an som giver, lad os sige det dybe D, lyder i virkeligheden en række toner med, først oktaven *d*, så kvinten *a*, så den næste oktav *D*, derefter den store terts *Fis*. Her har vi forklaringen til flerstemmighedens vækst, sådan som den fuldbyrdedes i tidens løb: den medklingende tone der fødes først giver den letfatteligste, den uegenlige samklang, oktaven, derfor nøjes man i den første tid med at synge i oktaver; derefter følger kvinten og overoktaven (med kvarten *a D* imellem sig), derfor begynder den egenlige flerstemmighed med den halvtomme kvint (og kvart); endelig kommer durtertsen som giver den udfyldte samklang, som man først lærer at forstå og bruge, når man har gennemgået den forrige trinrække.

Dette med tonernes rækkefølge og forståelighed hænger sammen med deres talforhold. En streng (eller et rør) af en vis længde giver — lad os sige D, en streng $^1/_2$ gang så lang giver oktaven *d*, $^1/_3$ kvinten *a*, $^1/_4$ overoktaven *D* (det halve af oktaven *d*), $^1/_5$ tertsen *Fis*. De simpleste talforhold giver de selvfølgeligste samklange. Derfor er durtreklangen, som naturfødt, den selvfølgeligste afslutning. Moltreklangen er ikke ligefrem givet af naturen, man kommer til den ad en omvej. Dissonansernes talforhold er end ydermere kunstige.

I den ældste flerstemmighed nøjedes man i reglen med grundtone kvint og oktav til afslutningsakkord, i den klassiske periode, Palestrinatiden, er durtreklangen reglen. Nu har som sagt de 3 (2) af kirketonearterne durtreklang på deres grundtone, (*f a C*) *g h D* og *C E G*. Men de tre andre har det ikke; man forhøjer så uden videre deres terts, i den doriske til *fis*, i den frygiske til *gis* og i den æoliske til *Cis*. Men ikke nok hermed. En slutning dannes, som man efterhånden lærte det, bedst af treklangen på grundtonen med forudgående treklang på 5te trin. Og denne treklang må også være dur. Hvor den ikke er det i forvejen, forhøjer man igen tertsen. Den doriske kvint har moltreklang *a C E*,

her tager man altså ved slutningen *Cis*. Den æoliske kvint ligeså *E G H*, her forhøjes *G* til *Gis*. Kvinten i den joniske *G* har stor treklang, her behøves forhøjelsen ikke. (Ligeså i den lydiske). I den mixolydiske må *f* forhøjes til *fis*. Den frygiske indtager en særstilling, dens kvint har overhovedet ingen brugelig treklang, *h D F* er ikke rigtig konsonerende p. gr. af den urene kvint *h f*, (der må kun være én halvtone i en ret kvint, her er to *h* C *og E F)*. Derfor dannes den frygiske slutning ikke som ved de andre tonearter af treklangene på 5te og første trin; man hjælper sig her med treklangen på nabotonen nedenunder, *d*, enten i grundstillingen eller som sekstakkord. Se en række eks. ved nr. 24. Disse slutninger kan så udvides og ændres på utallige måder ved omlægninger, ved forudhold og gennemgangsnoder, og særlig, hvad der giver vægt og bredde, ved tilføjelse af den såkaldte „plagalslutning", en akkord først på 4de trin, så på 1ste. Se nr. 25. Mulighederne er her så mange, at der slet ikke kan gives regler. En mængde foreløbige slutninger, halvslutninger, skuffende slutninger o. s. v. skal senere omtales.

Det viser sig altså, at det er en ren overtro, at kirketonearterne kendetegnes ved „de hvide tangenter", som man har sagt. Vi har her allerede fået tre „farvede" toner, *cis, fis* og *gis;* og vi får flere. Først det *b* som er arvet fra den gregorianske sang, det der fremkom, når man vilde undgå det melodisk skurrende forhold mellem *f* og *h*. Det samme *b* bruges nu ikke blot melodisk men også harmonisk, som grundtone i akkorden *b D F* istedetfor den utilfredsstillende klang *h D F*. Denne akkord er en af de mest karakteristiske i den gamle musik; den fremkommer jo ved en vigen tilbage, fra *h* til *b*, og kan derfor bruges til at udtrykke to arter „trækken sig ind i sig selv", — en stolt, stejl, overfor noget uværdigt, og en stille ydmyg i følelsen af egen uværdighed. Vi vil få eksempler herpå i det flg. Den kan forekomme i alle tonearterne.

Jeg sagde, at den lydiske toneart i virkeligheden aldrig forekom. Grunden er den, at den i flerstemmighed altid får *b* istedetfor *h*, — kvarten i tonearten er så fremtrædende, at man ikke tåler, at den står i misforhold til grundtonen,

Men når *b* er fast tone, bliver tonearten på *f* ganske den samme som den joniske på *c*, d. v. s. en durtoneart med stor terts og stor septim; forskellen er kun, at den er *transponeret*, flyttet en kvart op, eller, hvad der bliver det samme, en kvint ned. Den joniske toneart er ikke den eneste der bliver transponeret, det sker i virkeligheden med dem alle; grunden er den at tonehøjden tidt passer bedre for sangstemmerne i den ny beliggenhed. Når *b* bliver fast fortegn, får den doriske toneart *g* til grundtone, den frygiske *a*, den mixolydiske *c*, den æoliske *d* og den joniske *f*. Toneforholdene bliver ganske uforandrede, som man let kan overbevise sig om. Lad os f. eks. se på den frygiske: sekunden er lille, oprindelig *e—f*, transponeret *a—b*, tertsen lille *e—g* og *a—C*, seksten lille *e—C* og *a—F* o. s. v. Og sådan med dem alle. Se til sammenligning eksemplerne ved nr. 26. Ved det joniske eksempel har jeg sat den ovenfor omtalte akkord på *b*, som her er særlig motiveret, både ved bassens spring *f—b* og ved altens løb *b—a—g—f*; bægge steder vilde *h* være en umulighed. Transponeret bliver dette *b* til *es*.

Fordi det fulgte af sig selv, omtalte jeg ikke ved den gregorianske sang og ved folkeviserne, at man, når man kun tilsidst ender på toneartens grundtone, i løbet af et musikstykke godt foreløbig kan lægge sig til hvile på de fleste andre af skalaens toner. Dengang var det ret uvæsenligt, nu i den flerstemmige musik får det stor betydning, idet der på den måde kan dannes mere eller mindre afsluttende akkordforbindelser ved afsnittene. Der fremkommer således virkelige *modulationer*, overgange til andre tonearter. Også her mærker man forbindelsen med det gamle: der er en særlig tilbøjelighed for de førnævnte karakteristiske toner, sådan at tonearten på *d*, den doriske, let går over til tonearterne på *f*, *a* *g* *c*; den frygiske på *e* til *g*, *a* og *c*; den joniske på *f*, med fast *b*, til *a*, *c* og *d*; den mixolydiske på *g* til *a*, *c*, *d* og *f*. Men stærkest fremtrædende er dog modulationen til tonearten på *kvinten*, som man nu godt med et mere moderne udtryk kan kalde dominanten, den herskende. Dette kvintforhold er noget af det der tydeligst fremhæver tonearternes særpræg. Ved nr. 27 ses en række eksempler

på disse overgange, abstrakt-skematisk fremstillede. Jeg har stillet den doriske toneart sammen med den æolisk transponerede, fordi det derved vises, hvori de ligner hinanden og hvori de skilles; bægge er de moltonearter, men den doriske har en moltoneart til dominant, den æoliske har den frygiske med dens ganske særegne præg. Ligesådan har jeg sidestillet den joniske med den mixolydisk transponerede; bægge er durtonearter, men den joniske har en durtoneart til dominant, den mixolydiske en moltoneart. Sidst har jeg stillet undtagelsen, den frygiske toneart, som ikke kan modulere til en dominant, da *h,* som vi før så, ikke har nogen tilfredsstillende kvint og derfor ikke kan danne nogen toneart i flerstemmig musik. Den frygiske deler sig så ligelig mellem dur og mol, den joniske og den æoliske toneart.

Om alle disse modulationer gælder det, at de kun kan forekomme i *samme plan,* d. v. s. med samme fortegn. Der moduleres aldrig fra en transponeret toneart til en utransponeret, eller omvendt. Den moderne musik har altså langt flere muligheder, 24 modulationer mod 5 i den gamle musik. Til gengæld er der ingen virkelig karakterforskel mellem de 24 moderne tonearter; her får vi kun 2, dur og mol, mod 5 i den gamle musik med hver sit præg. Det gælder her som overalt: den nye musik har større bevægelighed og flere former, den gamle større ejendommelighed indenfor sit snævre område. — I denne sammenhæng kan nævnes, at der i de gamle tonearter kan anbringes treklange i grundstilling på *alle* toner i tonerækken, og på flere steder endda to forskellige treklange. En akkordrække som den i eks. 28 med 10 udprægede forskellige treklange i samme toneart og i løbet af 14 taktslag, vilde være utænkelig i vor musik. — Jeg behøver vel ikke at gøre opmærksom på, at grundtonen i 5te akkord er *d,* og at *e* er en gennemgående dissonans; noget lignende gælder m. h. t. 11te akkord.

Efter deres indbyrdes slægtskab kan kirketonearterne opstilles i en såkaldet *kvint-cirkel,* idet man går frem fra én toneart til dens dominant og derfra til *dens* dominant, o. s. fr. Rækken begynder med den joniske, går gennem den mixolydiske, doriske, æoliske til den frygiske, der i mangel

af egenlig dominant vælger den joniske der slutter ringen. Den joniske er, som den absolutte dur med dur til dominant, den lyseste og mildeste. Den æoliske, selv mol, og på bægge sidder omgivet af mol den vemodigste. Den doriske som er mol, men ligger nær op ad en dur, får derved sammen med sin oprindelige alvor (den lille terts) en vis lys skarphed (den store sekst *h*) der gør den til den strængeste af alle tonearterne. Den mixolydiske, selv dur, men nabo til og stræbende mod en mol med et strængt præg, gør et meget lyst indtryk blandet med — man kunde sige en vis ram smag, en saltvandssmag, der giver den en forbavsende friskhed. Den frygiske, på en måde den mest nedtrykte (p. gr. af sin lille sekund), har, skønt mol, så stærk en higen mod den lyseste dur, at dens præg bliver mærkelig blandet, med mystisk farve, mindende om ord som:

Ja, i hans hjærte fra tårernes dal
trappe du bygger til himmerigs sal.

Om de tre moltonearter gælder det, at der også i dem er så rigeligt med durtreklange, at de aldrig får den moderne mols smærtelige sørgeklang. „De sørger ikke som de der ikke har håb". Se eks. 28 hvor de 8 af de 14 taktslag har durklange, samtidig med at tonearten dog er afgjort mol.

*Rytmen* i det 16de århundredes klassiske kirkemusik er langt friere end den moderne musiks, der er vokset op på instrumental grund og derfor strængt indsnævret i taktinddelingen. Oldkirkens sang havde jo en helt fri prosarytme og slet ingen taktinddeling. I samme øjeblik som musik bliver flerstemmig, bliver takt en nødvendighed, for de enkelte stemmer skal nu bestemt vide, når de kan træffe sammen og hvordan de kan følges ad. Men alligevel beholdt den ældre flerstemmige musik midt i den faste takt en fri rytme, arvet fra den gamle tid og tydelig forklaret ved betoningen af ordene. Det hændes utallige gange, at takt og rytme ikke følges ad, men at takten ligesom gennemskærer rytmen, *synkoperer* den. Dette har man med et betegnende navn kaldt *skiftende rytme*, men navnet er af mange bleven misforstået, som om det drejede sig om skiftende *takt*. Et eksempel vil bedst oplyse tingen, se nr. 29; jeg har valgt dan-

ske ord til bedre forståelse for danske læsere. De gamle udgaver er næsten aldrig i partitur med stemmerne sat over hinanden, sådan som vi er vant til; de enkelte stemmer blev trykt hver for sig i særskilte stemmebøger uden taktstreger, og man gik så ud fra, at de syngende selv lagde betoningen rigtigt, som ordene kræver. Jeg har i eksemplet først sat melodien, sådan som det dengang var almindeligt; derefter i taktinddeling som nu brugeligt. Denne skrivemåde frister let til en falsk syngemåde med fremhævelse af synkoperne på moderne vis, hvad jeg har antydet ved siden af. Derefter har jeg antydet den rigtige syngemåde ved halve taktstreger; men denne i og for sig tilladelige skrivemåde har fristet ukyndige udgivere til at skifte takten, — sådan er, meget mod min vilje, melodier fra mine samlinger omkalfatret i „Menighedens melodier". Denne skrivemåde, som jeg har anbragt tilsidst, er aldeles forkastelig. Det gælder jo om at holde fast at takt og taktslag (de gamle slog kun nedslag) aldrig skifter, og at rytmen uden om dette faste holdepunkt bølger frit som blomsterranker om en murpille. Den skiftende rytme bidrager i overordentlig grad til at give den gamle musik en bøjelig ynde; man må vænne sig til den, men det er ikke svært, når man først har forstået hvad den går ud på. Og man må holde sig rytmen klart for øje, også i større kunstfulde værker, hvor man ikke, hvis de skal kunne studeres i partitur, kan undgå taktstreger.

I det hele har det 16de århundredes klassiske musik beholdt, som arv fra oldkirkens sang, sansen for det letsyngelige og letfattelige. Derfor undgås alt stivbenet og kantet i rytmen. En figur som ikke sjældent anvendes i nyere musik, særlig når man vil give indtryk af noget gammeldags, se eks. 30, er *netop ikke* i det 16de århundredes stil*). Man undgår i reglen to smånoder på betonet takt med en ubetonet længre node efter sig; hårde og kejtede bevægelser af den art læmpes og ændres altid, som det er vist ved siden af. En sjælden gang kan figuren træffes i meget taktfast og rolig bevægelse, men så aldrig flere gange i rad, som ved det stilløse eksempel, kun enkeltvis. Se sidste linie af mel.

*) Ikke alene rytmen er stilløs, men også den stærkt fremtrædende kvart *h-f*.

til „Fra himlen højt" (nr. 43 i min samling „Dansk Kirkesang"). — Også af hensyn til det letsyngelige begyndes ikke gærne på en ny stavelse efter en kort node, se eks. 31. Dette overholdes dog kun i den melodisk-polyfone musik fra den klassiske tid, i akkordmæssig deklamerende musik tager man det ikke så nøje, heller ikke ved visse trestavelses-ord med en tonløs stavelse i midten: Gloria, Dominus, o. lign.

Hovedformerne i denne musik er *messen* og *motetten*. Messerne er skrevet til de ord som i den gregorianske sang gentages uforandret ved hver hovedgudstjeneste: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* og *Agnus Dei*. Motetterne til de øvrige som skiftede efter kirkeåret: *Introitus, Graduale* o. s. v. Palestrina gælder for hovedkomponisten når der tales om messer, Orlandus er særlig berømt for sine motetter. Desuden skrev man musik til *salmer* („Davids"), til *magnificat* (Marias lovsang: „Min sjæl ophøjer Herren"), til *hymner* o. fl. — Her følger nu en mundsmag, — ak, desværre kun en mundsmag, af disse kompositioner. Nødtvunget, for læge læseres skyld, har jeg måttet sætte stykkerne i „klaverudtog", — der ser ilde ud i kyndiges øjne! Men gjorde jeg det ikke, blev min hensigt spildt, den at lokke så mange som muligt ind i helligdommen. Nu må man ikke heraf lade sig friste til blot at *spille* dem. Bedst var det jo, om man havde et kor til at synge dem. I mangel deraf kan man, idet man spiller, *synge hver enkelt stemme igennem,* den ene efter den anden, måske helst fra neden opad: bas, tenor, alt, diskant. Og synge dem *med ordene!* og med omhyggelig betoning af *ordenes rytme,* selv om den skulde gå *mod* takten! Hastigheden er omtrent et almindeligt pulsslag for hvert taktslag, selvfølgelig noget varierende efter stykkets karakter; i  er  taktnoden, i .

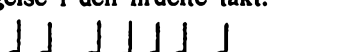
Eks. 32. *Kyrie* („Herre forbarm dig") af *Palestrinas missa brevis,* en „kort messe". Dette navn betegner, at musikkens tema ikke er lånt fra en gammel liturgisk sang; i så fald vilde messen have navn efter den. Temaet begynder i bassen; midt i 2den takt tages det op, en kvint højere, af tenoren; derefter i takt 4 af alten, ligeledes en kvint højere; tilsidst i takt 5 af diskanten, en kvart højere. I takt 8 tager

bassen fat igen med begyndelsen af temaet på *c*, og flytter det så trinvis ned i det følgende, i takt 10 på *b*, i takt 12 på *a*, i takt 14 på *g*, i takt 16 på *f*. Mens dette går for sig, morer de andre stemmer sig med små frie motiver hvori de efterligner hinanden. Først alten i takt 8 med en lille opadgående bevægelse *c, d, e, f* som diskanten svarer på i takt 8—9, og tenoren i takt 9—10. Så tenoren i takt 12—14 med et nyt motiv, svaret af alten i takt 13—14 og diskanten i takt 13—14. Efter at stemmerne har dannet en fuldstændig slutning i takt 18 og begyndelsen af takt 19, dannes en udvidet plagal slutning mellem akkorderne på toneartens 4de og 1ste trin, gentaget flere gange, og her får alten for sidste gang temaet. — Jeg har med denne beskrivelse villet gøre opmærksom på den kunstnerisk fuldendte opbygning af tonerne, hvorigennem Palestrina får sagt det som ord ikke kan beskrive: et toneliv i himmelsk renhed, mildhed, klarhed og fred. — Tonearten er den jonisk transponerede. Der moduleres ikke.

Eks. 33. Begyndelsen af et *magnificat* af *Palestrina:* „Min sjæl ophøjer Herren". Temaet er et ældgammelt ritualmotiv, den melodi hvorpå salmerne synges i den 8de toneart, altså her i den mixolydiske toneart, se eks. 15, og, i udvidet form, eks. 3. Som indledning synges temaets begyndelse; så tager tenoren fat med anden halvdel af temaet i takt 1, alten svarer straks, derefter diskanten i takt 3, endelig bassen i takt 5, — pas på at *synge* her; hvis man blot spiller, fremkommer en ubehagelig klang, parallele kvinter mellem yderstemmerne, som imidlertid kun findes på papiret, slet ikke i den sungne virkelighed. Samtidig synger diskanten i takt 5, 6 og 7 et friere motiv, som svares af tenoren i takt 6, 7 og 8. Det hele er så kort, at der ikke bliver tid til modulation. — Et yndigt lille stykke, så fint, lyst og frit.

Eks. 34, en motet af Orlandus Lassus: „Herren er (blevet) min faste borg, og min tilflugt, og min befrier, jeg vil håbe på ham." Tonearten er den mixolydiske. Første sætning „factus est Dominus firmamentum meum", takt 1—12, har ikke noget egenligt tema; de enkelte stemmer synger hver sin melodi, men danner tilsammen en række friske og kraftige samklange, ejendommelige for tonearten. I midten, takt 6, gøres en foreløbig overgang til dominanten, den doriske

toneart; tilsidst dannes en fuldstændig slutning i hovedtonearten, takt 12. Skulde nogen af de enkelte stemmer fremhæves, måtte det vel være tenoren. — Anden sætning „et refugium meum" har et tema der synges af alle fire stemmer i to tostemmige grupper, hver på 3 takter. Tenoren begynder, og næsten lige straks derefter bassen. Idet de to gør sig færdig med en mixolydisk slutning, takt 15, begynder de to andre stemmer der gentager hvad bas og tenor sagde, kun en oktav højere. Temaet viser tydelig den skiftende rytme: en tredelt bevægelse i den firdelte takt.



Næste sætning „et liberator meus" har et tema der synges af alle stemmer, i begyndelsen meget tæt efter hinanden med en vis energisk iver, senere med større mellemrum og mere ro og bredde; tilsidst lægger det hele sig til hvile på en foreløbig jonisk slutning, takt 29. Særlig smuk er stigningen i takt 23—26, hvor bassen begynder med værdighed, svarer i næste takt af den fyldige tenor, og igen i næste takt af den lyse jublende diskant. — Sidste sætning „sperabo in eum" har en dejlig nedadglidende figur af sekstakkorder i de 3 øverste stemmer, takt 30, som i takt 32 gentages en kvint dybere af de 3 dybeste. Figuren optages derefter af stemmerne, to og to, snart opadgående, snart nedadgående. — I slutningen optræder to gange det føromtalte B; først i takt 32, hvor det særlig motiveres i bassen ved springet B—*f*. Stærkere kommer det frem mod slutningen, gjort nødvendig ved bassens F—B i takt 36, og ved tenorens *f*—*g*—*b* i takt 36 og 37. Det er ligesom om Orlandus mod slutningen vilde slå fast: det er ikke den blide joniske durtoneart jeg vil synge i; jeg vil den karakterfulde mixolydiske med dens drejning mod den strænge doriske moltoneart, og derfor giver jeg slutningen næsten præg af den dorisk transponerede, tonearten på *g* med *b* til terts. Så meget prægtigere lyder så durtreklangen på *g* til allersidst; nu føler man sig hjemme. — Hele stykket er det herligste udtryk for en *mandig* fortrøstning.

Eks. 35, motet af Vittoria: „Herre, jeg er ikke værd, at du går ind under mit tag, men sig det blot med et ord, og min sjæl bliver helbredet." Stykket er tænkt som *commu-*

*nio,* til at synge under nadveruddelingen, — en udmærket smuk anvendelse af det bekendte skriftsted. Tonearten er den frygiske. De to dybere stemmer begynder med udråbet „Domine", sagt én gang af hver, og går så straks over til sætningen „non sum dignus", tvis tema synges én gang af alle fire stemmer efter hinanden. Rytmen i dette tema (en nedadgående figur på 4 toner) giver anledning til en række forudholdte dissonanser af stor virkning, med et præg af den dybeste inderlighed. — Temaet i næste sætning „ut intres sub tectum meum" begyndes af diskanten, støttet af bassen, og svares derefter af de to andre stemmer. I takt 11 dannes en jonisk slutning, (takt 10 har en foreløbig antydning af noget mixolydisk, ved sit *fis).* Nu gentages hele stykket fra takt 7 til takt 11, en terts dybere (med små forandringer i mellemstemmerne), så at slutningen, takt 16, bliver æolisk. — Ordene „sed tantum dic verbo" siges først af diskanten, derefter af de to dybeste stemmer, så af alten. Denne sætning har et meget lyst, jonisk præg. I takt 20—21 dannes en frygisk slutning der leder over til den fuldstændige afslutning på hele stykket, takt 22—26. Denne afslutning „et sanabitur anima mea", er et udmærket eksempel på den klassiske kirkestils akkordbehandling, hvor samklangene dannes af en række melodier med så skøn gang i de enkelte stemmer, at man fristes til at spørge: hvilken af de fire stemmer har hovedmelodien? Ingen! alle! — I takt 24 er en foreløbig antydning af en dorisk slutning (*cis*). — Kunde de her brugte skriftord, kunde deres dybe inderlighed få et så fyldigt og gribende, så værdigt udtryk i nogen anden musikstil end denne, og uden denne stils hjælpemidler (bl. a. den frygiske toneart)? Og er ikke den mand, der har kunnet fremsige disse ord på en sådan måde, én af de store der står gennem alle tider?

Der fortælles om en pave der, da han hørte en messe af Palestrina, udbrød: „Dette er det himmelske Jerusalems sange som apostelen Johannes hørte på øen Patmos (Åb. kap. 1, v. 9), og som nu en anden Johannes (*Giovanni* P. da Palestrina) lader høre i det jordiske Jerusalem." Han havde ret, denne pave; ingen musik har haft mere af himmelklangen end Palestrinas og hans tidsalders. Men, uden at tænke

derpå har han på samme tid sagt en sørgelig sandhed. Det er det *himmelske* Jerusalems sange; det *jordiske*, menigheden, synger, og *må* synge, på *modersmålet*. Hvordan skulde ellers alle de små kunne tage personlig del i bøn og lovprisning. Romerkirken har ved sine forsyndelser gjort menighedssangen hjemløs. Den gregorianske sang var ikke hjemløs, dengang levede det latinske sprog endnu; på Palestrinas tid var det dødt. Derfor kan den „himmelske sang" kun „lade sig høre", som paven sagde. Men — alligevel — hver gang den lader sig høre, er det som om himlene åbnedes, som om et glimt af herligheden lyste over jorden. Og den der har oplevet dette, kan aldrig glemme det; herlighedssynet føder en trang, — og giver en kraft, — så han må arbejde med på at gøre vor ringere jordiske sang mere og mere fuldkommen, nærme den mere og mere til den himmelske, så de engang kan mødes dér hvor alle skranker, sprogets og kunstens, er faldne.

Som før sagt, den nederlandsk-italienske kirkesang var det 16de århundredes hovedmusik. Men på samme tid var der to særlige musikarter der, uden at være kirkemusik, hver gav et betydeligt tilskud til dens fremme. Det er de *italienske madrigaler* og de *tyske folkelige viser*. Den italienske musik havde jo længe stået i stampe; endnu i første halvdel af århundredet førte Nederlænderne an, også i selve Italien, ja i Rom. Hvad Italienerne dengang kunde, var kun lidt. Det eneste de havde for sig selv, var forsøgene på at sætte musik til deres verdslige digtekunst, elskovsdigte af Petrarca og hans efterfølgere. De første forsøg har forbavsende lidt indhold; de går nærmest ud på at lade ordene træde tydeligt frem ved en deklamation på *akkorder*. Denne musik var, modsat al anden musik i den tid, hværken melodisk eller polyfon, — i det hele grumme ubetydelig. Men de foretagsomme Nederlændere fik hurtig øje for, at her var mulighed for en ny teknik som de kunde få noget ud af. De tog madrigalerne op, — dette navn blev efterhånden slået fast for musikstykker af denne art, — og udviklede retningen, sådan at Italienerne selv, da de i løbet af århundredet kom til kræfter, førte madrigalerne ind i en glansperiode, tildels samtidig med, tildels efter den klassiske kirkemusik.

Det er gennem madrigalernes akkordbehandling at den lovordnede brug af krysser og b'er som jeg omtalte i forrige afsnit fæstner sig. Den optages i kirkemusikken, vel især fra tiden omkr. 1550; man får herved et ypperligt middel til at tydeliggøre inddelingen og gangen i musikstykkerne ved mere eller mindre fuldstændige slutninger. — Men også

den deklamerende tale på akkorder får plads i kirkemusikken, hvor den bruges i episoder der danner modsætning og giver afveksling i den polyfone melodistil, — se f. eks. slutningen på Vittorias motet (eks. 35).

Da Nederlænderne tog madrigalerne op, kunde de naturligvis ikke nøjes med kun at tale i akkorder, — de var altfor vant til at tage sig noget morsomt for i musik. De fandt så på at lade akkordpartierne skifte med polyfone partier, hvor elegante og skarpt rytmisk udprægede små-temaer dannede lette filigranagtige slyngninger. Madrigalerne, som de er i glanstiden omkr. 1600, da Italienerne selv førte an, præges netop af denne skiften mellem akkord-tale og polyfon toneleg. Så interessante, elegante og teknisk fuldendte madrigalerne end er, helt musikalsk — og menneskeligt — tilfredsstillende er de ikke. De *vil* noget de ikke *kan*. Teksterne er fuldt ud renæssancekunst, individuelle og lidenskabelige, endda tidt overkultiverede. Tonemidlerne er middelalderlige, de ævner kun at udtrykke det énfoldige, det kirkelige og folkelige. Musikken bliver så, især ved ydre rytmiske midler, en ivrig, anstrængt udmalen af ordene, ikke et varmt udtryk for ordenes stemningsindhold. Man sammenligne madrigalerne med arierne fra tiden 100 år senere, Cavallis indtil Alessandro Scarlattis; da havde man fået en musik som kunde tale varmt, ja lidenskabeligt, som kunde give udtryk for personlige hjærteudgydelser. Madrigalerne er, sammenlignet hermed, åndrig og kølig hofkonversation.

I England begyndte man, efter italienske mønstre, i tiden omkr. 1600 at skrive madrigaler. Her har de, som det så tit har været tilfældet med engelsk musik, et frisk og folkeligt præg, frigjort for den italienske tilspidsede åndrighed. I mine øjne står de langt højere end deres forbilleder. De minder påfaldende om Shakespeares lystspil, ikke mindst ved en vis overgiven fantasi. De er jo også fra samme tid.

Som eksempel på madrigalerne giver jeg (no. 36) et par uddrag af en nederlandsk komposition fra tiden før 1550. I begyndelsen ser man den ivrige akkordtalen, i slutningen den lette leg mellem stemmerne. Ordene er grumme betegnende for den tids skruede poesi: „Dine (øjnes) spidse pile har således — ak madonna (d. v. s. den elskede) — fået

mit hjærte til at sygne hen, så jeg er døden nær. De skridt hvormed du kunde helbrede mit hjærte, er meget langsommere (end dine sårende blikke), og derfor er jeg endnu langt borte fra de milde øjekast som jeg længes efter. Og dog, o Gud, dog kan jeg ikke lade være at se hen til (kilden for) min smærte: aldrig bliver jeg glad." — Man lægge mærke til den stærke understregen af ordene ved den effektfulde akkord på *es* (takt 4) og de mange stønnende pavser. Tempoet er adskilligt hurtigere end i kirkemusikken. Tonearten er den jonisk transponerede; da den ikke behøver noget krys for at danne slutning, og da der i de to brudstykker ikke moduleres, bliver der ikke brug for kromatiske forhøjelser. — Der er meget lang optakt på det første ubetonede ord „I"; man må selvfølgelig ikke lægge tryk på akkorden, men spare trykket til næste ord „vostri". Den slags begyndelser er meget almindelige i den gamle musik; man ligesom samler sig sammen, for at vægten kan falde så meget stærkere på det følgende betonede ord. Jeg har antydet udførelsen ved et „piano" og et crescendotegn.

Ganske anderledes er den anden selvstændige musikart på den tid, de flerstemmige *tyske folkelige viser*. Her gjaldt det ikke om at skaffe toner til en skreven kunstpoesi, her havde man tonerne i forvejen, — de havde jo altid hørt sammen med ordene. Disse toner som man elskede, vilde man nu ære ved at klæde dem i den festligste klædning man ævnede at give dem, ved at pryde dem med, indhylle dem i blomsterkranse af andre melodier. Man lagde i reglen den gamle folkelige melodi i tenoren, og udenom den svang de andre stemmer sig så i festlige danse. Hvilken forskel fra den italienske madrigal, hvor alt var akkord og åndfuld deklameren! Her er alt melodi — og énfoldig poesi. Man plejer i vore dage at tale om Italienerne som melodifolket, derimod om Tyskerne som de dybsindige harmonikere. Man ser, at det ikke alle tider har været så.

„Den gamle énfoldige tenor", som Luther kaldte den, (den der har *indholdet*, af ordet *tenere*, holde) måtte jo ikke kvæles af de hædrende stemmer, de skulde tværtimod gøre

den tydelig. Og et af midlerne hertil var en fremhævelse af verseinddelingen med melodiske og harmoniske slutningsdannelser. Det er jo overhovedet en fast regel i al folkelig digtning at linierne står fast skilte ved siden af hinanden, at sætningerne ikke griber over fra den ene linie i den anden. I vor egen folkevise er der *altid* sætningsophold mellem 1ste og 2den linie i stroferne på to linier, mellem 2den og 3die i stroferne på fire linier. Det er dette middel der stærkest virker til at give fremstillingen ro, klarhed og jævnhed. Et vers som:

Krist signe og hver god Danesvend
som både med mund og hånd,
uden skæmt og tant, med flid og tro,
vil tjæne sit fæderne land!

hvor meningen uafbrudt slynger sig gennem fire linier, med en bro fra lin. 2 til lin. 3, vidner om sig selv, at det er uægte. Det er da også gjort af Vedel. — I den senere kunstpoesi, hvor man vil opnå noget helt andet, kan den slags overtrædninger være af skøn virkning. Som i Aarestrups:

Se, vort lille taffel spejler
sig i floden; se forellen
pynter fadet med sin sidste
stive, graciøse sprællen!

Men at det ikke er folkepoesi, hører enhver.

Hvad der gælder ordene, gælder om muligt endnu mere om melodierne; her hører de faste, kendelige afsnit med til god folkelig visestil, — hvad desværre nyere komponister af folkelige melodier, — og kirkelige, som jo også helst skulde være i folkelig stil, — ikke altid tænker på. Det passede de gamle tyske komponister på. Et andet er, at da den flerstemmige vises glanstid falder før 1550, er de klassiske akkordslutninger fra århundredets sidste halvdel endnu ikke helt slået fast. Der kan tidt på dette punkt, og også på andre, være en vis ubehjælpsomhed over viserne, men det forhindrer ikke, at de rører ved en naiv ynde og hjærtelighed, og — også os danske — ved en hyggelig *hjemlighed*. Viserne er jo vore visers kødelige søskende, og de har afgivet grundlaget for vor lutherske kirkesang som,

hvor forvansket den end er blevet, endnu har rester af en klang der er kød af vort kød.

Allerede temmelig tidligt begyndte Tyskerne på denne kompositionsart, — nogle mener i det 14de årh. De betydeligste komponister er fra tiden omkring 1500; som de største må vel regnes *Heinrich Isaac* og den lidt yngre *Ludwig Senfl,* død mellem 1550 og 1555. Især den sidstes viser giver stilen i rendyrket skikkelse, — Isaac er noget mere påvirket af Nederlænderne. Som prøve vælger jeg derfor en komposition af Senfl, gjort over en gammel folkevise. For deres skyld som ikke er inde i tysk, oversætter jeg den:

Jeg sadled med lyst min ganger grå
og red i den skov så grøn,
dér hørte jeg tre fugle synge,
de kvad så sødt i løn.

Men det var sletikke fugle,
det var tre jomfruer små,
forvist det gælder mit unge liv,
kan ej den ene jeg få.

Den første hedder stolt Elselil,
den anden liden Kirstin,
den tredje jomfru har ingen navn,
og hun skal være min.

Melodien i tenoren er så udpræget i skiftende rytme at jeg vil sætte den alene først, rytmisk inddelt, for at man ikke ved taktinddelingen i den flerstemmige komposition skal få et falsk indtryk (eks. 37). Hvor vugger dog ordene yndigt på melodien, og hvad tabte sangmusikken ikke, da den skiftende rytme afløstes af den uniformerede!

Denne melodi står altså i tenoren, men først kommer et lille — forspil kan man kalde det, hvor diskanten synger den, omkranset af alten. Så kommer den for alvor i tenoren, støttet af alle stemmerne. Når de to første verselinier er sunget, gøres en slags slutning, ganske vist ikke helt i klassisk stil, men tydelig nok; derefter har overstemmerne et lille „mellemspil" med melodien til 3die linie i diskanten, indtil tenoren tager den op. Så kommer sidste linie, i dis-

kanten, i alten, tilsidst i tenoren med de andre stemmer. Ikke nok hermed, nu gentages sidste halvdel med melodien i tenoren. Ordene bliver således stærkt understreget, særlig sidste linie, hvad der gør et overordenlig fint poetisk indtryk. Det er som om „jeg" ikke kan få sagt stærkt nok at „hun skal være min".

Tonearten er den dorisk transponerede. Der moduleres ikke. Ved de fleste afsnit dannes slutning i hovedtonearten ved hjælp af et *fis*, ialt 8 steder. — Man kan godt kalde stykket en *udsættelse*, når man blot ikke tænker på vor tids dilettantiske, ukunstneriske udsættelser, dem enhver konservatorie-elev kan gøre; her drejer det sig om høj kunst. — Når man lærer dette yndige stykke at kende, — og mange andre af samme slags, — gribes man af smærte ved at tænke på vore gamle visers skæbne. Tyskerne havde den lykke at få mange af deres, ikke blot bevarede, men hædrede ved en kunst der voksede organisk ud af dem selv, og som kastede et forklarelsens skær over dem. Vore er kommet til os, forvanskede i trængselstiden, nu for det meste klædt på i en dragt der strider mod deres natur, — det gælder selv de bedste udsættelser, Weyses f. eks., ikke at tale om Berggreens som jo efter de flestes mening må regnes for tarvelige; og de kommer derved til at stå i et ganske falsk lys. De havde fortjænt en bedre skæbne; trods deres forvanskning kan vi endnu se, at de magelig står mål med de tyske.

Da Luther og hans venner skulde skaffe menigheden en sang til gudstjenesten på modersmålet, kunde de gå ad to veje. Og de blev prøvet bægge to. Opdragede som reformatorerne var med oldkirkens vekselsange forsøgte de at lægge en oversættelse af de latinske ord på de gamle toner; men der var noget misligt herved. Den gregorianske sang er i i den grad knyttet til de oprindelige ord, dens værdi afhænger i den grad af forholdet til dem og deres rigtige betoning, at det i virkeligheden er en umulighed at komme til et tilfredsstillende resultat ved oversættelse. Det man trængte til var en genial nyskabelse med fri benyttelse af gregorianske motiver, lagt på modersmålet med den dybeste forståelse af dets krav. Men dertil havde man dengang ingen mænd. Luther selv var ikke helt glad ved hvad der således kom frem, dertil var han for musikalsk, for dybt greben af den gamle sangs skønhed. Så foretrak han, at man beholdt den latinske tekst og af og til, ved særlige gudstjenester, til ungdommens belærelse, sang den gregorianske sang på gammel vis. Denne pudsige inkonsekvens førte til at man endnu længe efter, selv på Bachs tid i beg. af 18de årh., havde delvis latinske gudstjenester ved visse lejligheder. De *oversatte liturgiske sange,* hvoraf vi også fik en del herhjemme i Danmark, havde ikke gode kår; de forsvandt mere og mere. Hos os har vi nu kun en ynkelig rest tilbage i vor såkaldte „messe" med tilhørende svar, — ynkelig, fordi den er en sørgelig forvanskning, der netop mangler hvad den gamle sang havde som hovedegenskab, det fortrinlige fremhævende forhold til ordene. At der ved refor-

matorernes fejlagtige fremgangsmåde er gået noget tabt for vor gudstjæneste, kan vist ikke nægtes. Derom senere.

Bedre gik det ad den anden vej, den som førte til den *åndelige vise,* altså til vore lutherske „salmer". De er ikke uden forbillede i den katolske kirke. Overgangen til dem fra oldkirkens sang sker gennem de såkaldte *sekvenser.* I tiden omkr. 900 begyndte man at skrive en art digte — i begyndelsen på prosa, hvis ord man lagde på den gregorianske sangs lange koloraturer, især på dem ved hallelujaerne, sådan at der faldt en stavelse på hver tone. Se et eks. ved nr. 38, hvor jeg har sammenstillet de to former, øverst den gamle gregorianske, nederst sekvens-omdigtningen som, lidt frit, følger tonegangen i Halleluja. De ny ord er „Kristus lade denne dag være til fryd for alle kristne, de som elsker ham." — I løbet af middelalderen kom der mere og mere rytme og rim i disse sekvenser der tilsidst helt gik på vers, ligesom man efterhånden også gik over til selv at opfinde melodierne. Muligvis under påvirkning fra denne sang begyndte man at digte åndelige viser på modersmålet, hvis forbindelse med den gamle kirkesang giver sig tilkende ved omkvæd som „Kyrieleis" o. lign.. Hertil hører den gamle mel. til „Christ ist erstanden", vor „Krist stod op af døde", som siges at være fra 11te årh., og melodien til „Nun bitten wir den heilgen Geist", vor „Nu bede vi den Helligaand", måske fra det 13de årh., se L. nr. 103 og 125. (For det følgendes skyld vil jeg her bemærke, at L. betyder den af mig udgivne samling „Dansk Kirkesang" 1918. Med det samme gør jeg her foreløbig opmærksom på, at folkelige sange af denne art i reglen findes i flere, noget varierende skikkelser.) Bægge melodier ender oprindelig med „Kyrieleis". — I slutningen af middelalderen, i tiden nærmest før reformationen, kom en mængde sange til med et livligt folkeligt præg, nogle på modersmålet, nogle på latin, nogle blandede i bægge sprog; jeg vil nævne: „Ein Kindelein so löbelich", („Et lidet barn så lystelig", L. 40), „Resonet in laudibus," („Lad det klinge sødt i sky", L. 106), „Puer natus in Bethlehem" („Et barn er født i Bethlehem" L. 36). En blandet sang ses eks. 39, som jeg har sat med sin gamle danske oversættelse; man må tilstå, at netop den

lidt pudsige sprogblanding gør sit til at give visen sit uforlignelige præg af folkelig troskyldig julelystighed, som den helt har tabt både i Grundtvigs og Landstads oversættelser. — Fra samme tid er også „Gelobet seist du Jesus Christ", („Lovet være du, Jesus Krist", L. 109).

Disse åndelige folkeviser der helt har de verdsliges form og præg, søskende som de er, børn af den samme moder, oldkirkens sang, — havde længe været menighedens eje; romerkirken havde givet folket lov til at synge dem ved festlige lejligheder midt imellem præsternes og korets latinske sang. Så blev de ganske naturligt udgangspunktet for den ny gudstjænestes sang på modersmålet. Til dem slutter sig de sange i viseform som digtedes af Luther og hans venner: oversættelser og omdigtninger af hovedleddene i den katolske gudstjæneste, som f. eks. „Allein Gott in der Höh sei Ehr'" (vor „Aleneste Gud i Himmerig" L. 5), der er gjort over det latinske „Gloria", eller „O Lamm Gottes unschuldig" („O du Guds lam uskyldig", L. 201), efter det gamle „Agnus Dei", og mange andre. Fremdeles sange efter salmerne (Davids), efter andre bibelord eller stykker af katekismen, og helt frit digtede åndelige viser.

Melodierne hertil er alle i folkelig visestil. En sjælden gang tog man led af de gregorianske melodier og omformede dem; melodien til den ovennævnte „Allein Gott in der Höh" er dannet over et „Gloria" der bruges ved påskefesten. Men i almindelighed brugte man folkelige melodier der hørte til *verdslige* sange, eller man gjorde *nye* i den fælles stil. Folkevisen var den tid så kær, at man ikke sjældent tog en hel verdslig sang, ord og melodi, til kirkelig brug, idet man gav de oprindelige ord en gudelig omformning, det vi herhjemme kaldte: at ordene blev „kristelig forvendt". Som eksempel: „O Welt, ich muss dich lassen" („Fra verden må jeg drage"), gjort over den yndede vise: „Innsbruck, ich muss dich lassen" („Fra Innsbruck må jeg drage"); og „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (vor „Af højheden oprunden er — en morgenstjærne"), hvis melodi hører til ordene „Wie schön leuchten die Äugelein," hvor det er den elskedes øjne, ikke Kristus som morgenstjærne der lyser.

Ide fleste tilfælde, ved man ikke om melodierne, hvem

der har gjort dem. Det er kun udsættelserne, d. v. s. de kunstneriske bearbejdelser, der har forfatternavn, melodierne selv er fælleseje uden navn. *Komponist* var i den tid den som gjorde toneopbygningen om den givne melodi, — *componere* er det latinske ord for at „sætte sammen," — han fik æren — og med rette —; for det drejer sig i reglen om ypperlig kunst. De ikke mindre ypperlige melodier fik også deres ære — ved de herlige udsættelser; men deres forfatter, de enkeltmænd som, båren af folkeånden, frembragte folkelige skatte, sank igen ned i folkehavet og glemtes. Så at det — halvt med rette, halvt med urette — kan siges om disse melodier, som om folkeviserne i det hele, — „de har gjort sig selv." — Eftertiden har ment om *Luther,* at han skulde have gjort en del melodier; man har i vore dage taget flere og flere fra ham, og det er et stort spørgsmaal, om han overhovedet har gjort nogen. Den bekendteste af dem alle, melodien til „Vor Gud han er så fast en borg", har han ikke gjort. 1524, 5 år før ordene blev digtet, udgav *Johan Walther* en motet; i den forekommer store stykker af melodien, ganske tydeligt. Så er det vel ham der, da man skulde synge ordene, fuldførte hvad han tidligere havde begyndt. Han er da også den første der giver en udsættelse af den, 1530.

*Johan Walther* (1496—1570), Luthers yngre samtidige, hans ven og musikalske medarbejder, er hovedrepræsentanten for den kunstneriske udformning af den lutherske sang i første halvdel af reformationsårhundredet. Hans udsættelsesmåde er, hvad der jo er ganske naturligt, den samme som den vi så hos Senfl; den folkelige melodi ligger i tenoren, de andre stemmer støtter den og fremhæver afsnittene, endda noget mere tydeligt og med en stærkere nærmen sig til det akkordmæssige, til det man kaldte „node mod node". — Man har gjort Walther en del uret, som om han var en tør og ubehjælpsom komponist; han har ganske vist gjort enkelte svagere arbejder, men til gengæld er flere af hans udsættelser så vidunderlig skønne, så dybt poetiske, at man skal lede om magen. Jeg sætter her som eksempel (nr. 40) hans alvorlige, gribende bearbejdelse af „Aus tiefer Not" (vor „Af dybsens nød"). Melodien hører til

dem, om hvem man ikke ved, om den er af ham eller af en anden. Dens toneart er den frygiske, stærkt udpræget. 1ste (og 3dje) linie ender frygisk, 2den (og 4de) æolisk; man mærker nok at udsættelsen er fra en tidlig tid (1524), før de klassiske slutninger var helt fæstnede. 5te linie ender æolisk, 6te mixolydisk og 7de frygisk med indskudt plagalslutning. De enkelte stemmer bevæger sig i den skønneste melodiske gang, (jeg husker at jeg engang lod den, sammen med nogle andre sange, afsynge ved nogle foredrag jeg holdt, — jeg havde forklaret koret at melodien i reglen lå i tenoren, men da vi kom til denne sang, udbrød sopranerne: „Men denne gang har *vi* da melodien", — en glimrende anbefaling af Walthers stemmeføring!) — I 5te linie er den herligste fuldt ud klassiske akkordrække, lutter treklange i grundstilling med trinvis gang i bassen, til sidst ved „sehen an" smykkede med en skiftenode i bas og diskant, en gennemgaaende sekstakkord (med *f* i alten) og et forudhold med opløsning (*a gis*) i diskanten. Det hele er holdt ganske jævnt, kun én lille efterligning i sidste linie mellem bas og tenor („wer kam, Herr"). — Gid mine læsere kunde få denne musik at *høre*, sungen af kor, — det er en oplevelse! Der er ikke større forskel mellem det „skrevne" og det „levende ord", end mellem „spillet" og „sunget" i den art sang.

Jeg må her i forbigående gøre opmærksom på, at kirkekor i den tid blev sunget af mænd og drenge. Kvinden skulde jo „tie i forsamlingen." Derfor den dybe beliggenhed af alten som var bestemt for høje mandsstemmer. Vil man lade den slags musik synge af moderne blandede kor med kvinde-alter og kvinde-sopraner, må de for det meste lægges et par toner op, hvad der ikke altid klæder dem.

Walther har også komponeret en vidunderlig rørende udsættelse af „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" (vor „Med fred og fryd jeg farer hen"; ordene er digtede af Luther over den gamle Simeons ord, Luk. 2, 29, oversatte af Grundtvig). Udsættelsen vokser i den grad organisk ud af melodien, helt af én støbning med den, så man ikke kan tvivle om at Walther er ophavsmand til dem bægge, (Mel. se L. 200). — På sine gamle dage, — han overle-

vede jo sin ven mange år, — digtede han den skønne sang om livsfornyelsen: „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit", (vor „Min største hjærtensglæde er mig den sommer blid"), og satte en yndig melodi dertil (L. 122). Så han var altså ikke blot „komponist" i ordets gamle betydning.

Disse kunstneriske kompositioner har næppe været tænkt som støtte for en menighedssang; en fuld kirke vilde jo knuse det fine stemmevæv. Snarere er de ment som en afveksling af kunstkor mellem en énstemmig folkesang af åndelige viser. Denne skiften var man jo vant til fra den gamle kirke, kun var her folkesange på modersmålet en undtagelse; nu blev den regel. Man kan nu tænke sig til, hvad der efterhånden skete: først *lyttede* menigheden til de kendte melodier i den skønne udsættelse, glædede sig over dem og sang dem efter i hjærtet; så begyndte man lidt efter lidt at *nynne* med; til sidst *sang* man med. Og denne fremadskridende bevægelse virker en tilsvarende ændring i udsættelserne der mere og mere går over til at blive støttende underlag for sangen, så at det til sidst kan siges, som der står i den tids fortaler: de er gjort sådan „at hele menigheden kan synge med". I begyndelsen af det 17de årh. lader man så orgelet træde til som den allerfasteste støtte.

Begyndelsen til den nye udsættelsesmåde skete i den reformerte kirke. Hovedmanden er *Claude Goudimel*. Han gik tidligere for at være Palestrinas lærer; den ære har de lærde taget fra ham, men han beholder den ære at være død for sin tro i Bartolomæusnatten 1572. Hos ham ligger melodien endnu, som hos Walther, i tenoren, men de andre stemmer bevæger sig ganske jævnt, parallelt med melodien, i akkorder, „node mod node". Det var dette man nu i århundredets midte havde lært af *madrigalerne*. Og tillige at danne de klassiske slutninger på afsnittene ved en konsekvent anvendelse af krysserne. Den der kun kender Goudimels udsættelser fra nodelæsning eller klaver, kan måske få indtryk af en vis tør, regelmæssig klarhed og skønhed. Men, har man hørt hans: „Ainsi qu'on oyt", sungen af kor, må man erklære en sådan dom for skammelig uretfærdig.

Der er over den og andre en æterisk finhed og ro, en næsten himmelsk salighed, som kunde gøre det forklarligt, at man har gjort ham til Palestrinas lærer, skønt deres kompositionsmåder ellers ikke ligner hinanden. At melodien ligger i tenoren blandt de andre sagte glidende, ikke meget fremtrædende stemmer, gør sit til skønhedsindtrykket. Det var, kunstnerisk set, ikke en absolut vinding, at man siden flyttede melodien op i diskanten.

Den nævnte komposition (eks. 41) er gjort over en versificeret omdigtning af den 42de salme. Ordene er: „Som man hører hjorten skrige, når den med længsel søger efter frisk kildevand, sådan sukker mit hjærte, Herre, efter dine kilder. Det råber stadig, higende efter den store, levende Gud: ak, når skal jeg dog se Guds åsyn?" Melodien er rimeligvis verdslig; man har en historie om, at disse digte over Davids salmer (oversætteren er *Clément Marot*) skulde have været meget yndede ved det franske hof, og at Henrik den 2den særlig holdt af den 42de salme som han sang på mel. til en jægervise, — om for „hjortens" skyld! Hvordan det nu er eller ikke, de reformerte tog ligesom de lutherske verdslige melodier til brug ved gudstjænesten. — Rytmen er skiftende, men meget regelmæssig: grupper på 6 taktslag, delt 3+3, skifter med grupper på 6, delt 2+2+2. Denne rytme forekommer meget tit i 16de og beg. af 17de årh. —

Tonearten er den joniske, hos Goudimel ikke transponeret, altså med *c* til grundtone. Jeg var nødt til at transponere den til *f*, da jeg ellers måtte bruge tenor- eller altnøglen, som de fleste af læserne næppe magter. Hos mig er den for lav, hos Goudimel for høj. Rimeligvis blev den sunget midt imellem; de gamle kunde ved nøglerne undertiden antyde, at en sang skulde synges et par toner lavere end den var skrevet. — Udsættelsen er så jævn og simpel som muligt, næsten i lutter treklange i grundstillingen. Derfor gør også det fint anvendte *b* (hos mig *es*) i alten i næstsidste verselinie så meget mere virkning; det er et smukt eksempel på den før omtalte ydmyge „trækken sig tilbage". — Melodien er ellers os danske velkendt. Den gik over i den lutherske kirke, og Kingo skrev til den en række passions-

salmer. I rytmeløs forvanskning, som „Jesus, dine dybe vunder", findes den i næsten alle danske koralbøger; rytmisk se L. 93.

Det næste skridt skete, da *Lucas Osiander* lagde melodien fra tenoren op i *diskanten for tydelighedens skyld.* Så har vi nået den lutherske kirkesangs klassiske tid. Osiander selv var ingen stor komponist, men efter ham, på den vej han viste, fulgte en række betydelige mænd. Hovedmanden er, som alle er enige om, *Hans Leo Hassler,* født 1564, død 1612. Hans udsættelser udmærker sig ved en storslået dybde og alvor. Hans førelse af de enkelte stemmer er i en påfaldende grad hvad man har kaldt *elastisk,* d. v. s. de har en melodisk sammenhæng og fasthed der hindrer de kraftige og udprægede samklange fra at splittes i deres energiske fremtrængen og binder dem sammen til en organisk enhed. Også på de andre områder af kirkesangen har han frembragt ypperlige værker; hans messer og motetter tåler at stilles ved siden af de store Italieneres. I en samling verdslige sange, „Lustgarten", har han brugt hvad madrigalerne havde lært ham og skabt en række sange der i friskhed og varme i mine øjne langt overgår de glatte elegante italienske madrigaler; i melodisk henseende har de et helt nordisk præg. Teksterne har han også selv gjort, men stor som digter er han ikke. En af disse sange, „Mein G'müth ist mir verwirret", er gået over i kirkesangen som den velkendte „Hjærtelig mig nu længes", urytmisk i de fleste koralbøger (se Berggreen nr. 18), rytmisk som hos Hassler, hos mig (L. 115).

Han har udsat melodierne til de åndelige viser (hans hovedværk i denne stil er fra 1608) sådan som de blev sunget i Fruekirke i Nürnberg, hvor han var organist. Desværre havde de ikke altid den bedste form, de kan til tider have nogle mindre heldige provinsielle, bondeagtige, småændringer. Vil man have melodierne i deres bedste form, finder man dem snarere hos *Michael Prætorius* (1571—1621). Han var et stykke af en lærd mand som med omhu søgte overalt for at finde hvad der kunde have værdi, ikke mindst blandt lævninger fra tiden før reformationen. Hans udsættelser når måske ikke Hasslers i storhed, men i sine bedste

har han en uforlignelig ynde og poetisk finhed. I sine sidste år, efter 1613, gjorde han bekendtskab, livlig interesseret som han var, med den ny stil der opkom i Italien, den stil der blev kirkemusikkens ulykke; helt fri for at deltage i denne ødelæggelse kan han ikke siges. At han kunde nænne forstår man ikke, han som selv havde frembragt noget af det yndigste i den gamle.

Som tredjemand kunde jeg have lyst til at nævne den lidt yngre *Melchior Vulpius* der i sine udsættelser, 1604 og 1609, har en så — man kunde fristes til at sige — genial selvfølgelighed, er så simpel og naturlig, at vi nutidsfolk særlig kunde have godt af at studere ham. Nogle særheder han har, som senere skal omtales og som ikke fortjæner efterlignelse, hindrer ikke hans gode egenskaber fra at gøre sig gældende.

For sig selv står *Johannes Eccard* (1553—1611). Han har som de andre samtidige melodien i overstemmen, men på samme tid, ligesom de ældre komponister, selvstændig bevægelse i de andre stemmer. Hans lærer var Orlandus Lassus, motettens hovedmester, og man kunde måske sige at hans udsættelser er en anvendelse af motetstilen indenfor visens ramme. Fra de ældre kompositioner, Senfl's f. eks., skiller de sig ved en langt større fremtræden af det akkordmæssige med tilhørende brug af krysser, således som i al musik efter 1550, især da i den retning der udgår fra Orlandus. Ligner Eccard ham i opbygningsmåde, så ligner han ham egenlig ikke i udtryk; han er ikke så kraftig, så energisk, men har en mild ynde og varme der til tider kan få én til at tænke på visse sider af Bach og Mozart. — Kan Eccard ikke regnes for hovedmanden i den lutherske kirkesang, som nogle har gjort, jeg selv med, — hans mål er jo ikke, „at hele menigheden kan synge med," — så må han dog regnes for én af de bedste kirkekomponister der har levet. — Foruden sine udsættelser (5stemmige) af de almindelige melodier har han skrevet en række herlige kompositioner til festgudstjænester, de såkaldte „Preussische Festlieder".

Fordi den lutherske kirkesang, de åndelige viser, har så små og fast afgrænsede former, kan man lettere ved dem end ved de store former, motetten og messen, påvise forskellige ejendommeligheder i den gamle musiks opbygningsmåde. Det gælder f. eks. akkordslutningerne ved linieafsnittene. Jeg har omtalt de fuldstændige slutninger, fra akkorden på 5te til akkorden på 1ste trin; den omvendte gang giver de såkaldte halvslutninger, se eks. nr. 42. Da den frygiske toneart mangler en egenlig fuldstændig slutning, kan dens omvending heller ikke forekomme. Som det ses af eksemplerne har man ved halvslutningen altid en stor treklang sidst; en halvslutning som ender med molakkord er ikke i god stil, se nr. 42, sidste eksempel. — Til de tilladte, men ikke meget brugte slutninger, hører den egenlige molslutning, se eks. nr. 43. Ved et stykkes fuldstændige afslutning forekommer den aldrig.

Foruden disse slutninger der beror på forholdet mellem 1ste og 5te trin, er der også en række der i lighed med den frygiske bevæger sig trinvis, fra akkorder på nabotoner. Først de såkaldte skuffende slutninger, hvor man fra 5te trin ikke går til 1ste men til 6te, se nr. 44. At den frygiske toneart heller ikke her kan komme med, følger af sig selv, ligesom at den doriske bliver nødt til at bruge *b*. De skuffende slutninger bruges ligesom de ovenfor nævnte kun ved foreløbige afslutninger. — Så er der dem der dannes ved en gang fra 7de trin i sekststillingen til 1ste trin. De er meget brugte. Jeg giver først (nr. 45) en række eksempler i den joniske toneart; man vil her tydelig se ligheden med den frygiske slutning. Meget yndet er det, som det vises ved NB, at fordoble bassens tone *d* i en af de andre stemmer og så lade den springe en kvint ned. I de andre tonearter (se enkelte eksempler nr. 45) plejer man at føje et krys til i første akkord. Ved denne slutning kan der, om end ikke tit, endes i mol (se de to sidste eks.).

Der kan tænkes forskellige andre former dels gående ud fra kvintforholdet (eks. 46), dels fra trinbevægelsen (eks. 47), men de har alle et foreløbigt præg. Og, når jeg undtager de to former ved nr. 43, de to ved nr. 44 (mixolydisk og jonisk) samt de to sidste ved 45, bruges altid

ellers en durakkord til afslutning. Det må siges, at durslutningen er den normale i det 16de århundredes musikstil. Jeg har taget mig for at undersøge alle de slutninger der findes i et hovedværkerne, Hasslers melodisamling.*) Der er ialt 68 melodier; deraf er de 42 i mol, de 26 i dur. Man skulde altså, hvis man går ud fra moderne forestillinger, tro at molslutningerne var i flertal. Men nu viser det sig at af 488 linieafsnit har kun de 16 molslutning, de 472 dur. Og til mol er endda regnet de ved nr. 44 anførte skuffende joniske og mixolydiske slutninger som jo ikke gør noget særlig molagtigt indtryk. Der kan altså ikke være tvivl om hvad der er det normale, dur eller mol. — Med et, man kunde sige overdrevent frygisk præg, bruges en sjælden gang den ved nr. 48 viste slutning.

Noget der også særlig tydeligt ses ved de åndelige viser er et misbrug der i slutningen af perioden drives med de tit omtalte tilføjede krysser. Fra først af brugtes de jo kun ved akkordslutninger; efterhånden bruges de også på andre steder, således af og til ved store treklange i begyndelsen af et stykke i mol, se eks. 49. Til god stil hører dog altid, sådan som det er ved akkordslutningerne, at krysserne fører til eller fra nabotonerne, *cis d, fis g, gis a,* og i de transponerede tonearter *h c*. (En undtagelse gør det ganske selvfølgelige krys som fremkommer ved den almindelige figur med forudhold og drejenode, se eks. 50.) I den sidste tid af perioden bliver det en mode at få så mange krysser med som muligt; de rigtig moderne kan knap se en figur som: *g, h, c, d* uden straks at synge *g, h, cis, d*. Og i de gode gamle kirkemelodier pynter de uden videre tonerækkerne på den måde; det kan give ganske interessante akkordfølger men skæmmer melodierne. Vulpius og en anden god komponist, Gesius, kan til tider være slemme. Man forstår det knap hos Vulpius, han som ellers netop er et mønster på simpelhed. Sådan har han i en mel. han selv har komponeret, den jeg har sat til „Herren strækker ud sin arm" (se L. 69), *fis* i 1ste verslinie ved ordet „strækker", i 4de linie ved

*) Man vil måske undre sig over at jeg regner et værk fra 1608 til det 16de årh., men perioder og årstal følges ikke sådan. Perioden når med et rundt tal til 1620.

„lærer", *h* istedetfor *b* ved ordet „genfød" i 5te linie. Tager man disse moderniteter bort står melodien kønt og klart på kønne og klare harmonier. — Ved „moderne" forstår jeg ikke, som nogle har gjort, når talen er om disse akkordforbindelser, at de skulde pege på den ny stil som udformes i løbet af det 17de årh. Tværtimod, det er særheder, overdrivelser i den gamle teknik, som forsvinder når det nye kommer. Det kunstige, forvredne, raffinerede hører til den gamle stil, når den degenererer, men man ynder gærne i samtiden at give det navn af det nye, det som der ventes på, det som vil få værd i fremtiden, skønt det kun er forbigående modeluftning.

Endnu en ting kan særlig tydelig påvises i den lutherske kirkesang, det er forholdet mellem samklangene og de enkelte stemmers gang i den gamle musik. Det var jo ved melodiernes samtidighed at man fra først af kom til akkorderne, men man bliver ikke stående ved den tilfældige sammentræffen, man får efterhånden en klar fornæmmelse af akkordernes indbyrdes forhold og forbindelser. Men dog ikke anderledes end at stemmegangen stadig giver forklaringen, stadig er bærer af akkordgangen. I virkeligheden ligger det krav på bunden, at der i de enkelte bærende stemmer ikke må forekomme andre vendinger, end de der er betegnende for melodierne som skal udsættes. Som den trinvise gang er stærkt fremtrædende i det melodiske, sådan også i akkorderne; og da treklangen i grundstillingen er reglen, omlægninger (sekstakkorder) og disonerende samklange undtagelserne, vil man ikke sjældent træffe forbindelser som ved eks. 51 i første takt. Her bevæger både bas og melodi sig i trin, den ene nedad, den anden opad, og derved fremkommer tre naboakkorder, alle i grundstilling. Denne sammenføjning som netop er særlig betegnende for den gamle stil, må sikkert regnes for umulig i nyere musik. Mærkelig nok medfører de to yderstemmers rolige gang også en ganske udmærket melodisk bevægelse i mellemstemmerne, i tenoren *c d f*, i alten *e g a*, tonegange der tidligere er nævnt som særlig karakteristiske. Den stærke stramning der fremkommer ved bassens energiske arbejden nedad mod de andres samlede opadgåen finder, som jeg har vist det i eksemp-

let, sin beroligelse ved at stemmerne går tilbage igen, går hinanden imøde; ikke mindst beroligende virker tenorens optagen af den oversprungne tone *e*. — I eksemplets slutning ses kvintbevægelsen i bassen som følge af de afsluttende akkorder. Denne kvintbevægelse — eller hvad der er det samme: kvartbevægelse  forekommer ikke alene ved afsnit men også andre steder, særlig når det gælder om et fast, jævnt og klart udtryk, se eks. 52. I virkeligheden danner de to principper for stemmeføring, den melodiske gang og kvintspringene, modsætninger til hinanden. Man kan sige, at interessen for den klassiske udsættelsesmåde beror på spillet mellem de to principper, det første som det egenlig bærende, og det andet som undtagelsen der giver liv. Af eksemplet ses, at kvintbevægelsen ikke behøver at medføre dårlig, umelodisk stemmeføring; og tillige at når den gode stemmeføring gennemføres i alle stemmer, kan slutningsklangen af og til blive tom. Det kan man undgå på forskellige måder: som først ses, ved brud på den gode stemmeføring i mellemstemmerne (*cis a* i alten og *c a fis* i tenoren), eller også ved på forskellige måder at hale slutningen ud; den sidste manér forekommer ikke sjældent hos Michael Prætorius. Det nævnte brud er heller ikke sjældent; man ligesom underforstod den rigtige stemmegang (i alten *cis d*) og lod sig ikke forstyrre af fejlen der heller ikke høres meget ved udførelsen.

Her følger nu en række eksempler på klassisk stemmeføring; alle er de taget fra Hassler. Ved nr. 53 lægger man mærke til den herlige basgang. Idet bevægelsen går fra *d* til det dybe *g* med en cambiataagtig svingning uden om *h*, er den bærer af en række værdige treklange med kun to sekstakkorder, bægge lige udmærket motiverede ved basmelodien. Ved 54 og 55 interesserer den yndefulde melodi i alle stemmer og den morsomme anbringelse af sekstakkorderne. Særlig med NB i sidste eksempel; her kunde godt have stået en treklang i grundstilling, hvis tenoren havde beholdt sit *a*, men den livfulde melodiske gang *vil* et *b*, og med rette. Ved nr. 56 og 57 har Hassler med en kraftig hånd

ved hjælp af en aldeles forbavsende sammenhæng i den dejlige stemmeføring bundet to verselinier sammen, så at akkordslutningen bægge steder opsættes til anden linie; han har derved givet et indtryk af ro og bredde. Man bemærke hvor smukt bassen synger, trods de store spring i første linie af 56. Slutningen af 57 vilde en nyere have gjort fyldigere i samklangene, sådan som jeg har vist det ved siden af. Men hvor har ikke mellemstemmernes melodi tabt! Se endelig den tidligere anførte slutning på „Vi tro, vi alle tro" (eks. 22) med den næsten voldsomme energi i den kraftig sammentømrede stemmegang, hvis spænding opløses i de to sidste takters majestætiske klange. — Et spørgsmål er det, om der i anden takt på sidste taktslag i tenoren skal stå *h* eller *b*. Nedgangen til f tyder på *b*, hvad Hasslers elev Stade der 1637 udgav samlingen pány, også har sat. På den anden side gør *h* et kraftigere indtryk der bedre passer ind i helheden. Desværre var de gamle på den slags steder ikke altid tydelige i deres skrivemåde, de overlod tit til læseren at gætte hvad der mentes. Prætorius klager derover, men gør sig til tider skyldig i samme fejl.

Til slutning vil jeg omtale en dobbelthed i de gamles tonearter som stærkt mærkes ved de åndelige viser. De melodier som man udsatte flerstemmigt hørte jo altid til den tidligere *enstemmige* periode, den gregorianske sangs, folkevisens. En del af dem var virkelig opståede i den tid, andre var gjort i en senere tid men i lighed med, i fortsættelse af folkevisen. Og dens toneartsystem er også deres. Men dette system falder ikke altid helt sammen med systemet for de klassiske *flerstemmige* tonearter, skønt dette sidste er vokset ud af det første. Tydelig ses det ved melodier i den 5te og 6te toneart, dem på *f*. I løbet af middelalderen var *b* bleven fast i dem, så at de altså har deres toner tilfælles med vor Fdur og med den jonisk transponerede toneart. Jeg har som nr. 58 sat begyndelsen af „Nu bede vi den Helligånd" (i en af dens mange skikkelser, — som alle folkeviser har den en mængde varianter). Denne melodi skriver sig fra en tid — muligvis det 13de årh. — hvor flerstemmigheden var i sin barndom, og at den hører til det énstemmige system, til den 6te toneart, kan ingen tvivle om; synges den i Fdur,

falder dens toner jo sammen med alle de karakteristiske toner i systemet. Synges den derimod i Cdur, sådan som jeg har sat den nedenunder, forsvinder de karakteristiske toner så godt som helt. Og sat i Cdur står den jo i den *normale* flerstemmige, den *ikke* transponerende joniske toneart. Med andre ord, *melodiens* normaltoneart er Fdur, *udsættelsens* Cdur; de falder ikke sammen. Til videre sammenligning har jeg sat begyndelsen af to andre melodier, den ene fra middelalderens slutning, den anden fra reformationstiden (nr. 59 og 60). Bægge står i 5te toneart. — Den samme mærkelighed kan også spores ved enkelte af dc andre tonearter.

