

## REJSE LANGS YDERPOSTER

John Frandsens Requiem

### Det umulige

Et stort, fuldt udbygget requiem – en dødsmesse – for soli, kor og orkester. I forlængelse af den store ophøjede tradition for Requiemværker og med musikalsk udfoldelse af hele den latinske middelalderlige tekst, med rødder helt tilbage til oldkirken.

Skrevet af en dansk komponist med en på alle måder nutidig kulturbevidsthed.

Man spørger uvilkårligt sig selv, hvordan det overhovedet kan lade sig gøre. Det skulle ikke kunne lade sig gøre i forhold til tidsånden, der ønsker dagsaktuelle, overskuelige, sensationelle, mondæne og øjeblikkeligt følelsespirrende kunst. Ja, tidsånden former i øjeblikket den store propaganda for det totale følelsesmæssige ukomplicerede nærvær med positivt fortegn, *feel good*, og med en gigantisk afvisning af fortiden som uden betydning.

Der er kun en eneste realitet og målestok, MIG – jeg´et. Og det kan næsten virke som om komponisten John Frandsen, foruden så meget andet, har tænkt, at nu skal alle jeg´er få al den relevans, de kan ønske sig, samlet om at ethvert jeg er endeligt og skal dø. Det er så her en større verden begynder at vise sig.

Det kan også siges på en mere almindelig måde: John Frandsen har fundet en ny vej ind i den gamle tekst. Eller rettere sagt: to nye veje. For det første er selve hans tonesprog klassisk og modernistisk på samme tid. Men via tonegentagelser overalt i værkets orkestersats formes nye tidserfaringer. Det sker muligvis under indflydelse af minimalismen, men er helt selvstændigt udarbejdet og kalder på nye dybder, nye klanglige muligheder, nye proportioner, men navnlig en ny øjebliksintensitet, som kommer den nutidige lytter i møde.

Enheden af det klassiske og det modernistiske, fremstår med stor selvfølgelighed og transparens. Meningen er ikke, at vi som tilhørere skal suggereres af musikken, selvom der optræder et utal af passager, der virker med største umiddelbarhed og kraft. Meningen er, at vi kommer på en rejse fra messeled til messeled – fra sats til sats – så vi til sidst, som det er tilfældet med de fleste store værker, er kommet længere ind i teksten om den kristne dommedag og forjættende budskab om nåde og fred. Men samtidig også har gennemlevet det så stærkt, at vi, da værket er forbi, kan se helheden på afstand og er sluppet ud af en binding. Ikke til værket, men til egne psykiske (vrang) forestillinger.

### **Simon Grotrian**

Det andet nye og karakteristiske træk ved John Frandsens Requiem består i, at han mellem de latinske messetekster med deres store fylde af tradition har indskudt en række helt nye religiøse tekster af den danske lyriker Simon Grotrian.

Grotrian blev med det samme, da han trådte frem på den lyriske scene i Danmark i slutningen af 1980'erne, opfattet som en ny og meget betydelig dansk lyriker, svær at karakterisere, men i hvert fald ikke så langt fra surrealismen med store sammenstød af ordforbindelser. Og med en særlig positiv og lyttende indstilling til kristendommens mysterier.

Alligevel kom det som en stor overraskelse, da Grotrian i forrige årti efter år 2000 begyndte at skrive og udgive rimede og strofiske salmetekster. De er holdt i en stil, hvor man på alle måder stadig kan kende digteren, men de er dog samtidig formet med en ny intens rettedhed mod det guddommelige Du. Og tangerer med andre ord en tradition, som mange havde ment for længst var forbi.

Teksterne åbenbarer et minimalistisk, frysende og hudløst subjekt, som ikke er fremmed for vores tid, og som mange kan nikke

genkendende til med en blanding af surrealisme og naivisme i sproget. Men det har aldrig tidligere været artikulert som i disse nye tekster

Man kan også sige, at digtene fremkommer som det modbillede enhver tid har brug for, og det vil for nutiden sige: et modbillede til den verden, der går efter overflade og glamour.

