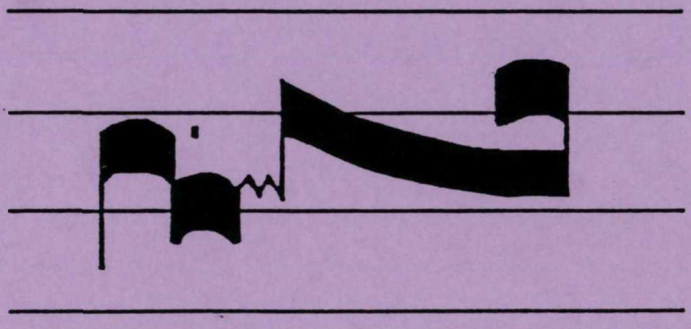
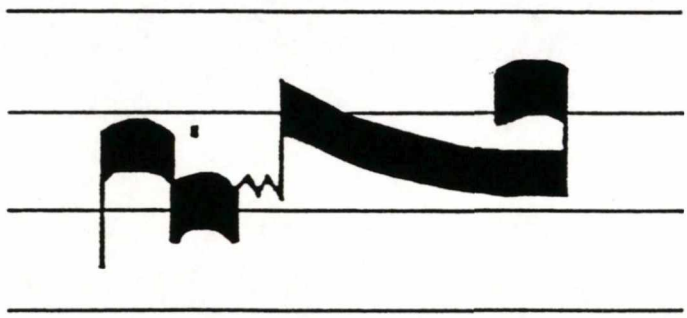
Hymnologiske Meddelelser



udgivet af Salmehistorisk Selskab og
Nordisk Institut for Hymnologi

24. årg. november 1995 nr. 3

Hymnologiske Meddelelser



udgivet af Salmehistorisk Selskab og
Nordisk Institut for Hymnologi

24. årg. november 1995 nr. 3

HYMNOLOGISKE

MEDDELELSER

Tidsskrift om salmer
udgivet af Salmehistorisk Selskab
og
Nordisk Institut for Hymnologi
24. årgang 1995 nr. 3

Tekster og melodier:

Else Marie Kjelgaard, Kirsten Tange Jørgensen, John Frandsen og Peter Møller: s. 143

Redaktionelt s. 146

Artikler:

Sven Rune Havsteen: Koralen i J.S. Bachs "Matthæuspassion" s. 147

Nils Holger Petersen: Passionsoratorium og -drama s. 162

Sune Auken: Om muligheden af en moderne salmedigtning s. 171

Jens Lyster: Om Himmerigs rige vi tales ved s. 180

Anmeldelser:

Kirsten Tange Jørgensen: Versebog om det Guddommelige. (Kirsten Nielsen) s. 184

Småstykker:

En gammel aftenbøn? (Jens Lyster) s. 187

Bi, o mit hjerte/ bi på din Gud. (Jens Lyster) s. 188

Efterlysning. (Jens Lyster) s. 190

Forfatternes adresser s. 191

ISSN 0106 - 4940

Syndsbekendelse

Når jeg ser ud over jorden,
ser dens sorg og sult og nød,
ser jeg klart, at også jeg er
skyldig i min broders død.

Det er mig, der kaster bomber,
det er mig, der slår ihjel.
Jeg kan ikke unde andre
det, som jeg har samlet selv.

Det er mig, der lægger miner,
det er mig, der skyder ned.
I min lille verden kan jeg
heller ikke holde fred.

Det er mig, der bruger våben,
det er mig, der øver mord.
Freden i min egen verden
kan jeg splitte med et ord.

Det er mig, der bærer skylden
for det onde her på jord,
det er i mit eget hjerte
mørket, hadet, døden bor.

Det er mig - se, jeg vil kaste
mig i støvet for din fod.
Selv om det vil smerte, Herre,
riv det onde op med rod!

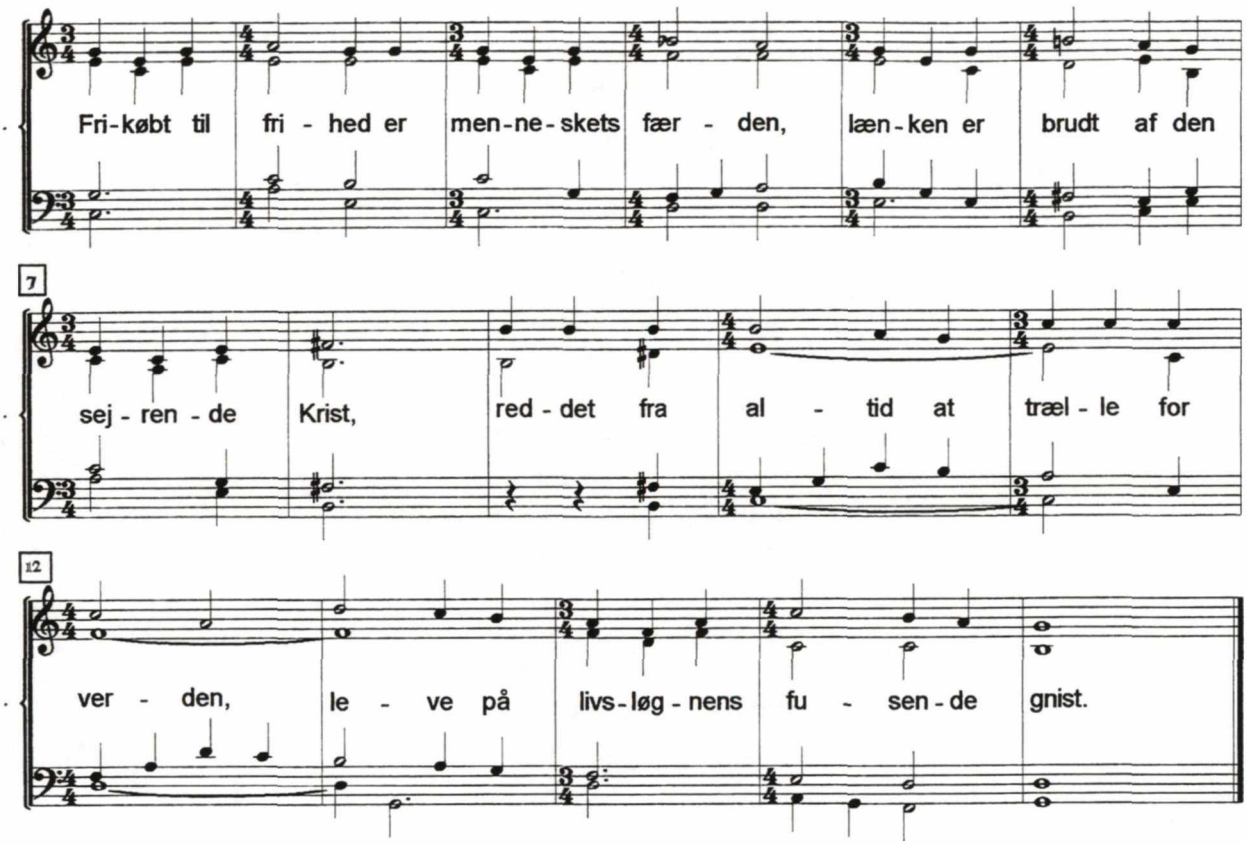
Riv det ud og lad mig lide!
Tilgiv mig, hvad jeg har gjort!
Skænk din fred og jag det onde:
mørket, hadet, døden bort!

Det er dig - og dig alene -,
der kan redde mig fra mit.
Jeg vil knæle, bede: Herre!
Tag mit hjerte, det er dit!

Else Marie Kjelgaard

Frelse

John Frandsen, 1993



Frikøbt til frihed er menneskets færden,
lænken er brudt af den sejrende Krist,
reddet fra altid at trælle for verden,
leve på livsløgnens fusende gnist.

Fjenden må danse sataniske danse,
binder mit livsmod til isfrossen pæl.
Hjælp mig dog Herre, lad vanviddet standse,
sygdom og ensomhed truer min sjæl.

Frels dog dig selv! Var mit spottende tilråb,
hjælpeløs hang Du, selv solen bar sort.
Påske er timen, der fødte mit livshåb,
åbnede for mig Guds paradisport.

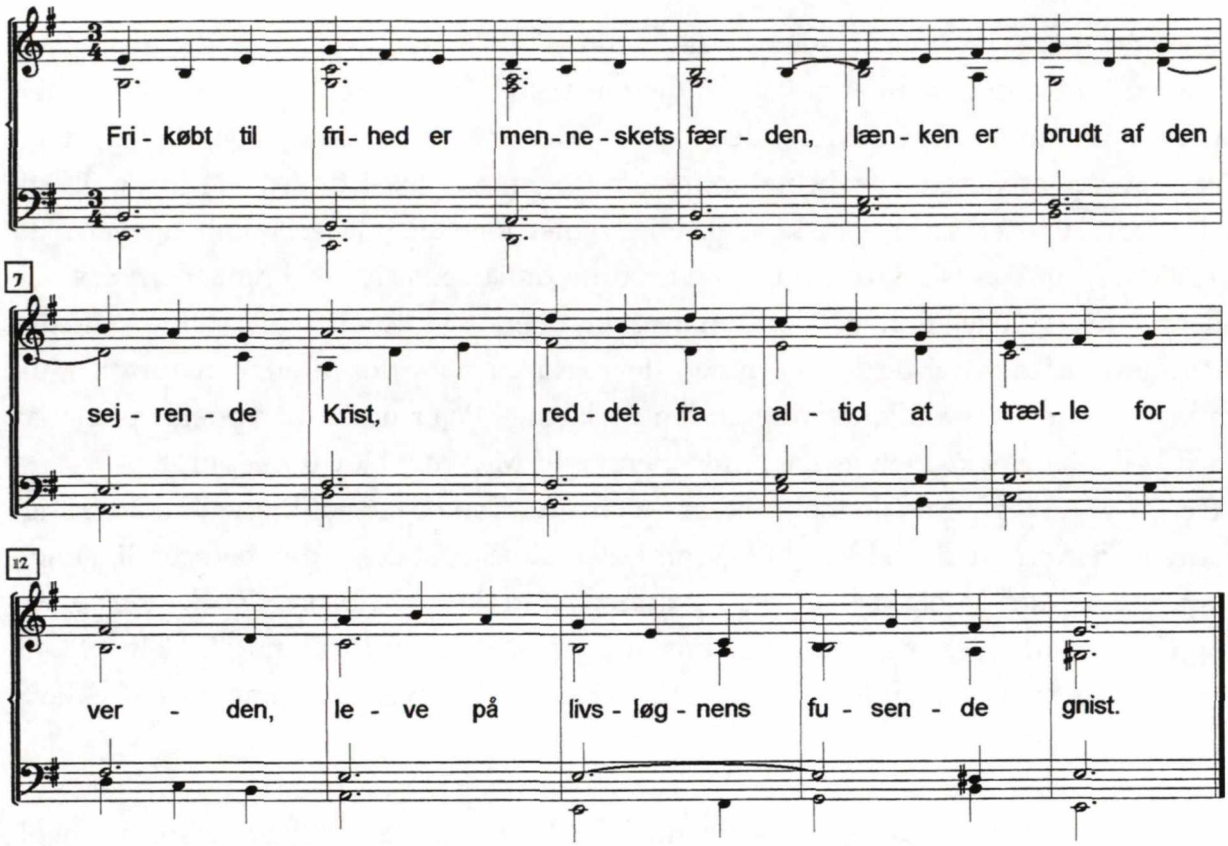
Giv os den tro, der har hjulpet i tiden,
und os at lytte, at undres og se,
fri os til livet og giv os den viden:
Nu er det dag til at elske og le.

Kirsten Tange Jørgensen

Fra "Versebog om det Guddommelige", Poul Kristensens Forlag 1993, der er anmeldt af Kirsten Nielsen i dette nummer.

Frelse

Peter Møller, 1993



Frikøbt til frihed er menneskets færden,
lænken er brudt af den sejrende Krist,
reddet fra altid at trælle for verden,
leve på livsløgnens fusende gnist.

Fjenden må danse sataniske danse,
binder mit livsmod til isfrossen pæl.
Hjælp mig dog Herre, lad vanviddet standse,
sygdom og ensomhed truer min sjæl.

Frels dog dig selv! Var mit spottende tilråb,
hjælpeløs hang Du, selv solen bar sort.
Påske er timen, der fødte mit livshåb,
åbnede for mig Guds paradisport.

Giv os den tro, der har hjulpet i tiden,
und os at lytte, at undres og se,
fri os til livet og giv os den viden:
Nu er det dag til at elske og le.

Kirsten Tange Jørgensen

Fra "Versebog om det Guddommelige", Poul Kristensens Forlag 1993, der er anmeldt af Kirsten Nielsen i dette nummer.

Redaktionelt

Da jeg for mere end tyve år siden - i "flere salmer" 1974 - første gang mødte Else Marie Kjelgaards Syndsbekendelse, som indleder nærværende nummer, begyndte den provokerende med den nuværende 2. strofe "Det er mig, der kaster bomber...", hvad der må siges at være en ret brutal indledning til en sangtekst til kirkeligt brug. Dertil ledsagedes teksten af en ganske afskyelig vignet forestillende en bombedjævel med hænderne fulde af 500 kronesedler - eller ditto dollarsedler? - og bomber dryppende ud af mundvigene. Enhver meditation over denne syndsbekendelse blev effektivt distraheret af den forfærdelige vignet, der også gav tekstforfatteren mareridt. Hun havde selv ønsket en lille tegning af den ulykkelige Peter uden for yppersteprøstens gård - eller bare et knælende, angrende menneske. Men hun blev ikke spurgt.

Derfor giver jeg gerne denne tekst en ny chance. Den er efter min mening adskilligt bedre end flere af de tekster i Vajsenhusets salmebogstillæg, der berører lignende emner. Else Marie Kjelgaard oplyser, at hun, da hun skrev denne syndsbekendelse, var påvirket af arbejdet med en ungdomsgudstjeneste, hvori bl.a. indgik dele af Nis Petersens digt "Brændende Europa". Desværre er både Nis Petersens og Else Marie Kjelgaards digte stadig aktuelle.

Der har været holdt bestyrelsesmøde i Salmehistorisk Selskab den 9. november. Ved den lejlighed fratrådte selskabets formand siden 20. november 1987, professor dr. theol. Steffen Kjeldgaard-Pedersen. Hans afløser på formandsposten bliver vores hidtidige sekretær Peter Balslev-Clausen, der som få er fortrolig med Salmehistorisk Selskabs virke. Vi byder Balslev-Clausen velkommen og siger samtidig tak til Kjeldgaard-Pedersen.

Jeg håber i årgang 1996, der er tidsskriftets femogtyvende og altså en jubilæumsårgang, at kunne bringe en stor bibliografi over dansk hymnologi fra 1961 og frem til dato. Årgang 1996 kommer til at koste 180 danske kroner ligesom indeværende årgang.

Jens Lyster

SVEN RUNE HAVSTEEN

Koralen i J.S. Bachs 'Matthæuspassion'.

Det er en kendt sag, at koralen på flere niveauer har en central placering i J.S. Bachs (1685-1750) kirkemusikalske værk, og det er vel også og ikke mindst på denne baggrund, at Bach for eftertiden har fremstået som en komponist, der er dybt forankret i den lutherske tradition. Og det var Bach naturligvis også. Som komponist og musiker var han om ikke andet så af rent professionelle årsager forpligtet på den luthersk-protestantiske gudstjeneste, og dermed også i mere triviel forstand på menighedssangen. Det bemærkelsesværdige er imidlertid, at koralen, på et tidspunkt, hvor de musikalske interesser begyndte at bevæge sig i andre baner, hos Bach ikke blot er et traditionsvedhæng, men derimod genstand for en stadig fordybelse, og det på en sådan måde, at den med rette kan siges at være noget i retning af et konstitutivt element i den bachske tonekunst.

I.

Koralen hos Bach er da også et ganske omfattende emne, som kan belyses på mange måder. Vi vil i det følgende tage udgangspunkt i det monumentale storværk, 'Matthæuspassionen'[1], som musikalsk såvel som teologisk repræsenterer et højdepunkt indenfor Bachs kirkemusik. Bachs passioner hører musikhistorisk til den type passionsmusik, som mod det 17. århundredes slutning sætter sig igennem, og som ofte går under navnet den oratoriske passion. Der er tale om en væsentlig nyskabelse indenfor den kirkelige musik, idet den indebærer en udpræget teatralisering af lidelseshistorien - hvad der manifesterer sig både på tekstlige plan, og i det orkestrale akkompagnement, der bliver mere og mere omfattende. Den bibelske tekst, som jo også tidligere var det tekstlige udgangspunkt og grundlag i

[1] Uropført langfredag 1729, revideret 1736.

passionsmusikken, suppleres således med poetiske indskud af forskellig art. Det drejer dels om salmestrofer, dels om friere poetisk-lyriske strofer, der for Matthæuspassionens vedkommende er forfattet af leipzigerdigteren C.F. Henrici (1700-1764) og holdt i det, der i tiden blev kaldt 'madrigalstil'. Henricis libretto er udformet som henholdsvis recitativiske arier (ariosoer) og arier i egentlig forstand, som bliver platform for en fortættet musikalsk udfoldelse, og som er skudt ind imellem det bibelske stof, som derved bliver delt op i episoder eller scener. Formålet med disse indskud, der bringer lidelseshistorien til standsning, er at give plads til en betragtning eller meditation ofte af mere subjektiv-individuel art over den episode, lytteren er blevet konfronteret med. En distance opretholdes dermed til lidelseshistorien, hvorved man undgår, at den historie, som her og nu fremføres, gøres til et æstetisk fænomen, som man selvforglemmende - uden konsekvenser for én selv - kan fortabe sig i. Lytteren tvinges på denne måde hele tiden til at overveje betydningen af det drama, som overværes, og som en følge heraf at besinde sig på sig selv og sit liv i forhold hertil.