Den forudgående fremstilling af „den rene stils" lære giver sig ikke ud for at være fuldstændig, der er en mængde forhold og muligheder, som jeg ikke har kunnet omtale. Min mening har været at give en forberedende vejledning til den rette forståelse af de gamle musikværker, en forståelse som ialfald de der vil arbejde med på fornyelsen af vor kirkesang, selv må uddybe ved fortsat indlevelse i de klassiske værker. Det er jo nutildags ret almindeligt at der gives undervisning i „den rene stils" teknik, særlig efter Bellermanns fremgangsmåde. Jeg tror, at der ved denne undervisning syndes en del, idet man mere lægger vind på at give regler end på ved værkerne selv at vise hvad de gamle nåede med deres opbygningsmidler. Der forkyndes en *lov:* dette er dig tilladt, dette er dig forbudt! Men det gælder et *evangelium:* jeg fører dig ind i et rige af skønhed og renhed, se sådan gjorde de gamle, se hvad de derved fik frembragt! lev dig ind i deres ånd, og lad den bære dig når du taler! har du noget at sige, så øs du kun dristigt af deres rigdom for at få det sagt! her er kræfter nok og her er mulighed for udvikling. — Hvad mening er der i grammatik, hvis den kun skal lære eleverne at skrive dårlige, om end fejlfri stile? bør den ikke gennem sine teoretiske forklaringer føre dem til forståelse af sprogets ånd, sådan som den udtaler sig i de store digterværker? så kan der blive tale om andet end dårlige stile.

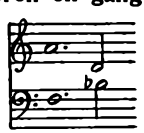
Som en sådan henvisning, en sådan forsmag på den rig-

dom der venter dem der trænger ind til rigets herlighed, sættes her et lille udvalg af udsættelser fra den klassiske tid. Da jeg forrige gang slog til lyd for denne musik, var jeg nødt til især at lægge vægt på *melodierne,* dem der kunde bruges i den rensede kirkesang; de var jo dengang så godt som ukendte for de fleste. Nu derimod er der vel ikke så få der kender en del af dem, og jeg kan jo også henvise til mine udgivelser; derfor vælger jeg dennegang mine eksempler med særlig hensyn til *udsættelserne.* En undtagelse gør jeg med de to første, de er så betegnende for hele retningen, at jeg ikke kan gå udenom dem.

Nr. 61. Ordene er af Luther og oversat af Grundtvig som „I dødens bånd vor frelser lå". Melodien har gået for at være af Luther, det er den ikke. Snarere af Joh. Walther der er den første der har den, og endda i to skikkelser, ligesom to forslag til at vælge imellem. Havde Luther gjort melodien, var der sikkert ingen der turde have rørt ved den, endsige ligefrem omlavet den i en anden form og derpå givet folk den nye form til valg ved siden af Luthers; Walther derimod kunde godt selv gøre de to former og overlade menigheden valget. Den har valgt rigtig. Det er en af de største salmemelodier der overhovedet findes. Den har i de to første linier bevidst citeret den gamle mel. til „Krist stod op af døde" (L. 103) som igen er i slægt med den middelalderlige sekvensmelodi „Victimæ paschali". Hasslers udsættelse står på højde med melodien; tilsammen giver de det ideale udtryk for menighedens sejersfølelse. Hvor er selv Bachs udsættelse fattig ved siden af den! — Kun et par ord om enkelthederne. De små hurtige noder i bas og mellemstemmer som findes i 2den takt, kan lyde jappet på klavér, sunget af kor er de skønne. Aldeles fortræffelig er udsættelsen af takt 10 hvor bas og melodi går i modbevægelse, og hvor de to sidste akkorder ligesom forstærket gentager de to første. Det sidste halleluja med sine to fdurs og dmols treklange og med den storslåede durafslutning er det uovertræffelige højdepunkt af hele stykket, ord, melodi og udsættelse værdigt. — Tonearten er den doriske.

Nr. 62. Ordene er Luthers „Vor Gud han er så fast en borg" og melodien Joh. Walthers føromtalte. Hassler har sin

udsættelse med fdurs fortegn og med de nøgler der angiver at stykket skal sættes et par toner ned; det har jeg gjort. Tonearten er den jonisk transponerende. — Som musikstykke kan dette stå mål med det foregående. Skade kun, at Luther og Joh. Walther har gjort det så svært for den stakkels menighed, — Luther har medansvar, for han har godkendt melodien. En af mine modstandere har engang spottende kaldt denne melodi „Hr. Laubs smærtens barn". Ja, det kan godt siges. Men alligevel, hvilken herlig musik, og hvor kirkelig! læg mærke til det stolte, stejle *b*, „fjendens" bortvisning, ved „Waffen" og „Gleichen", (hos Hassler transponeret, altså *es*, her sat ned, altså *c*). Og den vældige, tæt sammenknugede kraft i de solide akkorder ved „mit Ernst" og „gross Macht"!

Ganske anderledes er nr. 63. Ordene er af Luther, efter sigende oversættelse af en sang af Johan Huss. På dansk den tarvelige „Jesus Kristus er tilstede". Melodiens forfatter er ukendt. Tonearten den doriske. — Den der har hørt Hasslers udsættelse sunget glemmer det aldrig; man føler sig som i en stor domkirke hvor „mystisk helligdom omsvæver, guddomsglorien ombæver evighedens underværker." — Har det moret geniet at vise, at for den der har ånden gælder loven ikke? har han derfor sat de „oktaver" som egenlig slet ikke er „oktaver"? I anden takt følges diskant og tenor parallelt: *g a, g a*. Ja, det er jo en slem fejl, men nøjere efterset følges de to stemmer ikke. Diskanten har et *a* med drejenode der springer til *d*, tenoren en gang fra *f* til *b*, altså to helt forskellige bevægelser:  og „fejlen" høres da heller ikke ved udførelsen. I takt 12 findes hvad man i nyere musik kalder en „tværstand" d. v. s. i den ene stemme (her bassen) findes en tone som i næste samklang forekommer forhøjet med et ♯ (♮) i en anden stemme (her alten); i vor instrumentale musik, særlig spillet på klavér lyder det ilde og er derfor forbudt; i sang, sådan som det findes i den gamle musik kan det lyde dejligt, her på dette sted er det som om den „mystiske

helligdom" sænkede sig over en, det går gennem marv og ben. Takt 10 må naturligvis synges *ritardando*, og hele stykket må tages med varsomhed, fint og stille.

Nr. 64 er mere jævn, stille-alvorlig og inderlig. Grundtvigs „Vor Herre Jesus, Gud og mand" er en omarbejdelse af ordene. Melodien findes først hos de „bøhmiske brødre", efterkommerne af Joh. Huss's tilhængere, der sluttede sig til Luthers reformation. Den er frygisk. — Læg mærke til stemmeføringen, ikke mindst til bassen i de to sidste verselinier.

De fire udsættelser af Prætorius er alle prægede af hans omtalte finhed og ynde. Det er ikke let at sige, hvilken man skal foretrække, nr. 65 med dens ungdommelige smidighed og friskhed, nr. 66 med den poetiske sarthed, den jævne folkelige nr. 67 eller den alvorlig-glade nr. 68.

Nr. 65. Melodien hører til en middelalderlig elskovsvise, „Entlaubet ist der Walde — gen diesem Winter kalt", („Nu falder løv i lunde, — og vintren stunder til"). Der findes en anden mørkere melodi til de samme ord, denne lysere er vist yngre; den blev i det 16de årh. sat til en morgensang: „Jeg takker dig, kære herre, fordi du har bevaret mig i denne nats fare, da jeg lå så tæt omringet af mørke, ja i stor nød; jeg er sluppet ud derfra, ti du hjalp mig, herre Gud." Tonearten er den joniske, sat ned. Beundringsværdig er stemmeføringen, ikke mindst i 2den linie, hvor den flyder med en næsten utrolig elegance. Den stærke dissonans på anden stavelse af „umfangen" falder strængt taget galt, sét i forhold til takten, sådan som det burde være; set i forhold til rytmen klinger den rigtig.

Nr. 66. Prætorius siger om denne sang at den er „ka tholisch". Den har kun to vers. Det andet lyder:

Das Röslein das ich meine,
davon Jesaias sagt,
hat uns gebracht alleine
Marie, die reine Magd.
Aus Gottes ewgem Rat
hat sie ein Kind geboren
wohl zu der halben Nacht.

Den kunde måske oversættes sådan:

En rose så jeg skyde
op af den sorte jord,
alt som os fordum spåde
profetens trøsteord;
den rose spired frem
midt i den kolde vinter
om nat ved Betlehem.

For rosen nu jeg kvæder
om kap med himlens hær.
En jomfru var hans moder,
Maria ren og skær.
I ham brød lyset frem
midt i den mørke vinter
om nat ved Betlehem.

Oprindelig var det jo ingen rose, men et ris („Reis"), en kvist, et skud „af Isai stub", men den mere poetiske rose har taget magten i digtet. — Tonearten er jonisk transponeret. Læg mærke til den lille, men overordenlig fine akkordændring på de to parallele steder: „entsprungen" og „Winter"; første gang fra en Cdurs akkord til en dmols, anden gang til en Ddurs. Det er af en henrivende virkning. Fremdeles til den nydelige måde hvorpå takt og rytme brydes i 2den og sidste linie. På sidste sted går alten op over melodien i diskanten; i sang gør det ingen skade, når blot alten synger sin figur beskedent; spillet på klaver må det tages meget forsigtigt, på orgel bliver melodien helt dækket. Den slags forekommer af og til i den gamle musik som jo altid er tænkt sangligt.

Nr. 67 er en åndelig vise fra middelalderen. Melodien blev ofte sunget på nogle andre ord, en snurrig medlidende bebrejdelse til Judas for hans forræderi:

O du armer Judas, was høst du getan,
dass du unsern Herren so verraten hast!
darum musst du leiden höllische Pein,
Lucifers Geselle musst du ewig sein.
Kyrieleison.

De her brugte ord er i oversættelse: „Ak, ve os arme syndere for vor misgærning hvori vi er undfanget og født,

den har bragt os i så stor nød at vi er hjemfaldne til den evige død. Kyrieleis." Prætorius har i sin udsættelse slået melodiens otte linier to og to sammen, det giver mere bredde og ro. På to steder, ved NB, har han glemt at fortælle os om han vil have et *b* for *g;* på det sidste sted er b'et vist sikkert. Tonearten mixolydisk, sat ned.

Nr. 68 er en sang om Kristi lidelse på en gammel folkelig melodi, måske verdslig; der er noget ved ordene der kunde tyde på en vise til den elskedes pris som var bleven „kristelig forvendt". „Hjælp, Gud, at jeg må få held til at føje rimene til din ære, du min ædle skaber, at jeg glad må tage fat på et kvad om dit ord! herre, du må hjælpe mig dertil!" Sikken en forskel på tonen her, og den i det 17de—18de årh. hvor man i anledning af lidelsen „græder, om man kunde, blod"; her synger man „glad". Melodi og udsættelse har også den vidunderlige, den troskyldige blanding af alvor og gammen. — Tonearten er dorisk transponeret. Se i sidste linie, hvordan gangen på de karakteristiske toner *g d f g* i bassen giver grund til en af de få sekstakkorder vi har i dette stykke.

Her må jeg ikke glemme Prætorius udsættelse til „Vor herres Jesu mindefest", se L. 188 hvor den står uforandret*). Den skal, med sin melodi, nævnes som en ret type på menighedssang, jævn og dog stor, klar og dog dyb, fuldendt kunstnerisk og dog folkelig. Aldrig kan man blive træt af den. Jeg har nu spillet den, — ja det er vist lavt regnet, — 15—20,000 gange, og den står lige frisk for mig. Tænk, hvis det var „Dejlig er jorden", eller „Tænk, når engang", — den slags skønne og følelsesfulde sange kan man hurtig blive led og ked af. Men den gamle er evig ung. Og så rummelig. Lige så udmærket den bærer den ydmyge bøn: „Vær Jesus, du mit liv, min lyst", lige så udmærket svinger den sig op med sidste verses himmelstormende „Halleluja". Ja, det er den ikke ene om, det kan de fleste gamle; men de giver sig jo heller ikke af med at beskrive enkeltstemninger eller med at udtrykke privatfølelser. — Til grund for Prætorius' udsættelse ligger en ældre af Gesius.

*) Kun med undtagelse af en enkelt tone i tenoren, den første i 2den verselinie, hvor Prætoriu har *f*, jeg for orglets skyld måtte sætte *fis*.

På sin måde lige så rummelig er nr. 69 der kan bære en stemning som fra den tungeste alvor svinger sig til herlighedshåbet. Jeg tilføjer det sidste vers.

Ei, nun Herre, steh uns bei auf Erden
und bereit uns, dass wir würdig werden
zu schauen in Ewigkeit
deine Herrlichkeit!

Bægge vers på dansk. „Den sidste dag kommer brat, ti ondskaben er taget til. Her må vi klage over det som Kristus forudsagde". — „Men du herre, stå du os bi, mens vi er her ilive, og bered os, så vi kan blive værdige til evigt at skue din herlighed!" Både ord og melodi skriver sig fra de bøhmiske brødre. Vulpius's udsættelse er en type på hans føromtalte geniale selvfølgelighed; vanskeligt skal der kunne tænkes en mere enkel akkordrække, som alligevel i den grad træffer hovedet på sømmet. Læg mærke til sidste linie, både når der siges „das wird jetzt beklagt" og „deine Herrlichkeit". — Tonearten er den doriske. På ordet „Tag" i 1ste linie krysser alten diskanten.

Af nr. 70 har jeg kun sat begyndelsen. Det er den yndige mel. til „Min død er mig til gode" (L. 116). Den 1ste linie, sådan som Vulpius har den, er naturligvis bedst for kor; jeg måtte af hensyn til orgelet gøre et par småændringer. Melodien er af Vulpius selv. Det er en af de mest hjærtevindende jeg kender; sunget til „Med strålekrans om tinde" har den vist allerede skaffet sig utallige venner. Udsættelsen står fuldt på højde med melodien, det er den fineste kunst. Tonearten er jonisk transponeret, af mig sat en tone ned for menighedssangens skyld.

Ved nr. 71 er også både melodi og udsættelse af Vulpius. Ordene er: „Solens lys er gået ned, og den mørke nat bryder frem med styrke: lys du for os, herre Krist, du som er det sande lys, og lad os ikke famle i mørket". Her ses en genial anvendelse af de før omtalte „moderne" krysser. Hvor de sætter glimrende farve på ordene: „bricht stark herein" og „du wahres Licht"! Og her har han ikke, som det jo kan hænde, ødelagt melodien for akkordvirkningens skyld. Pas på altens overskriden af melodien i 1ste linie! — Tonearten dorisk transponeret, sat ned.

Nr. 72. Af Gesius en sød lille julesang, fint og nydeligt behandlet i stemmeføringen. Så lille og barnlig den er, når den dog en vis højhed ved „Wunderbar und Rath" på grund af de udmærket valgte akkorder med modsætningen mellem *b* og *h*. Fortryllende er den måde hvorpå *es* motiveres ved de små løbende figurer. Tonearten jonisk transponeret. — Ordene: „Idag er af en udvalgt jomfru født os et barn, sand Gud og sandt menneske, for at frelse os fra al nød. Hans navn er Underfuld og Rådgiver, ved ham har vi fundet nåde". Af hvem melodien er vides ikke. — Desværre har Gesius skæmmet den med et krys ved NB. Det er synd at synge det.

Alle Eccards sange er for 5 eller flere stemmer. Jeg har valgt to femstemmige, en udsættelse af en almindelig kendt melodi og en af hans festsange som han jo selv helt har komponeret. Jeg har så, for at de kan læses af lægfolk, sat dem i 3 systemer, melodien øverst, de ledsagende stemmer i de to andre systemer. Man må ikke deraf lade sig forføre til at opfatte dem som sange for én stemme til klavérakkompagnement. De er bægge i den jonisk transponerede toneart og skulde bægge sættes ned; ved den første har jeg kunnet gøre det, ved den anden ikke, fordi jeg så måtte have brugt en af de mindre kendte nøgler. Men vil man lade den synge af kor, må man endelig tage den ialfald en tone lavere, for i kirkelig sang lyder det usømmeligt, om sopranerne piber op på toner højere end *g*. Ordene til den første er Luthers kendte „Fra himlen højt"; melodiens forfatter er ukendt. Ordene til den anden er: V. 1. „Maria går over bjærgene til den frugtsommelige Elisabeth. I *hendes* liv springer fosteret, og dreven af den Helligånd hilser hun Herrens moder. Maria blev glad og sang: Min sjæl ophøjer Herren, og min ånd fryder sig i Gud, han er min frelser, frygt ham, han vil altid være barmhjærtig! — V. 2. Hvorfor bliver vi bestandig hjemme? lad også os gå på bjærgene, lad den ene tale den anden til, og lad åndens hilsen lukke hjærtet op, så det kan springe i glæde, og ånden i sand tro kan synge: Min sjæl ophøjer Herren", o. s. v. I bægge sange ses Eccards stilejendommeligheder: melodien helt i viseform, og behandlingen motetagtig med

selvstændig gang i stemmerne og med efterligning af melodien, særlig ved afsnittene, inden den ny verselinie tager fat, som et slags forspil til den. I festsangen er melodien færdig i diskanten i 5te takt før slutningen, de andre stemmer danner så et efterspil, idet de, én efter én, tager en efterligning af melodien op, først alten, så bassen, så 2den sopran, tilsidst tenoren som har melodien helt som hovedstemme, mens de andre stemmer træder tilbage. — Det er en skam at Eccards sange, ikke mindst den sidste, høres så sjældent. Vi burde have et kor, opdraget til den slags musik, som ved nogle „stille andagter", hværken koncert eller gudstjæneste, helst hver Lørdag aften i en halvmørk kirke, sang Palestrina, Orlandus, Eccard o. s. v., altså musik som ikke passer til vor form for gudstjæneste, men som har så stor kirkelig værdi, at de ikke burde forholdes vort kirkefolk; på egenlige koncerter kan de jo ikke gøre sig gældende. Så kunde vi måske lidt efter lidt få den bastardform sat på porten, der kalder sig „kirkekoncert", hvis kirkelige og musikalske betydning i reglen er lige ringe, — særlig når den tilmed er „godgørende", og hensynet til publikums slette smag sætter værdien ned til det lavest mulige.

Ligesom den katolske kirke, da den bragte kristendommen til Danmark, førte *sin* sang, den gregorianske, med sig, således tog også reformationen sin med, den lutherske åndelige vise. Dennegang var det ikke en fremmed sang der kom; dels havde vi selv ikke få viser af ganske samme slags fra den katolske tid, dels var jo de tyske og danske folkeviser i nærmeste slægt med hinanden, søskende, født af samme moder, oldkirkens sang. At den lutherske sang straks blev hjemme her, har vi vidnesbyrd nok om, ikke mindst i det kendte ord, at reformationen mere udbredtes ved salmesang end ved præken af den lutherske lære. Tydelige er Anders Arreboes ord i fortalen til hans oversættelse på vers af Davids salmer (i anden udgave 1627 med noder). Han fortæller dér, at han ikke, som den tyske oversætter, Lobwasser, har „ladet sig den franske edition så vel behage", at han har beholdt „deres fremmede og ubekendte melodier", som han mener at „den gemene almue al sin livstid" ikke skulde kunne lære, men at han har gjort sin oversættelse „under sådanne melodier som udi *Cithara Lutheri* og vore salmebøger findes og ellers i vore kristelige huse gængse ere og skøt hver vikan og lægmand ikke ubekendte ere," „hvilke og i sandhed i gravitet og sødhed bære prisen for de andre", „om vi ellers ej på atheniansk manér lader os det ny og fremmede så vel befalde, vi derover ufornøden skulde forklejne, laste og forkaste vort eget." De melodier han sådan kalder „vort eget", de som „findes i vore salmebøger og som er „gængse i vore huse", som han priser for deres skønhed på de andres, de fremmedes, bekostning, er alle på en enkelt undtagelse nær de tysk-

lutherske. De „fremmede" som almuen ikke kan lære, er de fransk-reformerte som altså endnu ikke var nået her til landet, men som jo ellers i virkeligheden ikke skiller sig i noget væsenligt fra de lutherske; hans profeti er da heller ikke slået til, for „almuen" har både lært og beholdt i det mindste en af dem lige til vore dage, „Jesus dine dybe vunder."

Af danske melodier som vi havde før reformationen eller som blev til i reformationstiden skal jeg nu nævne nogle. En af de mærkeligste er den som Hans Thomissøn i sin salmebog (1569) kalder „den gamle sang som vore forfædre plejede at sjunge mellem påske og pinsedag: Krist have lov". Den har et så storslået præg, at den fortjæner at drages frem igen. Jeg har udsat den for fire stemmer (eks. 75), fordi jeg mener derved at lette dens forståelse. Fremdeles er der „almuens gamle sang: Det hellige kors", se L. 26.; „den gamle kristelige dagvise: Den signede Dag" (L. 195); „en gammel sang om jomfru Maria, kristelig forvendt Jesu Kristo til lov: Jeg vil mig Herren love" (L. 90); den halv danske, halv latinske „Pris og ære og dyd" (Grundtvigs „Julen har englelyd") se L. 97. Disse gamle katolske sange findes alle hos Hans Thomissøn, der også har de smukke melodier til „Gud fader ud i himmerig", „O Herre frels mig, døm min sag", „Om himmerigs rige vi tales ved", „Synden gør mennesket blind og lam", (se L. 107, 117, 142, 166. — Når en melodi hører til en salme der ikke længer bruges, har jeg i min samling givet den navn efter én der er i brug og som passer til den.) — I samlinger fra den følgende tid finder vi: de to folkevisemelodier som Hans Sthen har sat ord til „O Gud ske lov til evig tid" og „Den lyse dag forgangen er", (L. 9 og 17); fremdeles „Vel dig du dannerkonning bold", brugt til en sørgesang over dronning Anna Katrine, 1612, (L. 54), „I Jesu navn" (L. 84) som vistnok hører til en verdslig sang og smager lidt af den senere madrigalstil, den folkeviseagtige „O Jesus for din pine" (L. 158), og den yndige „Når jeg betænker tid og stund" (L. 132).

Af denne række melodier, og flere til, ses det, at der endnu var noget tilbage af den kraft i den danske musik

som havde givet den en førsteplads, dengang da den var frembringer af vor folkevisemelodi, og da den var — lad mig beskedent sige moderskød for flerstemmigheden. Men i det hele var det dog gået tilbage; mens den flerstemmige musik stod i flor andetsteds, blev der her hjemme intet skabt af betydning på dette område. Og det var ikke for det, de danske konger i de 100 år fra reformationens indførelse gjorde ikke så lidt for musikken, både den kirkelige og den folkelige. Kun ét større værk kan nævnes: „*Pratum spirituale,* det er messer, salmer, motetter, som brugelige ere udi Danmark og Norge, komponerede med 5 stemmer af kongl. Maj. vicekapelmester *Mogens Pedersøn*" (1620). Bogen er tilegnet prins Kristian, „den udvalgte konge", hvis lærer M. P. havde været, og den er udgivet på Kristian den 4des befaling. Den indeholder 31 udsættelser af kirkemelodier, en ufuldstændig latinsk messe, 3 latinske motetter og flere danske og latinske messesvar. Jeg har tidligere været med til at rose den i høje toner, men må nu tilstå, at jeg ved fornyet eftersyn er bleven skuffet. Når man som ny mand kommer ind i en stil hvis skønhed griber én, er man ikke straks istand til at skælne mellem værdierne, — skælne mellem Hassler og Mogens Pedersøn, — stilen er jo den samme hos dem bægge. Det går, som når man kommer til et fremmed land; man får straks fat på folketypen, men har ondt ved at skille individerne fra hinanden. Og så vil man jo også af en misforstået fædrelandskærlighed gærne have, at alt dansk skal være så godt som muligt. Mon ikke éns fædrelandskærlighed alligevel står sig bedst ved netop at se sandheden i øjnene? — Mogens Pedersøns udsættelser er lovlig fulde af ubehjælpsomheder og fejl, og man mærker den sene tid og stilens forfald på mange punkter. Der er ikke en af dem som jeg har lyst til at tage med blandt mine eksempler; min opgave er jo ikke den blot historiske at fortælle folk: sådan og sådan er det gået til, sådan skrev man i Danmark 1620, men jeg har til formål at føre folk til de store værdier, og jeg vil bruge historien til at sætte værdierne i det rette lys. M. P.s udsættelser kan ikke gøre dette. — Hans Motetter er vistnok det bedste i hans værk, men her mærker man også at

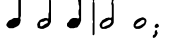
det lakker mod enden med kirkemusikken; de er i virkeligheden ganske livfulde åndelige madrigaler.

Inden jeg slutter min fremstilling af den lutherske kirkesang, vil jeg give nogle oplysninger om en del af melodierne som jeg hidtil ikke har fundet plads til.

L. 2. Melodien er først kommen frem i periodens slutning, omkr. 1600. De næstsidste Linier hed oprindelig:

stor og herlig, — hjærtenskærlig, — rig på gaver.
*fis fis e e fis fis e e fis fis e d*

Den nu brugelige syngemåde skriver sig fra en senere tid; denne gang må omlavningen regnes for en forbedring. Rytmen i linie 3: „af sandhed og af nåde" findes undertiden således:



jeg har valgt den anden ligeså oprindelige form, fordi den svarer til rytmen i første og sidste linie.

L. 4. Jeg kan ikke noksom anbefale at gøre bekendtskab med denne udmærkede melodi; den findes først hos Joh. Walther, men ligner meget en verdslig melodi, som bl. a. Senfl har udsat, så den er vel næppe af Walther.

L. 12 skriver sig fra de bøhmiske brødre. Den er vist gammel.

L. 19. Vulpius' udsættelse egnede sig ikke til orgel. Originalen har kun 7 linier, så jeg måtte føje én til: „ti i dens hellige timer."

L. 24 hører oprindelig til den gamle hymne „Jam moesta quiesce querela" som skriver sig fra oldkirken. Derfor har man også ment, at melodien skulde gøre det, men man må være meget ukendt med oldkirkens sang for at kunne tro derpå.

L. 32 er en katolsk melodi fra det 16de årh.

Om melodierne til „Et barn er født i Betlehem" (L. 36—39) gælder flg.: Salmer på dens versemål (se også L. 175) gik i middelalderen på en del varianter af en melodi i den 1ste toneart, hvis begyndelse svinger sig fra grundtonen *d* over *a*, op til *C* i anden verslinie; derpå bevæger den sig igen ned til grundtonen, men rører, inden den ender her, ved det dybe *c*. Dette ses tydeligt ved 175, og også ved 36

som dog har mistet det dybe *c*. Jeg har altid kunnet høre, at vor almindelig kendte melodi (L. 39) var en folkemelodi, men at den virkelig var i slægt med de gamle melodier, kunde jeg ikke ane; den er jo i dur, de andre i mol. Men så fik jeg en glædelig overraskelse. Afdøde pastor Morten Bredsdorff fortalte mig, at han i sin barndom i Jylland altid havde sunget melodien, der hos Berggreen står i gdur, sådan at den endte på *e*, ikke på *g*. Og dermed er sagen afgjort; den hører så sammen med de andre; ender den på *e*, må *e* også forekomme i begyndelsen, og så bliver hele gangen ens i dem alle. Jeg har i eks. 76 stillet de tre melodier sammen; ligheden er umiskendelig. Da Berggreen har fået melodien fra Jylland, har han vist selv ændret slutningen; det er ikke den eneste gang han egenmægtig har omdigtet melodier.

Den 4de mel., L. 37, hører også sammen med de andre men på en anden måde. Man har gamle udsættelser af L. 36, hvor melodien er sat i tenoren og hvor der er tilkomponeret en diskant som netop er nr. 37. Denne diskant er altså fra først af ikke tænkt som hovedmelodi, kun som ledsagende stemme, men man har fundet så megen behag i den, at man har fået lyst til at bruge den istedetfor den gamle melodi. Ved eks. 77 viser jeg en udsættelse hvor man ser bægge melodier sammen; som komposition er den temmelig dårlig.

Det menes almindeligt at det forholder sig på samme måde med L. 52 som med L. 37. Jeg tror det ikke. I en komposition af Heinrich Isaac, „Innsbruck ich muss dich lassen", har diskanten den melodi som i en mindre kunstig rythme blev brugt til ordene „O Welt ich muss dich lassen", den samme hvortil H. Kr. Sthen skrev sin: „O Gud, efter dig mig forlænger", og som nu ganske rytmeløs kaldes „Nu hviler mark og enge". Tenoren i Isaacs kor lyder, efter min mening, mere som en godt tilkomponeret stemme end som en folkeviseagtig melodi, og det er ikke hos Isaac, som hos Senfl og de andre, nogenlunde fast regel at hovedmelodien ligger i tenoren, tværtimod, han har den tit i de andre stemmer, også flere gange i diskanten. — Isaacs udsættelse er for kunstig til at jeg kunde beholde den; jeg har benyttet lidt

af den i 1ste linie. Af Prætorius' udsættelse af den folkelige form for melodien, den som jeg har i no. 52, har jeg beholdt sidste linie som er aldeles pragtfuld i stemmeføringen; resten egnede sig ikke til vort brug.

L. 60 hører til de fransk-reformerte melodier. Ligeså L. 87, der er en af de smukkeste af dem alle. Særlig kønt falder den på Brorsons: „Mit hjærte altid vanker" med det sidste vers: „Ak, kom jeg vil oplukke".

L. 104 skriver sig fra de bøhmiske brødre.

Versemålet til L. 125 er anderledes på tysk end på dansk. Denne melodi har da også ret forskellige former.

Mel. L. 137 hører til en markedsvise om en røver som blev henrettet, „der Lindenschmied". Det oprindelige versemål har ikke 6 men kun 5 linier, det er ganske som Øhlenschlägers „Kong Frode står på Lejregård". Da melodien så skulde bruges til „Kommt her zur mir, spricht Gottes Sohn" („Kommer til mig, sagde Guds Søn"), måtte man føje en linie til, den næstsidste. Den er forskellig omtrent hos hver udsætter.

L. 139, melodien til Luthers „Vater unser in Himmelreich", („Vor Fader udi himmerig") har oprindelig ingen rytme, men en af Berggreens folkelige viser, der er en variant af den, har den rytme som jeg her har gennemført.

L. 150. Denne friske og kraftige melodi har intet slægtskab med de førnævnte til „Et barn er født".

L. 159 er fra samme tid som „Af højheden". Den er tydelig komponeret over den ældgamle melodi til Davids salmer i 5te toneart, se eks. 2.

L. 167 er fra de bøhmiske brødre.

L. 180 er i bedste forstand folkelig. Den bør ikke glemmes; vi har jo mange salmer på det versemål.

Den melodi som her i Danmark brugtes til „Maria hun var en jomfru ren" og også, uden gentagelse af de to første linier, til Sthens „Herre Jesu Krist" (vor „Du Herre Krist") er så kedsommelig at jeg til de første ord har sat en lille yndig melodi (199) som findes hos Joakim Möller fra Magdeburg.

L. 207 hører jo ikke med til den egenlige kirkesang, men man skal lede længe for at finde ord og melodi så udpræget

folkelige og kristelige. Man har andre former for melodien end den jeg har sat. Jeg har valgt denne, fordi den i sjælden grad gør et oprindeligt indtryk. Jeg har den da også fra en tradition der peger langt tilbage. Jeg har hørt den synge af to kvinder, fødte i tiden 1810—1815 i Nyborgegnen; de havde lært den af en røgter der var meget gammel, da de var børn, — han må altsaa være født i midten af det 18de årh. Deres rene sang og gode øre borger mig for pålideligheden. — Hvis Kingo, som nogle har ment, har skrevet ordene, så må han have skrevet dem til en ældre melodi; Kingo hører jo til *vor* musikperiode, melodien har aldeles afgjort sin rod i den gamle musik, i vor folkevise.

Dette får være nok om den lutherske kirkesang, den hvori den åndelige vise har nået sin højeste udvikling, den som vi, fordi vor kirkesang er af samme art, altid må se hen til som idealet og hvor vi må hente fornyelse, når vi er kommen på afveje.

I tiden omkring 1600 var det så, at overgangen skete til den tredje musikperiode, til vor tids musik. Ser man på det ydre, kunde den forandring der nu foregik synes mindre, end da musikken fra énstemmig blev flerstemmig. Men i virkeligheden er den større; de to første perioder fortsætter hinanden, de vil det samme, nærmlig lægge den skønnest mulige tone til kirkens og folkets ord, og de midler hvormed de opnår det, ligger også i fortsættelse af hinanden: Palestrinatidens teknik er, dybere set, kun en fuldere udfoldelse af den gregorianske sangs, der er ingen principiel modsætning. Men nu bliver det helt anderledes, nu *vil* man noget som de forrige tider aldrig havde tænkt på, og må så arbejde på at finde midler til at udtrykke dette nye; i løbet af 100 år forandres teknikken helt, hvad der først og fremmest viser sig i forholdet til dissonanserne og den dermed følgende behandling af tonearter og modulationer; fremdeles i solosangens modstilling til akkompagnementet, modsat det middelalderlige kor; endelig i den moderne udformning af musikstykkerne med dens leddeling (skønnest i sonateformen), modsat den „gotiske" polyfone motivbehandling. Med ét ord, vi får musikkens renæssance; dens formål, enkeltpersonens og lidenskabernes frigørelse, udtrykt i solosangen og dissonansen, og dens bevægelighed, farve og formarkitektur.

Det vil nu være på tide at klare sig hvad man skal forstå ved udtrykket: at de forskellige tider *vil* noget forskelligt med deres musik, vi må komme på det rene med hvad musik i det hele kan udtrykke. Det er vist en ret almindelig anskuelse at musik kan udtrykke alt hvad ord kan udtrykke, særlig når det drejer sig om noget nogenlunde poetisk, og

at musik sat til ord siger det samme som ordene, måske med vægten lagt særlig på følelsessiden. En anden anskuelse (Hanslicks) går ud på at musik intet udtrykker, dens indhold er toneopbygningen, dens arkitektur, musikliniernes forhold, den skønne toneleg. Jeg tror at bægge anskuelser er urigtige, men at de bægge peger på noget rigtigt. Mon man ikke kommer sagen nærmere på følgende måde? Lad os tænke os en mand der er stærkt opfyldt af noget han har oplevet, en begivenhed eller hvad det nu kan være. Han vil meddele sig til os og gør det ved det bedste meddelelsesmiddel han har, ved sin tale. Men idet han taler, gør han i virkeligheden to ting; han udtaler sig først og fremmest i *ord,* ord som kan skrives op, og giver gennem dem en fremstilling af begivenheden, eller af sine tanker, forestillinger og følelser i anledning af den; og disse ord fremsiger han i en *tone* der rent umiddelbart giver udtryk for hans sindstilstand, hans sinds bevægelser, hans stemninger. Det er jo en velkendt sag at man på en mands tone kan høre hans humør, og det hvad enten man forstår ordene eller ikke. Som ordet er forestillingens, tankens, ideens, åndslivets udtryk, sådan er tonen sindsbevægelsernes, stemningslivets udtryk.

Undersøger vi nu tonen, d. v. s. den talendes tone, viser det sig at den kan opløses i flere bestanddele. Først lægger vi mærke til tonehøjden, — den ophidsede springer frem og tilbage, går med forkærlighed op i de højeste toner, den rolige holder sig i én tonehøjde, o. s. v. — vi får her den *melodiske* bevægelse i taletonen som et af hovedkendemærkerne i stemningsudtrykket. Så er der forholdet til hurtighed og langsomhed, man bliver i samme tempo eller springer fra og til forskellige tempoer o. s. v. — det er den *rytmiske* bevægelse. Endvidere den forskellige *styrkegrad*, råben, mumlen, hvisken. Og tilsidst *klangfarven,* lys eller mørk o. s. v. Dette er de fire hovedelementer i taletonen, den hvorigennem vi hører den talende udtrykke sit stemningsindhold.

Men nu er det en afgjort sag at musik består af de selvsamme elementer som taletonen, det gælder al musik fra den simpleste til den fineste, fra visen til symfonien. Og af

ingen andre. Al musik er en syngen på toner i forskellig højde, rytme, styrke og klangfarve. (Spørgsmålet om klangfarve burde undersøges nøjere end her er plads til. Den forskellige klangfarve på de forskellige instrumenter, menneskestemmerne medregnet, fremkommer ved de forskellige „medklingende" toner, altså ved en sammenklingen af toner. Klangfarve og samklang i akkord er således beslægtede forhold. Vist er det, at intet kan give sågegen farve over en melodi som en flerstemmig udsættelse.) Er altså musikkens grundelementer de samme som taletonens, må den også have de samme udtryksmuligheder, og dens hovedopgave må være at „give tone" til alt hvad der rører sig i det menneskelige sind, til det menneskelige stemningsliv. Drejer det sig om musik til ord, udtrykker musikken sindsrørelserne i den eller de personer der synger ordene, det være tænkte eller virkelige personer, idet den samtidig frembærer ordene der udtrykker noget helt andet, tankerne og forestillingerne hos de syngende personer. Ord og musik siger altså ikke det samme, som den ovennævnte anskuelse vilde hævde, tværtimod.

Musik er ude af stand til at udtrykke tanker og ideer. Heller ikke følelser; følelsen har jo en genstand, og hvordan skulde musik fremstille den? Først når ord kommer til, får man noget at vide om alt dette. Hanslick har ganske ret i, at ingen af en livlig og lys musik kan danne sig nogen forestilling om, hvorvidt vedkommende der udtrykker sig i denne musik, er glad over at han har fået sig en kæreste, eller om han har vundet penge i lotteriet; vi hører hans glade stemning, ikke hvad der har fremkaldt den. Her trænger vi til ordet. Musikken er i virkeligheden meget fattig ved siden af ordet der kan udtrykke alt, eller nøjagtigere, give forestilling om alt. Men også kun give forestilling. Det er jo ikke om det menneskelige ord det er sagt: „han talte, så skete det; han bød, så stod det der." Nej, her har ordet sin fattigdom, det giver ikke livet, men kun tanken om det. Og her har musikken sin styrke, den giver virkelig et umiddelbart udtryk for livet, ikke en forestilling derom, selv om det så kun er en underordnet side af livet. Og derfor kan jo musikken, når den bærer ordet frem,

meddele det en fylde af liv som ordet alene ikke har. — At ordet og musikken hver for sig siger sit, viser sig ikke alene deri at musik ikke kan udtrykke ords indhold, men da også deri at ordets beskrivelser af musik aldrig kan give et blot tilnærmelsesvis rigtig billede af den.

Hanslick har fremdeles ret i, at det først er tonernes arkitektur der gør musikken til *kunst*. Hvis jeg på et klavér ganske svagt slår en såkaldet formindsket septimakkord an, f. eks. *cis e, g, b,* holder den en tid ved hjælp af pedalen, og, når den har klinget ud, igen spiller den svagt og vedbliver med eksperimentet en tre fire gange, — så har jeg frembragt en overordenlig stemningsfuld musik, — men kunst, det hværken er eller bliver den. Kunst fremkommer først, når musikmidlerne, den ovennævnte akkord og alle de andre sammensætninger, i organisk forbindelse danner helheder, toneskikkelser, levende legemer, hvor alle enkelte lemmer arbejder sammen mod et fælles mål. Men at disse kunstneriske helheder ikke skulde have andet formål end at fornøje ved deres skønne linieforhold, at de ikke skulde *sige* noget, synes mig urimeligt. Når „tonen" brugt i almindelig menneskelig tale virkelig „siger noget", nærmlig om den talende er glad, bedrøvet eller hvad han nu kan være, hvorfor skulde den så pludselig holde op med at kunne gøre det, når den anvendes i kunst? Og desuden, når to musikstykker skulde sige lige lidt om hvad der ligger bag ordene, en arie til lidenskabelige elskovsord f. eks. og et kor til rolige kirkeord, måtte de jo, selv om ordene ombyttedes, blive ved at være lige god musik, — deres værdi skulde jo være uafhængig af deres forhold til ordene. Men herimod protesterer sund sans. Dér har nu de stakkels komponister lige fra Gregor, gennem Palestrina, til Mozart og videre fort, trot at de skabte udtryksfuld musik til de forskellige arter af tekster, folkelige, kirkelige, teatralske o. s. v. trot at den netop udtrykte hvad der lå bag ordene, — og så har det hele været en misforståelse, deres musik udtrykte intet, og den forskel der er paa de forskellige stilarter i musik beroede altså dels på en fejltagelse, dels på en rent ydre forskel i form som man lidt efter lidt havde vedtaget passende kunde gøres. Men når det nu drejer sig om de største ge-

nier, om den største kunst! Kan nogen for alvor tro at stor kunst fremkommer af en fejltagelse og ved en læmpelse efter konventionelle regler uden indre grund.

Her mener jeg at den anden, den mere populære anskuelse om musik har ret, forsåvidt som den går ud fra at musik gennem sine forskellige tonesammensætninger virkelig udtrykker noget. *Hvad* den udtrykker har man derimod ikke været klar over, har udvidet området for stærkt; det må indskrænkes til hvad tonen ifølge sin natur kan bære frem: stemningslivet. Alt ialt er musikken stillet som de andre kunster: den har sit ydre, legemlige virkemiddel der dels er dens organ til at udtale sig, dels dens materiale til opbygning af kunstneriske helheder; den er på dobbelt måde afhængig af dette middel, kan kun udtale hvad det naturligt egner sig til at udtale, kan kun opbygge sine slotte, når den følger middelets love. Men indenfor sine grænser kan den skabe skikkelser, fyldte af personlighed, af sjæleliv, med den kunstneriske skønheds evighedsglans over sig.

Vi vil nu se hvordan kirkemusik står overfor alt dette. Her må man huske på, at den ikke som anden musik har til mål at frembringe selvstændig kunst, kunst for sin egen skyld; dens kompositioner er *brugsgenstande*, og dens komponister *kunsthåndværkere*. Dette får indflydelse både på dens ydre form og på dens indhold. Den må i sin opbygning lægge vægt på letfattelighed, og den kan ikke gå ud på at fremføre interessante udtryk for sjælelivet. Den er først og fremmest tjæner, tjæner for ordet som den på ethvert punkt må underordne sig, på hvis bekostning den aldrig tør gøre sig selvstændig gældende. Men idet den ydmygt frembærer ordet, lægger den sin tone til. Denne tone er, som altid ellers, udtryk for bevægelser i det menneskelige sind, men bevægelserne er her af en ganske særlig art, og tonen må derfor også være noget for sig, anderledes end i anden musik. Lad os tænke os at en af Davids salmer, en lovsang eller en bodssalme, skal sættes i musik. Det kan gøres på to måder. Komponisten kan leve sig ind i Davids sjæleliv, gøre sig til ét med ham, herudfra ævne at udtrykke alle de rørelser der går gennem hans sind, gøre sit musikudtryk for disse rørelser så skønt og gribende at vi alle bli-

ver revet med og stærkt føler sammen med David (vel at mærke, vi har jo ordene, så vi kender årsagen til sindsrørelsen). En sådan musik kan have stor kunstnerisk værdi, kan også have religiøs værdi, men gudstjænestemusik er det ikke. Kirkefolket kommer jo ikke sammen ved gudstjænesten for at føle rørelse over andres følelser, selv om de er nok så smukt udtrykt, det samles for selv at frembære kirkeordene og derigennem sine egne lovsange og bønner, frembære dem i den fællestone der udtrykker, ikke den enkeltes, men hele menighedens sjælelige stilling overfor ordene (i det tænkte tilfælde Davids salme), dens stemthed til at gøre sig til ét med dem, — kort, som før sagt, dens ja og amen, redeligt, énfoldigt, uden bagtanker.

Fordi sjæleskildringen ikke er formål, kommer der i sammenligning med anden musik noget énsartet over kirkemusik; den kan være, snart lidt lysere, snart lidt mørkere, så lidt livligere, så lidt roligere. Men den rigdom i forskelle som anden musik har, har den ikke. Altså: både i form, i tonefarve, i indhold er den stærkt begrænset. Men sjældent har Goethes ord om mesterskabet der netop viser sig i begrænsningen, fundet så glimrende en stadfæstelse som i kirkemusikken, historisk betragtet. Man skal lede længe for at finde en sådan kunstnerisk fuldendthed, en sådan rigdom og storhed som den kirkemusikken viser i sine klassiske perioder med de mange „små juveler i tætsluttende rammer".

I tidsrummet fra omtr. 1580 til 1600 samledes i Florens en kres af dannede og kundskabsrige mænd der var opfyldte af interesse for musikken og dens skæbne. De havde set hvordan de andre kunster nu i et par hundrede år, mer og mer frigjorte fra tjænerforholdet til kirken, havde udfoldet sig til en aldrig før anet herlighed. Og musikken nøjedes endnu bestandig med at sige ja og amen til kirkens ord. Tilmed var det en fremmed kunst, indført af disse Nederlændere med navne som ingen kunde udtale: Ogkeghem, Hobrecht og deslige. De græsk-romerske lande havde dog selv haft en oldtidsmusik, en musik der „kunde bevæge sin-

det", ikke blot som den nyere nøjes med at „behage øret". Kunde Palestrina-musikken som Orfevs tæmme vilde dyr? eller som Amfion opbygge bymure? Stod den gamle musik ikke i det hele højt over nutidens kirkemusik? — Der var jo rigtignok den mangel ved den græske musik, at man ikke havde den; man kendte den kun fra beskrivelser. Men disse beskrivelser trode man fuldt og fast på, og så gik man i lag med at „genføde" den. Var end udgangspunktet forkert, beundringen for den ikke eksisterende musik og fordømmelsen af den eksisterende, så var bestræbelsen i sig selv rigtig: der var trang til en ny musik; den gamle havde sagt sit bedste og måtte derfor give plads for den nye. Og historien har stadfæstet rigtigheden heraf i det som kom; den nye musiks ret kendes af dens frugter, — jeg behøver kun at nævne ét navn: Mozart.

Det allerførste man fandt på er betegnende for retningen; man satte musik til det mest rædselsfulde, det mest gribende, der tænkes kunde, grev Ugolinos hungersdød i fængslet sammen med hans sønner, den som Dante har fortalt om. Musikken dertil har vi ikke men har vist ingen grund til at sørge derover; den vandt „det varmeste bifald", men det gjorde forresten næsten alt det nye der kom frem. Intet af det har ævne til at fremkalde vort bifald, — hvis vi da ikke er forbenede historikere uden sans for menneskeværdi. — Så gik man videre og komponerede musik til forskellige elskovsdigte. Og endelig fik man lyst til at sætte musik til dramaer. Det første, *Peri's* „Dafne", 1595, har vi ikke, til det andet „Euridice", 1600, har vi både *Peri's* og *Caccini's* musik. Rimeligvis er Caccini den egenlige opfinder af den nye musikstil, mens Peri er den som først har anvendt den i dramaet. Da nu Henrik den 4de af Frankrig år 1600 holdt bryllup i Florens med Maria af Medici, vilde man, som rimeligt, hædre den fremmede konge med det mærkeligste man havde at fremvise: man fik Peri til at komponere den dramatiske musik og Caccini til at indlægge forskellige musikstykker deri; siden har de så bægge hver for sig fuldført arbejdet, så at vi nu har det i to fuldstændige kompositioner til den samme tekst.

Som de første større arbejder i den nye stil har disse

to dramaer deres betydning, de viser hvad man havde fundet på af nyt, men tillige at man ikke havde ævne til at danne musik på grundlag af det fundne. Det mest iøjnefaldende nye er den deklamerende sang af de handlende enkeltstemmer. Helt uden forbillede er den ikke; allerede den gregorianske sang havde noget tilsvarende i salmeintonationerne, og endnu nærmere ligger den stærkt understregede ordfremsigelse i madrigalerne. Men her gav de forskellige korstemmers griben ind i hinanden en virkelig musikalsk interesse som ganske er falden bort i den ny sangs endeløse énsformighed. Denne deklamation bæres af en bas, den såkaldte basso continuo, den „vedblivende" bas, generalbassen, på hvis enkelte toner tal antyder akkorder som på lut, klavér eller orgel kan slås an som støtte for sangen. — Så afbrydes af og til solosangen af flerstemmige stykker i en ret tarvelig madrigalstil, eller af danse i den tids mangelfulde instrumentalstil.

Man vandrer i denne musik i et hav af kedsommelighed. Men ikke destomindre har vi i den det grundlag hvorpå lidt efter lidt begavede komponister opbygger en virkelig levende dramatisk musik. Af deklamationen udvikler sig de to sider i den nye sang, den bøjelige taletone i recitativet og den brede lyriske syngen i arien. Også generalbassen bliver til uvurderlig nytte i den ny stil, den faste grund hvorpå de forskellige stemmer, syngende og spillende, kan træde ind og stille sig i forhold til hinanden, så at der i tidens løb fremkommer en ny art af polyfoni, den akkordbårne, så ganske modsat den gamle. Vil man have et levende indtryk af forskellen, sammenligne man en messe af Palestrina med f. eks. første „Kyrie" i Bachs Hmolsmesse der i påfaldende grad er gennemtrængt af det akkordmæssiges magt.

Hvor kedelig vi end finder denne første operamusik, den tids publikum kedede sig ikke, og man forstår godt hvorfor. For det første virkede naturligvis det nye, det ukendte. Og der var jo heller ikke noget ivejen for at de agerende kunde spille god komedie trods musikken der i det hele ikke gjorde sig meget gældende. Og endelig solosangen. Når vi ser hvordan vor tids publikum, efter at have sovet

sødelig over den herligste musik, kan vågne op bare ved en solists fremtræden, så indser man virkningen dengang, da dramatisk solosang var noget aldeles ukendt. Forresten begynder skavankerne ved solistforgudelsen ligestraks at gøre sig gældende; særlig Caccini er slem til ved hver given lejlighed at overbrodere musikken med sine koloraturer, meget stivbenede koloraturer, der just ikke gør den morsommere.

Hovedgrunden til denne musiks fattigdom på udtryk er, bortset fra Peris og Caccinis mangel på genialitet, i virkeligheden den, at den bygger på det gamle tonesystem, det som var opfundet til et helt andet brug. Det nye kan ikke få sagt hvad det vil, før de nye midler er skabt. Men de kan ikke komme frem, før der er ryddet afvejen, før der er gjort plads for dem. Denne rydning skete dengang, og sker vel på lignende måde ved andre periodeskifter, derved, at komponister, i iver for at sige noget nyt vrider og vender, skruer og drejer de gamle musikmidler, overdriver og spænder dem så de sprænges, og når den gamle musik så ligger i ruiner, i stumper og stykker der af dekadencemændene hobes op i uformelige, mekanisk sammendyngede, barbariske kolosser, skabes der ved siden af dem små fristeder hvor grønne friske spirer skyder op, spirer som bærer fremtiden i sig. I disse nybegyndelser siges det som skal siges på en jævn, simpel og klar måde, mens det overdrevne og skruede altid er forfaldets kendemærke.

En rigtig rydningsmand af denne art er den berømte *Claudio Monteverdi,* 1568—1643. Få har som han anstrængt sig for at sige noget uhørt, brudt gammelt itu og sat stumperne sammen, — han er desuden en førsterangs opfinder af *ydre* midler, verdensberømt er han da også bleven både i sin samtid og i musikhistorien. Men ingen kan nu for alvor falde på at genoplive hans musik, uden for at vise at sådan er det gået til rent historisk, ingen går til ham for at søge livsværdier. Mandens ry lever, mens hans musik er død. Man forstår godt hvorfor; hvor kan der ikke tales og skrives om den art musik! om Palestrinas er der ikke nær så meget at sige, han har jo slet ikke fundet på noget udvendig nyt, han har bare skabt skønhedsfyldte, levende musikskikkelser.

Når en komponist har hensigter, „intentioner", kan han næmt få samtiden til at tale om sig, så er han langt mere „aktuel" end den store kunst der ikke blot „vil" men „kan" og som kræver stilhed, ikke snak, for at fattes. Og eftertiden, — musikhistorien har til den sidste tid lidt under at det ofte har været ikke-musikere der har drevet den; de er særlig udsat for at lægge vægten på det der er skrevet *om* musik, — heri kan de jo med flid erhværve sig ikke så lidt lærdom, — mere end i selve den komponerede musik der, for at forstås til bunds, videnskabeligt, kræver musikkyndig indlevelse med fuld forståelse af musikteknik, hvad man ikke sådan på en studs skaffer sig. Særlig når det gælder musik i overgangstider. Og ikke mindst musikken i det 17de årh. Her er der det at mærke, at al den opskrevne musik i grunden kun er skitseret, først bliver fuldt færdig, når man tilføjer de kun antydede, — og tidt meget mangelfuldt antydede akkorder på generalbassen. Hvordan skal en ikke-musiker kunne gøre det? Svaret kan bl. a. læses i adskillige af de nyere tyske udgaver af den tids musik; jeg kunde fra den samle en blomsterbuket af misforståelser af et imponerende omfang.

Monteverdi er denne omstændighed kommet til gode. En af de mest fremtrædende tilbøjeligheder hos ham er at sætte sammen akkorder som i den tids musik, d. v. s. den gamle, ikke har fjærneste forbindelse med hinanden. Det er måske særlig denne tilbøjelighed, der giver hans musik så stærkt præget af hæslighed. Peri og Caccini er såmæn ikke hæslige, dertil har de altfor lidt musik, og de rokker i det hele ikke meget ved det gamle. Hæslighed må vel nærmest bestå deri, at man med vold sætter uvedkommende ting sammen, — tænk på et hæsligt ansigt i maleri eller deslige. For at tage et eksempel: i den gamle musik, og især da i dens sidste tid med de mange krysser og be'er, kendte man i virkeligheden alle de dur-akkorder, vi nu har, E durs og G durs akkorder, G mols og Es durs. Men i den gode musik står kun de akkorder sammen som er organisk forbundne. I den nye musik har vi efterhånden fået system i kromatikken, så at der nu kan føres en vej mellem akkorder der dengang var hinanden uvedkommende, men denne vej aner

Monteverdi ikke. Han bærer sig ad som et barn med legetøj, river itu hvad der hænger sammen, roder stumperne hulter til bulter mellem hinanden, tager tilfældige brudstykker ud og stiller dem mekanisk sammen, — og så udbryder de begejstrede musikhistorikere: „nej, hvor er han dog dristig i sin villen!" og hjælper på nam med deres misforståede akkordudsættelser fulde af samklange som dengang slet ikke var opfundne endnu. Ja, så kan de tilsidst med fuld ret sige: „Her har vi allerede den hele Wagner!" Og mere kan ikke siges! — Jeg tænker herved på aldeles bestemte steder, særlig i hans „Orfeo".

Et andet eksempel. M. skrev i sin alderdom, 1642, en opera „Poppeas kroning" som i virkeligheden i ydre form er meget fremskreden, ligeså fremskreden som hans yngre samtidiges musik, de samtidige som *virkelig* fører den nye musik frem. At han har været med til at finde på de nye ydre former tvivler jeg ikke om, „finde på" det kunde han. Men lægge musik i formerne — —; mens de andre allerede begynder at sige dejlige ting, bliver han ved med sine gamle hæslige grimaser, — til stor fornøjelse for musikhistorikerne. I stykket er der en dreng, en page, i hvem elskoven begynder at vågne; han udtrykker sine følelser for en hofdame i en musik der denne gang er meget skikkelig, temmelig gammeldags, nærmest i danseagtig madrigalform, — men ret intetsigende. Om nu ikke en musikhistoriker udbryder: „Her har vi Mozarts Cherubino!" Ja, ganske vist, situationen er den samme som i „Figaros bryllup", ordene ligner hinanden, komponisterne har haft de samme „hensigter", men musikken —, véd de gode mennesker da ikke at i kunst er det der er *udført* alt, det der er villet og ikke udført intet?

Den som vil have klarhed over perioderne, over stilarterne, over forskellen mellem gammelt og nyt i musik, over grænsespørgsmålene, — alt det uden hvilket man ikke kan dømme sikkert, særlig når det drejer sig om en stilart der er på afveje, — den der vil have denne klarhed, må kun med forsigtighed tage mod hvad der skrives *om* musik, og søge sit faste holdepunkt i den *komponerede* musik som han må høre med en musikers øre. *Indlevelse* er det det gælder om, indlevelse i værdierne; kun derudfra kan dømmes. Det

må ikke mindst vi huske som vil arbejde for en renset og fornyet kirkesang. For at indprænte dette, har jeg opholdt mig så længe ved en musik som i virkeligheden kan kaldes død.

Men nu kommer vi til den levende musik, den der skyldes de to store geniale nybegyndere, den moderne musiks egenlige skabere, *Francesco Cavalli,* 1599 (1600)—1676, og *Giacomo Carissimi,* 1600—1670 (efter nogle 1604—1674). De kan virkelig sige hvad de vil, og sige det, så det sagte står som helstøbte skikkelser med kraft og varme. Det er ganske vist kun bestemte sider af sjælelivet de kan give tone til, kun bestemte former, og ikke særlig store former de danner. Men det væsenlige er der, livskraften og skønheden, og de kan i dette stykke måle sig med de største. Det er jo dog ikke omfanget, massen, det kommer an på; desværre er vi i musikken, efter Beethovens tid, gennem romantikerne og deres efterfølgere bleven misopdragede i så henseende. I de andre kunster véd man bedre: et forholdsvis dværgagtigt græsk tempel kan være „større" end kolosseum, et digt på to vers af Aarestrup „rigere" end en 5 akts tragedie.

De to fører musikken i hver sin retning. Cavalli komponerer *operaer;* det er de venetianske operaer han er hovedmanden for. I Rom havde man, efter den kedsommelige begyndelse i Florens og samtidig med Monteverdis radbrækninger, forberedt den virkelige musik ved at skrive forbavsende naturligt og velklingende. Man var jo, i Palestrinas by, så godt vant at man ikke kunde nøjes med grimheder; én af mændene derfra siger udtrykkelig: „Jeg tilstår ærligt at jeg altid har haft mest lyst til at vandre ad de betrådte stier." Det er jo næsten som om han vilde protestere mod den tro at det ikke før hørte skulde være det eneste værdifulde, blot fordi det var nyt. Men mer end en forberedelse blev det ikke til i Rom, først Cavalli når målet. D. v. s. det mål han satte sig, det mål der kunde nås i hans tid. Det var enkelt-personernes lyriske udgydelser; det dramatiske samspil mellem dem kunde ikke fremstilles endnu, musikken manglede midler dertil. En mangel var det også, — men den lå ikke i musikken selv, men i tidens poesi, —

at det næsten kun var elskovslyrik man havde at komponere. Men trods dette, indenfor sit område er Cavallis musik forbavsende rig og fyldig, han spænder fra den letteste spøg til den mest storslåede tragiske patos, fra muntert skælmeri til dyb sorg. Hans musik har den varme og sandfærdighed der gør at tilhøreren *tror* på den, og over den er altid et præg af ædel finhed, om man vil af fornemhed, det er en musik der ikke *lefler*. Dette præg som begynder her, går gennem hele musikperioden til dens højde, — skønnest måske hos Mozart, — for så at tabe sig i løbet af det 19de årh. Det må være det som nogle mener, når de taler om det „etiske" i musik, — et udtryk det forekommer mig lidt farligt at bruge, men som måske i denne sammenhæng kan være oplysende.

*Carissimi* skriver ikke operaer, men *kantater* og *oratorier*. Kantater er musik til lyriske digte, — altså den art musik som madrigalerne uden held anstrængte sig for at frembringe, — mest for én enkelt stemme, sjældnere for to eller flere; de ligner altså ikke de senere festkantater for kor og solostemmer. Musikken er i den ny recitativ- og ariestil. — Oratorierne har som oftest tekster fra den hellige historie, de benytter den samme nye stil, men de har et mere dvælende, episk præg end operaerne; i Carissimis oratorier findes en ligefrem *fortællende* person, „historicus". I den følgende tid gled de mere og mere over i operastilen, og korene som spiller en stor rolle hos ham, træder tilbage. Men da Händel, fuldenderen af denne form, skabte sine storværker på dette område, vendte han tilbage til Carissimis alvorlige og rene former. Oratorierne er ikke tænkt som led af gudstjenesten; det blev forbeholdt en senere tids uklarhed at sammenblande oratoriet med kirkemusikken.

Naturligvis ligner Carissimi og Cavalli meget hinanden. Men for den der trænger nærmere ind i deres musik, viser der sig alligevel en stor forskel: Cavalli er livligere og farverigere, Carissimi mere enkel. Hans musik kan have et rørende præg af uskyld, jeg tænker her særlig på hans „Jeftas datter", dér hvor hun går faderen imøde med sang og dans; ingensinde er der i anden kunst skabt noget som mere minder om det uskyldigste jeg véd: Thorvaldsens lille dan-

serinde der holder sit skørt op med den ene hånd, og som ikke skænker folk en tanke. Også faderens og datterens klager i Jefta har et rørende rent udtryk. Den samme renhed er der i hans store patetiske kor. — Kantaterne har ikke så lidt af dette præg, selv når det lidenskabelige, som rimeligt ved elskovsord, træder mere frem. Forresten hænder det af og til at man hos ham slipper for de evindelige elskovsklager; jeg kender en sød lille kantate som handler om en fangen nattergal. — Det burde ikke være nødvendigt at tilføje, at musik godt kan være ren uden at være i kirkestil; der er da noget som hedder menneskelig renhed.

Er end alt hvad de to har skrevet i sin teknik helt i den nye stil, er det dog ikke sådan at alle sider i den allerede træder frem; meget af den udvikles først efterhånden. Opgaven er jo ikke her at give en fremstilling af vor musiks teknik, men for den der vil studere kirkestilen er det nødvendigt at kende dens grænseforhold over for naboerne, det der skiller dem fra hinanden. Den nye tekniks hovedkendemærker er: den altid af akkorder bårne musik, de moderne tonearter dur og mol og deres modulationer og kromatik, de frie dissonanser og deres opløsning, gruppedannelsen i den fremadskridende musik. Intet af dette findes som karakteristiske kendemærker i den gamle musik, og noget af det, særlig dissonansens behandling, strider mod den. De fire nævnte hovedled er i virkeligheden filtrede ind i hinanden; de bærende akkorder i deres samvirken eller modvirken afhænger af toneartsforholdene, og tonearterne har igen deres typiske udprægning i visse særlig fremtrædende dissonansopløsninger. Jeg trænger til stadig at fremhæve, at tonearter ikke er skalaer, tonerækker, men en gruppering af toner omkring visse faste støttepunkter, — sådan i den gregorianske sang, som vi dengang så; sådan også her. Kvintforholdet er overalt det afgørende, alt nærbeslægtet beror på det, enhver kontrastvirkning på en modsætning til det. Det er det bærende i modulationer, i kromatik, i grupperingen af musikken i bredden. — Lad mig i forbigående slå fast: dur og mol er i og for sig ikke noget moderne, de findes i musikken fra første færd, den 1ste gregorianske toneart er i udpræget mol, den 5te om muligt endnu tyde-

ligere i dur; moderne dur og mol opkommer først, når de er forbundne med de andre typiske virkemidler. Der er dem der har villet finde de moderne tonearter allerede i middelalderen; de glemmer rent at først i samspillet mellem alt det ovennævnte får musikken den karakter der skiller den fra den tidligere musik. — Se ved eks. 78 en række typiske akkord-vendinger, utænkelige for Gregor og Palestrina. Aldeles slående har vi det moderne udtrykt i begyndelsen af Beethovens Esdurs sonate, opus 31; se eks. 79. En energisk rytmisk figur slår an, båren af kraftig dissonans med vældig spænding. Denne spænding forstærkes ved at figuren med akkord gentages uden opløsning i takt 2, og end ydermere ved at akkorden uden figuren derefter gentages tre gange i takt 3. I takt 4 strammes spændingen ved en kromatisk forhøjelse; også her forøges den, ved en gentagelse af samme slags som før, i takt 5. Endnu ingen opløsning. I takt 6 en tilsyneladende opløsning men til en ny dissonans. Nu er vi imidlertid på højden af spændingen, øret føler at det går mod opløsningen som også, efter en ny dissonansopløsning i takt 7, endelig følger i takt 8. Stærkere kan den frit indtrædende dissonans ikke fortælle os om sit overherredømme: stramning på stramning i 7 takter, og først hvile i 8de takt. Jeg kunde tænke mig at folk der lever i den allernyeste musik har mistet øre for denne voldsomme kraft i spændingen; en gane der har vænnet sig til altfor mange krydderier kan tilsidst ikke smage. Sådanne folk vilde jeg råde til at foretage en rejse til nabolandet, til den gamle musik; efter et kurophold ved sundhedsbrøndene dér kunde deres øre måske igen få kræfter til at opfatte de karakteristiske skønheder i deres egen musikperiodes værker. Man må jo sommetider rejse udenlands for ret at skønne på sit eget hjemland.

Udformningen i bredden af den nye musik er påvirket af dansen, ikke den moderne runddans, men den gamle hvor der „figureres", hvor man danser frem, tilbage, til siden o. s. v. Dette medfører i musik en opstilling i *grupper*, der gentager hinanden, danner modsætninger eller paralleler. At de første operaer var så kedsommelige, kommer for en del deraf, at den gamle form med stemmernes tematisk-polyfone

griben ind i hinanden, den gotiske form, var forladt, og den nye med gruppe-opstillingen, renæssancens, endnu ikke var opfunden, — deraf dens formløse uendelighed. Man har fra en vis side bebrejdet vor klassiske musik at den stammer fra dansen, men når det der derved er opnået er en formskønhed som den der findes i Händels og Mozarts arier, i den store instrumentalmusik fra 18de århundredes slutning med dens symfonier, kvartetter og sonater, er der ingen grund til at skamme sig.

Som sagt, det gælder om den nye opbygnings-teknik at den først lidt efter lidt når til fuld udfoldelse. Det er den nye tids ære, tegnet på dens *sundhed,* at den tager hvad der virkelig ligger for, finder midler til at give et helt, levende, udtryk derfor, og aldrig sætter sine mål i det blå, sådan som andre tider med mindre livskraft har haft tilbøjelighed til.

Som det der bedst kan kaste lys over grænsen mellem gammelt og nyt, sætter jeg her to musikstykker af den ny tids førstegrøde: et recitativ og en arie af Cavalli, et brudstykke af en kantate af Carissimi, eks. 80 og 81. Det første findes i operaen *Erismena,* 1655. Erismena har klædt sig i mandsdragt for at opsøge sin elskede der er draget i krig; hun siger nu: „Hvor kan jeg dog håbe på fred og ro i min pine, nu da den onde voldsmand, den blinde Amor, har draget mig i krigen og ført mig midt ind i våbenlarmen! Og dog synes jeg tit at jeg kan høre et venligt håb hviske til mit hjærte: du skal finde ham du elsker, fat mod og håb! Og jeg er så hårdnakket i min håben, at jeg håber at finde fred i krig. — Guder, stå mig bi, stjærner skin atter klart for mig! Skæbnen har ikke villet smile til mit stakkels hjærte der indtil nu har lidt altfor bittert. Guder, stå mig bi, stjærner, skin atter klart for mig!" Hvor har Cavalli dog forstået at følge — jeg vil ikke sige med hendes ord — men med hendes bølgende sind, har i dyb sympati levet med hende, så at også vi nu kan leve sammen med hende. Hvilken stigning fra stille resigneret sorg, gennem mildere stemning der mere og mere bliver fast, til ariens simple patos, den som allerede peger på Händel og Gluck, ja i de sidste takter på Beethovens adagioer. — Men *synges* skal den, og synges godt. Her må jeg stole på musikalske lægfolks sunde

sans; for de syngende fagfolk som er opdraget i den moderne, særlig den wagnerske sang med dens effektfulde udbrud og stød, har tabt sansen, og ævnen, for de brede sammenhængende linier i den klassiske sang.

Det andet stykke er taget af Carissimis omtalte kantate der handler om en fangen nattergal. Ordene er: „Ikke med sang men med gråd hilser jeg dig, du smilende sol. Yndig lysende lukker du op for dagen i øst. Men hvad hjælper det mig! når jeg ikke har min elskede frihed, er hver dag nat for mig." Skønheden her er ikke mindre end i det foregående stykke, men sartere, spinklere, jomfrueligere. Steder som: „m'apri il dì dall'oriente" og „se non ho la gradita libertà" er i deres uskyldige, åbne sandfærdighed så betegnende, at man straks kender Carissimi.

