

Drot og Marsk

En analyse af Chr. Richardts rimekunst ud fra dens forudsætninger

Af Leif Ludwig Albertsen

Emnet kræver et forsvar. Chr. Richardt er epigon. Hans berømteste digt *Altid frejdig, naar du gaar* er f.eks. en mere militant gendigtning af Ingemanns *Dagen gaar med raske Fjed* til samme melodi af Weyse, blot 30 år senere og gjort til en bestemt dramatisk sammenhæng. Men alligevel kan selv nutidens salmebogskommissioner ikke rokke ved, at Chr. Richardt her har overhalet Ingemann, og flertallet af danskere den dag i dag anser disse linjer for det bedste, der kan siges og synges i dødens stund, for både troende kristne og resten af befolkningen. Kunst er ikke bare noget med originalitet frem for alt.

Indledningsvis skal der bringes et par bemærkninger om nogle detaljer i rimekunst, der på Chr. Richardts tid gjaldt som anerkendte håndværkerregler, uden at der altid taltes højt om dem.

Enderim kan blive slidt. Generelt er det at digte med enderim allerede i det 19. årh. en kunsteffekt, der ikke mere uden videre er forbundet med prestige, men udtrykker konvention, evt. parodi på samme, f.eks. ved at lægge større vægt på overraskende rimord end på den dybere sammenhæng i indholdet. Også hvis det hidtil ukendte rim kommer som en stadigvæk åndfuld overraskelse, vil det i vor overfødrede civilisation snart udtrykke raffinement, sjældent dybde og eksistentiel nødvendighed, og det brave normalrim, som publikum tværtimod forudener på basis af lang erfaring, skal omgærdes med megen forhåndsstemning for at ryste alligevel:

Erreicht den Hof mit Müh und Not.

In seinen Armen das Kind – – *war tot!!* – (Stor pause før applausen)

Chr. Richardt er som digter epigon, men han lever i en tid, hvor en genklang af forne epoker i modsætning til nuomdage vækker mere højtid end ubehag. Selv han vil dog være forsigtig i omgangen med trivialrim

som *Hjerte:Smerte*, men næppe stejle over denne kobling af ydre form med idéindhold i et rimpar som *Gud: Bud*. I sin libretto til Drot og Marsk har han en stilmulighed mere: Det banale udsagn, herunder det trivielle rim, kan i just dette kunstværks tids- og stemningsramme optræde som bevidst national poesi, som folkevisepastiche. Den litterære fladrådthed bliver til særlig poetisk gevinst, naturligvis kun på udvalgte steder, hvor den tjener til sammen med andre effekter at nedsænke hele værket i en balladeverdens clair-obscur.

Derfor nogle bemærkninger om klassisk dansk rimekunst i almindelighed og om Chr. Richardt, som han fremtræder i denne ramme. Spørgsmålet er her ikke så meget, hvad der rimer og hvorfor. Det drejer sig nok så meget om, hvor det enkelte rimord bør stå for at skabe den bedste effekt. Enderim kan tjene til at markere idémæssige højdepunkter, ikke mindst, hvor de som anden del af et rimpar er en pointe, en trumf:

Oplysning være skal vor Lyst, er det saa kun om Sivet;
Men først og sidst med Folkerøst Oplysningen om *Livet!*

At bruge de samme rim i modsat rækkefølge ville ikke pointere, men lade fuse ud:

*Oplysning være skal vor Lyst om Ordet og om Livet,
Om stort og smaat med Folkerøst: Om Sandheden og *Sivet!*

Et trumfrim kan tjene til at fremhæve nøgleord i konteksten. En kontekst, den være sig poetisk eller prosaisk, arbejder skjult eller oftere åbent med nøglebegreber, der synliggøres med gloser, som bliver til nøgleord, enten fordi de i en større sammenhæng var det i forvejen (ord som *Gud*) eller fordi de vokser til at være det just her.

