

# »Samdrægtighedens velsignelse« – musikalsk belyst gennem nogle motetter fra det 16. århundrede

Afskedsforelæsning den 31. maj 1989 på  
Musikvidenskabeligt Institut af

HENRIK GLAHN

Udgangspunktet og det gennemgående tema for denne forelæsning vil – som flere af de tilstedeværende sikkert allerede har gennemskuet – blive en bibelsk tekst: Den gammeltestamentlige salme 133, som i den danske autoriserede oversættelse bærer overskriften »Samdrægtighedens velsignelse«. Det valgte tema kunne måske forlede en og anden til at tro, at jeg her på falderebet har villet fremkomme med en mere eller mindre aktuel formaning. Forventninger i så henseende vil ikke blive opfyldt – emnet er af rent faglig art!

Hvis man skal gennemgå en opera, er det en god idé at begynde med librettoen. Tilsvarende vil det for mit vedkommende være rimeligt at lægge ud med en omtale og gennemgang af den foreliggende salmetekst, som her gengives i henholdsvis Vulgatas latinske og den danske bibeloversættelses form:

*Ps. 132 Canticum graduum David*

1. Ecce quam bonum et quam jucundum,  
habitare fratres in unum.
2. Sicut unguentum in capite,  
quod descendit in barbam, barbam Aaron,  
quod descendit in oram vestimenti ejus.
3. Sicut ros Hermon, qui descendit  
in montem Sion.
4. Quoniam illic mandavit Dominus benedic-  
tionem, et vitam usque in sæculum.

*Ps. 133 Sang til festrejserne. Af David*

Se, hvor godt og lifligt er det,  
når brødre bor tilsammen:  
som kostelig olie, der flyder fra hovedet  
ned over skægget, Aarons skæg, der bølger  
ned over kjortelens halslinning,  
som Hermons dug, der falder  
på Sions bjerge.  
Thi der skikker Herren velsignelse ned,  
liv til evig tid.

De efterfølgende kommentarer er for en væsentlig del baseret på en gennemgang af salmen på grundlag af den oprindelige hebraiske version, venligst overladt mig af professor, dr. theol. Eduard Nielsen, hvem jeg bringer en hjertelig tak for fagkyndig hjælp til lejligheden. – Salmens overskrifter – »trin-sang«, resp. »Sang til festrejserne« – må tydes som noget i retning af »valfarts-sang«. Den besynger brødres samvær, oprindelig samværet i et kultisk-religiøst

broderskab, samværet på helligstedet. I den senere kirkelige brug af salmen kommer temaet til at dreje sig om broderskab blandt kristne, menighedens fællesskab, »de helliges samfund« – og i luthersk tradition betones, som vi nærmere vil komme ind på, »samdrægtigheden« mellem brødre som et væsentligt motiv i salmen. Men iøvrigt kan den bruges – og er den blevet brugt – meget rummeligt som lovsang for fred, for ægteskabet (som bryllupssang), for familiens enhed.

Lad os herefter se på digtets prægtige og frodige billeder. Først *olien*: Salvningen med olie hørte det kultiske broderskab til. Strømmen af velduftende balsam bringer tanken hen på ypperstepræsten Aaron, som var indviet til tjeneste for Gud Herren ved salvning med olie udgydt over hans hoved, hvis mest iøjnefaldende træk var et langt, kraftigt *skæg*. Broderskabets trivsel lignes dernæst ved den *dug*, der driver ned fra *Hermons bjerg*, og som bringer vækst og grøde til landet nedenfor, som salmisten – ved et geografisk illusionsnummer – identificerer med *Sinai Bjerg*. Thi det var det sted, hvorfra Gud Herren tilsagde sit folk *velsignelsen* til evigt liv, – og heri lå broderskabets højeste lykke.

Disse billeder rummer en fællesnævner, som får en til at ihukomme linjen fra vores gamle høstviser: »Alle gode gaver de kommer ovenned« – den vellugtende olie siler ned, Aarons skæg hænger ned, den livgivende dug driver ned, og fra Sions bjerg skikker Herren sin velsignelse ned.

Såvidt den tekst, som danner grundlag for musikalske frembringelser af forskellig art til forskellig tid, hvilket skal eksemplificeres i det følgende. Naturligt nok begynder vi her med dens brug i oldtidens og middelalderens kirkesang, som den er fastholdt endnu i vores dages romersk-katolske liturgiske praksis på latin. Slår vi efter i de gældende sangbøger – Graduale Romanum og Antiphonale Romanum – ser vi, at salmen har fået tildelt en plads både i messe og tidebøn. I sin helhed synges salmen – med indledende og afsluttende antifone – ved vespertjenesten om torsdagen, mens den i forkortet form, d.v.s. alene med 1. og 2. vers (til og med »Aarons skæg«) udgør teksten dels til en *Alleluja*-sang (under »Proprium Sanctorum« på den 2. august), dels til *Graduale*-sangen på 28. søndag efter pinse (forud for det 2. Vatikankoncil var det 22. s.e.p. – skyldes det mon ubehag ved Aarons skæg, at man nu har flyttet sangen til en af kirkeårets yderst sjældent forekommende dage?).

Vi vil her samle os om den psalmodiske version i officiet og Gradualemelodien. Som nedenstående udskrift af henholdsvis antifonen og Graduales responsorium (ex. 1) viser, er de to melodier ikke blot i samme toneart – den 1. modus –, men de rummer desuden et indre slægtskab med hinanden. Messens melodi har antifonen som forlæg, som udvides med melismatiske omspilninger

1. Antiphona . Vesper (LU 295)

Ec - - ce quam bo - nūm et quam p̄ - cūm -

Graduale 22. S. e. Pinse (LU 1071)

dūm ha-bi-ta-re fa - hes in ū -

ha- bi-ta- re fa- tes in ū - nūm!