Bægge stykker er komponeret over en generalbas, hvortil jeg altså har måttet føje de dér antydede akkorder. Jeg har med forsæt gjort dem så lidt fremtrædende som muligt. I den første arie har komponisten dog selv sat et mellem- og efterspil for strygeinstrumenter. Forspillet før Cavalli's recitativ har jeg taget fra en anden arie af ham; jeg har sat det her, fordi man ellers let kunde få et fejl indtryk af tonearten som er Emol, ikke Edur, — krysset på *g* er nemlig kun en foreløbig forhøjelse for at give bøjelighed i modulationen. — Bægge stykker er sat lidt ned.

DENNE nye musik, sådan som den udviklede sig i det 17de, 18de, og 19de årh., tog kirkemusikken nu op i sig, — til ødelæggelse for sig selv. At det måtte blive til ødelæggelse siger simpel eftertanke. Den nye musiks opgave var at skabe toneskikkelser, helheder, som frembærere af menneskeligt sjæleliv. Og disse skikkelser blev fremstillede på en — virkelig eller tænkt — skueplads til modtagelse, kunstnydelse af tilhørere. På en tænkt skueplads? Se f. eks. Beethovens sonater som jo ikke er teatermusik; hver af dem har et indhold af rigt sjæleliv der ved udførelsen ses udfolde sig som på et ideelt teater, ganske på samme måde som menneskelivet udfolder sig, når et Shakespearesk drama opføres på en virkelig skueplads; her er ingen forskel i det væsenlige, i det som gives og det som modtages. Og modtagelsen et ét med kunstnydelse. Dette er fuldstændig i sin orden, ja endogså et forhold af stor moralsk værd. At lære at kende, ved sympati at indleve sig i, så godt som at opleve en andens liv, et stort og skønt sjæleliv, — er der noget mere sjælerensende end det? (Denne tanke kan vel ikke være fremmed for nogen med religiøs sans. Går ikke al religion ud på optagelse af et større, renere liv end éns eget, — og netop til renselse. Mærkeligt som i det hele kunst har lighedspunkter med religion, langt flere end med videnskab. Enhver dyb kunstopfattelse ligner det religiøse liv deri at den er født, vakt, ved en oplevelse som derpå fører til indlevelse; denne skaber så en overbevisning hvis ret ikke, som i det videnskabelige, lader sig *bevise*, men *påvise* ved *henvisning* til det eksisterende, — det skal nok enhver som har med musikhistorie at gøre, opdage, hvor — i grunden,

*umulige* beviser er, og hvor nødvendige henvisninger er til musikkens liv i dets historiske udvikling. — Forskellen, at kunsten kun har sin tilværelse i fantasien, at éns liv derfor ikke kan leves *på* den, — men vel beriges *ved* den, — kender vi jo alle.)

I det her omtalte, i fremstillingen af det skønne sjæleliv til kunstnydelse, har den nye musik sin uimodsigelige ret til at være. Men på rette sted. Ikke ved menighedens gudstjæneste. Menigheden kommer ikke sammen her for at nyde kunst, — lad så dette foretagende være nok så ædelt, et af de ædleste. Og her er endda det at lægge mærke til: musikken og dens teknik er ligeså uadskillelige som sjæl og legeme; den gamle musik kunde ved sin teknik kun sige ja og amen til kirkens og folkets ord, den nye *må*, på grund af visse tonearter, modulationer, dissonanser o. s. v., — den *må* hige, rase, bruse, svulme, smægte, alt i dramatisk fremstilling. Og den må som sin ret kræve at nydes. Tænk nu sådan en følelsesfuld menighedssang i den ny musikstil, — helt ukendt er fænomenet vist ikke, — ordene er kirkens, og menigheden gør dem til sine; tonen der bærer dem giver menighedens stemningsforhold til ordene, men denne gang et stemningsforhold der skal beskues i sin skønhed og nydes, — ligger ikke smægten og selvsmageri lige for døren? Og hvor bliver den enfold som er hovedsagen i bøn og lovprisning? Her er tvefoldethed, en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone man nyder.

Som den nye musik kun skridt for skridt nåede sin fulde udfoldelse, sådan kommer kirkemusikkens forfald også lidt efter lidt. Mest oplysende er den tysk-lutherske kirkesang i 17de og 18de årh.; lysestagen blev jo, efter den italienske begyndelse, flyttet til Tyskland, hvor fra nu af de store ting skete. Og på grund af vor kirkesangs nære forhold til den tyske er udviklingen her også af størst interesse for os. Men vi vil dog, før vi undersøger denne sang, se lidt på kirkemusikken i den nye kunsts hjemland, Italien. — Her danner sig i det 17de årh. en mærkelig *mellemstil*, med visse elementer fra den gamle stil plantet over på ny grund, særlig det polyfone. Skønt denne musik i sit grundpræg ikke er kirkelig, d. v. s. den har alle den nye musiks væsenlige

kendemærker, er dens holdning dog så værdig, rolig og ædel, at den ikke ligefrem skurrer mod gudstjænesten, — og da særlig mod gudstjænesten i et land hvor menigheden længe havde været afvænnet med personlig deltagelse, så længe at man måske ikke mere kunde føle forskellen. En af de bedste i denne retning er Antonio Lotti, 1665—1740. Uden hans og andre samtidige Italieneres musik havde Händel og Bach slet ikke kunnet frembringe deres storværker, noget af det allervæsenligste i dem er forberedt af disse mænd. Men alt som tiden gik, tog den verdslige musik mere og mere magten, og den katolske kirkemusik fra omtr. 1730 til vore dage må nærmest kaldes letfærdig, — hvad der dog ikke hindrer at der i den fremkommer værker med musikværd, prægede af ynde (Pergoleses „Stabat mater") eller sprudlende liv og kraft (Rossinis store messe). — Heldigvis havde der i Italien stadig været mænd med kærlighed til den gamle gode kirkesang, som under forfaldet blev ved med at arbejde med den, studere den, udføre den, ja endogså med at komponere i dens stil. Da så i det 19de årh. den historiske sans vågnede, var her en grund at lægge fornyelsen på; denne kom først Palestrinamusikken til gode, senere den gregorianske sang. Nu er den katolske kirke så vidt at disse to arter er lovbefalet musik ved gudstjænesten. Der er dog vist adskillige steder, særlig i Italien, hvor det kan komme til at knibe med lovens overholdelse, så vant som folk er til dårlig halløj-musik. Men, i hvert fald, selve lovens eksistens er tegn på et vældigt fremskridt i retning af idealet.

Hovedmanden for overgangstiden i Tyskland er den udmærkede komponist *Heinrich Schütz,* 1585—1672. Hans musik er en mærkelig blanding af gammelt og nyt; grundvolden må dog siges at være det gamle tonesystem, de gamle tonearter. Han var jo født så tidligt at han i sin første ungdom må have levet sammen med den store klassiske musik; at han har haft stor kærlighed til den, og at han bevarede den kærlighed til det sidste, har vi et rørende bevis på: han bad i sin høje alderdom en af sine venner om at skrive og opføre en komposition i Palestrinastil ved hans

begravelse. I denne gamle grund er det nu at han indvæver den nye musiks prægnante orddeklamation. Hans opgave er i toner at give en udlæggelse af skriftord, og det er forbavsende hvor varmt og indtrængende han kan gøre det med sine blandingsmidler. Det var jo helt efter den tids smag, sådan at få den ene ordudlæggelse efter den anden, først de timelange ortodokse prækener og så Schütz's tale, — det var rigtig på sin luthersk. Jeg kunde tænke mig at S. i inderlighed og sin sandfærdige tone langt overgik de fleste af prædikanterne. Men skønt hans retning ikke kan kaldes ukirkelig, den fører dog lidt efter lidt bort fra den egenlige gudstjænestesang, den er jo ikke en tale *af* menigheden, eller på dens vegne, men kun en tale *til* den. — Han bruger i sin musik både generalbas, solosang og af og til instrumenter sammen med kor, så i det stykke er han helt moderne. En prøve på hans skrivemåde ses i eks. 82. Ordene er det velkendte skriftsted: „Kristus er her som er død, hvem vil fordømme, ja end mere, som er opstanden og sidder ved Guds højre hånd, og træder frem for os." Desværre er det her ganske umuligt at sammenarbejde stemmer og akkorder i to systemer til lettere læsning for lægfolk; jeg er nødt til at sætte stemmerne og akkompagnementet på generalbassen hver for sig. Læg mærke til hvor de sidste 6—7 takter næsten er i ufordærvet gammel stil der i grunden ikke engang forstyrres af de pudsige soloagtige hop bassen laver lige før slutningen.

Morsom er en sammenligning mellem Monteverdi og Schütz. Bægge arbejder de med det gamle materiale men i moderne ånd. Den ene *vil* noget der strider mod det kirkelige, og resultatet bliver hæslig musik; den anden frembringer på grænseområdet halvkirkelige værker, der den dag i dag kan høres med glæde. Og bægge er uden tvivl højt begavede, — „den skarpsindige hr. Monteverdi" kalder S. ham med beundring. Vi har her et slående vidnesbyrd om den afgørende, tvingende, sammenhæng mellem arten af den tekniske opstilling og musikindholdet. — Schütz skrev forresten også en række melodier til en oversættelse på vers af salmerne; de er i almindelig menighedsform, og der er blandt dem nogle så udmærkede som L. 63 og 144.

Komponisterne i Tyskland blev i den følgende tid ved med at skrive den af S. begyndte ord-udlæggende musik, men med bestandig aftagende kraft. Den nye musik som nu stod i sin glans i Italien, sivede kun langsomt nordpå, og i sine aller spinkleste former. Man har, når man studerer den tids musik i Tyskland, fornæmmelsen af fattigdom og af at der trænges til fornyelse. Men pludselig bryder det nye frem i al sin pragt med den mærkelige *Reinhard Keiser*, 1673—1739, en førsterangs begavelse, hvis smag imidlertid ikke står mål med hans skaberævne. Hans område var i virkeligheden operaen, men han var hovedmanden for at føre operastilen over i kirken. Han virkede sin meste tid i Hamburg, et af de steder hvor der først oprettedes en offenlig opera, ligesom Venedig var det første sted i Italien, — i den allerførste tid var operaerne forlystelser ved hoffester, ikke tilgængelige for det brede lag. En tid var Keiser også i København. Der er bleven sagt: når folk først havde hørt *hans* musik, vilde de ikke høre nogen andens. Og jeg forstår det så udmærket godt, jeg er en stor beundrer af hans musik. Han har en aldeles bedårende melodi, den skønneste italienske sang med en tilsætning af tysk sentimentalitet og af en vis frisk sanselighed, — og alligevel over det hele den noble tone som al musik har i denne periode. Kavallér til fingerspidserne var han i sin musik som i sit liv; når han havde råd, — det gik op og ned med ham, — gik han altid med to lakajer efter sig i „aurorafarvet" liberi. *Hans* „galante" musik — galant var det fineste man vidste af at sige, — måtte man nu endelig også høre i kirken, for hvor kunde man overhovedet undvære ham? Som undskyldning brugte man vel at man bør give Gud det bedste man har, en undskyldning som så dejligt enes med at man vil more sig selv.

Hvordan det gik til ses bedst på den såkaldte *passion*. Det havde fra gammel tid været skik at man i fasten oplæste lidelseshistorien i kirken. Allerede i middelalderen havde man, for ret at levendegøre denne oplæsning, fordelt den mellem flere personer, én, „evangelisten" læste beretningen, én hvad Jesus sagde, o. s. v. Man fremsagde så ordene i en „messeagtig" tone, i smag med den man brugte ved

salmerne. Da musikken blev flerstemmig, var der enkelte der prøvede på, med benyttelse af denne passionstone, at danne hele flerstemmige polyfone musikstykker, men man opgav det hurtigt, — det blev utydeligt og meget langtrukkent. Istedetfor lod man „evangelisten" sige sin beretning i den sædvanlige enkeltmandstone og de øvrige personers ord blev sunget af kor, større eller mindre, højere eller dybere; Jesu ord blev sunget af et mindre kor af dybe stemmer, pigens, hende der tiltaler Peter, af mindre kor og høje stemmer, folkets udbrud af stort mangestemmigt kor, og så fremdeles. Man fik på denne måde en levende fremstilling af begivenhederne, men fuldstændig kirkelig i tonen, tilgængelig for menigheden. Vi har passioner i denne stil på latin f. eks. af Vittoria, på tysk af Gesius, Vulpius og andre.

Overgangen til den nye musik repræsenteres også her af Schütz. Han har skrevet tre passioner, efter Matthæus, Lukas og Johannes; den Markuspassion der går under hans navn er uægte, hvilket er meget let at høre. De er skrevet i hans alderdom; hans ungdomskærlighed til den gamle kirkemusik giver sig her udslag i at de er ganske uden akkompagnement, uden generalbas. Forresten er de ellers i hans overgangsstil, med selvgjort reciteren istedetfor passionstonen, med et vist dramatisk eller i det mindste stærkt markeret episk sving over korene der dennegang kun synger folkets ord; enkeltpersonerne, Jesus, Pilatus o. s. v. reciterer enstemmigt ligesom evangelisten. Alt i alt indeholder de en meget smuk, udtryksfuld religiøs musik i hans bekendte halvkirkelige stil.

I mellemtiden mellem Schütz og Keiser kommer der egenlig ikke noget nyt frem; det eneste skulde være den ganske kønne måde hvorpå komponisterne af og til bruger de gamle lutherske menighedssange, som et slags svar på skriftord. Men med Keiser sker, også i passionen, den vældigste forandring i alt, tekst, form og musikindhold bliver nyt. Man kunde ikke længer nøjes med de tarvelige bibelord som jo ikke kunde give anledning til en musikudfoldelse, sådan som tiden krævede det; man omdigtede den bibelske fortælling i udtryksfulde vers med baroktidens yndede bombastiske sving. Det berømteste af disse digte er *Brockes Pas-*

*sion*. Det blev sat i musik af Keiser, Händel, Mattheson og Telemann, de fineste komponister på den tid, Bach er den eneste der mangler. Keisers komposition gav anledning til følgende vers der er så betegnende, at jeg ikke kan lade være at meddele det i oversættelse, — originalen er i det bekendte Holbergske, Per Pårseske, versemål, de afskyelige uægte aleksandrinere. „Da *Brocks* lod *Herrens* passion afsynge og derved fremviste et mesterstykke i poesien, så lød *Keisers* tone helt ind til paradis. Da sagde *Gabriel:* er dette mennesketunger? sådan lød det jo for dem i Bethlehem, da englene sang om menneskesønnens fødsel. De *Tre* der er *Et,* de lyttede selv dertil, og da det lød „erbärmlich schön" (dette udtryk nænner jeg ikke at oversætte): det er fuldbragt, da sagde *Immanuel* som sad ved magtens højrehånd: fordi Brocks har ladt min død begræde sådan at det er trængt ind i hjærter selv af sten, så vil jeg til gengæld vise mig for ham til trøst i døden." Det kan man kalde poesi! I lignende poesi hører vi Judas udtrykke sin fortvivlelse, Peter sin anger, Marie sin smærte. Foruden de „handlende" personer optræder nogle betragtende: „Sions datter" og „den troende sjæl". Den første udtrykker sine følelser i anledning af tornekroningen på følgende åndrige måde: „Ellers kroner roserne tornenes skarpe spidser, hvordan går det da til at tornen nu kroner Sarons rose? Auroras perler plejer at væde roserne, men her begynder rosen selv at svede rubiner. Jawohl, erbärmliche Rubinen!" o. s. v.

Keisers komposition står, musikalsk set, himmelhøjt over teksten, den er virkelig skøn, udtryksfuld musik i den fuldt udviklede italienske operastil, med dens recitativer, arier, sammensang og instrumentledsagelse, gjort om muligt end mere levende ved hans personlige tyskfarvede tilskud. Havde den bare haft et andet æmne! Som det nu er, bliver ordene blot mange gange mere stødende når musikken med sin livgivende magt kommer til, og ikke mindst en musik med sådan varme og livskraft som hans. Se f. eks. nr. 83, et brudstykke af en samtale mellem Marie og Jesus på korset. Marie siger: „Skal mit barn, mit liv dø, og skal mit blod udgyde sit blod?" Hertil svarer Jesus: „Ja, jeg dør

til gavn for dig, for at erhværve dig himlen." Keiser kalder stykket „aria a 2". Han kunde godt have kaldt det: arie (d. v. s. melodi, ikke solosang) for 3, for generalbassens, violoncellens sang er ligeså melodisk og varm som bassens og sopranens, de tre stemmer fører den dejligste musiksamtale med hinanden. Men gid det dog havde været elskovsord de talte sammen! Med korset som baggrund kommer der noget modbydeligt smægtende i Jesu fire gange gentagne rørende „jaja". (Det er nu ikke for det, — jeg kender en omtrent ligeså væmmelig samtale mellem Jesus og „sjælen" af selve Joh. Seb. Bach. Den tids pietistisk-farvede tyske kirkepoesi var jo så opsat på det vamle føleri, og komponisterne svage og ikke fintfølende over for det, selv de største.) — Man må, når man udfører nr. 83, lade bassen i akkompagnementet træde tydeligt frem og spille de (af mig) tilføjede akkorder svagt.

Forresten, når teksten ikke førte Keiser i altfor stærk fristelse, kunde han godt skrive sømmelig, ja alvorlig og værdig — om end ikke kirkelig musik. Heldigvis var teksten ikke altid selvlavet, man brugte også af og til bibelens beretning, naturligvis med indblanding af lyrisk-betragtende sentimentale digte. Når Keiser sætter bibelordene i musik, i recitativer, selvfølgelig opera-recitativer, — de er ganske ligesom i hans verdslige musik, — kan han skrive så smukt som det ses af eks. 84. Når jeg anfører dette recitativ, — af hans Markuspassion, teksten se Markus evang. kap. 14 v. 26—28, — er det ikke alene for Keisers skyld, for at rense ham, men også for Bachs. Man kunde jo få selv de bedste kendere af Bach, der ikke netop kendte Keiser, til at tro at dette stykke var af Bach, måske lige med undtagelse af det sidste par takter, der dog ikke er særlig slemt teatralske. Og i virkeligheden gælder det al musikken, ikke alene recitativerne: Bachs passioner og kantater er voksede ud af Keisers passioner; vil man forstå hans storhed, må man kende hans udgangspunkt og udvikling derfra.

Det er en meget udbredt anskuelse, vist den almindeligste, at *Bachs* kirkekompositioner er højdepunktet af al kirkemusik. Efter hvad der her er udviklet vil det forstås, at jeg ikke kan dele denne anskuelse. Lad os se på et af

hans største og bedste arbejder, Matthæuspassionen. Der er her slet ikke tale om, som i virkelig kirkemusik, at lægge tone til menighedens frembærelse af kirkeordene; her rækkes tilhørerne et kunstværk til beskuelse, et rigt udfoldet sjæleliv fremstilles til betragtning. En af de allerstørste har her vist hvordan han, dybt grebet af lidelseshistorien, med en inderlighed i troen der lyser frem af hver linie, har formået at føle med, leve med alle de „handlende" og alle de „betragtende" personer; ud af denne samleven har han så, med sin næsten ufattelig store kunstteknik, skabt et billede — man kunde måske sige af „lidelseshistoriens sjæleliv", et billede der står fast, urokket gennem tiderne, — klassisk i sin storhed og højhed. Dette uforlignelige religiøse drama rækker han os, og vi, vi modtager det med den hånd der kan modtage det, med vor æstetiske sans, vor musiksans. Og jo mere udviklet denne sans er, desmere inderlig kan vor modtagelse blive, mens det dog må siges at værkets storhed gør at alle de mindre udviklede altid kan have glæde af det.

Men hvad har dette med gudstjeneste at gøre? At en sådan modtagen af værdier kan have stor menneskelig, ja religiøs betydning, måske ikke mindst gennem den tak den får os til at bringe alle gode gavers giver, — at det æstetiske, ikke mindst som her knyttet sammen med det religiøse, kan virke med til sjælsrensning, — alt dette behøver jeg ikke at gentage. At glæde os over kunst, selv den ædleste, er nu engang ikke vor opgave med gudstjænesten; gudstjæneste er kun dér, hvor menigheden, idet den samles om de fælles goder, *selv* og i fællesskab, frembærer sin bøn, tak og lovprisning. Lad mig tilføje, — for vi må have katolikkerne med der jo i mange stykker har bedre forstand på gudstjænestens væsen end vi, — gudstjæneste er også dér hvor menigheden *lader* bøn og taksigelse frembære, om end gennem mellemled, så dog i en tone som alle må erkende som menighedens egen tale. (Palestrina).

I alt dette ligger ingen nedsættelse af Bach. Der er ingen rangforordning i musik som sætter kirkemusik over den ikkekirkelige. Den musik som giver os det fyldigste udtryk for hvad der duer i menneskelivet, fremsat i klassisk form,

— d. v. s. i fast, blivende form der kan stå gennem tiderne, og hvor intet går til spilde, men alt tjæner helheden, — den musik er den bedste, hvadenten den er kirkelig eller ikke. Vi kender jo også i digtekunsten storslåede religiøse værker der intet har at gøre ved gudstjænesten, som ingen vil kalde ringere af den grund: Miltons „Tabte paradis", Grundtvigs „Nyårsmorgen". — Det eneste man kunde indvende mod Bach er at han selv har tænkt sine værker som gudstjænestemusik. Men i virkeligheden forringer det dem ikke, de bliver jo ikke mindre gribende af den grund. Vi har før set store mænd der på enkelte punkter var bundne af deres tid uden at det skadede deres frembringelser. — Mon forresten de der ønsker Bach opført ved gudstjæneste nogensinde har betænkt hvad tid det vilde tage? Matthæuspassionen varer, uforkortet, sikkert omkring 3 timer. Og så desforuden præken og salmer! Ja, det er jo kun noget ganske udvendigt, men dog værd at betænke. — Og mon egenlig de mange som elsker at sige: „Vi får mere ud af Bach end af at gå i kirke", mon de igrunden har anelse om hvad man går i kirke for? Ja, hvis man går derhen for at røres! så virker selvfølgelig kunst bedst. Og man må jo også indrømme dem at præster kan mishandle en gudstjæneste sådan at den ikke er værd at gå til. Men fejlen er i så fald ikke gudstjænestens.

Allerede i udgangspunktet, Keisers stærkt verdslige musikart, ligger jo at Bachs musik ikke kan være kirkelig i ordets strænge forstand. Men alligevel er der en meget stor forskel mellem de to komponister, der først har sin grund i Bachs ganske anderledes ærbødige forhold til ærnet, og dernæst, ikke mindst, i Bachs vældige *alvor* i musikarbejdet, i det tekniske. Bach har det tilfælles med de andre store, Palestrina og Mozart i særdeleshed, at i ham samles alle strømninger fra den nærmest forudgående musikudvikling, ikke blot den italienske recitativ- og melodistil sådan som den var bleven tyskfarvet hos Keiser, men også den polyfoni som var udviklet i Italiens kirke- og instrument-musik i 17de årh.; fremdeles de tidligere tyske komponisters optagelse af koralen som svar på skriftord, nu brugt af Bach på en dybere og åndfuldere måde; endvidere den

tyske orgelstil fra 17de årh. i dens to hovedskikkelser, den fantasirige virtuose hos *Buxtehude*, den strængere hos *Pachelbel;* ja tilsidst franske former, ikke mindst dem fra klaverkomponisterne. Alle disse elementer sammenarbejder Bach nu med sin kraftige hånd til organiske, strængt konsekvente helheder. Mærkeligt er det at se hvordan han af og til kan gå ud fra endogså ret sentimentale temaer, men hvordan det solide arbejde der fremvirker den fast sammentømrede bygning formår at forandre det smægtende til en fin tone af ædel følsomhed.

Det vil her være rimeligt at se på *Händel* i hans forhold til Bach og til kirkemusik. De to slås tit sammen, — man hører jo også på deres musik at de er fra samme tid, — men dermed hører ligheden op. De er født samme år, 1685, samme årstid, H. 23. Febr., B. 21. Marts, kun få mil fra hinanden, H. i Halle, B. i Eisenach, i beskedne borgerlige forhold, — og derefter skilles deres veje. Større modsætning end den mellem de to findes ikke i musikhistorien, og selv i deres ydre liv har den givet sig udtryk. Bach bliver hjemme hele sit liv, han når ikke længere ud end til Lüneburg hvor han gik i skole, og til Lübeck hvorhen han vandrede på sin fod for at høre Buxtehude spille. Han arbejdede, studerede, giftede sig to gange, fik en mængde børn, levede agtet og beundret af en snæver kres, og døde 1750 i Leipzig, altså ikke så farlig langt fra fødestedet. — Händel derimod bliver hurtigt revet bort fra hjemmet og kommer i store forhold. Som ganske ung er han med i det store musikrøre i Hamburg med den vældig frembrydende nye musik i de Keiserske operaer, går derfra til selve kildestedet for det nye, til Italien, lever dér sammen med de største, bl. a. den geniale *Alessandro Scarlatti* hvis søn Domenico, den senere berømte klavérkomponist, bliver hans nære ven, lander så i England, hvor han gennem uro og kamp arbejder sig op til den højeste stilling og højeste agtelse; tilsidst var han igrunden den eneste der regnedes med i England. Han døde 1759 og ligger begravet i Westminster ved siden af Englands stormænd. En kæmpenatur var han, også i det ydre. Det ses af den bekendte historie om sangerinden Cuzzoni der ikke vilde gøre ham tilpas i en arie, — „sarò un Bel-

zebù" („jeg kan være som en djævel") satte hun trodsigt op imod ham, men han illustrerede sit svar: „og jeg kan være som fandens oldemoder" med at tage hende og holde hende i strakte arme ud af et vindue på anden sal, — fra det øjeblik var hun hans mest forstående og hengivne sangerinde. — Händel blev aldrig gift. En lighed fik de to store dog tilsidst, de døde bægge blinde.

Som deres levnedsløb var uéns, sådan også deres musikalske personligheder. Bach er først og fremmest tyskeren, den tyskeste blandt de tyske, den inderlige, dybe, grublende, skarpsindige og — den flittige der elsker arbejdet. Händel fik en kosmopolitisk opdragelse og fandt tilsidst det sted hvor hans natur kunde føle sig hjemme, den engelske musik med det brede, åbne, lyse, storslået folkelige drag, — der havde jo i århundreder været et bevidst folkeliv i England som folket, ikke mindst i 17de årh. havde sat noget ind på at bevare; i Tyskland var der på Bachs tid intet folk. Tyskerne vil jo nu, som de plejer, annektere Händel, — man kunde stadig i de første krigsår læse om ham som „vor store sejerskomponist". De stakler! Og så er de sejersværker der hentydes til, hans „Utrechter-" og hans „Dettinger Tedeum", skrevne i anledning af engelske sejre og til engelske ord! — Hvordan afgøres det overhovedet *hvor* en komponist hører hjemme? Ikke efter fødestedet. Det folk hvis kultur han har taget op, arbejdet i og ført til et højdepunkt, sådan at folkets ånd klarere og klarere åbenbarer sig deri, — det folk er hans folk, om ved fødsel som hos Bach, om ved åndsslægtskab og adoption som hos Händel. Sådan er også Weyse dansk, han være nok så tyskfødt; hans romancer er det fineste udtryk vi har for dansk natur. Buxtehude derimod som er født i Danmark, efter nogle i Helsingør, efter andre snarere i Helsingborg som dengang var dansk, er afgjort tysk komponist; det var den nordtyske orgelstil han tog op og førte så glimrende videre i samme retning, at den faldt fuldstændig mundret for tyskeren Bach, da han gik videre i Buxtehudes spor. Lad så kun tyskerne for engangs skyld høfligt kalde ham „der gewaltige Däne!" — Forresten har Händel, når man lige undtager nogle umodne ungdomsarbejder fra Hamburg-tiden, kun éngang

skrevet til tysk tekst, dengang da han 1716 fik lyst til at sætte „Brockes Passion" i musik; hans værk er noblere end de andres men ingenlunde af hans hovedværker. Alt hvad han ellers skrev var i den første tid på italiensk, i hans sidste og største tid altid på engelsk. Og de der kalder ham tysk må ikke kende meget til hans engelske forgænger, den herlige komponist *Henry Purcell;* Purcells „Tedeum" og Händels „Utrechter Tedeum" ligner hinanden som søskende. Der er det samme forhold mellem de to komponister som mellem Keiser og Bach; den ene har lagt den grund som den anden har bygget videre på med langt rigere kunstmidler og med langt større personlig magt. — Om disse to forgængere gælder: Keiser overgår Purcell i ydre skønhed og elegance, men Purcell virker, trods en del ubehjælpsomhed langt mere tiltalende ved sin forårsfriskhed; til tider kan han være imponerende storslået.

Men forskellen mellem Bach og Händel er ikke udtømt med det her sagte, den går endnu dybere. Bach er *musikeren* med det *subjektive* præg, Händel er *digteren* der vil en *objektiv* fremstilling. Kaster man i tanken et blik henover Bachs storværker, er det man får som hovedindtryk synet af en mand, den store enkelte, den dybt grebne, der ud af sin grebethed danner vældige tonebygninger; det der er ærnet for værkerne, Jesu død, opstandelse, eller hvad det kan være, er altid set med Bachs øjne, hans tåreblændede øjne. De to ting, Bachs inderlighed og hans tonemassers vælde er hovedindtrykket af hans kunst. — Ganske anderledes med Händel. Et blik hen over hans værker giver en række storslåede syner af et folk, mest jødefolket, i nød, i bøn, i tak, i sejersglæde o. s. v. Arbejdet i musikken, hvor fuldkomment det end kan være, interesserer ikke i den grad som hos Bach, det der slår én er mere den ævne han har til med få streger at sætte store ting frem. Hvis det gælder om nogen dødelig, så kan det siges om ham: han talte, så skete det; han bød så stod det der. To store komponister der levede i tiden efter ham har peget på dette. Mozart har sagt om ham, at han „bedst af os alle véd hvad der gør stor virkning; når han vil det, slår han ned som et tordenvejr." Beethoven siger, at han er „alle mesteres uopnåede mester;

gå hen og lær af ham med få midler at frembringe så store virkninger!" Men som den digter han er, den profetiske forkynder af de store syner, er han også i påfaldende grad afhængig af æmnernes værdi; er teksten kedelig bliver hans musik også kedelig. Bedst er han jo i reglen, når hans ord er taget fra det gamle testamente, det som det engelske folk i det 17de årh. havde lært at værdsætte, vel sagtens fordi de i deres kampe følte sig i slægt med jødefolket. Mærkeligt er det at sammenligne Bach og Händel her. B. har skrevet en sørgehymne over den sachsiske dronning Christiane Eberhardine. Musikken er dejlig, af Bachs bedste; ordene er elendige, den værste klingklang-poesi i den tids sødlige stil. Händel har også skrevet en sørgehymne over en dronning, en engelsk, Caroline. Den hører ligeledes til hans bedste musik, men dens tekst er da også lutter skriftord fra salmerne og profeterne. At hans „Messias" står så højt, kan i meget føres tilbage til teksten, denne gang taget både fra det gamle og ny testamente. Der siges at han selv har sammenstillet den; er det sandt så har han også på dette punkt været genial. — I denne sammenhæng forstås det at Bach som instrumental komponist står så meget højere end Händel; her mangler jo den inspirerende tekst. Til gengæld er Händels stemmebehandling langt bedre end Bachs. Händel havde i Italien lært at respektere menneskestemmen; hvis man skal nævne de største i den italienske melodistil, den såkaldte „bel canto", kan man uden betænkning nævne Händel sammen med Alessandro Scarlatti. Bach er tit hårdhjærtet i dette stykke; en menneskestemme er ham af og til kun et instrument blandt de andre, oboen eller violinen.

Alt i alt, det er ørkesløst at spørge om, hvem der er størst af de to; de er bægge store, mellem de største, og de *udfylder* hinanden. Men underligt er det, mens Bach i levende live næppe blev værdsat efter fortjeneste, så er det nu Händel der ikke nyder fuld retfærdighed, ikke mindst herhjemme. Vor opdragelse er jo så gruelig ensidig, i retning af tysk musik og i retning af instrumenter. Kan det så undre, at den tyske komponist med det instrumentale præg forstås, — og som følge deraf kan opføres tilfredsstillende, mens hans modsætning hverken forstås, eller udføres så at han kan

gøre sig gældende. Enhver Händelopførelse i de senere år har været mig en sorg; der kan jo være lagt megen dygtighed og flid i arbejdet, men det store sving, de brede linier, den profetiske begejstring mangler, — og hvor er så Händel? Og det er så meget sørgeligere, som jeg har grund til at mene at han netop vilde passe for vort folk, ikke blot for de få musikdannede. Der går en linie gennem den nye musik, — jeg vil opfordre yngre musiklærde til at undersøge tingen nærmere, — en linie der har den Carissimiske retning til udgangspunkt, som delvis over Frankrig, delvis direkte, når til England hvor dens lyse, åbne tone slår rod og udfolder sig i bred, kraftig folkelighed. Denne folkelige tone er den diametral modsatte af den tyske, — har en påfaldende nordisk farve. At den må ligge os særlig nær, ses bl. a. af den påviselige indflydelse Händel har haft på Weyse i romancerne, vort mest danske danske. — Mærkeligt nok har kunstforstandige gjort mig opmærksom på en tilsvarende linie i bygningskunsten, fra Italien (Palladio) over England til Danmark (C. F. Hansen). Det synes som om bevægelsen også uden omvej kan nå fra Italien til os, — mon ikke Thorvaldsen kunde pege derpå? Det var vel ikke helt tilfældigt, at én af hans mest danske figurer, den lille danserinde, netop mindede om én af Carissimis figurer. Hvor forskellige vi er fra Italienerne, noget har vi tilfælles: en vis lys åben jævnhed, som er helt u-tysk. Og så det at vi bægge „forstår halvkvædede viser". Det kan som bekendt hverken Tyskere eller Nordmænd. Og Italienere og Danske plejer at synes om hinanden, Italienerne er derimod næppe særlig venlig stemt eller forstående overfor Tyskerne. — Hvis dette er rigtigt, hvad meget tyder på, er det ikke så lidt af en skam at vor énsidighed lukker os ude fra noget stort som burde stå os nær.

På et punkt endnu er der en forskel mellem Händel og Bach, og her må det siges at H. har fortrinet. Men det drejer sig ganske vist ikke om værkernes musikværdi, kun om — lad mig sige sandfærdigheden i deres ydre stilling. Mens alle B's passioner og kantater er skrevne til gudstjænestebrug, er alle H's oratorier bestemt til opførelse i koncertsale for et publikum der kunde få adgang ved at be-

tale. Hans førnævnte sørgemusik og de store kompositioner til „Tedeum" er derimod opført i kirke, men ikke ved egenlige gudstjænester, — ved store folkefester, som sørge- og glædesmusik der skulde udløse og løfte folkets, det engelske folks stemning i store øjeblikke i dets liv. Her var Händel paa sin Plads, han hvis hovedævne det netop er at give et stort udtryk for det fælles folkelige. Hvor mange gange senere har der ikke, i de forskellige folks liv været brug for en mand som han var, ved festlige lejligheder hvor man må nøjes med pæne festkantater uden storhed! Kunde man blot vække hans ånd op af graven, nu når vi skal holde genforeningsfest! her kunde der trænges til ham.*)

(Af Händels og Bachs musik er det ikke nødvendigt at give eksempler, den er jo let tilgængelig i både gode og billige udgaver.)

I den store opgangstid for kunstmusikken, i 17de og 18de årh. gik det ilde med menighedssangen, med de lutherske åndelige viser. De blev i løbet af omtrent et hundrede år forvandlet fra en levende, rytmisk bevæget sang til den stivfrosne såkaldte „døde koral" med dens lutter lige lange toner, uden spor af rytme. Skylden ligger naturligvis dybest set, hos menigheden selv, svækket som den var bleven dels i den store nødstid, trediveårskrigen, dels ved ortodoksien med den „rene læres" tvang; menigheden havde nu ikke længer brug for en levende sang. Men andre årsager der delvis lå uden for det kirkelige, virkede også med. Først dette. I tidligere tid havde al musikbegavelse regnet kirkesangen som sin hovedopgave og brugt alle kræfter til fremme af den; efter 1600 var den ny stils kunstmusik målet, og menighedssangen blev agtet ringere og ringere. Det gik så vidt at den bekendte kritiker og komponist, ordførende for den tids musikanskuelse, Mattheson, kaldte de gamle jævne sange for en sygdom i musikken, „eine maladie der melodie". Ganske vist var der en del betydelige komponister der endnu brød sig om dem, som dels lagde dem til grund for orgelkompositioner, dels brugte

*) skrevet Januar 1920.

dem i kantater og passioner, de førnævnte Buxtehude og Pachelbel til eks., — og hovedmanden i bægge retninger, Bach, ikke at forglemme. Men i de kunstværker som de byggede op over de gamle melodier er koralformen reglen, den viste sig i tidens løb at egne sig bedst dertil. Ikke sjældent udstafferer de dem med forskellige triller og kruseduller, men derved forandres de ikke, det er en ydre, løs pynt, noget påklistret der ikke giver virkelig rytme. Disse koralbearbejdelser var jo ikke gjort for at synges af menigheden, de skulde kun *høres* på, men det er klart at de måtte påvirke dens i forvejen svækkede sans og føre den endnu mere i retning af det rytmeløse.

Hertil kom så pietismens indflydelse. Denne kirkelige retning som ellers i mange stykker betegner en opgang var afgjort en ulykke for de gamle melodier. Det hænger sammen med dens mangel på forståelse af det menneskelige i forholdet til kristendommen, en mangel der så let udsætter for, når det menneskelige ikke kan undværes, sådan som i salmedigtning og salmesang, at falde over i det verdslige. Den tyske pietismes salmeord fra den tid har en så svulmende følelseskarakter at de gamle lutherske melodier slet ikke kan passe til dem; derfor søgte man sine toner i operaen der havde de udtryksmidler man havde brug for. Se nogle meget betegnende eksempler nr. 85 og 86. Læg mærke til den førstes yndefuld-elegante sværmeri, den andens attråfyldte higen, (foredragstegnene er føjet til af mig som understregning af det karakteristiske). Læg også mærke til hvor megen lighed melodistilen særlig i den første har med den Bachske! Vi ser her det særsyn at den mest verdensforsagende kirkelige retning har den mest verdslige kirkesang der tænkes kan. I virkeligheden forsvandt disse melodier forbavsende hurtigt; de var altfor ufolkelige til at kunne holde sig. Det par stykker som ikke blev kasserede, omdannedes ligesom de gamle lutherske til koraler.

De ortodokse så ikke med venlige øjne på denne pietistiske kirkesang. Man dadlede „den springende og dansende manér, hvorved hjærtet blev sat i stærk bevægelse, ja næsten i raseri, som stred mod sagens gravitet og højhed,

mod den evangeliske kirkes sædvane: Luther havde jo ingensinde digtet i daktyliske versemål eller til hoppende melodier", (af en erklæring fra det teologiske fakultet i Wittenberg 1714). Fra nu af bliver „det højtidelige" stikordet. De stakkels gamle lutherske melodier måtte afgive den sidste rest af liv og bevægelse de havde tilbage.

Så kommer rationalismen hvis eneste kirkesang er den stive rytmeløse koral der nu med sine imponerende akkordsøjler står som et majestætisk gravmæle over den døde menighedssang, som et mindesmærke om *den* folkelige sang der *havde* været. — Det er jo ved akkorderne at koralen må virke, nu da den mister den ene halvdel af det melodiske: rytmen, det „håndtag" hvormed man væsentlig tager fat på melodien. At man ved akkordrækker kan opnå kunstnerisk virkning viser koralerne i Bachs passioner, men denne virkning afhænger af stedet de står på, sidestillede og modstillede skriftordene og de lyriske indskud, kastende lys over dem. Løsrevne og brugte ved gudstjæneste vilde de mangle ævne til at udtrykke hvad menigheden har for.

Der er jo desuden det at mærke ved koralformen at akkorderne kræver tid til at brede sig. Det er denne omstændighed der gjorde at salmesangen blev så utålelig langsom, sådan som vi ældre kan huske det fra vor barndom, da de der ikke ved uddannelse havde skaffet sig en særlig god vejrtrækning var nødt til at synge salmerne med stød på hver tone og med stavelserne skilte fra hinanden, — man kan endnu af og til høre noget af den slags, når basuner blæser på kirkegårde eller fra kirketårne. Hvis målet er det højtidelige, ja så har man aldrig haft nogen mere „højtidelig" musik end koralen der fra orgelet brusede ud over den stumme forsamling; er opgaven den at bære kirkeordene, så har der aldrig været nogen ringere sang end den der sønderhakkede dem så man knap kunde holde sammen på meningen, mens det der blot skulde støtte melodien, udsættelsen, gjorde sig gældende som det væsentlige der ene skulde lægges mærke til.

Det må næsten kaldes et vidunder at der i første halvdel af perioden, i midten af det 17de årh. da det forlængst var

gået ned ad bakke med den gamle musik, kunde opstå så udmærkede melodier som *Joh. Crügers* (1598—1662), i bedste forstand folkelige og kirkelige. Vi som vil arbejde på fornyelsen af den gode kirkesang har særlig grund til at lægge mærke til dem; de vil falde let for folk at lære. De ligger os jo nærmere i tiden, og derfor måske også i fornæmmelsen, end melodierne fra reformationsårhundredet der dog nok overgår de Crügerske i kraft. På hans udsættelser mærkes den sene tid; de kan kun delvis bruges. Men melodierne selv står gennem tiderne. Se „Gud skal alting mage", „Hjærte, løft dine glædes vinger", „Jesus, livets sol og glæde", „Min Jesus, lad mit hjærte få", „Nu takker alle Gud", „Søndag morgen fra de døde", „Sørger du endnu min sjæl, (L. 57, 72, 95, 119, 129, 169, 170). Desuden „Mægtigste Kriste" og „O du min Immanuel" (L. 124 og 134) hvor dele af Crügers melodier er benyttede.

Romantikken var ikke til gavn for den *frembringende* musik. Nu da vi er kommen ud af dens tryllekres, er det let at se at komponister som Mendelsohn og Schumann, — Weber og Wagner, betegner en nedgang i forhold til de seks store i det 18de årh., fra Bach til Beethoven[1]). Ejendommeligt for den romantiske musik er, sammen med en aftagende ævne til at holde sammen på midlerne, en stigende stræben efter at være „dyb". Derfor „betyder" den så tit, mens den klassiske musik altid „er". Af dette hang til dunkelhed vokser så den overtro op at det tunge, det mørke, er det vægtigste; skyer vejer mere end solskin — en overtro der endnu kan træffes. — Men menneskeslægtens opgave overfor musik er jo heldigvis ikke blot den at *frembringe;* det vilde se galt ud for de stakkels komponister om der ikke var nogen til at *modtage* deres værker. Det går her som i naturen; der er tider for blomstring og tider til at høste og sanke i lade. Om de sidste er ringere end de første er ikke godt at sige, uundværlige er de ialfald. Og her virkede romantikken godt. Den havde jo langt mere end de forrige tider sans for sammenhængen gennem tiderne,

[1]) Også her ses det, at perioderne ikke retter sig efter tallene; det 18de årh.s musik når et stykke ind i det 19.

for den historiske udvikling, og med sit syn for denne udvikling førtes den gennem nyerhvervelsen af de forrige tiders skatte til en mere omfattende oversigt, til en dybere indsigt, til en klarere skælnen mellem værdierne. Dette kom nu den tysk-lutherske sang til gode. 1843—47 udkom *Winterfelds* store bog om den evangeliske kirkesang. Lad ham have taget fejl på enkelte punkter, — det kunde jo ikke være andet på så tidligt et tidspunkt, — denne bog er dog udgangspunktet og grundlaget for den så hårdt tiltrængte fornyelse af kirkesangen, for dens udfrielse af trældommen under operaen og koralen, fra verdsligheden og den forlorne højtidelighed. Så fulgte — og er vedblevet at følge til vore dage — udgivelsen af den gamle musik, jeg vil særlig nævne et af de ældste og bedste værker af denne slags, *Tuchers* samling af melodier og udsættelser fra reformationstiden, 1848. Det varede så ikke længe før man rundt omkring i menighederne fik øje på hvad disse værker lærer om „den strålende top hvorfra vi er sunkne og atter skal op", og i praksis tog fat på fornyelsen. Det protestantiske Bajern begyndte og har nu i omkr. 70 år sunget de gode gamle melodier ved gudstjænesten. Flere andre landsdele er siden fulgt efter. Overalt gjorde man den erfaring at menighederne på landet med glæde tog imod den gamle sang, i byerne først efter lang modstand. Grunden hertil er ikke vanskelig at forstå. Jeg skal komme nærmere ind på dette, når vi siden træffer det selv samme fænomen herhjemme.

Den danske kirkesang fulgte i det 17de og 18de årh. troligt i den tyskes spor. Også her trænger den nye verdslige musik ind og fordriver den gamle, også her svækkes den folkelige vise, mister alt sit liv og forvandles lidt efter lidt til den døde koral. Der er kun den forskel at den egenlige kunstmusik ikke spiller nogen rolle, vi havde jo ingen store komponister i den tid, den eneste, Buxtehude, forlod som ung Danmark.

Det er *Kingo* som har den ære at være den første repræsentant for ødelæggelsen. I hans „åndelige sjungekor" (1674 og 1681) bruges for første gang verdslige melodier af den moderne slags til gudelige ord. I sin lange og velskrevne fortale gør han undskyldninger derfor, — man ser altså at det var noget uvant han havde foretaget sig, — og henviser til de gamle som havde gjort det samme med deres salmer. Forskellen var jo bare den, at de havde taget deres toner fra kirkesangens nære slægtning, folkevisen; mens Kingo har taget sine fra selskabs- og dansevisen i den tids ukirkelige musik. Herhen hører alle hans melodier, måske lige med én undtagelse (den 10de i 2den part). Men eftertiden har ladet sig narre. Man har jo rent ud ment at han tog sine melodier fra de nordiske eller skotske folkeviser (se Berggreens koralbog ved nr. 17). Jeg gad forresten nok set en folkevise fra vor folkegruppe med så elegante, kunstnerisk så højt udviklede versemål som „Sorrig og glæde" eller „Nu rinder solen op". Smukke er de, men folkelige, — nej, stil, form, tonesammensætning, alt peger bort fra folkevisen. Meget peger derimod på dansemusikken fra det 17de årh.; „Sorrig og glæde" kunde minde om en Sarabande med

dens kadencer hvor man blot savner trillerne, mens damen nejer, „Rind nu op" om en Bourrée eller lignende. Et andet er at et par af melodierne er så lidt fremskredne, endnu smager så meget af det gode gamle, at de, udsatte i ren stil, virkelig kan få et kirkeligt præg. Dette gælder først og fremmest om „Nu rinder solen op" (L. 128), noget mindre om „Rind nu op" (L. 157) hvor det smærtelig-følsomme spring mellem 1ste og 2den verselinie (*h—es*) virker lidt uheldigt.

Ser man i „åndeligt sjungekor" mest det nyes fremtrængen, så viser Kingos „Graduale" (1699) særlig det gamles ødelæggelse. Man får just ikke megen respekt for Kingo som musiker, når man ser hvordan han her, undertiden ligesom af en fejltagelse, giver de gamle melodier deres rigtige form, undertiden, og tiere, moderniserer dem i rytme og fikser dem op med pyntenoder og kromatik. Alt med et helt tilfældigt præg. Betegnende er hans behandling af „Som hjorten med tørst" (se eks. 87, sammenlign den med eks. 41). Her er den gamle skiftende rytme gjort til regelmæssig tredelt takt, og melodien har herved og ved de mange solosangs-agtige overtrækningsnoder fået et uhyggeligt dansende og letfærdigt præg.

I *Pontoppidans* salmebog (1740) optræder de nye tyske pietistiske melodier for første gang; de står sammen med de gamle melodier der her er behandlede på samme måde som hos Kingo, dog noget mere konsekvent. Trods triller og forsiringer dukker den stive koral mere og mere op gennem den tiltagende regelmæssighed. — Pontoppidans salmebog er en af de sidste der følger den gode skik fra reformationstiden, at have melodien trykt over ordene. I den følgende tid står ordene for sig i salmebøgerne, og melodierne findes i de såkaldte „koralbøger" hvor de er udsatte til brug for organisterne, til at *spille* efter ved gudstjænesten. Det samme skete på samme tid i Tyskland. Det er i den anledning at Winterfeld træffende bemærker, at det synes som om man fra nu af mere søger sin opbyggelse ved *læsning* end ved at *synge*.

Den første danske koralbog er *Breitendichs* fra 1764. Den indeholder, som det hedder på titelbladet, „alle gamle

såvel som nye melodier af den nye kirkesalmebog", d. v. s. Pontoppidans. De nye, de tyske pietistiske, har B. ikke selv udsat; han har, hvad han siger i fortalen, taget dem ordret fra de tyske samlinger; de gamle har han selv udsat, men hværken med særlig dygtighed eller smag. I melodiernes udpyntning overgår han forgængerne; et afskrækkende eksempel ses ved eks. 88, til sammenligning har jeg sat den oprindelige melodi nedenunder. Hans udsættelse har jeg ikke taget med, da den er uden interesse. Eks. 89 viser en melodi hvis oprindelige skiftende rytme er gjort regelmæssig dansende i tredelt takt, den gamle folkelige form for melodien kan ses L. 52; eks. 90 har under pyntenoderne aldeles bestemt koralformen, til sammenligning se L. 41. I disse tre eksempler har vi et klart udtryk for kirkesangens dybe forfald.

I den næste koralbog, *Schiørrings*, (1781 og 1783) er koralformen omtrent gennemført; der er ganske vist nogle, ikke mange, melodier i tredelt takt, men de er gjort så regelmæssige at de igrunden ikke skiller sig stort fra de egenlige koraler. Pyntenoderne er forsvundne, lige med undtagelse af nogle triller, som anbringes ved linieafsnittene; synges kunde de jo ikke, men man var vel vant til at organisten forlystede tilhørerne med at spille dem. Koralformens sejr kendes ikke blot af rytmens forsvinden, men viser sig også i den stærke vægt der lægges på udsættelsen, al interesse er nu flyttet fra melodien til harmonien. Og det må man tilstå, ser man bort fra den meningsløshed at en livløs melodi skal bære en levende menigheds tale, er Schiørrings bog ikke blot et dygtigt og alvorligt, men i virkeligheden et vægtigt musikalsk arbejde. Der er ingen af de andre koralbøger der i kunstnerisk interesse kan måle sig med hans. Han siger i den ene af sine fortaler at „kendere" mulig kan spore den Bachske „geist" i hans udsættelser; det er sandt, — om han hermed tænker på den rigtige, den store Bach eller på sønnen Carl Phil. Em., der havde været Schiørrings lærer, og som man i den tid lagde mest mærke til, skal jeg lade bære usagt. Men, hvordan det nu er, man har en virkelig musikalsk fornøjelse af at studere hans arbejde. Som eksempler nr. 91 og 92.

Så følger *Zincks* koralbog 1801. Her er koralformen enerådende. Enkelte melodier i tredelt takt er kun et bevis mere, for melodier i daktylisk versemål som „Jesus, din søde forening" kan jo kun blive koraler, kun få lige lange noder, i denne takt. Hans udsættelser er jævne, naturlige og vellydende men ikke særlig mærkelige. Det mærkelige i Zincks koralbog er de melodier som for første gang kommer frem her og hvoraf flere har holdt sig i yndest til vore dage. Og de fortjæner det, det er de bedste der er komponeret siden Crügers dage. Forrest i rækken står „Nu kom der bud fra englekor"; den kunde, uden at behøve at skamme sig, sættes ved siden af melodierne fra reformationstiden, frisk, frejdig og folkelig; som den er. Den er ikke ligefrem lavet af Z., han har læmpet en temmelig kedelig tysk melodi fra sidste halvdel af 17de årh., — og gjort den morsom. Så er der den stille, milde „O glade budskab", den vi plejer at synge til Brorsons „Bryd frem, mit hjærtes trang". I den har Berggreen gjort en styg forandring; Z. har i sidste verselinie, på ordet „gærne", et lidt vanskeligt oktavspring nedad, *D—d*; B. har rettet det til det smægtende sekstspring, *D—fis;* jeg vilde foreslå det næmme og naturlige kvartspring, *D—a,* der i karakter ligner Zincks bevægelse langt mere. Denne melodi har Z. selv gjort og ligeså „Nu rinder solen op". Da vi nu engang har den gode melodi fra Kingos graduale til hans morgensang, vilde jeg foreslå Z's solide, lyst-kraftige melodi sat til „Stå fast, min sjæl." — Så er der den glade, frimodige „Så er vor høst til ende", kendt fra Berggreen som „Jeg vil min herre love"; den passer udmærket til Brorsons „Er Gud for mig, så træde". Mange bruger den til „Befal du dine veje", men det er synd mod Hasslers udmærkede „Hjærtelig mig nu længes" der er som skabt til P. Gerhardts ord.

Den sidste mel. har Z. måske kun læmpet. Derimod har han komponeret en udmærket mel. til „Ej livets kummer". Da vi ikke længere har disse ord, er melodien ikke kendt, men den burde kendes. Jeg har (L. 21) sat den til Brorsons herlige ord „Den sjæl som Gud i sandhed kender." Jeg tror at ingen vil fortryde at synge de ord på den melodi. — Her ses tydeligt en ejendommelighed som er fælles for de

fleste af disse melodier; skønt de alle hos Z. står skrevet som koraler, bryder en folkelig rytme dog ganske kendelig igennem den tilsyneladende ensformighed. — Denne melodi er hos Berggreen skændig omlavet.

Der er endnu en mel. hos Z. som er værd at lægge mærke til, „På Gud alene". Den begynder ganske udmærket, men lider i midten af en kedelig ensformighed med gentagelser. I Zincks skikkelse kan man finde den hos Berggreen. Jeg har ved L. 153 gjort nogle ændringer i 5te og 6te linie, for på den måde at få den værdifulde melodi reddet. Som Zincks barnebarnsbarn mener jeg at have ret til denne og enkelte andre, mest rytmiske, småændringer i hans melodier.

En sådan række folkelige kirkemelodier i en sådan tid, — Zincks koralbog falder jo sammen med den skrækkelige, flade „evangelisk kristelige" salmebog, — det er noget af et vidunder. Og at de har den virkelig gode, kirkelige karakter får da også derved sin stadfæstelse, at det falder så nærmt og naturligt at udsætte dem i den rette kirkestil. Men hvordan har de kunnet opstå dengang? Her må til forklaring først peges på den folkelige strømning der gik igennem hele den øvrige musik i de dage, den hvis hovedmand er *J. A. P. Schulz,* en musikretning vi i det følgende skal komme tilbage til. Men dernæst maa det hævdes: det er ikke klarhed over kristelige sandheder, den klarhed som tiden næppe havde, der skaber den gode kirkesang; det er det barnlige tillidsforhold til Gud der giver sig udtryk i denne sang. Og at sådanne barnlige kristne ikke var til dengang, tør sikkert ingen påstå. Tidens magerhed kan vel nok mærkes derpå, at disse sange kun bevæger sig på et snævrere område, det barnligt frimodige. Men som de er, er de gode nok, en ære for den danske kirke.

De to sidste koralbøger, *Weyses* 1839, og *Berggreens* 1853, er der ikke meget at sige om. Det følger jo af sig selv, så udmærket en musiker som Weyse var, at hans arbejde både er dygtigt, solidt og værdigt. Men, sammenligner man det med Schiørrings f. eks. — når man spiller *hans* udsættelser igennem, føler man hvor stærkt interes-

seret han har været, og man morer sig. Mon nogen for alvor kan more sig over Weyses koralbog? og mon han selv har moret sig? — Endnu mindre morer man sig over Berggreens koraludsættelser. En del af dem har han ordret fra Zink, af og til gør han ændringer deri, som afgjort ikke er forbedringer. Udsættelser var ikke hans stærke side, det er vistnok nu de fleste enige om. Forresten optager koralerne vel kun halvdelen af hans bog, resten er nyere melodier. I virkeligheden må disse to bøger regnes for koralens afskedssang; den sorte, tunge sky som havde ruget over dansk kirkesang svinder fra nu af lidt efter lidt bort.

*Sort* var den. For hvor er dog koralerne sørgelige! En mængde af de gamle melodier, måske de fleste, stod jo i de gamle moltonearter, den doriske, frygiske og æoliske. Udsatte i deres egen stil gjorde denne mol dem nok alvorlige men ikke uglade. Men nu skulde det jo være moderne mol, den smærtelige, håbløse, modsætningen til dur, hvad den gamle mol jo slet ikke var. Man sammenligne blot de to Schiørringske udsættelser med Hasslers og Prætorius'. — Og *tung* var den, ubevægelig, knap til at flytte af stedet. Se engang på de tempo-angivelser Berggreen har (vel at mærke i hans egne udgaver, ikke i de senere, efter hans død, hvor de er forandrede). I en af hans sidste udgaver har han ved „Alene Gud i himmerig" sat metronomtallet 60 ved fjærdedelsnoden, d. v. s. en varighed som 5 af de små dikkende lyde i et lommeur. Men nu er melodinoden ikke en fjærdedelsnode men en halv, altså er varigheden af noden 10 slag. Og så siger han endda at han først efter moden overvejelse er kommet til dette tal, tidligere tog han tempoet langsommere. Prøv engang at synge en salme på flere vers i et Berggreensk tempo, og man skal få at mærke hvad tyngsel er!!

Det er denne gennemgribende forandring af melodiernes karakter der har gjort at man ikke har kunnet lade dem beholde deres oprindelige ord. Sådan blev for eks. den mel. der éngang blev sunget til Marias glade lovsang, magnificat, nu flyttet til Kingos tunge „Gak under Jesu Kors"; en mel.

til ordene „Kommer til mig, sagde Guds søn", hvori Jesus siger:

*Jeg vil med hannem bære så*
at han med min hjælp vist skal få
det evige himmerige —

sættes af Berggreen til nogle utrolig mørke ord af Boye hvoraf et vers lyder:

Lad verden smile, lykken le,
jeg ser min frelsers sjæleve,
*hans smærte vil jeg bære;* —

Læg mærke til de to, af mig, fremhævede linier. De siger i virkeligheden alt om forskellen mellem de to tiders sang.

Men hvor tung og sort denne sang var, den passede til en form for kirkelighed som ikke var ualmindelig i det 19de årh. og som vi sikkert alle har set noget til. For den er kristendom noget uhyre højtideligt der nærmest hviler som et tryk over én, noget så højtideligt at man ikke gærne taler om den. Som hovedpligt pålægger den at tage del i gudstjænesten, — at unddrage sig sin sognepræsts præken, den være nok så kedelig, går ikke an; man kommer der jo ikke for at blive glad men for i underdanighed at gøre Gud en tjæneste som han har krav på. Så sidder man der i trykket andægtighed, mumler lidt med i koralen, og mens man sådan bringer, ikke sit lov-offer, men sit kedsommeligheds-offer, bruser orglet hen over éns hoved, lægger symbolsk, som udtryk for religionens højtidelighed, sin tordensky, den tunge sorte, over „gudstjænesten".

Men som sagt, skyen trak sig lidt efter lidt bort. Der er rester tilbage, gid de må svinde snart!

I det 19de årh. skiltes den tyske og den danske kirkesang og gik hver sine veje. Grunden hertil er, som vi alle véd, at der herhjemme opstod en salmedigter, én af de største der har levet, *Grundtvig*. Tyskland havde haft sin stortid i reformationsårhundredet og havde efter den tid kun én virkelig stor salmedigter, Paul Gerhardt i det 17de årh.; den tyske pietisme frembragte ganske vist adskilligt værdifuldt, men vi tør nok sige at det ikke står mål med hvad vor hjemlige digter på den tid, Brorson, førte frem, — rent bortset fra hans selvstændige digtning gælder det, at hans oversættelser i reglen står ikke så lidt over de tysk-pietetiske originaler. Efter den tid har Tyskland ikke haft en virkelig stor salmedigter. Da så fornyelsen kom efter den døde tid, var opgaven derfor kun den at vende tilbage til den store fortid og levendegøre dens skatte, at føre kirkesangen videre på grundlag af det gamle kunde der ikke være nogen trang til.

Anderledes hos os. Her var det virkelig bleven muligt at „synge Herren en ny sang". Salmeordene gav da også stød til en ny salmetone, — jeg vil kalde den den grundtvigske, for ikke alene var Grundtvigs digtning anledning til dens fremkomst, men størsteparten af melodierne er skrevet til hans tekster; selv om der også i tidens løb blev gjort en del til andres, de har dog ganske det samme musikpræg. Vi vil nu, som vi har gjort det ved de tidligere kirkesangsformer, undersøge om denne nye sang står mål med de ord den bærer. Det er nemlig ikke givet på forhånd; vi har jo før set at folk har fået en stor gave og enten har misbrugt den eller ikke har givet den de ærefulde kår den havde krav på, sådan at den kunde komme til at virke efter sin bestem-

melse. Desuden må kirkesangens historie i de to forudgående århundreder gøre én lidt mistroisk; vi er kommet ind i et sådant uføre at der skal meget til for at komme ud af det. Det afgørende i bedømmelsen må da blive, om den ny kirkesang i udgangspunkt, væremåde og formål svarer til salmeordene, med ét ord om den er af samme ånd som Grundtvigs digtning.

Ingen har som Gr. haft sans for den historiske sammenhæng gennem tiderne. Alt åndeligt, alt levende havde for ham et levnedsløb. Og det gælder da ikke mindst kirken, hvis liv han så som en enhed, en helhed, også forstået på den måde, at hvis der efter en død tid trængtes til fornyelse, var midlet ikke det at opfinde splinternye livskræfter, nej det det kom an på, var at vende tilbage på den gamle kirkegrund, så skulde det nye der trængtes til nok vokse frem, måske i ydre form forskelligt fra de ældre foreteelser men aldrig med et indhold af en anden ånd, aldrig i modsigelse af det oprindelige. Og dette kendes ikke mindst på hans salmedigtning. Hvem var som han hjemme i kirkens skatte fra fortiden, oldkirkens og middelalderens, den engelske, den tyske og den ældre danske salmesang! I disse skatte havde han levet sig ind og fyldt af ånden i dem byggede han videre på den fælles store lovsang. Efter den døde tid, efter bruddet i det 18. årh., knyttede han forbindelsen med den ægte salmesang, podede vor sang ind i livstræet. Nu flyder strømmen igen uden afbrydelse, alt i den er vort og kan modtages af os, eftersom vi har brug for det, — hvor meget af det gamle gode har han ikke allerede givet os! Og hans egen sang, den ny sang, er som en stemme, lagt til det store fælleskor, udfyldende og berigende dets samklange, aldrig skurrende imod det, i åndelig énhed med det.

Men nu melodierne, gælder det samme dem? er de opståede på den fælles kirkegrund, er de bårne af den ånd der har fyldt oldtidens, middelalderens og reformationens sang? Nej, og atter nej. Grundtvigs salmeord i deres sammenhæng med det fælleskirkelige er den hårdeste, den klareste dom over melodierne, der ganske mangler denne sammenhæng. — Hvordan gik så det til?

Grundtvig selv var ganske umusikalsk. Hans venner, de

der var interesserede i melodierne, Fengerne, Peter Rørdam og hvad de nu hed, så at tidens kirkesang, koralerne, var umulig til brug for en levende menigheds sang, men at der bag denne død havde været et liv, det anede de ikke. Og — hvad de så end ellers havde lært af Gr., — her havde de intet lært, det faldt dem end ikke med en tanke ind at spørge historien til råds. Den tids kirkemusikalske tillidsmænd, Berggreen og H. Rung, havde, mærkelig nok, intet at sige dem; Berggreen havde ganske vist *læst* Winterfeld, — det ses af hans udtalelser — men *lært* havde han intet, som alt hans værk udviser. Rung havde jo ikke alene studeret Palestrina-musikken i Rom, men endogsaa stiftet en forening til fremme af denne musik; men hans kirkemelodier peger i retning af alt andet end Palestrina. Nej, man spurgte ikke historien men gjorde hvad pietisterne godt og vel hundrede år før havde gjort, man gik til den verdslige musik i samtiden, tog af den hvad man kunde bruge, eller man dannede kirkemelodier i dens lignelse, uden at agte på at denne musik sagde noget kirken helt uvedkommende. Pietisternes færd har måske et grellere skær over sig, deres forbillede var jo den dramatisk-lidenskabelige operamusik. Men den grundtvigske sangs forbillede er i virkeligheden af samme race, kunstmusik med fint udmalede, endogså *særlig* fint udmalede, sjæleskildringer til kunstnydelse, en kunstnydelse som denne musik har berettiget krav på. For det er *den danske romance*, det bedste vi herhjemme, næst folkevisen, har frembragt.

Denne sangform stammer i lige linie fra den før omtalte Schulz's viser. Og forudsætningen for dem er igen den stræben efter enkelhed i udtrykket der gør sig gældende i musikken lige fra begyndelsen af det 18de århundrede. Den musik som arbejder sig frem i det 17de årh. og som kulminerer i de to store, Bach og Händel, er ikke og skal heller ikke være enkel; dens opgaver kræver et kompliceret apparat. Men samtidig med dem begynder en ny retning i den italienske opera, hos de såkaldte neapolitanske komponister, (Leo, Pergolese o. a.). Løjerligt nok er det de samme mænd hvis operaer, dramatisk set, når toppunktet af kunstlet raffinement og unatur; men ikke desto mindre er

musikopbygningen hos dem, med fuld bevidsthed i modsætning til den tidligere tids musik, forbavsende klar, enkel og tydelig. Det var da også hos dem at Gluck, da han fornyede operaen, fandt det egenlige musikstof, det harmoniske og melodiske o. s. v., hvoraf han så, støttende sig til den i dramatisk henseende naturligere franske opera, dannede sine klassiske, store og stille, græskfarvede skikkelser, — skønnest i de to Ifigenier.

Men samtidig med denne tragisk-patetiske enkelhed i tonen ser vi en mere borgerlig rørende arbejde sig frem, først i de franske komiske operaer og derfra bredende sig ud over nabolandene. Betegnende er i så henseende en overskrift som man tit finder i den tids musik: „tendre", „tendrement", d. v. s. „ømt", „følsomt". Selv i de italienske komiske operaer der fra først af byggede på det komiske, i slægt med figurer som Jeronimus og Pernille, trænger det følsomme sig ind. Piccinis „La buona figliuola" („Den gode (rare) pige") sammen med den franske komponist Monsigny's „Desertøren" er typiske eksempler; trods det komiske tilsnit bliver handlingen dog så rørende, at det er ligeved at gå galt og ende tragisk, men, heldigvis; det ender godt, og alle bliver lykkelige. (I forbigående: mon der i denne borgerlige følsomhed ikke skulde kunne tænkes en påvirkning fra den engelske litteratur?) Det siger sig selv at retningen der så stærkt stiler mod det hyggelige, ikke når sin højde hos de romanske folk, den er i virkeligheden som skabt for de nordiske folkeslag, ikke mindst for det tyske folk. Og i Tyskland er det da også at den, efter et par mindre betydende forsøg, når sit kunstneriske højdepunkt i *J. A. P. Schulz* (1747—1800). Hos ham finder vi folkelig enkelhed, forenet med ædel følsomhed og hyggelig humor, overstrålet af den klare skønhedsglans og modne sødme som høj musikudvikling giver. Man mærker i Schulz's musik ikke blot, som hos de ringere forgængere, påvirkning fra de lettere franske operaer, men også tydeligt fra Gluck. Og det hele er båret af en hjemlig, rent nordisk tone.