Langt ude er Grotrians salmer i slægt med Brorson og Ingemann, og John Frandsen har med stor indforståethed grebet Grotrians tekster og indoptaget dem i sit musikalske univers. I Requiem figurerer de i overensstemmelse med teksternes anlæg i strofisk form, med faste fortegn og et beskedent orgelakkompagnement og sunget af en rocksanger. Og alligevel har de helt deres egen nutidige tone. Og forbinder sig med toner i den øvrige del af værket.

Der opstår således en krævende vekselvirkning i John Frandsens Requiem mellem de gamle og de nye tekster. Det helt ejendommelige er nemlig, at mens de tilsyneladende objektive latinske messeled dog rummer et svingende, usikkert subjekt, et jeg, der undervejs kan komme til at tvivle – tvivle om sin egen skæbne på den yderste dag, navnlig i afsnittet om Vredens dag, *Dies Irae*, så spejler Grotrians tekster ganske vist et kleint subjekt, der står med ryggen mod muren, men som til gengæld overhovedet ikke tvivler, men er fast i troen. Hvilket måske er det mest provokerende ved de nye digte.

Som forstudie til dette træk i Requiem har John Frandsen afprøvet Grotrians tekster ved mere ydmyge arrangementer rundt i forskellige kirker. Her er Grotrians tekster blevet læst og sunget, ja endda brugt som fællessalme, og forbundet med bibeltekster og andre kirkelige vokalværker for solostemmer.

Som motto for sit værk har John Frandsen i partituret sat en salme af Grotrian – en anrøbelse, hvis første strofe med det samme anslår, hvad der står på spil, og hvilket toneleje man må tage højde for ved en nutidig udarbejdelse af et religiøst, sammenfattende værk:

Herre lad mig dreje som et ur

der har greb om dødens partitur  
Stemmebåndet triller i sit skrud  
gennem alle dagens sammenbrud

*Requiem aeternam* "Giv dem evig hvile"

Man kan opdele det store værk i tre dele. Først tre indledende satser "*Requiem*, *Kyrie* og et digt af Grotrian ("Denne verden aber efter"). Dernæst den gigantiske tekst *Dies Irae*, Vredens dag, som er helt speciel for Requiem-messen. Sammen med to Grotrian-digte strækker den sig fra sats 4 til og med sats 13, hvis man anser det følgende *lacrymosa*-afsnit som selvstændigt, andre regner det med til *Dies Irae*, men det har oprindeligt ikke hørt med til teksten.

Den tredje del derefter rummer de resterende messeled, der består af tekster som er mere kendte også i den danske gudstjeneste.

Selvom det at opleve musik er noget strengt personligt, og man i virkeligheden aldrig kan give andre råd om, hvordan de skal lytte, er det dog svært at lade være med at anbefale nye lyttere at høre den allerførste, ikke særlig lange, sats nogle gange. På den måde kommer man tættere på tonesproget og får en nøgle til hele John Frandsens musikalske univers og metode.

Eller med andre ord: ved et par gennemlytninger kommer man meget tættere på de forskellige, samtidige lag i kompositionen, de samtidige dimensioner navnlig i orkestersatsen, som giver hele værket dets særpræg.

Som de allerførste toner i violinerne hører man i det høje leje nogle "sfæriske" intervaller. Selvom der er mange toner i bevægelse, kommer man med det samme til også at bemærke tistemigheden med arketyperiske intervaller. Man har næsten lyst til at opfinde et ord, som ikke findes, "intervalmelodi", for at fremhæve denne henpegning på tistemigheden mange steder i værket. Som om musikken vil i kontakt

med den allercældste flerstemmige musik for lidt over 1000 år siden, den såkaldte tostemmige organum.

Intervallerne er gennemgående kvart, kvint og tritonus, derimod ikke på nogen måde som i den klassiske og romantiske musik i terts.

Koret kommer ind med teksten om de døde: *Requiem aeternam dona eis*, Giv dem evig hvile, i begyndelsen også med de arketyperiske intervaller. Men samtidig, og det hører man måske først efterhånden, ligger der i de dybe strygere tonegentagelser, ikke som formdannende eller suggererende rytmer, men som noget der skal ramme den nutidige tilhører samtidig med alt det øvrige; tonegentagelserne er prikkende eller fjedrende - punktuelle, pulserende

Meningen må være, at de giver en ekstra håndsrækning til tilhøreren på kanten af bevidstheden.