2. Psalmodi

1. Ec-ce quam bo-nūm et quam p̄-cūm-dūm ha-bi-ta-re fa-hes in ū-nūm.

2. Si-cūt ūnquentum in capite, quod descendit in barbam, barbam Aaron.

3. Quid descen-dit in o-ram vestimenti e-gūs: sicut ros Hermon, qui descendit in montem Sion.

4. Quōni-am illic mandavit Dominus benedictionem, et vitam usque in saeculūm.

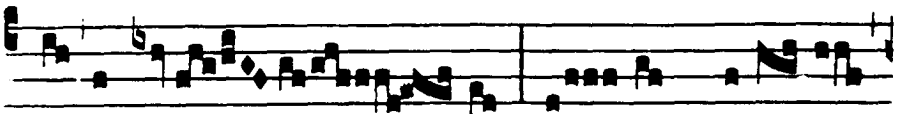


† Sic- ut un-guén-tum



in cápi-te,

quod de-scén-



dit in bar-

bam, bar- bam \* A-a- ron.



og nydannelser – illustrerende for den stilistiske forskel på en gregoriansk melodis fremtoning som enkel korisk antifone i officiet og solistisk responsorium i messen<sup>1</sup>. I fortsættelse gengives dels begyndelsen af psalmodien i 1. tone (ex. 2), dels Graduales vers (ex. 3), melodier, der må siges at karakterisere de musikalske yderpoler i middelalderens kirkesang: den formelbundne syllabiske recitation og den vidtspundne artistisk udformede melodik, i det foreliggende tilfælde præget af en usædvanlig stor ambitus fra A til e'. Der ligger utvivlsomt et tonemalerisk moment i de to melodisk faldende kurver på ordene »descendit in barbam« (fra højtonen e' til d) og »barbarm Aaron« (fra a til A i næstsidste melismegruppe).

Efter denne lille »smagsprøve« på salmens anvendelse i middelalderens enstemmige kirkesang (interesserede kan yderligere inddrage den nævnte Alleluja-melodi) springer vi frem til det 16. århundrede, til nogle motetter over den latinske salmetekst, som vil udgøre kernen i det behandlede tema. At der er tale om et spring fra en tidsalder til en anden, til »den moderne tid«, til det historisk skelsættende reformationsårhundrede, på alle områder i åndsliv, kul-

turel udfoldelse og samfund kendetegnet af opgør mellem gammelt og nyt, på det religiøse område især af konfrontationen mellem katolsk tradition og luthersk protestantisme – alt dette behøver jeg her kun at antyde som almindelig baggrund for et konfessionelt skisma, der også afspejler sig i de musikværker, vi her skal beskæftige os med.

Vi har konstateret, at salmen *Ecce quam bonum* – på linie med alle andre Davids-salmer – indgik i middelalderens liturgiske ritus og dermed den enstemmige overlevering. Men afsøger vi den flerstemmige musiks overlevering før 1500, synes den ikke at have tiltrukket det 14.-15. århundredes komponister. Jeg tør naturligvis ikke med sikkerhed påstå, at der ikke findes polyfone udsættelser af salmen i den tidlige renaissance, men jeg er trods ihærdig søgen i de tilgængelige kilder ikke stødt på den. Og stikker vi sonden ned i katolsk kirkemusikalsk produktion i højrenaisancen, Palestrinas, Victorias, Lassos etc., synes salme 133 (132) også her at være holdt uden for det iøvrigt af salmernes bog stærkt dominerede repertoire.

På denne baggrund må det derfor forekomme påfaldende, at titlen pludselig dukker op i håndskrevne og trykte motetsamlinger hidrørende fra lutherske miljøer fra midten af 1530-erne og fremefter, sat i musik af mere eller mindre kendte såvelsom helt ukendte, d.v.s. anonyme komponister.

Forklaringen på den nyvakte interesse for den specielle salme kan uden tvivl føres tilbage til et bestemt værk, *Ludwig Senfls* komposition over teksten *Ecce quam bonum* – hvorfor, skal jeg vende tilbage til om lidt, når nogle relevante biografiske træk til belysning af Senfls musikhistoriske plads er repeteret. Som elev af Heinrich Isaac blev Senfl i tidlig alder knyttet til kejser Maximilians hofkapel, hvor han tjente til o. 1520. Efter et par års virke under sønnen Karl V blev Senfl i 1523 fast ansat som den musikalske førstekraft ved hertug Wilhelm IV af Bayerns kapel i München, som både i Senfls tid og senere under Lassos lederskab blev et kraftcentrum i tysk katolsk kirkemusik. Men selvom Senfl var og forblev katolik, hindrede det ikke, at han personligt nærrede ganske stærke sympatier for Luther og hans nye evangeliske forkyndelse. Vi ved også, at Martin Luther på sin side værdsatte Senfl og hans musik; der har været lejligheder, hvor de formentlig mødtes personligt, og det er dokumenteret, at Senfl på bestilling sendte Luther kompositioner over opgivne bibeltekster. En enkelt af disse – »Non moriar, sed vivam« – kendes.

Det er også velkendt, at Senfl – antagelig ved Luthers formidling – stod i forbindelse med den lutherske hertug Albrecht af Preussen og gennem en årrække – fra 1532 – forsynede hofkapellet i Königsberg med motetter og Lieder, hvorfor han, som det fremgår af den bevarede korrespondance, mod-

tog en fyrstelig betaling. Af kilderne fremgår det, at de musikalske leverancer til hertug Albrecht ophørte o. 1540, – men også, at Senfls kirkelige foresatte fandt dennes fraternisering med reformationens mænd yderst betænkelig<sup>2</sup>.

