

Hyddor vi ville här åt himlen bygga,
 Fasthålla synen ägande och trygga.
 Ett är nödvändigt
 Nu och för beständigt:
 Jesus allena.

Ära ske Fadern, som ser i djupet neder,
 Sonen som med oss i tåredalen beder,
 Anden, som bådär,
 Dag då ögat skådär
 Himlen för evigt. Amen.

O. Hartman 1948.

Hugo Distler (1908—1942).

Det maa vel have været i begyndelsen af tredverne, jeg første gang stødte paa Hugo Distlers navn. Jeg mindes ikke længere naar eller i hvilken sammenhæng, men det har vel været hans første store værk for orgel, partitaen over Nun komm der Heiden Heiland, der fangede min interesse og henledte min opmærksomhed paa hans indtil da ukendte navn. Jeg mindes i al fald klart det stærke indtryk, jeg fik, ved at staa over for et værk, der i saa høj Grad var tænkt og følt ud fra orglets særegne klangverden, et værk, der havde sin rod i kirkelig tradition og dog var saa nyt i stil og saa helt sig selv, ulig al anden nyere orgelmusik.

I aarene derefter kastede jeg mig med iver over hvert nyt værk fra Distlers haand, og flere gange under mine besøg i Lübeck i disse aar gjorde jeg forsøg paa at lære ham personlig at kende, men desværre uden held. Havde jeg dengang vidst, at hans livstraad skulde blive saa kort, havde jeg vel sat mere ind paa at faa personlig kontakt med ham; nu blev det — bortset fra en uforglemmelig Abendmusik i Jacobikirken i Hamburg 1936 med opførelse af en række af hans værker og ham selv ved orglet — kun hans værker, jeg lærte at kende, men det blev til gengæld et saa interessant bekendtskab, at jeg vil prøve her at give et overblik over hans liv og værker.

Hugo Distler fødtes 1908 i Nürnberg og uddannedes efter endt skolegang i Leipzig hos Ramin, Martienssen og Grabner i henholdsvis orgel, klaver og komposition. Umiddelbart efter sin or-

ganistexamen kaldedes han 1930 til organist ved St. Jacobi i Lübeck, og her mødte han to ting, der skulde faa afgørende indflydelse paa hans virksomhed som komponist. Jacobikirken havde (og har endnu) fra gammel tid to orgler, af hvilke det lille, der staar i et sidekapel, er et af de fineste og mest velbevarede instrumenter fra slutningen af det 17de aarhundrede, tilvirket og istandsat af Arp Schnitger, baroktidens berømteste orgelbygger. Dette orgels skønne, overtonerige og gennemsigtige klang blev for Distler en rig inspirationskilde, først og fremmest till hans orgelværker, men gennem det førtes han ogsaa til et ivrigt studium af barokkens musikformer og instrumenter fx. cembaloet, hvis klare og intensive klang han fandt anvendelse for til ledsagende instrument i de to vokalkantater »Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst« og »Christ, der du bist der helle Tag« og senere udnyttede i en pragtfuld koncert for cembalo med strygeorkester.

Ved siden af denne ene ting, af gennemgribende betydning, men af mere uhaandgribelig art var den anden ting af mere jordisk art — men den fik ikke mindre betydning for Distlers udvikling og virksomhed som komponist. Det var hans forgængers nodeskab. Det paahvilede organisten ved Jacobikirken som kantor at lede et børnekor, der sang ved gudstjenesten, og Distler fortæller i en selvbiografisk artikel i Zeitschrift für Musik om den gysen, der kom over ham, ved i dette nodeskab udelukkende at finde et repertoire af den sentimentale og sødladne slags fra forrige aarhundrede. I sin fortvivlelse kastede han hele nodesamlingen ind i luerne og gik derpaa, grebet af en ny erkendelse, hjem og fortsatte baalfærden med at brænde alle sine udkast til store symfoniske værker, idet han med eet slag var blevet klar over, at han maatte begynde sit arbejde med at skrive enkel og letfattelig musik i moderne form. Paa denne maade opstod i løbet af kort tid den samling af smaa koralmotetter for to og tre stemmer, der siden udkom under titlen »Der Jahrkreis« som hans opus 5. Her finder vi allerede de enkelte elementer i Distlers karakteristiske dissonansfyldte stil, omend knap saa stærkt og karakterfuldt anslaaet som i de senere værker.