I de klassiske og romantiske kompositioner forudsættes det, at tilhøreren på forhånd har mulighed for at kunne forme, harmonier, melodier og rytmer.

Det er også tilfældet her, på den måde, er værket en del af en stor tradition. Men foruden det optræder disse gentagelser – næsten stødvise tonegentagelser – utallige steder – som en noget punktuelt eller nervebetonet realitet, som antyder, at for det nutidige menneske – måske har været sådan tilbage til den moderne tids begyndelse – er bevidstheden ikke noget flydende, ikke en kontinuerlig strøm, men intermitterende rytmer, stødvise gestalter, også selvom det som her foregår meget diskret og med et umiddelbart "flow" i de forskellige forløb. Vi møder på en måde vores egne forudsætninger i alle disse tonegentagelser undervejs.

De ligger der også igen i de dybe strygere, da ordet *requiem* kommer igen til allersidst i det store værk, så hele værket kommer til at ligne en spiralbevægelse. Og det sker samtidigt med at koret er i gang med den store fortolkning af teksterne, så der opstår samtidige lag i en næsten blid polyfoni.

Endnu et træk bliver man opmærksom på lige fra begyndelsen: tempoet er naturligvis langsomt, men satsen har ikke et landskabeligt præg som i tidligere versioner af requiem-teksten. Der optræder med det samme meget hurtige figurationer, her allerførst i fløjten. Samtidig med tonegentagelserne. Dette at skabe hurtige udbrud eller replikker i langsomme satser gælder mange steder i værket, der således kan kalde på flere tempoplevelser hos tilhørerne på samme tid.

### **Den store tradition**

Opregner man blot nogle af de komponister, som har skrevet et større Requiem møder man en – ja, frygtindgydende samling af hovedværker: Mozarts Requiem, Berlioz Requiem, Gabriel Faurés Requiem, Verdis Requiem. Og – selvom det er med tyske tekster efter Lutherbibelen – Brahms' Ein deutsches Requiem. Johan Frandsens må have kendt og yderligere fordybet sig i store dele af denne tradition, ikke for at plagiere, naturligvis, men modsat – for virkelig at kunne det, som han har gennemført: forny genren.

Det hører også med, at der i nyere tid er eksempler på, at komponister har brugt selve det "magiske" eller associationsrige ord, Requiem, i værker, som slet ikke anvender den latinske tekst, men med selve titlen signalerer noget, der befinder sig ved den yderste grænse. Det gælder i Norden f.eks. Vagn Holmboes Requiem for Nietzsche og svenskeren Sven-David Sandströms stort anlagte 1980'ers-korværk Requiem. I begyndelsen af samme årti kom danskeren Hermann D. Koppels Requiem med inddragelse særlig af gammeltestamentlige tekster.

Ellers er der mig bekendt kun en eneste dansk forgænger til John Frandsens værk, altså et requiem med den latinske tekst for soli, kor og orkester. Det er Asger Hameriks Requiem, skrevet i 1880'erne og uropført i USA i 1895. Hamerik var en lang årrække musikdirektør i Baltimore, indtil han vendte hjem og også en enkelt gang fik opført sit

requiem her. Værket blev taget op igen i 1980'erne og indspillet på CD.

Og så er der Benjamin Brittons War Requiem fra 1962, hvor de latinske tekster er kombineret med digte fra Første Verdenskrigs skyttegrave. Det er et tilsvarende forhold der, i en ny tid, hersker i John Frandsens værk mellem de gamle latinske tekster og Grottrians helt nye. Længere tilbage ligger polyfone kompositioner som Pierre de la Rues Requiem, der udgår fra de gregorianske melodier, som bruges som cantus firmus. Og der er Johannes Ockeghems Requiem, som den danske komponist Bent Sørensen har skabt en dialog med i sit vokale requiem, hvor satser af den gotiske mester alternerer med nye korsatser af Bent Sørensen selv.

Og længst bagude ligger så den enstemmige gregorianske messe: *Missa pro defunctis*, Messe for de afdøde. Eller: *Requiem*.