Vender vi herefter tilbage til vores hovedtema, kommer Senfls motet over *Ecce quam bonum* til at fremstå med særlig betydning<sup>3</sup>. Den knytter sig nemlig nært til rigsdagen i Augsburg i 1530, ved hvis åbning værket opførtes af det bayerske hofkapel under Senfls ledelse. Mødet mellem pavedømmets verdslige og kirkelige repræsentanter med kejseren, Karl V, i spidsen og de tyske evangeliske landes fyrster og teologer – disse sidste med Melancton som Luthers talsmand – havde som bekendt til formål at afprøve mulighederne for at slå bro over de to trosretninger, at nå til en forsoning mellem pavens lære og Luthers forståelse af evangeliet, en opgave, der var dømt til at mislykkes, men som til gengæld resulterede i udformningen af den lutherske kirkes officielle bekendelsesskrift, »Den Augsburgske trosbekendelse« – »Confessio Augustana«.

I lyset af Augsburg-mødets særlige religiøse og politiske formål gav valget af salme 132 (133) som en slags kirkemusikalsk signal en klar aktuel mening, tolket som en appel til kristne »brødre« om at forliges, om at de skulle kunne »bo sammen«, genoprette fællesskabet og derved nedkalde Guds velsignelse over landene.

I sin opbygning er Senfls motet tydeligt bestemt af den liturgiske praksis, som vi så i forbindelse med salmens anvendelse ved vespertjenesten. Den er struktureret i to dele af ens længde på tilsammen 316 takter, første del komponeret over vers 1-3 og afsluttet med en gentagelse af v. 1; anden del over v. 4, gentagelse af v. 1, doxologien (markeret med skifte til tretakt) samt endnu en gentagelse af v. 1. Første vers har således funktion af »antifone« og betjener sig hver gang af samme temastof, omend i vekslende udformning. Et citat af motettens begyndelse kan give et indtryk af den rene, enkle og milde tone, Senfl anslår – og ingen kan heller være i tvivl om, at tekstleddet »habitare fratres in unum« har inspireret til den tonesymbolske kanonføring af stemmerne t. 17-23, – ex. 4.

»Augsburg-motetten« – som vi kunne benævne den – cirkulerede, den findes optaget i flere centrale lutherske kilder og stimulerede andre musikere til at sætte salme 133 i musik. Detaljer i overleveringen hører ikke hjemme her, hvor jeg blot skal nævne en enkelt særlig righoldig håndskreven kildesamling i Kassel. Den afspejler musikken ved landgreve Philip af Hessens hofkapel, er sammenstillet og skrevet af dennes leder *Johann Heugel* og dækker flere årtier efter 1535<sup>4</sup>. Foruden Senfls motet og en række andre udsættelser af *Ecce quam bonum* har Johann Heugel selv bidraget med et 5-stemmigt værk over salme

# 4. Ecce quam bonum

Ludwig Senfl

Discantus

Contratenor

Tenor

Bassus

Ec - ce quam bo - num et quam jo - cun -

Ec - ce quam bo - num et quam jo - cun -

10

Ec - ce quam bo - num et quam jo -

Ec - ce quam bo - num et

dum, ec - ce quam bo - num et quam jo - cun -

dum, ec - ce quam, ec - ce quam bo - num et quam jo - cun -

15

20

cun - dum, ha - bi - ta - re fra - tres

quam jo - cun - dum, ha - bi - ta - re fra - tres in u -

dum, ha - bi - ta - re fra - tres in u -

dum, et quam jo - cun - dum, ha - bi - ta - re fra - tres, fra - tres in

25

in u - num: Sic ut un - guen - tum in ca - pi - te, in ca - pi - te,

num: Sic ut un - guen - tum in ca - pi - te, in ca - pi - te, in ca - pi - te,

num: Sic ut un - guen - tum in

u - num: Sic ut un - guen - tum in ca - pi - te, in

133. Bemærkelsesværdig er i første række den ændrede latinske tekstversion, komponisten her har benyttet:

- |  |  |
|--|--|
| 1. Enquam honesta et jucunda res est,<br>quum fratres unanimiter cohabitant.   | Se, hvor ædel og fornøjelig en ting det dog er,<br>når brødre bor samdrægtigt sammen.                                  |
| 2. Perinde est ac dum pretiosum unguentum<br>in caput et barbam, barbam Aharon,<br>ut ad oram vestimenti ejus descendat. | Det er som når kostelig salve<br>udgydes over Aarons hoved og skæg,<br>så det løber ned ad linningen på hans klædning. |
| 3. Sicut ros in Hermon descendit<br>in montes Sion,  | Som Hermons dug, der falder ned<br>på Sions bjerge,  |
| 4. Isthic enim promisit Dominus abundantiam<br>et vitam fore usque in sempiternum.                                       | thi der har Herren lovet, at der vil være over-<br>flod og liv til evig tid.<br>(overs. ved Sten Ebbesen)              |

Vi kender ikke navnet på den person, der har stået for den foreliggende version. Det er heller ikke afgørende, hvorimod det med sikkerhed kan fastslås, at versionen som forlæg har benyttet Luthers gengivelse af salmen på tysk fra 1531: Siehe, wie fein und lieblich ist's, dass Brüder einträchtig beieinander wohnen. I forhold til Vulgata indfører Luther – for egen regning – her ordet »einträchtig« – »samdrægtigt« –, som i den ovenfor latiniserede form gengives i det indskudte »unimiter«.

Dette nøgleord beviser, at motet-teksten bevidst er drejet bort fra Vulgata, salmen gengives med luthersk accent, selv om den i vers 2 afviger både fra Vulgata og Luther, når det siges, at den nedsilende olie (og ikke skægget) løber helt ned på Aarons klædning. Denne forskydning i billedet er dog næppe udtryk for nogen speciel »evangelisk« redigering!