Til den bibelske tekst og librettoen føjer sig i Matthæuspassionen som det tredje lag koralerne. Koralerne spiller en afgørende rolle i værket, både i den tekstmæssige helhed, og i den musikalske struktur. De er med til at markere værkets kirkelige eller liturgiske karakter og forankre det i den levende trossammenhæng, hvorved de kommer til at danne en kontrast eller modvægt til den friere udformede libretto. De er fordelt ud over værket og fremstår som meditative hvilepunkter, der så at sige i fortættet form opsamler og artikulerer den teologiske betydning af et bestemt forløb i evangelieteksten. Betydningen af koralerne understreges også af den koncentration, som præger den musikalske formning af dem, og som gør at de i det musikalske forløb vanskeligt lader sig overse. De 16 koralstrofer,[2] som er optaget i Matthæuspassionen, er hentet fra nogle af de store tekster indenfor den protestantiske salmetradition i Tyskland. Paul Gerhardt (1607-1676) er repræsenteret med flest strofer (9). Særligt hans salme 'O Haupt voll Blut und Wunden' bør fremhæves, men også 'O Welt sieh hier dein Leben' og 'Befiehl du deine Wege' bør nævnes. Til de mere vigtige koraler hører desuden Johann Heermanns (1585-1647) kendte passionssalme 'Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen', og Sebald Heydens (1494-1561) 'O Mensch beweyn dein Sünde gross'. Endelig skal nævnes Nikolaus Decius' (d.1541) tyske version af 'Agnes dei', 'O Lamm Gottes unschuldig', som er indføjet i eller rettere 'over' indledningssatsen store kordalog.

Blandt fortolkerne af Matthæuspassionen er der et langt stykke enighed om, at koralerne udgør teologiske, og for den sags skyld også musikalske pejlemærker, men det kan naturligvis diskuteres i hvilken forstand de er det. Det har således været

---

[2] 2 koralstrofer er indflettet i librettoteksten.

fremhævet, at koralerne i særlig grad skulle være udtryk for en menighedsbevidtshed, som danner en modpol til Henricis mere subjektivt prægede tekst.[3] Til det er der at sige, at det subjektivt-individuelle og det objektivt-almene ikke uden videre kan siges at fordele sig på hver sin teksttype, men snarere gør sig gældende indenfor begge tekstgenrer.[4] Det er således et karakteristisk træk, at en række af Matthæuspassionens salmer i høj grad er resonansbund for mere subjektive eller individuelle troserfaringer. Men dette må naturligvis ses i sammenhæng med den funktion, koralerne iøvrigt har. Koralerne er med et par enkelte undtagelser placeret umiddelbart efter evangelieteksten, og er på en mere eller mindre direkte måde associeret sprogligt eller handlingsmæssigt hermed. Det afgørende er imidlertid, at koralstroferne er anbragt her for at fortolke den bibelske tekst. Det forløb, som de kommenterer, bringes ud af den episk-dramatiske sammenhæng og betragtes som noget, der er fuldbyrdet.[5] Koralerne betragter ikke lidelseshistorien ud fra den umiddelbart samtidiges situation, men ud fra troens samtidighed. Dette udfoldes selvfølgelig konkret med forskellige accentueringer, men det afgørende er her, at koralerne fremstår som de søjler, der bærer den teologiske tydning af lidelseshistorien og tilbagevendende holder lytteren fast herpå. Det er i denne forbindelse værd at mærke sig, at koralernes (såvel som librettoens) anlæg er afhængig af den prædikenform, som passionsteologien i den lutherske tradition ofte blev fremsat i.[6] Det er her Luthers skelnen mellem "historia" på den ene side og dennes "Nutz und Brauch" på den anden, der er bestemmende også for passionsprædikenerne i det 17. og det tidlige 18. århundrede. Den 'historiske' del af disse omfatter ikke kun oplæsning af den bibelske tekst, men en række forskellige forklaringer, herunder uddybende parafraseringer, der skal bidrage til at forstå det historiske forløb, - uden at 'historisk' her skal tages i den moderne betydning af ordet. Dette aspekt af prædikenen er imidlertid kun anledning eller forberedelse til det, der betragtes som det helt centrale, nemlig afdækningen af den "åndelige", til hvilken også slutter sig den "eksemplariske" eller etiske betydning af teksten. Dette foregår ved, at en afgrænset del af lidelseshistorien gøres til genstand for en fordybende betragtning, der ofte udfoldes i et særdeles billedrigt sprog. Målet er ud fra den enkelte episode at få sammenfattet hele lidelseshistoriens frelsesmæssige betydning og dennes konsekvenser for den troendes liv. Det gælder på denne måde så at sige om at bringe lidelseshistorien til anvendelse på mennesket. Koralerne følger et langt stykke denne udlægningsmetode, og man kan

---

[3] Se Dibelius,133ff.

[4] Se Axmacher, "Aus Liebe...",197. Dibelius kommer selv med bemærkninger, der forhindrer alt for skarpe sondringer. Dibelius,149.

[5] Se Axmacher, "Aus Liebe...", 198.

[6] Se Axmacher, Deutung, 51-55, og "Aus Liebe...", 57ff.

således til en vis grad inddele dem efter, om de holder sig til den historiske betragtning, eller om de tematiserer den åndelige (frelsesmæssige) eller etiske betydning af den.

Ved betragtningen af Matthæuspassionens tekst er det imidlertid vigtigt at holde fast ved, at den fungerer som en helhed. Hvert tekstlag - bibeltekst, libretto, koraler - har ganske vist nok sit særlige præg, men det er i sammenhæng med de øvrige lag, at det får sin specifikke betydning. Teksten er - taget i sin helhed - stedet for en meningsproduktion, der udspringer af den spænding, der består mellem de tre tekstlag, og som hver af disse isoleret set er afskåret fra. Og dertil kommer så videre, at den status, som teksten har indenfor rammerne af et poetisk-musikalsk kunstværk som Matthæuspassionen, betyder, at spørgsmålet om dens betydning først kan afklares eller indkredses for alvor i det øjeblik, der tages hensyn til den musikalske bearbejdelse af den. Dette indebærer, at når det som her drejer sig om at gøre rede for koralernes status eller funktion, så er det afgørende at se dem i den tekstlige og musikalske sammenhæng, de indgår i - både på det mere overordenede og på det lokale plan.

II.

Når vi i det følgende vil se nærmere på koralens stilling eller funktion i 'Matthæuspassionen', har vi - for begrænse os - valgt at tage udgangspunkt i to koraler, som hver på deres måde står centralt i værket. Den første vi skal se på, er koralstrofen 'Ich bins, ich sollte büssen' (nr.10)[7]. Der er tale om femte strofe af Paul Gerhardts salme 'O Welt sieh hier dein Leben'.[8] Den optræder i værkets første del på et af de mest tilspidsede steder i denne fase af lidelseshistorien, nemlig da Jesus har sat sig til bords med disciplene for at indtage det sidste måltid med dem, og bebuder, at én af de tilstedeværende vil forråde ham (Mt 26:20-22). Denne scene tildeles i Matthæuspassionen en markant profil gennem det musikalske foredrag af evangelieteksten, som evangelisten og Jesus udfolder, og som når en foreløbig

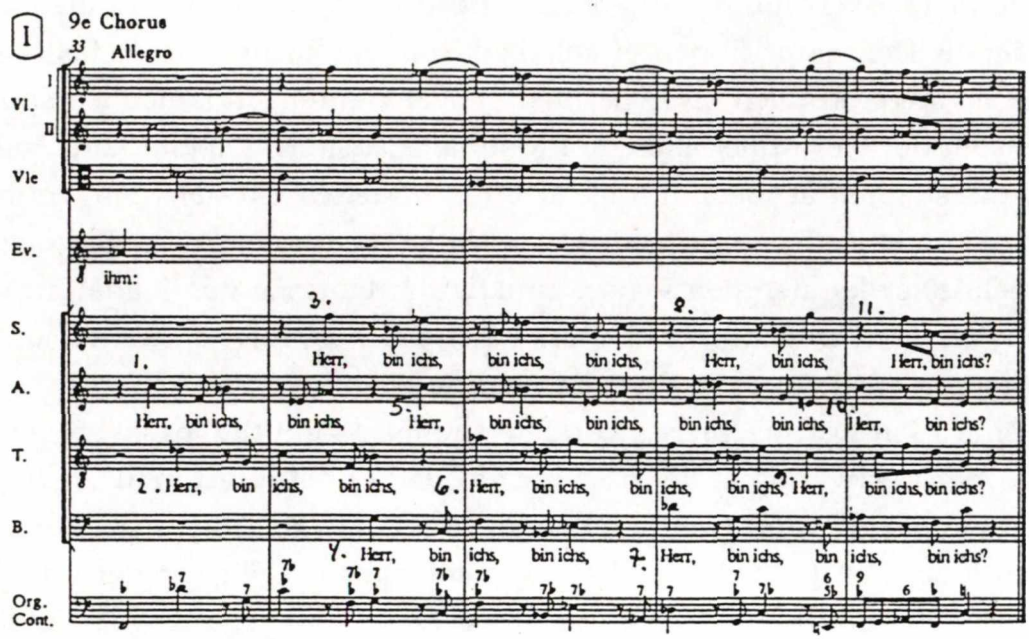
---

[7] Denne og de flg. nummerangivelser henviser til den satsinddeling, der er benyttet i Neue Bach-Ausgabe.

[8] Melodien går tilbage til Heinrich Isaak (o.1440-1517), og var oprindeligt tilknyttet en verdslig tekst bl.a. 'O Welt ich muss dich lassen'. Jvf. Steinitz,120f.

kulmination med den kendte korepisode (nr. 9e), hvor de 11 disciple - Judas tier! - illustreret ved 11 korindsatser, dybt foruroliget river hinanden med i det spørgende udråb: Herr, bin ich's? (se ex 1)

Ex 1:



På dette spændingsmættede sted er det nu, at koralen griber ind og for et kortere øjeblik afbryder passionshistoriens dramatiske forløb, idet den giver plads til en fordybelse af det spørgsmål, som allerede fra Matthæuspassionens begyndelse, nemlig i indledningssatsen (nr.1) og i den første egentlige koralstrofe, 'Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen' (nr.3) er blevet introduceret, nemlig spørgsmålet om skylden.
For den, der er fortrolig med lidelseshistorien, synes svaret jo at ligge lige for. Skylden for forræderiet må ubetinget placeres hos Judas, og det er nærliggende at opfatte hans tavshed, som musikken indikerer, som noget i retning af en indrømmelse heraf. Koralen, der med sin bekendelse "Ich bins" knytter sig direkte til den umiddelbart forudgående evangelieteksts ordlyd, der nærmest får karakter af stikord[9], anskuer sagen fra en noget anden og for lytteren særdeles alarmerende synsvinkel, idet den fuldstændigt trækker tæppet væk under den indstilling, der i denne sammenhæng vil

[9] Denne måde at referere til evangelieteksten på, er karakteristisk for en hel del af Matthæuspassionens koraler.

gøre Judas til en slags syndebuk, og for på denne måde bekvemt at lukke af for yderligere diskussion af emnet. Som koralen står, identificerer den med sit "Ich bins" klart og utvetydigt lytteren som medskyldig i forræderiet mod Jesus. Det moralsk-eksistentielle svigt, som alle uden vanskelighed kan erkende og må fordømme hos Judas, bliver her fremholdt som en nærliggende mulighed eller, skulle man måske sige, virkelighed hos lytteren selv, dvs. som en mulighed eller virkelighed, der er til stede hos alle mennesker. Judas' forræderiske handling ophører således med at være noget enestående. Den hører til den virkelighed, som alle mennesker er fælles om, og som gør alle skyldige. Koralen giver hermed et svar på det fundamentale spørgsmål om skylden, som det blev stillet allerede i Matthæuspassionens *første* koral, men den gør det ved eksistentielt at medinddrage lytteren i lidelseshistoriens univers og gøre ham/hende til en aktør, der principielt ikke adskiller sig fra den rolle, Judas spiller. I denne henseende får koralen den vigtige funktion at bibringe den i lidelseshistorien engagerede lytter (den troende) en øget erkendelse om sig selv, og det vil jo i denne forbindelse sige: en erkendelse om sin egen synd og skyld.

Men én væsentlig ting mere. Koralen rummer samtidig også en teologisk, frelsesmæssig perspektivering af det pågældende sted i lidelseshistorien. Som allerede tidligere nævnt er det et fremherskende træk ved de fleste af koralerne i 'Matthæuspassionen', at de, på trods af at være anbragt forskellige steder i det endnu uafsluttede dramatiske forløb, betragter lidelseshistorien som afsluttet eller fuldbyrdet. På denne baggrund er det, at koralen kan sætte skyldsspørgsmålet ind i en bredere sammenhæng. Den peger på den ene side på menneskets synd og skyld, og de negative følger heraf, idet den med bidende metaforer henviser til den 'straf', som mennesket fortjener.[10] Men på den anden side tilkendegiver den også, at Jesu lidelse hænger sammen med menneskets syndighed, ikke bare i den forstand at Jesus er offer for eller genstand herfor, men også og navnlig fordi Jesus, som det hedder, "udstår", hvad mennesket "fortjener", og det vil jo sige, jvf. indledningssatsens 'agnus dei', at Jesus "bærer" mennneskets synd, idet han - stedfortrædende - tager dens konsekvenser på sig. Hvad der nærmere ligger i denne handling, udfoldes ikke her, men uddybes andre steder i værket.

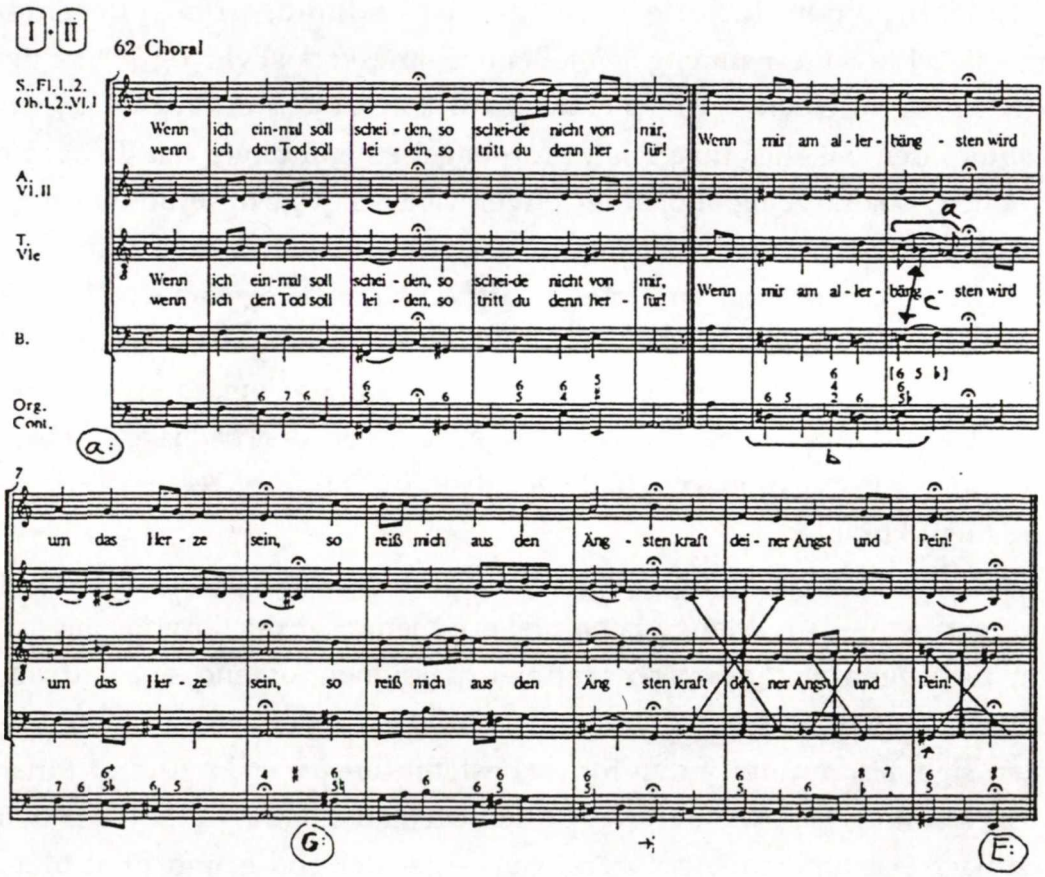
Musikalsk (se ex 2) rummer denne koral interessant træk. Den er kendetegnet ved en udpræget ekspressiv holdning, der så at sige træffer de dybere personlighedslag. Det ekspressive moment kommer fx til udtryk i dissonanserne på ordene "bü-ssen" og "aus-ge-stand-den", som herved ikke blot udhæves, men også opnår en betydelig affektiv fylde, der svarer til den eksistentielle situation, som teksten bringer i fokus. Der kan også henvises til "an Händen und an Füssen" og "die Geisseln und die Banden", hvor henholdsvis basstemmen og tenorstemmen danner en 'circulatio'-

---

[10] Jvf. linje 2-4.

lignende figur[11] (ex 2:a og 2:a'), som på illustrativ vis udtrykker tekstens indhold, nemlig at Jesus er blevet 'viklet' ind i de negative følger, som menneskets synd har forvoldt. Den opadgående kromatiske bevægelse[12] i basstemmen i forbindelse med "Die Geisseln..." (ex b) fremhæver ligeledes tekstens affektkvalitet, idet den på den ene side refererer til den lidelse, som Jesus må gennemleve, på den anden side ved sin opadgående bevægelse[13] samtidig også synes at lade denne lidelse begrunde et håb ved ligesom at bane en vej opad - ud af synden og skylden. En tilsvarende holdning kan aflæses i forbindelse med "ausgestanden" (ex. 2:c), hvor basstemmen først bevæger sig nedad[14], derpå opad for til sidst at dvæle på en C-dur akkord, der udtrykker noget lysere, midt i en ellers dyster atmosfære.

Ex 2:



11 Jvf. Jena,146f. Ved circulatio-figuren forstår man blot en melodisk bevægelse, der minder om en cirkel eller kreds. Se fx Jena,337.