De fleste komponister i nyere tid bruger ikke længere de oprindelige gregorianske melodier, men vil hellere anbringe teksten i deres egen tids tonesprog. Men der gør sig særlige forhold gældende med melodien til *Dies irae* – Vredens dag, den længste af teksterne i requiemmessens. Teksten er formentlig skrevet af franciskanermunken – også en af de første, der skrev en biografi om Frans af Assisi – Thomas fra Celano i midten af det 13. Århundrede som en sekvens. Den hører altså i udpræget grad til i Middelalder og navnlig Senmiddelalder, mens flere af de andre tekstled går tilbage til oldkirken og kristendommen i de første århundreder.

### ***Dies Irae* – Vredens dag**

Teksten er et råb fra den yderste grænse. Den store litteraturteoretiker Northrop Frye, der helt har fornyet studiet af Bibelen i sammenhæng med litteraturen i Vesten, kalder teksten: - "that mad, obsessed poem *Dies Irae*". Det lyder ikke så venligt, men en af denne teksts funktioner – som vanvittig og besat – er en slags overvindelse ved

"homeøpati" – ved en nedbrydning af alle de rædselsvisioner om dom og pinsler, der kunne overfalde mennesket i middelalderen, og senere, ved at vise dem så skarpt som muligt. Teksten bruges mig bekendt yderst sjældent i kirkens gudstjeneste, hverken i den katolske eller den protestantiske. Den har sin plads i de store requiem-kompositioner i koncertsalen, hvor tilhøreren befinder sig på mere religiøs neutral grund.

Den oprindelige melodi er imidlertid i sin begyndelse til det yderste næsten magisk, suggererende. Så stærkt, at de fleste requiemkomponister, ikke har brugt den til *Dies Irae*-afsnittet og i stedet skabt ny musik til teksten. Men selve melodien har igen og igen fascineret og er blevet brugt som dødsymbol eller dæmonisk symbol hos Berlioz, Liszt, Rachmaninov og – antydnet – hos Mahler. Men Berlioz har dog ikke brugt den i sit Requiem, men i sin *Symphonie Phantastique*.

Den eneste komponist som mig bekendt har brugt den gamle *Dies-irae*-melodi i et moderne Requiem for soli, kor og orkester er den førnævnte Asger Hammerik i sit halvt amerikanske, halvt danske Requiem.

I øvrigt var melodien også tidligere kendt herhjemme, fordi Paul Schierbeck brugte den i sin fremragende underlægningsmusik til Carl Th. Dreyers film "Vredens dag" – den optræder også i Bergmanns "Det syvende segl". Alt det nævnes fordi John Frandsen har skabt noget helt nyt i feltet mellem overleveret tekst, melodi og moderne tonesprog.

Selve ordet *Dies Irae* kommer i det nye requiem – det er formentlig aldrig forsøgt før – som et råb, med voldsomme glidende bevægelser i korets stemmer på grænsen til talekor.

Denne udladning afløses af stærkt synkoperede rytmer og dissonanser, der former den første strofe.

Vredens dag, hin dag  
skal forvandle verden til aske.  
Som vidnet af David og Sibylle



Lige derefter og unægtelig fuldstændig overraskende følger så i de dybe strygere de 7 første og yderst karakteristiske toner i den oprindelige gregorianske melodi. Den er godt forklædt, den oprindelige melodi er flydende, mens versionen her er formet med stødvise og stærkt dissonerende akkorder. Stedet er unægtelig helt originalt. Grunden til, at man midt i alle disse dissonanser så sikkert opfatter melodien, er, at den ikke kun høres i den øverste stemme i det kompakte forløb, men også i den nederste.

Først til allersidst ved slutningen af hele *Dies irae* efter 9 fyldige satser sker der det, at selve ordene *dies irae*, *dies illa*, mødes med den oprindelige melodi.

Det varer kun to takter og et enkelt slag. Men det er også tilstrækkeligt til at skabe noget helt nyt. Ordene falder så at sige, til slut, på plads i den gamle melodi, tekst og melodi finder hinanden, men på den måde at der ikke synges om fremtiden, men kun om "vredens dag, hin dag..."