Johann Heugel var en flittig skriver og en produktiv komponist, nu om stunder lidet kendt, men hans velvoksne salmemotet (o. 200 takter) for fem lige stemmer, d.v.s. for mandskor, præges af fortræffeligt musikermæssigt håndværk i nederlandsk tradition. Nedenstående eksempel fra begyndelsen af motettens II del (ligesom teksten ovenfor gengivet efter en trykt kilde, Augsburg 1545)<sup>5</sup> kan give et indtryk heraf, ex. 5.

Ordmaleriet i den faldende sekvensgang til skildring af duggens fald er det let at få øje på og øre for, hvorimod man skal have luppen frem for at se, at der rummes en særlig mening i det tema, der intoneres ved satsens begyndelse i tenorstemmens langt udtrukne toner over de første 8 takter. Det er et citat af den *psalmoditone*, i hvilken salmen reciteres i den katolske vespertjeneste, jfr. ex. 2. Heugels indfletning af denne melodiske formel fra den katolske kirkes liturgiske tonesprog i en – som vi har set – klart luthersk orienteret motet kan



5. Fra "Enquam honesta"

7. Heugel (1545)

Sic - ut ros, sic - -

Sic - - - - -

Sic - ut ros, sic - - ut ros [sic ut]

ut ros Her -

ut ros Her -

ros sic - - - ut, sic - - ut

qui de - scen - dit

mon - scen - dit

mon qui descendit

ros Her - - - - mon

scendit qui descendit qui descen - dit

scendit qui descendit qui descen - dit

qui de - scen - - - dit

qui de - scen - dit, qui descendit, qui descendit

qui de -

in mon - - tes Zi - on.

- scen - (b) - dit in mon - -

I - stitit e - nim ~

- tes Zi - on ~ ~

kun udlægges som en musikalsk-symbolsk illustration af »samdrægtigheds«-motivet – en harmonisk sammenkobling af »traditionen« (psalmoditonen) og »det nye«, en symbolik helt i pagt med gammel-nederlandsk praksis.

Heugels motet fører os frem til den komposition, som overhovedet har givet anledning til mit arbejde med dagens tema, og som af nærliggende grunde må interessere os særligt. I stemmebøgerne fra Christian III's kapel, bevaret i Det kgl. Bibliotek, Gl. kgl. Samling 1872. 4.<sup>o</sup> (samlet og skrevet af trompeteren Jørgen Heyde i årene ca. 1545-48) findes nemlig indført en sats med titlen



11

D. res est, et ju - cun - da res est, en  
 VI. - ne - - sta et ju - cun - da, ju - cun - da res est,  
 A. en quam ho - ne - - sta et ju - cun - da  
 T. - ne - - sta en quam ho - ne - - sta et  
 V. en quam ho - ne - sta et ju - cun - da res  
 B. - sta et ju - cun - da res est, et ju -

16

D. quam ho - ne - - sta et ju - cun - da res est, ju - cun - da res est,  
 VI. ju - cun - da res est, ju - cun - da res est, ju - cun - da res est,  
 A. res est, et ju - cun - da res est, ju - cun -  
 T. ju - cun - da res est, qu - um fra - - - tres,  
 V. est, qu - um fra - tres, qu - um fra - tres, fra - tres u - na - ni - mi - - ter,  
 B. - cun - da res est, qu - um fra -

22

D. qu - um fra - - tres, fra - tres u - na -  
 VI. qu - um fra - - tres u - na - ni - mi - ter, qu -  
 A. - da res est, qu - um fra -  
 T. qu - um fra - tres u - na - ni - mi - ter,  
 V. qu - um fra - tres u - na - ni - - mi - ter,  
 3. - tres u - na - ni - mi - ter, qu - um fra - tres u - na - ni - mi -

En quam honesta

28

D. ni - mi - ter, qu - um fra - tres u - na - - ni - mi - ter co -  
 VI. - um fra - tres u - na - ni - mi - ter co - ha - bi - tant, co -  
 A. - tres u - na - ni - mi - ter, u - na - ni - - mi - ter  
 T. qu - um fra - tres, fra - tres u - na - ni - - mi - ter  
 V. fra - tres u - na - - ni - mi - ter, u - na - ni - mi - ter  
 B. - ter, qu - um fra - tres u - na - ni - mi - ter, u - na - ni - mi - - ter

34

D. ha - bi - tant, co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant. co - ha - bi - tant.  
 VI. - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant. Per - in - de est  
 A. co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant.  
 T. co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant.  
 V. co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant. Per -  
 B. co - ha - bi - tant, co - ha - bi - tant. Per -

40

D. Per - in - de est ac dum pre - ti - o - sum un - gu  
 VI. ac dum pre - ti - o - sum, pre - ti - o - sum un - gu  
 A. Per - in - de est ac dum, pre - ti - o - sum in  
 T. - tant. Per - in - de est ac dum pre - ti - o - sum  
 V. - in - de est ac dum pre - ti - o - sum un - gu en - tum  
 B. - tant. Per - in - de est ac dum pre - ti - o - sum



En quam honesta

64 **IV**

- jus de - - scen - dat, de - - - scen - - - dat,  
 - jus de - - - scen dat,  
 de - - scen - dat, de - scen - - - dat, de -  
 - jus de - - - scen - dat, de - scen - - - dat, de -  
 - jus de - - - scen - dat, de - - - scen - dat,  
 - ti de - - - scen -

70

de - scen - (4) - dat.  
 de - scen - dat, de - scen dat, de - scen -  
 - scen - dat, de - scen - dat, de - scen -  
 - scen - dat de - scen -  
 de - - scen - dat, de - scen - dat.  
 - dat. de - scen - dat. de - scen - dat, de -

76

Sic - ut ros in Her - mon, sic - ut ros in  
 - scen dat.  
 - dat, de - scen dat. Sic - ut ros in Her - mon, in  
 dat.  
 Sic - ut ros in Her - mon, sic - ut ros in Her -  
 - scen dat.