12 Der er tale om en musikalsk-retorisk figur, en såkaldt passus duriusculus, som i barokken musik netop repræsenterede den med lidelse forbunde affekt.

13 Den opadgående bevægelse udgør ligeledes er retorisk figur, der i den musikalske retorik kaldes en 'anabasis'. det bettegner det 'opadgående' i direkte eller overført betydning.

14 I den musikalske retorik kaldet en katabasis .

Set på baggrund af elementer som disse, må koralen, ligesom den foregående, siges at være et godt eksempel på, at det subjektiv-eksistentielle i Matthæuspassionen ikke alene varetages af arierne, men også og på yderst fortættet vis af de mere sakrale eller liturgiske dele. Dette rokker ikke ved, at denne såvel som de øvrige koraler i høj grad er karakteriseret ved deres mere objektive karakter, idet de står som formidlere af den mere almene, overpersonlige side af troen. Men hertil føjer sig, uden at der er nogen modsætning heri, en subjektiv dimension, som i nærværende koral, men også på prægnant måde i flere af de andre, er til stede allerede i teksten selv, og som Bach med sin tonesætning yderligere understøtter, dog således at det aldrig sker på bekostning af den objektive dimension. Musikkens ekspressive holdning, dens affektmæssige gehalt har, kan man sige, som funktion at 'vække' og eksistentielt set involvere lytteren i den historie, dvs. det trosindhold, som præsenteres - i nærværende tilfælde sammenhængen mellem menneskets skyld og Jesu lidelse - ud fra den betragtning, at troen slet ikke er sand tro, førend den er tilegnet og gjort til en levende realitet i den enkeltes tilværelse. I forlængelse heraf bliver det da også tydeligt, at skellet mellem objektivt og subjektivt bliver vanskeligt at opretholde, idet der jo i virkeligheden er tale om to sider af samme sag. Det subjektive eller følelsen rummer her en objektivitet, og dermed en almengyldig erkendelse, og kan derfor heller ikke jævnføres med det sentimentale eller private, som fx en moderne positivistisk farvet indstilling kunne være tilbøjelig til. Netop denne integrering af subjekt og objekt hører vel til et af de mest bemærkelsesværdige træk ved den bachske musik, og som ikke mindst inden for det moderne, både æstetisk, filosofisk og teologisk til stadighed er en udfordring aktualitet.[15]

Koralen 'Ich bins' er holdt i den i Matthæuspassionen forholdsvis sjældne, mørk-indadvendte As-dur. Mange bachforskere mener, at der knytter sig symbolske betydninger til brugen af tonearter i Matthæuspassionen, omend det naturligvis kan diskuteres, hvor langt, man bør gå i udfoldelses af dette aspekt af musikken. Men groft sagt kan man sige, at områder inden for en bestemt toneart er knyttet til hinanden på det symbolske plan og repræsenterer et bestemt tematisk lag i værket. Ser man på de steder, hvor Bach har anvendt As-duren i værket, er der god grund til at tillægge den en central rolle. I nærværende sammenhæng optræder den i forbindelse med den første markante tematisering af menneskets skyld. Den er associeret med den smertefulde syndsbekendelse og dermed med selvransagelsen, erkendelsen af de indre 'dæmoner'. Et markant sted, hvor As-duren også er taget i anvendelse, finder man i den centrale arioso 'Ach, Golgatha, unselges Golgatha' (nr. 59), som udfolder sig som en stærkt følelsesladet meditation over Golgatha-begivenheden. Jesu lidelse reflekteres her i den troende som den uhørt forfærdende skæbne, der overgår Jesus, og

---

[15] Her tænkes fx på vigtige tendenser i musikalske modernisme (A. Schönberg, m.fl.)

som implicit rummer en påmindelse om at, at Golgathas usalighed - som er til 'min' frelse - har sin modsvarighed i 'min' synd og skyld. Når 'Ach Golgatha...' tilhører samme tonale lag som koralen 'Ich bins...', er det så ikke, må man spørge, fordi der hermed angives en forbindelse eller sammenhæng mellem på den ene side, afdækningen af syndens og skyldens virkelighed, som mennesket er fanget i, og på den anden side Jesu lidelse forstået som en nedstigning i, en 'gåen-ind-i' denne virkelighed for at 'erkende' den på menneskets vegne og dermed frisætte det fra den. As-duren kan i denne henseende i en vis forstand betragtes som en slags grænseerfaringens toneart. Den repræsenterer en 'nulpunktserfaring', som i sig rummer kimen til et forløsende omslag. Endelig indtræffer As-duren i tonesætningen af Mt 27:54 i den replik, som er tillagt befalingsmanden og dem, der var sammen med ham for at holde vagt, da de rædselsslagne oplever jordskælvet efter Jesu død: "Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen" (nr. 63b). Stedet er bemærkelsesværdigt. Replikken udføres af to kor, hvad der giver den et universelt præg. Det er ikke de historiske vidner, men den kristne menighed som sådan, der her taler. Dette korte musikalske forløb - holdt i en stærkt ekspressiv tone - former bekendelsen som et sejrrigt gennembrud af kræfter, der så at sige lader verden fremstå som forklaret. Her i denne bekendelse reflekteres korsbegivenheden og virkeliggøres som frelsesbegivenhed i og for mennesket. Med den accentuering og prægnans, som Bach har givet denne passage, er der god grund til at spørge, om det ikke kan tolkes som en tilkendegivelse af, hvor stor vægt, der i værket er lagt på en frelsesforståelse, hvor den subjektiv-eksistentielle grebethed har et afgørende ord at sige? Og når Bach har valgt at holde bekendelsen i As-duren, ligger der så heri ikke en påmindelse om den ubrydelige sammenhæng, der består mellem den personlige bekendelse til Jesus som Guds søn, og de to førnævnte As-dur-områder, der var platform for henholdsvis syndsbekendelsen og den bevægede betragtning af den fornedrede Jesus,? På baggrund af den tankemæssige struktur i Matthæuspassionen, giver det god mening, at opfatte disse tre steder som grundaspekter ved én og samme trosvirkelighed.

Set i dette perspektiv, som kunne udfoldes yderligere, indgår nærværende koralstrofe således i et omfattende betydningsspil, både på det tekstlige plan, men i høj grad også på det musikalske plan. Den kan ikke betragtes isoleret. Den fremstår som et tolkende element i den umiddelbare sammenhæng, men er samtidig relateret til eller en del af hvad man kunne kalde en tværgående tematiske akse, der udgør kernen i Matthæuspassionens udlægning af lidelseshistorien, og er således et fortræffeligt eksempel på, hvorledes Bach integrerer koralen i passionsmusikken, og ad denne vej fremdrager nye dimensioner ved den.

III.

Den anden koral eller rettere koralstrofe, vi her vil se nærmere på, er den sidste i Matthæuspassionen, nemlig 'Wenn ich einmal soll scheiden' (nr. 62). Der er tale om str. 9 af 'O Haupt voll Blut und Wunden', som udgør et hovedelement i værkets koralindslag. Den er den koral, der er repræsenteret med flest strofer, og den er samtidigt placeret på meget vigtige steder i værkets dramatiske forløb, hvad der teologisk gør den særlig interessant. Paul Gerhardts salme er en gendigtning af den kendte middelalderlige passionssalve 'Salve caput cruentatum'. Den latinske salme hører til en passionscyklus i syv dele,[16] der hver for sig er helliget meditationen over en del af den korsfæstedes legeme: fødderne, knæene, hænderne, siderne, brystet, hjertet, og ansigtet, - nærværende salmes tema. Gerhardt omsætter i sin gendigtning på original vis dette betagende eksempel på middelalderlig passionsfromhed til det tyske sprog, og til den protestantiske kristendom.

I Matthæuspassionen indgår der fem strofer af salmen. Følger man deres placering i værket, drejer det sig om str. 5, 'Erkenne mich mein Hüter' (nr. 15), str. 6, 'Ich will bei dir stehen' (nr. 17), str. 1+2, 'O Haupt voll Blut und Wunden' og 'Du edles Angesichte' (nr. 54), samt altså str. 9, 'Wenn ich einmal soll scheiden' (nr. 62). Inden for rammerne af Matthæuspassionen udgør koralen en platform for artikuleringen af en med begivenhederne lidenskabeligt forbundet og stærkt personligt præget holdning.

'Wenn ich einmal soll scheiden' (nr. 62), er ikke blot den sidste koral i Matthæuspassionen, den danner også afslutningen på korsfæstelsesscenen. Den slutter sig til Mt 27:45-50, som rummer beretningen om Jesu sidste ord og død på korset. (nr. 61a-e). Det sidste ord hos evangelisten i nr. 61e: "Aber Jesus schrie abermal laut und verschied" udgør koralens stikord, og reflekteres i første verslinjes "scheiden". Teksten er som de tidligere strofer kendetegnet ved sin stærkt følelsesprægede og personlige tone. Dens tema er døden, interessant nok ikke så meget

---

16 Gerhardt har gendigtet hele cyklussen. I den danske salmebog findes to gendigtninger fra passionssalven: Hil dig, frelser og forsoner! (Grundtvig, DDS,167) og nærværende salme O Hoved, højt forhånet (Fr.Rostgaard,DDS,168). Om den teologiske og fromhedshistoriske sammenhæng, se Pedersen,især 70ff. Jørgen Pedersen gør her opmærksom på de latinske salmers afhængighed af den cisterciensiske kærlighedsmystik, som først og fremmest står i gæld til Bernhard af Clairvaux' teologi.

Jesu død, som menneskets egen død, og den er udformet som en bøn til Jesus om bistand i dødens time, hvor angsten melder sig. Det har faldet nogle fortolkere af Matthæuspassionen for brystet, at en koralstrofe med netop dette tema er anbragt som kommentar til dette sted i lidelseshistorien, ud fra den betragtning, at Jesu offerdød på korset og menneskets død er kvalitativt forskellige, hvorfor der teologisk set er en mislighed i at sammenstille dem på denne måde.[17] En betragtning af denne art må imidlertid afvises. Den vidner om en manglende forståelse af, hvad det er for et teologisk ærinde, der ligger bag brugen af Gerhardts salmestrofe. Når beretningen om Jesu død i Matthæuspassionen giver anledning til en betragtning af menneskets egen død, så hænger det jo sammen med det synspunkt på Jesu frelsesgerning, som også på det mere overordnede plan er så karakteristisk for værkets teologiske holdning, og som indebærer, at frelsesbegivenheden ikke anskues som frelsesbegivenhed, uden at mennesket samtidig er inddraget og involveret i den. At forholde sig til Jesu død vil i forlængelse af denne tankegang derfor sige: at tilegne sig den i dens betydning for min tilværelse, eller mere præcist i dens betydning for min egen død. Og det er jo netop det, der er nærværende korals intention at få afdækket. Den tolker Jesu død ved så at sige at applicere den på menneskets død. Og det vil nærmere bestemt sige: den bruger den som trøst, - som en begivenhed, der, som det hedder i salmen, er i stand til at rive mennesket "aus den Ängsten". Hvilken forståelse af Jesu død ligger bag om denne tanke, kunne man nu spørge. Pointen er den, at Jesus med sin død - forladt af Gud og mennesker - har betrådt de yderste regioner af den eksistentielle nød, mennesket kan erfare.[18] Ved på denne måde at solidarisere sig med mennesket, behøver det ikke fremover at stå alene - og visheden herom giver trøst. I henseende hertil kan frelsen et langt stykke beskrives som Guds nærhed med mennesket - en nærhed, som kun er fattet, såfremt den erfares som en realitet i menneskets egen tilværelse, og det sker kun i kraft af den troens lidenskabelige tilegnelse, som også må siges at være et konstitutivt element i salmestrofen.

Som koralsats betragtet udgør 'Wenn ich einmal soll scheiden' et absolut musikalsk højdepunkt i Matthæuspassionen. Selvom Hasslers[19] salmemelodi har været en tilbagevendende musikalsk ledemotiv, og nu lyder for femte gang i Matthæuspassionen, fremstår den her i en radikal forandret skikkelse takket være Bachs helt uforlignelige og uhørt dristige koralharmonisering. Man står her overfor en salmemelodi, der på én og samme tid er sig selv, og alligevel dog en anden. Følger man melodiens vej gennem værket, er det nærliggende at tale om en art

---

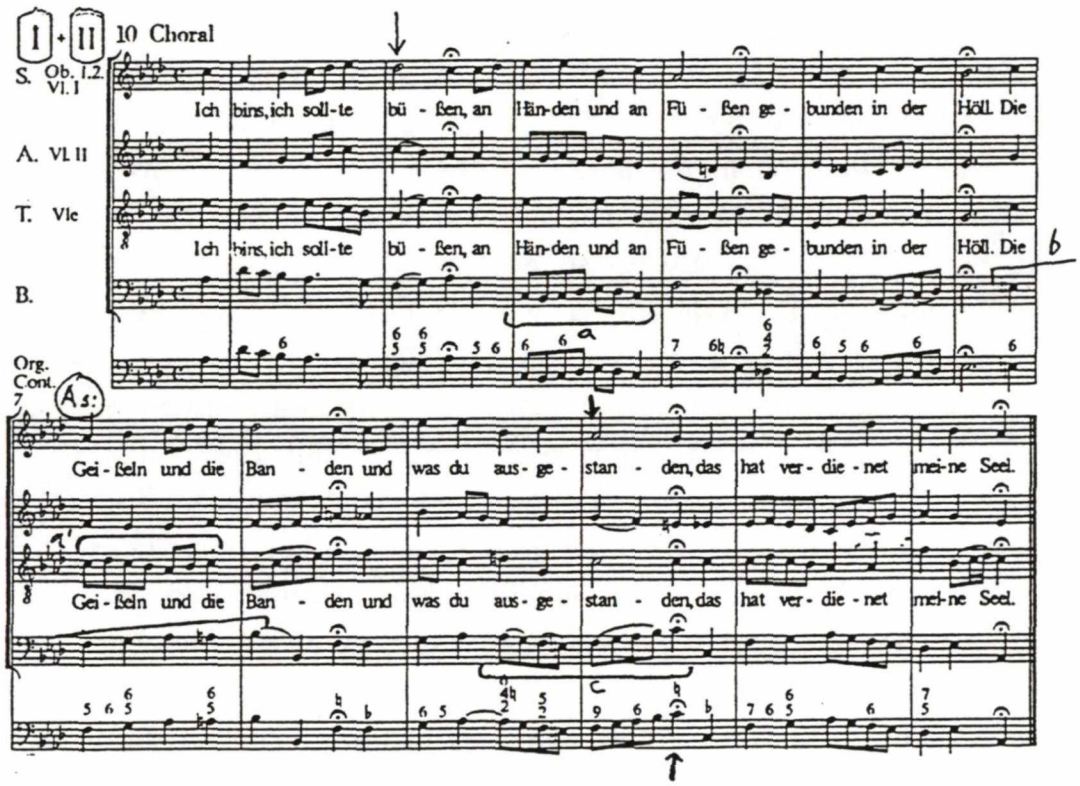
[17] Indvendingen er bl.a. fremsat af den kendte Bach-forsker, F. Smend. Jvf. Jena,286ff.

[18] "Kraft deiner Angst und Pein" er en henvisning hertil.

[19] Melodi: Herzlich thut mich verlangen, oprindelig til en verdlig tekst, se Steinitz,124.

udviklingshistorie, som når sit endemål på dette sted. Koralsatsen er bemærkelsesværdig af flere grunde. fremhæves bør til eksempel den komplicerede kromatik på ordene "wenn mir am allerbängsten wird" i bassen (se ex 3:b), der lader satsen svæve i uvished, og tenorens synkope,[20] der - forsåvidt rytmens støtte her bortfalder - fungerer som en 'angstfigur' (se ex 3:a). Endelig skal i denne forbindelse nævnes at der mellem tenor og bas former sig en parrhesia[21] (se ex 3:c), et falsk toneforhold, , der som musikalsk-retorisk figur repræsenterer en negativ affektgehalt.

Ex 3:



Tonalt set er den karakteriseret ved at strejfe tonearter, som kan opfattes som referencer til den tonale symbolstruktur i værket. Den er holdt i den frygiske kirketoneart,[22] hvad der giver den et karakteristisk tilhørsforhold til både dur og mol, og som rummmer modulatoriske muligheder, som Bach udnytter i fuldt omfang.[23] A-mol præger en del af vejen koralen. Den er subdominanten til e-mol, som indledningssatsens klagesang artikuleres i, og altså en tonal flade der, kunne man sige,

---

20 Jvf. Schmitz,56.

21 Jvf. Schmitz,56ff.

22 Jvf. fx Schmitz,56.

23 Den netop drøftede kromatiske passage er et eksempel herpå.

repræsenterer, lidelsesaspektet ved frelsesværket. G-duren optræder i den næstsidste periode. Den bliver brugt i indledningssatsens cantus-firmus -kor, og betegner fx senere i nadverscenen et tonalt kulminationspunkt. Set på denne baggrund repræsenterer G-duren frelsesværkets eskatologiske dimension. E-duren spiller ligeledes en væsentlig rolle, idet den tonale bevægelse i sidste takt munder ud i denne toneart, hvad der også er tilfældet i indledningssatsen. Dér signalerer den forløsningen, og det er nærliggende at opfatte den på samme måde i nærværende koralstrofe. Dette underbygges af den harmoniske progression i forbindelse med "kraft deiner Angst und Pein!", der fremstår som et forløb, der i omfattende og dybtgående forstand lader noget falde 'på plads'. I Matthæuspassionens musikalske univers er der tale om et af de øjeblikke, der mere end noget andet falder ind under begrebet det ophøjede. Vi står her overfor en musikalsk formidling, der momentant i fortættet form rummer erfaringen af, at frelsen sætter sig igennem, bliver virkelighed - for mig - og derved fuldbyrdes.