Hans folkelige sange, „Lieder im Volkston", udkom i tre samlinger 1782, 1785 og 1790. Han siger i en fortale: „I

alle disse sange er og bliver det min stræben at synge mere folkeligt end kunstmæssigt, sådan at også uøvede yndere af sang, hvis de ikke aldeles mangler stemme, med lethed kan synge dem og huske dem. Derfor har jeg kun valgt sådanne tekster af vore bedste visedigtere som synes mig egnede til denne folkesang, og i melodierne gjort mig umage for at nå den største enkelhed og fattelighed, ja af al magt søgt at give dem præg af det tilsyneladende kendte." I dette præg („Schein des bekannten") ligger hemmeligheden ved den „folketone" som visekomponisten må nå, hvis han da „vil blive sin rette opgave tro, den at gøre gode tekster almenkendte." Opmærksomheden bør ikke henledes på melodierne, men på ordene ved hjælp af melodierne, så at ordene kan „finde lettere adgang til hukommelsen, til hjærtet." —

De digtere hvis ord han har sat i musik hører alle til den generation som gik forud for den tyske litteraturs stortid med Goethe som en af de største lyrikere der nogensinde har levet. Vi kan derfor af og til synes at visernes tekster ikke har den poetiske dybde som vi for melodiernes skyld kunde ønske dem. Men der ligger dog altid bag ordene en værdifuld menneskelig stemning som S. med et sikkert blik finder frem. Digterne står i hvert fald højt over de danske på den tid, hvad vi bl. a. tydelig ser ved en oversættelse Storm har gjort til en del sange af Schulz; det var synd at sige at de flatterer musikken.

Man ved ikke hvad man mest skal beundre hos Schulz; hans ævne til at lade musikken bære ordene så at det værdifulde i dem kommer frem; hans rige opfindelse som kan give hver af viserne deres eget musikansigt, et musikansigt man må lægge mærke til og holde af; eller den høje kultur der lader ham vælge netop de midler der sætter hans ideer i det rigtige lys. Og alt dette inden for de snævreste rammer og med de sparsomste midler. Hos ham finder vi igen det „mesterskab i begrænsningen" som vi så i det 16de århundredes viseformer, også hans sange er „små juveler i tætsluttende rammer". — Der er dog en ting jeg må gøre opmærksom på. Musikfolk i det 18de årh. var i den grad vant til at udfylde generalbas, at det ikke er umuligt

at man ved udførelsen af hans sange af og til, selvfølgelig smagfuldt og i den rette stil, har gjort enkelte akkorder lidt fyldigere end de står trykt i samlingerne. Men alligevel vil forvænte musikfolk i vore dage sikkert finde ham meget „mager". Derved er intet at gøre; der hører „kultur" til at forstå ham, og det er just ikke det, der udmærker vort musikliv.

Jeg giver nu tre eksempler af hans viser; nr. 93 hvor man har en prøve på de mere følsomme sange, — det er den første i det første hæfte, og han har vel nok sat den på denne fremskudte plads for at lade både dens ord og melodi sige: her ser I hvad jeg vil! her har I en grundtype! — (læg mærke til den fine og skønne måde hvorpaa *as* i 3die verselinie ved ordene „deiner Hand" trækkes over fra den ene takt til den næste); nr. 94 der viser hvordan han af næsten ingenting kan gøre et på engang helt og karakterfuldt musikansigt, — hvormange kan gøre ham det efter? — og nr. 95 der giver hans humor det elskværdigste udtryk man kan tænke sig, — ordene er da også af Claudius, sikkert hans yndlingsdigter og afgjort den betydeligste af hans tekstforfattere. — Gid en mand med poetisk ævne og fin forståelse af musik vilde oversætte et udvalg af viserne! Vi kunde have brug for en ny udgave på dansk. Foreløbig må man nøjes med følgende prosaoversættelser af de tre nævnte sange.

Til eks. 93. „Søde, hellige natur, lad mig gå i dit spor, før mig ved din hånd som et barn i ledebånd! — Når jeg da er træt, synker jeg i din favn og indånder sød himmellyst, klyngende mig til din moderlige barm. — Å, hvor godt har jeg det hos dig, jeg vil elske dig over alting, lad mig følge dit spor, søde, hellige natur!"

Til eks. 94. „Stjærneskaren blinker på himlen, min elskede vinker mig fra sit vindue, se, elskede, jeg kommer. — Månen lyser mig på vej, over stok og sten og stejle stier, til din lille hytte. — Sluk lampens klare skin, dine øjne stråler klarere end alt andet, du min elskede. — Lad ikke din kind brænde som ild, kærlighedens hellige løfte er trofast, er borgen for din uskyld."

Til eks. 95. „Anselmuccio" d. v. s. „den lille søde An-

selm", et navn Claudius tænker at give sin søn. „Det er rigtignok en dejlig dreng! Kærlighedens rette afbillede! Han ser venlig ud, er rød og hvid, har stor lyst til smørrebrød, har blå øjne og gult hår, og altid en skælm i nakken, har arme og ben som er runde og fyldige, har i det hele alt hvad der hører sig til. Kun én ting mangler, du søde dreng, kun én ting, — *at jeg endnu ikke har dig!*"

1787 blev Schulz kaldet til Danmark som kgl. kapelmester og beholdt stillingen til 1795. Her plantede han så sin musikmanér og gav derved stødet til en virkelig dansk musik, den første siden folkevisernes tid; intet af musikken fra mellemtiden har særlig dansk præg, skiller sig kun fra den tyske ved at være mindre betydeligt. I de tre syngestykker, Thorups „Høstgildet" og „Peters bryllup", og P. A. Heibergs „Indtoget" er hans viseform grundlaget for musikken. Det viser sig dog at denne form ikke slår til i teatermusik; hans arier, sammensang og kor mangler den bredde som her må kræves, og ingen af de tre stykker har kunnet holde sig levende til vore dage, — som helhed vilde man nu næppe bryde sig om at høre dem. Teksterne må jo bære en del af skylden. Alligevel træffer man rundt omkring, særlig i korene, udmærkede motiver, jeg tænker herved f. eks. på koret „Gud gav os et lykkeligt år." Også de tre uvertyrer er herlige musikstykker, måske ikke særlig i hans egen stil, mere i den almindelige fra den tid, den italiensk-farvede, den som har sin højde hos Mozart.*) Mærkelig nok mente S. om sig selv at han kun kunde skrive musik til ord! her har han slået sig selv på munden, fornøjeligere musik kan man ikke forlange. Men i viserne har man ham selv, helt og holdent. De er friske endnu den dag idag, og det endda trods ordene. Man vilde jo gærne have dem lidt mere poetiske til hans toner, men — som sædvanlig har han fundet noget værdifuldt i dem og på det skabt sin musik. Melodier som „nys fyldte skøn Sired," „Jeg fremmed her til stedet kom", „I Østen sølvblå dagen smiled", „I dalens skød en hytte lå" skal nok holde sig. Blandt de lystige viser vil jeg nævne én der er mindre kendt, Jøden Salomons vise i „Indtoget", „En Jede muss

*) Den til „Høstgildet" er lidt mere fransk farvet.

sin kunst forschtaa", med omkvæd „Det er profitten man skal leve af"; den er umådelig morsom, rentud kåd, men kræver rigtignok at synges af en god skuespiller, hvis den skal komme til sin ret. — Om indflydelsen fra Schulz's visestil på Zincks salmemelodier er talt.

I sit fødeland fik Schulz ingen efterfølgere blandt de betydelige komponister, de gik alle en anden vej, først og fremmest Schubert, den største af sangkomponisterne i den tid, måske i alle tider. Men her hos os slog Schulz's tone rod, og vor største sangkomponist *Weyse* (1774—1842) bygger ligefrem på den grund der var lagt af Schulz. Hans tidligeste sange er ganske i Schulz's stil, se f. eks. „Drengen så en rose stå" og „Danser majen skøn imøde". Efterhånden danner han sig en selvstændig stil med rigere musikmidler, men det væsenlige bliver, det dybe forhold til ordene hvoraf han er grebet, bundet, og som gør at melodierne aldrig gør sig til herre men helt smelter ind i ordene. Familieligheden mellem de to mænds sange er stor, som en beskeden moders med en rigt begavet datters. Men W. havde den lykke forud for S. at han levede sammen med vor guldalders digtere; det er rent undtagelsesvis om han har dårlige tekster. Han har sat digte af næsten alle vore største i musik og med sin fine poetiske sans og dybe forståelse af digternes ejendommeligheder har han kunnet give hver sit. Tænk på hans musik til Øhlenschläger i „De klare bølger", til Grundtvig i „Kommer hid, I piger små", til Heiberg i „Hvad toner gennem skoven", til Chr. Winther i „Når pisken den knalder". Og frem for alt hans musik til Ingemanns morgen- og aftensange. Her har han nået højdepunktet. Og netop i foreningen af ord og toner. Hvem tænker ved disse sange på Weyse alene, eller på Ingemann alene? Og ved sammensmeltningen er fremkommet den nye tids bedste *danske* sang, vor klassiske sang.

Ingen har set dette, „den tætte forening af ord og toner" i Weyses romancer, og sagt det så tydeligt, — og så smukt, — som Heiberg i sit digt „Den femte Marts er kommen igen", — så smukt, fordi digtet helt igennem bæres af

Heibergs stærke taknæmmelighedsfølelse overfor Weyse. Jeg sætter her tre vers af dette digt; jeg kan umulig sige bedre hvad jeg mener om Weyse, end det her er sagt.

Men lånte hans kunst digterens ord,
da plejed han dem med ømhed stor
som fattige små der klage;
han klæder og føde skænkte dem,
han lærte dem at behage,
han sendte dem fra sit rige hjem
herligt smykte tilbage.

Og ejed han ingen andre små
som nu til hans grav forladte gå,
mens tåren ikke kan stanse,
dog én sig nærmer som faderløs
og bringer barnlige kranse
hvis blade mildt over graven strøs,
og det er den danske romance.

Den danske, — ja, ti Weyse var dansk,
han selv og hans musa fædrelandsk,
en gåde for fremmede soner.
I Danmark slog den stamme sin rod
som bar hans lønnende kroner,
*og den som ikke vort sprog forstod*
*forstod ej heller hans toner.*

Weyses egenlige efterfølger som romancekomponist er *Henrik Rung* (1807—71). Og en virkelig betydelig efterfølger; samtidig med at han giver retningen i dens renhed, har han et meget selvstændigt, et interessant særpræg. Og dog har hans sange ikke vundet den påskønnelse de fortjænte. I hans levetid var der en lille kres der beundrede dem, men hele det store musikpublikum og lederne satte ham udenfor; jeg husker hvordan det i min barndom var „fint" at regne romancer som „Læg dig kun ned" og „Hytten er lukket" for „simple", af samme slags som Rudolf Bay's sentimentale sange. Og efter hans død gik musikken så langt bort fra hans retning, at han helt blev glemt. Nu synges han næsten aldrig. Det er en skam; han bør sættes på den plads han fortjæner, som én vore bedste, en ægte dansk sangkomponist. På et bestemt punkt er han fore-

gangsmand. Foruden sange i almindelig romancestil har han skrevet en del med særlig påvirkning fra dansk folkevise. De ældre, Schulz og Weyse, nøjedes, når de havde tekster med middelalderligt præg, med en vis „ballade-tone", sådan som f. eks. i „Det blanke sværd". Rung benytter på en fin kunstnerisk måde klange fra de virkelige folkeviser. Første gang møder vi tonen i sangene i „Svend Dyrings hus" („Hr. Peder kasted runer"), senere endnu tydeligere i „Svanehammen" hvor hans allerbedste sang af denne art står, „Den sommerdag mig gøres lang"; — jeg mindes hvordan den engang i Florens fyldte mig, både som udtryk for min hjemlængsel og som udtryk for det rene danske jeg længtes efter. Udmærkede sange af denne art er de fire sammenhørende af Hertz, fra den første „I skoven vil jeg ikke gå" til den sidste „Min hjærtenskær igår jeg så". Og én fra Rungs sidste levetid ikke at forglemme, Årestrups „Jeg vilde mig udride."

Det var denne sangart I. P.E. Hartmann optog og byggede sin „Liden Kirsten" over. „Svend Dyrings hus" er fra 1837, „Svanehammen" fra 1841, „Liden Kirsten" fra 1846, Rung var altså foregangsmanden. — At „Liden Kirsten" ikke slår til i dramatisk henseende, som opera, er jo klart. Men derfor bliver de enkelte sange med deres dejlige bløde danske linier lige yndige, — tænk blot på den linie der bærer de syv første ord i hele stykket „I klostret hvor de fromme nonner bo." Den der har hørt „Liden Kirsten" i dyrehaven ved friluftsforestillingerne vil aldrig glemme hvordan musikken ikke blot stod smukt til sommeraftenen og bøgeskoven med fuglesangen, men smæltede sammen med den danske natur, blev ét med den.

Blandt de yngre der i sidste halvdel af det 19de årh. gik videre i Weyses retning, er der kun grund til at nævne én, *Heise*. Og endda kun hans sange fra den tidligere periode, „Havfrusangene" o. a. Siden hen gik han ad andre baner. Hvad man så mener om hans senere sange, „Dyvekesangene" m. fl., enten man holder af dem eller ej, det må jo være klart at de hværken i ånd eller tone ligner Weyses romancer. Og dog er Heise i sine tidligere sange sikkert den der af alle danske komponister ligger Weyse nærmest.

Der er en mærkelighed ved den danske romance som der vil være grund til at omtale. Og noget tilsvarende gælder den tyske sang der har Schubert til hovedmand. Mens det den nye musik fra 1600 stilede imod fra første færd fandt sin højeste udvikling i det 18de århundredes oratorier, operaer, symfonier, sonater o. s. v., (man husker at det ikke må tages altfor nøje med tallene 1600, 1800 o. s. v.) falder romancens, visens, den tyske „Lieds" højdepunkt (jeg savner et fællesnavn) ikke saa lidt senere. Det ses altså at naar en musikperiode har udtalt det væsentlige af hvad den har på hjærte og har fået det sagt på bedste måde, i klassiske former, så kan det vise sig at der er et lille hjørne af musikverdenen der er glemt. Dette hjørne får sine klassiske former bagefter, mens de store former allerede har begyndt på dekadencen. Herved forklares det at Weyses romancer er livskraftige den dag i dag, mens hans anden musik, opera- og kirkemusik (d. v. s. kirkelig koncertmusik) er blegnet. Den er jo så afgjort epigon-musik, efterklang af det som de store havde sagt bedre. — Noget lignende, om end på en anden måde gælder Schubert. Også hans „Lieder" er lyslevende. Overfor hans anden musik bliver indtrykket noget blandet. Han bo'de jo i Wien, og ånden fra de store Wienerkomponister rugede endnu over vandene i den by. Derfor er hans musik til en vis grad klassisk. Men, mens Weyse var konservativ, pegede bagud, var Schubert fremskridtsmand, og pegede fremad; derfor mærkes der hos ham så megen påvirkning fra den ny tid, fra romantikken der, hvad der end ellers kan menes om den, dog præges af en vis svækkelse, en mangel paa kraft til at holde på helheden, på den indre sammenhæng. I Schuberts bedste sange derimod skorter det sandelig ikke på indre sammenhæng.

I denne betragtning ligger der noget trøstefuldt for os som lever i en så urolig overgangstid, at ingen nulevende tør sige, om det der kommer op er en ny musik der famlende arbejder sig frem, eller det er en gammel musik som ligger i sine sidste krampetrækninger. I en sådan tid er det arbejde der gør sig mest bemærket, — vi har set det ved en tidligere periode-skiften, — dels en larmende ned-

riven af de gamle mure, så støvet ryger en om ørerne, en nedriven der er nødvendig for at give plads for det nye der kommer, dels en — ja hvad skal man kalde det, — produceren af gærende gødningsstoffer der skal gøre jorden frugtbar hvor det nye skal vokse op. For mere pertentlige sjæle er det så en behagelighed, at der også gives „renligere", om end stilfærdigere arbejder, dels med mulig glemte småsager, dels med den bevaren af gamle værdier som dog altid er fornøden. For intet godt nyt er nogensinde kommet frem uden ved at støtte sig til noget eksisterende, sjældent til den nærmestliggende tids epokegørende nyheder, oftest til noget fjærnere mere afklaret.

Vi vil nu se hvad der kom ud af brugen af den danske romance som grundlag for kirkesangen, — først ved en række enkelte eksempler. I reglen tog man ikke selve romance-melodierne, man tog deres form og teknik og dannede nye melodier efter dem som forbillede. Enkelte er dog rentud taget fra deres oprindelige verdslige tekster, et meget oplysende eksempel er Weyses melodi til „Das Grab ist tief und stille", brugt til Grundtvigs „Med strålekrans om tinde." De tyske ord lyder i oversættelse: „Graven er dyb og stille og gysen svæver over dens rand; den dækker med sit sorte tæppe et ukendt land. — Lyden af nattergalens sange når ikke ned i dens skød; venskabets rosenkranse dækker kun gravhøjens grønsvær. — Forgæves vrider den forladte brud sine hænder tilblods; de faderløses klager når ikke ned i dens dyb. — Og dog finder vi kun her den ro vi længes efter; kun gennem gravens mørke port kan vi gå til hjemmet. — Vort stakkels hjærte som hernede bevæges af mange storme, naar kun den sande fred dér hvor det ikke mere slår." — Trods de lidt sentimentale ord må det siges at der bag dem ligger en vis skælvende stemning som i visse lyriske øjeblikke kan have sin menneskelig-poetiske værdi. Og denne stemning har Weyse nu givet i de skønneste, fineste og dybeste toner. Men — det må man spørge, — hvad vedkommer disse toner Grundtvigs salme om forklarelsen på bjærget? Her føres en ganske anden tale om graven, ganske andre sindsrørelser kommer her til

orde, her er ingen tåget romantisk bæven men lys og klar fortrøstning. Og så hele denne enkeltmands-rørelse brugt til en menighedssang! Kunde de mænd der førte melodien ind i kirken da ikke høre? Jo, de kunde høre at den var køn; de spurgte deres musikalske sans om hvad der kunde behage, ikke historien om hvad der var den ægte kirkesang. Jeg glemmer aldrig hvad Jens Nørregård sagde til mig engang efter et foredrag jeg havde holdt i Askov: „Ja, De har ret i meget af hvad De siger, men melodien til „Med strålekrans" må De ikke røre, jeg holder så meget af den, den er så dejlig". De der har kendt ham begriber med hvad vægt de ord blev sagt. Men, det forsvar der derved blev ført for melodien var dog vist nærmest af æstetisk, ikke just af kirkelig betydning.

Så en anden melodi, Lindemans til „Ånden opgav enkesønnen"; den er ikke taget fra verdslige ord men hører oprindelig til de kirkelige. Man vil lægge mærke til at den har et musikalsk motiv som går igennem hele melodien: to sammenhørende toner hvoraf den første er dissonerende og bliver opløst i den anden (i 1ste og 2den takt på „opgav", „enke", „sønnen"; i 4de på „moders"; 5te og 6te på „enken", „dog som", „sig for—" — (denne ene gang dog ikke egenlig dissonerende) og på „lader"; derefter endnu en gang i 8de takt på „fader"). Denne så tit gentagne figur giver noget higende, næsten stønnende. — Jeg kender en arie i en opera af Stradella fra slutningen af 17de årh., den synges af en gammel giftesyg kone som tigger og be'r kongen om at skaffe hende en mand. I sidste halvdel af denne arie forekommer den samme figur med konsekvent gentagelse som i salmemelodien. Her giver den i sin ivrigt stønnende higen et uimodståeligt komisk udtryk for hendes giftelyst. Mon denne figur virkelig også skulde kunne passe på Grundtvigs ord?*)

Fremdeles. Hoffmans mel. til „Hil dig frelser" er i sine første to linier bygget over de selv samme klange som begyndelsen i en af Schuberts „Müllerlieder": „Ich schnitt'

*) Det må ikke glemmes at, selv om den danske romance har sin udformning for sig selv, har den naturligvis materiale fælles med hele den nye verdslige musik, den italienske, tyske o. s. v.

es gern". Her giver disse klange et mageløst udtryk for møllersvendens forelskede uro og utålmodighed. De samme klange skal nu bære Grundtvigs dybt-alvorlige salmeord til den korsfæstede frelser. — Det er ikke nødvendigt at sige mere!!

Ja, jeg forudsætter her ører der er opdragede med kendskab til musikken i dens historiske udvikling, som véd besked med dens udtryksmuligheder gennem de forskellige tonesammensætninger, som med et ord har lært at høre hvad musik „siger". Sådanne ører vil kunne høre hvor 3die linie af Hartmanns mel. „Op dog Sion" er præget af en blid, elskovsfuld sødme, og hvor 4de linie begynder altereret, næsten lidenskabelig, med sit *cis* dissonerende mod akkordens *g—d*. Sig nu ikke at udtrykket kun ligger i harmonierne, nej, melodi og harmoni er uadskillelig forbundne; det véd enhver der har prøvet på at ændre akkorderne, — der opnås derved måske større kirkelig anstændighed men på bekostning af det musikalske.

Jeg vil spørge disse veluddannede ører: vilde Hartmanns mel. til „Kom regn af det høje" ikke komme mere til sin ret ved at blive sunget i en vaudeville af Heiberg, af en elsker i grøn kjole med høj krave, med kalvekrøs, og i gule snævre nankinsbukser med ridestropper, på de ord: „Kom søde Katrine, sid ned hos din Ludvig og giv ham et kys." — Jeg husker hvordan min gamle lærer Gebauer, en af de rareste mænd jeg har kendt, med et skælmsk smil sang på mel. til „Aldrig er jeg uden våde" af Berggreen: „Nu en skål for vor værtinde". Han havde ret; tonen i den melodi smager ganske af en hyggelig gammeldags vise, lidt spidsborgerlig måske, „at synge ved en punsebolle."

Sådan kunde jeg blive ved, men spøg til side. Der ligger noget alvorligt, sørgeligt, bag ved disse kendsgærninger. Jeg kan i et billed sige hvad jeg mener: Når vi med Grundtvig synger

„O vidundertro,
du slår over dybet din gyngende bro
som isgangen trodser i brusende strand
fra dødningehjem til de levendes land," —

så kan man stille sig på to måder overfor denne „bro". Man kan, stående på strandbredden, udbryde i begejstrede lovtaler over broens skønhed og arkitektur, over det pragtfulde syn af de vældige ismasser der bryder på men dog ikke mægter at knuse den, o. s. v., og man kan, om man end i „frygt og bæven" træder ud paa den, dog i fast, rolig og glad tro vandre hen ad den, vel vidende at dens kraft er større end de forfærdelige truende magter i dybet. Her har vi de to arter sang, den „grundtvigske" (det er ikke med min gode vilje at jeg giver den det navn, den mands salmer fortjænte andre toner), denne sang med det strålende æstetiske sving — og med sin kirkelige upålidelighed; og den gamle kirkesang med sin afgjorte troværdighed og sandfærdighed, og — det så vi, — med sin store åndelige skønhed der ikke blev mindre på grund af dens jævnhed, tværtimod, — den sang som, sluttende sig til kirkefornyelsen herhjemme, selv fornyet, kunde have nået en uanet herlighed.

Nu er det selvfølgelig ikke min mening at de mange der til nu med glæde har sunget disse melodier, derfor absolut måtte være falden for den løgn og selvbehag der så let følger med det æstetiskes herredømme på kirkelig grund. Man kan i troskyldig uvidenhed gøre forkerte ting der ikke øder éns moral, men *vil* man blive i troskyldig uvidenhed, tager man skade, for meningen er at man skal nå mands modenhed. — I forbigående sagt, jeg har her brugt ordet „æstetisk" i en lavere betydning, som det der tilfredsstiller éns mer eller mindre tilfældige skønhedskrav, som det der behager, uden hensyn til spørgsmålet om det er kirkeligt eller ej. Det er jo klart at, når ordet tages i en højere betydning, har også den gode kirkesang sin æstetik, sin lære om skønhed der netop er grundet på de kirkelige krav.

Det snart 300årige princip: den musik der behager mig mest er den bedste kirkesang, — måske af og til med den tvivlsomme begrundelse: for jeg skylder Gud det skønneste jeg har, — er også den bærende tanke i vor nyere kirkesang, måske mindre grelt fremtrædende i 1ste periode, den *Rungske,* mere udpræget i 2den, den *Barnekowske* med dens stærkt „udtryksfulde" melodier. Som et betegnen-

de eksempel af sidste art kan nævnes den smukke mel. til „Kom, Gud Helligånd" af Barnekow selv. Var jeg digter vilde jeg lave et stemningsbillede svarende til den, noget om en fin, dannet gammel dame der sidder i sin smagfulde gammeldags stue med geranier i vinduet og silhuetter på væggen, hensunken i minder om den lykke hun har mistet, men hvis tab hun har båret med en mild resignation, en resignation der har præget hendes fremtræden med en ædel værdighed der beundres af hele familien, — — mon hun ikke beundrer sig selv en lille smule, smager ganske lidt på sin egen yndighed?

Det er kun ganske få af melodierne der er helt fri for dette „æstetiske" præg, i virkeligheden kun tre. Den ene af dem, Weyses „Den signede dag", står på en måde helt uden for; den er skrevet 1826, godt en snes år før Rung komponerede sine første til Vartov kirke. Weyse kendte næppe ret meget til den gamle kirkesang, vist slet ikke den lutherske, men han har her med en genial anelse grebet noget af det væsenlige i den; den står som et slags profeti om hvad dansk kirkesang kunde og skulde være. Dette gælder både melodi og udsættelse. — Den anden, Lindemans udmærkede „Kirken den er et gammelt hus", er som melodi helt i gammel stil, helt i gammel toneart, den doriske. Det er så påfaldende at det må være gjort med fuld bevidsthed. Men hværken har Lindeman ladet sin udsættelse svare dertil, — den er i den sorteste moderne mol, — ej heller har han gjort andre melodier i samme stil, så han kan ikke have haft forståelse af at han har været på vej mod noget bedre. — Den tredje er Berggreens „Vær velkommen, Herrens år." Den er fra Grundtvigs hånd allerede i folkevise-agtig form; derfor er det jo ikke så mærkeligt at Berggreen, han som har samlet så mange folkevise-melodier, har fået noget af tonen fra dem til at flyde over i denne melodi med dens milde danske præg. Herved er den bleven reddet fra sentimentaliteten. Udsættelsen derimod er som alle B.s folkevise-udsættelser i moderne stil.

Når de musikalske og fine, sådan som vi har set, har givet sig lov til at indføre melodier efter deres smag i kirken, kan man ikke med rette fortænke folk med tarveligere

smag i, at de skaffer sig andre der passer bedre til deres dannelsestrin. De fleste af disse melodier må ganske vist kaldes musikalsk uanstændige, sådan som den flove „Når solen ganger til hvile", brugt — o rædsel! — til „Jeg vil mig Herren love", den gemene „Op I kristne", den mer end tarvelige „Det koster ej formegen strid" med den simpelt skabagtige slutning, o. s. v. Men kirkelig set har de fine melodier ikke noget forud for de simple, de er to alen af ét stykke. På en mængde steder bruges de to arter i flæng, sådan at altså den nyere danske kirkesang har et dobbeltansigt, et der vender mod den fine, mere og mere følelsesfulde romance, et andet der vender mod den tarvelige forsamlingssang der, forstærket med engelsk-amerikanske melodier, hælder mere og mere mod knejpesangen.

At man med denne kirkesang var inde på et skråplan, havde allerede Berggreen øje for, endda det dengang ikke stod så galt til som nu. Han foreslog, som redning, at man foruden en passende mængde nyere, mere verdslige melodier der skulde bringe liv, som modvægt skulde beholde en passende mængde koraler som repræsentanter for kirkelig alvor. Hvor man fulgte hans råd, — og det var ikke så få steder, — gik det som det var at forudse: koralen forsvandt mere og mere. Levende verdslighed vil jo altid tage luven fra død kirkelighed. Men, er da liv og kirkelighed modsætninger? I det hele taget, kan der blive fremgang i en sag ved sammenkobling af modsætninger? Kommer en vogn frem ad vejen, når hestene trækker til hver sin side? mon ikke i grøften, dér hvor den stærkeste, den levende hest trækker hen?

Det var jo det der udmærkede den gamle kirkesang: i over halvandet årtusende havde folkeligt liv og kirkelig alvor her enedes smukt, og aldrig havde den ene egenskab måttet sættes op som modvægt mod den andens udskejelser. Som ægte menighedssang var den, — ja det følger jo af sig selv, — på én gang kirkelig og folkelig. Og så havde den vist at den sad inde med den ævne at kunne forny sin ydre skikkelse efter tidernes behov uden nogensinde at skifte åndspræg, sådan at de forskellige former alle var og blev grene på det samme træ. — Hvorfor levede der dog

ikke på Grundtvigs tid en musikkyndig med sans for dette? Der kan jo ikke være tvivl om at Gr., om han havde fået det at vide, havde forstået at her gjaldt det om det selvsamme som på de andre kirkelige områder: en fornyelse ved at vende tilbage til den ægte gamle kirkegrund. Og han havde skønnet at den kirkesang som voksede op af denne grund, hos os kunde få en ganske særlig, ægte dansk herlighed, — vi har jo vor mageløse folkevise ved hvis støttestav vi kan nå endnu nærmere hen til det fælles moderskød, oldkirkens sang.

Men den mand var ikke til i Grundtvigs levedage, og følgen er at vi nu får et slid med at udrydde fordomme, en trælsom kamp mod vaner, ugidelighed og selvbehagelig nydelsessyge. Den såkaldte „grundtvigske" sang har jo fået megen ære, fordi den har lært folk at synge; jeg har selv i uskyldighed sagt om den at den „brød det isdække koralen havde lagt over menighedssangen". Det er sandt nok, jeg glemte bare at den derved tog pladsen op for noget bedre. Var den rette kirkesang straks bleven givet til menigheden, sammen med de gamle og de nye ord Grundtvig gav os, ja, jeg er fuldt overbevist om at den var bleven modtaget med glæde, så at isdækket nok skulde være bleven brudt, — og hvor vidt kunde vi så ikke have været nu! I det hele, vi er så tilbøjelige til at rose os af at vi synger; mon der ikke var grund til at betænke at det afgørende er ikke *at* vi synger, vigtigere er *hvad* vi synger. Kvantitet kan være god, kvalitet er bedre.

Som man véd, har der, ligesom i de andre protestantiske lande, også herhjemme været arbejdet på genindførelse af den gamle kirkesang, nu i godt og vel en menneskealder. Vi der har taget del i dette arbejde har erfaret det samme som de der begyndte for 70 år siden i Bajern; landfolket er, hvor der er mænd der kan gøre sagen forståelig for menighederne, villig til at modtage melodierne, byfolket gennemgående uvilligt. Grunden er følgende. På landet er kulturen ganske anderledes rodfæstet i fortiden end den er i byerne, forbindelsen med den er ikke helt brudt, og selv om folkeviserne ikke synges mere, sansen for dem lever dog endnu i det ubevidste, og slægtskabet med de gamle

melodier føles uvilkårligt. Anderledes i byerne. Her er kulturen mere tilfældig og løs, mere — man kan vist sige: tilflyttet, indflyttet. Derfor får modestrømninger stor betydning, og de „musikalskes" smag som jo i høj grad følger modestrømningerne, bliver afgørende. — Her er noget vi må have klaret. De anklager mod de „musikalske" som glimtvis er kommet frem på forskellige steder i det foregående, må vi nu få samlet under et fælles synspunkt.

Hvad skal der forstås ved ordet „musikalsk"? hvem er musikalsk? Derpå får vi mange svar. „Den mand kan „efter gehør" spille alle de melodier han hørte i operaen i aftes, lige akkurat (!?) som de er, og han har aldrig hørt dem før, — han må da være musikalsk". Eller „den mand kan høre at kirkeklokkerne ringer på tonerne *d*—*g*, — er han da ikke musikalsk"? Eller „denne person kan sige os at oboen spillede for lavt, og sopranen sang for højt, — sikken et øre han har". „Og han her véd altid, når han hører en symfoni, om vi er i As dur eller Edur." o. s. v. Alle disse egenskaber er imidlertid ret tilfældige særegenskaber, ikke afgørende for den egenlige musikalskhed; man kan være musikalsk uden at have dem. Gade f. eks. kunde høre tonearter, Hartmann ikke, — mon de dog ikke bægge må regnes for nogenlunde musikalske? Nej vi må ad en anden vej. — Der er tre måder hvorpå mennesker kan forholde sig til musik, som *frembringende*, komponisterne, — det er de få; som *fremførende*, ikke blot virtuoser, men også lærere, organister og mange andre; og tilsidst som *modtagende*, — det er de mange, det store musikpublikum. Her har vi hovedformerne for musikalskhed.

Nu gælder det om denne ævne som om alle andre ævner, den må udvikles, uddannes, om den skal kunne virke efter sin bestemmelse. En ævne der ikke uddannes er ikke alene unyttig men gør skade, det ses tydeligt netop ved musikalskhed. Vi vil her se bort fra den særlige musikopdragelse der bør gives de to første klasser, vi vil holde os til det store publikums opdragelse; det er spørgsmålet om den der vedkommer os her. Og desuden, denne opdragelse må være fælles for alle tre klasser, hvordan skal de to første kunne frembringe og fremføre, hvis de ikke har lært at modtage?

Målet må være at få øret opladt, så at man såvidt muligt bliver i stand til at glæde sig over alt værdifuldt, og istand til at skælne mellem det gode og det slette. Det er jo klart at der ingen anden vej er til dette mål end den *historiske* musikundervisning. Man skal føres til forståelse af gangen i musikkens udvikling, til kendskab af hovedstrømningerne, lære at se hvad hver retning vil og hvordan den udtaler dette, med ét ord, lære de forskellige tiders sprog, så at det ydre ikke bliver hindring for modtagelsen af det indre. Man går jo den selvsamme vej ved publikums undervisning i de andre kunster; hvad er litteraturhistorie og kunsthistorie andet end oplærelse i de pågældende kunsters „sprog"? Det man i reglen kalder „musikhistorie" forslår ikke, den er for det meste kun biografi og kulturhistorie som jo kan være meget god, men det er den historiske gang i musikkens udvikling det gælder, kun gennem forståelse af den når man forståelse af værkerne. Opdragelsens mål er dannelse, men hvad er dannelse andet end en udviklet ævne til at modtage og til at skælne, — ialfald når det drejer sig om kunst. Den der ikke kan værdsætte Homer men regner ham for forældet, anser vi jo alle for litterært udannet, — han har ikke lært at modtage værdier. Ligeså i malerkunsten og de andre kunstarter. Hvorfor skal det samme ikke gælde i musikken? Men, hvis det ikke at kunne glæde sig over, lad os sige den gregorianske sang, som dog er og bliver én af hovedretningerne, hvis det betyder mangel på dannelse, er jeg bange for at der ikke findes ret mange musikalsk dannede.

Vi véd jo alle at den almindelige musikopdragelse ikke går ud på det her omtalte, tværtimod, alle opdrages til at *udføre* musik, de allerfleste til at spille, og mest klavér. (I den sidste tid er, især på landet, klavér afløst af det kedsommelige harmonium, — det skal ikke gøre sagen bedre.) Altså de mange opdrages til det som kun få har anlæg til. Resultatet bliver derefter. Dels bliver de der var bestemt til at høre, — og i virkeligheden til at høre alt godt, — indskrænket til et ganske lille område, klaverets. Og da de fleste spiller mere end mådeligt, får de ovenikøbet et skævt syn på det lidt de føres til. Af den meget kortfattede frem-

stilling jeg i denne bog har givet af musikkens udvikling, ses det jo at instrumentalmusikken kun er en lille del af hele musikverdenen, endda kun i de tre sidste århundreder af betydning, og klavérmusikken er igen en meget lille part heraf. Hele resten lærer folk så ikke noget ordenlig om; tilfældig kan de måske træffe en smule deraf, men er så ikke udviklede til at se det fra det rette synspunkt. Blandt blinde kan de enøjede gøre sig; de „musikalske", de med sær-egenskaberne, hukommelsen, tonesansen o. desl. får jo let ved at imponere de stakkels uvidende, ikke fordi de har større overblik eller dybere indsigt i musikkens levnedsløb, men blot fordi de har disse ævner: „Vi er musikalske, vi kan bedømme." — Tænk nu den arme gamle kirkesang for disse musikalskes domstol, — den har jo intet tilfælles med deres klavérmusik, de kender ikke dens forudsætninger, har ikke anelse om dens udtryksmåde. De forstår den altså ikke: „Så må den jo være forældet, umulig i vore oplyste tider." — Her har vi forklaringen på byfolkets stilling.

Der *må* ske en forandring i dette. Kun de der virkelig har anlæg bør lære at udføre; de mange med sans for musik, (de er vist flere end man tror) men uden anlæg for udførelse bør nøjes med at lære at høre, — hvis man da kan sige „nøjes" om det at blive ført ind til en overvældende rigdom af skatte. Men vi må først have opdraget en lærerstand i dette „fag", mænd med *vidt* syn udover alle tiders musik, med *dybt* indblik i værdierne. Og vi må have „musæer" for musik, steder hvor storværkerne stadig opføres til belærelse og berigelse for musikfolket, — hvorfor skal kun de der bryder sig om billedkunst have fri adgang til stor kunst? Og vi må se om ikke grammofonen kan tages i vor tjæneste. De andre har jo billige udgaver af de store digteres værker, og de har fotografier af Rafael, Rembrandt o. s. v. Vi må have noget tilsvarende til hjælp ved vort undervisnings-arbejde. Der måtte da kunne komme noget bedre ud af grammofonen end revyviser, dansemelodier og Caruso's bravurarier.

Ja, havde vi bare et godt opdraget musikfolk, så vilde det se bedre ud med forståelsen af vor kirkesang. Men, til

syvende og sidst, helt forstås disse melodier dog kun, når de ses i forhold til gudstjænesten, dér hvor de hører hjemme. Og desværre, nutidsfolk har tit nogle løjerlige forestillinger om hvad gudstjæneste er. Det må siges, kun hvor menigheden samles om hvad Gud har givet, og dér frembærer sine bønner, sin lov og tak, og hvad der ligger den på hjærte. kun dér holdes gudstjæneste. Præken er ikke nødvendig, ingen betingelse; den kan være der, hvor præsten taler som ordfører for menigheden, taler på dens vegne. Men den kan også mangle. Taler han som til hedninger, for at omvende og vække, så gør han noget der ligger udenfor gudstjænesten; for de der skal omvendes og de som sover, kan jo ikke være *den* troende vågne menighed som er betingelsen for at der overhovedet er en gudstjæneste. Én ting er det, at missionsprækner og deslige kan være nyttige og gode på rette sted, men dette sted er netop ikke i menighedens forsamling. Har vi noget så godt som gudstjænesten, har vi et fristed hvor vi kan hvile ud og få kræfter, så vil vi ikke have det ødelagt ved at alt muligt uvedkommende blandes ind i det. Sommetider kommer man til at tænke: mon ikke også en vantro, hvis han kom ind til en rigtig menighedsgudstjæneste og så hvor godt de havde det dér og hørte de dejlige salmeord som vi har fået til at give vort hjærte luft i, mon han ikke derved vilde få en ganske anderledes kraftig tilskyndelse end ved de ordinære recept-agtige omvendelsesprækener der for så mange er ligesom at række tungen ud ad vinduet. Tale om en ting virker jo ikke med den kraft som tingen selv der ses og høres.

Var der endda kun denne indblanding, så fik det at være. Men der er det der er værre. På grund af den store vægt den lutherske kirke har lagt på præken er vi efterhånden kommet dertil, at en stor mængde mennesker kun går i kirke for at høre præsten. Og med en rivende faldhastighed ned ad skråplanet har dette ført til at mange, især i byerne, nærmest ønsker at sættes i svingning, „kradses op", ved prækenen og, som rimeligt, foretrækker lyriske udgydelser og åndfulde causerier over mer eller mindre kristelige æmner, — så keder man sig da ialfald ikke. Til sådanne åndelige forlystelser der til tider kan nærme sig betænkeligt til

hvad man kunde kalde „kristelig varieté", passer *vor* kirkesang ikke, — den er altfor „tarvelig" og troskyldig; nej, så er den æstetiske sang med sit lyriske sving bedre, både den fine og den grove, bægge kan bruges.

Jeg har nu i over 40 år været organist i den danske kirke og har i den tid på embeds vegne haft med et utal af præster at gøre. Og jeg er bleven fastere og fastere i den tro at det at lade præken være hovedgrundlaget for gudstjænesten er umuligt alene af den grund at vi ikke har præster nok, — forstået på rette måde. Der er vel i Danmark en 1500 sognekirker eller mere. Men tror nogen virkelig for alvor at der her i landet findes 1500 mænd med et sådant åndeligt indhold, med en sådan åndelig modenhed og myndighed, at de mindst 60 gange om året kan stå som i sandhed ydende overfor en menighed? Men Gud ske lov, det behøves da heller ikke. Lad de få, — om de er 150 eller kun 15 véd jeg ikke, — der for alvor har noget godt at sige menigheden, lad dem som Paulus rejse eller skrive, lad dem opmuntre, tilskynde, formane, irettesætte, trøste og hvad der ellers behøves. Men lad gudstjænesten blive ledet af mænd hvis hovedformaal ikke er præken, — man kan gærne kalde dem „ældste", — mænd der også har en åndelig modenhed som de har fået ved længe at leve sammen med menigheden hvis tarv og kår de kender fuldtud, og som ikke mindre har levet med menighedens historie, kender alle dens skatte, dem de nu skal forvalte ved gudstjænesten. Min lange tjænestetid i kirken har lært mig at hertil forslår ikke at have taget teologisk embedseksamen; jeg kunde fremføre en række afskrækkende eksempler på ukyndighed og uforstand over for det som det kommer an på ved gudstjænesten, — det kan såmænd godt være at alle de pågældende har fået laudabilis til attestats, — men der skal vist andet og mere til. Heldigvis er der da ikke så få præster som er forstandige nok til at bryde sig mere om at skaffe gode gudstjænester, end om at være med i den usalige konkurrence om hvem der kan samle flest tilhørere til effektfulde og åndrige prækener. Disse gode mænd sørger så for at deres prækner beskedent føjer sig ind som et led i det øvrige, og lader dem fra ende til anden være tale på

menighedens vegne. Til at lede sådanne gudstjænester kræves der forresten en vis genialitet. Men jeg gad vist om der ikke er flere der har den end man tænker.

Her, i den rette gudstjæneste, her hører vor kirkesang hjemme, og her kan den udfolde al sin herlighed. Vel at mærke, til de rette ord, til dem der har *salmetonen*. Hvad skal forstås herved? Ligesom ved alt det øvrige vi har haft med at gøre, må vi også her spørge historien. Jeg tvivler ikke på at man ved dybsindige overvejelser kunde fremstille en smuk teori om hvordan salmetonen burde være. Men dansk salmedigtnings *levnedsløb* lærer os hvordan dansk salmetone var, er og efter sin natur må vedblive at være. Man står sig vist altid ved at danne sine teorier *efter* det oplevede, til bevaring af værdierne, ikke på fri hånd, til konstruktion af det bedst mulige. Dette gælder for al kunst, verdslig som kirkelig.

Den danske reformations salmesang der støtter sig, dels til de åndelige viser fra middelalderen, dels til Luther og hans samtidiges digtning, har i det hele et troskyldigt, ubehjælpsomt præg. Man mærker nogen påvirkning fra folkeviserne, men uden deres store digteriske skønhed. Det er dog denne påvirkning der giver sig et smukt udslag i *Sthens* yndige salmer. Men det er først hos *Kingo* at den danske salmedigtning føres ind i den store poesi, den store stil. Han lagde grundvolden for den salmetone hvorpå de to andre store byggede videre. — Den store stil! Vi der arbejder for den rene kirkesang beskyldes så tit for at vi vil forjage kunstskønhed, stil, stemning o. s. v. Nej, vi vil kun forjage den kunst der, vokset op på anden grund og med andre forudsætninger, vil påtvinge kirken sin stil og stemning. Men, så vist som det store indhold må skaffe sig det store udtryk, det stort tænkte må være stort sagt, såvist kræver vi netop den store stil, den der er skabt af kirkens behov. Desværre, der er så mange nu til dags, som nøjes med den lille stil; påvirkede af den fremmede kunst er de gledet ned til at beundre småting sagt på en tarvelig måde, — når det blot er præget af sentimentalitet, så de kan blive rørte. Men hvorfor skal vi nøjes, vi som har en sådan skat af storhed!

Hos Kingo er det mest i den pragtfulde måde hvorpå han slår tonen an i sine salmer, at den store poesi giver sig lyd, tænk på „Som den gyldne sol frembryder" o. lign. Hans svaghed ligger i at han ikke sjældent har ondt ved at holde sig oppe i højheden. Som en af mine venner har sagt, betegnende for ham er flg. to linier:

„Gør vold op på den himmelborg,
og glem *så længe* verdens sorg"

med den lidt ondskabsfulde understregning af ordet „sålænge". For det kan ikke nægtes, han har en stor tilbøjelighed til at fortabe sig i verdens sorg, — i dens *prosa;* adskillige af hans salmer er forbistret prosaiske. Og de ikke så få salmer af ham der går ud på en nøjagtig gengivelse af et eller andet skriftsted, eller en ret fremstilling af „den rene lære" virker heller ikke særlig poetisk. Men, alt i alt, han er alligevel den der har slået den store stil fast i den danske salmetone.

Den nævnte anklage rammer derimod ikke hans to store efterfølgere, de største salmedigtere vi har, *Brorson* og *Grundtvig*. De kan have pletter, endda ikke så få, men åndsforladte, poesiforladte er de aldrig. Om Grundtvig er det ikke nødvendigt at tale her, hans salmedigtning er så kendt, undersøgt og omtalt, at jeg ikke kan have noget at tilføje. Brorson er det anderledes med, der er mange der ikke yder ham fuld retfærdighed. En af grundene hertil er måske, at han og Grundtvig er så forskellige. På en måde er det godt, det er jo netop derfor at de kan udfylde hinanden. Men Gr. havde efter sin natur rimeligvis ondt ved at værdsætte Br., og Grundtvigs venner, — det er jo dem der herhjemme særlig har givet sig af med salmesangens historie, — er derfor bleven noget uretfærdige mod ham. En manér de har brugt, har gjort sagen værre. Det er yndet, især i folkelige foredrag hvor det falder så bekvemt, at give de tre store hver sin rubrik, sætte dem i hver sin bås, med en etikette klistret over som kendemærke. Kingo får „solen", i henhold til begyndelserne i to af hans mest kendte salmer, — her synes jeg at karakteristiken er lovlig løs og letkøbt. Brorson får, af en lignende grund, „rosen" der står og dufter, og længes. Grundtvig får „ørnen"

der svinger sig frit i sky. Den duftende, længselsfulde „rose" er endogså, — jeg har set det hos en anset forfatter af retningen, — brugt som udtryk for at Br. kun længes, ikke er nået indenfor. Dette tyder på en fuldstændig mangel på kendskab; udtryk som „Jeg er i min faders skød" er jo netop særlig betegnende for Br., jeg kunde anføre eksempler i hundredvis. Men jeg vil nøjes med disse linier (der ikke står i den almindelige salmebog) af „Vor tro er den forvisning på":

„Usynlige og høje ting
kan troen se og høre
og midt i sukke frydespring
mod nådens solskin gøre;
Gud er min Gud, og ved hans ånd
jeg har alt himlen i min hånd."

og:

„Jeg ved på hvem min tro er sat,
ham får man mig at unde,
hvem Gud kun kalder for sin skat
skal aldrig gå til grunde."

Det må da kaldes fast forvisning, den mand står ikke udenfor og længes. Naturligvis kan han, som det digter-menneske han er, engang imellem være i stemning til at digte vemodigt, ja smærteligt. Men sådan noget gør jo alle digtere, også Grundtvig („O havde jeg vinger" og andre sange).

Hvad der ogsaa har gjort sit til at sætte Br. i falsk lys, er at han i Roskilde konvents salmebog, den som først efter rationalismen igen optog ham, ofte findes i forvansket skikkelse. I den nys nævnte salme står således her de rædselsfulde linier:

„Og troen skal forstærke sig
når stadigen(!) vi kæmpe,
vil fristelser omringe mig,
og tvivl mit mod neddæmpe,
så blinker højt dog troens sværd
og slår sig gennem hver en hær,
indtil den sejer vinder."

Enhver Brorson-elsker hører straks at de 4 første linier er falske, ved 5te linie spidser han øre, — jo, her høres den ægte klang! Sidste linie har dog hos Br. det mere gammeldags, mere troskyldig-inderlige: „til hun (troen) sin Jesum finder."

Rent mishandlet er det dejlige digt ( om det er salme eller ej kan man skændes om) „Her vil ties". Hos Br. er det en samtale mellem „brudgommen" og „bruden", i salmebøgerne løs og svømmende lyrik i al almindelighed. Selv naturgrundlaget er forvrøvlet; venter man måske på forårsvind, når høsttiden er endt? (Dette fæle sted er dog bleven rettet i senere salmebøger, de andre steder ikke.) Og kan man gå ud og finde løvspring om efteråret? Hos Br. er alt set, følt og oplevet, også årstidsbilledet. Det er i Februar, stræng kulde, men solen begynder at få magt, derfor kan der på lune steder findes spæde spirer. De vilde blive ødede, hvis ikke vinteren selv med sit snetæppe lunede for dem. Og ud fra dette billede kastes der så lys over *hans* formaning og trøst, over *hendes* bekymring og voksende håb, til de mødes i fælles begejstring over den stund „som gør *dig* glad", — dette mystiske og strængt taget ulogiske „dig" der antyder den forening hvori de deler glæden. („Duen" i vers 3 og 5 er højsangens „due", brudgommens tiltale til bruden. I vers 6 er det Noahs due der bringer oliebladet til den der længes, til bruden. Man kunde derfor have ventet „som gør *mig* glad". — Dem der ikke har Brorsons egne salmer kan jeg henvise til L. 198 hvor ordene står uforvanskede.)

Grundtvig har af og til lavet om på Brorson men altid til skade for ham. Som den ypperlige digter han er, kan han sætte smukke vers ind, men de falder altid ud af Brorsons sammenhæng. Sådan i „Op i Kristne" hvor han har tildigtet:

„Er vort liv i Gud forborgen,
smuldrer støv i graven hen,
på den store påskemorgen
sol for os står op igen,
viser grant,
det er sandt,
Jesus døden overvandt."

Hos Br. står:

„Er vort liv i Gud forborgen,
synes det som visnet hen,
på den sidste blide morgen
skal det klare op igen,
strid og sår
da forgår,
sejren aldrig ende får."

Hos Gr. tales om den legemlige død og opstandelsen, noget der egentlig ikke vedkommer salmens æmne, hos Br. om den indre herlighed Gud har givet os, den som her knap kendes men som i fuldendelsen skal udfoldes. (Jeg tilstår at det ikke var det sidstnævnte, indholdet der gjorde at jeg opdagede indskuddet. Det var sproget. „Støv" og „sol", ikke „støvet" og „solen", er Grundtvigsk (også Ingemannsk) form; den stærke omvending „sol for os står op", og ikke „står solen op for os", er særlig Grundtvigsk, aldrig Brorsonsk; derom senere.) — Også „Når mit øje" har Gr. omdigtet og gjort meget ringere, i ethvert fald er det Br. vilde med den helt fordunklet. (I den alm. salmebog står den i Brorsons skikkelse, men i stedet for hans jævne og hjærtelige: „O hvor svinder da min ve, *bare* ved derop at se" har man indsat det højkirkelig-velanstændige „*ikkun* ved derop at se". Kan man ikke høre en præst udsige dette „ikkun" med fed salvelse og himmelvendte øjne?)

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 Øhlenschläger hvor sproget udfoldes i hele sin skønhed. Det er en latterlig men sørgelig overtro mange har, at dansk ikke er skønt, fordi det ikke har visse klange der findes f. eks. i italiensk eller svensk. Man kan ikke sådan uden videre bestemme at de og de egenskaber må til, mangler de er sproget grimt. Et sprog er skønt, når det ævner at udtrykke et folks ejendommelige åndsindhold helt og harmonisk. Og det kan vort modersmål. Først ved sin jævnhed der på en stilfærdig måde, uden nogensinde at blive skruet, kan række fra det barnligt små til det ukunstlede store. Så ved sine milde, bløde klange der uden teatralsk patos kan tale varmt og hjærteligt. Og ikke mindst ved sin rige rytme med de utallige afskygninger, — hvormange sprog kan her måle sig med vort! — denne rytme som er i slægt med vort lands natur, med det bølgende jordsmon og de bølgende vande. I alt dette har vi hvad vi har brug

for, lad os så ikke misunde de andre trompetfanfarerne. Jeg kan belyse mit syn på tingen med et billede. Man kan en forårsdag i blændende solskin, under en strålende blå himmel, på veje hvor støvet lyser skarpt og hvidt, med blikket på en nysudsprunget skov hvis lysegrønne farve næsten stikker én gult i øjnene, — man kan på en sådan dag føle det hele så grelt og hårdt. Men kommer man så ind i skoven og ser lys, himmel og sol gennem løvet, føler man sig hjemme, alt er så mildt, så moderligt, så rigt og gavmildt, alle farveklange så dybt og dunkelt glødende, og så udbryder man: dette er dansk, sådan er det danske sprog.

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.

Man véd at den oldnordiske digtning, i modsætning til folkevisen, ynder de voldsomme omvendinger der kan give så stor vægt til de enkelte ord. Grundtvig bruger jo meget denne måde; han opnår derved tit stor kraft i udtrykket; grunden til hans dunkelhed må også tit søges her. Dansk er måden ialfald ikke, men Gr. har jo også sagt om sig selv at han egenlig var mere nordisk end dansk, — jeg tror at denne udtalelse dog kun bør henføres til en side af hans manér at digte på, ellers er han da dansk nok.

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". Langtfra at svække giver det ved sin selvfølgelige jævnhed blot mere sandfærdighed til poesien i det øvrige. (At nogen kan nænne at synge disse dejlige ord på den afskyelige såkaldte Griegske melodi! Grieg har jo slet ikke gjort den; den er en tarvelig forsamlingsmelodi af samme slags som

„Det koster ej" og konsorter. Den har så Gr., i strid med melodiens natur, udsat i den mest raffinerede stil, — mel. og udsættelse klæder hinanden som en nedringet balkjole klæder en gammel tandløs kælling. Og når den så synges af en solosanger med teater-patos afbrudt af de skabagtige kor-indskud, — — føj!!)

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 éngang bliver god poesi og at dog alt væsenligt kommer med. Han nævnede som eksempel:

„Synd hvor er din fælde?
helvede din vælde,
død hvor er din bråd?
Jesus har alt vunden,
jeg har sejren funden,
du est undertråd!
Gud som gav ved Jesu grav
os så stor en sejers ære
evig pris vi bære."

Det kan ske at hans rimævne løber af med ham, så resultatet bliver kunstlet:

„Vi træde med glæde på skansen,
fangen er slangen hans vold,
i møje for øje os kransen
blinker og vinker så bold."

Det er jo lapseri. Men man må tilstå at det er flot gjort, — 12 rim på alle hovedbegreber i 22 ord. Heldigvis er den slags undtagelser. — Et glimrende eksempel på hans rim- og rytmekunst er „Goliat drog fra Gath". Dens barok-lystige kraft har vist fået mange til at tro at den er af Grundtvig.

Vil man se hvor stor Br. er som digter, skal man læse det første digt i „Svanesangen", om Jesu indtog i Jerusalem. Der er, for nutidsører, en slem plet i det, — den får man tage med, det øvrige er så dejligt.

„Livet med sin brudeskare
drager ind ad Salems by.
Luften syntes sød som manna
af hans følges hosianna,
palmer gik med hine klare
jubeltoner op i sky. —
Livet med sin brudeskare
drager ind ad Salems by.

Tænk engang, og må dog tage
mod den elsktes frække nej!
derfor kind og øje falmer
midt iblandt de søde salmer,
og må øse tåre-lage
på den glade højtids vej. —
Tænk engang, og må dog tage
mod den elsktes frække nej!

Fyrretyve år derefter
Salem fik en anden gæst;
Ørnen med de glubske unger,
krig og oprør, pest og hunger,
sig ved dette ådsel hæfter
just til samme højtids fest. —
Fyrretyve år derefter
Salem fik en anden gæst.

Lad os først, for de sarte ørers skyld, se på pletten, ordet „tårelage". Det har næppe lydt så slemt i datiden. Og man kan jo nemt blive af med det. I den linie behøves rim ikke, (derimod er det nødvendigt i den flg.) — man kan så f. eks. sige „tårestrømme". Eller vil man have rimet, kunde man sige: „derfor høres gråd og klage — på den glade højtids vej." Men det er ringere. — Nu selve digtet, — det er jo et åndeligt digt, ingen egenlig salme. Brorson giver os her, i et sagte-glidende vidunderlig yndigt versemål, og i de selvfølgeligste ord, tre skarpt adskilte billeder med hver sin særprægede skønhed. Det første med den æteriske klang, — man næsten svømmer i salighed, sanserne glider over i hinanden, lugt, hørelse og syn. Og så det andet, dagligdags i udtrykket, som i en stille familie der er greben af en stor sorg, den de føler dybt uden at skrige op, — se det jævne „tænk engang". Og det sidste uhyggelige, mørke, med de hårde ord „glubsk", „ådsel." Læg så mærke til hvor-

dan han i hvert vers i slutningen gentager de to første linier, som for at indprente os: sådan skete det; vi må stå stille og tænke over hvad vi har set. Det hele er førsterangs-kunst.

Når det her har været mig om at gøre, at vise Brorson som den store digter, den store kunstner, er det for at få sagt: kun store digtere kan frembringe store salmer. Naturligvis er det ikke nok at være stor digter, Øhlenschläger blev aldrig salmedigter af betydning. Men på den anden side, småpoeters værk er og bliver småtterier, også på kirkelig grund, — det kan man se nok af i vore dage. Her må dog tilføjes: undertiden har mindre ånder, båren af den store ånd, som de ydmygt lader tale igennem sig, virkelig frembragt både brugelige og gode ting. Efter det gamle billede: den lille fugl der bæres opad på den store fugls vinger, og som oppe i højden selv ævner at hæve sig endnu et stykke. Men de små som bæres af deres egen tarvelige ånd frembringer kun sølleheder.

Når jeg her har sat Grundtvig og Brorson sammen som vore to største, tænker jeg blot på salmedigtningen. Gr. var jo ikke alene salmedigter, han var også den store folkelige og kirkelige reformator, så i det hele bliver Br. den lille. Men på det fælles område tåler de godt at sættes sammen, vi kan ingen af dem undvære. Der kan være tider, både i den enkelte og i kirkens liv, hvor man mest trænger til den ene, andre hvor man søger til den anden. — Har Br. lidt ved mangel på anerkendelse, så har Gr. på en måde lidt ved for megen anerkendelse. Jeg tænker herved på at han, som den store profetiske ånd han var, har skrevet en mængde digte der er *tiltale* til menigheden, kristelige lære- og læsedigte og deslige. En hel del af dem er ikke så lidt brugt ved gudstjænester og forsamlinger. Det kan jo også være ganske rart for en præst eller højskolelærer at få dem sunget; kniber det med indholdet i éns egen tale, så har man her en ganske udmærket præken som man kun behøver at udlægge lidt. Men selv uden disse bagtanker fristes præster til at bruge dem formeget. Mange er kommet så underlig i vane med at alt skal være „forkyndelse" ved gudstjænesten, — jeg har endogså set på tryk, at „forkyndelse er menighedssangens opgave". Dette er fuldstændig falsk,

menighedssangen er *svar* på forkyndelsen. — Jeg indrømmer at grænsen mellem salmer og læredigte kan være flydende. Men her er et punkt hvor man må tage sig i agt, altfor mange digte af den slags gør gudstjænesten tør og dogmatisk.

Den linie der fører fra reformationens sang med Sthen, over Kingo, til Brorson og Grundtvig, viser udviklingsgangen i den danske salmedigtning, viser hvordan poesien i stigende grad tages i kirkens tjæneste, så at den store salmetone kan blive til. Allerede samtidig med Grundtvig og i tiden efter ham begynder en nedgang, salmetonen svinder lidt efter lidt, og grunden er den at poesien dels forringes, dels efterhånden går sine egne veje, holder op med at tjæne. Det spores allerede hos Ingemann. Den egenlige salmedigtning ligger ikke for ham; når han vil skrive afgjorte salmer, som i sine „højmessesalmer", kommer der noget opstillet, noget villet højtideligt over ham. Så slem som i dette vers er han ikke altid:

„Indhyl dig jord i sørgeklæder,
stråI ej o sol på sorgens dag,
grib nattens ånd i dine kæder
og jorden ryst med afgrundsbrag!
dit store dyb o grav opkast.
idag min frelsers hjærte brast."

men der er dog for det meste noget tomt over den slags salmer; de synges da heller ikke ret tit mere. — Bedre lykkes en overgangsform for ham, her følger han mere sin egen natur. Men her begynder poesien også så småt at gå sit eget ærende. Betegnende er slutningsverset i en af de bedste, „Frelseren er mig en hyrde god":

„Ud fra forrådnelsens hjem jeg går,
forbarmelsens hånd mig kvæger,
hos mig kærligheds fyrste står,
rækker mig saligheds bæger."

I en række *meget* omskrivende poetiske udtryk vil han sige at „Jesus frelser fra døden". Lad os her sammenligne ham med Brorson og Grundtvig. De vilde have nævnt tingene ved navn og brugt de poetiske billeder til at kaste lys over

dem. Hos Ingemann tjæner billederne nærmest til at dække indholdet, ialfald er de poetiske udtryk det lyset falder stærkest på. Man kunde fristes til at tro, at en åbenlys udtalelse om de ting pinte ham som ublufærdig, den måtte helst hylles i et sømmeligt klædebon.

Jeg vil her benytte lejligheden til at slå en forsvarlig pæl gennem de sagn der har dannet sig over en anden af hans „overgangs-salmer", „Dejlig er jorden". Den går jo almindelig for at være en „korsfarersang", både ord og melodi. Sandheden er denne. Melodien er temmelig ung, rimeligvis tidligst fra slutningen af 18de årh. Den hører til nogle ret ubetydelige tyske ord, vel sagtens også fra 18de årh., ord der slet ikke har noget med korstogene at gøre. Den er brugt til processioner af den slags der så tit foretages i katolske kirker, til Maria-billeder eller andre helgeners billeder. Denne „valfartssang" som den jo godt kan kaldes, er fra Westfalen. Men så har man udenvidere gjort ordet „valfart", til „pilegrimsgang", — nu drejer det sig ikke længer om en vandring på en halv time hen til et kapel, men om en årelang færd gennem fremmede lande, — og så — hvorfor ikke — til et „korsfarertog" til den hellige grav. Under denne falske etikette bragte man Ingemann melodien, og han skrev på fri hånd, som fri fantasi, ord til den der passende kunde være tænkt sungen af korsfarere. Når det så, i anledning af en mindefest, der for et par år siden blev holdt i Sorø kirke for Absalon, blev sagt, at han vilde have glædet sig over at høre denne salme runge dér, han som med sin mægtige røst så tit havde sunget den under de samme hvælvinger, må man forfærdet udbryde: dette skal være historie! — Sangen selv er jo køn, med smukke poetiske udtryk om kristelige ting. Men hvor den dog mangler den storhed i tone, den kraft som de andres, de stores, bedste salmer har; spinkel som den er tåler den slet ikke at slides på, — det ender med at man fortvivler over den, naar man i tide og i utide ser den ansat på salmelisterne.

Helt sig selv, og helt udmærket, er Ingemann i sine morgen- og aftensange. Her er han jo også udenfor alt hensyn til gudstjæneste og kan frit følge sin natur. Men netop fordi de er så udmærkede som de er, er det skændig uret

at bruge dem som salmer, de mister al glans og bliver så underlig små. Jeg glemmer ikke hvilken flov smag jeg fik i munden, da jeg for et par år siden måtte spille „Nu vågner alle Guds fugle små" som indgangssalme på en Kristihimmelfartsdag, den dag da man mere end ellers kræver det store anslag og særlig trænger til straks at hævde at „Jesus for til himmels". Da vidste de gamle bedre besked, de begyndte den dag med en introitus „Viri Galilæi" (se ap. gærn. kap. 1, v. 11).

Et trin længere ned ad trappen står Chr. Richardt med sine salmer, her står poesien i et endnu løsere forhold til kirkeordene. Et meget oplysende eksempel er „Et kors det var det hårde, trange leje". Man får her næsten det indtryk, som gjaldt det om at vise hvormange forskellige billeder der kan laves i anledning af korset. Her er slet ikke tale om ved et enkelt kraftigt billede at belyse noget væsenligt i kristendommen, man får kun en samling poetiske nydeligheder. Først er korset et leje, — et besynderligt og urimeligt billede, Brorson har i en julesalme der tydeligt på dette punkt har været forbillede, det naturlige at „Hø og strå var Jesu første barneleje." (Hvor dog den digteriske forlystelse tydelig stikker næsen frem i de to linier: „Kun *h*ad til bolster og kun *h*ån til *h*ynde — fik *h*an der ikke kendte til at synde". Meningen drukner jo omtrent i pragtfulde bogstavrim og pikante enderim.) Så bliver det til korset i Danebrog. Så til kirkens korsform. Så til fløjen på tårnet. Så til præken om korset. Endnu engang korsgangen i kirken hvor den mystiske klang af „dåbens vand og gravens nøgler" (!?) lyder. Så på én gang det virkelige kors, Jesu kors, som Simon af Kyrene bar. Så det kors de kristne må bære. Til sidst og værst, billedet om at skære sin stav af træet i korset, — et forfærdelig hårtrukket billede. Hvad mon Brorson vilde have sagt til linierne: „Vel dig som gik med ham i livets trængsler, — for dig går dødens port på *lette hængsler*"? Flot rimekunst som dækker over et magert indhold. Elegant studenter-poesi uden kristelig alvor.

Når den slags „salmer" alligevel gør så stor lykke, ligger forklaringen i de to linier: „Det er så let at lægge kors på

andre, — det er så svært med korset selv at vandre." En vis slags kirkegængere finder en utrolig husvalelse i at fortælle hvor ringe det står til med dem, — om for at undskylde at de nu engang er sådan, — og ikke bliver anderledes? Af den grund er en af Grundtvigs salmer der ikke ligner ham særligt og ikke er af hans bedste, snart den allermest yndede: „Herrens røst som aldrig brister" med sit „kunde jeg", „turde jeg", „vilde jeg", — underforstået (af kirkegængerne, ikke af Gr.), „men jeg kan ikke", „jeg tør ikke", jeg vil ikke". Og så bliver man så inderlig rørt af medlidenhed med sin egen ynkelighed. Og blive rørt, det er jo det man skal, derfor går man i kirke. Den højeste nydelse er selvbeklagende at synge: „Min tro den er kun så lille", — man fristes til at lave som fortsættelse: „men jeg, hvor er jeg dog rar, — rigtig at se sig selv i spejl, er den bedste plasér jeg har." Det er vist ellers en snavs pædagogik. Den ægte salme opbygger, d. v. s. bygger op, ser ikke på vor uduelighed men på Guds hjælpende hånd.

Chr. Richardt er en elskværdig digter når han skriver om naturen og andre, ikke altfor store ting. Men som salmedigter står han under alle de førnævnte; enhver med sans for digtning må da kunne se at „Et kors" hværken har poetisk storhed eller poetisk sammenhæng, og at det samtidig er smått med indholdet. Efter hans tid er det dog bleven endnu ringere, enten den bare æstetik som Paullis „Jert hus skal I bygge", (hvor bliver man dog ked af den med samt dens „bønnens hvide due", — skulde jeg ønske min værste fjende en straf, måtte det være at lade ham spille den til bryllup lige så mange gange som jeg selv har måttet), eller den rene dilettantisme, som — — — ja dem er der nok af, de er såmæn ikke værd at nævne. I den aller sidste tid har vi endda fået åndelige digte i den nyeste klingklangstil. Her et afskrækkende eksempel:

*Morgenens mægtige mester,*
*nu stiger din Sol over strande,*
*mens nattens fortvivlede(?) rester*
*nedstyrtes i vige og vande.*
*På dagens tærskel jeg standser*
*og stædes for dig i bøn,*
*det synger i alle sanser.*
*— Herre gør aftenen skøn!*

Og så disse ord-perler:

*Dagen er drømmenes dræber,*
*men du er gryets genføder,*
*styrk mig, når steilest jeg stræber,*

o. s. v., — læs det hele digt igennem, og sig mig om et naturligt og sandfærdigt menneske kan tage denne ordflom i sin mund og bede sin morgenbøn i den! For det er en morgenbøn. Men mange imponeres af den slags poesi der forekommer mig at være lige skruet i indhold og dekadent i form.