82

D. Her - mon de - scen - - - dit in mon - tes Zi - - - on.

VI. in mon - tes Zi - - - on.

A. Her - mon de - scen - - - dit in mon - tes Zi - - - on.

T. in mon - tes Zi - - - on.

V. - mon de - - scen - - - dit in mon - tes Zi - - - on.

B. in mon - tes Zi - - - on.

88

D. I - sthic e - nim pro - mi - sit et vi - tam fo -

VI. - sthic e - nim pro - mi - sit et vi - tam, vi - tam fo -

A. Do - mi - nus ab - un - dan - ti - am et vi - tam fo -

T. Do - mi - nus ab - un - dan - ti - am et vi - tam fo -

V. I - sthic e - nim pro - mi - sit et vi - tam fo -

B. Do - mi - nus ab - un - dan - ti - am et vi - tam fo -

94

D. - re us - que in sem - pi - ter -

VI. re us - que in sem - pi - ter - num,

A. - re us - que in sem - pi - ter - - - num, in

T. - re us - que in sem - pi - ter - num, in

V. - re us - que in sem - pi - ter - num, in sem - pi - ter - num, in

B. - re us - que in sem - pi - ter - num, in sem - pi - ter - num, in



99

V *gentagelse + kad*  
(4. 88)

D. num; i-sthic e - nim pro - mi - sit et vi - tam,

VI. i - sthic e - nim pro - mi - sit et vi - tam,

A. sem - pi - ter - num; Do - mi - nus a - bun - dan - ti - am et

T. sem - pi - ter - num; Do - mi - nus a - bun - dan - ti - am et

V. sem - pi - ter - num; i - sthic e - nim pro - mi - sit et

B. - ter - - - num; Do - mi - nus a - bun - dan - ti - am et

105

D. vi - tam fo - re us - que in sem - pi -

VI. vi - tam fo - re us - que in sem - pi - ter - num,

A. vi - tam fo - re us - que in sem - pi - ter - - -

T. vi - tam fo - re us - que in sem - pi -

V. vi - tam fo - re us - que in sem - pi - ter - num, in sem - pi -

B. vi - tam fo - re us - que in sem -

110

D. ter num.)

VI. in sem - pi - ter num.)

A. - num, in sem - pi - ter - num, in sem - pi - ter num.)

T. - ter - num, in sem - pi - ter - num.)

V. - ter - num, in sem - pi - ter(num), in sem - pi - ter num.)

B. - - - pi - ter - num, in sem - pi - ter num.)

7. Fra "Enquam honesta" <sup>20</sup>

J. Heugel (1545)

de - scen - dat de - scen - dat de - scen - dat de - scen - dat

dat de scen - de

- dat, - scen - dat

8. Fra "Enquam honesta" 21 Anonym KB 1872

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics "[de - - scen - dat]" are written below the notes. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, marked with a piano (p) dynamic and a common time signature (C). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in common time (C). The music is written in a simple, folk-like style.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts from the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, marked with a piano (p) dynamic and a common time signature (C). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in common time (C). The music continues with similar melodic and harmonic patterns.

Handwritten musical score for the third system, concluding the piece. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, marked with a piano (p) dynamic and a common time signature (C). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, also in common time (C). The music concludes with a final cadence.

satsarbejde med en fin organisk sammenkædning af de forskellige afsnits tematiske ideer. Jeg har i partituret markeret de fem afsnit, den 6-stemmige motet ved sine kadencer og satsens musikalske åndedrag efter min fornemmelse falder i, og som har været bestemmende for tekstens indføring.

Kommentarer til enkeltheder i forholdet mellem tekst og musik må nødvendigvis ske med det forbehold, at den foreliggende sammenkobling er udtryk for en rekonstruktion. På den anden side har jeg f.eks. svært ved at forestille mig, at den trinvist faldende tematik i motettens afsnit IV ikke just har været beregnet på en tonemalerisk gengivelse af det underlagte ord »descendat«. I rigt mål kender vi denne tematik og føring af stemmerne fra tidens musik, anvendt til skildring af en faldende bevægelse, – f.eks. »descendit de coelos« i Credo. I øvrigt kunne her Heugels udformning af »descendat«-afsnittet tjene som model, således som en skematisk gengivelse af temagrupperne i de to motetter kan godtgøre, ex. 7-8.

Det skal tilføjes, at de beslægtede temagrupper (hvoraf den anonymes forekommer mig Heugels overlegen) næsten har karakter af standardvendinger, som bl.a. tidens store forbillede, Josquin, betjente sig af. Lad mig som eksempel herpå anføre afsnittet fra Josquins pragtmotet *Huc me sidereo descendere jussit Olympo*, hvis indledning plastisk skildrer Kristi nedstigning fra himlen (Olympen!) på vej til jorderigs lidelser – med samme tematik i tilsvarende tætføring, ex. 9<sup>6</sup>.

Det eneste rent homofont deklamerede afsnit i den danske kildes *Enquam honesta*-motet, t. 84-87, turde værde det eneste mulige til placering af ordene »in montes Sion« og dermed som et musikalsk virkningsfuldt oplæg til slutgruppen med sidste vers, der taler om Herrens løfte om overflod og liv til evig tid – »usque in sempiternum«. Komponisten betjener sig her af en i slutgrupper ofte anvendt gentagelseeffekt – måske primært som en musikalsk kodal understregning, måske tillige som en symbolsk gengivelse af tekstens forestilling om evigheden. Gentagelseeffekten og evighedsbegrebet kædes ofte symbolsk sammen i den tidlige renaissances nederlandske musik, hvilket man bl.a. får dokumenteret i Willem Elders lærerige studie fra 1968<sup>7</sup>.