At koralens sidste takter rummer en helt central betydning, kan ligeledes aflæses deraf, at satsen af Bach er tilrettelagt således, at korsfiguren - Kristi monogram er indtegnet tre gange mellem stemmerne (se ex 3).[24] Forløsnings- eller frelsesmotivet er således også grafisk betonet. Dertil kommer videre, at de to sidste korsfigurer danner to 'stående' halvcirkelfigurer, som iflg. Heinrich Poos[25] kan tillægges en særlig betydning, idet de sammen danner en cirkel - symbolet på fuldkommmenheden - og som her kan opfattes som en henvisning til frelsens fuldbyrdelse. Endvidere kan sammenføjningen af de to halvcirkler associeres med Højssangsmetaforikken, som spiller en fremtræden rolle i værket, og tolkes som en grafisk-symbolsk fremstilling af foreningen mellem den chiliastiske brudgom og bruden, den poetiske fremstilling af frelseshistoriens eskatologiske endemål.

På baggrund af disse iagttagelser fremstår koralstrofen som dybt indviklet i Matthæuspassionens samlede bevægelse frem mod en omfattende poetisk-musikalsk tolkning af lidelseshistorien. Hvad værket i sit samlede forløb på forskellige niveauer og med stadig nye accentueringer intenderer, er her i kort form og på yderst subtil og bevægende måde sammenfattet for lytteren.

¤

Med ovenstående koraler som repræsentative eksempler har vi forsøgt at indkredse den rolle, de tildeles af Bach i Matthæuspassionen. Det skulle gerne være

---

24 Vi støtter os her på Poos,83.

25 Poos,82ff.

fremgået, at koralen ikke blot står som et slags ydre vedhæng, der legitimerer passionsmusikken som liturgisk værk. Koralen forankrer ganske vist nok værket i den gudstjenstlige sammenhæng, idet den betegner det sted hvor lytteren som medlem af menighedens fællesskab kan komme til orde og blive deltager i frelsesdramaet. Men koralen er samtidigt kompositorisk integreret i værket på en sådan måde, at den indgår som et skabende element i den større værksammenhæng. Den får sin særlige betydning gennem den omfattende betydningsmæssige vekselvirkning, den indgår i med de øvrige værklag. Som værkkomponent danner koralerne vigtige teologiske indgange til lidelseshistorien. Med ved at blive indfældet i denne episk-dramatiske udfoldede og poetisk-musikalsk reflekterede historie, åbnes der op for en horisont, der samtidig giver dem selv en særegen anskuelighed og teologisk fylde.

Bibliografi:

Axmacher, Elke: Die Deutung der Passion Jesu im Text der Matthäus-Passion von J.S.Bach. In: Luther,56,1985,49-69. (Axmacher,Deutung)

Axmacher, Elke: "Aus Liebe will mein Heyland sterben". Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert. (Beiträge zur theologischen Bachforschung Bd. 2.) Neuhausen-Stuttgart. 1984. p. 7-98,166-218. (Axmacher, "Aus Liebe...")

Dibelius, Martin: Individualismus und Gemeindebewusstsein in Joh. Seb. Bachs Passionen. In: Archiv für Reformationsgeschiche, 41-42,1948-50,132-154. (Dibelius)

Jena, Günter: "Das gehet meiner Seele nah" - Bachs Matthäuspassion. Erfahrungen und Gedanken eines Dirigenten. Piper. München etc. 1993. p. 7-118,143-150,158-166,195-204,237-315. (Jena)

Pedersen, Jørgen: Den latinske hymne i tusind år. Et essay til indføring. In: Hymnologiske Meddelelser,7, 1978,193-227 + 8,1979,36-90. (Pedersen)

Poos, Heinrich: Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs. Eine ikonografische Studie. In: Metzger, Heinz-Klaus - Riehn, Rainer (ed.): Johann Sebastian Bach. Die Passionen. (Musik-Konzepte 50/51). München. 1986. p.3-85. (Poos)

Schmitz, Arnold: Die Bildlichkeit der wortgebundene Musik Johann Sebastian Bachs. Mainz 1950. (Schmitz)

Steinitz, Paul: Bach's Passions. Masterworks of Choral Music.London. 1979. (Steinitz)

På dansk foreligger:

Thyssen, Peter: Af kærlighed vil min frelser dø. Musik og kristendom i Johann Sebastian Bachs Matthæuspassion. Anis. Frederiksberg. 1995.

*

Havsteen, Sven Rune: "O du Guds lam/med korsets skam/du bar al verdens synder/derfra al trøst begynder". Forsoningslæren belyst ud fra grundelementer i den teologisk-systematiske tolkning og ud fra den poetisk-musikalske tydning, som den er fremsat i J.S.Bachs 'Matthæuspassion'. Speciale i dogmatik (Institut for systematisk teologi, Københavns Universitet), november 1994.

¤

NILS HOLGER PETERSEN

Passionsoratorium og -drama.

I anledning af Peter Thyssen: Af kærlighed vil min frelser dø.
Musik og Kristendom i Johann Sebastian Bachs Matthæus-Passion. Forlaget ANIS 1995. ISBN 87-7457-168-0. 192 sider. 198 kr.

Peter Thyssens bog om Matthæus-Passionen er en særdeles velkommen publikation. Den udfylder et tomrum i den danske musikalske og kirkelige litteratur, hvor der på ingen måde kan siges at være drevet rovdrift på dette hovedværk i den protestantiske kirkemusiktradition! Interessant nok, al den stund de store kirkemusikalske værker uden tvivl for mange mennesker som en undtagelse muliggør et både kirkeligt og klassisk musikalsk - måske lidt tøvende, men alligevel levende - traditionsforhold, som det kan iagttages (måske ovenikøbet i stigende grad) ved kirkemusikalske opførelser særlig i tiden før påsken, og da ikke mindst i forbindelse med Bachs Passioner. Man (læs undertegnede) får følelsen af, at det ved opførelser i en kirke (til en vis, men også kun vis grad til forskel fra koncertopførelser f.eks. ved en torsdags-koncert) ikke alene drejer sig om en musikalsk oplevelse, men - og naturligvis i fuld overensstemmelse med værkets erklærede formål - om en (for nutiden) særegen (halv-)religiøs musikalsk ceremoni.

På den baggrund kunne man forvente, at adskillige teologiske, kirkelige eller blot alment kulturbevidste fortolkere ville have grebet fat i dette fænomen og forsøgt at tolke, hvad det siger om den moderne, i så høj grad sækulariserede, danske kultur. På den anden side er Bachs univers ikke helt let at gå ind i, og skal man komme videre med forståelsen af, hvad fænomenets moderne funktion er, må man naturligvis også sætte sig ind i "teksten".

Peter Thyssens anliggende er dette sidste. Hans bog handler ikke om den moderne danske kultur, skønt heller ikke udelukkende om Bachs passionsværk. Bogen har to klart adskilte dele. I den første gives en historisk på én gang teologisk og musikalsk indføring i værket, som foruden de (dobbelte) faglige forudsætninger for både værkets verbale og musikalske tekst også omfatter dets oprindelige funktion i Leipzig-menigheden, det blev skrevet til. Bogens anden del udgøres af 17 passionsbetragtninger. De er korte essays, der tilsammen gennemgår værket fra begyndelsen til slutningen, hver med centrum i en af værkets 17 musikalske 'betragtninger', arierne (med og uden kor) foruden de store kommenterende dobbeltkor-satser. Disse 17 "arier", som Thyssen tillader sig at betegne dem alle, *er tyngdepunktet i Matthæus-Passionen* for forfatteren (s. 64). Og dennes egne herpå opbyggede passionsbetragtninger er, som forfatteren selv gør opmærksom på det (s. 64) *vel nærmest at betragte som en blanding af 'prædiken' og 'videnskabelig analyse'.*

Det er spændende, at en videnskabeligt arbejdende teolog med et kyndigt greb om det musikalske stof samtidig vover at lade sin fremstilling ikke blot overskrider faggrænserne mellem teologi og musikvidenskab, men også grænsen mellem det videnskabeligt 'objektive' (eller i det mindste ikke-personlige) og den personlige fremlæggelse af holdninger; (det første kan være farligt nok inden for den universitetsverden, han tilhører, selvom der da lykkeligvis netop i den teologiske tradition findes en hel del fortilfælde, man tænker her ikke mindst på Jørgen I. Jensen fra det københavnske fakultet).

Alt hvad Peter Thyssen skriver - både det 'objektivt' videnskabelige og det mere personligt forkyndende - er overordentlig sobert og gedigent. Det er også sådan, at den forkyndelse, der er tale om, i høj grad er essayistisk - og det er i sammenhængen her overordentlig positivt ment. Bachs værk er ikke bare en anledning til at brede forfatterens egne uforgribelige meninger ud, tværtimod må man sige, at den egne 'prædiken' i høj grad består i at tage værkets meditation over Jesu lidelseshistorie på ordet, udfolde den og klargøre den teologisk for den modtagelige læser. Der er tale om en meget nænsom form for påvirkning, og det er vel kun den meget store redelighed hos forfatteren, der gør, at han har følt det vigtigt at påpege, at han i sin fremstilling overskrider de normale grænser for en 'videnskabelig analyse'.

Der er ingen rimelig grund til at ønske sig fremstillingen væsentlig anderledes, end den foreligger, og det er vel mest et udtryk for, at Thyssen har sat tanker i sving hos mig og dermed også påvirket mig til nye ønsker, når jeg vedkender mig, at jeg - om der skal prædikes over Bachs passionsværk, hvilket på ingen måde er nødvendigt, når man hører værket, men sagtens kan være relevant i en kommenterende sammenhæng - godt kunne ønske, at den moderne verden i højere grad var taget op. Prædiker man, prædiker man jo ind i sin egen samtid. Og måske kunne man så også have fået et stærkere bud på, hvad det er i den Bachske (og Picanderske) langfredagsprædiken, der på en eller anden (mærkelig?) måde taler så stærkt også til en verden, der ikke længere ville drømme om at lytte til de passionsprædikener af den luthersk-ortodokse teolog Heinrich Müller, som på så mange måder udgør en betydningsfuld baggrund for værket, sådan som det udfoldes ikke mindst gennem Thyssens "betragtninger".

Spørgsmålet om, hvorfor det Bachske værk er tidløst på en ganske anderledes måde end den teologiske retorik, værket hviler på, er næppe let at sige mere om end det, vi alle godt véd, nemlig at Bach var en genial komponist. Men det ville unægtelig være spændende engang at få et - om end (formentlig et nødvendigvis) problematisk - bud på det; en tolkning af værket som nutidig prædiken-tekst - en både verbal, musikalsk, dramatisk og religiøst-symbolsk tekst. På baggrund af alt det, jeg ellers har fået og lært gennem Thyssens bog, savner jeg lidt noget sådant; det mærkes f.eks. i "betragtning" 10 (over Peters fornægtelse), hvor Thyssen afslutter sin analyse af Bachs musikalske fremstilling således (s. 136-37):

Og så er Bachs musik alligevel ***mere*** *end blot fremstillingen af et konventionelt forstået bibelsted ved hjælp af ligeså konventionelt bestemte musikalske udtryksmidler. Men selve dét at disse traditionelle* ***teologiske*** *betydninger fra komponistens side er søgt medreflekteret i musikken, har netop medvirket til at befordre righoldigheden i musikkens* ***kunstneriske*** *kompleksitet. Eller sagt på en anden måde: tekstens teologiske tyngde måtte kræve noget ganske særligt af det musikalske. For Bach synes opfyldelsen af dette krav at have været ensbetydende med en ekstraordinær investering i dens musikalsk-kunstneriske udformning.*

Jeg er overordentlig enig, men jeg synes, det er en lidt mat udklang på en tolkning. Men der er al god grund til at glæde sig over det, vi har fået. En perspektivrig musikalsk og tekstlig gennemgang af værket med talrige afklarende udblik som f. eks. fremhævelsen af, at værkets teologihistoriske baggrund ikke bør ses som pietistisk, men at værket er stærkt funderet i den lutherske ortodoksi. Faktisk ville et musikdramatisk værk som Matthæus-Passionen ikke være acceptabelt for en pietistisk holdning (se afsnittet s. 35-37). I den hermed forbundne rehabilitering af den eller så forkætrede ortodoksi kan Thyssen med held også inddrage Kingos salmer til sammenligning.

Afsnittet om toneartssymbolikken og udfoldelsen heraf i "betragtningerne" er pædagogisk og stort set overbevisende, ikke mindst fordi Thyssen også understreger, at *der ikke er tale om et "system", der restløst går op, ligeså lidt som det er hensigten at tvinge hver eneste akkordsammensætning i Matthæus-Passionen ind i et sådant system.* (S. 56). Alligevel undgår man ikke helt - men det er nok et langt stykke vej, fordi netop den side af Bachs musikalske tankegang er meget fremmed for i hvert fald undertegnede moderne lytter, så at det for mig er vanskeligt ikke at sidde med en anelse skepsis overfor den meget detaillerede redegørelse for tone-artsbevægelsernes symbolske referencer til det teologiske indhold. Jeg må erkende, at jeg som hovedregel - og ikke mindst gennem Thyssens henvisninger til Müllers passionsprædikener blev overbevist om, at det lader sig gøre også at tolke Bachs musikalske tekst på denne måde.

Jeg synes dog - som et af de få utilfredsstillende - ikke udtrykket *Jesu passive kærlighed* (skemaet s. 50) virker særlig rammende som betegnelse for tonearten a-mol's symbolske betydning. I den lidt fyldigere omtale s. 51-55 tales der mere overbevisende om *Jesu uskyld* (s. 54), men om arien *Af kærlighed vil min frelser dø* anvendes (s. 51) igen udtrykket *Jesu passive kærlighed,* som navnlig synes misvisende i forbindelse med arietekstens understregning af Jesu (aktive - s. 120) vilje i beskrivelsen af Jesu offerdød. To andre vigtige steder i a-mol er arien *Tålmodighed!* (9. betragtning, se s. 127), hvor recitativet forinden, der modulerer til a-mol, omhandler Jesu (passive) tavshed overfor anklagerne mod ham (i ypperstepræstens hus). Arien, der naturligvis forholder sig hertil (nærmest som et ideal), handler også om en tilsvarende passiv kærlighed, men ikke længere Jesu, derimod om tenor-rollens ønskelige efterfølgelse af denne Jesu passive kærlighed, repræsentativt for den troende menighed. Her taler Thyssen om

tematikken: *hjertets uskyld* som belæg for tonearten. Endelig optræder a-mol også i forbindelse med koralen *Når herfra jeg skal vige* (se s. 166), hvor a-mol måske nok kan forklares med, at Jesus opgav ånden, (her er der naturligvis en vis passivitet til stede). Men koralen i sin helhed omhandler den troende betragters kommende død og er en bøn om, at Jesus vil holde fast: *Træd frem, så snart mit hjerte/ er stedt i dødens nød,/ forkort min angst og smerte/ for din den hårde død!* (s. 166).

Alt i alt virker det på mig, som om a-mol med sine ganske få betydningsfulde steder skal dække et for bredt felt, til at den overbevisende lader sig indordne i det skema, Thyssen opstiller.

Thyssen understreger, hvordan de spekulative sider af barokkens (gudstjeneste)musikalske opfattelser har rødder både i antik græsk musikfilosofi og i oldkirkens gudstjeneste-, bibel- og musikforståelse (s. 37-48). Til gengæld er han noget mere reserveret, når det gælder kontinuiteten mellem passions-genren og den middelalderlige passions-dramatik. Han hævder, at Bachs forkyndende og belærende sigte *radikalt* adskiller Bachs passions-musik fra middelalderens mysteriespil, der for forfatteren at se behandler *passionshistorien som et rent 'dramatisk hændelsesforløb'*, (s. 70-71). Og tilsvarende anfører Thyssen i det indledende historiske afsnit om den lutherske passionsmusik frem til Matthæus-Passion, at menighedsaktiviteten i passions-spillene i middelalderen efter reformationen blev *erstattet med* ***salmer****, der reflekterede passionens dybere mening og betydning, og som på passende steder blev føjet ind i passionsspillet.* (S. 12). Herigennem gives denne gudstjenesteform tilbage til folket, (som gudstjenesten ved reformationen i det hele taget blev det), idet også denne form for gudstjeneste op gennem middelalderen var blevet professionaliseret og lægfolket marginaliseret.

Som generel kirke- og liturgi-historisk fremstilling er det ikke egentlig forkert. Men som tolkning af det middelalderlige mysteriespil er det i det mindste en noget forkortet sandhed, hvad der naturligvis kan have sin begrundelse i, at det dog er Bach, der er temaet for bogen og ikke de middelalderlige eventuelle forudsætninger. På den anden side forekommer det mig, at en del af de pointer, som Thyssen peger på i sine analyser, kommer bedre til deres ret på baggrund af lidt flere facetter vedrørende de middelalderlige passions-ceremonier.

Forbindelseslinien fra middelalderen til den store tyske passions-tradition går - som også Thyssen gør opmærksom på det - gennem den nye italienske musikdramatik omkring år 1600. Heinrich Schütz (1583-1672) opholdt sig fra 1609-12 i Venedig hos Giovanni Gabrieli (1557-1612) og var igen i 1628-29 i Italien, hvor han bl.a. studerede Monteverdis dramatiske værker. Han bragte de nye musikdramatiske former til anvendelse i en opbyggelig ikke-scenisk protestantisk (ofte liturgisk) sammenhæng i Tyskland. Schütz' *Historia der frölichen und Siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* til opførelse i *Fürstlichen Capellen oder Zimmern umb die Osterliche zeit zu geistlicher Christlicher Recreation* blev skrevet i 1623, og er et tidligt eksempel på et opbyggeligt-dramatisk tysk værk, der blander stilarterne som i den nye italienske musik; hos Schütz dog med et karskt og asketisk tonefald. Schütz' tre

passioner (Lukas, Johannes og Mattæus) fra 1665-66 var ret konservative, og de nye musikdramatiske virkemidler indpodedes nok i højere grad i Passions-traditionen gennem Thomas Selle's Johannes-Passion (1643). I 1663 indførtes desuden koralen i Johann Sebastiani's Matthæus-Passion.