I de syv—otte aar Distler var i Lübeck, skrev han saa at sige udelukkende kirkelig musik. De to store værker for orgel, koralpartitaerne over »Nun komm der Heiden Heiland« (op. 8, nr. 1) og »Wachet auf, ruft uns die Stimme« (op. 8, nr. 2), blev begge skrevet og tilrettelagt for det lille Jacobi-orgel og bærer ligesom

en samling mindre koralbearbejdelser (op. 8, nr. 3) vidnesbyrd om deres autors intensive arbejde og iver efter — i selvstændig kunstnerisk skaben — at drage sig barokkens klangverden til nytte. Hvor bevidst han var sig sin opgave, og hvor alvorligt han gik til værks, fremgaar med al ønskelig tydelighed af fortalen til partitaen »Wachet auf«, der i sin helhed lyder som følger:

»Den her foreliggende orgelpartita over koralen »Wachet auf, ruft uns die Stimme« er en logisk videreføring af min stræben efter i nutidig skaben at udnytte orglets gamle barokke og før-barokke klangideal og de til dette svarende formtyper — en ved en intensiv praktisk syslen paa rette sted med gamle orgelværker vunden overbevisning, ud af hvilken mit første større arbejde af denne art, koralpartitaen over »Nun komm der Heiden Heiland« allerede er blevet til og som ogsaa ud i fremtiden vil staa for mig som en af de veje, og i det mindste som den for mig passende vej til en ny orgelmusik, der stræber efter at naa fra det blot tids-mæssigt betingede til det altid gyldige.

Lad os dog ikke glemme, at den endelige afgørelse af, om dette maal vil kunne naas ad denne vej, i eftertiden, naar det drejer sig om en generation, der gennem sin dyrkelse af gammeltysk kunst har faaet præget en saa aabenbar bagudrettet indstilling, i første række vil komme til at afhænge af den styrke og egenvilje, hvormed de virkelig skabende enere med held formaar at gøre ikke blot sig selv gældende over for disse indflydelser, men hvormed de ogsaa ud over sig selv formaar at sammensmelte vor tids aand, sprog og form med elementerne i de gamles hierarchisk-strengte kunst. Det drejer sig jo her ikke bare om en »blodtransfusion«, altsaa om at give liv til en skintilværelse for en vag »nynazarenerperiode«, der ikke kræver nogen selvstændig plads til sit liv (Lebensraum), men om en proces af yderst sublim art, der til dels afleder sin berettigelse af et aandsslægtskab tværs over generationer og aarhundreder, og som højst kan erkendes billedligt, altsaa uden om al slags tydelig og haandgribelig analytisk betragtning (den kan maaske sammenlignes med klassikkens lønlige genopstaaen i renaissance og manierisme, gotikkens i barok og rokoko), og hvis inderste mening vel er at finde i en ny vilje til at lægge baand paa sig over for voldsomheden i en helt kaotisk, ethvert baand og begrænsning modarbejdende, en primitiv, ja næsten barbarisk-ungdommelig, i mange henseender endnu, eller bedre sagt: *atter* kunstfjern generation.«

Det er ikke vanskeligt i de sidste ord at finde en brod mod det marcherende Tyskland, og Distler undgik da heller ikke at blive ramt af diktaturets banstraale og fra tid til anden at faa sine værker sat paa den sorte liste som »entartete« musik, men disse forbud, der snart igen blev taget tilbage, skyldtes næppe nogen større modvilje fra officiel side, selv om hans musik til tider gav anledning til voldsom meningsudvexling, men maaske i højere grad — som det ved en bestemt lejlighed er blevet mig fortalt — misundelse fra andre, der ikke gerne saa Distlers musik vinde anerkendelse i videre kredse.