Nøgleordets iboende valeur understøttes af en rimende ledsager. Men hvor f.eks. rimet *Hjerte:Smerte* oftest er dialektisk, af tvetydig art, kan rim lige så ofte entydigt vise træk af identitet (*vor Gud:hans Bud*) eller af modsætning (*ved Hove:i Skove*). I Drot og Marsk er sidstnævnte rimpar en eksistentiel modsætning for personen Aase, og senere bliver skovene et nøglebegreb på forskellige andre måder. Dette ord er således optaget. Man har derfor i denne libretto brug for et alternativt ord, ordet *Lunde*, der benyttes om det mere udflugtsmæssige, f.eks. jagter, hvor der bl.a. meget rimapropos deltager *Hunde*.

Men glosen *Hund* har i Drot og Marsk tillige på andre steder en ganske anden chifferværdi. Hensynene er mangelfulde. Herom nedenfor.

Generelt kan det siges, at Chr. Richardt i Drot og Marsk er meget opmærksom på, hvad han lader rime på hvad, og hvornår han skifter mellem rim og rimløshed.

At et rimord fremhæves ved at være sluteffekt i et rimende verspar, konkurrerer som stilmiddel med, at også ordet i slutningen af digtets førstelinje står på et specielt prægnant sted.

Hele førstelinjen har ofte karakter af motto. Den kan være så enestående udformet, at det ville være nedværdigende for den at lade noget som helst rime på den, ja den kan løfte sig op over alle regler for, hvordan et normalt vers formes, og på denne måde stå i særlig stråleglans:

Der er ingenting i Verden saa stille som Sne

Intet vover her at rime på sne; det ville jo ikke være stille nok. Hele resten af det berømte digt er nærmest kun en udmalende kommentar til førstelinjen og fører os ikke videre.

Men almindeligvis er et digts førstelinje dets smukke hoveddør, der åbner sig mod et indhold. Dette kan være lige så fatalt som netop ovenfor hos Helge Rode. Hvis fortsættelsen skal rime, kan niveauet ikke altid holdes. Chr. Richardt begynder *schwungvoll*: *Nu ligger Du ramt, Du stolte Bøg!*, men hvad rimer på Bøg? Øg? Høg? Ikke typiske skovdyr. Chr. Richardt vælger at skrive

Og husvild flagrer den flinke Gjøg,
Som før sad lunt inden Grene;

Dette er hverken storladent eller umiddelbart det eneste rigtige. En gøg vækker andre associationer; helt aparte er adjektivet, selv om det altid pynter med en allitteration, her to gange *fl*. Men Chr. Richardt lander skam til sidst på poterne. I slutstrofen drømmer han om selv at sidde lunt inden døre. Efter stormen får han nemlig brænde i huset. Inden for hoveddøren viste der sig ikke at være en grandios hall, men hjemligt hyggerod.

Hvis den i sig selv enestående førstelinje skal overfløjes af en endnu prægtigere effekt, skal der være plads mellem de to steder. Det er hartad umuligt at overgå den intense poeticitet i digtbegyndelsen *Hvad vindes paa Verdens det vildsomme Hav?* Vi kender slutningen, udblikket på

Vugge og Grav, men læg mærke til, at der er en lang strofe mellem begyndelsesudråbet og sluterkendelsen. På Chr. Richardts tid er strofer ofte kortere, og både ved parrim og krydsrim over fire verselinjer er det så den tredje linje, der har karakter af noget, man haster mindre opmærksomt hen over.

Dette som et par ingenlunde overfladiske, tværtimod vigtige bemærkninger om rimkunstens mekanik. På basis heraf skal vi se på, hvorledes den håndhæves i librettoen *Drot og Marsk* (1878).