Men der kan også peges på interessante vigtige middelalderlige forgængere: Først recitation af lidelseshistorien i ugen før påske (bl.a. langfredag eftermiddag inden korstilbedelsesceremonien). Allerede tidligt fandtes en tildeling af forskellige recitationstoner til tre rolletyper: en dyb tone (på f) for Kristus, en midtertone (et c) for evangelisten (fortælleren) og en høj (d) for jøderne og andre roller samlet i betegnelsen *synagoga*. Før det 13. århundrede har der næppe været tale om at fordele recitationen på flere udøvere, men der var under alle omstændigheder tale om en strukturering af stoffet, der understregede dets dramatiske indhold. I senmiddelalderens passionsrecitationer skete en egentlig personopdeling, som svarer til mysteriespilstraditionen. Det er under alle omstændigheder værd at betone, at denne dramatiseringstendens i passionsrecitationen udspiller sig helt inden for den egentlige liturgi; med andre ord udgør det *pro nobis* aspekt, som Thyssen understreger som så afgørende for Bachs Matthæus-Passion (f.eks. s. 70-71, 92 og 133), en forudsætning for afholdelsen af langfredags-recitationen.

Dernæst den mere 'egentlige' dramatik. For den tidligste kirkelige latinske (musik-)dramatik, opstandelsesspillene, de såkaldte *Visitatio sepulchri* spil, (der kendes siden det 10. århundrede), viste det sig meget vanskeligt for forskningen at afgrænse dem klart fra selve liturgien. Samtidig synes den latinske musikdramatik - et langt stykke vej - at udgøre en vigtig forudsætning også for den folkesproglige - mere eller mindre opbyggelige - dramatik, de såkaldte mysteriespil. Forholdet er om muligt endnu mere kompliceret, når det gælder passionsdramaerne, der (af den kendte teaterhistoriker Glynne Wickham) er blevet karakteriseret som 'gotiske' i modsætning til den tidlige 'romanske' opstandelsesdramatik. Det tidligst bevarede latinske passionsdrama *Montecassino*-dramaet (fra det 12. århundrede) er ikke beregnet til at synges, og det refererer ikke direkte til liturgien på noget sted. I den sammenhæng passer det godt ind i den forestilling, Peter Thyssen tager afsæt i. Alligevel er det næppe rigtigt at sige, at dette drama ikke har et samtidigt forkyndende sigte, hvilket meget kontant fremgår af, at skønt der ikke anvendes stof fra selve liturgien, så munder - den bevarede del af - stykket ud i en Maria-klage af præcis samme art, som den man finder i *lauda*-sangen.

Dette fænomen drejer sig om sange på italiensk (i ballade-form), der lovpriser Jomfru Maria og Kristi lidelse. De blev særlig sunget i såkaldte *laudesi*, broderskaber af lægfolk, der bl.a. formedes i Firenze, Siena og Bologna. Den tidligste gruppe af *laudesi* er allerede bevidnet i Firenze i 1183. I det tidlige 13. århundrede kom lauda-sangen i tæt forbindelse med den folkelige fromhed, som de nye tiggermunkeordener i Norditalien på én gang udsprang af og forstærkede i en bevidst modsætning til pavedømmets verdslighed.

Den berømte profetiske mystiker Joachim (abbed af Fiore, c. 1132-1202), hvis tanker om historiens trinitarisk opdelte udvikling havde fået stor betydning i den aktuelle modsætning mellem pavedømmet og den folkelige fromhed, ikke mindst for franciskanerordenen, havde forudsagt, at Åndens tidsalder skulle begynde i 1260. Under inspiration heraf opstod flagellantbevægelsen i Perugia som en ny type bodsbroderskab, der anvendte og transformerede lauda-sangen i overensstemmelse hermed. En række *laudesi* broderskaber omdannedes til bodsbroderskaber, såkaldte *disciplinati*. Lauda-sang blev en almindelig fromhedspraksis, og adskillige *disciplinati* broderskaber dannede deres egne quasi-liturgiske ritualer, der integreredes i kirkens liturgiske kalender.

Denne praksis er der bevaret vidnesbyrd om i broderskabers 'liturgiske' manuskripter. Det væsentlige i sammenhængen her er at slå fast, i hvor høj grad selve lauda-sangen var knyttet til kirkens kalender og havde opbyggelig, i det mindste quasi-liturgisk karakter, også da den i løbet af det 14. århundrede i en række *disciplinati* broderskaber udformedes i egentlig grad dramatisk.

Pointen i at referere til dette komplicerede (og langt fra færdigt udforskede) kirke- og kulturhistoriske fænomen er, at både langfredagsdramatik (sungen, omend musik stort set ikke findes bevaret i lauda-dramatikken) og den øvrige lauda-sang, (hvor en række manuskripter også med musikalsk notation er bevaret) i høj grad er forkyndende, fejrende genrer. Med andre ord er også anvendelsen af en sang af samme genre i *Montecassino*-passionsdramaet et tegn på, at værket ikke kun behandlede passionshistorien som et rent narrativt forløb. Tilsvarende havde også broderskabernes egne langfredagsdramaer et opbyggeligt, forkyndende sigte. Lauda-forskeren Cyrilla Barr har analyseret dokumenter fra *disciplinati* broderskabernes handlinger og skelner mellem *devozione*, hvor broderskabet for sig selv (privat) gennemførte deres 'liturgi' og den dramatiske praksis, med opførelser af dramaerne, *rappresentazione*. Den sidste form for opførelse var offentlig med et udtalt opbyggeligt, forkyndende formål (og kunne foregå udenfor oratoriet, men gjorde det ikke altid.

Meget tydeligt finder man den vekslen mellem det narrative og det nutidige perspektiv i et af middelalderens betydeligste - og berømteste - (delvist) latinske passionsdramaer: Det gælder det såkaldt store Carmina Burana Passions-drama på latin og tysk (13. århundrede). Teksten (men ikke dens nodeskrift, der ikke er umiddelbart dechiffrerbar, skønt der gennem sammenligninger med sange kendt fra andre steder er foretaget i hvert fald plausible musikalske rekonstruktioner. En sådan rekonstruktion og opførelse blev tidligt i 1980'erne foretaget ved Indiana University i USA af de for nyligt afdøde amerikanske musik- henholdsvis liturgiforskere Thomas Binkley og C. Clifford Flanigan) er trykt i Karl Youngs gamle monumentale, men på mange punkter overordentlig pålidelige *The Drama of the Medieval Church* (London 1933), bind I, s. 518-32.

Det er karakteristisk for dette værk, at det - og heri ligner det så middelalderens øvrige latinske musikdramatik, dvs både opstandelsesceremonierne, de dramatiske

ceremonier vedr. julekredsen, de gammeltestamentlige spil og helgenspillene - særlig i den indledende del bygger på en vekslen mellem det narrative forløb og heri indskudte led hentet fra den samtidige liturgi. Det kan være led, der så at sige passer ind i det narrative forløb, men det er samtidig også klart, at disse led associerede til gudstjenesten, og når det gælder f.eks. palmesøndags-hymnen *Gloria laus et honor tibi sit, rex Christe, redemptor* (Lov, tak og ære være dig, vor forløser og konge Kristus), kan der ikke være tvivl om, at spillet - hvor det så end er foregået - her selv bliver til en gudstjenestelig fejring.

Hen imod spillets slutning, ved Jesu kors, udfolder Maria tre store klagesange, først en på tysk siden to på latin. Den første latinske indledes med et spørgsmål, som associerer til Bachs Matthæus-Passions indledningskor: *Flete, fideles anime,/ flete sorores optime* ... (Græd trofaste sjæle, græd gode søstre, at jeres klage og tårer må fremvise jeres sorg). Og skønt denne tekst - som den er anført i drama-manuskriptet - ikke på nær samme måde inddrager kristologiske titler, som det sker i Picanders tekst, så er der tale om en komposition (også fra det 13. århundrede), som er betydeligt længere. Det er muligt, men ikke sikkert, at hele denne tekst er blevet sunget under dramaet. Det var en meget almindelig procedure - bl.a. for at spare plads i de dyre pergamenter - at nøjes med kortere henvisninger til sange, der kendtes på anden måde i forvejen. I så fald rummer teksten her et væld af teologiske formuleringer omkring Jesu offerdød, der ikke står tilbage for Picander og Heinrich Müller, f.eks. det følgende citat (Young, I, s. 499): *Ergo quare, fili care,/ pendes ita, cum sis vita vivens ante sæcula?/ Rex cælestis, pro sceletis / alienas solvis pænas, agnus sine macula?* (Men hvorfor, kære Søn, hænger du således, når du selv er Livet, levende før verdens begyndelse? Himmelske Konge, er det for andres forbrydelser, for at skaffe frihed for andres straf, som et pletfrit (offer)lam?)

Men også selvom hele denne tekst (med langt flere stærkt teologiske formuleringer om forsoningen) ikke blev sunget ved drama-opførelsen, så er der næppe tvivl om, at også en eventuelt kortere version heraf med mindre teologisk tankestof for tilhørerne måtte rumme associationer til den - i senmiddelalderen stærkt udbredte - mere eller mindre klart liturgiske, men i hvert fald altid opbyggelige latinske Maria-klage. Under alle omstændigheder er vi i en (for tilhørerne) nutidig kontemplation af korsfæstelsen, ikke i en dramatisk monolog i en ligefrem narrativ fremstilling af korsfæstelsen, præcis som vi finder det i Bachs Matthæus-Passion, hvor Thyssen særdeles præcist karakteriserer forholdet mellem narrativ fremstilling og koral skærtorsdag aften, hvor Jesus forudsiger forræderiet, og hver af disciplene spørger, om det er ham: *Herr, bin ich's*, hvorpå koralen sætter ind med sit *Ich bin's, ich sollte büßen.* (Thyssen, s. 91-92). Thyssen kommenterer dette således:

> *Denne koralstrofe giver tillige et billede af, hvordan det* ***tidslige*** *aspekt i passionshistorien opfattes i Bachs samtid. Der består selvfølgelig en klar distance til passionens historiske tid og sted. Men igen handler det om den aktuelle menigheds overbydning af de bibelske*

personer, der jo befinder sig midt i begivenhedernes forløb, og derfor (som her disciplene) er nødt til at spørge i nøje overensstemmelse med begivenhedernes gang. Den aktuelle betragter derimod kender på forhånd historiens udgang og kan derfor overskue situationen. Og dermed er han også i stand til at ræsonnere over, hvad der er den dybere mening bag Jesu ord. Men netop i dette ræsonnement bliver han selv gjort ***samtidig*** *med passionsdramaet, fordi erkendelsen af Jesu passion som frelsesbegivenhed ophæver tidsafstanden mellem den* ***historiske*** *passionsbegivenhed og den* ***personlige*** *frelsesbegivenhed - eller som Luther og siden Brorson ville sige det: "det for dig jo skete" (DS 208,5).*

S. 92 og jf. tilsvarende tanker s. 128, 133 og 139).

Med andre ord: Det som Thyssen forbilledlig klart understreger som konstituerende for den teologisk-musikdramatiske form i Matthæus-Passionen, er altså led i en lang og dyb tradition med stærke rødder i middelalderens latinske musikdramatik i dens forhold til liturgien og en nutidig betragtning. Det gør på ingen måde Bachs (og Picanders) værk mindre dybt og originalt, for selvfølgelig folder denne struktur sig ud på en anden måde i den lutherske tradition end i den middelalderligt latinske, selvom forskellene måske mere vedrører udtryksmåder end selve de teologiske udsagn, hvilket her sikkert også hænger sammen med dramatikkens stærke binding til bibelteksten. Ligesom det naturligvis ingenlunde er teologisk tilfældigt, at den nutidige tolkning i så overvældende grad er lagt i munden på Jesu moder i den middelalderlige ceremoni.

I den forbindelse er også Luthers holdning til de middelalderlige passionsspil af interesse. I hans *Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* fra 1519 kritiseres et teologisk misbrug af passionsspil. Luther bemærker, hvordan sådanne spil opildner vrede mod jøder og tilføjer - ironisk -, at det åbenbart drejer sig mere om at betragte Judas' og jødernes ondskab end Kristi lidelse. Dernæst gør Luther rede for sin opfattelse af, hvordan Kristi lidelse kan være en kristen til nytte. Her er det afsløringen af betragterens egen skyld, der står i centrum, dernæst, hvordan Gud af nåde ved Kristi forløsning har befriet mennesket for dets synd. Brodden rettes her - i overensstemmelse med det reformatoriske hovedanliggende mod den traditionelle tro, at man ved at deltage i bestemte ceremonier skaffer sig en bedre plads over for Gud. Det er i den sammenhæng, spillenes brug er forkert. Herudover kritiserer Luther kun, at disse spil i praksis udarter, så de ikke er i overensstemmelse med den lidelse, de havde til formål at fordybe sig i. (*Eyn Sermon von der Betrachtung des heyligen leydens Christi*, se 2. bind af Weimarudgaven af Luthers skrifter, s. 136-42). En fuldstændig parallel holdning finder man i Luthers *Sermon von dem Gebet und Prozession in der Kreuzwoche*, ligeledes fra 1519, (sammesteds s. 175-79).

Af et brev fra 1530 fremgår det, at Luther - i hvert fald i sine senere år og formentlig i sammenhæng med sin interesse for opbyggelig undervisning både af skolebørn og af menigheder - var tilhænger af opførelser af spil om Kristi liv i skoler og menigheder.

I et brev d. 2. april 1530 omtaler Luther til Zwickau-præsten Nikolaus Hausmann en bog forfattet af eller tilhørende denne, *'volumen tuum'*, som tilsyneladende må have indeholdt et Kristi liv drama, der herefter kommenteres således, (se Weimarudgaven af Luthers værker, Briefwechsel, bd. 5, s. 271-72):

> *Nam & ego non illibenter viderem gesta Christi in scholis puerorum ludis seu comediis latine & germanice, rite & pure compositis, repraesentari propter rei memoriam, & affectum rüdioribus augendum.*
>
> (Thi også jeg ville gerne se Kristi gerninger opført i drengeskoler i ordentligt og renfærdigt komponerede latinske eller tyske spil eller komedier for at hjælpe på erindringen og følelsen hos de uvidende.)

Hele denne lange ekskurs skal på ingen måde forstås som en skarp kritik af Thyssens fremstilling, snarere som et lille supplement eller en replik, foranlediget af en spændende og relevant afhandling. Min pointe er først og fremmest, at set i et langsigtet perspektiv, hvor også middelalderen kan inddrages, forstås også Bachs værk i endnu højere grad som funderet i noget objektivt, i den offentlige gudstjenestes tradition. Netop i den dybde, der herigennem viser sig, fra den bibelske fortælling og det middelalderlige musikdramatiske perspektiv over den reformatoriske koral med dens nye betydning som bærer af folkets eget ansvar for gudstjenesten og til den kunstnerisk forfinede og differentierede (men naturligvis stadig menighedsrelaterede) kontemplation, viser Bachs storhed sig i, at han kan favne alle disse og skabe en syntese, et værk, der så at sige kan inddrage hele liturgi- og musikhistorien foruden (ikke mindst) menneskets frelseshistorie.

SUNE AUKEN

Om muligheden af en moderne salmedigtning

Den 21. maj 1991 nedsatte daværende kirkeminister Torben Rechendorff et udvalg, der skulle redigere et tillæg til "Den Danske Salmebog". Da redaktionsudvalget knap tre år senere afsluttede sit arbejde (15. Februar 1994), kunne man i forordet til det nye tillæg læse følgende:

> Under forarbejdet til tillægget har udvalgets medlemmer gennemgået mere end 2.000 salmer og ved udvælgelsen forsøgt at vægte salmernes teologiske indhold og litterære kvalitet i forhold til deres anvendelighed.

Det er en rosværdigt præcis programerklæring. Teologisk indhold, litterær kvalitet og anvendelighed er nemlig lige præcis de tre kriterier, en salme må vurderes på.

Hvis programerklæringens præcision er bare nogenlunde dækkende for, med hvilken omhu salmebogsudvalget har arbejdet, må man gå ud fra, at den har gjort sit arbejde godt. Det må så igen betyde, at de godt 250 salmer, tillægget indeholder, er blandt de mest vellykkede tekster, den moderne salmedigtning har at byde på.

Hvis dét er sandt, må man prise sig lykkelig for, at man ikke selv har siddet i udvalget, for hvis resten af den moderne salmedigtning er dårligere end de tekster, tillægget faktisk indeholder, må det have været en hård oplevelse at skulle igennem 2000 af dem.

De salmer, der er i tillægget, er nemlig slemme nok. Man behøver kun at være kommet et par salmer ind, før man tror, at nu må bunden da være nået, som hos Helge Noe-Nygaard (757), der i "Nu vil jeg synge dig en sang" vrider det danske sprogs syntaks af led og blander sine metaforer til det noget forvirrende billede af den dagsbebudende, gnistrende klodesne i det sorte, dybe skød:

> I rummets sorte dybe skød
> der lod du kloder sne.
> Hinsides tusind lysår vi
> gnist af din dag kan se.

"Meget værre end dette her kan det vel ikke blive", tænker man, men må til sin forbløffelse konstatere, at det kan det sagtens. Når man kommer nogle salmer længere hen, støder man på nr 765, der har mere lighed med et dårligt børnerim end med en salme:

> Jorden er så rund
> li'som en bold,

svæver i det blå.
Gud ser glad derpå.

II

Nu er det selvfølgelig ikke fair at karakterisere de moderne salmer med bundskrabet fra tillægget (selvom man kunne give mange andre eksempler, der var lige så slemme som dem, jeg allerede har fremdraget), men selv hvis man bevæger sig ind i den bedre halvdel af teksterne i salmebogstillægget, står det ikke for godt til. Lad os prøve at læse en af dem, Lars Busk Sørensens passionssalme "Det kolde månelys ned mellem vintersorte grene" (808)[1]. Den lyder i sin helhed som følger:

Det kolde månelys ned mellem vintersorte grene.
Guds søn den blege forårsnat så bitterlig alene.
Et sidste måltid har han delt i nat med sine venner
og talt om sin bestemmelse og trykket deres hænder.