I Lübeck blev Distler ogsaa medlem af den Sing- und Spielkreis, der under Bruno Grusnicks ledelse helligede sig opførelsen af gammel og ny kormusik. Her fik han lejlighed til at høre og opleve de store mestres a cappella-musik, og her kunde han gøre sine egne erfaringer og prøve sine værker allerede under udarbejdelsen. I hurtig rækkefølge — som under et uhyre pres — opstod da den lange række værker, hvormed han sikrede sig en førsteplads blandt kirkemusikerne og grundlagde sit ry som korkomponist, »Deutsche Choralmesse« (op. 3), »Choralpassion nach den vier Evangelien« (op. 7), »Die Weihnachtsgeschichte«, de to ovenfor omtalte kantater »Christ, der du bist der helle Tag« (Kleine geistliche Abendmusik op. 6, nr. 1) og »Wo Gott zu Haus nit gibt sein Gunst« (op. 11, der tilegnedes hans nære svenske venner, Essie og Ingvar Sahlin), »Geistliche Chormusik« (op. 12), en samling af større de tempore-motetter for fire eller flere stemmer til gudstjenesten med tydeligt forbillede i Schütz' »Geistliche Chormusik«, endvidere »Liturgische Sätze über alt-evangelische Kyrie- und Gloriaweisen« (hvori navnlig mærkes et Nürnberger Grosses Gloria 1525 for psalmodierende sopransolo og firstemmigt blandet kor) og endelig Kleine Choral-motetten. I Lübeck opstod endelig tre større verdslige værker, kantaten »An die Natur« (op. 9, nr. 1), en komposition over Schillers »Lied von der Glocke« og koncerten for cembalo og strygeorkester (op. 14), om hvilken striden en tid lang rasede saa voldsomt, at et førende dagblad skrev, at nu var det paa høje tid, man tog sig af sagerne, og hvis kirken ikke var i stand til det, maatte det ordnes ad statens vej. Heldigvis kom det dog ikke saa vidt, men denne udtalelse giver et godt begreb om den kamp, der stod om Distlers musik, og hvor svært det var for ham at vinde forstaaelse.

I 1938 kaldtes den endnu ikke tredveaarige organist til lærer i

teori, komposition og korledelse ved konservatoriet i Stuttgart. I disse aar — som han selv betegnede som sine lykkeligste — skrev han hovedsagelig verdslig kormusik, maaske inspireret af, at han samtidig med sin lærergerning ved konservatoriet ogsaa overtog ledelsen af Esslinger Singakademie. I aarene i Stuttgart opstod hans Kalendersprüche, Baurlieder, Minnelieder, Das Mörike-Chorbuch, Dreissig Spielstücke für die Orgel (op. 18, nr. 1), triosonaten for orgel (op. 18, nr. 2), Kleine Klavierstücke für die Jugend og det teoretiske værk Funktionelle Harmonielehre. Af kirkemusik skrev han i disse aar kun kantaten »Nun danket all und bringet Ehr« og tre gejstlige koncerter for en sangstemme med orgel (op. 17).

Men de lykkelige aar skulde ikke blive af lang varighed. Alle-rede 1ste oktober 1940 modtog han en kaldelse til lærer i korledelse, komposition og orgelspil ved Berliner konservatoriet med titel af professor, og ett halvt aar senere fik han som Alfred Sittards efterfølger overdraget ledelsen af Berliner Staats- und Domchor og havde dermed naaet højdepunkter i sin hastige karriere, men da var allerede for ham den sønderlidende kamp begyndt mellem hans indre jeg og de officielle pligter, hans stilling paa-lagde ham, den kamp, der i løbet af kort tid blev ham før svær og fik hans nervøst prægede, følsomme gemyt til at bukke under. Søndag den første november 1942 — midt i forberedelserne til en stor koncert med værker af Heinrich Schütz i anledning af domkorets 100-aars dag — fandt man ham efter endt højmesse-tjeneste med et kors, en bibel og billeder af kone og børn i haanden. Han havde taget sit liv.

I Berlin fik Distler kun skrevet faa værker: Das Lied am Herde, af ham selv spøgende kaldet »Fress- und Saufrkantate«, Konzertstück für zwei Klaviere (op. 20, nr. 2) og et par mindre vokal-værker, idet det meste af hans fritid gik med udarbejdelsen af et stort oratorium »Die Weltalter«, til hvilket han selv skrev teksten. Om han ogsaa naaede helt eller delvis at skrive musikken dertil, er derimod et af de spørgsmaal, det er forbeholdt fremtiden at besvare.