Libretti kræver på Chr. Richardts tid mere af digteren end et par generationer før, hvor de ikke har stor prestige, navnlig ikke, når en allerede foreliggende og formet fabel efterlods bliver udsat for *veroperung* og dermed mister sin centrale forankring i sprogkunst. Allers konversationsleksikon fra begyndelsen af det 20. årh. føler sig kaldet til specielt at anføre, at *Teksten til Heises Opera »Drot og Marsk« [...] i og for sig (= i sig selv) er en Digtning af fremragende Værd.*

Hvis en komponist er sin egen librettist, opdager han, at også arbejdet med teksten rummer uanede perspektiver. Richard Wagner gjorde det; hans komponistliv kulminerede i, at han indlagde en lang pause i det for at skrive librettoen til *Ring* og dermed udvikle nye muligheder for strukturerende chifre i både sprog og musik og endog stille dem dialektisk op mod hinanden.

Som oftest opstår operaer imidlertid i et samspil mellem to kunstnere, der repræsenterer hver sit felt, men i de sidste par hundrede år er kravet steget til, at begge parter også skal vise større kreativ dybde end f.eks. Da Ponte. Allerede Oehlenschläger væmmedes ved librettoen til *Così fan tutte* og tog (mislykkede) skridt til at overflødigøre den. Friedrich Kind engagerede sig sågar mere indgående og vedholdende i *Jægerbruden*, end fornuftigt var (og det var i øvrigt Oehlenschläger, der overførte den til dansk). Lortzings *Wildschütz*, som han selv var librettist til, blev mere raffineret end tekstforlægget *Kotzebues Rehbock*. Og så videre, med undtagelser. *Salome* var en så åndfuld og reflekterende tekst, som Oscar Wilde kunne skrive den, men druknede som sådan ved at blive en del af et værk, der appellerede til mange sanser. G. B. Shaw blev ramt af noget lignende. Man skal være så stærk som Goethes *Faust* for at overleve sin egen *veroperung*. Og så planlagde *Fausts* egen nytilkomne fader, nemlig Goethe selv ellers, at tragediens 2. del skulle svinge sig op til en opera (Goethes musiksmag lå i retning af Rossini, der ikke var til at betale, og ellers Meyerbeer). Helena skulle fremstilles af to forskellige, dels en tragédienne, dels en sopran, for at det kunne blive så godt som muligt. Dis-

se tanker er fra 1827, men avantgarden i tysk opera var allerede dengang nået videre i sine tanker, og små 50 år senere havde musikdramaet fundet sin form efter Wagner.

Chr. Richardts tekster respekterer den wagnerske kunststil. Som hos denne er der for det første ganske vist arier subs. ariebegyndelser og strofiske udviklinger, men nødtigt i form af egentlige numre med klare slutninger, der frister til påfølgende afbrydelser af scenegangen i form af illusionsbrydende applaus. Det eneste egentlige ægte gammeldags nummer i Drot og Marsk er typisk nok menuetten. I teksten slutter den uden direkte at fanges op af det efterfølgende, og i musikken lander den på tonika plus en kvartnodes pause. Så er der for det andet ganske vist recitativer, men også disse er metrisk bundne og uden tørhed og med mulighed for at svulme og hendø og fortættes til strofiske passager. Snarest traditionelle er den tredje slags elementer, korstykkerne med den grad af etableret orden, som kor nu engang kræver, af digter og komponist flere gange anbragt i slutningen af akt eller scenebillede og med ekkovirkninger og gentagelser, tekstmæssigt nøgternt lanceret med bemærkninger som f.eks. *Op alle Mand* etc. Men heller ikke koret gror fast i sine fremtrædelsesmuligheder.

Denne stræben efter gesamtkunstværket skal sammenholdes med, at også Peter Heise og Chr. Richardt andetsteds dannede par omkring romancer, der kunne være selvstændige, afsluttede og applauderede numre både i koncertsalen og derhjemme ved klaveret. Romancen *Naar Rugen alt hølger* fandt tidligt vej til Danmarks Melodibog (3. del nr. 210), senere også kongesønnens romance af Tornerose (5. del nr. 239). Af Drot og Marsk findes der (5. del nr. 152) *Jeg kjender af Navn kun Guldet*. Men recitativerne mellem stroferne er nu erstattet af et kort passepartoutmellemspil, og der er ingen variation i tonearternes højde endsige i tempoet, thi alt forbliver i andantino, og slutningen: *jeg frygter, den bliver min Død!* fanges ikke op af en elskers forførende glød:

Du er saa brun som Lønnens nye Skud,
Langt mere frisk end nogen Mø ved Hove, –
Kom til min Borg og vær min Elskovs Brud,
Min Hjertenskjære fra de grønne Skove.