Om den anonyme motets herkomst kan der kun gættes. Dansk er den ikke, – men kan man nå til et mindre pauvert resultat? I min kommentar til udgivelsen i Dania Sonans nøjes jeg med generelt at fastslå, at den i stilistisk henseende er forankret i Josquin-traditionen, men en sådan konstatering åbner unægtelig muligheder for talrige forslag. Med risiko for grundigt at brænde fingrene vil jeg ved denne lejlighed forsigtigt bringe et navn på bane som eventuelt ophav til satsen: *Ludwig Senfl*.

9. Fra "Huc me sydereo"

23

Josquin

de- scen - - de- re

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active eighth-note melody in the right hand. A repeat sign is placed at the end of the system.

de- scen - - de- re jussit O-

This system contains measures 4 through 6. The vocal line continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The system concludes with a fermata over the final note of the vocal line.

lym - - po

This system contains measures 7 through 9. The vocal line has a half rest in measure 7, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note texture. The system ends with a fermata.

This system contains the final three measures of the piece. The vocal line has a half rest in measure 10, followed by quarter notes G4 and A4. The piano accompaniment features a rising eighth-note line in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The piece concludes with a fermata.

Det skal ikke nægtes, at de argumenter, der kan begrunde dette forslag, hver for sig er temmelig tynde. Men lad mig uden udførlighed nævne nogle punkter, der kunne støtte antagelsen:

1. Både åbenlyst og i hemmelighed komponerede Senfl for reformationen. Navnlig var han – som allerede nævnt – leverandør af værker til den preussiske hertug Albrecht i Königsberg.
2. Fra hofkapellet i Königsberg stammer en betydelig del af repertoiret i de danske stemmebøger, formidlet hertil af Christian III's overtrompeter Jørgen Heyde, som i 1542 kom hertil efter flere års tjeneste hos hertug Albrecht. Når det er bevidnet, at Senfl i betydeligt omfang forsynede kapellet i Königsberg med bestillingsværker, virker det påfaldende, at man i det musikbibliotek, hertug Albrecht efterlod sig, og hvis bestand fandtes bevaret helt frem til II verdenskrig, kun har kunnet registrere en enkelt Senfl-komposition. Kan forklaringen da ikke være den, at Jørgen Heyde simpelt hen indlemmede dem i det lager, han tog med til Danmark i 1542?
3. I stemmebøgerne KB 1872 er Senfl repræsenteret med ikke mindre end 14 værker – heraf tre unikke latinske motetter. Stilen i disse såvel som i andre Senfl-værker fra mere centrale og sikre kilder har mange træk fælles med *Enquam honesta*.
4. I KB 1872 er motetten placeret som den første af en lille klump på tre anonyme værker, hvoraf de to følgende er verdslige tyske Liedsatser, som klart er holdt i den tradition, Senfl med sin store produktion af Liedudsættelser bevæger sig i. – I det andet – inkomplette – sæt stemmebøger, som er bevaret fra Christian III's kapel (KB Gl. kgl. Saml. 1873. 4.<sup>o</sup>) slutter den 5-stemmige afdeling med Senfls Lied »Ach Meydlein rein«, hvorefter som det første stykke i den 6-stemmige afdeling følger en serie luthersk orienterede motetter – disse med den anonyme *Enquam honesta* i spidsen.

De nævnte punkter rummer – indrømmet – ikke nogen slagkraftig begrundelse for antagelsen af Senfls autorskab, og problemet bliver næppe heller nogensinde opklaret, selv om det ville være af en vis historisk interesse, hvis der her skulle være tale om et af de værker, Senfl hemmeligt komponerede for det lutherske parti. Som et modstykke til »Augsburger«-motetten.

Med de forelagte eksempler har vi set, at salme 133 i tiden efter 1530 fik en særlig plads i tysk motetoverlevering. Senfl indledte serien af udsættelser, hvis hensigt det var at tolke ønsket om samdrægtighed og forsoning mellem de indbyrdes stridende grupper og lande. Denne brug af den gammeltestamentli-

ge salme som kirkemusikalsk indlæg i en aktuel situation brkræftes endnu i en samling tyske motetter fra 1562 af Magdeburg-kantoren *Gallus Dressler*, som komponerede motetten »Siehe, wie fein und lieblich ist's dass Brüder einträchtig beieinander wohnen« i glæde over, at byens katolske ærkebiskop Sigismund havde forladt sin pavelige bastion og var konverteret til protestantismen! Dressler udsendte sit værk udtrykkeligt »zur Wünschung Christlicher und bestendiger Eintracht«. Motetten er nyudgivet i serien *Das Chorwerk* Hft. 28.

Lad mig runde denne del af forelæsningen af med en lille dagsaktuel bemærkning: Når de danske biskopper i næste uge foranstalter en andagt med paven i Roskilde Domkirke, havde det egentlig været ganske velvalgt, om man til lejligheden havde sat »vores« motet over *Enquam honesta et jucunda res est, quum fratres unanimiter cohabitant* på programmet!