Distler var i første række kirkemusiker, og det meste af hans musik maa derfor som al anden kirkemusik ses i forholdet til ordet og gudstjenestens liturgi. Dette betyder ikke, at der, hvad kvalitet angaar, skal bruges en anden maalestok for kirkemusik end for anden musik, men det betyder, at kirkemusikkens værdi

ikke er afhængig af kvaliteten alene, men ogsaa af, i hvor høj grad den er et udtryk for menighedens fællesskab, det være sig i lovprisning, klage, betragtning eller bøn. Kun den musik, der naturligt opfylder disse krav, er i det egentligste forstand kirkens musik, og man kan maaske sige, at Distler ingensinde naar højere i sin musik og udfolder sig friere og mere inspireret end netop der, hvor kirken stiller krav til ham om at lægge baand paa sin udtryksmaade. For helt at forstaa hans indsats og hans stilling som nyskaber maa vi huske, at alle de rige kirkemusikalske traditioner fra gammel tid var gaaet tabt, da først pietismen og siden rationalismen og romantikken satte deres præg paa kirkens forkyndelse, og de faa steder, hvor der endnu udførtes kirkemusik, var det — som til eksempel i Thomaskirken i Leipzig — en bevidst genoplivelse af den tabte tradition, men uden organisk forbindelse med gudstjenesten og med tydeligt præg af koncert, eller det var den tyndeste og mest triste udvanding af kirkens gamle liturgi, der ved hjælp af »yndig« musik (af neutral holdning til en tekst af neutral religiøs karakter, oftest for børnekor) søgte at røre tilhørernes sentimentale følelser. Helt op i dette aarhundrede, medens musikken ellers undergik en gennemgribende omdannelse i maal og midler, sov kirkemusikken vedvarende sin tornerosesøvn, trygt skærmet bag de svære mure. Men ogsaa den vaagnede omsider langsomt, da ny strømninger begyndte at gøre sig gældende i kirkens indre liv. Disse strømninger fandt udtryk i salmebogsreform, orgelbevægelse, kirkesangsbevægelse og liturgisk bevægelse, og endelig udgik der et stærkt nyt aandeligt liv fra bekendelseskirken og dens modsætningsforhold til den nazistiske statsreligion. Midt i disse strømninger staar Distler og fyldt af en glødende troskab mod sin opgave kaster han sig ud i løsningen af den og griber — som han selv stiller kravet i sin ovenfor citerede foretale — med sikker haand tilbage tværs over aarhundrederne til kirkemusikkens storhedstid og sammensmelter den klassiske korpolyfoni med sin tids aand og sprog til en personlig udtryksform, der helt er hans egen. Grundlaget er en polyfoni, hvor de enkelte stemmer lever deres eget stærke melodiske og rytmiske liv og derfor som oftest tørner sammen i stærke dissonanser. Melodisk linjeføring har han lært af den gregorianske sangs vidtudsvingende melismer, rytmisk har hans stil visse fællestræk med de tidlige nederlandske mestre Okeghem og Obrecht, harmonik har han lært af impressionisterne, men han tilfører den modulatorisk spændkraft ved

at stille forskelligt farvede tonale planer over for hinanden, og sin korteknik og sit herredømme over det musikalske udtryk har han fra Heinrich Schütz, som han aldrig lagde skjul paa var hans store forbillede. Men alle disse elementer er hos Distler gaet op i en højere enhed, sammensmeltet til en stærkt personlig stil af en ejendommelig ren og karsk virkning. Her et par citater egnet til at vise karakteristiske enkeltheder. Først som prøve paa Distlers korsats et sted i hans Choralpassion op. 7, der viser den spændte linjeføring omkring tenorens koralmelodi:

Erk. I Viertel nicht rasch Eindringlich
Sopr. I

O hilf, o hilf Christus o hilf Christus, Gottes Sohn, durch dein bit.

Sopr. II

O hilf, Christus Gottes Sohn, durch dein

Alt

O hilf, o hilf Christus Gottes Sohn durch dein bit.

Ten. (c. f.)