I pianoforteverisionen udånder Aase tværtimod på stedet med et rallentando.

Dette er et ægte problem. Musikdramaet omfunktioneres på denne må-

de populistisk til enkeltstående numre, der bliver til skønsang. For hundrede år siden var det måske en nødvendighed for den brede tilegnelse, i dag er det stadig udbredt i musikalsk mindre ærbødige og krævende kredse, der hellere vil opleve livet som lutter lagkagesnitter. Også Wagner selv kan man lejlighedsvis høre således udsat. Publikum stiller betingelser og nyder de skønne steder, respekterer ikke, at hver takt, hver stavelse i værket vil være lige skøn og lige væsentlig, lige sammenspundet og uundværlig.

Det er i denne flydende kunstform, Chr. Richardt havde at vise sine mere elablerede evner udi rimekunsten. Sprogets udtryk skal her tjene et indhold i at fremtræde som originalt og engangs, ikke så meget som selvfølgelig barn af gamle genrer, men tværtimod snarere også uden kun at skatte til glæden ved det tilvante. Til daglig var Chr. Richardt den skolede lejlighedsdigter, hvis mest komplicerede metriske form var kanta-ten; her krævedes der noget andet. Hvad denne side af sagen angår, kan vi godt tage den kritiske samtid på ordet, at denne libretto *i og for sig er en Digtning af fremragende Værd*.

I det følgende søges et materiale fra Drot og Marsk systematiseret. Henvisningerne nedenfor er alle til det klassiske klaverpartitur Claverudtøgt arrangeret af Axel Grandjean, Wilhelm Hansen nr. 2729 s.a. Sidehenvisninger hertil anføres i parentes, dog således, at henvisninger til steder, der strækker sig over flere sider, kun anføres med den første af disse. Man synes rent praktisk at kunne arbejde med tre punkter eller faser eller aspekter:

Det smukke. Udgangspunktet er, at Chr. Richardt i al almindelighed holder af smukt sprog med smukke gloser og lejlighedsvis gør dem til nøgleord, til chifre. Denne æstetik gælder også for rim, der gerne må være klangfulde og indgå i en tryk gangart og måske på den måde lade os ane en dybere sammenhæng i tilværelsen. Som i hele sangen *Altid frejdig*.

Dybden i detaljen. Vi så ovenfor, at førstelinjen ikke mindst i digte, der maner til indgetogen eftertanke, ofte kan være en storslået formet sentens (om sneens stilhed, om verden som det vilde hav). I en dramatisk genre som operaen ville denne effekt let kunne sætte den nødvendige dynamik i stå. Anderledes rimpointen for enden af et rimpar, der for et øjeblik bringer ny åndfuld erkendelse ved at stille nøgleord i relief (viden vedrørende sivet overskygges således af »viden« om livet). Grandiost er ikke mindst det dialektiske spil mellem to gloser, der tilfældigvis både ri-

mer og indholdsmæssigt forholder sig somehow til hinanden. Dette somehow skaber poesi ved ikke at være aldeles logisk afklaret.

Detaljen og helheden. Særlige krav stilles til den rimekunst, der samtidig skal være med til at sikre, at alt publikum får fat på just dette afgørende sted i handlingen. Spillet mellem tekst og musik og andre avancerede formelementer må søges påvist også helt hen til de par steder, der mod deres vilje kan kalde på smilet, i hvert fald bag kulisserne. Udadtil er en opera på Chr. Richardts tid ikke noget forlysteligt; den er først og fremmest stort anlagt.

Det er naturligvis bedst, hvis man har teksten for hånden under læsningen af det følgende, men det vil blive tilstræbt at gøre det forståeligt ud fra sig selv. Et vist kendskab til operaen er naturligvis et gode.