Sandheden er altså at en mængde mennesker har en opfattelse af gudstjænesten og salmesangen som aldeles ikke kan forliges med vor opfattelse, vi som holder på den rene kirkesang. Men vi har ikke den fjærneste ret til at påtvinge dem vore goder, det vilde blive at kaste perler for svin. Jeg har af og til, når jeg syntes at det gik langsomt med mit arbejde, tænkt: havde det været i Tyskland, så var sagen allerede gennemført. Ja — ved en kancelliforordning, uden at menigheden ønskede det; og så havde vi måske en påtvungen, autoriseret koralbog, den værste ulykke der kunde ske, hvor vor gode sang skulde strækkes på en Prokrustes-seng, læmpes sådan at den kunde blive alle til behag. Nej, lad Prøjserne beholde deres uniformering, lad os herhjemme synge som vi vil, som vort hjærte kræver, hver i sin kres. Lad hvem der vil, synge pyntede sange, ved pyntede gudstjænester, til pyntelige prækner. Lad os, vi som måske er den lille kres, holde os til det ægte gamle, det vi har arvet fra vore fædre, det som har den evige fornyelsesævne, det som er enhed af kirkeligt og folkeligt. Lad os ikke fire for moderetningerne for at behage. Kun derved kan vi blive surdejen. Så skal nok lidt efter lidt alt hvad der i dette stykke er af sandhed, komme til os. For det er jo os der har den kirkesang hvorom der med fuld sandhed kan siges som Grundtvig sagde om modersmålet, at den

dybt sig bøjer
let og liflig den sig føjer
efter Herrens tankegang;
yndig selv, men blød derefter
låner ånd og ild og kræfter
den af Sions heltesang.

Til slutning nogle ord om liturgi og orgelspil.

Først liturgien. Det kan vi alle let blive enige om, at vi har mistet noget godt, da det liturgiske gled ud af vor gudstjæneste. Men skal dette gode føres tilbage, må det ske på en sådan måde at det kommer til at virke efter sin bestemmelse. Hvis nogle lærde eller musikalske mænd gennem deres studier eller på deres rejser har fået fat på et eller andet af den slags, og så vil indføre det uden at menigheden har ytret noget ønske om det, eller vist noget forståelse af det, eller følt noget savn deraf, kan resultatet kun blive at vi får et tillæg til gudstjænesten af en mer eller mindre fin musikopførelse til ørenslyst for nogle kendere. Liturgien vil så, kirkelig set, ikke blive et hår bedre end det man i vore dage kalder „liturgisk gudstjæneste", d. v. s. koncert. Ægte liturgi findes kun hvor menigheden selv i vekselsang giver svar på forsangerens tilskyndelser, den forsanger der, som et førende medlem af menigheden formår ligesom at lokke og drive den dybere ind i lovsang og bøn. De der vil indføre denne virkelige liturgi må selvfølgelig først lære menigheden at forstå dens værdi. De må dernæst kunne knytte den til noget bestående, noget menigheden i forvejen er glad ved, hvoraf det nye kan vokse naturligt frem. Og endelig — de må have sans for hvad der virkelig har værdi i tidligere liturgier, både i deres ord og deres toner.

Historien har lært os at den eneste sang vi kan hente råd hos m. h. t. liturgi, er den gregorianske. Men så skal vi også virkelig lære af den, ikke nøjes med på tysk videnskabelig vis at lave en kopi af den til oversatte ord, det vil blive en dødfødt liturgi. Den største dyd ved den gamle sang var jo den, at ord og toner var ét, at melodierne var voksede ud af de *latinske ord*. Vi skal nu lære at lade vore ord, de danske, blive båren på samme måde af tonerne, vi skal ved indlevelse i den gamle sang nå til, af dens fremgangsmåde at skønne hvilke af dens elementer der egner sig til brug for os, og så skal vi anvende dem frit, efter vore sproglove til en *nyskabning* i den *gamle ånd*. At frembringe en hel liturgi på denne måde tror jeg vilde være umuligt for os nulevende, — vi har vist heller ikke mænd som har ævne til at danne det tekst-grundlag hvorpå tonerne skulde læg-

ges. Men i det små kan man jo forsøge, — også for derved på læmpelig måde at vænne menigheden til medvirkning. Et sådant forsøg har jeg gjort i L. 206 med benyttelse af gamle motiver. Jeg mener at det er ad den vej vi bør gå; menigheden vil i hvert fald her let kunne følge med, tage del. Så kan man efterhånden lægge mere til. Mon man ikke på denne måde, ved en levendegørelse af den gamle sang i virkelig tilknytning til vort modersmål, kunde styrke vor følelse af at de gamle og vi er ét, at vi „bor sammen i Gudshaven, skilt kun ved det lille bælt"? Det var da værd at gøre noget for den sag.

Så orgelspillet. Al musikkens ret til at være ved gudstjænesten har den i sit forhold til menighedens ord, de ord den lægger forsamlingen på tunge. Først er der den ligefrem ord-bærende musik, *melodierne*. Så den musik der klarer og støtter både ord og melodi, den flerstemmige *udsættelse*. Og endelig den der leder til melodierne, giver menigheden tone og takt, den som letter tilegnelsen og gør det muligt at tage fat, *for-* og *mellemspil*. Det ses at her er en trinrække i fornemhed, den første slags er den uundværligste; men alle gør de gavn på deres plads, vel at mærke når de beskedent føjer sig ind i rammen, uden at gøre sig gældende på egen regning.

Historien har vist at der netop, inden for de snævre grænser er skabt en udmærket stil, en høj kirkelig kunst, både på melodiens og udsættelsens område. Desværre eksisterer der ikke nogen kirkelig stil for forspil. Den store musik i det 16de årh. var jo vokal, for sang-stemmer. Der var allerede i denne periode ikke så lidt musik for instrumenter, men den er meget ringe ved siden af sangmusiken. Grunden er at den i sin dannelse af temaer og deres rytme følger sangens spor. I musik til ord har vi jo ordbetoningen til at forklare den rytmiske gang, til at give benrad i melodien. Denne betoning byggede de gamle på; i hvor høj grad så vi ved den „skiftende rytme". Når den falder bort, — instrumentmusik er jo uden ord, — kommer der noget underligt u-udpræget, interesseløst over det hele. Det gælder

det meste af instrumentmusikken fra perioden, selv hos de bedste. Hører man orgelmusik af Palestrina og Hassler, — ja den er jo køn, men kedelig; man griber sig i at udbryde: gid der dog var ord til! — I det 17de årh. skabes den egenlige instrumentmusik; man lærer at finde rytmer der kan gøre sig gældende uden ord. Men samtidig fjærner man sig fra den kirkelige musik, stilen bliver den moderne stemningsskildrende, med de moderne tonearter, bygget på dissonanser og kromatik. Vilde man nu gøre forspil i denne stil, sådan som den har udviklet sig, i stilen fra Bach til Beethoven, så kunde de blive kønne nok, men de vilde komme til at skurre mod de toner de var forspil til, de vilde ikke kunne gøre deres pligt, den at *lede* til de rene kirkemelodier. Hvad er der da at gøre?

Musikken i det 17de årh. var i mange stykker en overgangsmusik, det gælder ikke mindst en vis side af orgelmusikken, den der byggede sine kompositioner over de gamle kirkemelodier. Hovedmanden i denne strengt alvorlige retning er *Pachelbel* (1653—1706). Hos ham er den instrumentale stil udviklet i sin fuldeste skønhed, men samtidig er forbindelsen med den gamle kirkemusik så følelig, at man ikke sjældent kommer til at tænke på ordene: „Du er ikke langt fra Guds rige." De tonesammensætninger der hos Pachelbel fjærner sig fra den ægte kirkestil kan være flere eller færre, undertiden kun ganske få på uvæsenlige steder, undertiden meget fremtrædende, men altid er der for os noget at lære af ham til brug for vort forehavende. Vi må nu vente på en genial komponist der kan sammensmælte den Pachelbelske alvorlige orgelstil med den rene tone fra Palestrina; indtil han kommer, må vi små hjælpe os så godt vi kan med det udmærkede stof fra bægge sider, — tager vi kun *beskedent* på tingen kommer vi nok i den rigtige retning. — Nr. 96 giver et eksempel på stilen. Temaet er taget fra den gamle kirkemelodi „Diess sind die heilgen zehn Gebot".

„Men, skal orgelet virkelig ikke give mere end småforspil og underordnet melodi-ledsagelse? Orgelet, det mægtige instrument med de overordenlig rige udtryksmuligheder, med den overordenlig rige litteratur? Hvad kan som det

skabe stemning, vække andagt?" Jamen, der skal slet ikke *skabes* stemning ved gudstjænesten, den er der i forvejen, menigheden er ihændehaver af den. Den ligger i forsamlingens forhold til ordene, dens vilje til at gøre sig til ét med dem, den *stemthed* som giver sig udtryk i de ægte gudstjæneste-melodier. Kan orgelet hjælpe til at bære dette udtryk frem, sætte det i ret lys, holde sammen på det så det ikke falder i brudstykker, så har det her en stor og god gærning, en gærning som endda kræver en virkelig kunst der nok tør måle sig med anden kunst. Alt hvad der er derudover er ikke gudstjæneste men koncert. Vi kommer jo ikke sammen for at høre musik, hvorfor skal vi da spilde vor tid med at lytte til en organists åndfulde fantasier (hvis de endda er det) over hans private følelser. Særlig slemt kan det være med denne ekstramusik på et bestemt sted i tjænesten, ved forspillet til salmen efter prækenen, hvor det i visse kirker er skik at organisten skal give lange, dybt følte meditationer over det nys hørte gribende foredrag, — som han måske har hørt, måske ikke. Folk der er gået i kirke for at holde gudstjæneste tænker så, som rimeligt er: „må vi ikke snart få lov til at begynde på salmen, hvad skal vi med den afbrydelse?"

Og der er dog et endnu værre misbrug af orgelmusikken — ja af kirken. Ikke få af de før omtalte „tilhørere" der er vant til at søge åndelig nydelse i kirken, kommer ganske naturlig til at betragte den som det sted der er særlig egnet til deres privatfester, bryllupper, begravelser o. s. v. Hele det kirkelige apparat med sang, spil og tale, kaster en vis glans over optog, toiletter og dekorationer. Der er plads nok, og det er tilstrækkelig offenligt, med tilskuere og referater i avisen dagen efter, — og så var det dog alligevel „gudstjæneste"; kirken bliver så som en anden restauration hvor man lejer selskabslokaler, hvor man har ret til at kræve et velassorteret lager af alt til festen henhørende, serveret på bedste måde af de dér ansatte opvartere der får deres gode drikkepenge. Det kan være så grelt at man kan tage tingen humoristisk: En herre kommer op til mig (det er oplevet,) med et musikstykke han ønsker spillet til en begravelse, — „den afdøde gamle bedstemoder holdt så me-

get af det." Jeg ser på noderne, „the kiss of spring, vals". „Men er den musik nu også helt sømmelig til lejligheden?" „Om De tog den i mol?" „Vilde det egenlig forbedre sagen?" Med et diskret slag på lommen: „Hvis De nu fik — — —". „Tak, jeg får hvad jeg skal have." — Men er denne vals, kirkelig set, værre end alt det solospil, al den solosang, alle de arier og marsjer, som ikke har det fjærneste med kirke at gøre, som blot er verdslig pynt på forloren kirkelighed? En sølle organist føler sig til tider som sad han ved Babylons floder, hans harpe hænger i piletræet med brustne strænge; og dog må han spille — ikke som i gamle dage „Sions sang" — men tit og mange gange hedningernes afgudssange, — han må, for han er jo kun en opvarter, en træl. At forklare sit syn på sagen nytter ikke, de fleste hværken vil eller kan forstå. Kun én gang har jeg fundet forståelse, — hos faderen til bekendt kvindelig virtuos, — den tak jeg her sender ham får han måske aldrig.

Man skulde synes at fejlen i nogen måde lå hos præsterne, at de ikke tilstrækkelig oplærte deres tilhørere, også dem der ikke hører til menigheden, ikke tydelig nok fortalte dem hvad kirken har at give og hvad vi har at søge hos den. At det virkelig er på grænsen af det forargelige med denne brug af kirken som pynteredskab, synes jeg man kan læse sig til i aviserne dagen efter enhver celeber begravelse, ethvert mondænt bryllup. Mon den nedadgående bevægelse vil stanse ved musikpynten? Det er sagt mig engang efter en spagfærdig indvending mod et eller andet usømmeligt musikstykke: „Det synes som om organisten mener, at det er ham der bestemmer hvad der skal spilles." Hvormange år vil det vare inden det hedder: „Skal måske præsten afgøre hvad der skal tales? har vi ikke lov til at bestemme den gudelighed vi ønsker ved *vor* fest?" Det vilde da være ganske i konsekvens af den hele opfattelse af kirken som lejet festlokale.

Som svar på disse anklager kan man høre: „Ja det kan være slemt nok, men her har vi nu engang lejlighed til at få folk i tale. Man skal så være god imod dem, føje dem på underordnede punkter, for at vinde den." Javel, vinde dem. Men for hvem er det de skal vindes? For pastor Hansen.

Jensen eller Petersen? Eller for en større? Og er sandfærdighed i den kirkelige holdning et underordnet punkt?

Desværre er ikke få som burde vide bedre besked efterhånden bleven smittede på dette punkt. Mon det ikke skulde hjælpe, også her, når vi engang fik indført borgerlig ægteskabsstiftelse. Idet alt det der ved selve handlingen ikke afhænger af kirken blev lagt udenfor, skulde man tænke at fornuftige folk kun vilde søge kirken for at få det den har at give: velsignelsen med bøn, salmesang og tale på menighedens vegne; at de vilde forstå at alt dette med stemning og pynt kun er noget verdsligheden har fået puttet ind — måske tildels for at slippe nogenlunde let fra kristendommen. — Lidt vanskeligere er det ved begravelser. Her er mange så påvirkede af det gamle hedenske med „den sidste ære", „det sidste farvel". Man forstår på dette punkt godt dem der står udenfor menigheden; de har jo ikke det kristne håb, og når de bliver stillet overfor døden, — jeg vil hellere sige det døde legeme med det strængt afvisende udtryk: „vi to har ikke længer nogen forbindelse, jeg svarer ikke når du taler", — så forstår man at de trænger til at dække rædselen og uhyggen, det uafvendelige, med blomster, både de virkelige og de figurlige, de retoriske og musikalske. Og de er tvungen til at sige det *sidste* farvel. Men vi kristne, vi véd jo at vi ses igen, for os er der ingen mening i de ord „den sidste ære." Kunde vi så ikke holde op med alt det verdslige gøgl som dog er til pine for så mange alvorlige mennesker. Lad os i stilhed, i ærbødig sømmelighed, „gemme støvet". Og så samles med dem der deler tro med os om trøsten, det kristne håb. For min part forstår jeg ikke at kisten absolut skal være midtpunktet; vi tror jo ikke at vor ven er dér, det er de levende efterladte som kommer sammen for at få trøsten. For mig vilde det være naturligere om kisten i forvejen i stilhed var sat i jorden. I og for sig er det måske uvæsenligt, kisten forhindrer ikke trøsten fra at komme til orde. Men mon den alligevel ikke, på grund af gammel vane, frister til dette med „æren" og al den pomp der følger dermed.

Jeg vil her sammenfatte alt hvad jeg har skullet sige.

Rationalismen havde lagt vor gudstjæneste øde, med sine moralprækner, med sine vandede dydssalmer. Da blev den pøny vakt til live, og Grundtvig var redskabet hertil. Vi fik med ham ikke blot større klarhed over kristendommen, men også en skat af salmer som kun få folk har mage til, både hans egne og mange af de gamle. Og mere end det; ved hans historisk- poetiske syn blev der lukket op for alt det kirken i sit lange levnedsløb har frembragt, det som rationalismen havde kastet vrag på; vi ejer det nu altsammen og kan tage af det eftersom vi har brug for det. Kirken, i sit liv gennem tiderne, er en enhed, og alt dens gods vort fælleseje.

Men ét fik vi ikke: den tone som kan bære de kirkelige ord. Der trængte en fremmed sang ind i kirken, båren af en kunst som vil sit eget, ikke hvad kirkens er. I sig selv udmærket, har den som bærer af gudstjænestens sang gjort skade; den må ifølge sin natur understrege stemningen i ordene, det poetiske apparat. Billedsproget hvis formål i ret salmesang er at tjæne indholdet, sætte det i lys, bliver af den æstetiske sang skubbet i forgrunden, som var det hovedsagen, og indholdet dækkes, (se hvad vi talte om i anledning af „O kristelighed").

Der er nu kun ét at gøre: vi må vende tilbage til den gamle ægte kirkesang, pode vor gudstjænestesang ind i dens stamme; af den skal så alt det nye vokse frem som vi har brug for. Og her må vi lære af Grundtvig, som han både se tilbage, til den uforanderlige kirkegrund, og frem, til den kommende herlighed som skal vokse op af den. Vi har jo et særligt håb, vi som ejer den herlige gamle folkesang. Af den, oprunden som den er af oldkirkens sang, kan vi øse nye kræfter til vor kirkesang. Folkesang og kirkesang har altid vist sig at høre sammen, her i dette tilfælde måske øjensynligere end ellers. Og vor folkesang vil være et særligt bånd, mellem oldkirken og vor nutids danske kirke, en hjælp til ret at føle kirkens enhed.

En ting til må vi lære af Grundtvig: frisind, — vel at mærke det frisind som, idet vi altid hævder vort ideal og aldrig giver køb, samtidig giver de andre fuld frihed til at

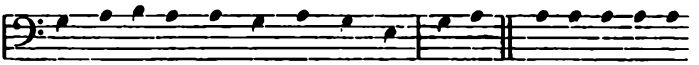
hævde deres. Der er et forlorent frisind som læmper sig; for at vinde så mange som muligt, for at opnå en ydre énhed, en uniformering, slår man af på hvad man holder for ret. Man opnår intet derved; énheden bliver løgn, for grundmodsætninger kan jo ikke enes, — og man taber sit slag, for på ideelle ting kan aldrig slås af. Nej, lad „kræfterne kappes om rang" i fri væddestrid. Lad dem arbejde i deres kirker, — de er sagtens de mange, — og os i vore. Så får man at se hvad vi bægge duer til, de andre med deres æstetiske glans, vi med vore snævre kunstneriske grænser. Jeg er ikke bange; får vi ikke de fleste, jeg er vis på vi får dem vi regner for de bedste.

Der er et ord som gælder for alt det der har med kirke at gøre: *den som vil være stor må være tjæner*. Vi som elsker kirkelig kunst, vi glæder os over at vi har set dette ord stadfæste sig gang på gang, — ved oldkirkens, ved Palestrinas, ved Luthers sang. Alle har de tjænt ydmygt, og alle står de nu for os i en evig herlighedsglans. Lad nu vor danske kirkesang bøje sig ind under de samme tjænerkår, så vil det samme gælde den, det som gælder for alle „gode og tro tjænere", at „dens krans alt er bunden, —

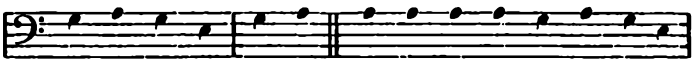
> en krone som straaler med klarere strimer
> end solen om middags og midsommers timer."

# EKSEMPLER

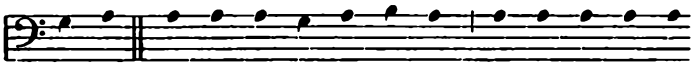
*Nr. 1.*



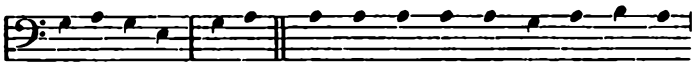
Pa - ter noster qui es in coe-lis, Amen. San-ti - fi-cé-tur



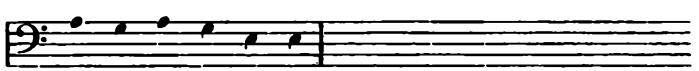
nomen tu - um, A - men. Ad - vé - ni - at regnum tu-um,



A - men. Fi - at vo - lún - tas tu - a si - cut in coe - lo

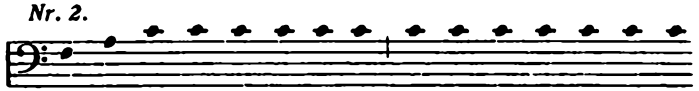


et in terra, Amen. Panem nostrum quo - ti - di - á - num

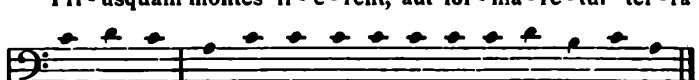


da no - bis hó - di - e. o. s. v.

*Nr. 2.*



Pri - úsquam montes fí - e - rent, aut for - ma - ré - tur ter - ra

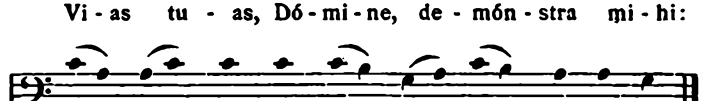


et or - bis: a sæ - cu - lo in sæ - culum tu es De - us.

*Nr. 3.*



Vi - as tu - as, Dó - mi - ne, de - món - stra mi - hi:



et sé - mi - tas tu - as é - do - ce me.

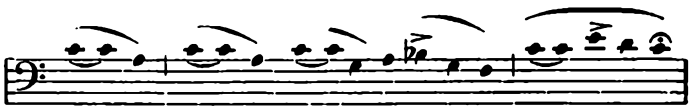
*Nr. 4.*



Con - fi - te - án -



tur Dó-mi - no

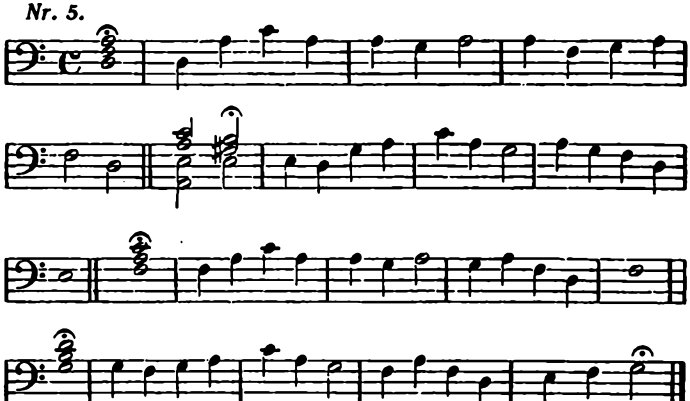




Akcenterne betones kun svagt.

mi - se - ri - cór - diæ o. s. v.

*Nr. 5.*

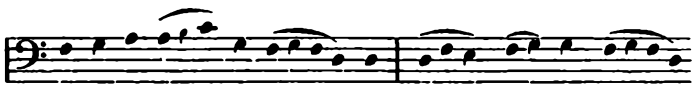


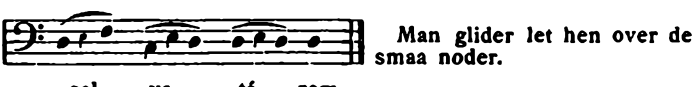
*Nr. 6. 1ste toneart.*



Ro - rá - te coe - li dé - su -

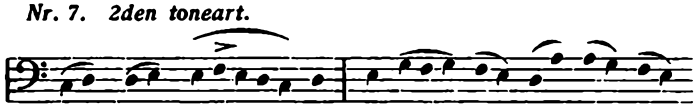


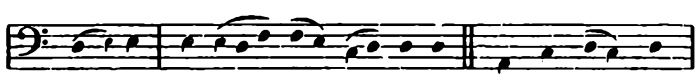



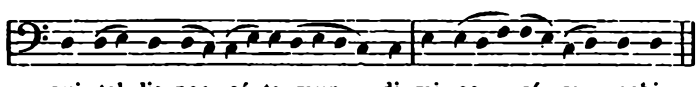



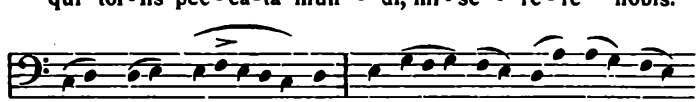

Man glider let hen over de smaa noder.

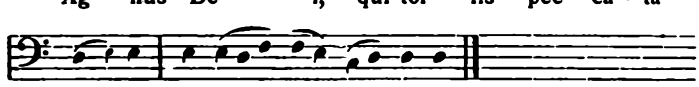
*Nr. 7. 2den toneart.*



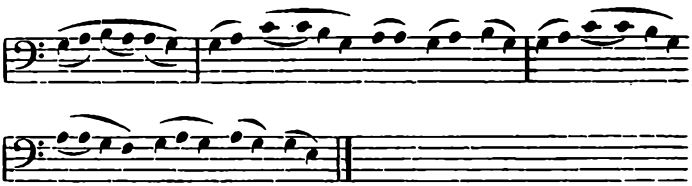




*Nr. 8. 3dje toneart.*

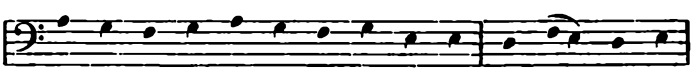




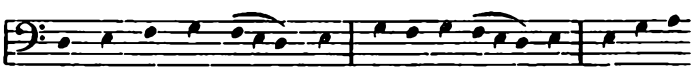
*Nr. 9. 4de toneart.*



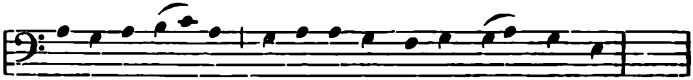
Gló - ri - a in ex-cél-sis De - o. Et in ter - ra pax



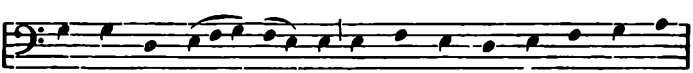
ho - mí - ni - bus bo - næ vo - lun - tá - tis. Lau - dá - mus te.



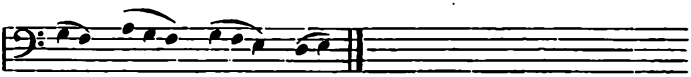
Be - ne - dí - ci - mus te. A - do - rá - mus te. Grá - ti - as



á - gimus ti - bi propter magnam glóri - am tu - am o. s. v.

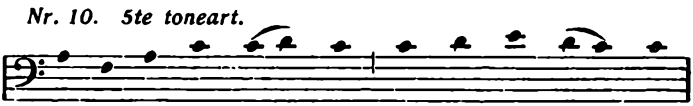


cum sancto spí - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris.

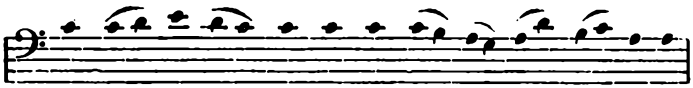


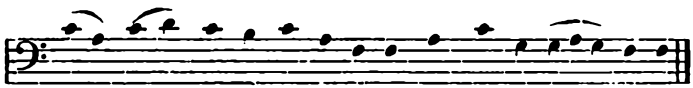
A - - - - - men.

*Nr. 10. 5te toneart.*

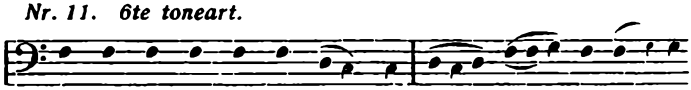


Sól - vi - te templum hoc, di - cit Dó - mi - nus,



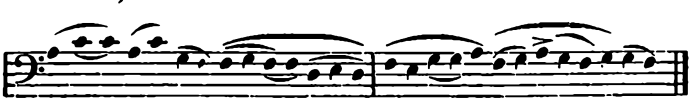




*Nr. 11. 6te toneart.*

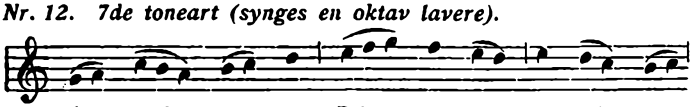






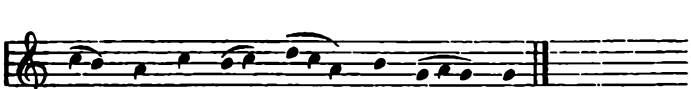



*Nr. 12. 7de toneart (synges en oktav lavere).*

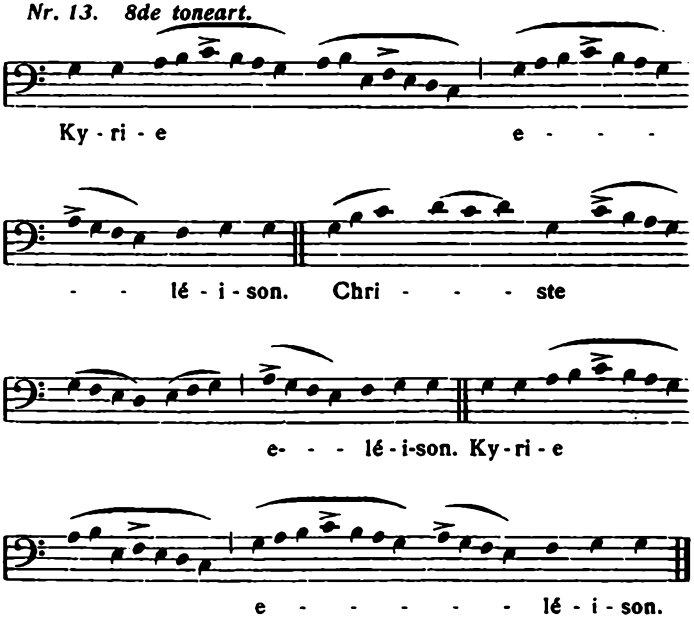




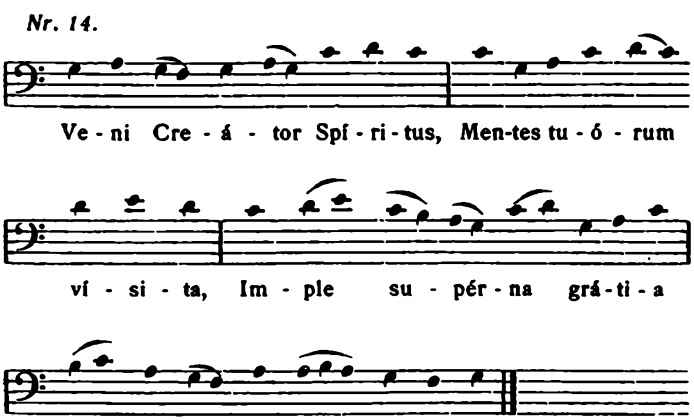




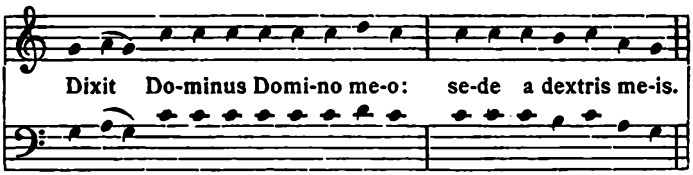
*Nr. 13. 8de toneart.*



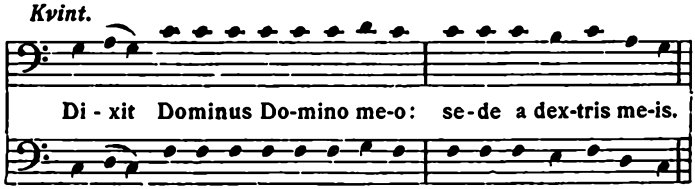

*Nr. 14.*



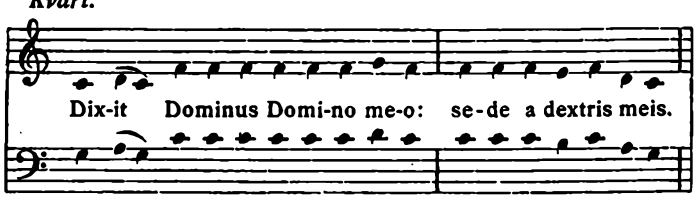
*Nr. 15. Oktav.*



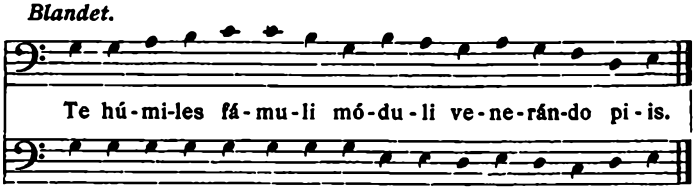

*Kvint.*



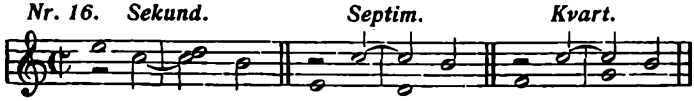

*Kvart.*



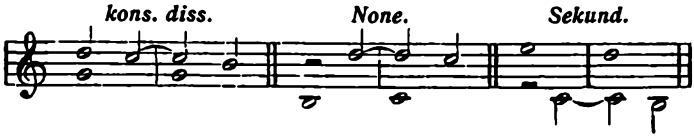

*Blandet.*

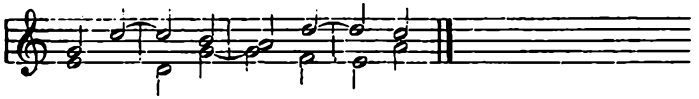



*Nr. 16. Sekund. Septim. Kvart.*

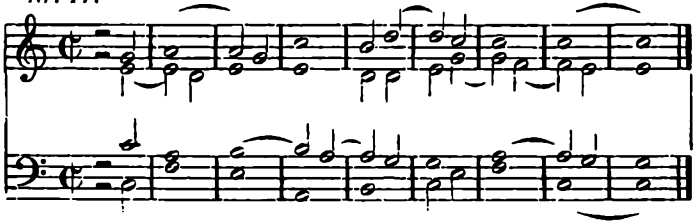


*kons. diss. None. Sekund.*

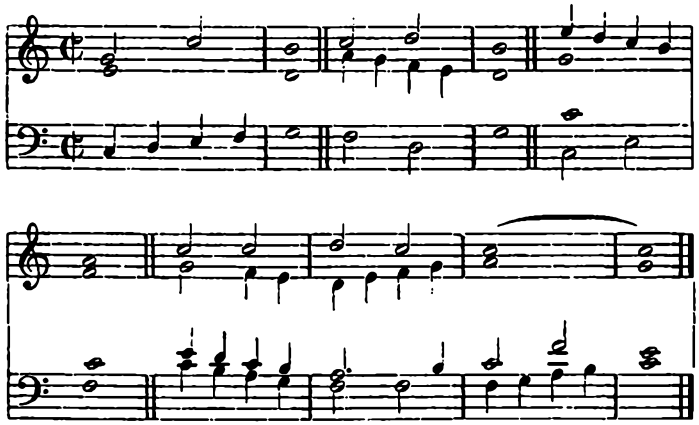




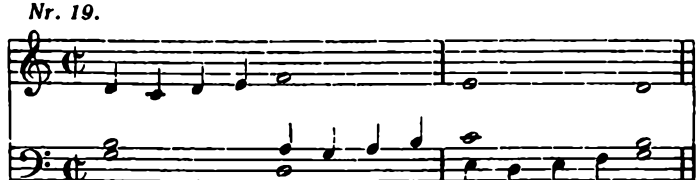
*Nr. 17.*

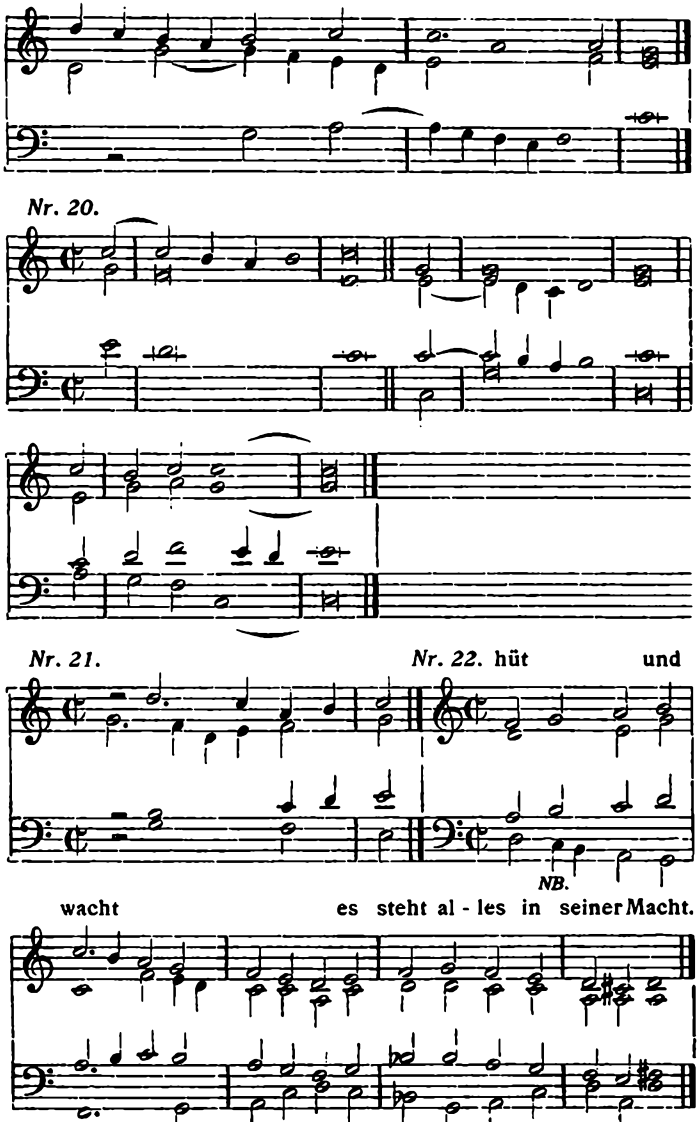


*Nr. 18.*

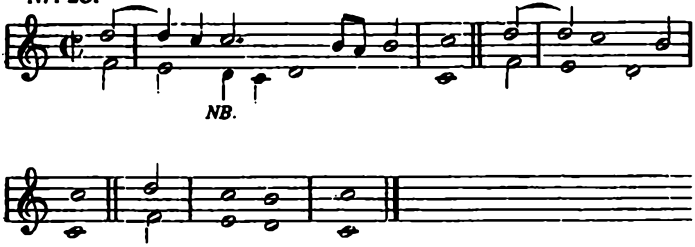


*Nr. 19.*



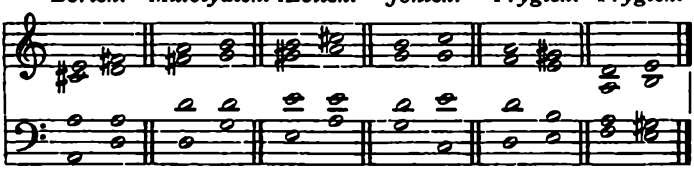

Nr. 20.
Nr. 21.
Nr. 22. hüt und
NB.
wacht es steht al - les in seiner Macht.

*Nr. 23.*

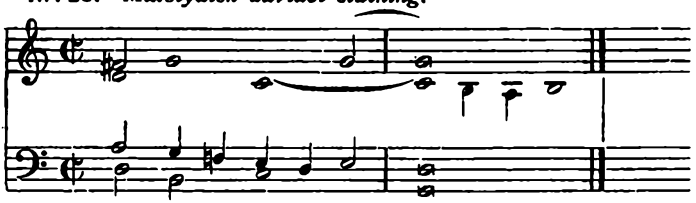



*Nr. 24.*

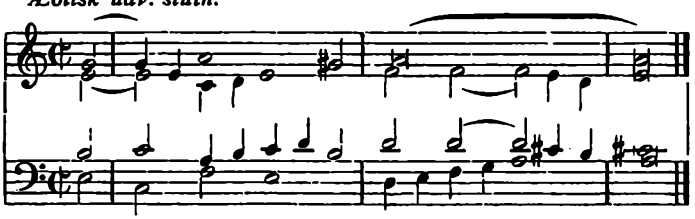
*Dorisk. Mixolydisk. Æolisk. Jonisk. Frygisk. Frygisk.*



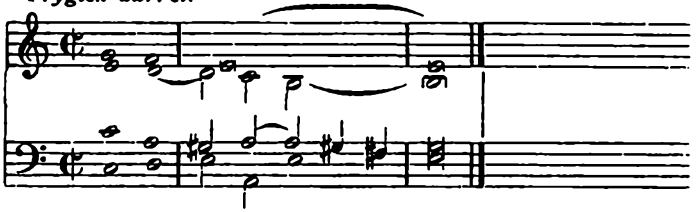
*Nr. 25. Mixolydisk udvidet slutning.*



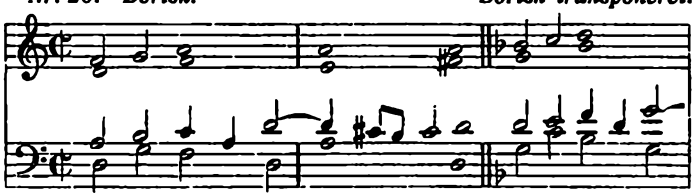
*Æolisk udv. slutn.*



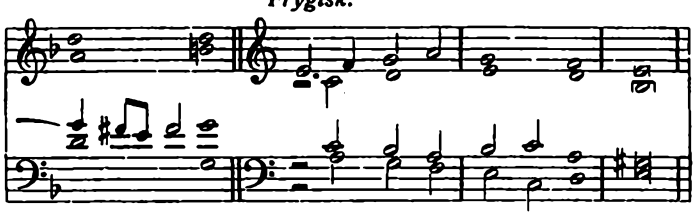
*Frygisk udv. sl.*



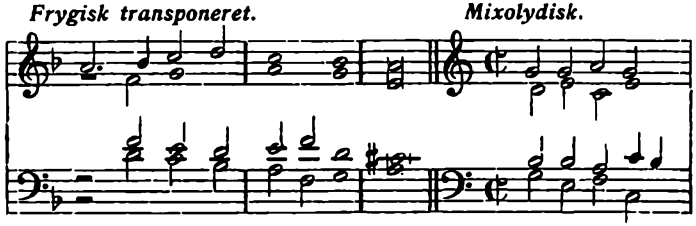
*Nr. 26. Dorisk.* *Dorisk transponeret.*



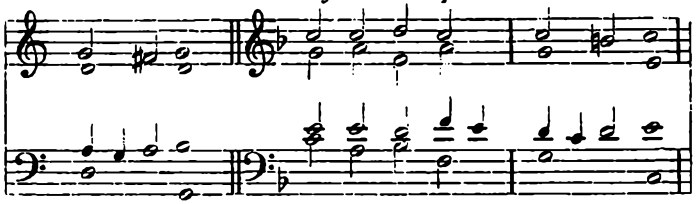
*Frygisk.*



*Frygisk transponeret.* *Mixolydisk.*

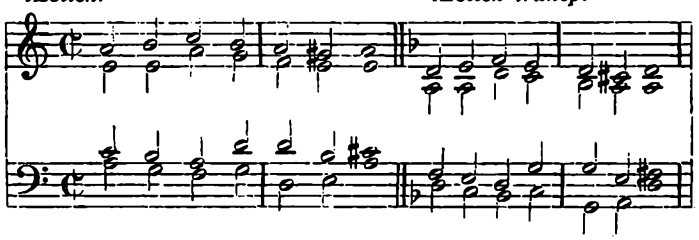


*Mixolydisk transp.*

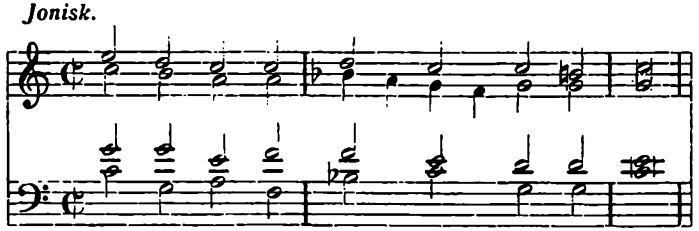


*Æolisk.*

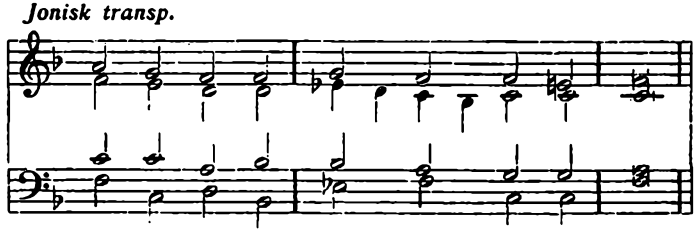
*Æolisk transp.*



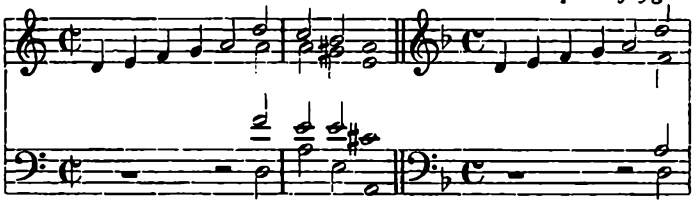
*Jonisk.*



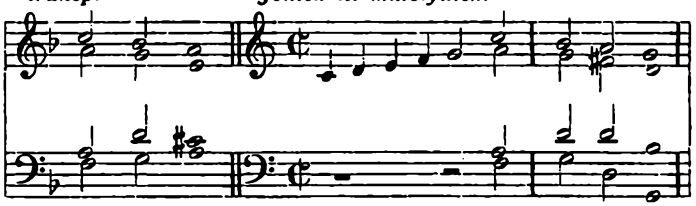
*Jonisk transp.*



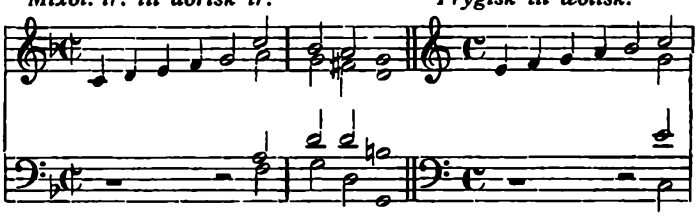
*Nr. 27. Dorisk til æolisk.* *Æolisk transp. til frygisk*



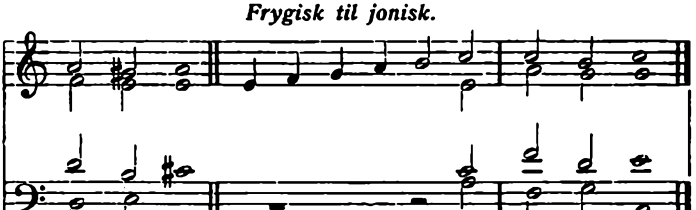
*transp.* *Jonisk til mixolydisk.*



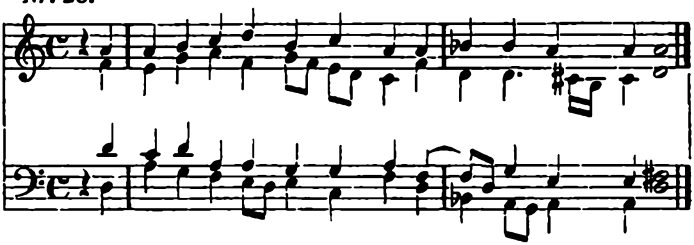
*Mixol. tr. til dorisk tr.* *Frygisk til æolisk.*



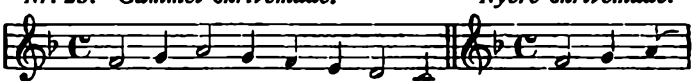
*Frygisk til jonisk.*



*Nr. 28.*



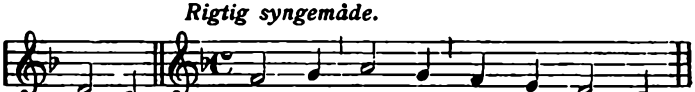
*Nr. 29. Gammel skrivemåde.* *Nyere skrivemåde.*



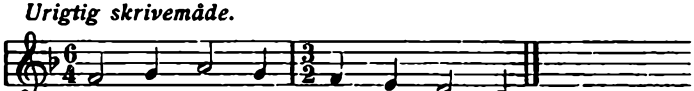

*Falsk opfattet syngemåde.*



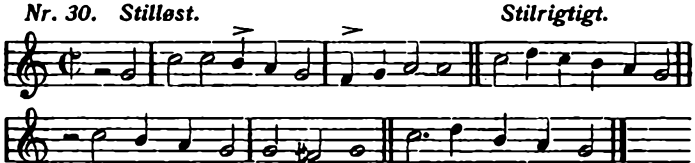

*Rigtig syngemåde.*



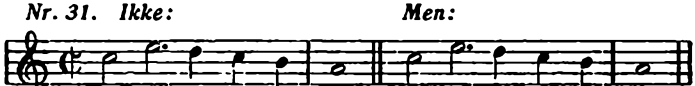

*Urigtig skrivemåde.*



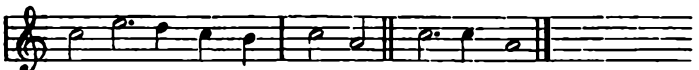

*Nr. 30. Stilløst.* *Stilrigtigt.*



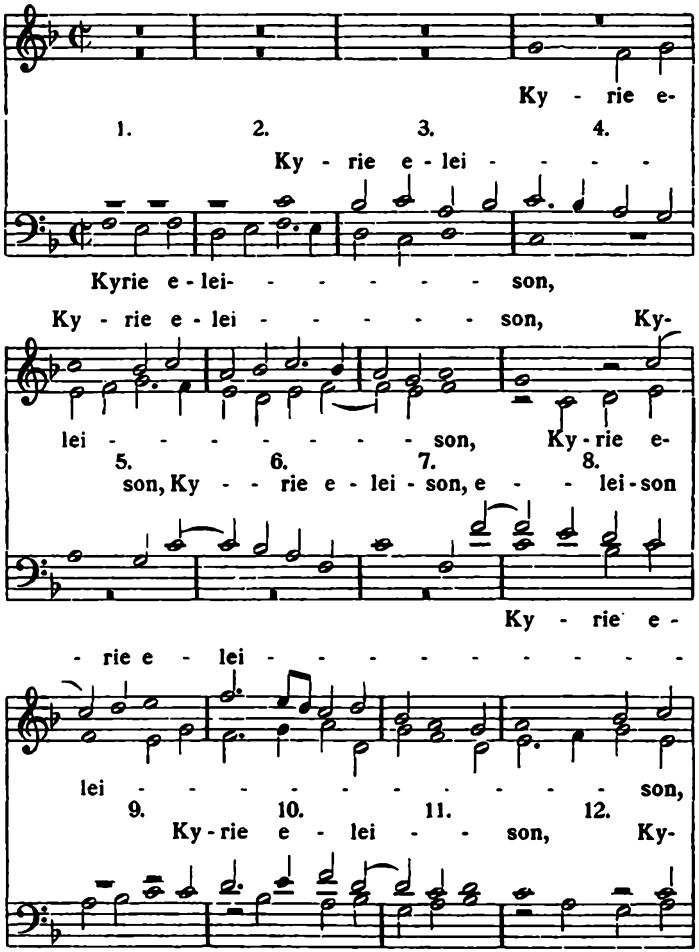
*Nr. 31. Ikke:* *Men:*

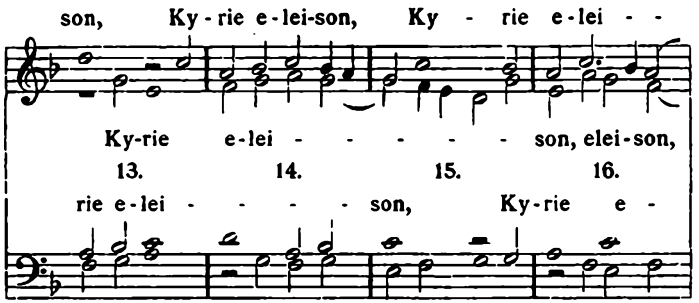


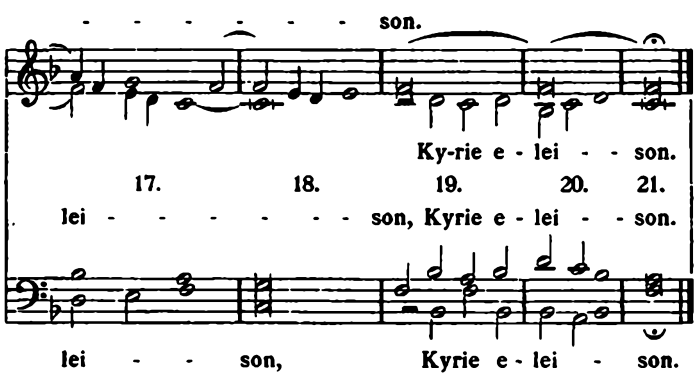
*Eller:* *Derimod:*



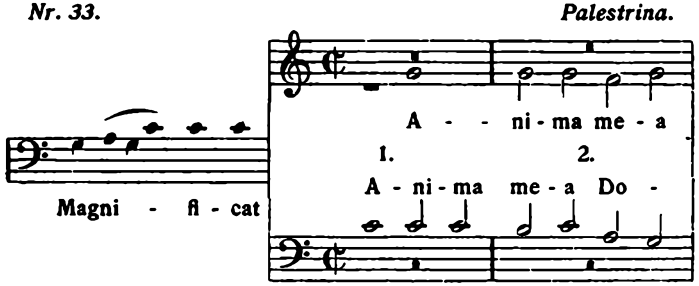

*Nr. 32.* *Palestrina.*

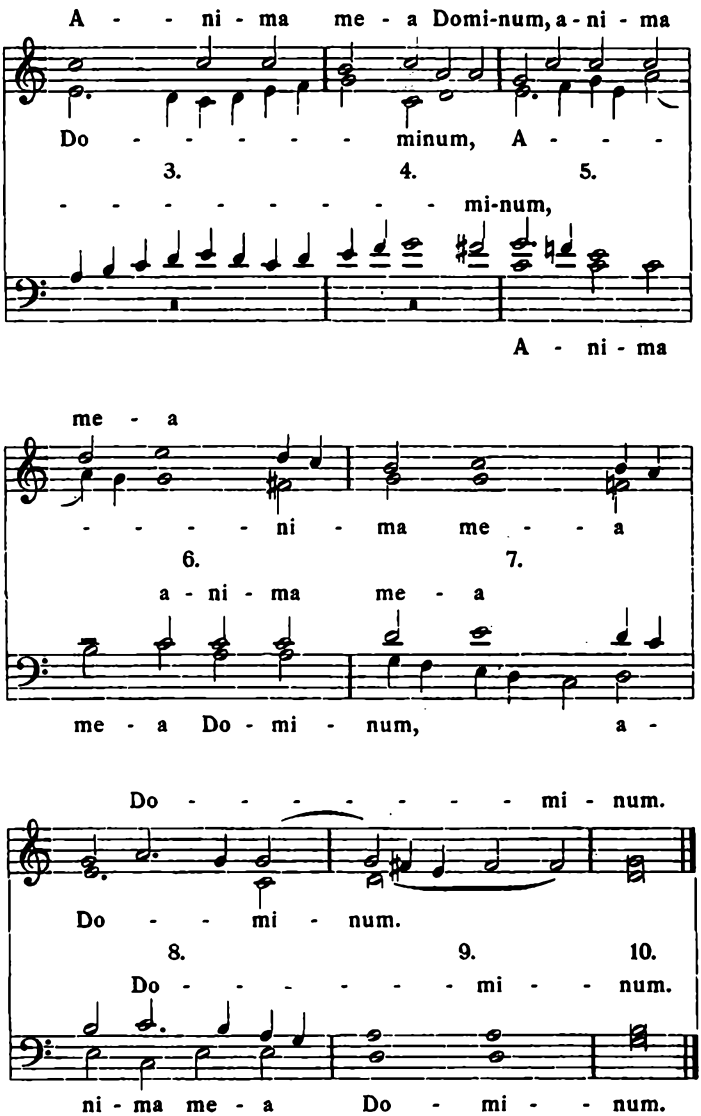




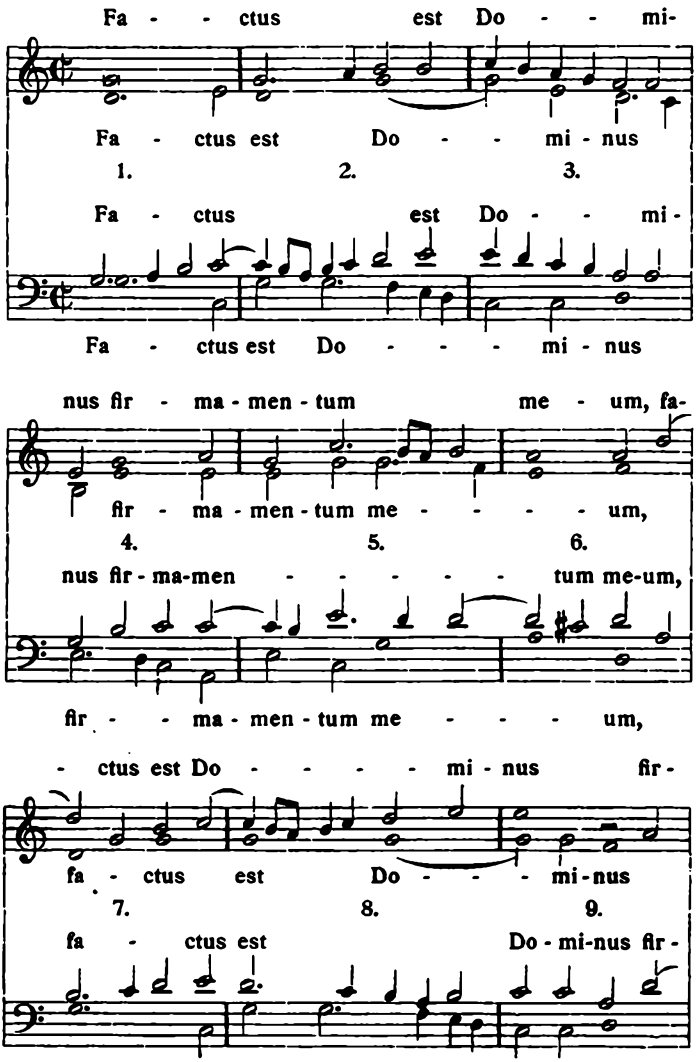



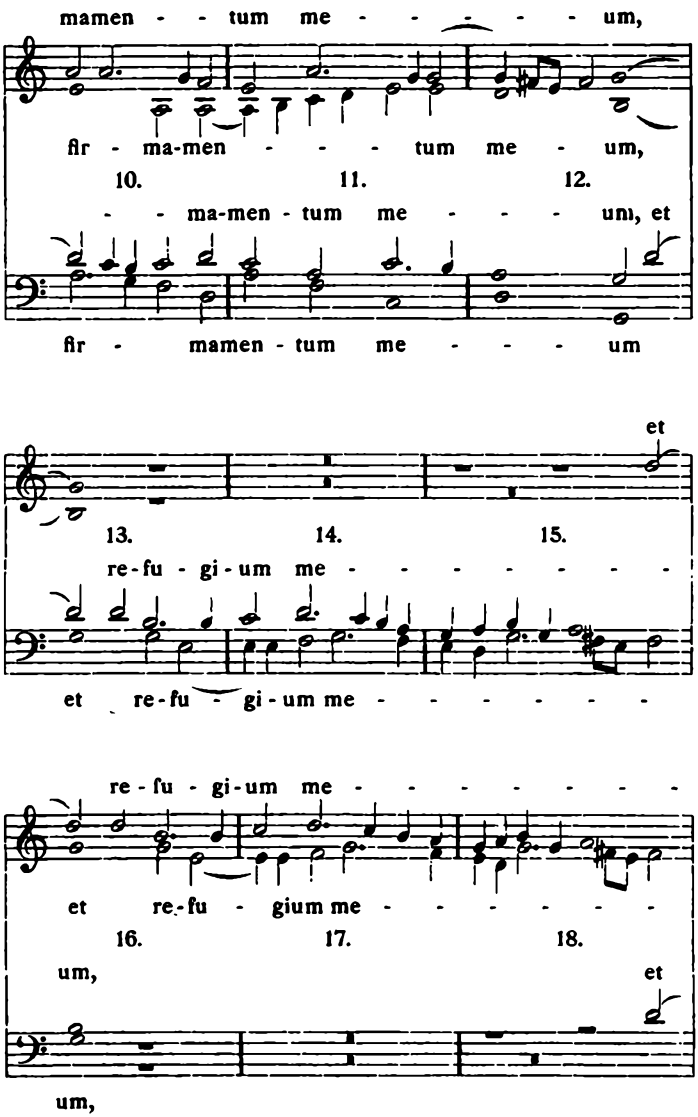

*Nr. 33.* *Palestrina.*

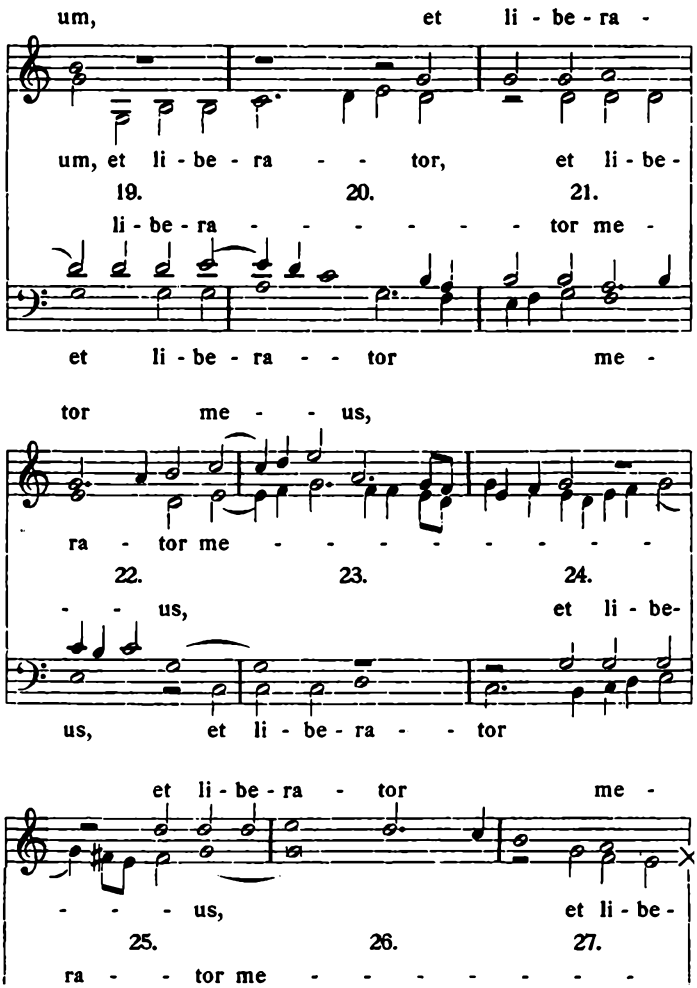


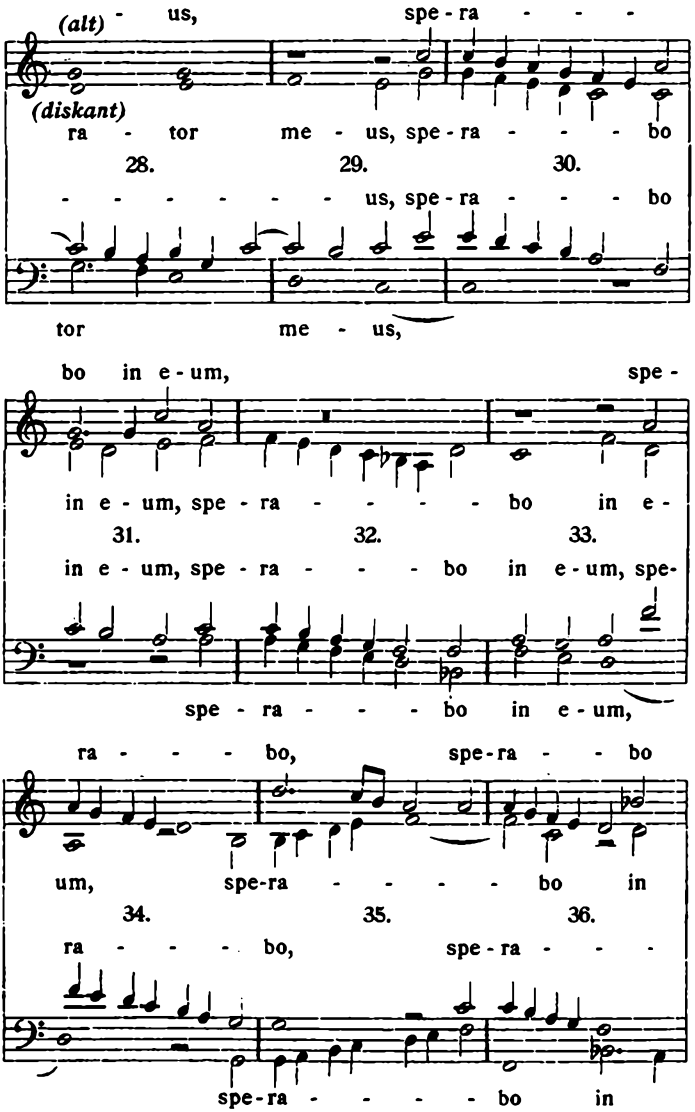

A - - ni - ma me - a Domi-num, a - ni - ma
Do - - - - - - minum, A - - -
3. 4. 5.
- - - - - - - - - mi-num,
A - ni - ma
me - a
- - - - - ni - ma me - - a
6. 7.
a - ni - ma me - a
me - a Do - mi - num, a -
Do - - - - - - - - mi - num.
Do - - mi - num.
8. 9. 10.
Do - - - - - - - mi - - num.
ni - ma me - a Do - mi - - num.