Nu er han ene med sin angst, mens månenatten blegner,
og vennerne, så nær ved Gud, blir døsige og segner.
Nu træder fristeren ham nær, og selviskhedens løgne
forvrænger ondt og godt i nat, så langt en mand kan øjne.

Det kolde månelys ned mellem vintersorte grene.
Guds søn, der i sin dødsangst knæler, bitterlig alene.
Da sker det denne forårsnat, Guds vilje gennemlyser
et menneskes forpinte sind, han rejser sig og fryser.

Han går den sidste tunge gang mod det uvirkelige
og ved, at fra hans bitre grav skal verdenshåbet stige:
et kærlighedens kontinent, hvor magten er forbandet,
og menneskene lever som Guds viljes folk i landet.

Redaktionsudvalget nævnte tre kriterier for udvælgelsen af salmer til salmebogen: Teologisk indhold, litterær kvalitet og anvendelighed.

Hvad anvendeligheden angår, klarer "Det kolde månelys..." sig nogenlunde. Den er rimelig mundret, så den vil ikke volde besvær at synge, det er ret åbenlyst, hvor i kirkeåret den kan bruges (Skærtorsdag), og den er ikke alt for lang, så selv den ikke-kirkevante del af menigheden klarer nok at komme igennem den.

Men fungerer "Det kolde månelys...." nogenlunde i forhold til det første kriterium, så kommer den til gengæld i des alvorligere problemer, når man undersøger dens forhold til de to andre kriterier, det teologiske og det litterære.

Hvad det litterære angår, så er den værste mangel, at man ikke selv med sine bedste anstrengelser kan få "Det kolde månelys..." til at sige noget interessant. Det eneste, salmen har i retning af et meningsfuldt forløb, er en gengivelse af beretningen om Jesus i Getsemane, hvortil der forbindes en art vision om den nye og bedre verden, som bliver resultatet af Jesu henrettelse. Man kan læse på salmen, så længe man vil, længere kommer man ikke! Når det forholder sig sådan, hænger det sammen med, for det første at tekstens enkelte dele ikke hænger sammen, for det andet at den benytter sig af en række store ord, den ikke selv har noget bud på, hvad betyder.

Salmen åbner med en art impressionistisk sansning: "Det kolde månelys ned mellem vintersorte grene". Man ville normalt forvente, at den så ville foretage en fortolkning af denne sansning, så denne kom til at stå i forhold til resten af teksten og medvirke til opbygningen af en helhed, men det er ikke tilfældet. Billedet forbliver stemningsmaleri og ikke andet. Tilsvarende med de sovende disciple: det er selvfølgelig synd for Jesus, at hans venner falder i søvn, men det er også alt, "Det kolde månelys..." har at sige om den sag. Der er langt fra dette til Kingo, der lader Jesus henvende sig til disciplene med en i sandhed guddommelig opsang:

Men nu Dødsens angist tegner
Sig i hver min Øyesteen,
Nu, mit Blood paa Jorden regner,
Nu, min Siæl er fuld aff meen,
Nu vil ingen hos mig staa,
Ingen vil til Haande gaa,
Ingen vil sin Søvn forspilde,
Om jeg aldrig leed saa ilde.[2]

Senere i "Det kolde månelys..." dukker fristeren op. Det er der for så vidt ikke noget galt i; det giver god mening at lade Jesus konfrontere syndens fader i Getsemane, hvor han står foran det offer, der skal føre til syndens overvindelse. Men dén fortolkning - eller en af tilsvarende rigdom - leder man forgæves efter. Som det galdt for de sovende disciple, gælder det også her: Lars Busk Sørensen har ikke andet at bruge fristeren til end til at fortælle os, at det er synd for Jesus. Satan dukker op og forsvinder i en og samme sætning uden at have afsat nævneværdige spor i teksten. Tilsvarende lidt betydning er Busk Sørensen i stand til at få ud af Jesu accept af den forestående korsfæstelse, og at Herren pludselig fryser, da han rejser sig, har efter min bedste vurdering ingen dybere forklaring, end at Busk Sørensen har manglet et rim på "gennemlyser".

Nu kunne det i sig selv være problematisk nok, men "Det kolde månelys..." har som lyrik betragtet et andet og lige så alvorligt problem: Den er fuld af store ord, den ikke

selv har noget ordentligt bud på, hvad betyder. Erik Skyum-Nielsen har om en anden af Busk Sørensens salmer[3] sagt følgende:

> Vi slipper heller ikke for den nye salmedigtnings nok allerbesværligste dødvægt: de store uforklarede abstrakter, som, blot fordi vi har hørt dem så tit, kommer til at lyde forførende velkendt, og som giver *digteren* den illusion, at yderligere beskrivelse kan udelades <...>[4] (min fremhævelse. sa)

"Det kolde månelys..." slipper nogenlunde helskindet igennem første strofe; "bestemmelse" er tvivlsom omend ikke katastrofal, men i slutningen af anden strofe dukker de store uforklarede abstrakter så meget des tydeligere op. Først får vi "selviskhedens løgne" og dernæst "forvrænger ondt og godt" uden antydningen af forklaring på, hvad Busk Sørensen mener med de store ord. Men det går først helt galt i fjerde strofe, hvor Jesus først går imod "det uvirkelige", derefter kommer "verdenshåbet". Det sidste ord forsøger Busk Sørensen at forklare lidt bedre, men han forklarer det uklare med det dunkle: "Et kærlighedens kontinent, hvor magten er forbandet, / og menneskene lever som Guds viljes folk i landet". Busk Sørensen bruger meget store ord her: "Kærlighedens kontinent", "magten", "forbandet" og "Guds viljes folk", desværre mangler der fuldstændig et bud på, hvad de har at sige; de forbliver betydningsforladte, og dermed forbliver salmen desværre også betydningsforladt.

III

Så meget om det lyriske. Hvad det teologiske angår, har "Det kolde månelys...." også alvorlige problemer. Den værste mangel ved salmen er nok, at den ikke har et ord at sige om synden, for dermed går hele pointen af historien: en passionssalme uden syndsbevidsthed er en absurditet. Når Jesus skal igennem hele passionshistorien, er det for at tage den straf på sig, det syndige menneske har gjort sig fortjent til, - døden. Hvis ikke mennesket var syndigt, var der ingen grund til, at Jesus skulle korsfæstes. Bortfalder synden mister passionshistorien sin pointe, og dermed mister også salmen sin pointe.

Det er også på andre måder ærgerligt, at "Det kolde månelys..." intet har at sige om synden, for det er ikke bare den, der giver påskehistorien sin betydning; hele historiens drama afhænger af den. Det gælder også dramaet omkring Jesu bøn i Getsemane have.

Det er nemlig ikke bare for Jesus, historien er af betydning, den er lige så vigtig for den troende. Ved sin død frelser Jesus den troende fra selv at skulle tage straffen for sine synder. Derfor er det af afgørende betydning for os, at Jesus faktisk beslutter sig for at lade korsfæstelsen finde sted. Gjorde han ikke det, ville vi ikke blive frelst. Scenen i Getsemane er altså i et frelseshistorisk perspektiv en af de vigtigste i hele

Bibelen. Igen: når Lars Busk Sørensen ikke har noget at sige om synden, går luften ud af (frelses)historien.

Men det er ikke kun på dette punkt, "Det kolde månelys..." halter teologisk. Jeg omtalte før det problem, at Lars Busk Sørensens salme ikke havde noget ordentligt bud på betydningen af alle de dyre ord, den bruger. Det viser sig også at være et problem for salmens teologi. Det er to steder i sidste strofe, det for alvor halter.

Først strofens første vers: "Han går den sidste tunge gang mod det uvirkelige". Forsøger man at læse med salmen, vil man sige, at det, Lars Busk Sørensen formentlig sigter til, når han taler om at gå mod "det uvirkelige", er det chok og den følelse af uvirkelighed, et menneske kan have, når det står foran en stor sorg eller en alvorlig ulykke. Det er lidt vagt, men det giver dog nogenlunde mening.

Men problemet er. at dét ikke redder noget som helst i dette tilfælde. Jesu død er frivillig og giver kun mening som soningsdød, fordi han er helt klar over, hvad der venter ham. Først når han ved dét, har han selv kunnet vælge det. Hvis der er en ting, de kommende begivenheder *ikke* er for Jesus i Getsemane, er det uvirkelige.

Lige så problematisk er Busk Sørensens billede af paradiset. Han fortæller os her, at i det nye kærlighedens rige er magten forbandet. Det er teologisk set et stort problem, for kristendommen har aldrig haft noget imod magten. Læser man Miltons "Paradise Lost", finder man den ene beskrivelse efter den anden af, hvor ufatteligt mægtige de forskellige medvirkende er. Når Satans hære beskrives som fulde af kraft og magt, er det blandt andet med det formål, at læseren skal se, hvor mægtig Gud er, for han har jo med lethed overvundet denne ufattelige magt.

Dertil kommer, at "almægtig" er et af de ord, man hyppigst bruger om Gud, og at Herrens egen bøn, Fadervor, slutter med ordene "thi dit er riget og *magten* og æren i evighed". Forbander man magten, forbander man noget, der for kristendommen hører Gud til[5]:

IV

Når man ser, hvor tvivlsomme teksterne i det nye salmebogstillæg er, falder det spørgsmål en ind, om det overhovedet er muligt at skrive en god salme idag. For selvom der skrives salmer på livet løs, skrives der tilsyneladende ikke gode salmer. Skyldes det, at man simpelthen ikke kan skrive en moderne salme, eller er der håb om, at vi en dag får en ny stor dansk salmedigter at se?

For at kunne besvare det spørgsmål ordentligt må man have et bud på, hvad det er for specielle betingelser, den moderne verden pålægger kristendommen.

Jeg tror, det mest afgørende vilkår, kristendommen i nutiden er underlagt, er det, at Bibelen har mistet sin status som absolut sand. Eller mere præcist udtrykt: Bibelen er blevet underlagt teksteksterne sandhedskriterier. Man kunne også sige, at det idag i højere grad er Bibelen, der er til eksamen hos sin omverden end omvendt. Denne

anskuelse har i den grad gennemtrængt hele vores tankeverden, at den store canadisk litteraturkritiker Northrop Frye kan konstatere at

> <...> if a historical record of Jesus' trial before Pilate were to turn up, that corresponded in any detail to the Gospel account, many people would hail that as a definitive vindication of the truth of the Gospel story, without noticing that they had shifted their criterion of truth from the Gospels to someting else.[6]

Skal man præcisere, hvornår dette skift historisk set finder sted, må man sige, at det er et forløb, der begynder med renæssancens opbrud fra middelalderens verdensbillede og har sit endelige, afgørende indslag i den moderne bevidsthed med oplysningstiden.

Det, der sker i dette forløb, er groft sagt, at videnskaben gør en række opdagelser, der er uforenelige med den bibelske lære. I den situation har man valget mellem enten at forkaste de nye opdagelser eller at opgive sin tro på Bibelens absolutte ufejlbarlighed. Spørgsmålet er, om menneskets fornuft eller den bibelske sandhed er det vigtigste. Det må nødvendigvis resultere i, at mennesket sætter sig selv over Bibelen. Konsekvenserne af det modsatte standpunkt er for uholdbare - også teologisk.

V

Nu forholder det sig jo imidlertid så interessant, at en af vore tre største salmedigtere, Grundtvig, faktisk skriver *efter* oplysningstiden. I denne forstand er han moderne salmedigter. Når Grundtvig tidligt i sit liv regner sig for gammelluthersk, er det bl.a. i protest mod oplysningstidens fornuftsdyrkelse. På samme måde kunne man sige, at når han senere forlader denne position og gør sin "Mageløse Opdagelse", at det er i menigheden og i trosbekendelsen og ikke i bogen alene, at den sande kristendom er at finde, så er det, han gør, at kristne rationalismen ved at kristne den fornuft, oplysningen støtter sig på.

Hvis det er sandt, betyder det, at man faktisk godt kan skrive gode salmer på i hvert fald denne del af modernitetens betingelser, for Grundtvig har gjort det[7].

VI

Men dermed er det ikke gjort, for man skal jo være blind for ikke at se, at verden selvfølgelig ser meget anderledes ud i dag, end den gjorde på Grundtvigs tid. Den sekulære bevidsthed, der har sit endelige erkendelsesmæssige gennembrud i oplysningstiden, får først sit samfundsmæssige gennembrud i slutningen af forrige århundrede - altså efter Grundtvig.

Man kunne sige, at det, der sker, når den sekulære bevidsthed bryder igennem i samfundet, er, at mennesket efterhånden nægter at lade kirken bestemme, hvad de skal synes er godt og ondt. Den individualisme, der ligger implicit i oplysningstidens betoning af subjektet, slår nu igennem for fuld kraft. Man vil selv definere, hvad man mener er rigtigt og forkert uden utidig indblanding fra paternalistiske myndigheder som kirken.

Et interessant udslag af dette kan aflæses både (som jeg allerede har gjort det) i Lars Busk Sørensens salme og i salmebogstillægget som sådan: man taler ikke eller kun nødigt om synden. I en passionssalme som "Det kolde månelys..." bliver det ekstra iøjnefaldende, men det er ikke bare denne salme, der har problemer med synden. Det har det meste af den moderne salmedigtning - og vistnok også store dele af den moderne kristendom.

Når det forholder sig sådan, skyldes det vist, at moderne mennesker set fra et kristent synspunkt reagerer helt forkert, når nogen kommer og siger, at de er syndige. I stedet for at blive sønderknuste og bede om tilgivelse, sker der gerne det, at de enten bliver vrede eller giver sig til at synes, at den talende er lidt underlig. Denne reaktion hænger blandt andet sammen med, at det ikke er lykkedes ret godt for den moderne forkyndelse at få forklaret, at synd ikke bare er "øl, fisse og hornmusik", men det er ikke den eneste grund. Der er en anden og lige så vigtig. Når mennesket selv er blevet altings vurderingsnorm, og man ikke kan tænke sig noget principielt højere sted, hvorfra man kan kritisere mennesket, bliver det et ubesvarligt spørgsmål, med hvilken autoritet man tillader sig at kritisere. Og uden en forestilling om en dom fældet på baggrund af en legitim autoritet, er synden selvfølgelig en absurditet. Og idet synden bliver absurd, bliver også tanken om nåden absurd, for nåden forudsætter synden. Der ville ikke være noget at tilgive, hvis der ikke var nogen synd.

Men mennesket er selvfølgelig ikke godt nok, og vi ved det godt: vi behandler ikke hinanden, os selv og verden ordentligt, og vi får aldrig gjort alt det, man med rimelighed kunne forlange af os. Det i menneskets liv, der tidligere blev karakteriseret som syndigt, er der stadigvæk.

Den moderne verden har imidlertid et andet bud på, hvad der er galt: vi er syge. Det, der før var synd, er nu synd for os. Når vi optræder forkert, er det ikke vores skyld, og det har ikke noget med vores væsen at gøre; det kommer udefra. Vi skal ikke omvendes fra vor ondskab, vi skal behandles for vore sygdomme.

Hvor store dele af den kristne forkyndelse, der støtter sig til en sådan opfattelse og dermed prædiker kristendommen som terapi, skal jeg ikke udtale mig om, men den er i hvert fald dominerende i salmebogstillægget. Erik Skyum-Nielsen har beskrevet dette i en passage, der endnu engang viser ham som en af de mere flabede litteraturkritikere, vi har herhjemme:

> Salmeskriverne beder blot om, at vor tro skal få kraft og næring, så at den efter kirketid kan tage form af erotik og samfundssind. Grundholdningen er med andre

ord mest af terapeutisk art: Når troens under ved mødet med Jesus og indtagelsen af hans kød og blod opløser vore indrepsykiske barrierer og nedbryder de undertrykkende spærringer, vi som samfundsindivider til daglig plager hinanden med, ja, så får alle det godt eller i hvert fald så meget bedre, at vi må takke Vorherre derfor: den store uegennyttige healer.[8]

VII

Hvis det ikke var nok til at udvande evangeliet til ukendelighed, så kommer dertil, at det moderne menneskes normalbevidsthed ofte er uimodtagelig for enhver mere kompliceret tankegang. Mange mennesker er vænnet til at få alt præsenteret i en flad og gennemtygget udgave og bliver derfor gerne fornærmede, hvis de ikke med det samme forstår, hvad der foregår omkring dem. De synes at tænke, at det er emnet, der er dumt, selvom det i virkeligheden er dem selv, der ikke er lydhøre nok. Det er bl.a. derfor kirkefremmede mennesker, der har forvildet sig ind til en barnedåb eller en konfirmation, kan være meget forstyrrende. De forstår ikke, hvad der foregår, og antager derfor med den største selvfølgelighed, at det er gudstjenesten, der er noget i vejen med. Man kan så se dem sidde og vente utålmodigt, eller stirre omkring sig. De er tilskuere snarere end menighed, og sådan nogle hører ikke hjemme i en gudstjeneste (dette gælder formentlig ikke alle kirkefremmede: jeg tror, de fleste opfører sig upåklageligt, men man lægger jo kun mærke til dem, der ikke gør det, for de andre skiller sig ikke ud fra resten af menigheden).

Denne blaserte uvidenhed bøjer de nye salmer sig tilsyneladende for, og de tager i høj grad skade af det. Man skal kigge godt efter i det nye tillæg, hvis man vil opdage en salme, der bærer betydninger, der ikke er umiddelbart tilgængelige ved første blik.

For de fleste af dem gælder det, at det ikke kan betale sig at tænke længe over dem, medmindre det, man vil finde ud af, er, hvorfor de ikke fungerer. I virkeligheden modsætter de nye salmer sig tekstanalyse, fordi der ikke må være brug for den: man risikerer jo at støde nogen fra sig, hvis teksten bliver så svær, at den ikke kan forstås til bunds i første gennemlæsning. Men dermed forsvinder også enhver mulighed for dybsindighed, for den kræver eftertanke.