O hilf Christus Gottes Sohn durch

O hilf, Christus Gottes Sohn durch

Sopr. I

Sohn, durch dein bit. ter Lei. den

Sopr. II

bit. ter Lei. den

Alt

ter Lei. den

Ten. (c. f.)

dein bit. ter Lei. den

Bass

dein bit. ter Lei. den

Saa et eksempel fra Geistliche Chormusik op. 12, begyndelsen til det sjette af de »Sprüche«, der danner teksten til den anden motet »Totentanz«, der i sin tekstlige opbygning er inspireret af Lübecker dødedansen paa væggene i kapellet i Mariakirken. De første takter viser Distlers karakteristiske »farvning« af tonearten:

E.R.s II. Im Charakter eines lebhaftesten Tanzes

Der Rei . . . che die ser

Der Rei . . . che die ser

Der Rei . che, der Rei . . . che die ser

Der Rei . che, der Rei . . che, der Rei . che die ser

Welt, was hat er für Ge-winn

Welt, was hat er für Ge-winn, was hat er für Ge-winn

Welt was hat er für Ge-winn, was hat er für Ge-winn

Welt was hat er für Ge-winn

Det tredje eksempel er begyndelsen til anden sats (Bicinium) i orgelpartitaen »Wachet auf, ruft uns die Stimme«, der viser os Distlers forkærlighed for sammensatte rytmer:

E.R.s. III. Rhythmisch äusserst genau. [d. 72.]

Og endelig ser vi nedenfor første og andet tema i første sats af cembalokonzerten, begge temaer citeret, hvor de optræder i soloinstrumentet. Det første er rytmisk betonet og viser den karakteristiske skiftende rytme, Distler ofte ynder at bruge, det andet viser ham som den fremragende melodiker, der har lært hemmelighederne ved god melodi af den gregorianske sangs lange eenstemmige linjer:

Ek s IV *Alllegro vivace* [d. 108]

Ek s V *Tempo 1 ma tranquillo*

I Danmark er Distlers musik endnu ikke kendt og opført i det omfang, dens kvalitet burde gøre den selvskreven til. Det hænger vel sammen med, at vi, hvad kirkelig musik angaar, endnu hænger

for meget fast i den bagudrettede indstilling som Laub indpodede sine elever. Det er her ikke stedet at komme ind paa, hvilken skade eller hvilken gavn vor kirkemusik har haft af denne indstilling, her skal kun med beklagelse peges paa, at den aabenbart har gjort det svært for os at faa øje paa de betydelige skikkelser i vor egen tid, og til denne beklagelse skal der føjes et ønske om, at vi snart maa lukke ørerne op for den alvor og ægthed, der præger Distlers værker og gør ham til det, han i første række var, en kirkemusikkens foregangsmand.

Finn Videreø.

Ett nytt standardverk om Runeberg.

*Lauri Viljanen: Runeberg och hans diktning 1804—1837.
Övers. av Kaj Lindgren. Gleerups Förlag, tr. i Helsingfors
1947. 519 sidor. Illustr.*

Finlands enhälliga beundran och kärlek göt tidigt Runebergsgestalten i monumental form. Han blev ej blott Nationalskalden par préférence utan ock med makten av hela sin personlighet en inkarnation av själva det finländska folkidealet. Men därmed kom han också att för ett mera skeptiskt och oroligt släkte i ett nytt sekel te sig tämligen statuarisk, oåtkomlig och ointressant.

Emellertid vilade icke Runebergsforskningen utan fortfor med nya perspektiv och nya rön. Därav har omsider uppkommit ett nytt intensivt Runebergsintresse, som å ena sidan fånglas av de drag i hans bild, som röja, att han icke var en halvgud utan en människa med en riklig andel i människolivets problem och konflikter, men som å andra sidan just därigenom har lärt sig att ånyo inse och glädjas åt hans storhet som skald och personlighet.

Viljanens bok torde utgöra det första försöket att i en helhetsbild av Runebergs andliga och litterära utveckling sammanfatta resultaten av den nyare forskningen. Därmed vare ej menat, att Viljanen vore en kompilator. Tvärtom framgår av hans bok, att han med egen möda och egen syn har tillägnat sig hela stoffet för sin uppgift. Stilen är präglad av det personligt upplevda i studiet: spänstig och frisk utan torr lärdomsterminologi är den ett gott instrument för författarens vilja att djupt intressera läsaren för Runebergs liv och verk.