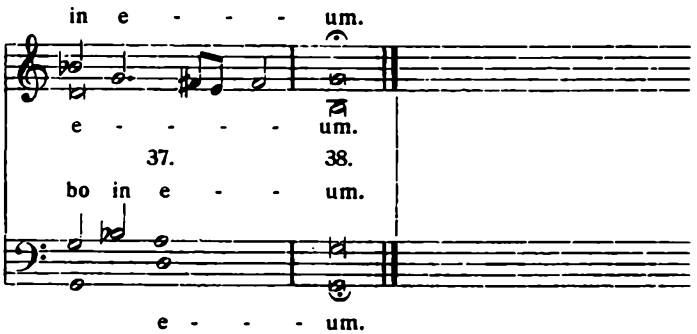
*Nr. 34.* *Orlandus Lassus.*



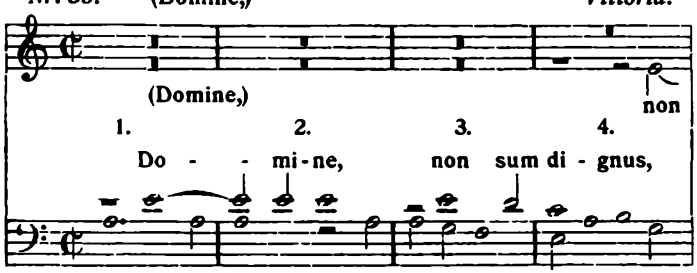

mamen - - tum me - - - - - um,
fir - ma-men - - - - tum me - um,
10. 11. 12.
- - ma-men - tum me - - - - um, et
fir - mamen - tum me - - - - um
et
13. 14. 15.
re - fu - gi - um me - - - - - - - -
et re - fu - gi - um me - - - - - - -
re - fu - gi - um me - - - - - - - -
et re - fu - gium me - - - - - - -
16. 17. 18.
um, et
um,

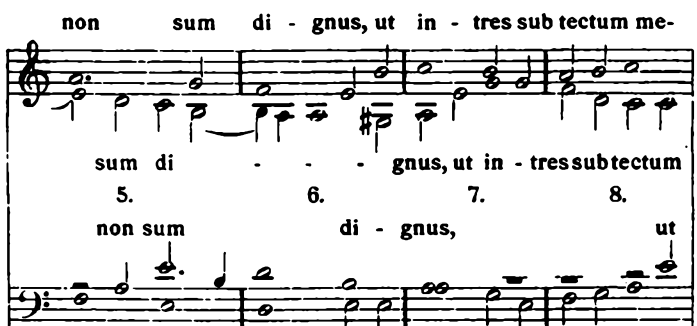

um, et li - be - ra -
um, et li - be - ra - - tor, et li - be -
19. 20. 21.
li - be - ra - - - - - - - tor me -
et li - be - ra - - tor me -
tor me - - us,
ra - tor me - - - - - - - - -
22. 23. 24.
- - us, et li - be -
us, et li - be - ra - - tor
et li - be - ra - tor me -
- - - - us, et li - be -
25. 26. 27.
ra - - tor me - - - - - - - -

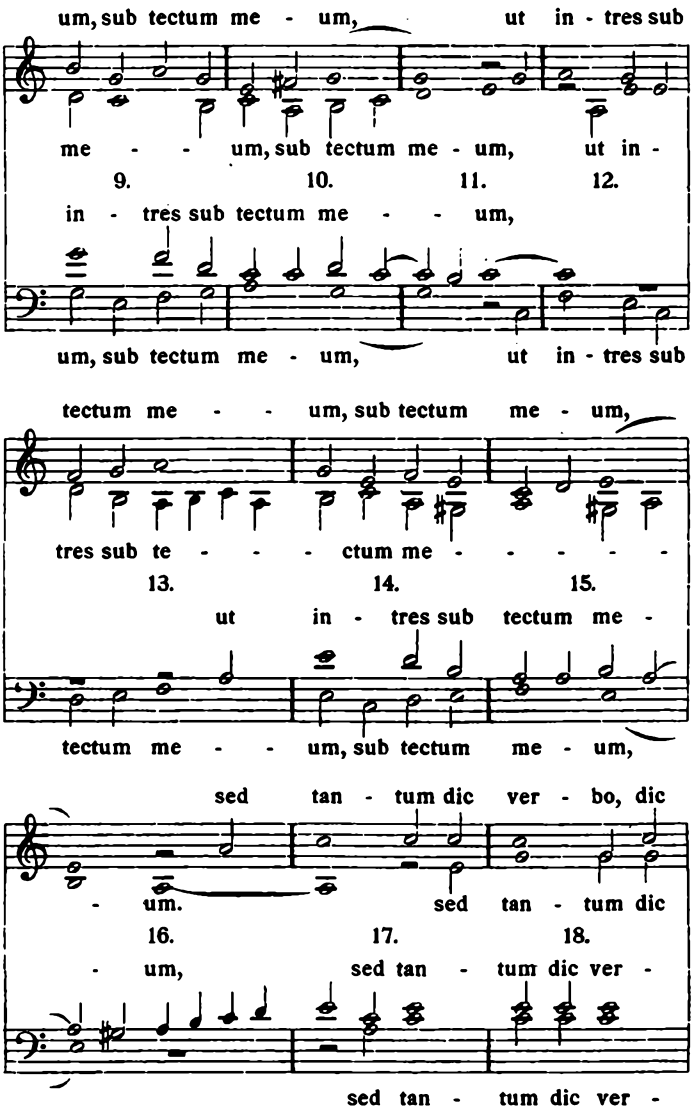

(alt) - us, spe - ra - - -
(diskant) ra - tor me - us, spe - ra - - - bo
28. 29. 30.
- - - - - - - us, spe - ra - - - bo
tor me - us,
bo in e - um, spe -
in e - um, spe - ra - - - - bo in e -
31. 32. 33.
in e - um, spe - ra - - - - bo in e - um, spe -
spe - ra - - - bo in e - um,
ra - - - bo, spe - ra - - bo
um, spe-ra - - - - - bo in
34. 35. 36.
ra - - - - bo, spe - ra - - -
spe-ra - - - - - bo in

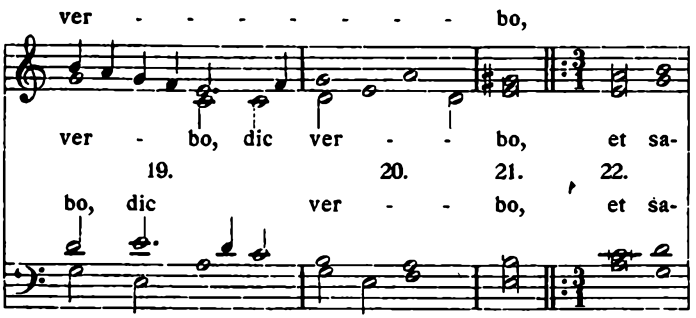


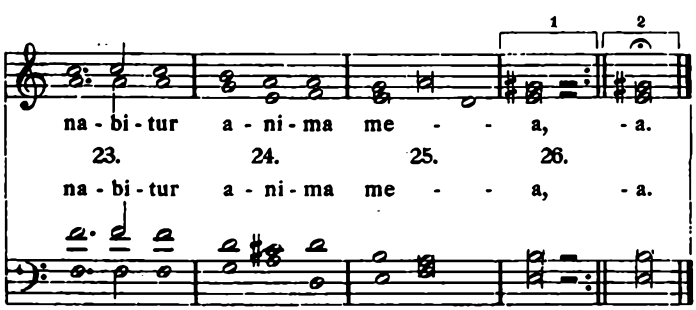

*Nr. 35.* (Domine,) *Vittoria.*



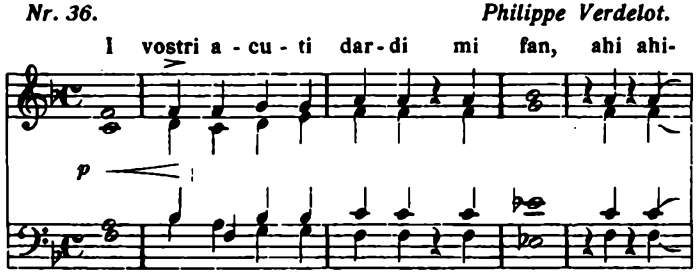



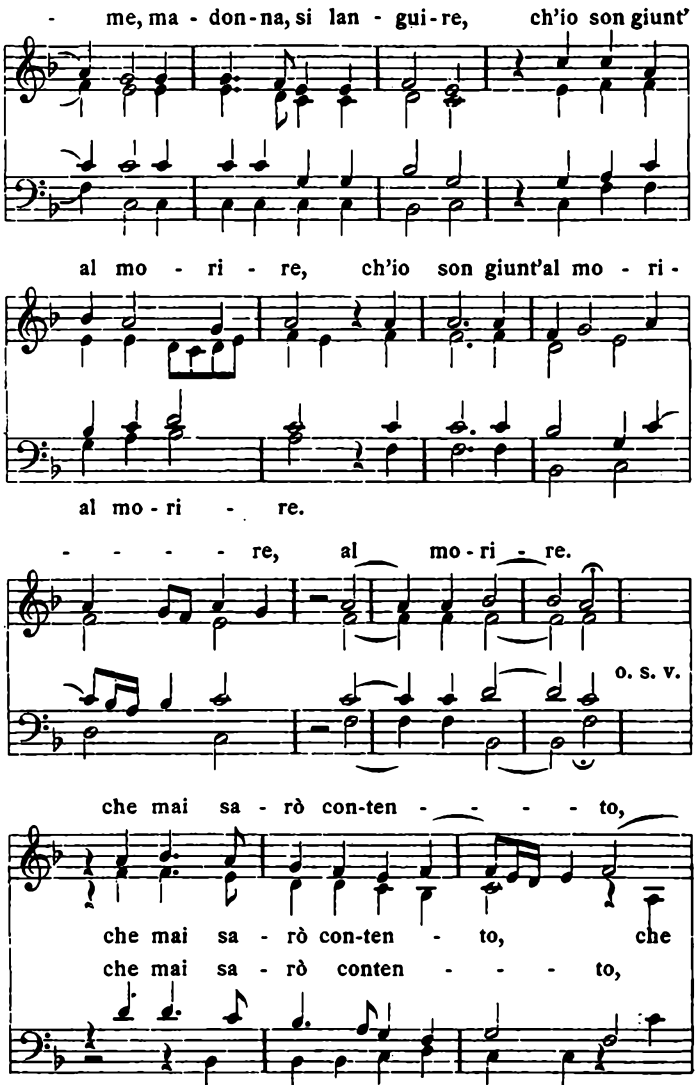

um, sub tectum me - um, ut in - tres sub
me - - um, sub tectum me - um, ut in -
9. 10. 11. 12.
in - tres sub tectum me - - um,
um, sub tectum me - um, ut in - tres sub
tectum me - - um, sub tectum me - um,
tres sub te - - - ctum me - - - - -
13. 14. 15.
ut in - tres sub tectum me -
tectum me - - um, sub tectum me - um,
sed tan - tum dic ver - bo, dic
- um. sed tan - tum dic
16. 17. 18.
- um, sed tan - tum dic ver -
sed tan - tum dic ver -

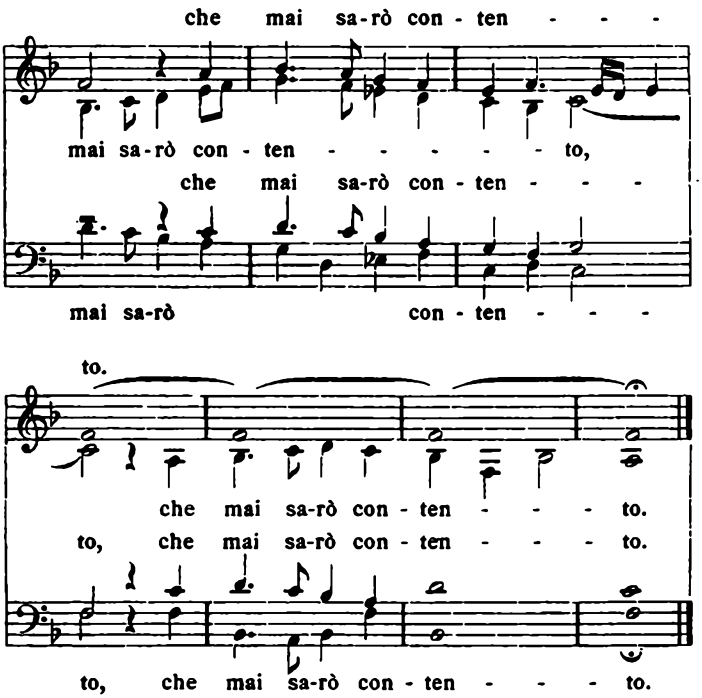


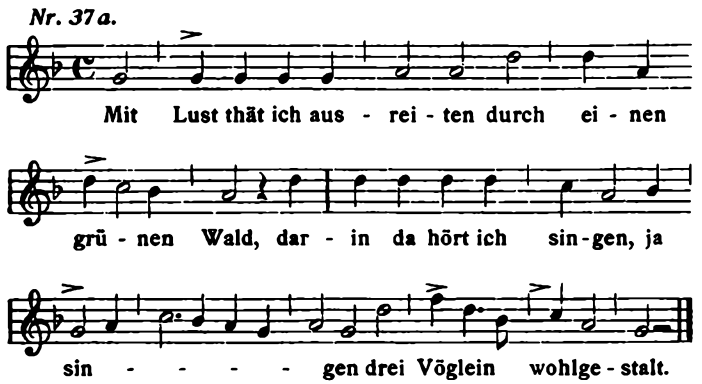

*Nr. 36.* *Philippe Verdelot.*



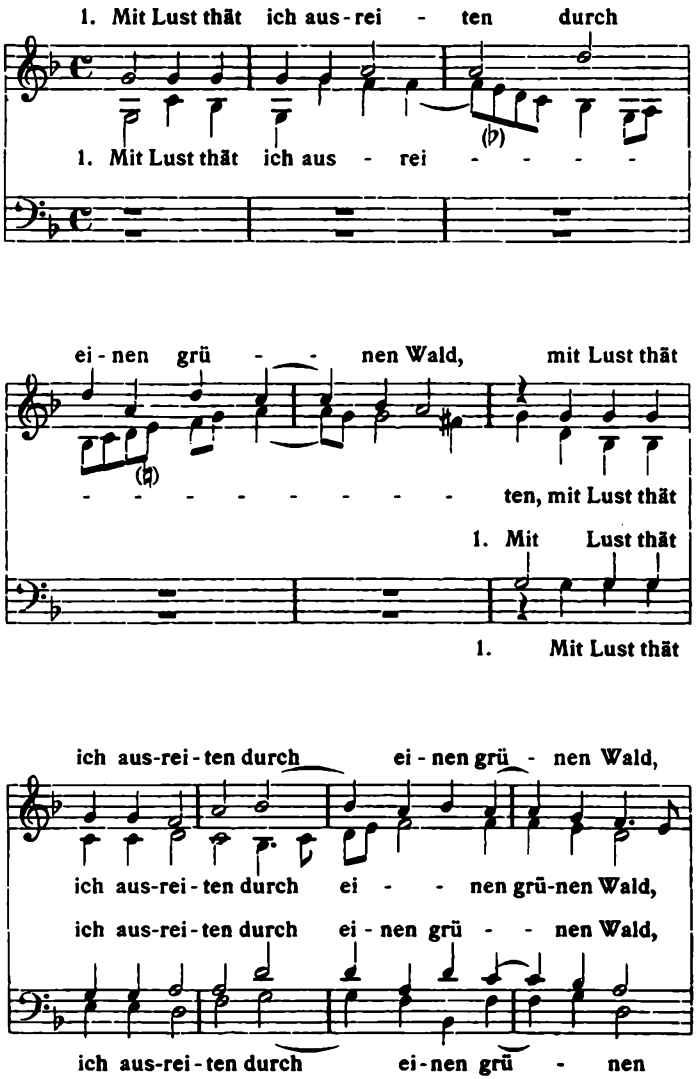

- me, ma - don - na, si lan - gui - re, ch'io son giunt'
al mo - ri - re, ch'io son giunt'al mo - ri -
al mo - ri - re.
- - - - - re, al mo - ri - re.
o. s. v.
che mai sa - rò con-ten - - - - to,
che mai sa - rò con-ten - to, che
che mai sa - rò conten - - - - to,
che mai sa - rò con - ten - to, che

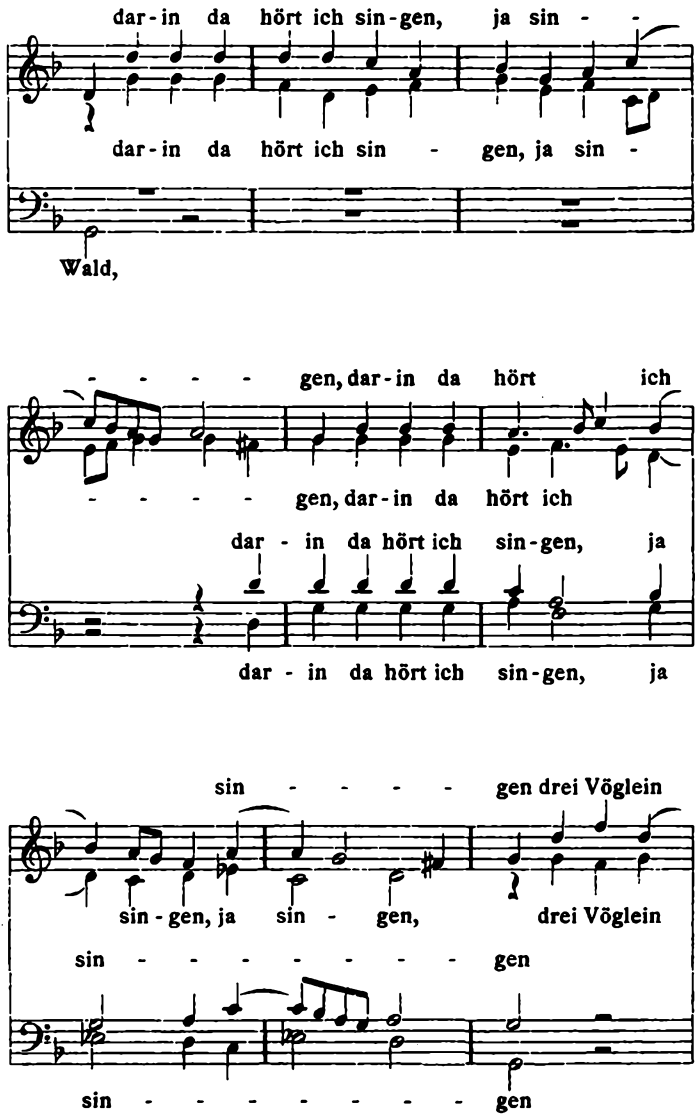

che mai sa-rò con - ten - - - -
mai sa-rò con - ten - - - - - - to,
che mai sa-rò con - ten - - - -
mai sa-rò con - ten - - - -
to.
che mai sa-rò con - ten - - - to.
to, che mai sa-rò con - ten - - - to.
to, che mai sa-rò con - ten - - - to.

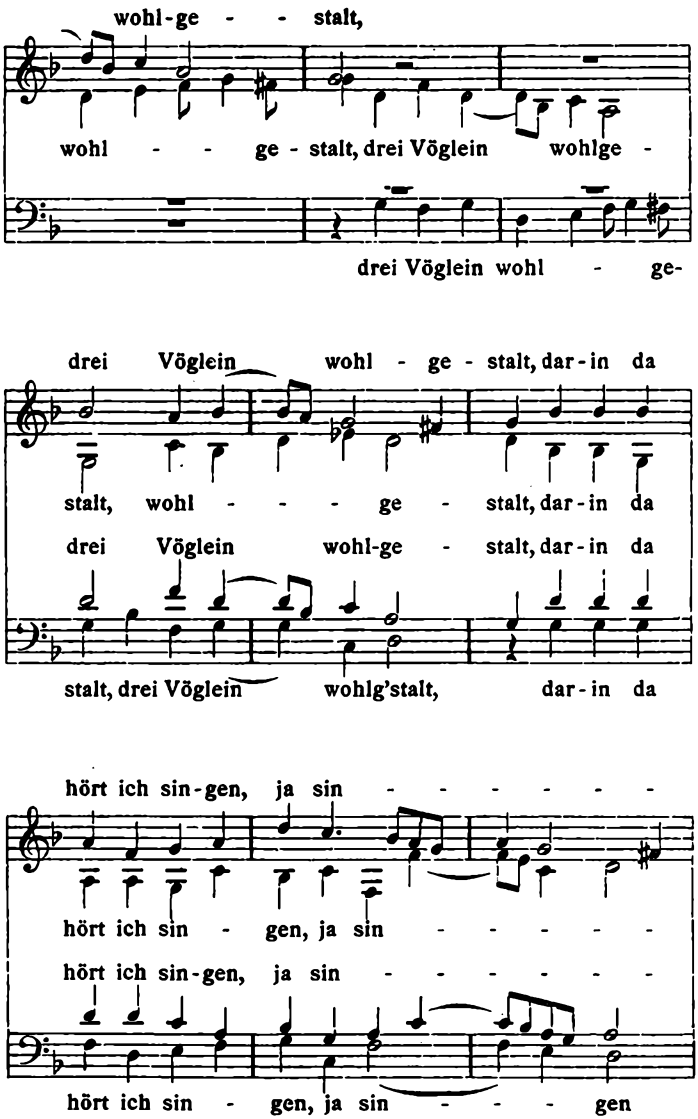
*Nr. 37a.*

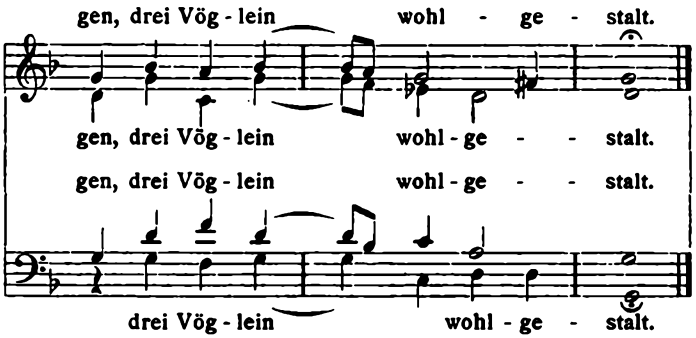

Mit Lust thät ich aus - rei - ten durch ei - nen
grü - nen Wald, dar - in da hört ich sin - gen, ja
sin - - - - - gen drei Vöglein wohlge - stalt.

*Nr. 37 b.* *L. Senfl.*




dar - in da hört ich sin - gen, ja sin - -
dar - in da hört ich sin - gen, ja sin -
Wald,
- - - - - gen, dar - in da hört ich
- - - - - gen, dar - in da hört ich
dar - in da hört ich sin - gen, ja
dar - in da hört ich sin - gen, ja
sin - - - - - gen drei Vöglein
sin - gen, ja sin - gen, drei Vöglein
sin - - - - - - - - gen
sin - - - - - - - - gen

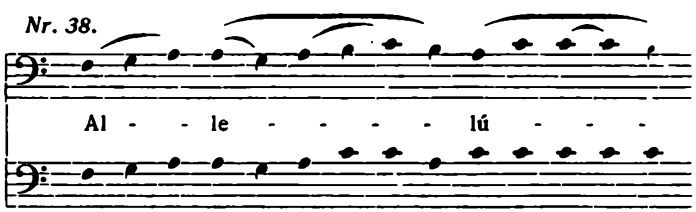

wohl-ge - - stalt,
wohl - - ge - stalt, drei Vöglein wohlge -
drei Vöglein wohl - ge-
drei Vöglein wohl - ge - stalt, dar-in da
stalt, wohl - - - ge - stalt, dar-in da
drei Vöglein wohl-ge - stalt, dar-in da
stalt, drei Vöglein wohlg'stalt, dar-in da
hört ich sin-gen, ja sin - - - - - - -
hört ich sin - gen, ja sin - - - - - - -
hört ich sin-gen, ja sin - - - - - - -
hört ich sin - gen, ja sin - - - gen



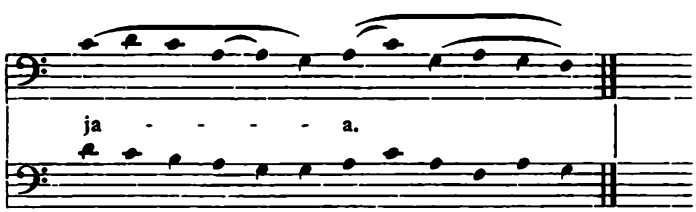

2. So sein es nit drei Vöglein,
es sein drei Fräulein fein,
soll mir das ein nit werden,
gilt es das Leben mein.

3. Das erst das heisset Ursulein,
das ander Barbelein,
das dritt hat keinen Namen,
das soll des Jägers sein!

*Nr. 38.*

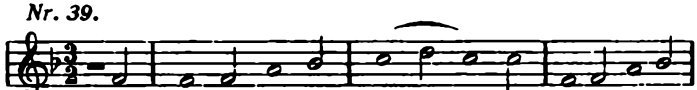


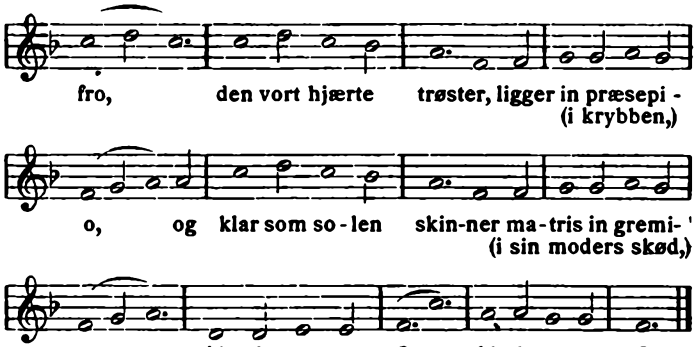

Christus hunc di - em jo-cun-dum cun-ctis con - cé - dat es -



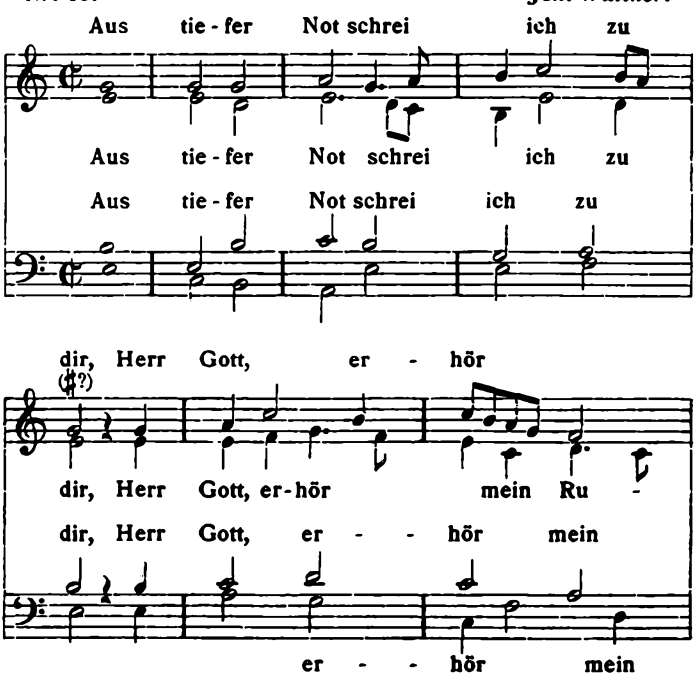

se Chri-sti - á - nis a - ma - tó - ri - bus su - is.

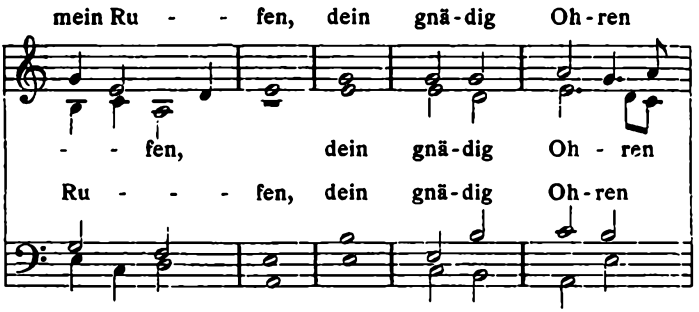
*Nr. 39.*

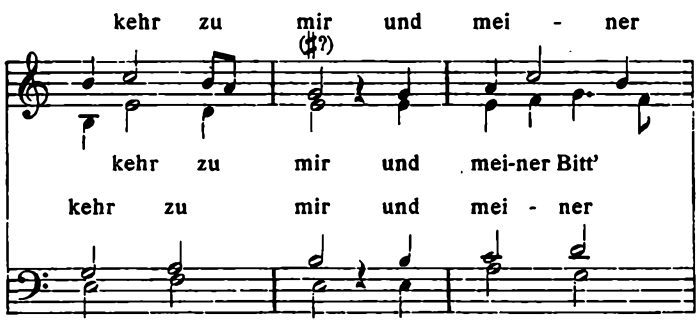


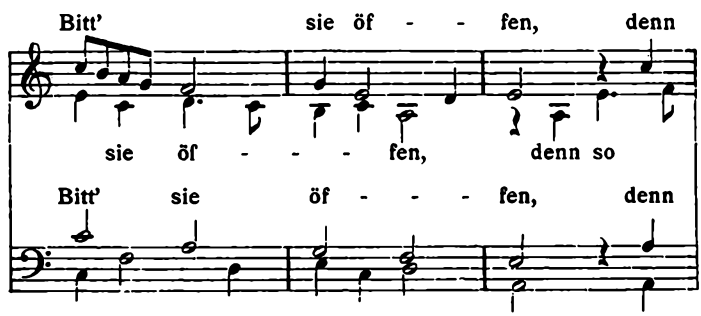


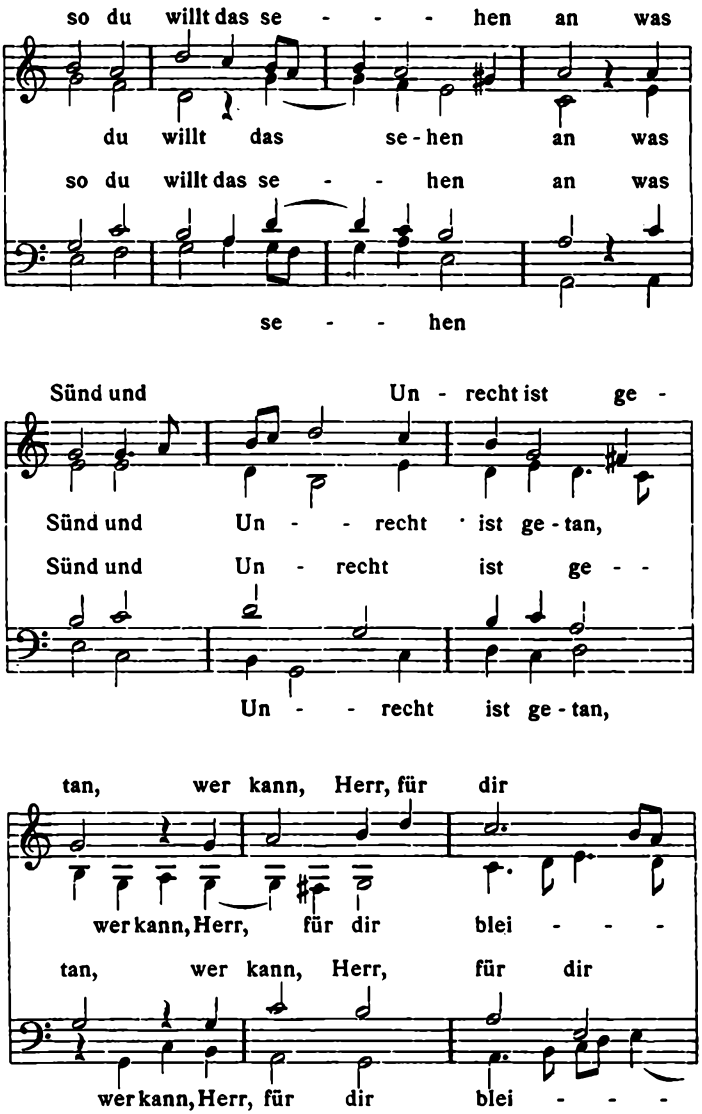

*Nr. 40.* *Joh. Walther.*

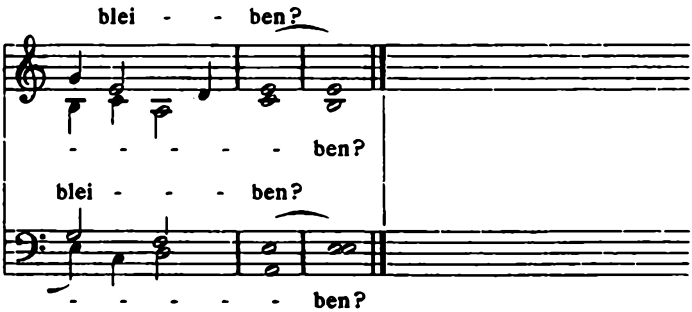



mein Ru - - fen, dein gnä-dig Oh-ren
- - fen, dein gnä-dig Oh - ren
Ru - - - fen, dein gnä-dig Oh-ren
Ru - - - fen,

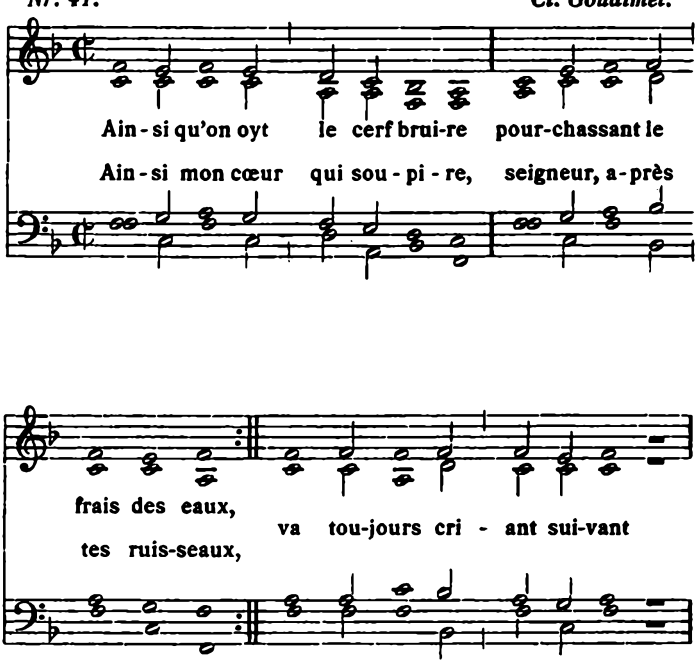

kehr zu mir und mei - ner
(♯?)
kehr zu mir und mei-ner Bitt'
kehr zu mir und mei - ner

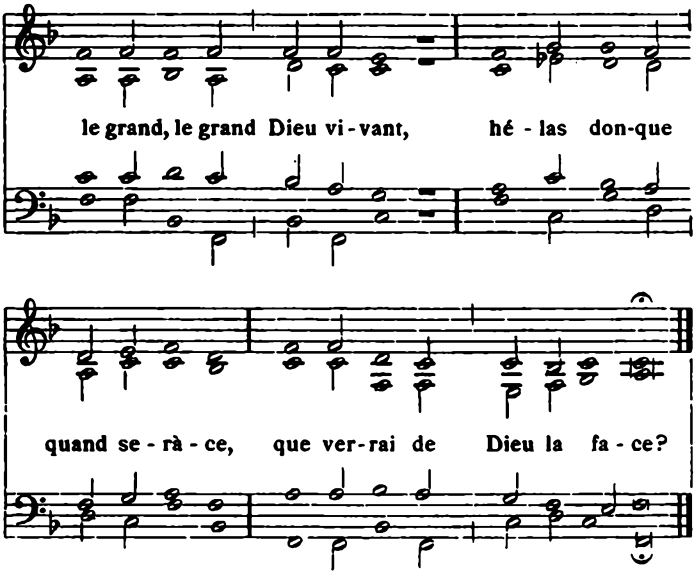

Bitt' sie öf - - fen, denn
sie öf - - - fen, denn so
Bitt' sie öf - - - fen, denn
Bitt' sie öf - - - fen,


so du willt das se - - - - hen an was
du willt das se - hen an was
so du willt das se - - - hen an was
se - - - hen
Sünd und Un - recht ist ge -
Sünd und Un - - - recht · ist ge - tan,
Sünd und Un - recht ist ge - -
Un - - - recht ist ge - tan,
tan, wer kann, Herr, für dir
wer kann, Herr, für dir blei - - -
tan, wer kann, Herr, für dir
wer kann, Herr, für dir blei - - -

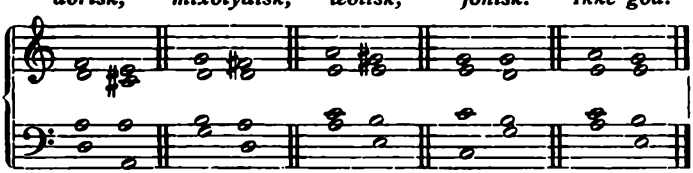



*Nr. 41.* *Cl. Goudimel.*

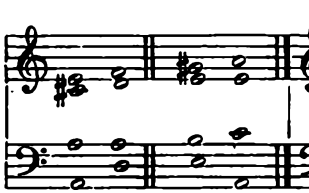




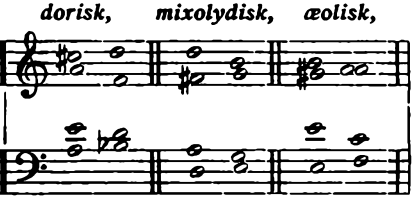

*Nr. 42. Halvslutninger:*
*dorisk, mixolydisk, æolisk, jonisk. Ikke god.*

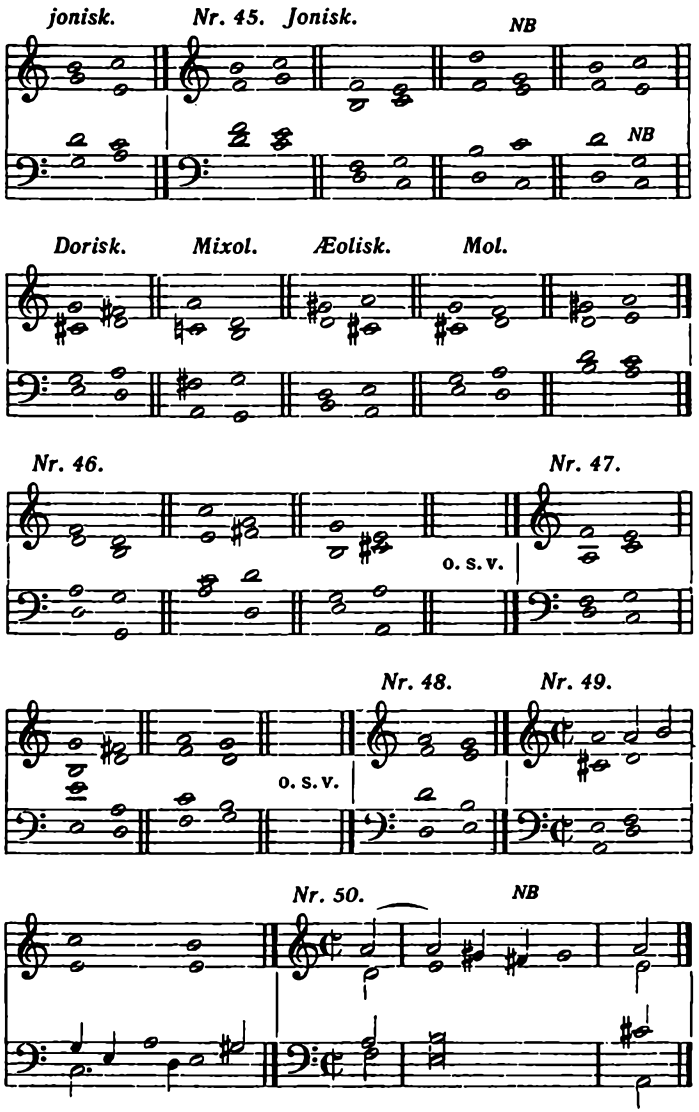


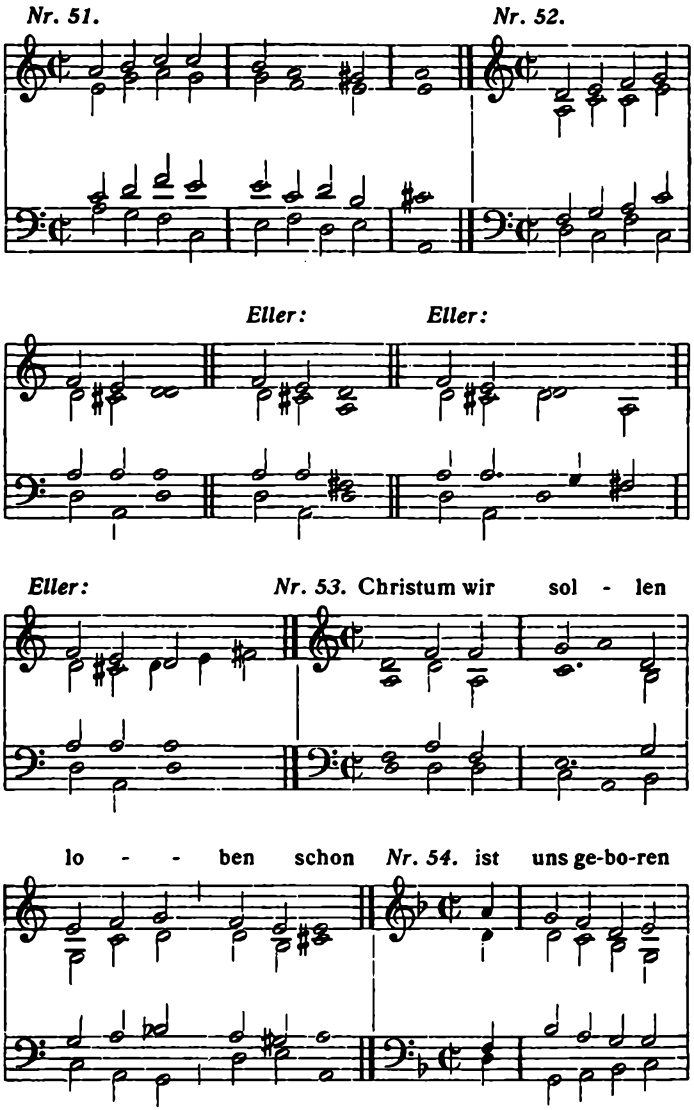
*Nr. 43.*



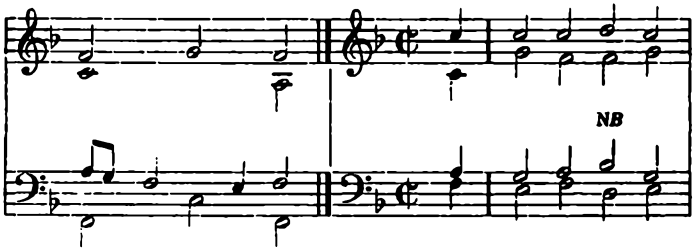
*Nr. 44. Skuffende slutninger:*
*dorisk, mixolydisk, æolisk,*



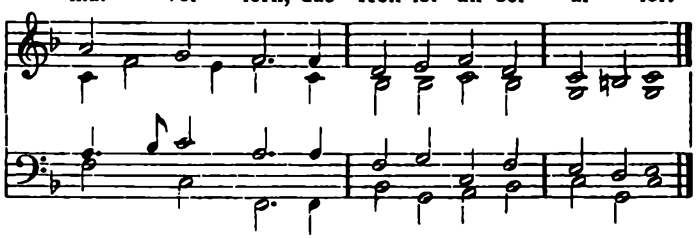

jonisk.
Nr. 45. Jonisk.
NB
NB
Dorisk.
Mixol.
Æolisk.
Mol.
Nr. 46.
Nr. 47.
o. s. v.
Nr. 48.
Nr. 49.
o. s. v.
Nr. 50.
NB


Nr. 51.
Nr. 52.
Eller:
Eller:
Eller:
Nr. 53. Christum wir sol - len
lo - - ben schon
Nr. 54. ist uns ge-bo-ren

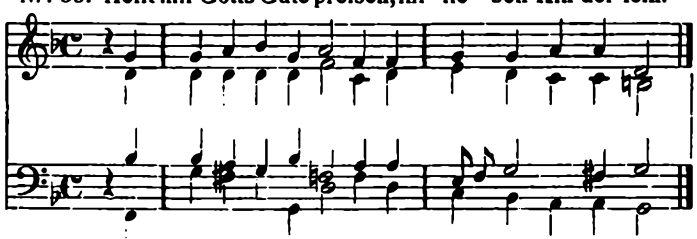
heu - - te. *Nr. 55.* So wärn wir all-zu-



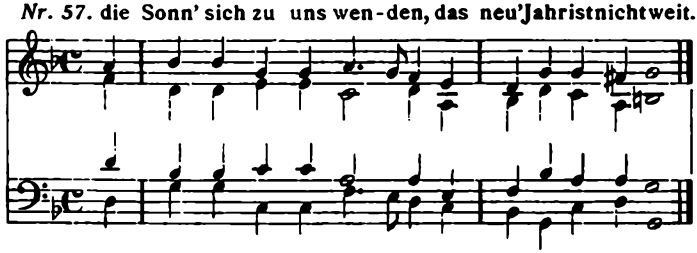

mal ver - lorn, das Heil ist un-ser al - ler.



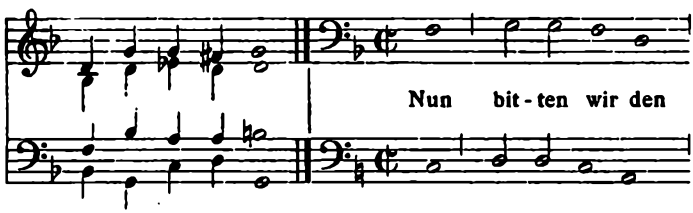
*Nr. 56.* Helft mir Gotts Güte preisen, ihr lie - ben Kin-der-lein:

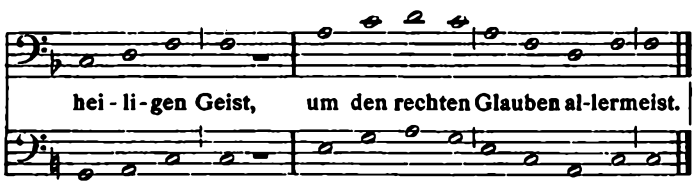


*Nr. 57.* die Sonn' sich zu uns wen-den, das neu'Jahr ist nicht weit.

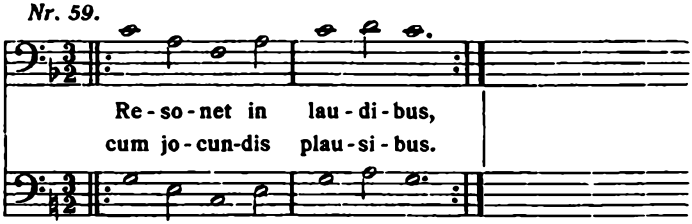


*Ikke:* *Nr. 58.*

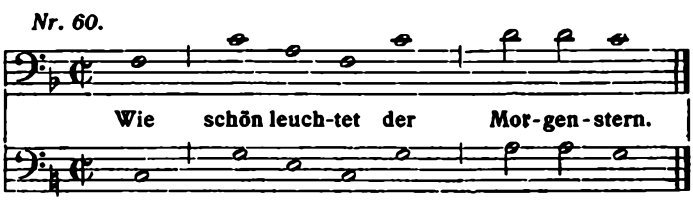



*Nr. 59.*

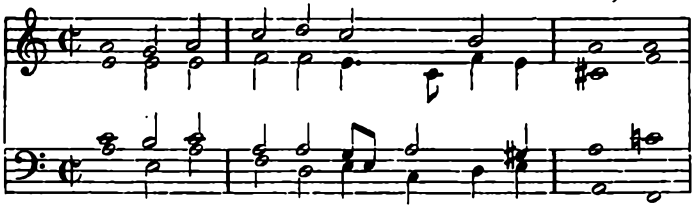



*Nr. 60.*

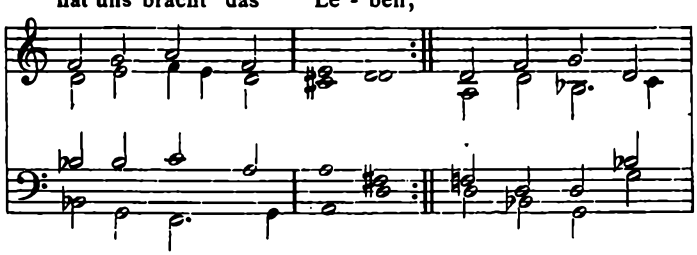


*Nr. 61.* *Hans Leo Hassler.*

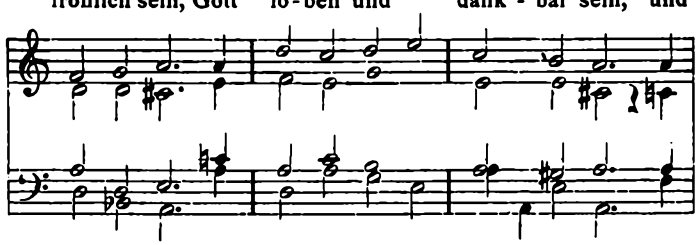
Christ lag in To-des-ban - - - den, für
er ist wie - der er-stan - - - den, und



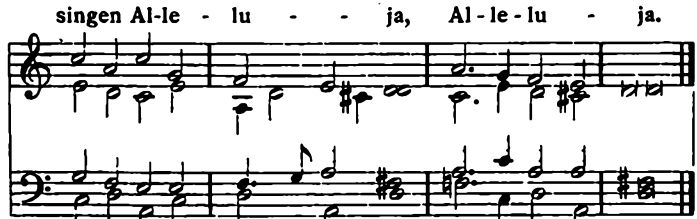
un-ser Sünd ge - ge - ben:
hat uns bracht das Le - ben; dess wir sol - len



fröhlich sein, Gott lo-ben und dank - bar sein, und

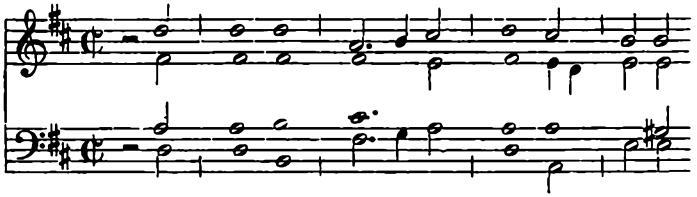


singen Al-le - lu - - ja, Al - le - lu - ja.

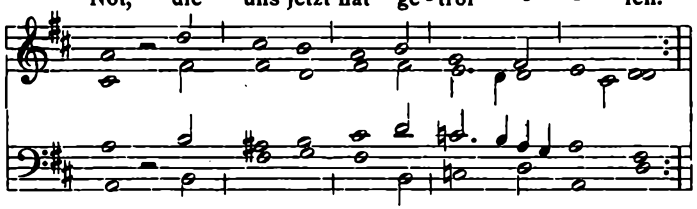


*Nr. 62.* *Hassler.*

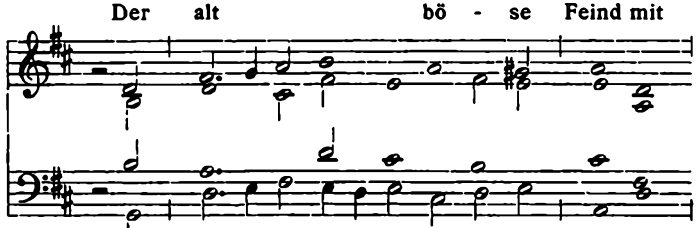
Ein fe - ste Burg ist un - - ser
er hilft uns frei aus al - - ler



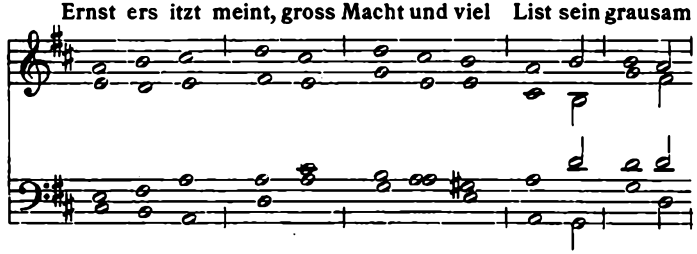
Gott, ein gu - te Wehr und Waf - - fen,
Not, die uns jetzt hat ge - trof - - fen.

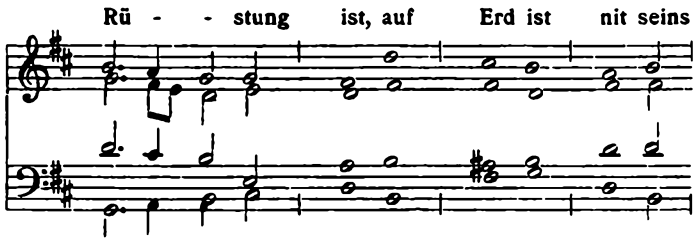


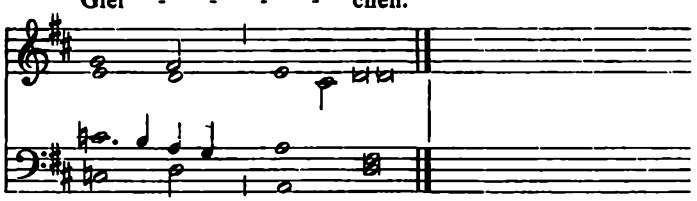
Der alt bö - se Feind mit



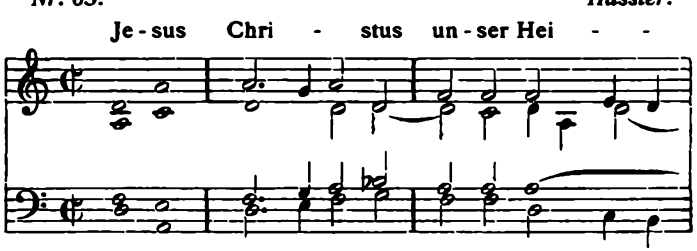
Ernst ers itzt meint, gross Macht und viel List sein grausam

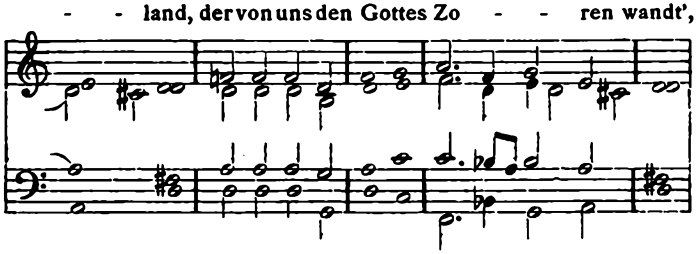




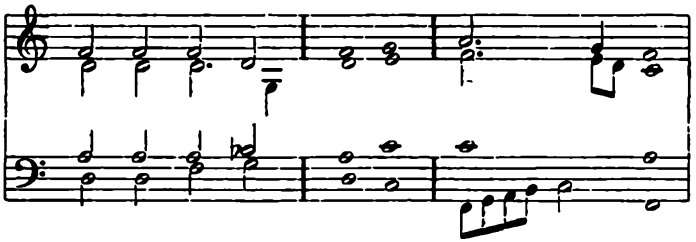




*Nr. 63.* *Hassler.*

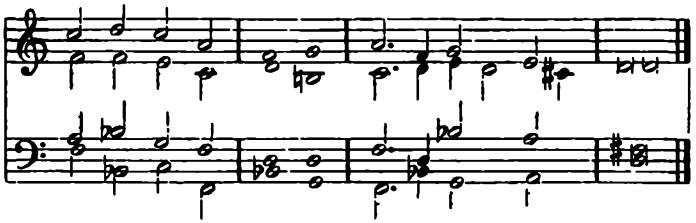


durch das bit - ter Lei-den sein

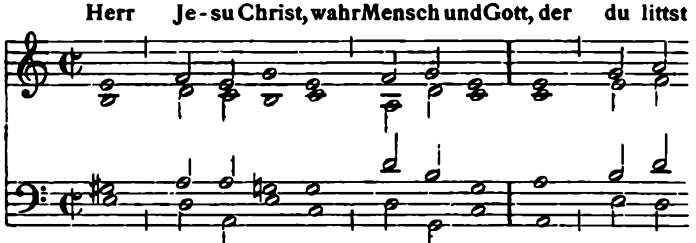


half er uns aus der Höl - - len Pein.

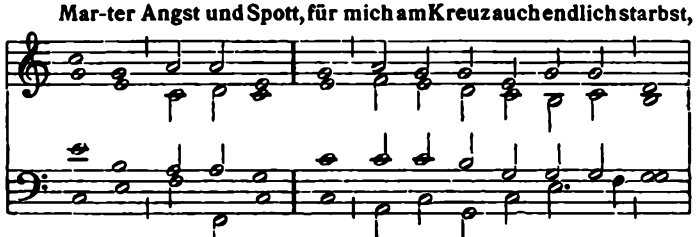


*Nr. 64.* *Hassler.*

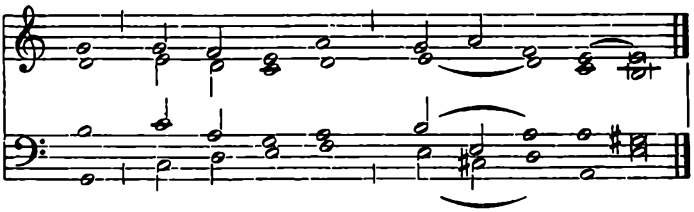
Herr Je-su Christ, wahr Mensch und Gott, der du littst



Mar-ter Angst und Spott, für mich am Kreuz auch endlich starbst,

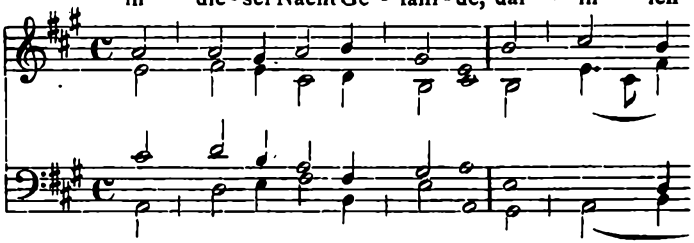


und mir deins Va - ters Huld er - warbst.

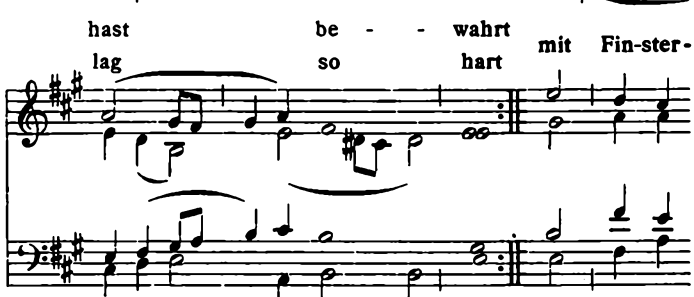


*Nr. 65.* *Michael Prætorius.*

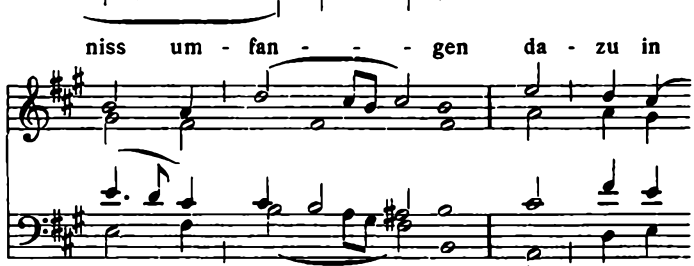
Ich dank dir lie - ber Her - re, dass du mich
in die - ser Nacht Ge - fähr - de, dar - in ich



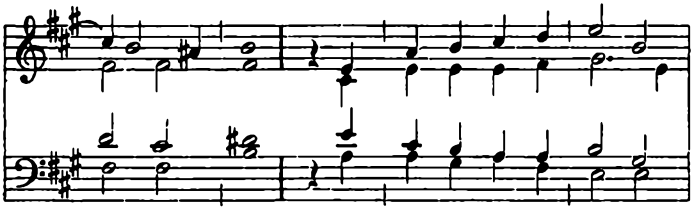
hast be - - wahrt
lag so hart mit Fin-ster-



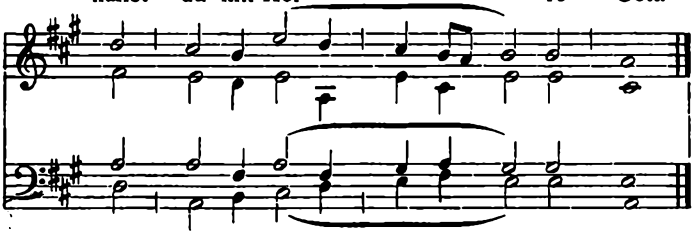
niss um - fan - - - gen da - zu in



gros - ser Not, dar - aus bin ich ent - gan-gen,

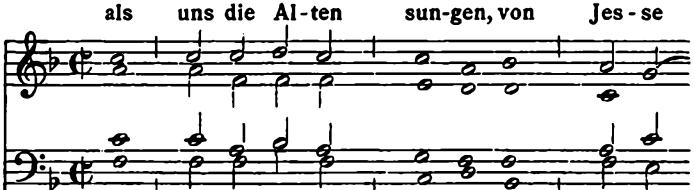


halfst du mir Her - - - - re Gott.

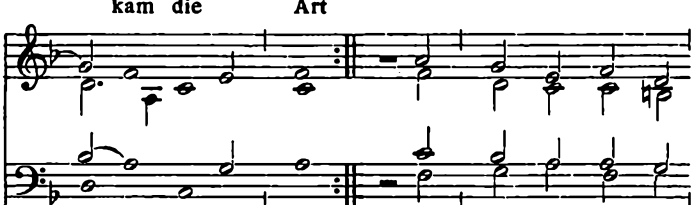


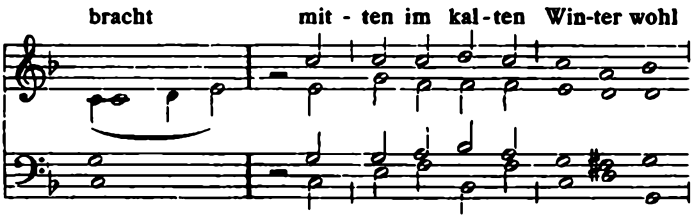
*Nr. 66.* *M. Prætorius.*

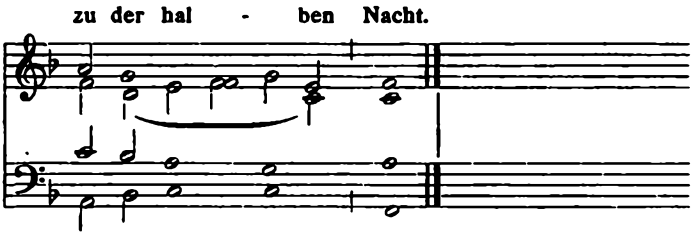
Es ist ein Ros' ent - sprungen aus ei - ner
als uns die Al - ten sun-gen, von Jes - se



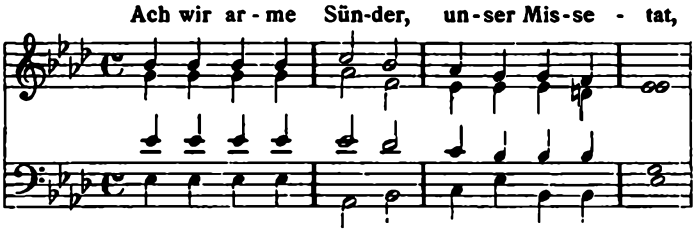
Wur - zel zart,
kam die Art uud hat ein Blümlein

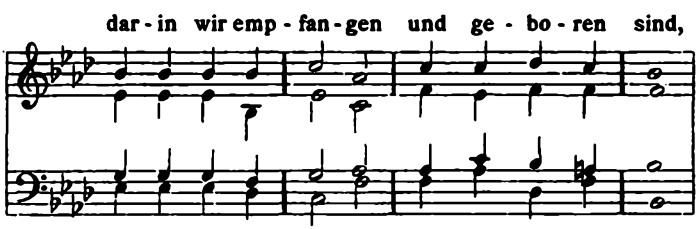


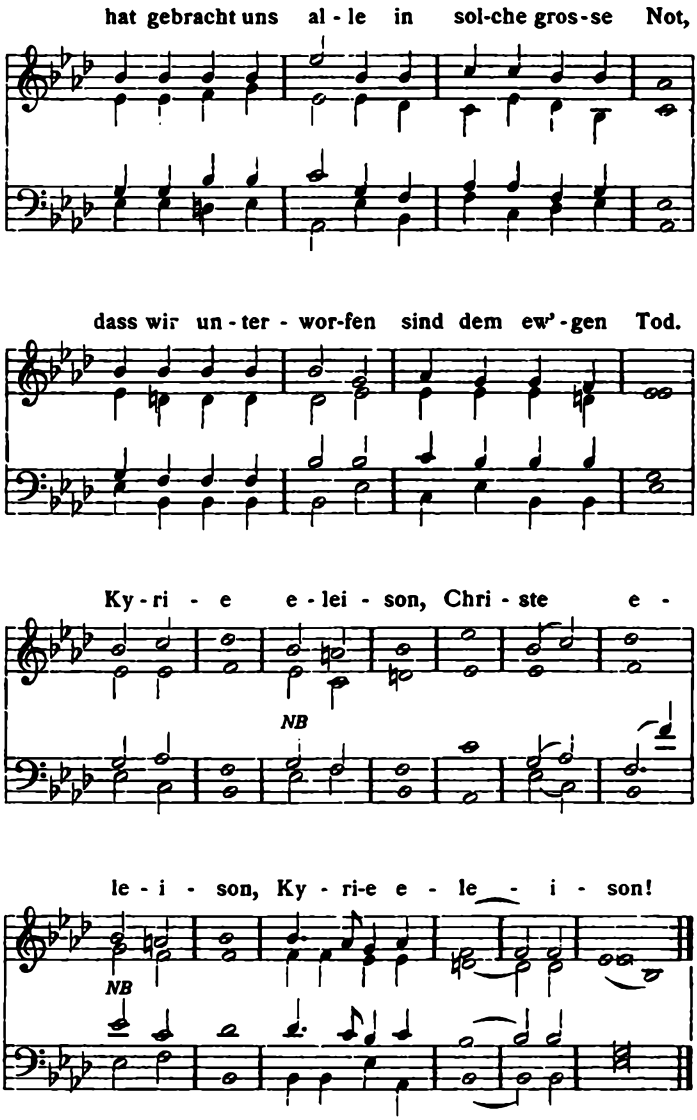


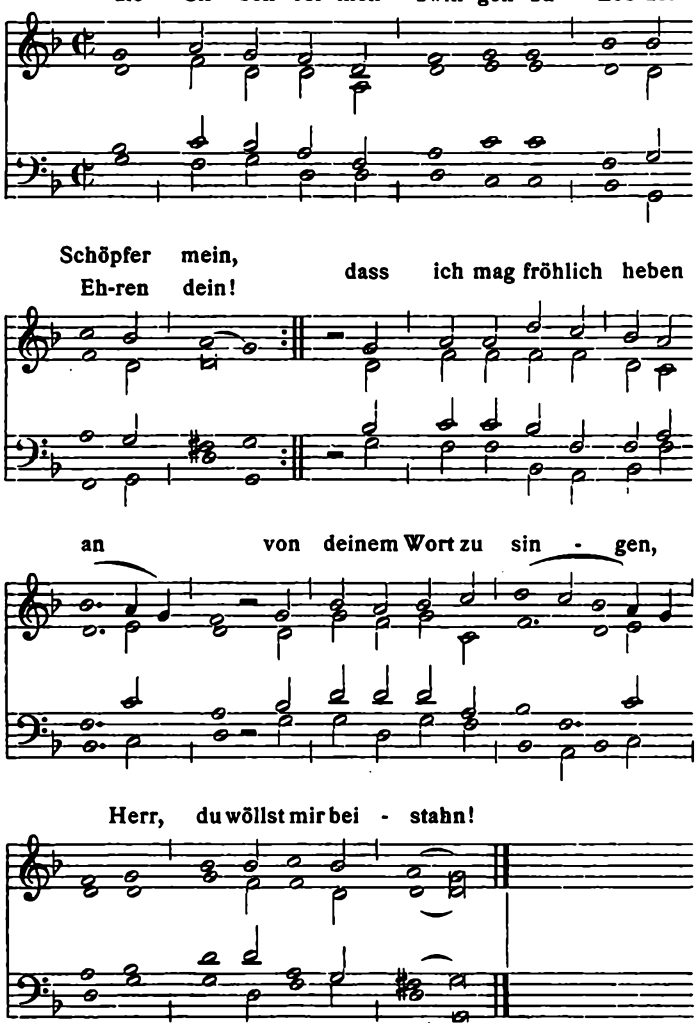

*Nr. 67.* *M. Prætorius.*



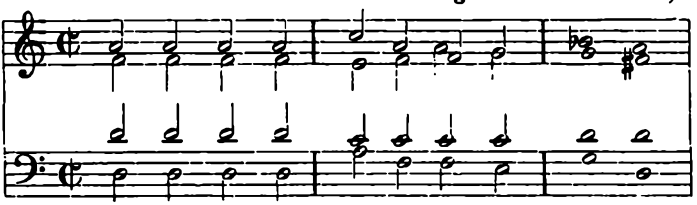

hat gebracht uns al - le in sol-che gros-se Not,
dass wir un - ter - wor-fen sind dem ew'-gen Tod.
Ky - ri - e e - lei - son, Chri - ste e -
NB
le - i - son, Ky - ri-e e - le - i - son!
NB

*Nr. 68.* *M. Prætorius.*

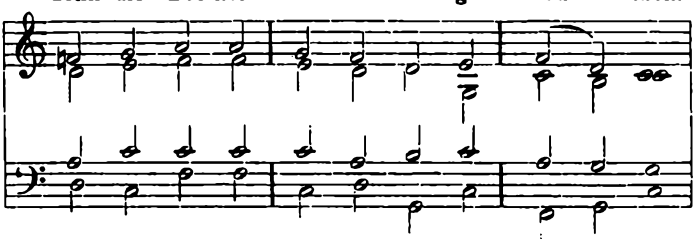


*Nr. 69.* *Melchior Vulpius.*

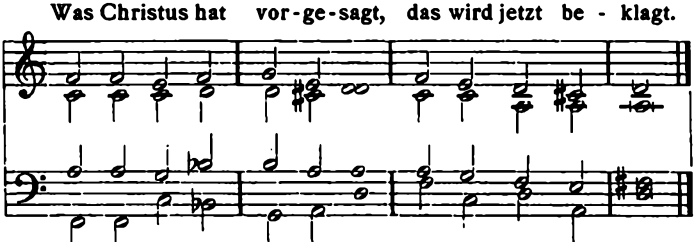
Es wird schier der letz-te Tag her - kom-men,



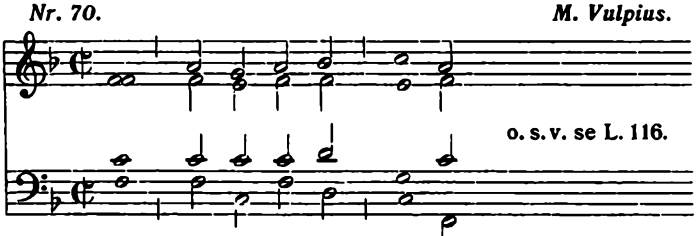
denn die Bos-heit hat sehr zu - ge - nom - men.