De sidste minutter skal blot være et lille udblik til »samdrægtigheds-salmens« senere anvendelse i versificeret form. Vi bevæger os dermed over i den åndelige vises genre, i hymnologien, inden for hvilken overhovedet Davids-salmernes parafrasering i poetisk antræk udgør et helt centralt kapitel. Luthers salmedigtning rummer klassiske eksempler (Ein feste Burg, Aus tiefer Not o.s.v.), men lad os gøre et spring igen, frem til det 17. århundrede, hvor herhjemme præsten Anders Christensen Arrebo – langt fra som den eneste, men til gengæld den betydeligste – gav sig i kast med en dansk gendigtning af samtlige 150 Davidssalmer, udgivet 1623 uden melodier, 1627 med fuldstændigt melodiapparat, helt overvejende baseret på melodistof fra Thomissøns *Den danske Psalmebog 1569*<sup>8</sup>. Et par strofer fra Arrebos version af salme 133 med den gamle nederlandske (oprindeligt verdslige) melodi »Om himmerigs rige så ville vi tale« er vel værd at tage med; ex. 10

Arrebos umiddelbare forbillede for »Kong Davids Psalter« var det af Leipzig-teologen Cornelius Becker i 1602 udsendte psalter – udtrykkeligt et modstykke til Andreas Lobwassers psalter fra 1573, som til tysk havde omplantet det franske calviniske. Becker formede sine parafraaser – ligesom Arrebo – til kendte lutherske melodier, men i musikhistorisk henseende har Beckers psalter først og fremmest fået betydning som grundlag for Heinrich Schütz' enkle, men dybt originale gennemkomponering i »Der Psalter Davids« fra 1628. Udsættelsen af Cornelius Beckers salme 133 er en fin illustration af Schütz' musikalsk-poetiske tone; ex. 11<sup>9</sup>.

Selv om vi med disse få eksempler på strofisk gendigtning har bevæget os over i den åndelige sang til privat andagtsbrug, kan jeg ikke forlade Heinrich Schütz uden at minde om, at han også var mester for en storslået bryllupsmotet

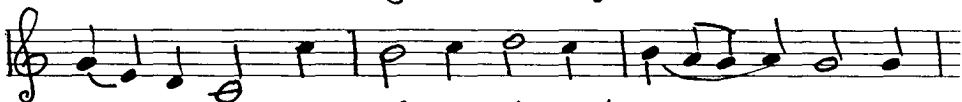
10. Anders Chr. Arrebo 1627 : Ps. 133

Overskrift: "Fred er Paradis"

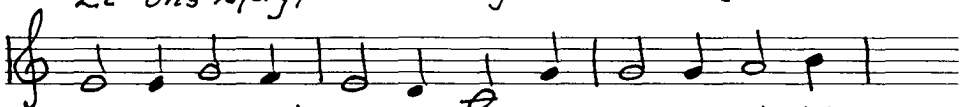
Mel. 1540



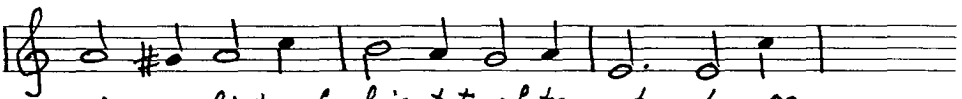
Se, hvilk' et Pa-ra-dis det er, hvor gøst og lystigt  
Ej var så dyr og ko-stelig den liflig balsam  
Den Hermons dug så højbejerg vel falder ned på



fjern og nær, ret broderlig at le - ve og  
tro du mig, som flød af Aarons ho - ved og  
Zi-ons bjerg, der træer og ur-ter dug - ger, dog



e-nighed i Je-su Krist foru-den hyle -  
spød nedrand ud i hans skæg, ja i hans klæders  
er sand fred en æd'ler regn ud i de kristnes



-ri og list af hjertet ef-ter-stræ-be og  
søm og læg i salvrningen neddrå-bet og  
hjer-ters egn, når den af Himlen ru-ger og



al-tid den håndhæ - ve.  
lug-ted huset o - - ver.  
hjer-tet vel be - dug - - ger.





3. Bjergboer alle paa Sion, som Himlen bedugger,  
Hvor sig i Palmernes Toppe Velsignelsen vugger!  
Broderligt blidt Tømme tilsammen I tit  
Kalken, som Tørsten udslukker!
  
4. Snorene for eder faldt paa de liflige Steder,  
Aabenlyst eder beredte er Saligheds Klæder;  
Findes I tro, Hos eder bygge og bo  
Her alt de himmelske Glæder.



Ved forelæsningen blev eksemplerne fra den gregorianske sang foredraget af museumsinspektør, cand. phil. Ole Kongsted; den anonyme motet *En quam honesta* og Heinrich Schütz udsættelse af Ps. 133 hørtes som båndeksempler, velvilligst indsunget til lejligheden af Vokalgruppen ARS NOVA.

## Noter

1. En forkortet version af det samme eksempel gengives i Gustave Reese: *Music in the Middle Ages*. New York 1940 s. 165.
2. Jfr. Th. Kroyers indledning til udgivelsen af L. Senfls værker i *Denkmäler der Tonkunst in Bayern V*, Jg. III, 1903 s. CIII. Se endvidere Martin Bente: *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls*. Wiesbaden 1968 s. 320.
3. Motetten er udgivet i L. Senfl: *Sämtliche Werke III* s. 32-42.
4. Jfr. Wilibald Nagel: *Johann Heugel (ca. 1500-1584/5)*. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* Jg. VII, 1, 1905 s. 80.
5. Den trykte version af Heugels motet er optaget i *Cantiones septem, sex et quinque vocum*. M. Kriesstein, Augsburg 1545 nr. 24 (RISM 1545<sup>3</sup>). – Der henvises desuden til Heugels store håndskrevne samling i Landesbibliothek Kassel: *Ms. Mus. 24. 4. nr. 37*. Jfr. W. Nagel op. cit s. 102.
6. Josquin Desprez: *Werken* (ed. A. Smijers), *Motetten II*, s. 11.
7. W. Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven 1968.
8. Jfr. udg. af melodierne i *Arrebo: Samlede skrifter IV*. Det danske Sprog- og Litteraturselskab, Kbh. 1981.
9. Jfr. Heinrich Schütz. *Der Psalter in vierstimmigen Liedsätzen nach Cornelius Beckers Dichtungen*. Udg. af W. Blankenburg, Kassel 1936.