Det kunne altså i realiteten være hver eneste dag. Det er som om hele *Dies-iraedelen* i Johan Frandsens Requiem har været en indvielse, en initiation, der fører frem mod – ja: dagen i dag. Eller måske endda blot et øjeblik hver dag. Ligesom Blake kan skrive, at der er et moment hver eneste dag, som Satan ikke kan finde, så må man, til den anden side, sige, at der hver dag kan komme et glimt og en kulde fra den store angst for døden. Som man så efter at have hørt den musikalske tolkning kan opfatte på afstand og begynde at komme fri af.

### **Fra led til led**

*Lacrimosa*-afsnittet, der følger lige efter *Dies irae*, har her fået sin egen meditative sats, igen i langsomt tempo med de hurtige figurationer undervejs i et kammermusikalsk og højtliggende klangbillede. Den næste tekst af Grotrian "Kære Gud, Kære Gud" er – om ikke et vendepunkt, så dog et indsnit, hvor noget nyt er på vej i

værket. Indtil nu har jorden været dødsmærket, ligesom menneskelivet, men her møder man igen den undselige stemme, der udtrykker at den overhovedet ikke har kræfter til at tænke over om Gud og himlen findes. Det gør de naturligvis og må anråbes.

De enkelte satser, der nu følger i værket, er under ét lidt mere eksotiske i klangbilledet, kan være det i hvert fald. De gamle og for manges vedkommende mere almindelige messeled, også nogle, der optræder i den danske gudstjeneste, har givet større klanglig frihed. Det er umuligt at komme nærmere ind på så meget i det righoldige værk og den markante rækkefølge af led eller satser. Man må nøjes med at fremhæve enkelte karakteristiske træk, som kan bidrage til, at man kan skelne de enkelte led fra hinanden og se dem som stationer på en rejse.

I afsnittet *Pie Jesus*, "Milde Jesus" bedes der stadig om at de døde må erfare hvile, og der optræder nogle markante tonegentagelser i pauken. Ligesom der i det følgende afsnit *Domine Jesu Christe, Rex Gloriam*, Jesus Kristus, herlighedens konge, figurerer gentagelser i harpen. Det er i dette afsnit, man møder den sætning "...quam olim Abbrahae promisisti..." ("som du har forjættet Abraham") som de fleste requiemkomponister har haft en særlig forkærlighed for at behandle med længere former, som f.eks. en fuga, netop på de ord. John Frandsen går helt anderledes til værks: han bringer teksten hen mod et voldsomt udbrud som er en parallel med *Dies Irae* teksten og med rytmisk markering, både talende og gestisk. Her er et af de steder, hvor man for alvor begynder at undre sig over, hvordan det har kunnet lade sig gøre at forbinde alle de intense øjeblikke med en episk-dramatisk form i et storværk, der fylder en hel koncertaften ud.

*Sanctus* og *Benedictus* der følger er messeled, som også i oversættelse kan indgå i den danske gudstjeneste (hhv: "Hellig, Hellig, Hellig er Herren..." og: "Velsignet være han, som kommer i Herrens navn...")

Teksterne får i John Frandsens værk en udpræget rytmisk markant udformning, hvor der bestandig skiftes takt. Udråbet Hosanna senere i samme sats ledsages af to tom toms – stemte håndtrommer i hurtige triolrytmer og en stereofonisk sats.

Selve det hebraiske ord *Hos(i)anna* betyder oprindeligt "frelst", men er et af de få ord – som Halleluja og Amen – der har tabt deres første præcise semantiske mening og i stedet er blevet en slags musikord- for Hosanna's vedkommende et hyldestråb. De nævnte ord befinder sig – vistnok noget enestående for vestlig kirkemusik – midt mellem ord og musik. De antyder kristendom eller Bibel eller Jødedom – men uden nogen helt specifik henpegningsfunktion. I stedet lytter man til selve deres klang.

Koret i Johan Frandsens Requiem er i denne sats reduceret til et mindre svingende kammerkor. Tempobetegnelsen *Allegretto Danzante* antyder noget gestisk i forbindelse med de kendte messeled i de her tilsyneladende "skæve" rytmer. Der peges på en måde på fænomenet rituel dans, som jo er sjælden i den kristne kirke.