Det smukke

Lyrisk skal på Chr. Richardts tid have et element af søndagsglans, af fagre ord og pyntesprog. Det poetiske skal hæve sig op over det kun prosaiske og skammer sig ikke over sin kunstlethed, der tværtimod lader sproget blive transparent for en chiffreret sammenhæng under overfladen.

I det store værk som i Drot og Marsk skal alt være kunst, også de steder, der kun bemærkes af Vorherre og den opmærksomme kritiker. Når der ikke rimes, taler man i det mindste i blankvers på nær naturligvis Ingeborgs Gjenfærd, der (137) er usyngende og umetrisk og af en anden verden. En slags vers skal der være, gerne med forvreden syntaks som (117) *Vent Herre Konge, jeg skal Veien finde* og også, selv om musikken bagefter ofte nok slører, at det drejer sig om jamber. Den forvredne ordstilling er en del af det bevidst poetiske, det der er andet end dagligdags. Som i vore dages sølvbryllupssange eller for den sags skyld salmer. Og når sætningen (26) *Der holde jernklædte Mænd i Gaarden* metrisk kræver en stavelse mere, altså jærnklaedte, er det kun godt, for Oehenschläger havde gjort noget i samme retning i Sct. Hans-Aftenspil (men ganske vist rettet uheldigt i det senere).

Vi ønsker smukke ord og, at vi de fleste steder nogenlunde forstår dem. Alt behøver ikke at være dagklart, tværtimod. De kønne talemåder kan som floskler foregøgle dybere betydning, og det gælder både i sangteksten og i regieanvisningerne. Straks regieanvisningerne til den første

scene står i poetisk tågeslør for mange; de omtaler (3) i *Mellemgrunden et Vedkast*. For også personalet bag kulisserne skal nyde godt af kunsten. Men ellers har allerede indledningsarinen (3) både klang af folkevisen *Det var sig Humleranken*, af dristig ny poetisk sprogbrug *den vimpled sig for Vinden*, af betydningsfuld metaforik *Da fløi den vilde Svane* og af kåd ordleg *hun vilde den Svane naae*. Her er sprogbrugen nøje flettet sammen, ellers er den blot en løbende udsmykning (50) *Den Frue [...] saa mangt hun sørger*, (55) *Gaademulm*, (68) *den seiersæle Herre*, (72) *min Løngangs Skygge*, (76) *Drager Eder til Minde* og regieanvisningen (79) *Skummel Hal*. Sommetider er flokklens så tydelig, at den ikke siges, men blot høres igennem af den erfarne såsom det stedse bagvedliggende Guld og grønne Skove, der egentlig er imod stykkets symbolik, som jo tværtimod skiller disse to størrelser fra hinanden. Snarest mødes de svigefuldt (70) i ordforløbet *min Tak skal veies op med Guld, voxer med de grønne Skove!* Meningen med kongens ord er bevidst uklar, for grønne skove er også (27) et chiffer for marsken.

Men der er steder, hvor de minder, gløserne vækker, er så poetiske, at man ikke er sikker på at forstå bare nogenlunde, hvor digteren vil hen. Dette kan skyldes, at vor almenviden på feltet er ringere end dengang. Eksempler:

- Vidste alle på digterens tid eller kan nogen iblandt os i dag overhovedet huske, hvad det egentlig talt betyder at ride (66) *under Ø*, som det så smukt synges? ODS minder om, at man i gammel tid red på stranden, men at betydningen ofte er helt afbleget og vendingen snarest bruges til at udsmykke folkevisestilen, især i rim.
- Det mærkelige (89) *under grønne Lide* er ordet Li og bruges ligesom under Ø: *naar vi red ved Bjergets Side*.
- Eller (100) *Det er en Lyst til Hornets Røst de vilde Dyr at bede*. Well, det forekommer også i Chr. Richardts forlæg *Herr Magnus han stirrer af Carsten Hauch: Nu vil vi bede Hjorten*, men der er det samtidig et ordspil. Det selvstændige verbum at bede, svarende til det tyske beizen, faktitiv til at bide = at lade bide, nemlig også i græsset, er allerede på Chr. Richardts tid snarest Lyst for sprogkunds-kaben.
- Og kan vi være sikre på betydningen af marskens ord (113) *ak, hvor lider du, hvor lider, hvor lider du, hvor lider du inat*, når det ofte nok er dagen, der lider – på sin måde, der også er den oprindelige?