## Zusammenfassung

*Der Segen der Einträchtigkeit« – Psalm 133 in Musik gesetzt. Ein Streifzug, besonders im Hinblick auf einige Motette aus dem 16. Jahrhundert.*

Eine Abschiedsvorlesung an der Kopenhagener Universität am 31. Mai 1989 von Henrik Glahn.

Text und Inhalt des alttestamentl. Psalms ist Ausgangspunkt und Hauptthema der Vorlesung. Die Verwendung von Ps. 133, bzw. 132 (Vulgata) in der römisch-katholischen Liturgie mit gregorianischen Melodien verschiedener Art wird untersucht und musikalisch beleuchtet (Bsp. 1-3). In der mehrstimmigen Überlieferung scheint der Psalm *Ecce quam bonum* nicht vor 1530 vorzukommen. In diesem Jahr wurde bei der Eröffnung des Augsburger Konzils die Motette Ludwig Senfls über Ps. 132 gesungen, und zwar als eine Mahnung an Einheit und Brüderschaft zwischen den katholischen und lutherischen »Parteien«. Diese aus der aktuellen Situation entstandene Komposition wurde in der folgenden Zeit in mehreren Abschriften verbreitet. Solche kommen besonders in den an lutherischen Zentren entstandenen Musiksammlungen vor. Auch andere deutsche Musiker wurden angeregt, neue *Ecce quam bonum*-Motetten zu schaffen. Dieses zeigt sich u.A. in den von Johann Heugel für die Kapelle des protestantischen Landgrafen Philipps von Hessen in Kassel verfertigten Musikhandschriften. Von Heugel selbst befindet sich hier eine Motette in zwei Teilen a 5 voc.: *En quam honesta et jucunda res est* (ausserdem in Augsburg 1545 gedruckt (s. oben S. 15-16 und Note 5)). Die Fassung des Psalmtextes ist in auffallender Weise geändert worden. Es handelt sich aber eindeutig um eine Fassung, die auf Luthers deutsche Psalmübersetzung von 1531 zurückgeht. Ein Indiz dafür ist das Wort »unanimiter« im ersten Vers; dies entspricht dem von Luther auf eigene Rechnung eingefügten Wort »einträchtig«. Die Motette Heugels wird näher besprochen und seine musikalische Darstellung des bildreichen Gedichtes mit Beispielen veranschaulicht (Bsp. 5 und 7).

Fast gleichzeitig mit der Motette Heugels, d.h. um 1545, taucht eine anonyme Motette a 6 voc, in den Stimmbüchern der dänischen Hofkapelle auf, die allein mit dem Titel *En quam honesta* versehen ist. Im Bsp. 6 wird gezeigt, dass sich der Text Heugels – jedenfalls tentativ – mit dem Verlauf der sonst textlos überlieferten »dänischen« Motette verbinden lässt (vgl. die Ausgabe des Verf.s in Dania Sonans V, 1986). – Es folgt nun eine eingehende Analyse dieser feinen anonymen Motette, in welcher sowohl musikalische Symbolik wie Wortmalereien zum Ausdruck kommen. Die *En quam honesta*-Motetten kön-

nen als anscheinend isolierte »lutherische« Gegenstücke zu Senfls liturgisch strukturierte *Ecce quam bonum*-Motette ausgelegt werden.

Die dänischen Stimmbücher sind vom königl. Trompeter Jørgen Heyde geschrieben, und das Repertoire der Sammlung widerspiegelt in weitem Umfang jenes der Königsberger Hofkapelle des Herzogs Albrecht, bei welchem J. Heyde vor seiner Anstellung in Kopenhagen 1542 diente. Es ist durchaus möglich, dass die erwähnte anonyme Motette vom Königsberger Repertoire her stammt. Die Frage der Autorschaft lässt sich nur durch Mutmassung beleuchten. Bekanntlich stand Ludwig Senfl jahrelang in (z. T. geheimer) Verbindung mit dem lutherischen Herzog in Preussen. Der Verf. diskutiert die Möglichkeit, dass die in die dänischen Stimmbücher eingetragene Komposition eine der von Senfl an Herzog Albrecht zugeschickten Werke sein könnte. Diese hypothetische Annahme wird jedoch mit grösster Vorsicht und mit allen Vorbehalten vorgelegt.

Die Musikalisierung von Ps. 133 »zur Wünschung christlicher und beständiger Eintracht« im lutherischen Sinne kommt noch in der Motette »Siehe, wie fein und lieblich ...« von Gallus Dressler deutlich zum Ausdruck (vgl. Das Chorwerk Hft. 28).

Die späteren strophischen Fassungen des Psalms werden kurz erörtert und mit Beispielen beleuchtet. In Corn. Beckers Psalter 1602 wird das Motiv der Einträchtigkeit mit dem des Friedens ersetzt. Als Überschrift steht hier »Fried ist Paradies«, welche vom dänischen Dichter Anders Arrebo in seinem Psalter 1623/27 übernommen wurde (Bsp. 10). Die Paraphrasierung Beckers wird mit dem schlichten Satz von H. Schütz 1628 als Beispiel 11 zeigt. Auch wird die grossartige konzertierende Motette von Schütz, »Siehe, wie fein und lieblich ...« in Symphoniae Sacrae III 1650 in Erinnerung gebracht, – in diesem Falle als Trauermotette geschaffen.

Der Streifzug wird mit einem geistlichen Lied des dänischen Psalmdichters N. F. S. Grundtvig abgerundet. Sein sehr freies und poetisches Gedicht über Psalm 133 vom Jahre 1845 folgt der allgemein bekannten Melodie »Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren«.