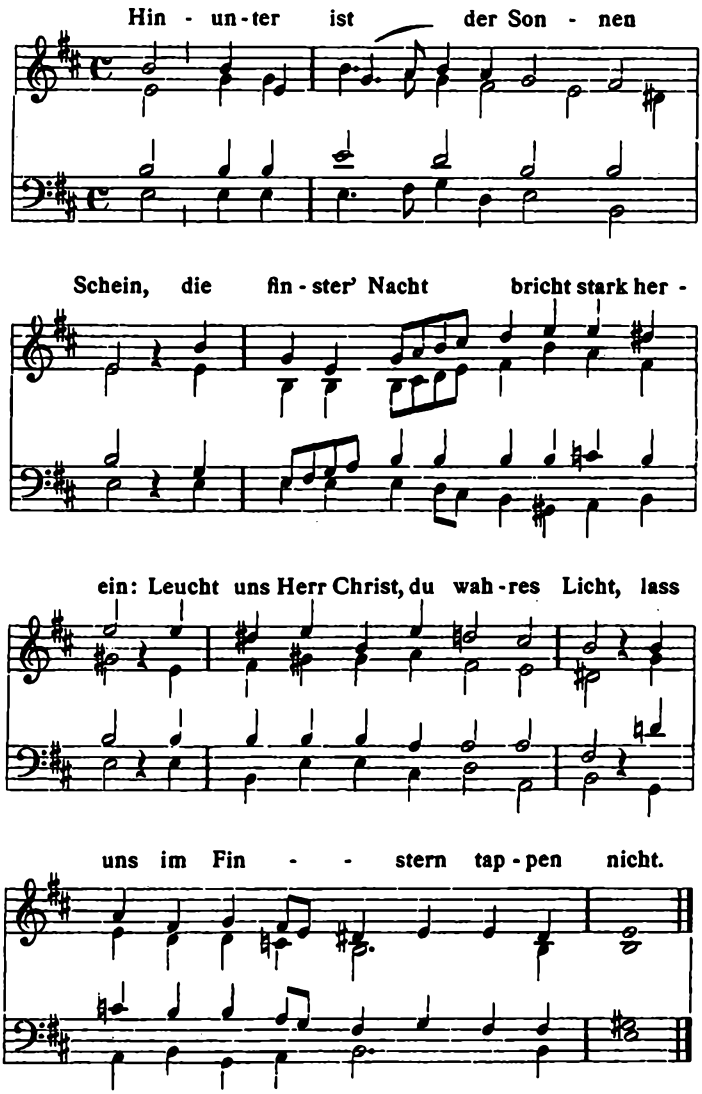
Was Christus hat vor-ge-sagt, das wird jetzt be - klagt.



*Nr. 70.* *M. Vulpius.*

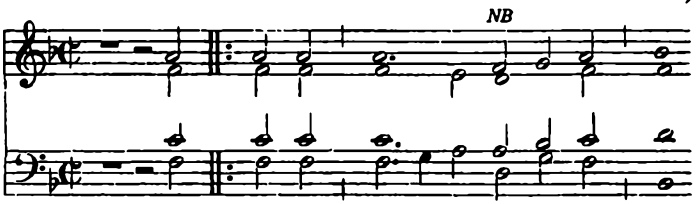


*Nr. 71.* *M. Vulpius.*

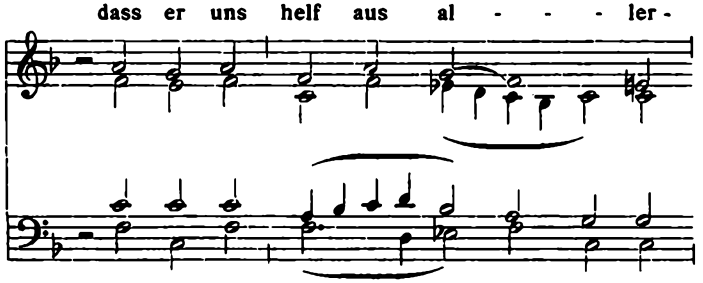


*Nr. 72.* *Bartholomæus Gesius.*

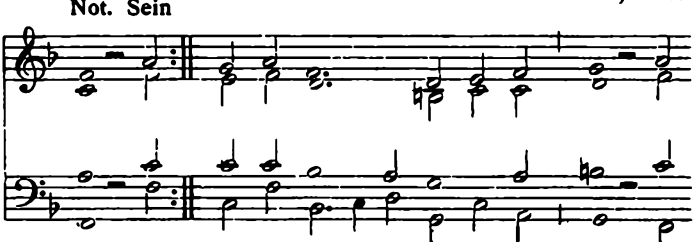
Uns ist ein Kind - lein heut ge - born
wah-rer Mensch und wah-rer Gott,

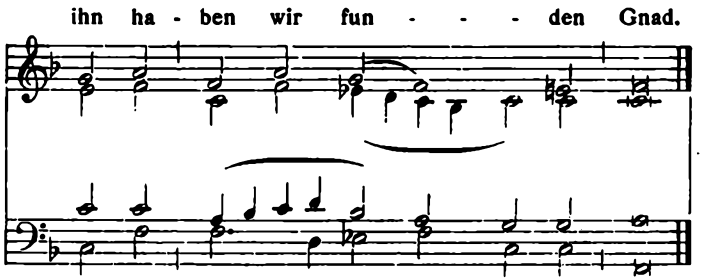



von ei - ner Jung - frau aus - - - - er -
dass er uns helf aus al - - - - ler -

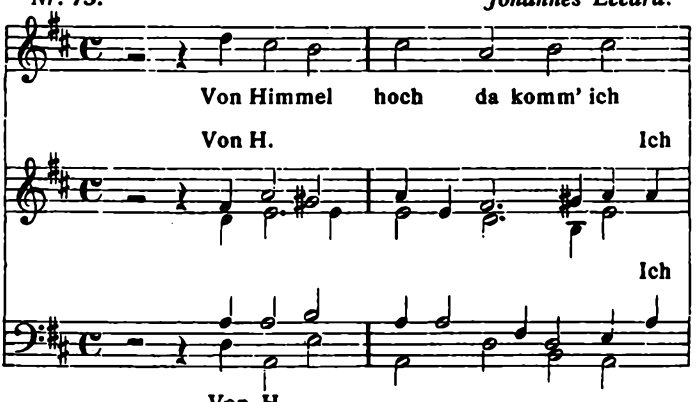


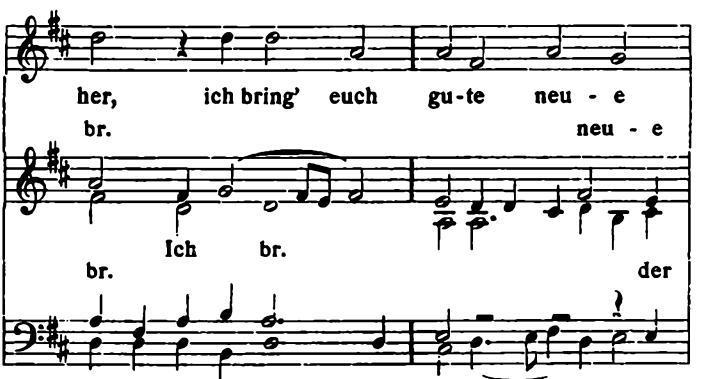
korn, ein Nam ist Wun - der-bar und Rath, durch
Not. Sein

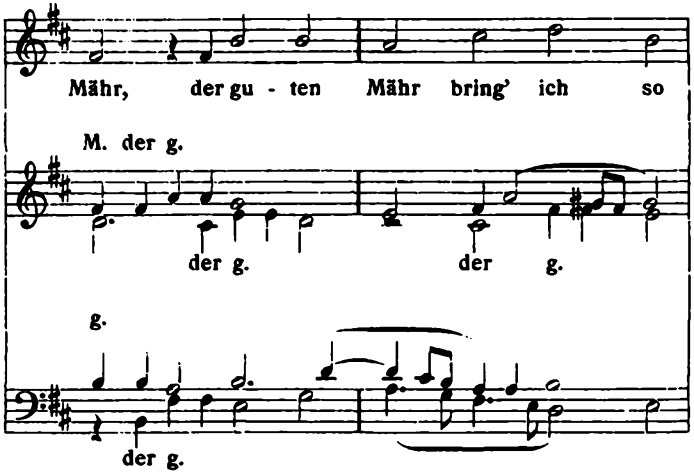


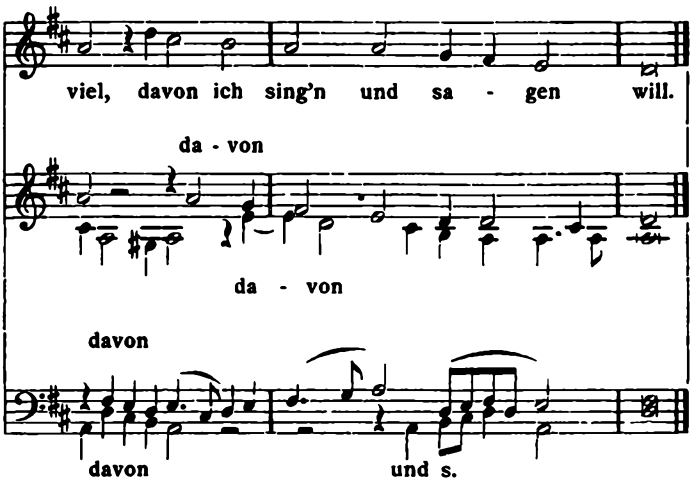



*Nr. 73.* *Johannes Eccard.*

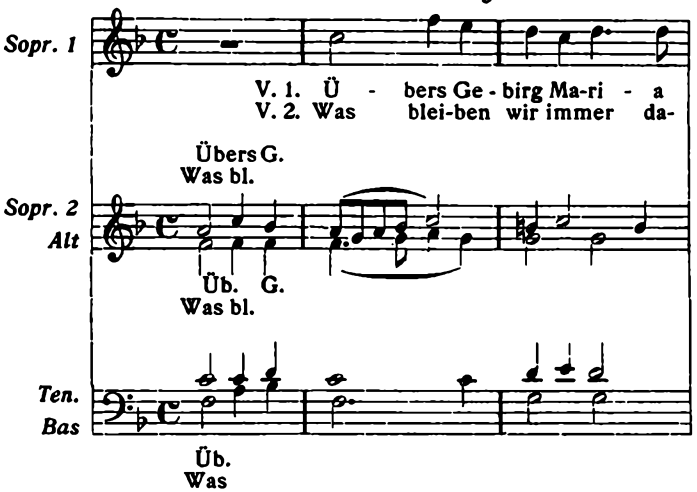


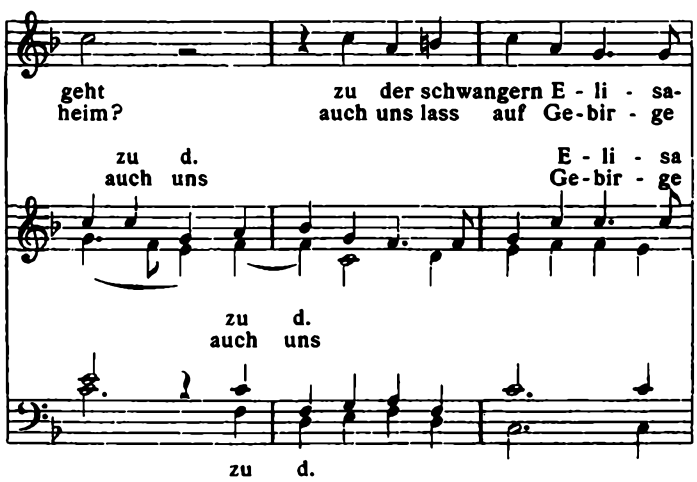



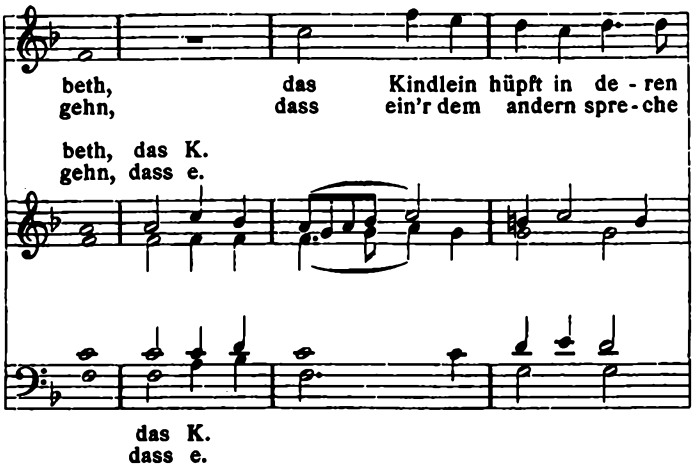

Mähr, der gu - ten Mähr bring' ich so
M. der g.
der g.
der g.
g.
der g.

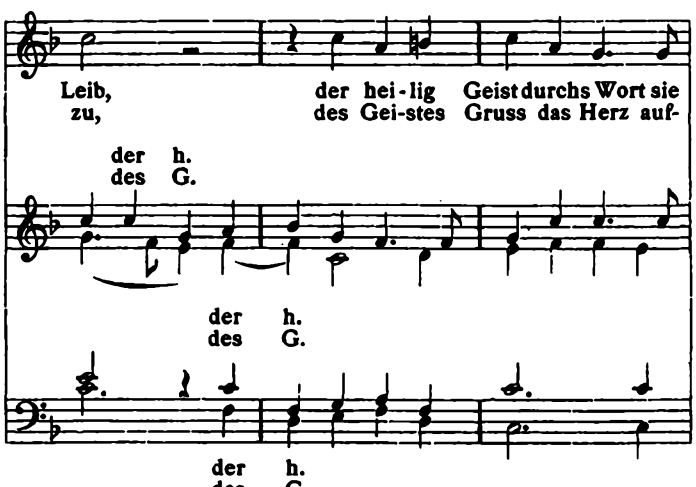

viel, davon ich sing'n und sa - gen will.
da - von
da - von
davon
davon
und s.

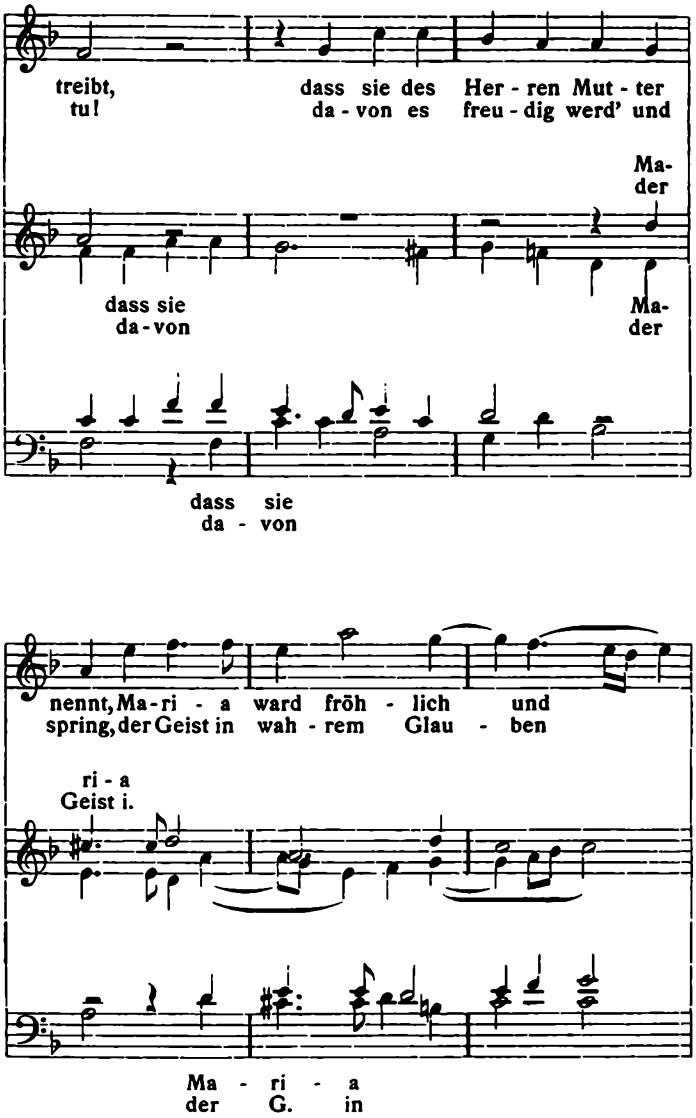
*Nr. 74.* *Johannes Eccard.*

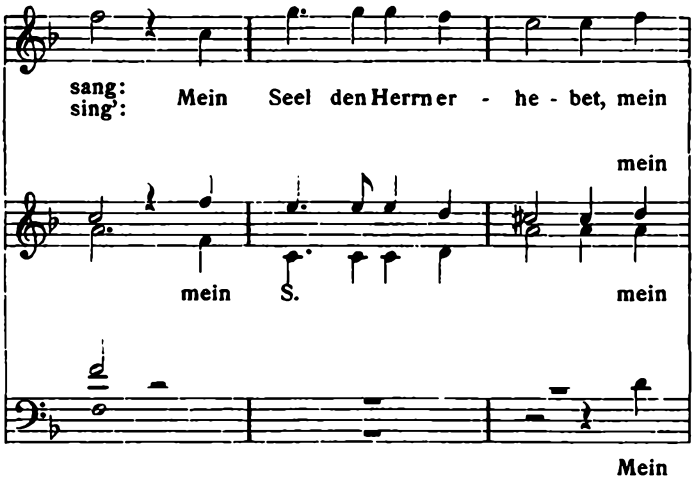


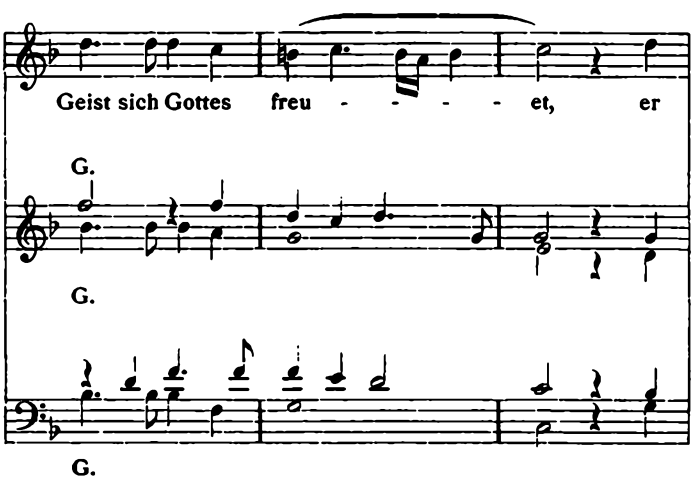



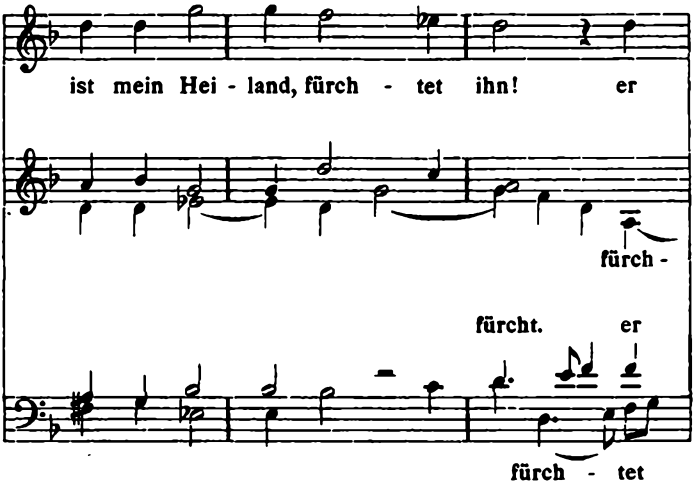

beth, das Kindlein hüpft in de - ren
gehn, dass ein'r dem andern spre - che
beth, das K.
gehn, dass e.
das K.
dass e.

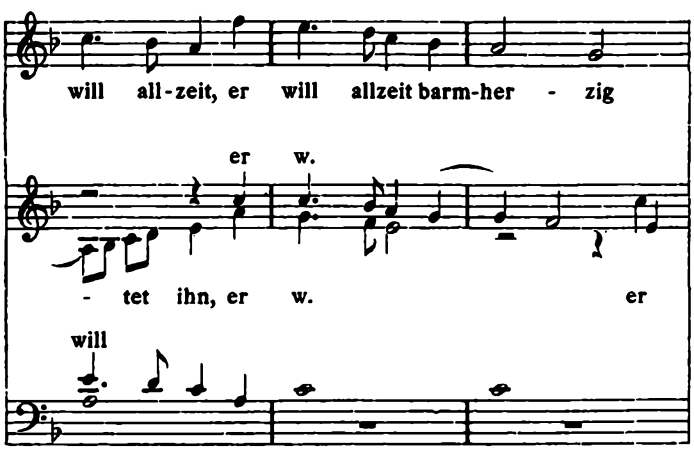

Leib, der hei - lig Geist durchs Wort sie
zu, des Gei-stes Gruss das Herz auf-
der h.
des G.
der h.
des G.
der h.
des G.

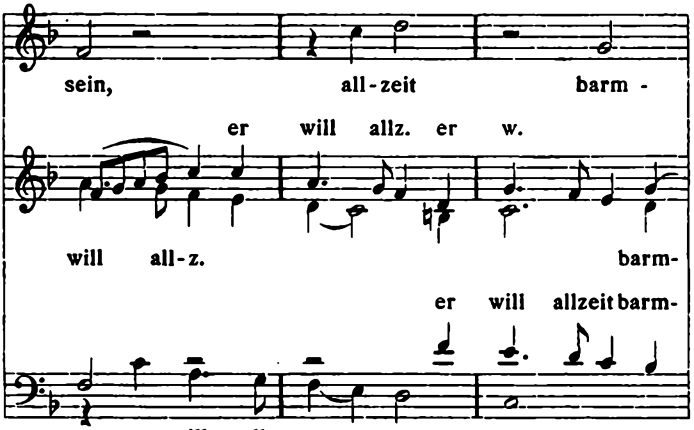

treibt, dass sie des Her - ren Mut - ter
tu! da - von es freu - dig werd' und
Ma-
der
dass sie Ma-
da - von der
dass sie
da - von
nennt, Ma-ri - a ward frōh - lich und
spring, der Geist in wah - rem Glau - ben
ri - a
Geist i.
Ma - ri - a
der G. in

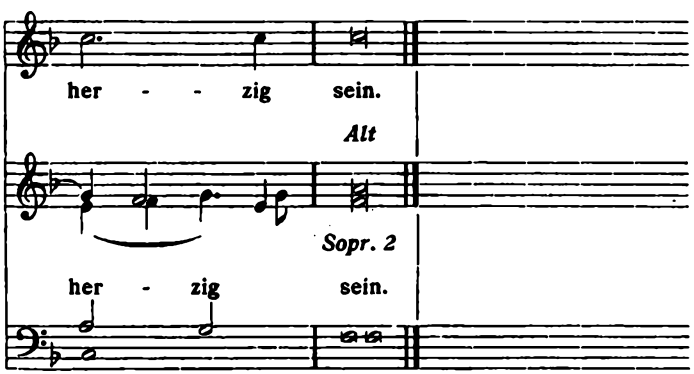

sang:
sing':
Mein Seel den Herrn er - he - bet, mein
mein
mein S.
mein
Mein


Geist sich Gottes freu - - - - et, er
G.
G.
G.

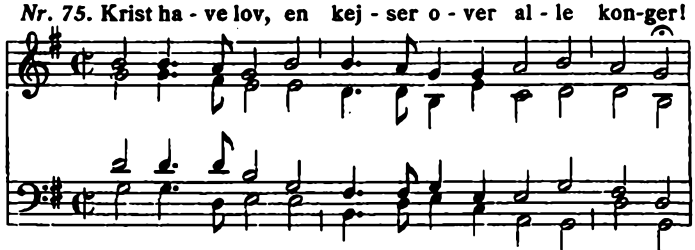

ist mein Hei - land, fürch - tet ihn! er
fürch -
fürcht. er
fürch - tet

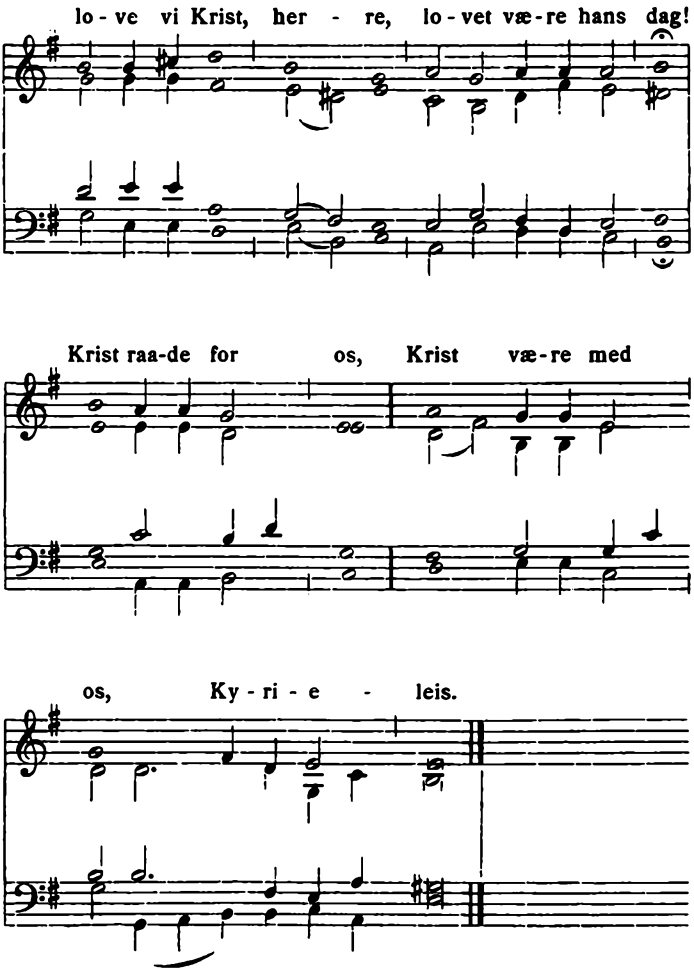

will all-zeit, er will allzeit barm-her - zig
er w.
- tet ihn, er w. er
will
ihn



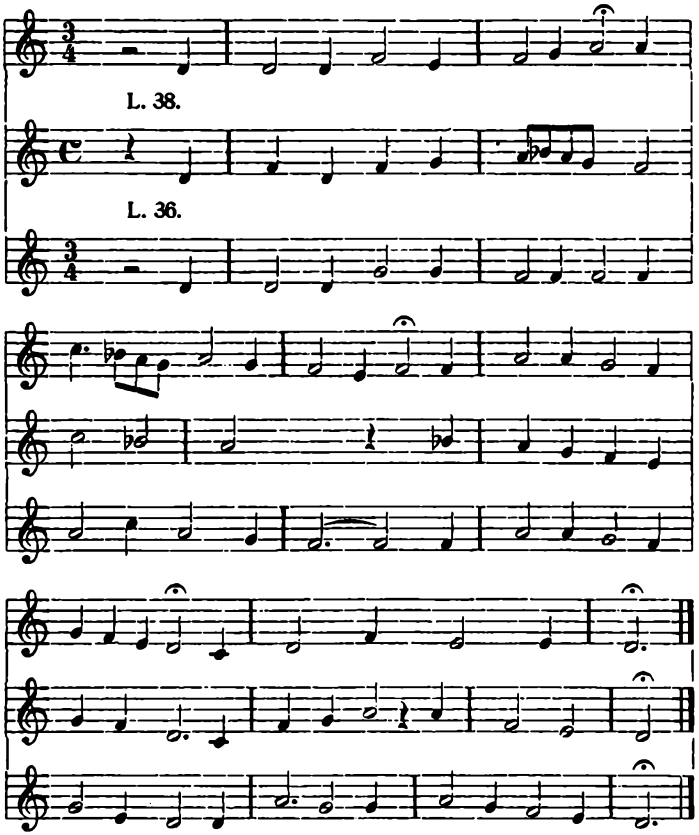




*Nr. 75.* Krist ha - ve lov, en kej - ser o - ver al - le kon-ger!

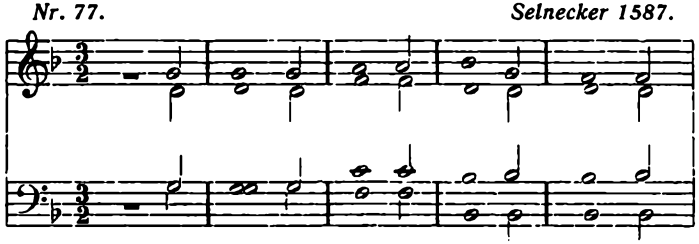


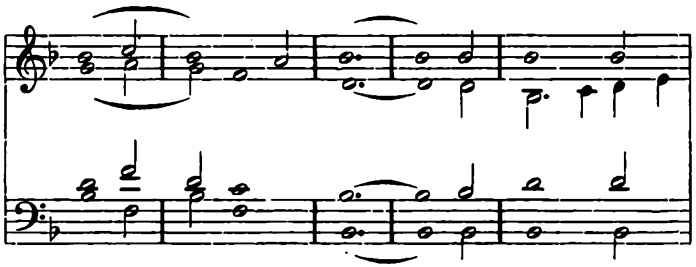

lo - ve vi Krist, her - re, lo - vet væ - re hans dag!
Krist raa-de for os, Krist væ - re med
os, Ky - ri - e - leis.

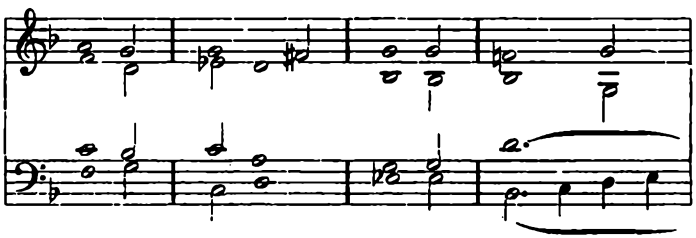
*Nr. 76.* L. 175.

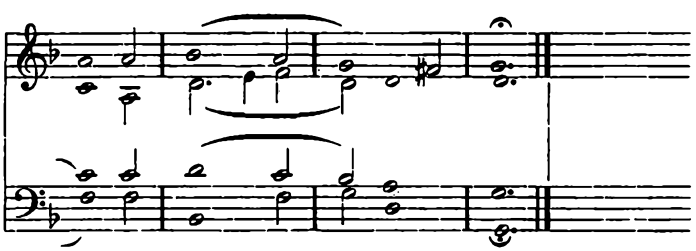



*Nr. 77.* *Selnecker 1587.*

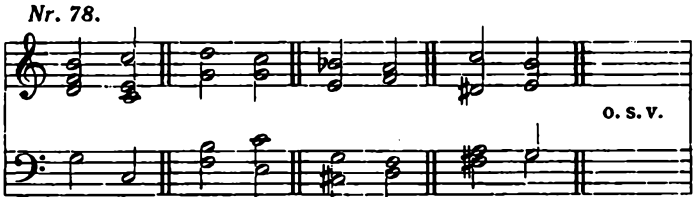


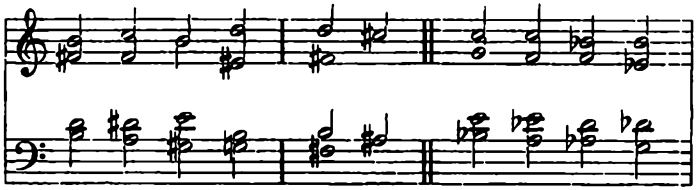




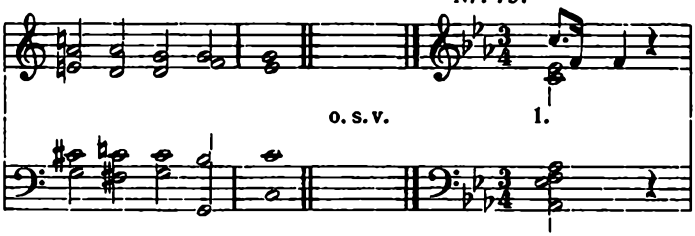


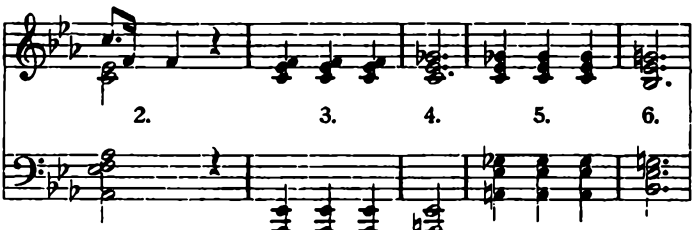
*Nr. 78.*

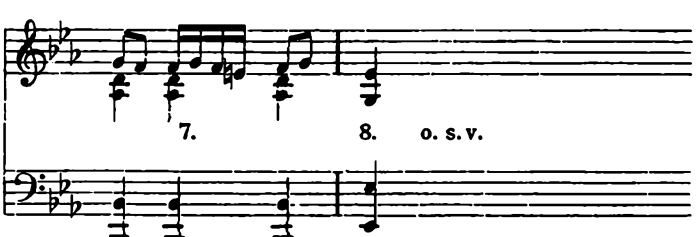




*Nr. 79.*



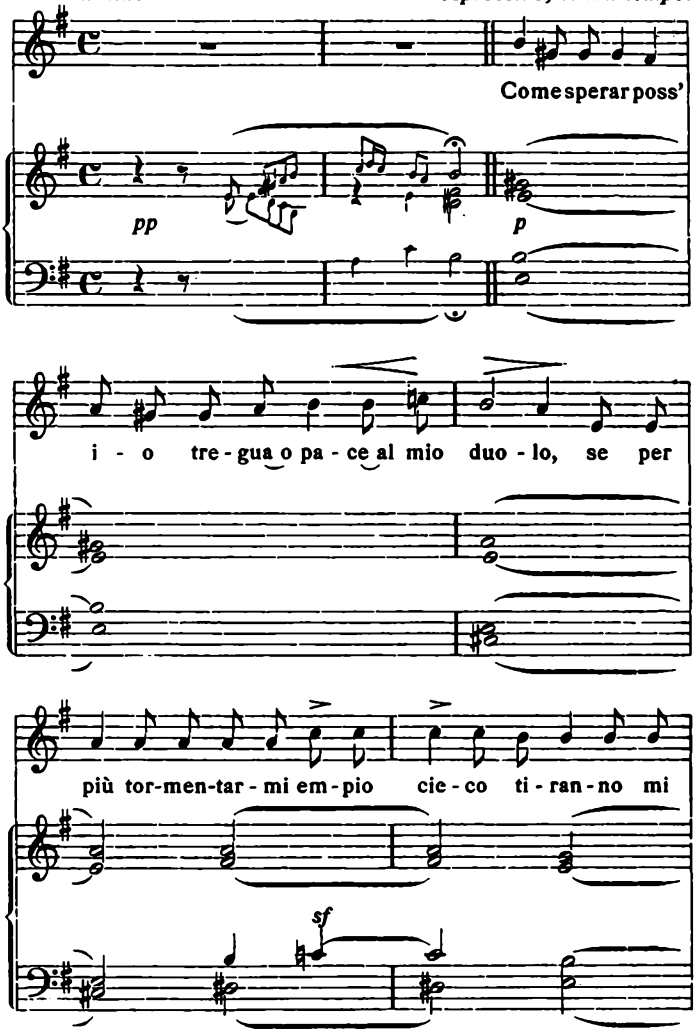



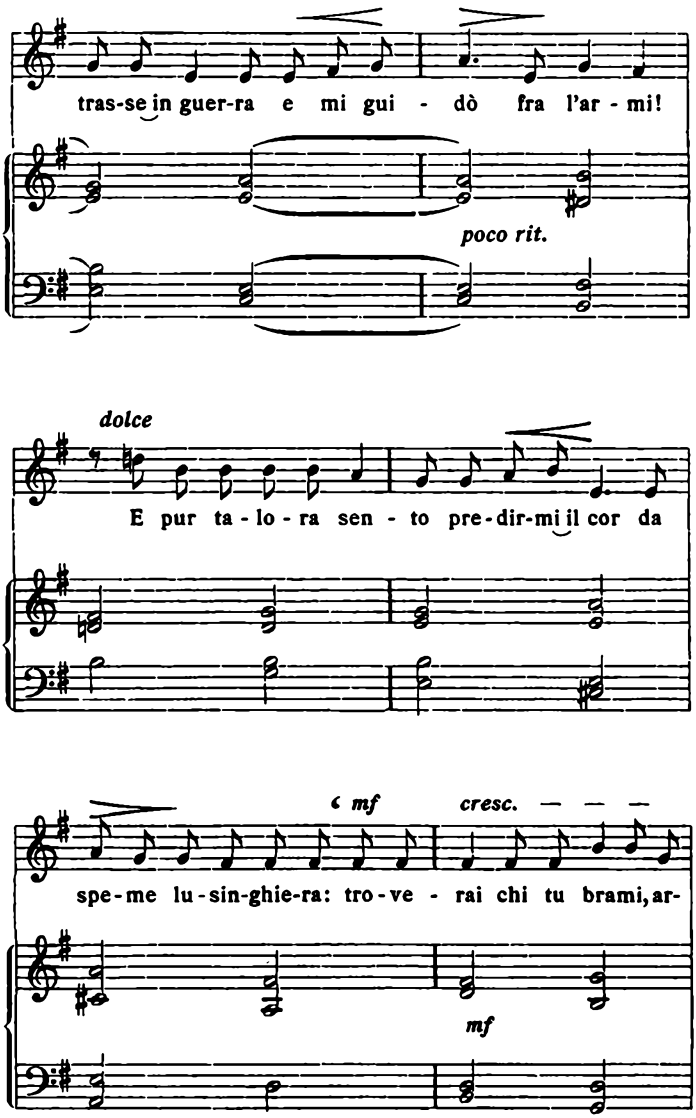



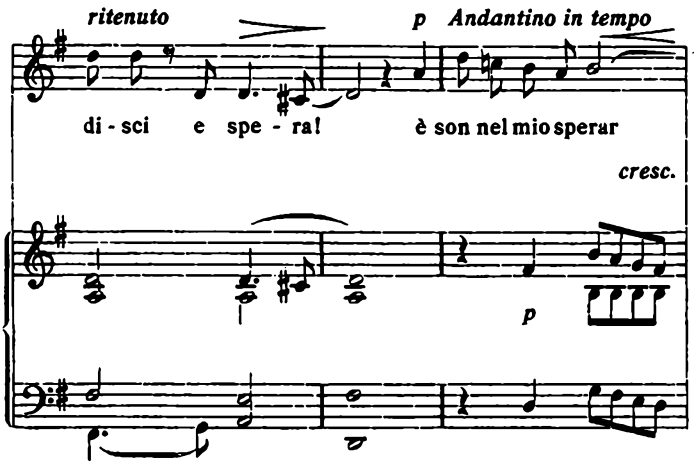
*Recitativ og Arie af „Erismena“, 1655.*

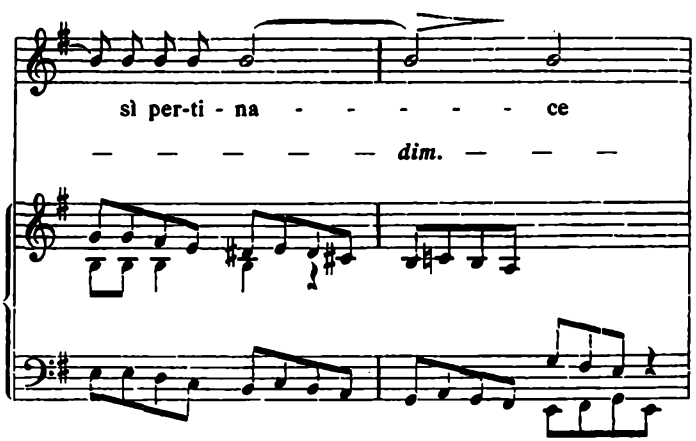
*Nr. 80.* *Francesco Cavalli.*

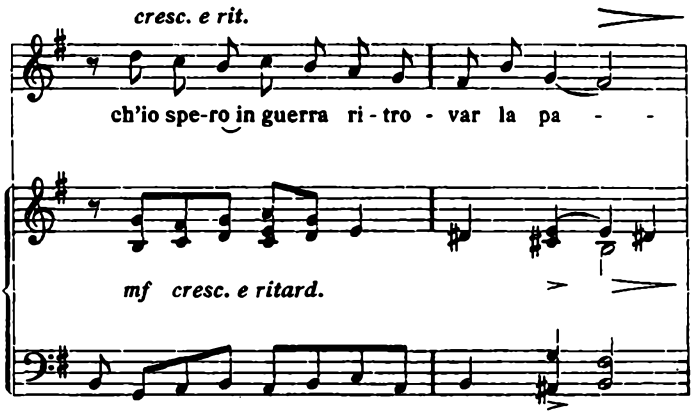
*Andantino.* *espressivo, senza tempo.*

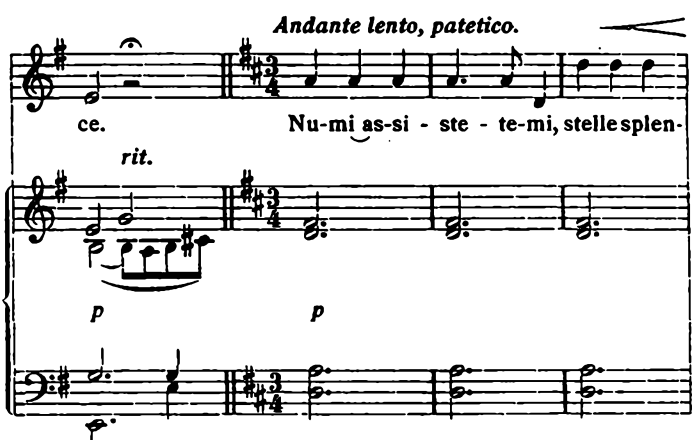


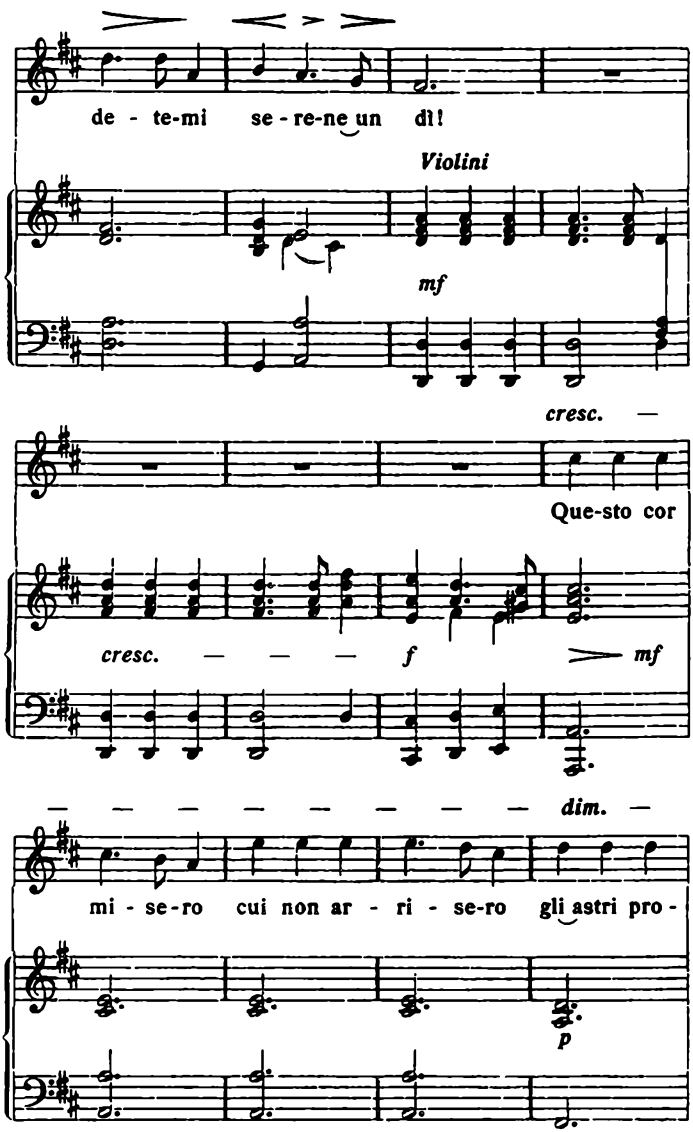

tras-se in guer-ra e mi gui - dò fra l'ar - mi!
poco rit.
dolce
E pur ta - lo - ra sen - to pre-dir-mi il cor da
mf
cresc.
spe-me lu-sin-ghie-ra: tro-ve - rai chi tu brami, ar-
mf

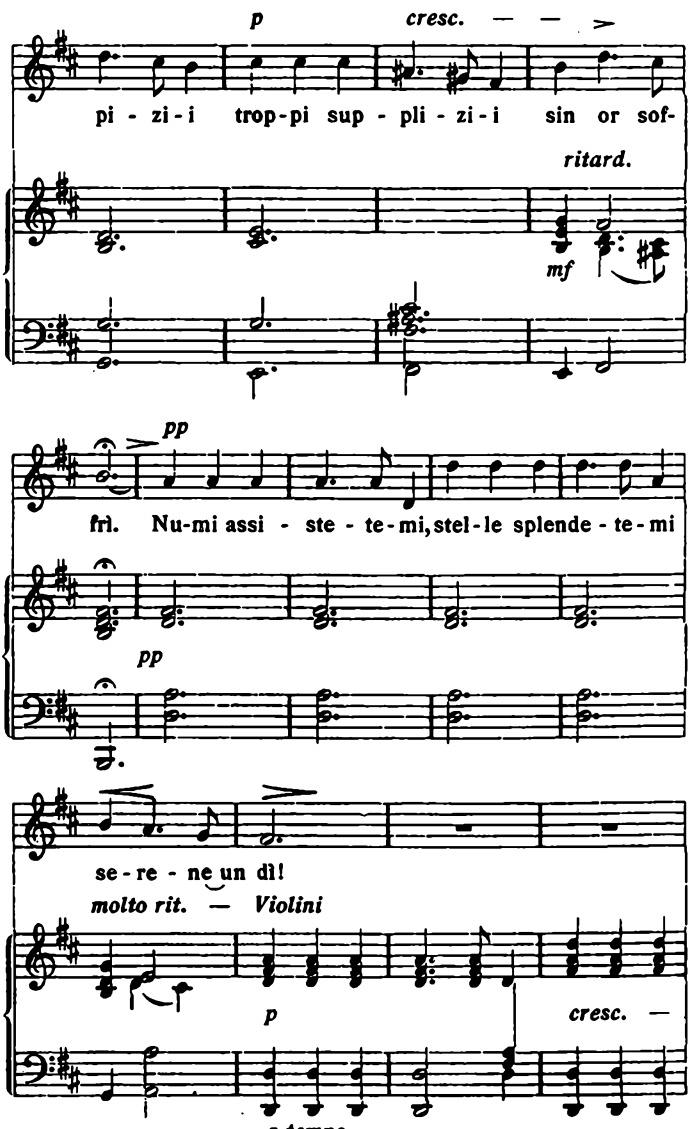

ritenuto
p Andantino in tempo
di - sci e spe - ra! è son nel mio sperar
cresc.
p

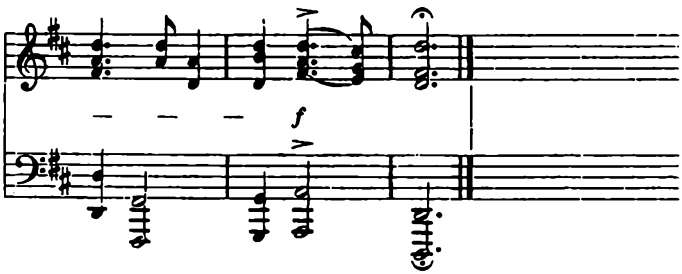

sì per-ti - na - - - - - ce
— — — — — dim. — — —


cresc. e rit.
ch'io spe-ro in guerra ri - tro - var la pa - -
mf cresc. e ritard.


Andante lento, patetico.
ce. Nu-mi as-si - ste - te-mi, stelle splen-
rit.
p
p


de - te-mi se - re-ne un dì!
Violini
mf
cresc. —
Que-sto cor
cresc. — — — f mf
— — — — — — — — dim. —
mi - se-ro cui non ar - ri - se-ro gli astri pro -
p

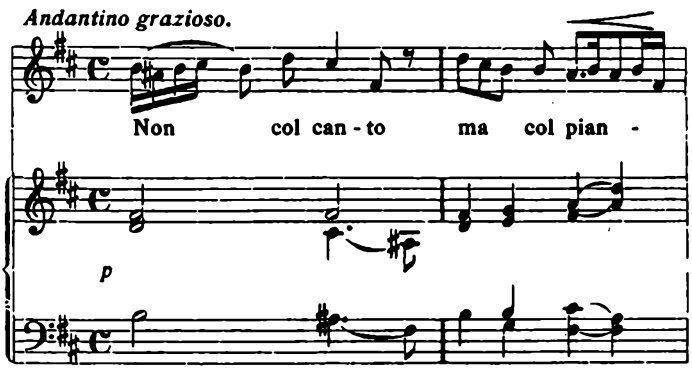

p
cresc.
pi - zi - i trop-pi sup - pli - zi - i sin or sof-
ritard.
mf
pp
frì. Nu-mi assi - ste - te-mi, stel-le splende - te-mi
pp
se - re - ne un dì!
molto rit. — Violini
p
cresc. —
a tempo



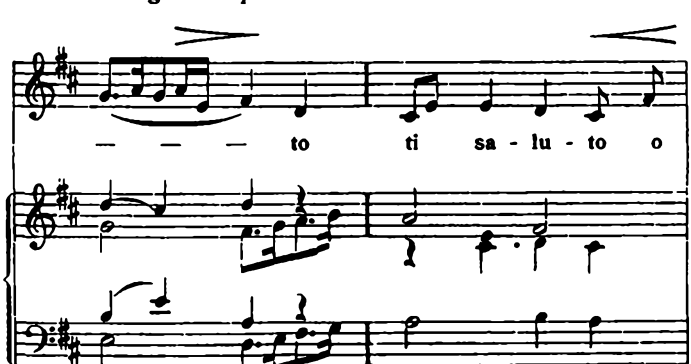

*Af en Kantate for Solosopran.*

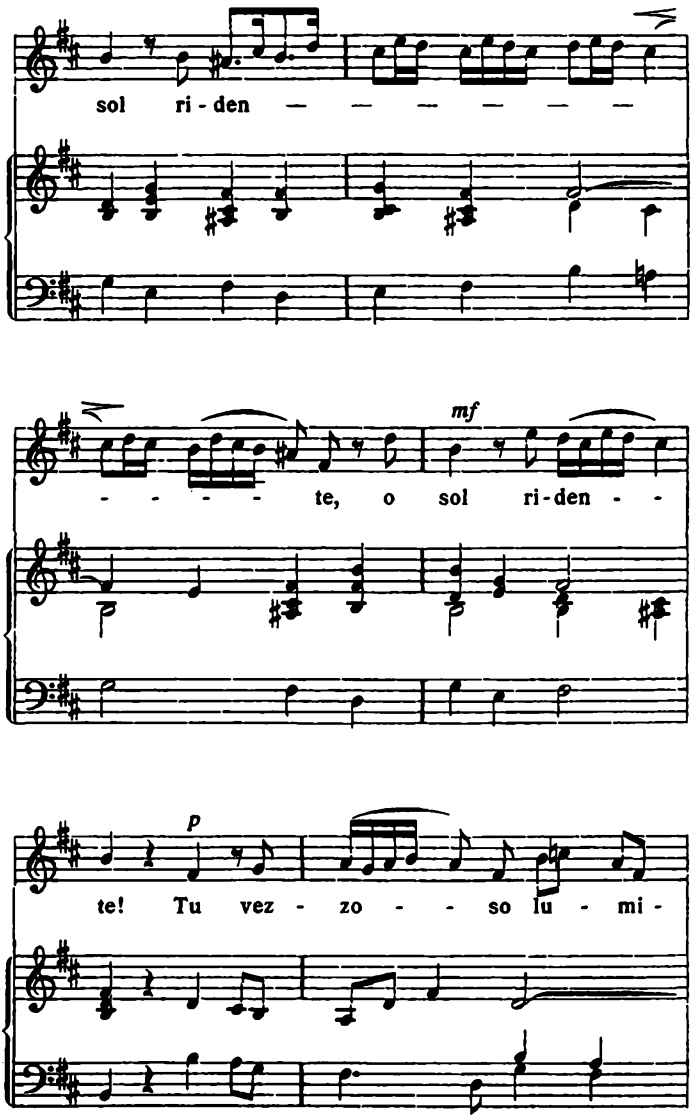
*Nr. 81.* *Giacomo Carissimi.*

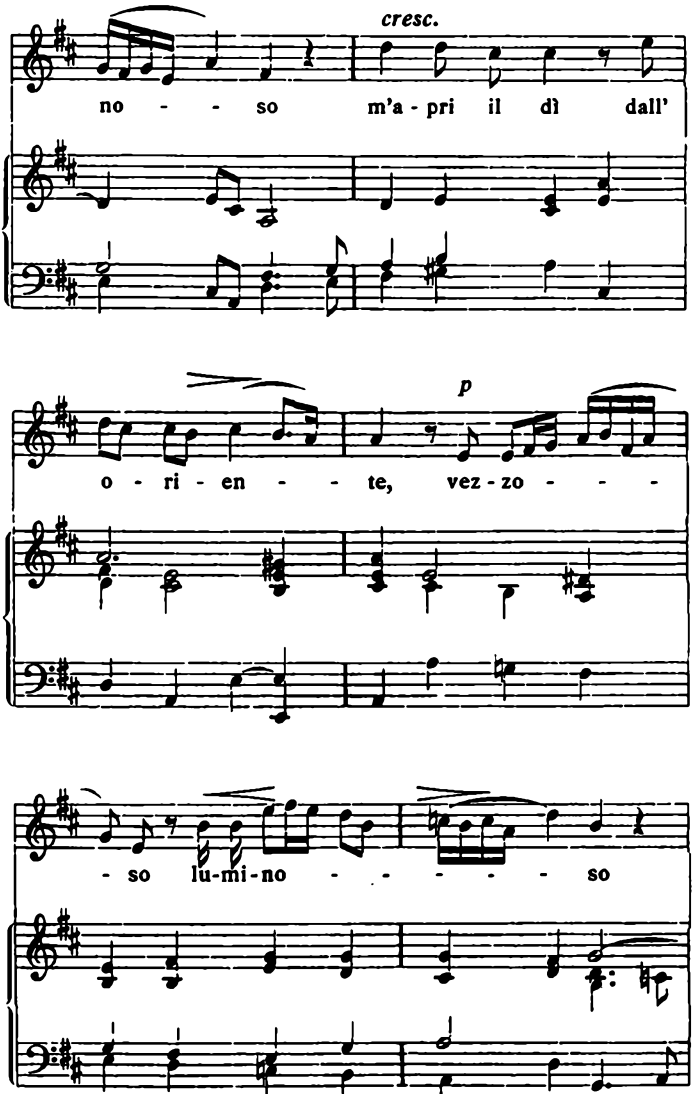
*Andantino grazioso.*

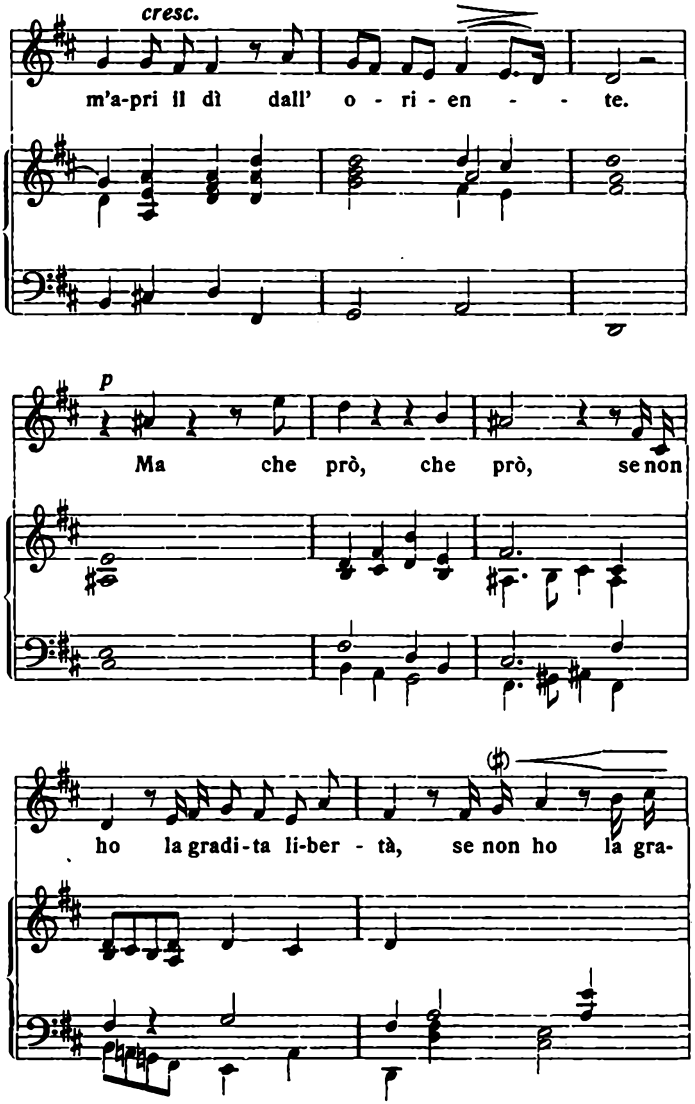


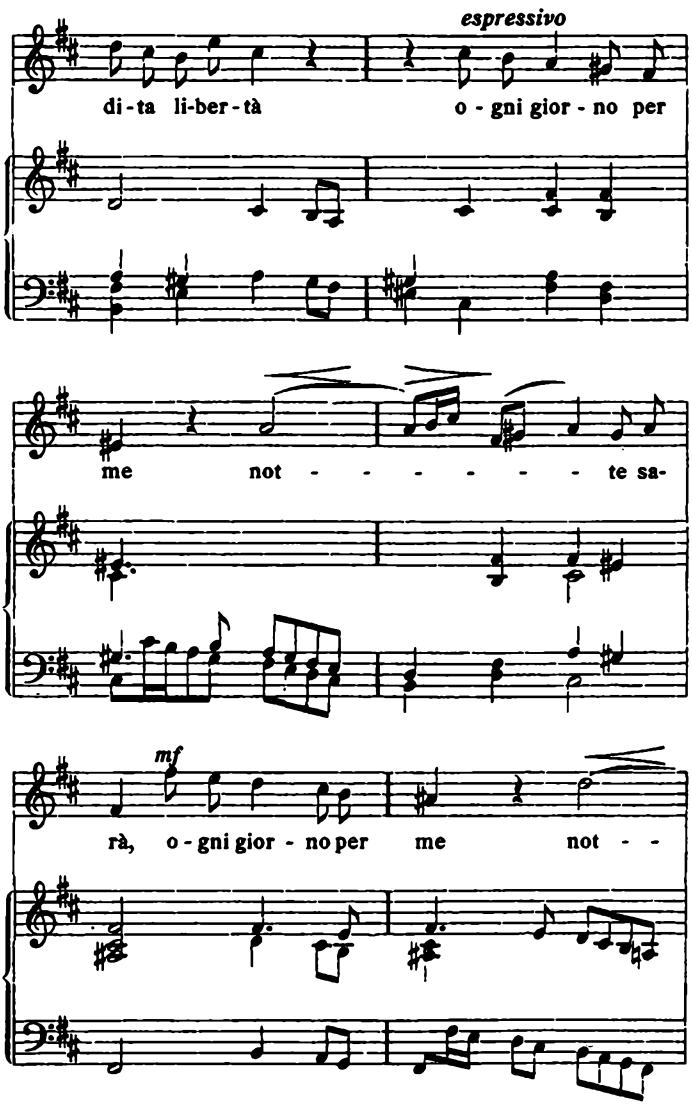

*legato sempre*

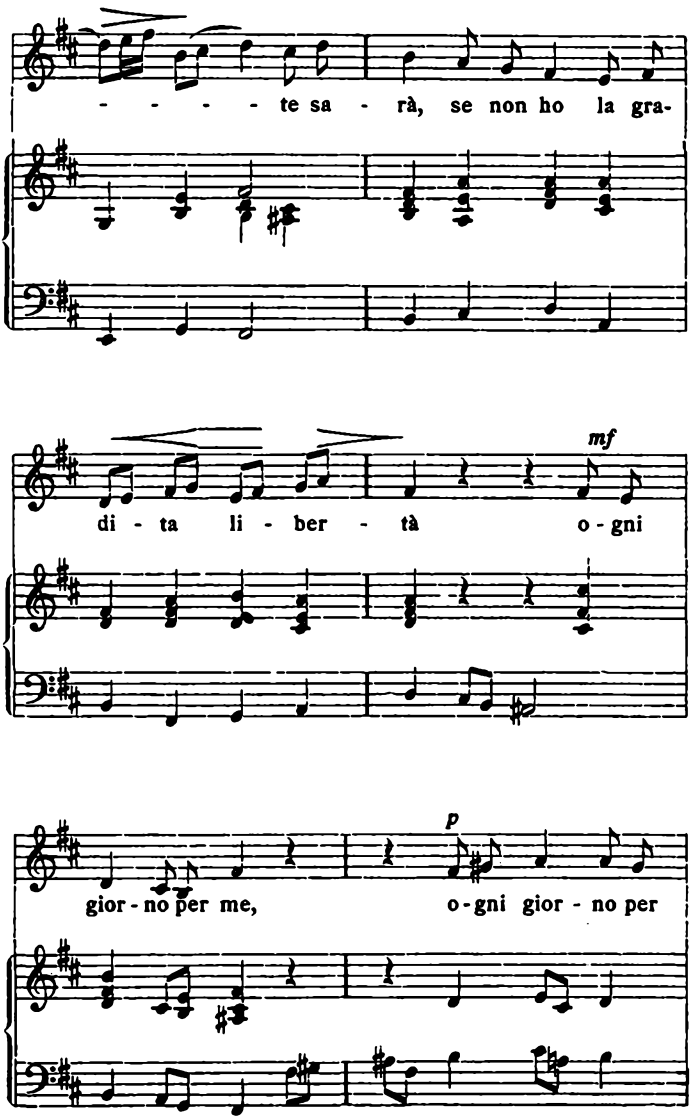


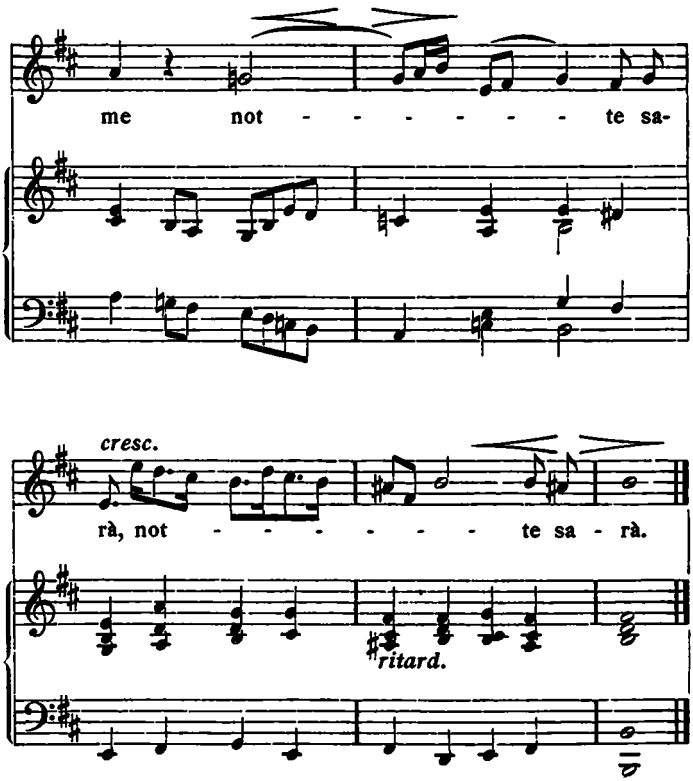

sol ri - den — — — — — —
- - - - - te, o sol ri-den - -
mf
te! Tu vez - zo - - so lu - mi -
p


cresc.
no - - so m'a - pri il dì dall'
p
o - ri - en - - te, vez - zo - - -
- so lu - mi - no - - - - - so

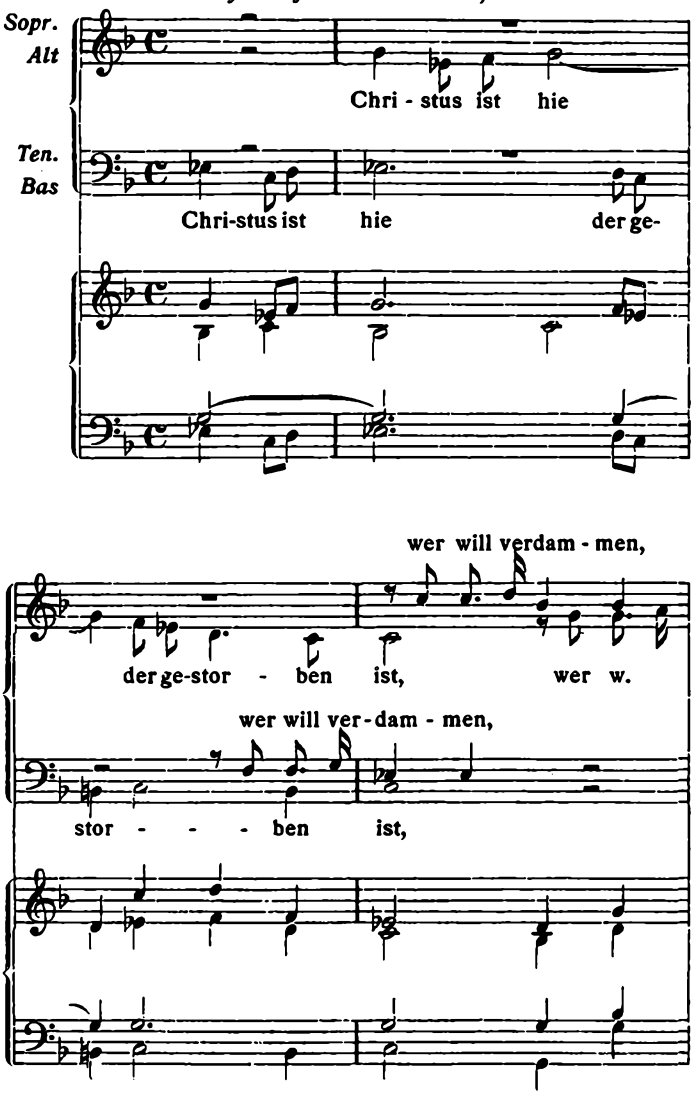

cresc.
m'a-pri il dì dall' o - ri - en - - te.
p
Ma che prò, che prò, se non
ho la gradi-ta li-ber - tà, se non ho la gra-

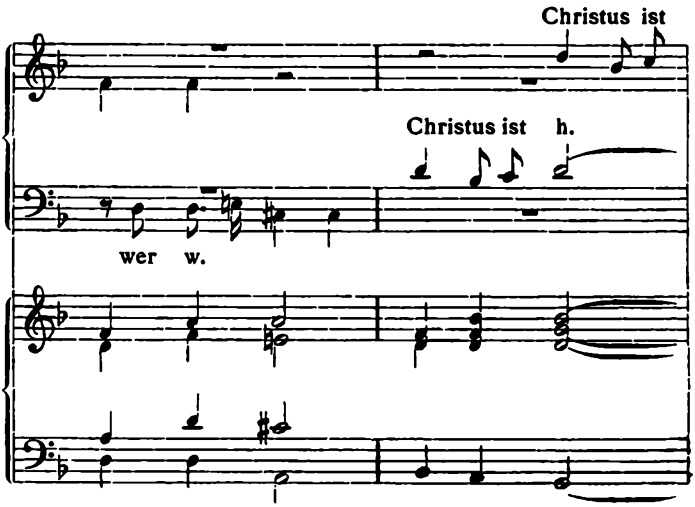

espressivo
di-ta li-ber-tà o-gni gior-no per
me not - - - - - - te sa-
mf
rà, o-gni gior-no per me not - -

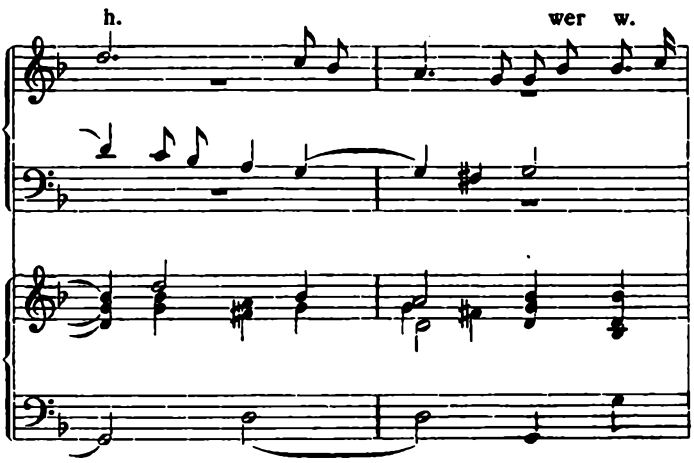

- - - - - te sa - rà, se non ho la gra-
mf
di - ta li - ber - tà o - gni
p
gior - no per me, o - gni gior - no per

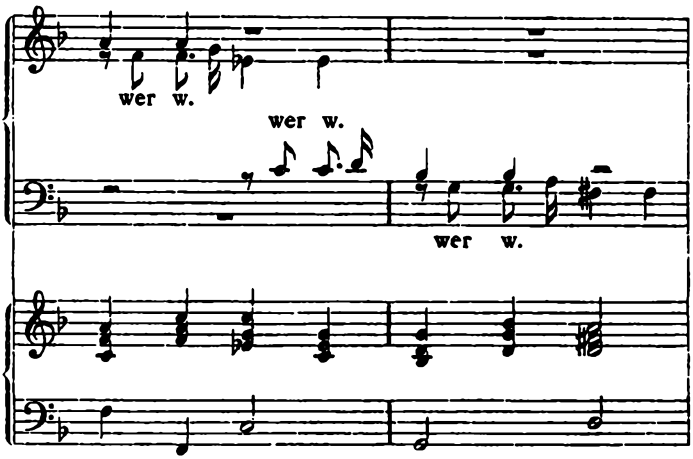

me not - - - - - - - te sa-
cresc.
rà, not - - - - - - - te sa - rà.
ritard.