VIII

Måske skulle de moderne salmedigtere overveje, om de virkelig gad være så konforme. Kunne det ikke tænkes, at det ville være godt både for kristendommen og for den moderne verden, om kristendommens nutidige salmister insisterede lidt mere på, at de faktisk havde noget at sige mennesker idag - også selvom budskabet i første omgang er uvelkomment? Måske ville både moderne mennesker og moderne salmer

have gavn af, at de kristne sangere tog bladet fra munden og begyndte at tale om synd og nåde i stedet for om sygdom og åndelig healing.

Ja, man kunne sågar overveje, om der ikke lige præcis her virkelig var en opgave for en ordentlig salmedigter. Var det ikke snart på tide, at nogen på kristendommens og egne vegne blev så fløjtende rasende over den udvandede tro, den moderne salmedigtning og megen moderne teologi præsenterer os for, at han eller hun følte sig kaldet til at rette op på det? Det kunne man f.eks. gøre ved at skrive salmer af poetisk fylde og teologisk tyngde. Tekster, der ikke var bange for at være sig selv, og ikke lod sig slå for munden blot fordi nogen fandt dem vanskelige. Vi trænger til dem.

Noter

1. Den følgende noget fjendtlige analyse må nødig opfattes som udtryk for nogen speciel modvilje mod Lars Busk Sørensens salme. Den er netop valgt som *eksempel*, og at det overhovedet giver mening at læse Busk Sørensens salme grundigere, skyldes netop, at den hører hjemme i den bedre ende af tillæggets salmer.

2. Thomas Kingos Samlede Skrifter ved Brix, Diderichsen og Billeskov Jansen. Bind IV, side 286. Strofen er sjette strofe af tretten i passionssalmen "Om de Sovende Disciple", der former sig som en lang anklagetale mod disciplene for deres svigt.

3. "Uberørt af byens travlhed", nr 842 i tillægget.

4. "Den stærke basun" i Jan Ulrik Dyrkjøb (red): "Brorson - En bog i trehundredeåret for salmedigterens fødsel". København 1994. Side 128.

5. Man kunne måske indvende, at den magt, Busk Sørensen har tænkt på, er den verdslige magt: de onde generaler og politikere og deres onde kampvogne. Det er sikkert sandt nok; det er bare ikke det, der står i salmen.

En tilsvarende magtforskrækkethed kan man iøvrigt finde hos Hans Anker Jørgensen i tillæggets nummer 821, som begynder:

> Mal Byen Rød og Jorden grøn!
> Han, som var død, Marias søn,
> har narret fjendens nattevagt
> og undergravet dødens magt.

Vi ser her Jesus som snedig politisk partisan, der "narrer" og "undergraver". Men der er slet ikke brug for den slags listige numre. Jesus i opstandelsen er triumfatoren, der kaster den romerske gravvagt til jorden (bare tænk på Isenheimeralterets gengivelse af opstandelsen) og besejrer døden. Krigsmetaforer? Ja, selvfølgelig. Det var en kamp mellem livet og døden, og livet vandt.

6. "The Great Code", New York 1982. side 45. Frye har i denne bog meget interessante overvejelser om Bibelens forhold til et moderne sandhedskriterium.

7. Jeg har hentet dele af dette synspunkt fra et foredrag Peter Thyssen holdt i Studenterkredsen i København i efteråret 1994. Hvor store dele af synspunktet, der er overtaget herfra, ved Peter Thyssen dog sikkert bedre end jeg.

8. Op.cit. side 128.

JENS LYSTER

Om Himmerigs rige vi tales ved

Tilegnet salmebogskommissionen

Skulle ovenstående annoncering af samtaleemne virke lovlig fordringsfuld - som om en enfoldig landsbypræst skulle have noget originalt at bidrage med om slige høje materier - skynder jeg mig at foregribe en berettiget forargelse ved at oplyse, at overskriften er titlen på en meget smuk, men desværre ikke så hyppigt sunget salme i vor salmebog, nemlig DDS 658. Det er om denne salme, jeg har gjort en lille iagttagelse. Eller rettere: der er et enkelt ord i strofe 2,4, som har en interessant historie.

Salmen "Om Himmerigs Rige saa ville wi tale" kendes tidligst i Thomissøns salmebog 1569, hvor den danner en værdig afslutning på bogens sidste rubrik "Om Dommedag oc Opstandelse".

Eftersom salmen rummer tydelige henvisninger til forklarelsen på bjerget, har salmen i tidens løb - i alt fald siden Kingo 1699 - haft en funktion som salme til 6. søndag efter hellig tre konger. Efter den nye alterbog må placeringen blive på den sidste søndag efter helligtrekonger. Sidst i 1600-tallet kunne den, i alt fald i Cassubens salmebog, bringes i forslag til 2. søndag efter trinitatis.

Salmen er ganske anonym hos Thomissøn og nævnes ikke i hans registre over salmer, som har været sunget i den papistiske tid. Alligevel har man formodet, at den må have middelalderlig oprindelse. Følgende lille oplysning, som ingen vist tidligere har været opmærksom på, kan bekræfte dette. En vise, som Peder Mortensen Brinck udgav i 1581, har denne titel: "En ny Vise om en Vnderlig Fødsel, som er sket i Væ i Skaane, den 7. Maij Aar 1581. Oc kand siungis met de Noder, som den gamle Vise: Om Himmerigis rige saa ville wi tale. P: M: B:", Kiøbenhaffn 1581 (Lauritz Nielsens Dansk Bibliografi nr. 441). Når Brinck i det år kan omtale vor salme som "den gamle Vise", må den være adskilligt ældre end Thomissøns salmebog.

Vi må antage, at Hans Thomissøn har fundet den i levende brug og også fundet den brugelig i en luthersk salmebog. Da den formodentlig aldrig har været trykt før 1569, har hans kilde altså været håndskreven med alle de muligheder for fejltydning, som dette kan indebære. Thomissøn eller hans far, der hjalp ham med arbejdet, kan selv være dem, der har nedskrevet teksten efter brugerens diktat.

Som jeg tidligere har været inde på - i Hymn. Medd. 1992 side 202 -, tyder meget på, at Thomissøns salmebog 1569 (fremover kaldt udg.A) blev til under det største tidspres, hvilket åbenbart er et tilbagevendende arbejdsvilkår for danske salmebogskommissioner. Derfor måtte finpudsningen af de enkelte salmer vente til den følgende udgave, som man plejer at kalde udg.B og som muligvis er kommet i året 1571. I denne udg.B, der må betragtes som fuldendelsen af Hans Thomissøns årelange salme-

bogsarbejde, hvorfor det ville være af stor betydning, om nogen engang vil påtage sig at registrere alle de nye læsemåder, der kom til i denne udgave, forekommer der i vor salme en interessant ny læsemåde i str. 3,4, som svarer til vores nuværende str. 2,4 i DDS 658.

I udg.A lyder denne strofe, der skildrer de jordiske fortrædeligheder, som vi slipper for i Himmeriget, sådan:

Ingen kand der ey heller bliffue vred,
Der er oc icke kedsommelighed,
Søffn, leede, fryct eller fare.
Alting der nogen *bedrøffue* kand
Kommer aldrig heller i dette Land,
Oc døden kand der ey skade,
Derfor værer euig glade.

Meningen skulle ikke være til at tage fejl af. I lin. 4-5 siges, at alt det, der kan bedrøve nogen, kommer heller aldrig (ind) i Himmeriget.

Ikke desto mindre har Thomissøn i udg.B foretaget en udskiftning af en eneste vokal - med en mærkbar meningsændring til følge:

Lin. 4-5: Alting der nogen *bedriffue* kand
Kommer aldrig heller i dette Land,...

I udg.A var "Alting der" grundled og "nogen" genstandsled. I udg.B er det omvendt "nogen", der er grundled, medens "alting der" er genstandsled. Ordet "bedriffue" har og havde en negativ klang. Vi kender det i ordsammenstillinger som "bedrive hor", hvor det kan sidestilles med udsagnsordet "begå", der også klinger negativt i forbindelser som "begå mord". Sætningen betyder altså: "alt det (forkastelige), som nogen kan (finde på at) bedrive/begå, kan aldrig finde sted i Himmerig.

Vi kan i dag synes, at der skal underforstås lidt for meget ved udg.B's læsemåde, men vi må slå os til tåls med, at Hans Thomissøn, der stod på højden af sin tids dannelse, sikkert har talt og skrevet sin tids bedste dansk, hvorfor vi næppe har lov at gå i rette med ham.

At "bedriffue" ikke bare er en stavefejl, men en bevidst korrektion, fremgår af, at læsemåden fra nu af forekommer i Thomissøn-udgaverne frem til den sidste i 1634, ligesom den også vandt indpas i Reravius-salmebøgerne. At der senere i 1600-tallet skete en tilbagevenden til "bedrøffue", skal dog nævnes for fuldstændighedens skyld. De fuldkomne salmebøger, i alt fald Geertzens og Cassubens, har "bedrøffue" og Kingo 1699 ligeså.

Og så springer vi frem til vor egen tid, til DDS nr. 658, der har "bedrive":

Hvad ondskab nogen *bedrive* kan,
ret aldrig spørges i dette land...

Det er en bemærkelsesværdig tilbagevenden til Thomissøn-traditionen, som nok er en undersøgelse værd. Derfor må Grundtvig nu inddrages.

Grundtvigs forhold til salmen
I P. A. Fengers Tillæg til evangelisk-christelig Psalmebog, Kbh. 1857 findes salmen som nr. 1044 som salme til 27. søndag efter trinitatis. Det er teksten herfra, der er aftrykt i Grundtvigs Sang-Værk bd.V nr. 100, hvor den pågældende strofe lyder:

Der Ingen bliver paa Næsten vred,
Der er og ikke Kjedsommelighed,
Ei Dorskhed, Frygt eller Fare.
Hvad Ondskab Nogen *bedrive* kan
Ret aldrig spørges i dette Land,
Og Døden kan der ei skade,
Derfor værer evig glade!

Det kan nok få os til at spørge efter Grundtvigs forlæg? I dette tilfælde er det ikke Kingos salmebog, der er svaret, for her stod som sagt "bedrøve", også i de Odense-udgaver af Kingo, der stadig udkom på Grundtvigs tid. Med mindre Grundtvig har ejet en udgave af Thomissøn eller benyttet en sådan på Det kongelige Bibliotek, mener jeg mig dog i stand til at udpege den sandsynlige kilde, som Grundtvig her har øst af, nemlig C. J. Brandt og Ludvig Helwegs Den Danske Psalmedigtning bd.I, Kbh. 1846, hvor teksten findes aftrykt som nr. 226 med disse vers:

... Alting, der nogen *bedriffue* kand,
Kommer aldrig heller i dette Land,...

Denne konstatering rejser igen det spørgsmål, hvilken udgave af Thomissøn, de to nævnte forskere har benyttet som tekstgrundlag for deres antologi. De anfører ganske vist som deres kilde "Th. 1569", men de har ikke været klar over, hvilken flertydig størrelse Thomissøns salmebog er. Hvilken udgave, de to forskere har anvendt, kan først besvares, når der foreligger et variantapparat til Thomissøns salmebog!

Nu udkom Den Danske Psalmedigtning som nævnt i året 1846, men det vides, at Grundtvig interesserede sig for "Om Himmeriges rige.." også før den tid. Formodentlig har Grundtvig allerede i 1836 gjort en meget fri gendigtning af hele salmen med begyndelsen "Opstandelse og evigt Liv/ Foruden Kamp og Splid og Kiv..", idet denne

førstelinie forekommer i et register fra det år. Denne tekst findes aftrykt i Grundtvigs Sang-Værk III nr. 137, og her har vor 3. strofe denne form:

Der kan slet Ingen blive vred,
Der er og ingen Kiedsomhed
Søvn, Lede, Frygt og Fare,
Alt hvad en Sjæl *bedrøve* kan
Er udelukt af Glædens Land,
Så Død sig nok skal bare
For Brud paa Engle-Skare!

Vi konkluderer altså, at Grundtvig i sit arbejde med denne tekst skifter forlæg undervejs. Fra f.eks. Kingos salmebog i 1836 til - højst sandsynligt - Brandt & Helwegs antologi i 1850'erne.

Når jeg har tilegnet salmebogskommissionen denne lille undersøgelse, skyldes det et ønske om med et konkret eksempel at opridse et banalt, men ikke desto mindre hyppigt optrædende problem: skal man som salmebogsredaktør altid vælge den ældste tekstform? Det spørgsmål vil aldrig kunne besvares med ja eller nej. Tekstformen kan jo afhænge af så meget. I dette tilfælde af, hvilke kilder der nu engang var ved hånden. Det gælder både for Thomissøn og Grundtvig.

Kirsten Tange Jørgensen: Versebog om det Guddommelige. Med kompositioner af John Frandsen.

Poul Kristensens Forlag 1993. 38 s. Kr. 68. ISBN 87-7468-352-7.

Kirsten Tange Jørgensens versebog består af 17 digte, hvortil kommer en række kompositioner af John Frandsen, som jeg af mangel på musikalsk kyndighed desværre ikke kan vurdere efter fortjeneste og derfor må lade ligge.

Bogen begynder med en sang til den nye morgen. Dette digt er en velegnet prolog til samlingen, for her lægges grundtonen: livet som en kædedans, hvor vi lytter til Guds ord og derfor kan lytte til hinanden. Fællesskabet understreges også i det lille nadverdigt, der følger efter, men bliver for alvor markeret i digtet om Alle helgen, hvor sammenhængen mellem helgenskaren og menigheden finder sin smukkeste form i ordene "Gudsbarnet alle helgens dragt er dåbens hvide kjole". De følgende to digte beskæftiger sig henholdsvis med Guds enhedsånd og Guds almagt og forsøger dermed at tolke, hvad pinse og påske betyder. For om almagt kan der kun tales, når der i næste strofe tales om Guds afmagt. Efter en konfirmationssang følger digtet til søndagen, der "er solen i dagenes kæde", hvorpå tonen skifter. Det er "Fastetid", og der tales lige ud om "lys og mørke kræfter", før det næste digt forkynder, at "lænken er brudt af den sejrende Krist".

"Højsang " er en lovprisning til kærligheden mellem mand og kvinde, hvor den duftende have og Guds Eden mødes. Men næppe har vi været i kærlighedens paradis, før det næste digt bringer os ud i fristelsens ørken og derfra videre til døbefonten og billedet af påskemorgensolen, der står op i dåbens vand. Efter digter om dåben følger "Det levende brød", hvor hverdagsbrødet og nadveren forbindes gennem ordene om sædekornet, der opstår og "modnes i vinden" . I digtet "Frihed" sættes fuglens frihed og menneskets frihed gennem bundetheden til Gud op over for hinanden, og digtet kan slutte med et jublende: "Se, nu er du evigt fri!"

Fra ordene om Gudsmennesket, der stadig "bærer en adam i kødet", går der en lige linie til "Ansigtet og de mange ansigter. Langfredag!" Skarpt tegnes billederne af den kolde, klarhjernede Pitalus, den svage Herodes Antipas, den falske Judas Iskariot og morderen Barrabas; men stærkest står billedet af folkets følgagtighed: "... mængdens øjne ser til sidemanden, det tavse flertals dom: Døm Jesus ...". Digtet slutter med lovsangstonen og følges op af en udlægning af Matt 5,8 om de rene af hjertet, der ser Gud i himmelen. Bogens sidste digt er en hilsen til konfirmanderne og har fået overskriften "Det er bare dejligt!"

Som det fremgår af denne korte præsentation af de enkelte digtes temaer, er bogen bygget op, så der skabes en skiftende rytme, og ikke ud ra overordnede tematiske eller dogmatiske synspunkter. Det får den gode konsekvens, at læseren inviteres til at tænke over forbindelsestrådene. Man læser ikke blot det enkelte digt som en afrundet helhed, men forsøger at lytte sig frem til den samtale, digtene fører med hinanden.

Kirsten Tange Jørgensen bruger i overskriften til digtsamlingen udtrykket "det Guddommelige"; men hermed mener hun ikke hvad som helst, der kan kaldes guddommeligt; det er den treenige Gud, som vi kender fra Bibel og trosbekendelse. Det er de store kristne symboler og grundfortællinger, der tolkes i lyset af hvad det vil sige at være en del af en levende menighed, her og nu. Digtene må derfor vurderes ud fra, hvorledes det lykkes at kombinere tradition og erfaring i et sprog, der er fyldigt nok til at begge dele kommer til sin ret. Det er ikke nogen nem opgave. Men det er vel, hvad enhver, der vil skrive om det guddommelige, må forsøge.

Det er tungt stof, Kirsten Tange Jørgensen arbejder med, og det fortjener hun ros for. Det var nemmere at skrive ud af et fornøjet hjerte om fælles glæde og kærlighedens fryd, hvis man ikke hele tiden skulle prøve at få dogmatikken med i næste linie. Men hvor det lykkes, bider formuleringerne sig fast i hukommelsen. Som allerede nævnt: forbindelsen mellem den kristne menighed her på jorden og den store hvide flok skabes overbevisende gennem billedet af dåbskjolen. Her mærker man, at det sagte er set. Eller forbindelsen mellem hvedekornet, der dør og genopstår, og vinden, der modner det - "vi hører dens susen" - så det ender som levende brød. Her væves flere forskellige bibelsteder ind i hinanden, og billedet er ikke udtømt ved den første læsning.

Men så er der også digte, hvor det hele bliver lidt for kompakt, og hvor det kniber at se, hvordan de enkelte verselinier egentlig hænger sammen. Se f.eks. linierne "Guds almagt er hans kærlighed, som sol i stuen lyser", der vel må betyde, at Guds almagt er hans kærlighed, der lyser som solen i stuen. Selvfølgelig kan man godt forstå meningen, men linien fungerer ikke, hvir man først skal til at overveje, om "som" er en relativpartikel eller anvendes som sammenligningspartikel.