Den næste Grotrian-salme angiver, at vi med de sidste satser er på vej mod lysets højere verden. Teksten er yderst karakteristisk. De to første linjer er tæt på almindelig salmestil og dog originale, men mulige eller lette at identificere sig med. Men så følger – bardus – en surrealistisk sætning, der så fortsætter med alligevel, næsten som en feberredning, at falde på plads i en dybere teologisk mening.

Han glemmer mig aldrig i afgrundens nat  
han løser min ensomheds gåde  
når månen er presset og lægger sin hat  
så sejler han frugten i både

De tre sidste satser behøver ellers ingen nærmere kommentarer, musikken, solister og kor og orkesterinstrumentation er i pagt med de lysende ord. Satserne hedder *Lux aeterna* ("Lad det evige lys lyse for dem"), *Libera me* ("Frels mig, Herre, fra den evige død").

Dernæst Grotrians sidste replik:

Hvad er nøddeknækkervalsen  
når vi står i guld til halsen  
Herren strør sin himmelglæde  
den kan gribe ikke æde

Til allersidst følger *In Paradisum* – forjættelsen om englenerne, der skal føre den frelste sjæl til Paradis, hvor han skal møde martyrerne og endelig føres ind i det nye Jerusalem.

Det slutter som det begyndte med den meditative anrørelse om den evige hvile. Begyndelsens musik, også med de fjedrende strygere, dukker op igen. Men vi er nu som tilhørere steget et trin op og kan derfra se den daglige nærværende verden lige her i et nye lys.

## **Historien**

Og det er så den, den virkelige og nærværende verden, som de store requiem-kompositioner i nyere tid først og fremmest har fundet deres plads i. De er i højere grad blevet knyttet til historien – ofte dens sørgeligt oprørende begivenheder – end til kirkens ritualer for den enkelte. Benjamin Brittens War Requiem er skrevet til indvielse af den nye domkirke i Coventry – den gamle var blevet fuldstændig sønderbombet under krigen. Og fra den anden side: hvert år i februar afholdes der en mindekoncert i Dresden med opførelser af nogle af de store requiemmesser. Til minde om det bombardement af den tyske kulturby i krigens slutning, som selv store neutrale opslagsværker i de allierede lande kalder en ren terrorhandling med flere hundrede tusind omkomne og hele byen skudt i grus.

John Frandsen havde uden tvivl ikke tænkt nærmere over disse sammenhænge, vi lever jo i en ny tid. Og så sker det alligevel, en galning myrder på én dag 69 unge mennesker på en ø i Oslofjorden. "Jeg har besluttet at tilegne mit Requiem mindet om ofrene på massakren på Utøya i Norge 22. Juli 2011". Værket var ganske vist

afsluttet på det tidspunkt, "men", fortsætter komponisten "en så iskold og kynisk ugering anfægter nogle helt grundlæggende sociale og religiøse værdier, og den har vakt en kollektiv angst og afmagt, der kalder på ritualets og liturgiens helende kræfter".

De sidste ord er bemærkelsesværdige. I den moderne tid, i det 20. århundrede i Vesten kunne man klage over manglen på ritualer. Tydeligst hos Rainar Maria Rilke i Rekviem for en veninde i 1908

Vi savner brug og ritualer

Alt, alt bliver snakket uafbrudt itu

(overs. Bjørnvig)

Det har åbenbart kun været en tid. John Frandsens indsats er et eksempel på, at mennesker igen – måske blot famlende – begynder at kunne se, at ritualernes urgamle formuleringer paradoksalt nok kan give ny information, i modsætning til vores egne tanker. Komponisten forsætter med, at han med sin tilegnelse ønsker at lægge den største afstand til ugeringsmandens påberåbelse af kristendommen.

"Min Gud er ikke den samme som hans. Men hvem er min Gud så? en katastrofe som denne rammer direkte ned i vores mørkeste tvivl og i kristendommens paradoks. Hvis Vorherre er god og almægtig, hvorfor lader han så den slags ske?"

Vi finder aldrig svar derpå. Vi kan kun klynge os til troen, håbet og kærligheden. Men den vilde og voldsomme *Dies irae*-sekvens giver os i det mindste en mulighed for at skribe vores dødsangst ud – for derefter at lade os løfte mod Paradiset og det evige lys." (Fra programheftet ved uropførelsen 5. april 2013)

Jørgen I. Jensen