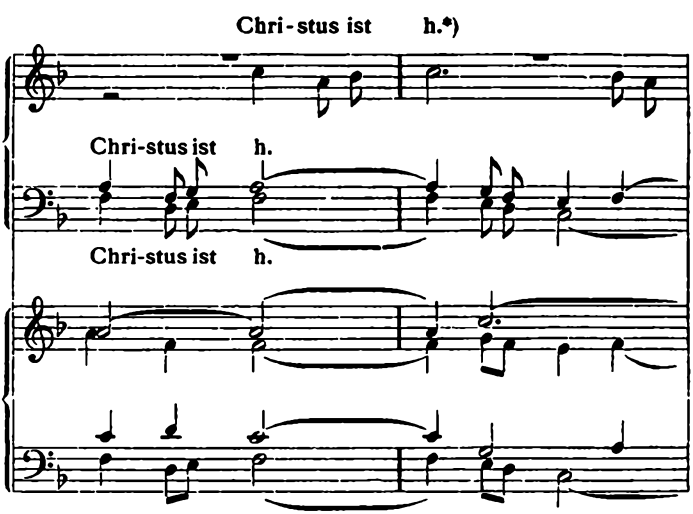
*Nr. 82.* ***Brudstykke af Heinrich Schütz, 1639.***



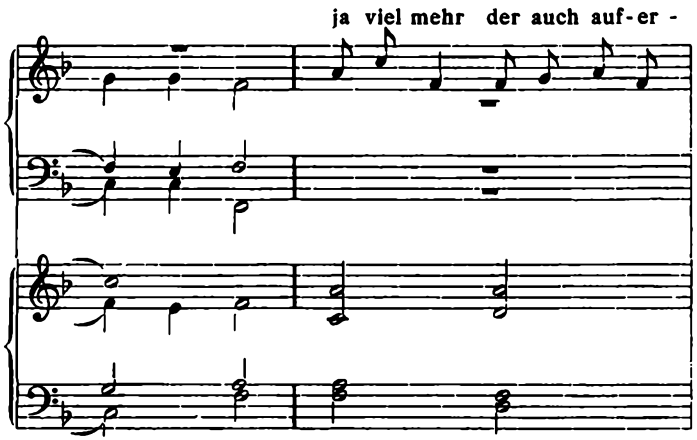

Christus ist
Christus ist h.
wer w.

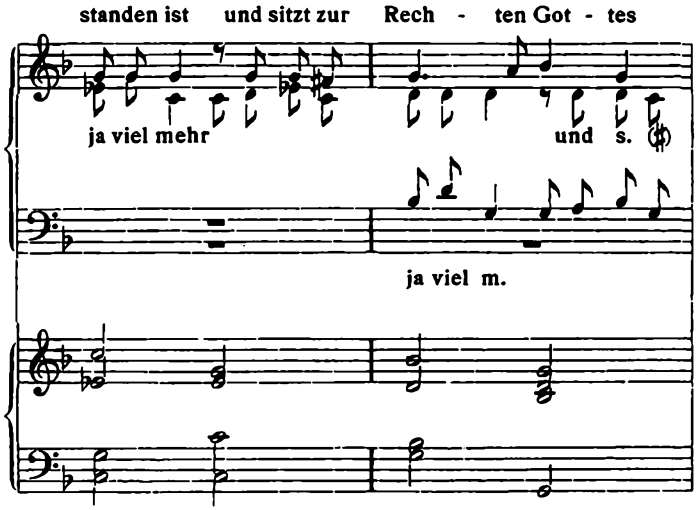

h.
wer w.

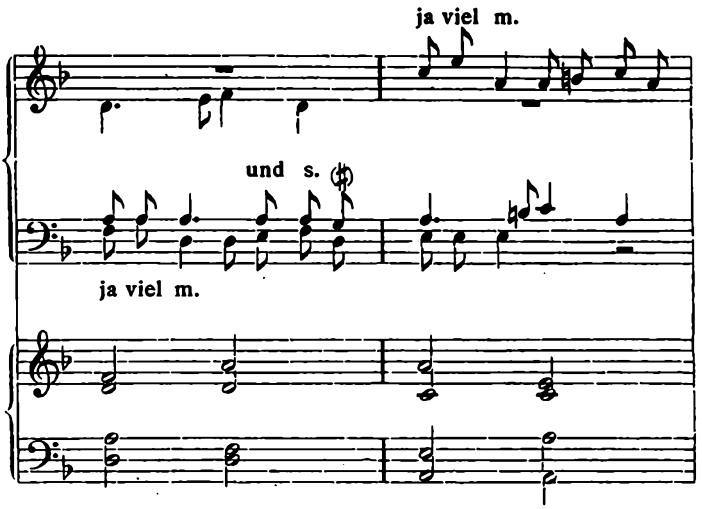


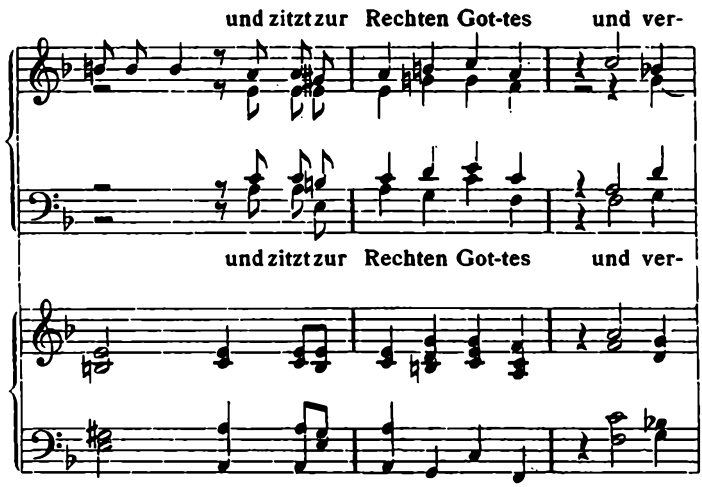



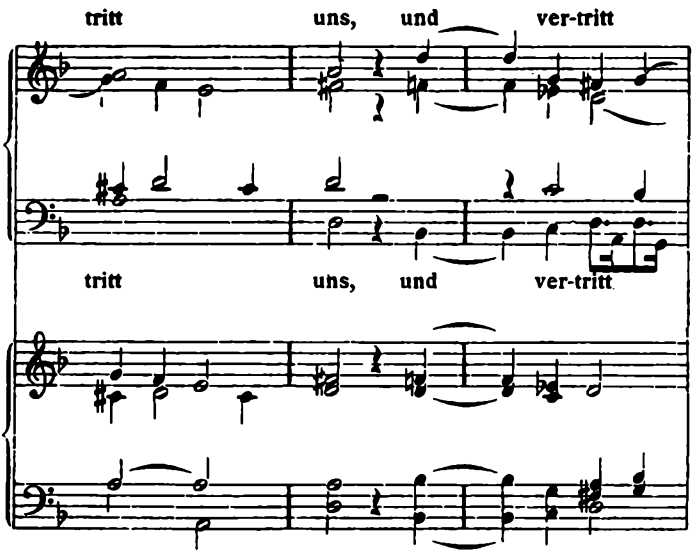

*) Alten står i disse 3 takter en oktav lavere i originalen.

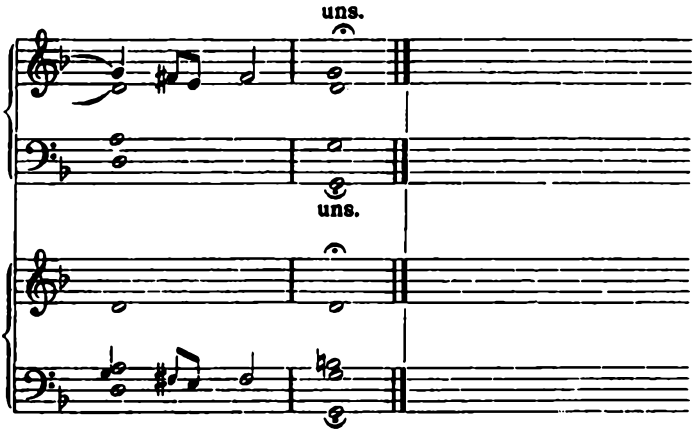

ja viel mehr der auch auf-er -


standen ist und sitzt zur Rech - ten Got - tes
ja viel mehr
und s.
ja viel m.


ja viel m.
und s.
ja viel m.

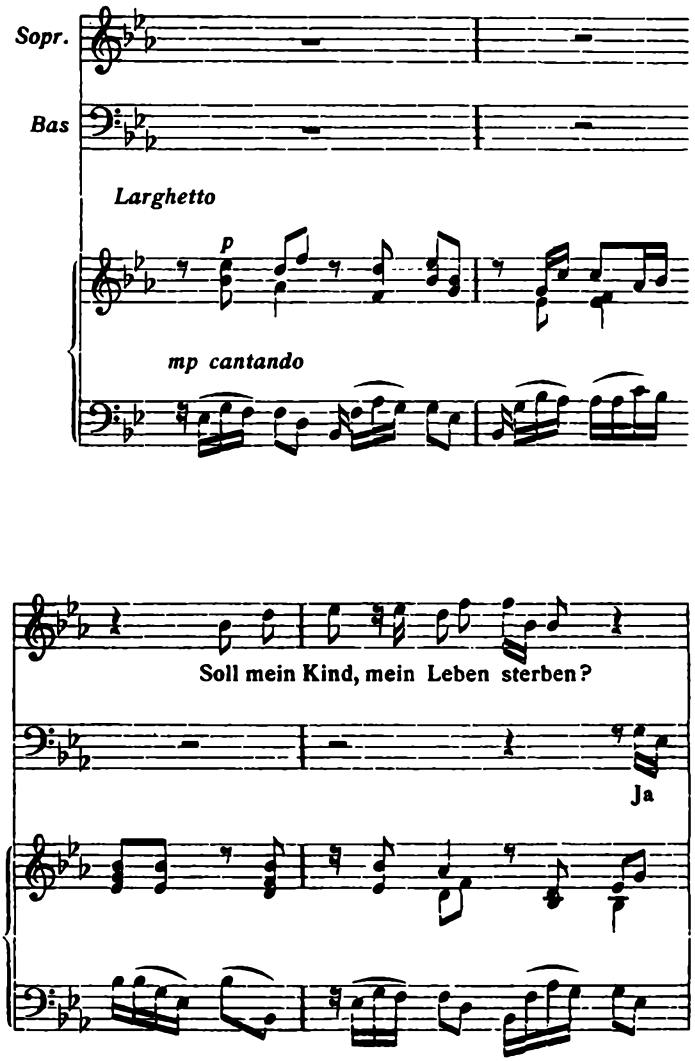

und zitzt zur Rechten Got-tes und ver-
und zitzt zur Rechten Got-tes und ver-

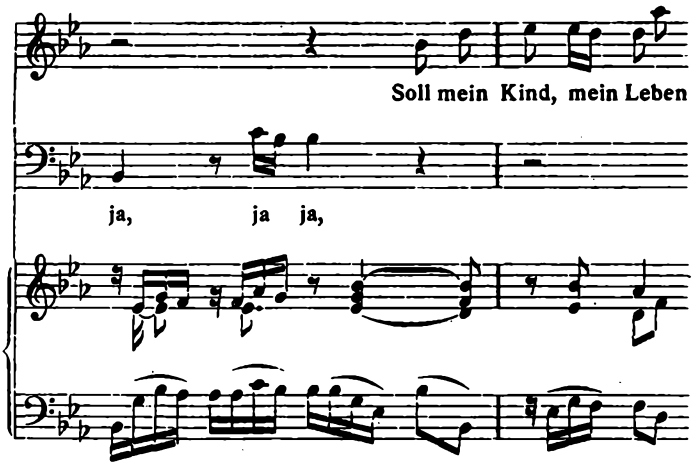

tritt uns, und ver-tritt
tritt uns, und ver-tritt

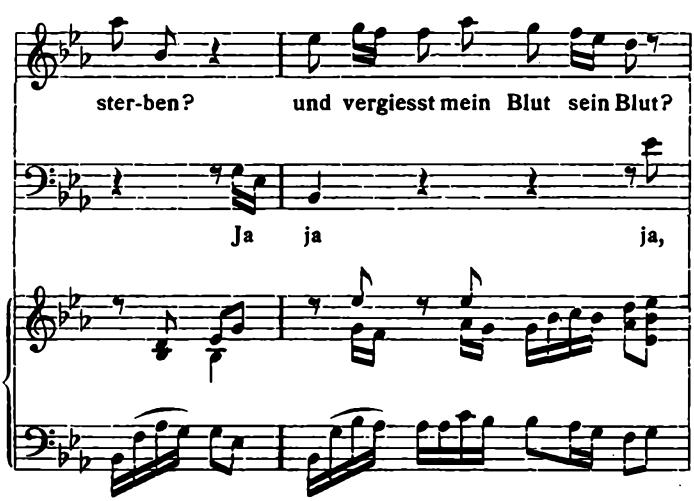

uns.
uns.

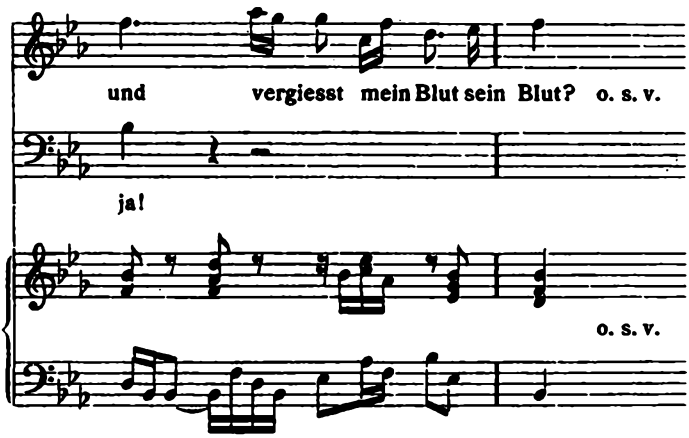
*Af „Brockes Passion“, 1712.*

*Nr. 82.* *Reinhard Keiser.*



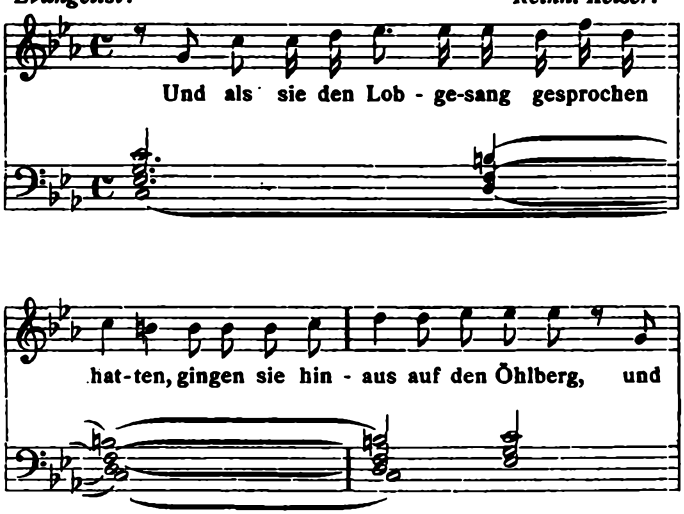

Soll mein Kind, mein Leben
ja, ja ja,

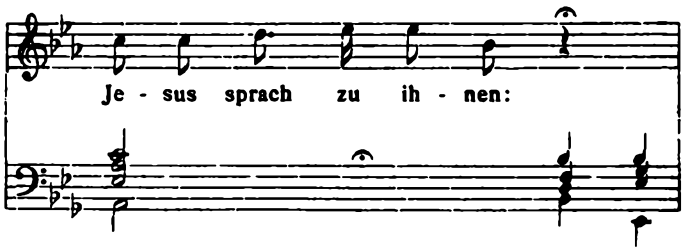

ster-ben? und vergiesst mein Blut sein Blut?
Ja ja ja,

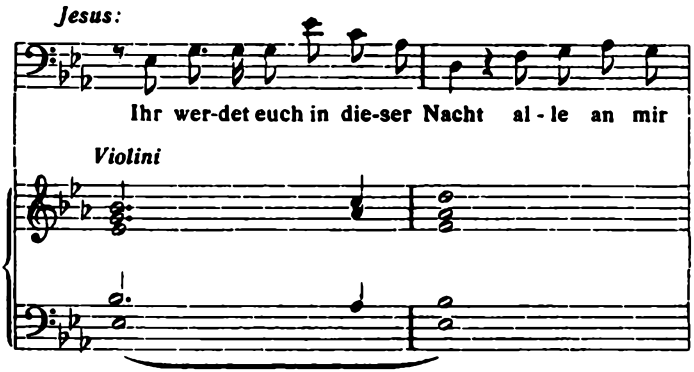


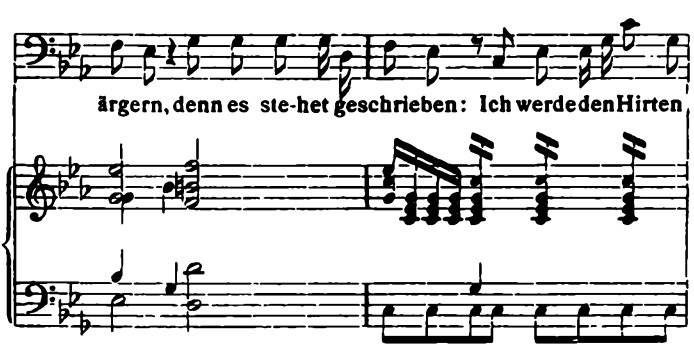

*Nr. 84.* *Af „Markus-passion“, omkr. 1720.*

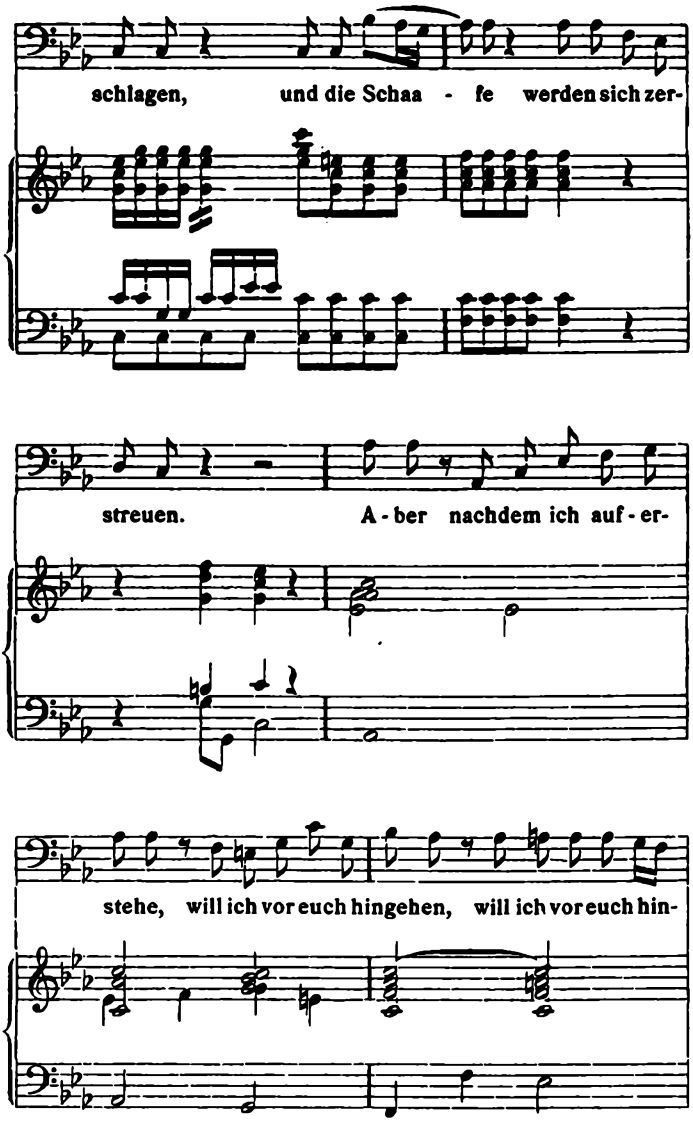
*Evangelist:* *Reinh. Keiser.*

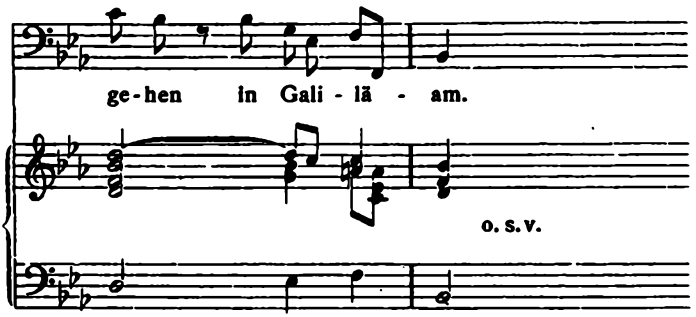



Je - sus sprach zu ih - nen:

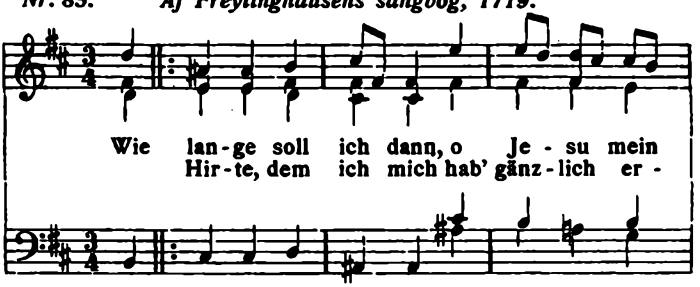

Jesus:
Ihr wer-det euch in die-ser Nacht al - le an mir
Violini

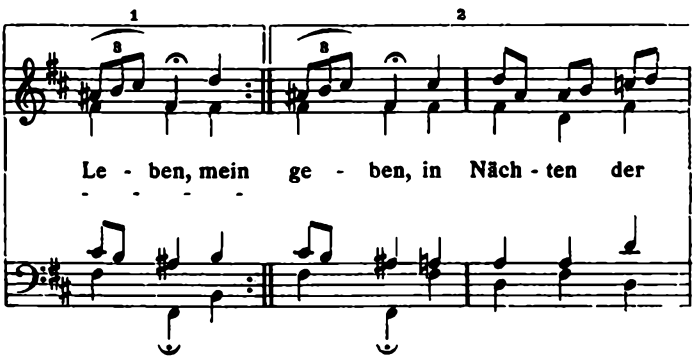

ärgern, denn es ste-het geschrieben: Ich werde den Hirten

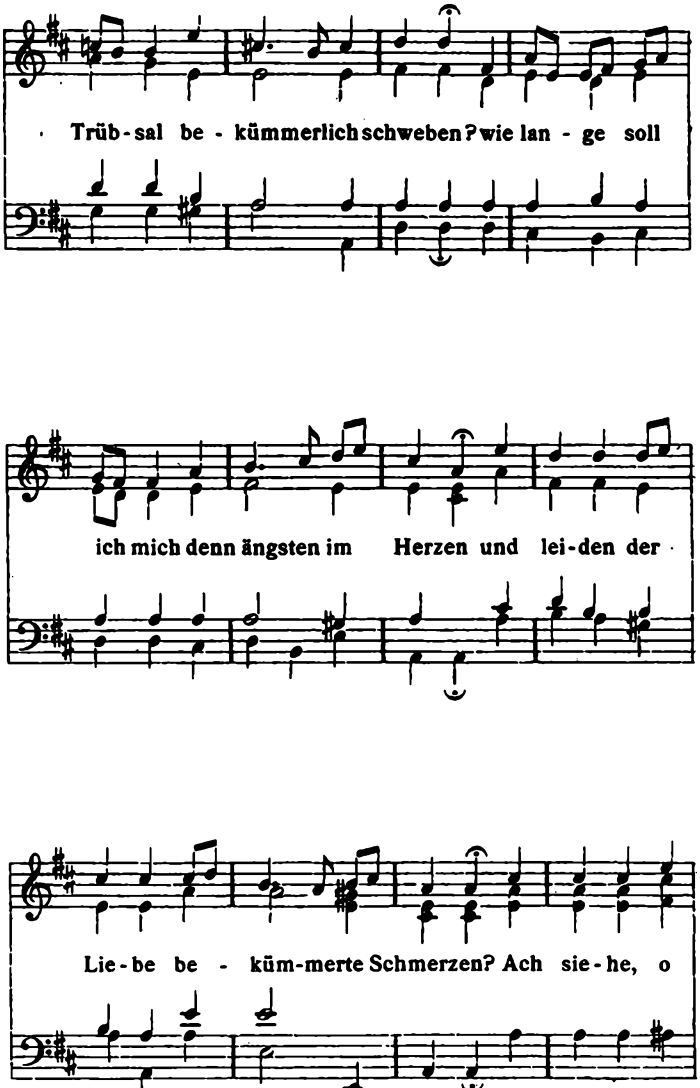

schlagen, und die Schaa - fe werden sich zer-
streuen. A - ber nachdem ich auf - er-
stehe, will ich vor euch hingehen, will ich vor euch hin-

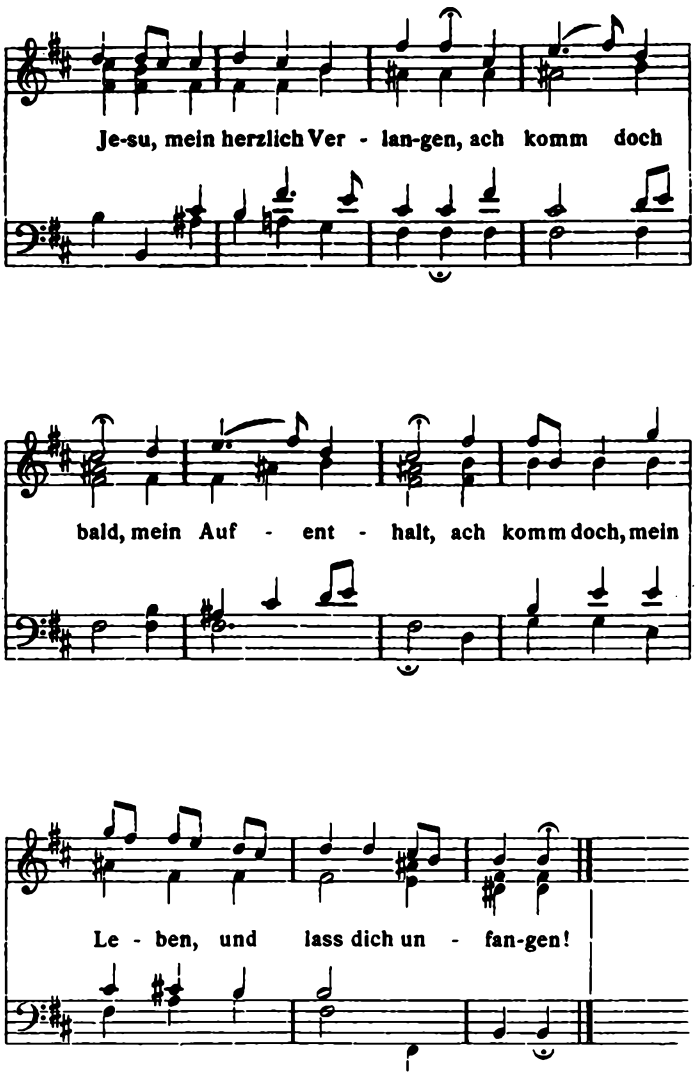



*Nr. 85.* *Af Freylinghausens sangbog, 1719.*

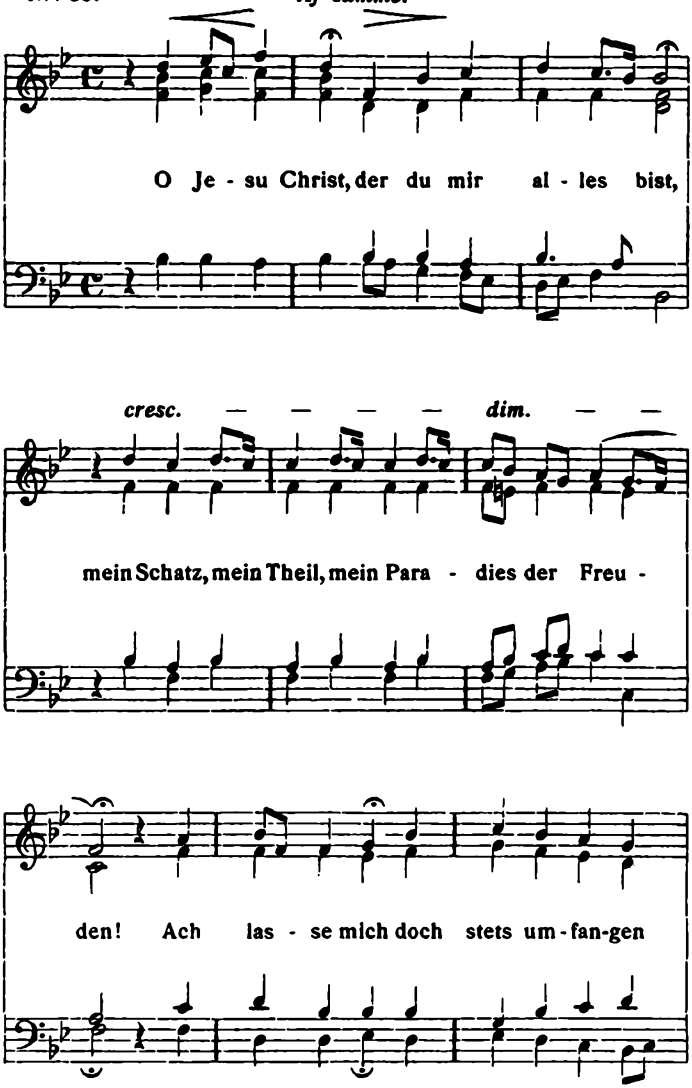


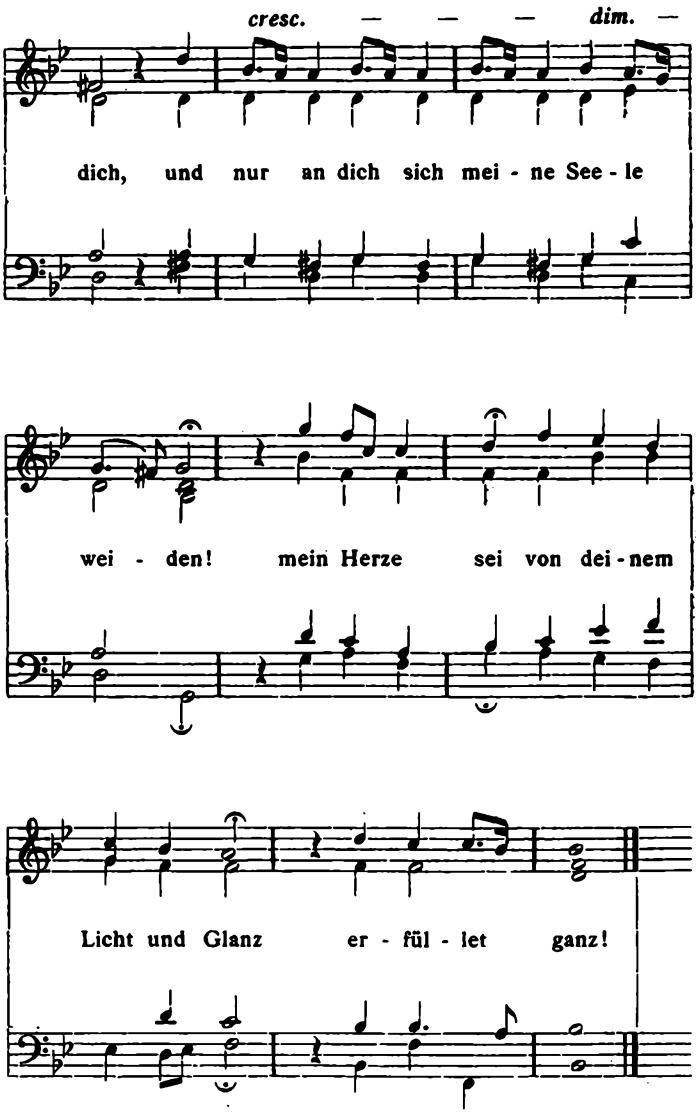




Trüb-sal be-kümmerlich schweben? wie lan-ge soll
ich mich denn ängsten im Herzen und lei-den der
Lie-be be-küm-merte Schmerzen? Ach sie-he, o

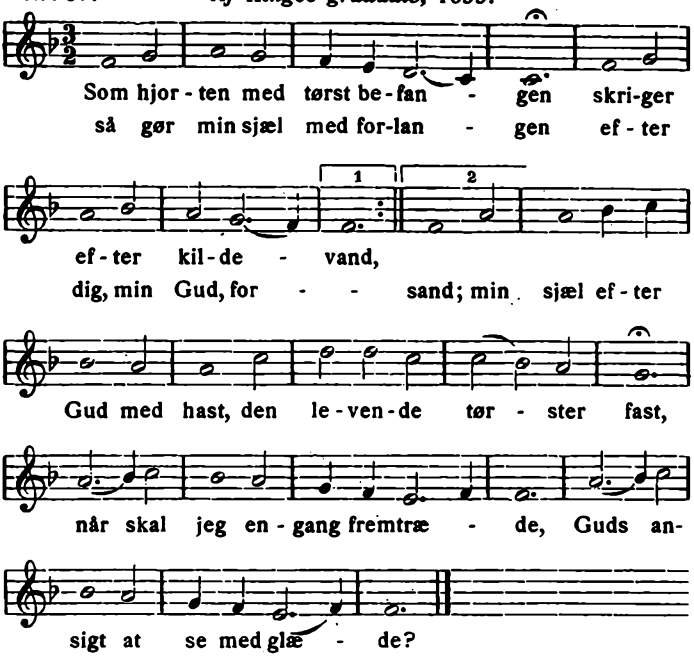

Je-su, mein herzlich Ver - lan-gen, ach komm doch
bald, mein Auf - ent - halt, ach komm doch, mein
Le - ben, und lass dich un - fan-gen!

*Nr. 86.* *Af samme.*



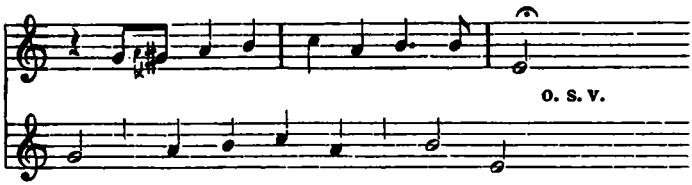

cresc. — — — dim. —
dich, und nur an dich sich mei - ne See - le
wei - den! mein Herze sei von dei - nem
Licht und Glanz er - fül - let ganz!

*Nr. 87.* *Af Kingos graduale, 1699.*

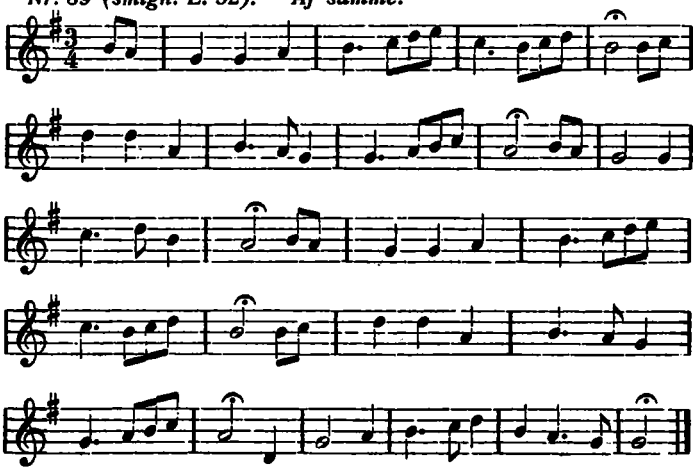



*Nr. 88.* *Af Breitendichs koralbog, 1764.*

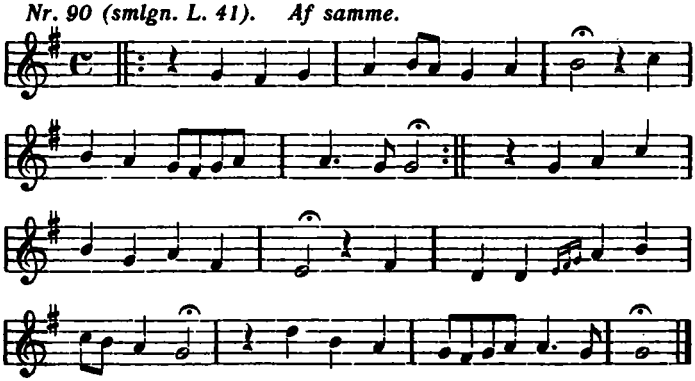




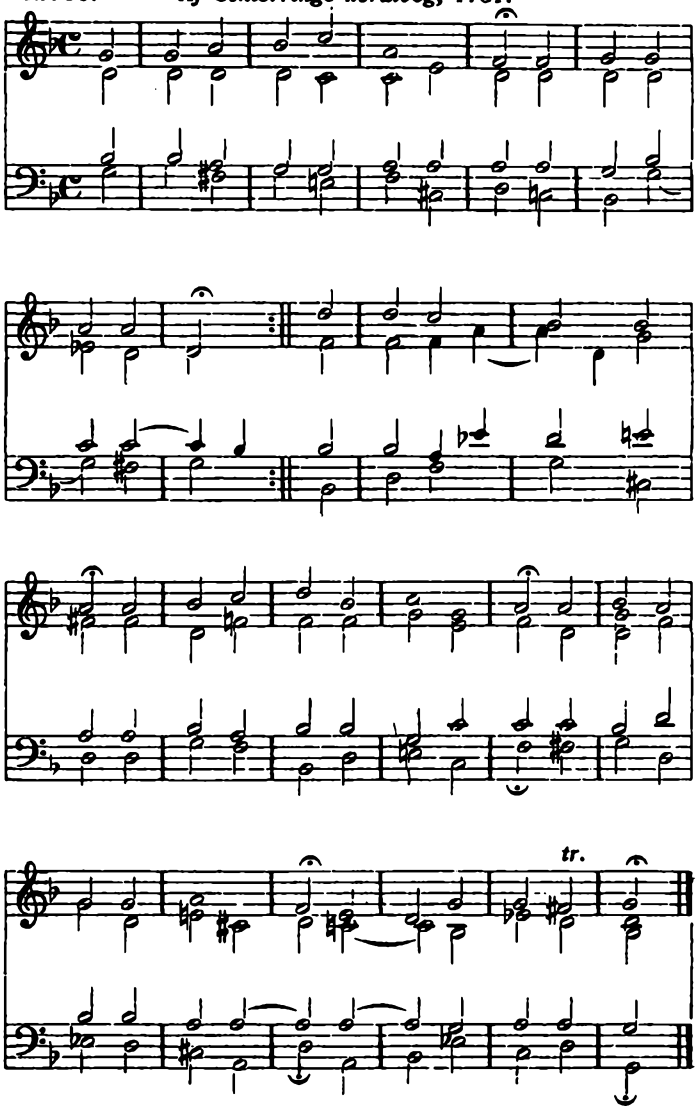

*Nr. 89 (smlgn. L. 52). Af samme.*



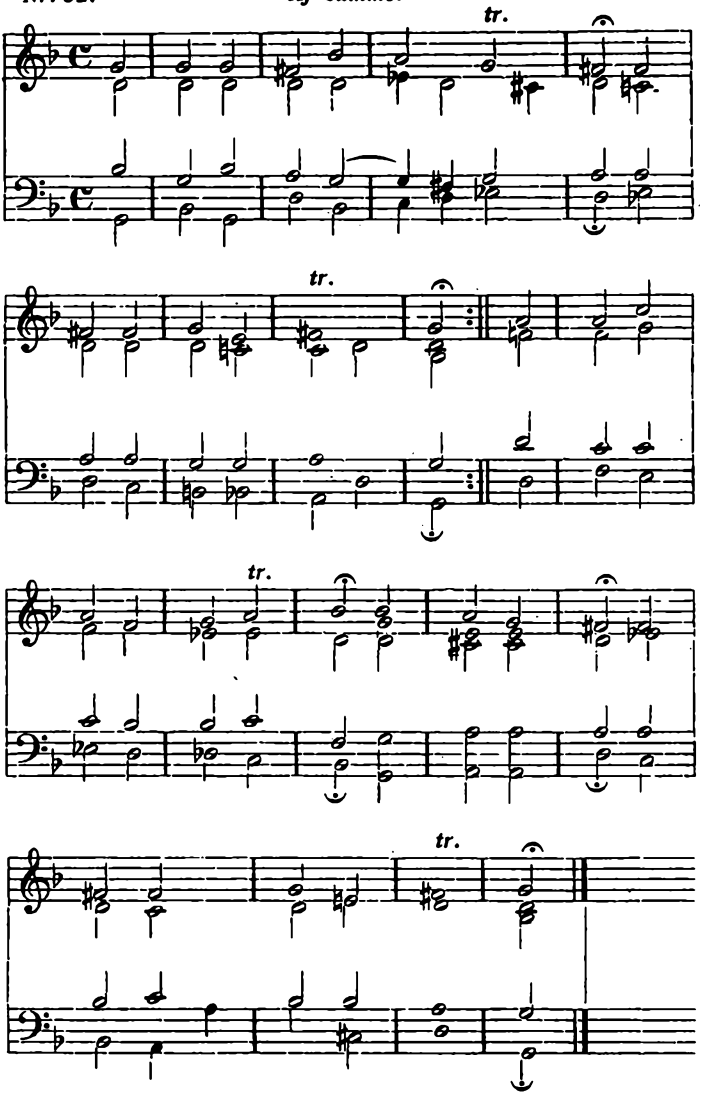
*Nr. 90 (smlgn. L. 41). Af samme.*



*Nr. 91.* *Af Schiörrings koralbog, 1781.*

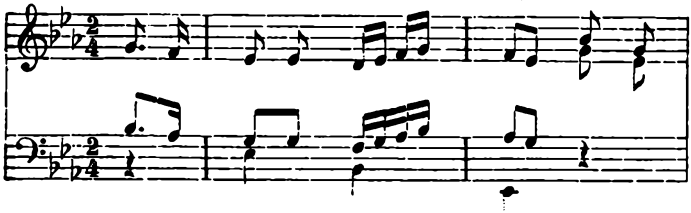


*Nr. 92.* *Af samme.*

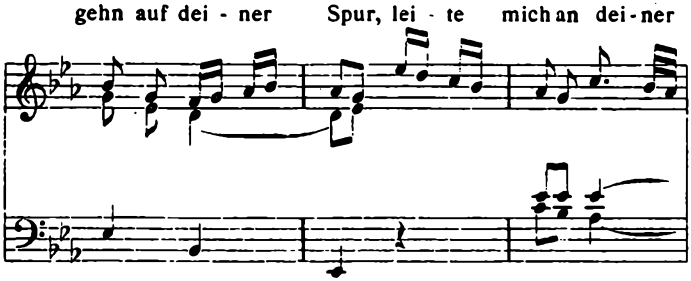


*Nr. 93.* *An die Natur.* *I. A. P. Schulz.*

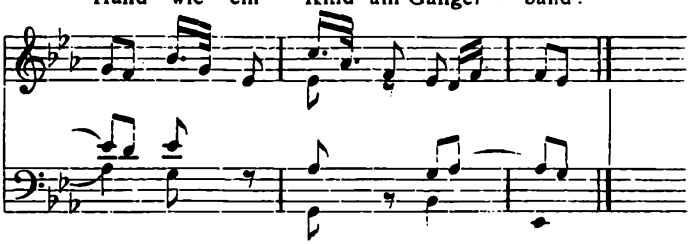
*Blidt.* 1. Süsse hei - li - ge Na - tur, lass mich



gehn auf dei - ner Spur, lei - te mich an dei - ner



Hand wie ein Kind am Gängel - band!



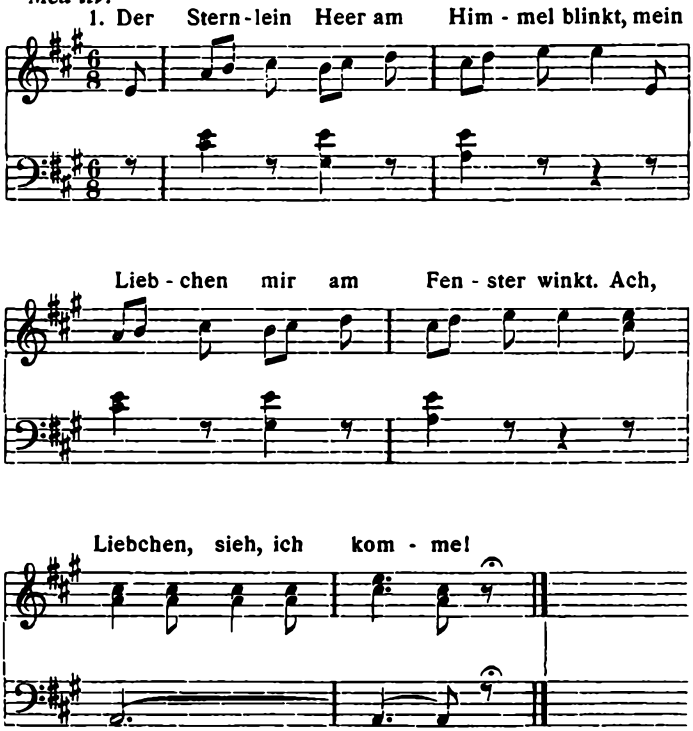
2. Wenn ich dann ermüdet bin,
sink ich dir am Busen hin,
atme süsse Himmellust
hangend an der Mutterbrust.

3. Ach, wie wohl ist mir bei dir.
Will dich lieben für und für.
Lass mich geh'n auf deiner Spur
Süsse, heilige Natur!

*Fr. L. Stollberg.*

*Nr. 94.* *Der Abendbesuch.* *I. A. P. Schulz.*

*Med liv.*




2. Der Mond mir leuchtet auf den Weg,
durch Stock und Stein und hohen Steg,
zu deiner kleinen Hütte.

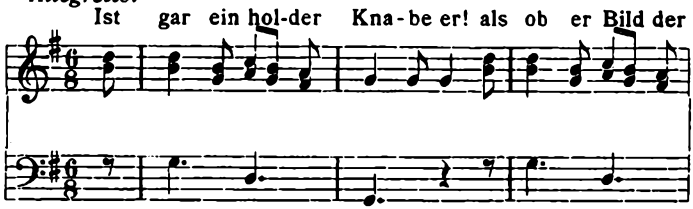
4. Lösch aus des Lämpchens hellen Schein,
mir glänzen deine Äugelein,
Herzliebchen, über alles!

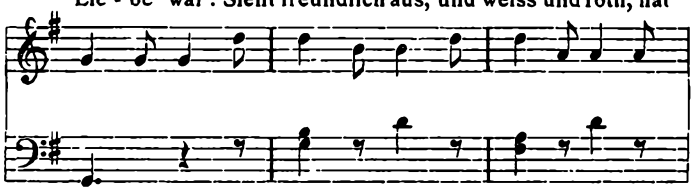
5. Nicht feuerroth die Wange sei!
Der Liebe heil'ger Schwur ist treu,
ist deiner Unschuld Bürge.

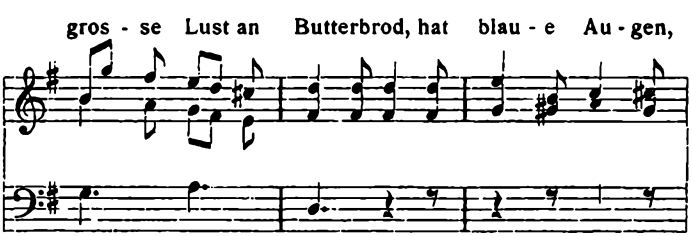
*Ukendt forf.*

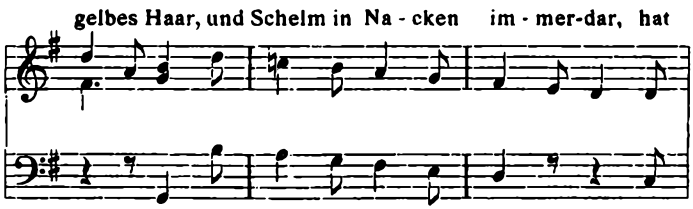
*Nr. 95.* *Anselmuccio.*)* *I. A. P. Schulz.*

*Allegretto.*

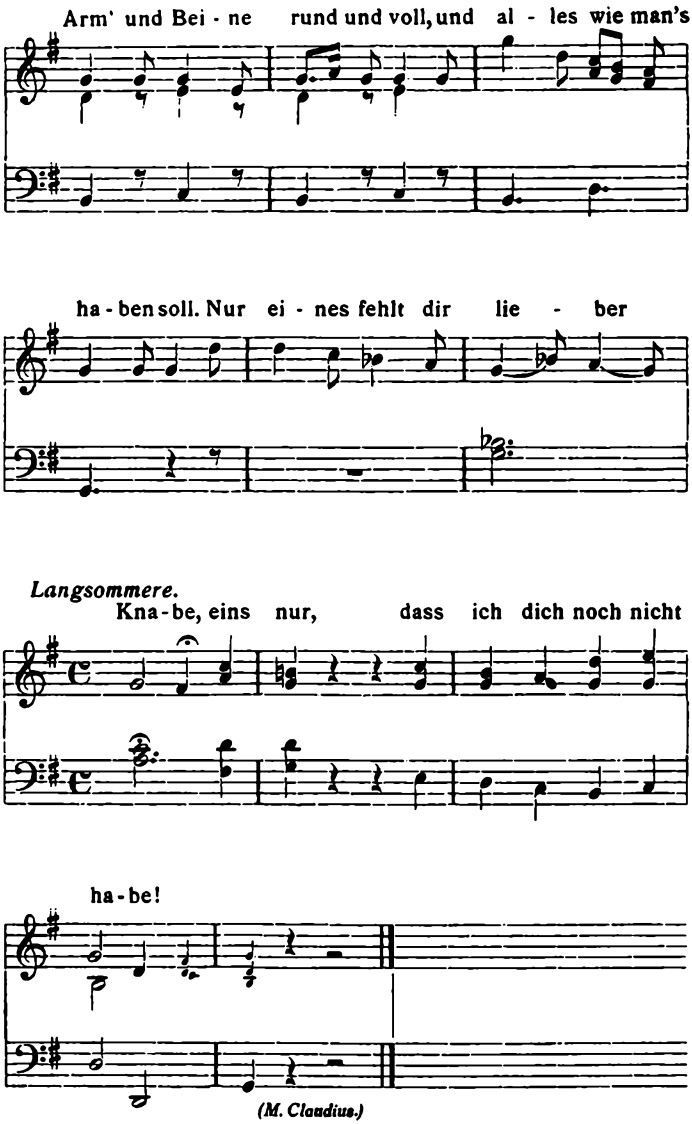


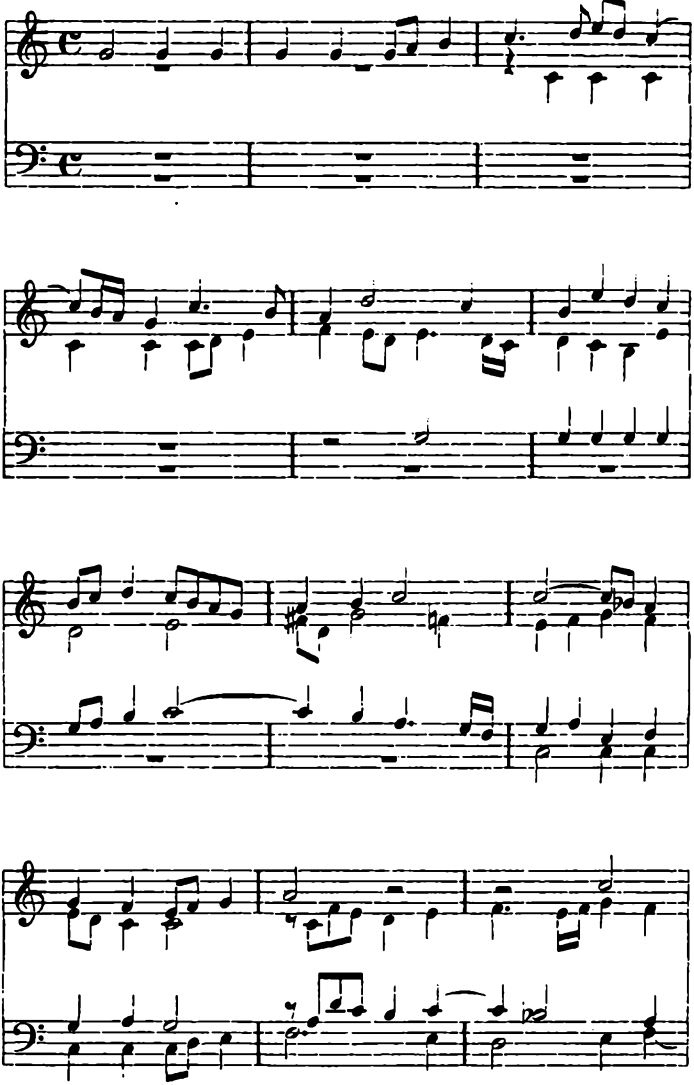



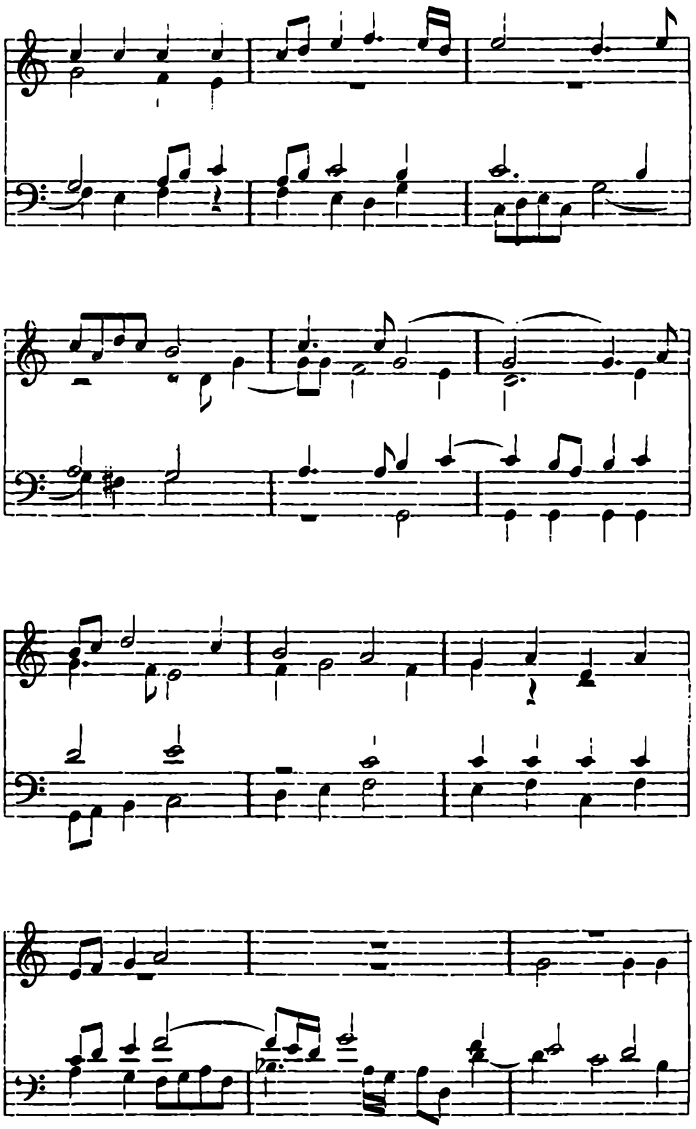

*) Originaltoneart Adur.

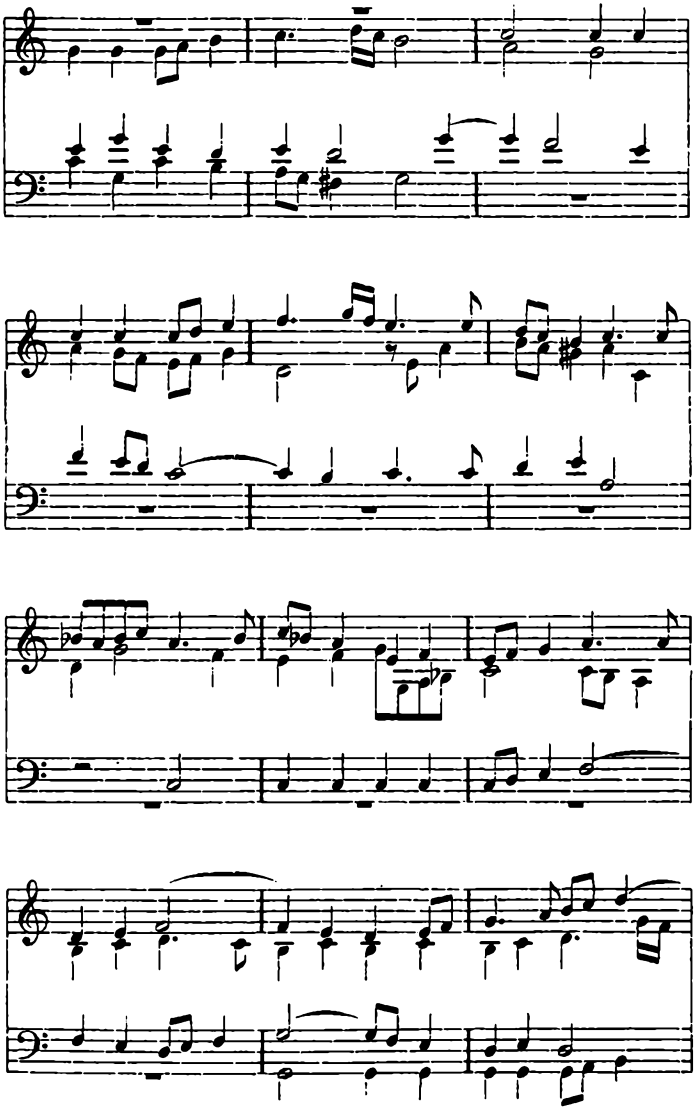

Arm' und Bei - ne rund und voll, und al - les wie man's
ha - ben soll. Nur ei - nes fehlt dir lie - ber
Langsommere.
Kna - be, eins nur, dass ich dich noch nicht
ha - be!

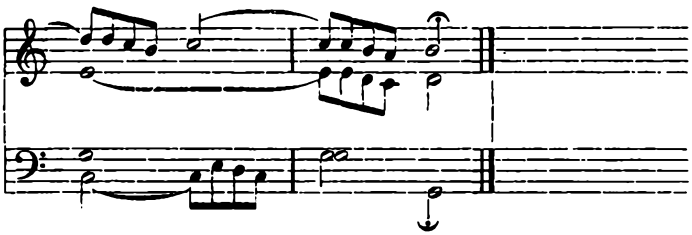
*(M. Claudius.)*

*Nr. 96.* *Joh. Pachelbel.*









# Navne- og Sagregister

*ved Povl Hamburger*


Aarestrup 140
Agnus Dei 22
Accenttone 12, 13
Alleluja 22
Ambrosius 14
Antifone 15, 23
Arie 94, 102
Arreboe Anders 80
Augustin 13, 14, 15

Bach, C. Ph. E. 126
Bach, Joh. Seb. 111 ff., 120
Barnekow, Chr. 145, 146
Basso continuo 94
Bay, Rudolf 139
Beethoven 101, 104, 116
Bel canto 117
Bellermann 71
Berggreen 28, 29 56, 84, 127, 128 ff, 133, 144, 146, 147
Bredsdorff, Morten 84
Breitendich 125, 126
Brockes 109
Brorson 85, 131, 155 ff.
Buxtehude 114, 115, 120

Caccini 93 ff.
Cambiata 38
Carissimi 98 ff., 102, 103, 118
Cavalli 98 ff., 102, 103
Claudius 136, 137
Communio 23
Crüger Joh. 122

Diatonisk System 17
Dissonans 19. 35 ff. (bunden D.), 101 (fri D.)
Drejenode 37
Dur- og Moltonalitet 100

Eccard 65, 78, 79
Ewald, Johs. 158

Folkevise, 25 ff., (dansk), 51, 53 ff. (tysk)
Forudhold 35

Gade, N. W. 149
Gebauer 144
Generalbas 94, 135
Gennemgangsdissonans 35, 37
Gerhard, Paul 131
Gesius 78, 109
Giraldus Cambrensis 32
Gloria in excelsis 22
Gluck 134
Goethe 135
Goudimel 62, 63
Gregor den Store 13, 14
Gregoriansk Kirkesang 13 ff.
Grieg 159
Grundtvig, N. F. S. 72, 131 ff., 138, 142, 148, 155 ff., 174
Grundtvig, Svend 25, 26
Gudstjenesten, dens Idé og dens Væsen 152 ff.

Händel 33, 99, 110, 114 ff.
Hanslick 88, 89, 90

Hartmann, I. P. E. 140 144, 149
Hassler 64, 69, 70, 82, 170
Heiberg, P. A. 137, 138
Heise 140
Hertz, Henrik 140
Hoffman, C 143
Holberg, Ludv. 27
Huss, Joh. 73, 74
Hviletone 12, 13
Hymne 23

Ingemann 138, 163 ff.
Introitus 22
Isaac, Heinrich 55, 84

Josquin des Prés 33
Jubeltoner 13

Kantate 99, 100, 103
Keiser 108 ff., 116
Kingo 63, 86, 124, 125, 154 ff.
Kirkesangen, dens Væsen og Opgaver 7 ff.
Kirketonearter 17 ff. (enstemmige), 38 ff., 70 (flerstemmige)
Konsonans 19
Koralbøger, de danske 125 ff.
Kromatik 39, 96
Kvintcirkel 43
Kyrie eleison 22, 23, 58

Lassus, Orlandus 33, 47
Leo, Leonardo 133
Lindemann 143, 146
Liturgi 168 ff.
Lotti 106
Luther 21, 53, 57 ff., 72

Madrigal 51 ff. (Italien), 52 (England)
Magnificat 46

Marot, Clément 63
Mattheson 100, 119
Mendelssohn 122
"Menighedens Melodier" 7, 45
Messe 46 ff.
Milton 113
Modulation 42
Monsigny 134
Monteverdi 95 ff., 107
Motet 46 ff.
Mozart 116, 137
Musikdrama, det florentinske 92 ff.
Musikopdragelse 149 ff.
Møller, Joachim 85

Nørregaard, Jens 143

Olrik, Aksel 29
Opera, den franske komiske 134
Oratorium 99
Orgelkoral 120
Orgelspillet ved Gudstjenesten 169 ff.
Osiander, Lucas 64
Overtoner 40

Pachelbel 114, 120, 170
Palestrina 33, 46 ff., 170
Parallelsang 31
Passion 108 ff.
Paulli, J. P. M. 166
Pedersøn, Mogens 82
Pentatonik 19
Pergolese 106, 133
Peri 93 ff.
Piccini 134
Pietisme 120, 131
Polyfoni 31 ff.
Pontoppidan 125

Prætorius 64, 70, 74, 75, 76, 85
Purcell 116

Rationalisme 121, 174
Recitativ 94, 102
Renæssance, Musikens 87
Richard, Chr. 165, 166
Romance, den danske 133 ff., 142 ff. (som Kirkesang)
Romantik 122
Rossini 106
Rung, Henrik 133, 139, 140, 145
Rytmik i 16. Aarh. Kirkesang 44 ff.

Salmedigtning, den danske 154 ff.
Salmer, Davids 46
Scarlatti, Al. 114
Scarlatti, Dom. 114
Schiørring 126
Schubert 138, 141, 143
Schulz, J. A. P. 128, 133, 134 ff., 138, 140
Schumann 122
Schütz 106 ff.
Sekvens 58
Senfl 55, 65, 83
Skiftende Rytme 44
Slutningsdannelser 66 ff.
Stade 70
Sthen 84, 154, 163
Storm, Edv. 135
Stradella 143
Syngespil 137

Taletone 12, 13
Telemann 110
Tempelsang, den jødiske 14
Thomissøn, Hans 81
Thaarup, Thomas 137
Transpositionssystem, Kirketonearternes 42
Tucher 123

Vise, den aandelige 16, 58 ff., 80 ff. (Danmark), 119
Vittoria 33, 48, 109
Vulpius 65, 77, 83, 109

Wagner Rich. 122
Walther Joh. 60, 61, 72, 83
Weber 122
Weyse 56, 115, 118, 128, 129, 138 ff., 142, 146
Winterfeld 123, 125, 133

Zinck 127, 128

Øhlenschläger 138, 158, 162