Sammenstillingen af traditionen og den nutidige oplevelse må nødvendigvis føre til et møde mellem traditionens sprog og det nutidige sprog. Og her lykkes det ikke altid at finde den rette balance. På mig virker beskrivelsen af Pilatus som "processens looser" søgt, og bedre bliver det ikke af, at det engelske ord "looser" skal rime på "hans fingervaskeri er kun en fuser".

Sværest har jeg det dog med den afsluttende konfirmandhilsen, hvor en af strofern lyder "Fint at vi ved/ vi skal leve takken,/ der er hjælp, når vi er stakkel'akken,/ vi vil gi' livet én på læderjakken/ altid undres over alt dét som er så rart./ i: Lykke til Guds kærlighed/ pinsesolen og en evig herlighed: i

En tekst af denne type har sikkert sin fuktion i forbindelse med et bestemt hold konfirmanden. Eller den kunne indgå i en bog om konfirmandundervisning som et eksempel på, hvordan man kan eksperimentere med at bruge konfirmandernes eget sprog, hvor det sikkert er helt fint at sige "dagen blir lidt kåder" og snakke om "bir og blomster", og hvor man vel heller ikke ville undre sig over en sætning, hvor ordet "end" er stavet på denne måde "hvad der så en sker" (for ikke at nævne den sparsomme tegnsætning); men den virker som et antiklimaks i en digtsamling som denne.

At jeg reagerer så negativt på et digt som dette, skyldes nok også, at bogen i sin ydre form er så færdig. Det er et af vore fineste forlag, der har stået for udgivelsen, og den er forsynet med Kirsten Dissing Overgaards meget stilrene forsidetegning. Det skaber en forventning om færdighed og gennemførthed, som får de mindre vellykkede forsøg til at virke mere ufærdige, end hvis vi havde fået dem udleveret ved en sangaften i upretentiøs fotokopi.

Og så en lille ærgerlig ting; hvis man vil bruge indholdsoversigtens sidetal, er man nødt til at trække 2 fra hver gang. Forordet begynder p. 7, ikke p. 9 - og så fremdeles.

Men når dette er sagt, står det vigtigste tilbage. Kirsten Tange Jørgensen har vist, at hun kan skrive digte, der er teologisk vægtige, og som når det lykkes, har det poetiske sprogs enkelhed og åbenhed. Det er ingen ringe kunst - og den skal hun fortsætte med!

Kirsten Nielsen

Småstykker

En gammel aftenbøn?

I februar i år døde i Asserballe Sogn på Als den 93-årige Agnes Marie Nygaard, født Olsen den 20. februar 1902 i Snesere mellem Næstved og Præstø. Kort før sin død gav hun mig denne afskrift af sin barndoms aftenbøn:

Bevar os gud i nat min far og min Mor
vort land vor by vort hus min søster og min bror
luk du hvert øje til en morgen skue maa
velsign os gudfader, velsign os guds søn
velsign os gud den helligaand. Amen.

Hvem kender denne form af bønnen, gerne i en mere intakt form? Der er jo noget galt i 3. linie. En 90-årig broder til Agnes Nygaard, Harald Olsen i Horsens, kan imidlertid huske følgende form af den tredie og en fjerde linie:

..... luk du hvert øje til, i hvilken tåren stå,
at styrke ved din hjælp i morgen skue må...

At bønnen har en vis ælde fremgår af, at den også findes i E. Mau's "Psalmer og Sange for Børn" Odense 1851 nr. 57, hvor den tilskrives O. D. Lütken, men vel at mærke i denne form:

Bevar, o Gud, i Nat min Fader og min Moder,
Vort Land, vor By, vort Huus, min Søster og min Broder!
Lad Søvnen lukke hvert et Øie, som vil græde,
At det maa styrket see den næste Dag med Glæde!

Den angivne forfatter er vel den Otto Diderik Lütken (1713-88), der var sognepræst i Skellerup-Ellinge ved Nyborg fra 1743 til sin død i 1788 og som er udførligt biograferet i Dansk biografisk Leksikon, 9. bind, Kbh. 1981.

Det synes, som om der her foreligger to forskellige oversættelser af den samme bøn. Stammer de mon begge fra den rationalistiske tid, eller antyder den afsluttende velsignelse i treenighedens navn, at bønnen fra Snesere er adskilligt ældre og fra en tid, hvor sådanne signelser var mere udbredte?

Af Agnes og Harald har jeg fået at vide, at deres far var fodermester med alle de pligter, som fulgte dermed, og hjemmet lå langt fra kirken, så den folkelige fromhed har kunnet leve ret uforstyrret af præster og autoriseret kirkelighed. Jeg vil derfor gerne se denne bøn som udtryk for en fromhed, der har overlevet tidernes skiften. Men har nogen af læserne et bud på, hvor gammel bønnen kan være? Jeg kan oplyse, at Agnes Nygaard brugte den til det sidste.

J.L.

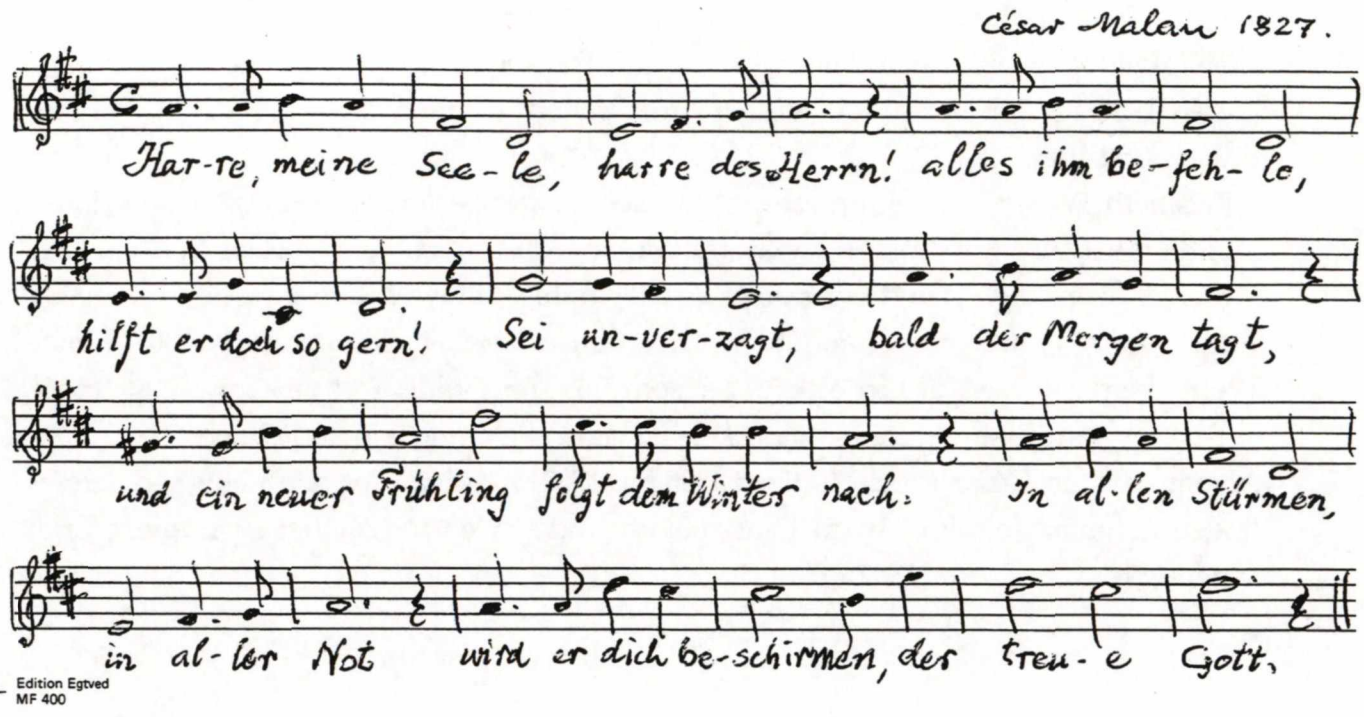
Bi, o mit hjerte/ bi på din Gud...

Vore læsere har vist stor interesse for den lille opsats side 136 i sidste nummer, hvor vi efterlyste oplysninger om denne tekst. Allerede samme dag som tidsskriftet udkom, ringede Bent Noack, Løgumkloster, redaktionen op og kunne efter hukommelsen både citere det tyske forlæg og synge melodien til den efterlyste salme. I dagene derefter modtog vi breve fra Poul Pedersen, Kalundborg, fra Ragnar Värmon, Johanneshov i Sverige og fra Elisabeth Wentz-Janacek, Lund, der alle havde deres at berette om den efterlyste tekst.

Poul Pedersen oplyser således, at "da jeg i 1946-47 var Præst for de tyske Flygtninge i Tybjerg-Lejren, var en af de Salmer, der Gang paa Gang blev bedt om, den lille fromme Sang af Friedrich Räder (1815 - 1872)". Den ledsages af en afskrift af både tekst og melodi.

Harre, meine Seele,
harre des Herrn;
alles ihm befehle,
hilft er doch so gern!
Sei unverzagt,
bald der Morgen tagt,
und ein neuer Frühling
folgt dem Winter nach.
In allen Stürmen,
in aller Not
wird er dich beschirmen,
der treue Gott.

Harre, meine Seele,
harre des Herrn;
alles ihm befehle,
hilft er doch so gern!
Wenn alles bricht:
Gott verlässt uns nicht,
grösser als der Helfer
ist die Not ja nicht.
Ewige Treue,
Retter in Not,
rett auch unsre Seele,
du treuer Gott!



Poul Pedersen oplyser videre, at sangen fandtes i et lille gult salmehefte, som flygtningetjenesten udgav til brug i lejrene. I hans "Gesangbuch der Evangelisch-lutherischen Kirche im Lübeckischen Staate", Lübeck 1930, står den som nr. 554 med melodi af César Malan (1827) og med henvisninger til ps. 33,20 og 1. Peter 5,7. Den danske tekst mindes Poul Pedersen ikke at have været ude for, og det har heller ikke været undertegnede muligt at finde en trykt dansk oversættelse.

Ragnar Värmon og Elisabeth Wentz-Janacek kan meddele, at Räders sang i Sverige er lyst i kuld og køn som salme. Begge henviser til omtalen af den og dens forfatter i Oscar Lövgrens Psalm- och Sånglexikon, Stockholm 1964 side 588, og jeg vil derfor fra denne kilde referere, at "Johann Friedrich Räder fødtes i Elberfeld 4. 5. 1815. Han var købmand i sin fødeby og døde der 4. 3. 1872. Hans salme "Harre, meine Seele, harre des Herrn" (Vänta efter Herren, stilla, o min själ) rummer fortrøstning til Gud i prøvelsen. Om salmens tilblivelse berettes, at Räder gennem sine forretningsforbindelser i 1845 blev involveret i en sag, der skaffede ham mange vanskeligheder på halsen. I søvnløse nætter plagedes han af selvbebrejdelser, fordi han selv var skyld i genvordighederne. Under disse forhold blev salmen til. Salmen tryktes første gang i Welhelm Greefs Männerlieder, Häft 2, 1848. Oversættelsen til svensk udførtes af Anna Ölander og tryktes i Svenska Posten 24. 9. 1896. Melodien komponeredes i 1921 af Otto Olsson til Svensk Koralbok.

Salmen har haft sin plads i svensk salmetradition siden Nya psalmer 1921 og Den svenska Psalmboken 1937 nr. 376. Ragnar Värmon mener, at det må være for melodiens skyld, at salmen stærkt bearbejdet af Per Harling er optaget i Den svenska Psalmboken 1986 nr. 205 i afsnittet "Stillhet - meditation" og med titlen "Vila i din väntan. Stille mötet sker".

Elisabeth Wentz-Janacek oplyser, at hendes far provst Hilmer Wentz læste salmen ved en taksigelse for dronning Viktoria den 6. 4. 1930 i Sct. Petri Kirke i Malmø. Den var en af dronningens yndlingssalmer og blev optaget i Nya psalmer på hendes ønske. Emil Liedgren har skrevet om dette i Församlingsbladet, Stockholm april 1930. Hilmer Wentz henviser også til Liederschlüssel som Lövgrens kilde. Det vides også, at Räder stiftede en sangforening for håndværkere og også skrev nogle melodier selv.

Komponisten César Malan fødtes i Geneve 1787 og udgav for sin menighed salmebogen "Chants de Sion", hvori hans melodi findes. Den indgår også i Ludwig Erks sangbog for mands-kor 1847.

J. L.

Efterlysning

Fra sognepræst Sophus Boas, Ensted Sogn (adresse: Wais 1, Stubbæk, DK-6200 Åbenrå) har vi modtaget nedenstående vers, som en familie i sognet gerne vil vide mere om. Versene har fulgt familien i en eller to generationer og findes i familien som broderi:

Tak for den gerning som gjorde mig træt
tak for de smuler som gjorde mig mæt
tak at du fulgte mig tro i min færd
tak for din vagt over dem jeg har kær.

Kender nogen oprindelsen til disse linier eller en sammenhæng, hvori de optræder?

J. L.

FORFATTERNES ADRESSER

Cand.phil. Sune Auken
Hasager Kollegium, Frederiksberg Bredegade 13B, DK-2000 Frederiksberg.

Sognepræst Sophus Boas
Wais 1, Stubbæk, DK-6200 Åbenrå.

Ph.d.-studerende Sven Rune Havsteen
Øster Farimagsgade 75, DK-2100 København Ø.

Valgmenighedspræst Kirsten Tange Jørgensen
Nørre Allé 21, DK-7400 Herning.

Sognepræst Else Marie Kjelgaard
Vorningvej 72, DK-8830 Tjele.

Sognepræst Jens Lyster
Notmark 4, DK-6440 Augustenborg.

Professor dr. theol. Kirsten Nielsen
Vågøgade 5, DK-8200 Aarhus N.

Pastor Poul Pedersen
Bryggervænget 3, 2. mf., DK-4400 Kalundborg.

Forskningsstipendiat ph.d. Nils Holger Petersen
Mimersgade 56, 1. tv, DK-2200 København N.

Pastor Ragnar Värmon
Eslövsvägen 9, S-121 51 Johanneshov.

Kantor Elisabet Wentz-Janacek
Kyrkogatan 17, S-222 22 Lund.

Hymnologiske Meddelelser udkommer årligt med 4 numre á omkring 50 sider

Udgives af Salmehistorisk Selskab, Københavns Universitet, Institut for Kirkehistorie, Købmagergade 44-46, DK-1150 København K., Danmark. Tlf. 35 32 36 23.

Organ for Nordisk Institut for Hymnologi - NORDHYMN

Medlemskab af Salmehistorisk Selskab tegnes hos kassereren, Institut for Kirkehistorie, Købmagergade 44-46, 1150 København K., giro 2 20 11 19.
Hos kassereren kan også bestilles ældre årgange af tidsskriftet.

Salmehistorisk Selskabs bestyrelse:

Universitetslektor, dr.phil. Steffen Arndal,
Savmøllevej 5, DK-5690 Tommerup. Tlf. 64 76 29 01

Sognepræst, ph.d. Peter Balslev-Clausen, formand,
Ahlmanns Allé 14, DK-2900 Hellerup. Tlf. 39 62 79 27.

Professor, fil.dr. Folke Bohlin
Galjevångsv. 15, S-224 65 Lund, Sverige. Tlf. 046 13 30 70.

Universitetslektor, cand.theol. Jørgen I. Jensen,
Steenstrups Allé 17, DK-1924 Frederiksberg C. Tlf. 35 37 39 73.

Professor, dr.theol. Steffen Kjeldgaard-Pedersen,
Egernvej 43, DK-2000 Frederiksberg. Tlf. 38 34 99 72

Forretningsfører, merkonom Vagner Lund, kasserer,
Caroline Amalievej 27, DK-2800 Lyngby. Tlf. 45 88 48 65.

Sognepræst, cand.theol. Jens Lyster, næstformand,
Notmark præstegård, Notmark 4, DK-6440 Augustenborg. Tlf. 74 47 31 44.

Forskningslektor, ph.d. Nils Holger Petersen,
Mimersgade 56, 1.tv., DK-2200 København N. Tlf. 31 85 41 21

Universitetslektor, organist, mag.art. Torben Schousboe,
Tryggevældevej 132, DK-2700 Brønshøj. Tlf. 31 28 02 05.

Styringsgruppe for Nordisk Institut for Hymnologi (Nordisk redaktionskomite):

Professor, fil.dr. Folke Bohlin, formand
Galjevångsv. 15, S-224 65 Lund, Sverige. Tlf. 046 13 30 70.

Professor, teol.dr. Gustav Björkstrand,
Eriksgatan 5 D 102, SF-20110 Åbo, Finland. Tlf. 921 32 46 59

Forlagsredaktør, cand.theol. Åge Haavik,
Markalléen 33, N-1320 Stabek. Norge. Tlf. 67 53 91 54.

Professor, dr.theol. Steffen Kjeldgaard-Pedersen,
Egernvej 43, DK-2000 Frederiksberg. Tlf. 38 34 99 72

Professor, fil. & teol. dr. Pétur Pétursson,
Hjardarhaga 11, IS-107 Reykjavik, Island. Tlf. 5 62 90 09.

Sekretariat:
Nordisk Institut for Hymnologi - NORDHYMN,
Institut for Kirkehistorie, Købmagergade 44-46, DK-1150 København K.,

Forretningsfører, merkonom Vagner Lund, sekretær. Tlf. 35 32 36 23.

Sognepræst, ph.d. Peter Balslev-Clausen, redaktør.

Hymnologiske Meddelelsers redaktion:

Steffen Arndal, Peter Balslev-Clausen, Vagner Lund (redaktionssekretær),
Jens Lyster (ansvarshavende), Nils Holger Petersen og Torben Schousboe.

Tidsskriftet udgives med støtte fra Carlsen-Langes Legatstiftelse og N.F.S. Grundtvigs Fond.

Eftertryk tilladt efter aftale med forfatterne og med angivelse af kilde.

Det samfundsvidenskabelige fakultets reprocenter