Thi Chr. Richardt har ikke noget generelt imod ordspil som f.eks. (28) *Skat:Skat*. Og meget opklares for publikum i stykkets forløb. Af en (60)

Orm, der blot er nedsættende, bliver en mytisk (72) Edderorm. Den stolte svane fra Aases indledningssang genspejles derpå i en (36) *Jomfru Svanelil*. Endnu er fruene selv en lilje, men snart bliver farven hvid til sne, til jordelin. Hvad der for nogle var en floskel, bliver dyb alvor for andre.

Så falsk og letløbende som flosklen er også rimet (7) *søde:røde:bløde*, især om læber. Klangen er vigtigere end indholdet (22) *Faklen vil spille paa Zobel og Maard, fryd jer til Gilde i Dankongens Gaard!* Men at klangens er vigtigere end indholdet, er just den dybere mening med slige steder. Andetsteds opleves rimene som rene fejlinformationer som marskens afskedsrim (28) *saare:ad Aare*, men det kan måske siges, at denne opera overhovedet har opløst det objektive tidsforløbs systematik i balladens subjektive tidsfornemmelse.

Rimet kan være en flot detalje som i (121) *Hestetrav:Taagehav*, selv om det kan føre til en lidt ulogisk ordfølge (80) *Lokkemad:Hævn og Had*. Det ville være mere naturligt at lade hadet komme før hævnen. Men andetsteds kan man godt nok have autor mistænkt for at søge med lys og lygte. Han vil bringe et passende rim til (97) *paa min Grav*, og dem er der ikke mange af, så vi må om ad modstillinger og allitterationer for at lande meningsfuldt *Plant ingen Liljer [...] kun mørke Vedbend, og Lyng, og Lav*. Kommacerne hører med for at gøre vanskeligheden i rimordet til et tilsyneladende resultat af langsom, og betænksom, og vellykket overvejelse også på indholdsplanet. At kravet (93) *ikke uhævnnet dø* rimer på *Himlens Mø*, altså den hellige jomfru, harmonerer med, at fru Ingeborg selv har haft en mellemstatus mellem husmoder og nonne. Nu er hun, fordi hun fornam og gav efter for hidtil ubekendte lyster, sunket dybere (56) *end selv den fattigste Mø*, men man skal vist være indædt københavner for at forstå rimet *paa hele Danmarks Ø* som del af en alvorlig sammenhæng. Helt efter de regler, man fik pryglet ind som lærling i rimemesterværkstedet, er passagen (140)

Hører du? – Ja Stormens Torden!

– Nei, nu hamre de paa Porten
det er dem!

Hvordan har du stængt og stivet,
Bjælken knækker jo som Sivet,
de vil frem!

O jeg klamrer mig til Livet etc.

Men hvis man er tilstrækkelig ferm til at rime, kan man også sætte det pludselig manglende rim ind som særeffekt. Fru Ingeborg falder til tider uden for rimet, sidst som Gjenfærd, men allerede tidligt i menuetten (36)

Alle Klokker de klang,
alle Smaadrenge sang,
men den Jomfru hun litted til Harpen.

Ikke *Harpens Klang*, der nemt kunne have været bragt som kulminerende svar på klokkers ding-dang, hvis de da ikke rang. Musikkens antal toner kræver faktisk dette. Det skulle Chr. Richardt nok have fundet ud af, men det ønsker han ikke. Fru Ingeborg træder uden for rimet, når noget er andet end en del af tidsforløbet. Hendes sætning (58) *her ligger jeg som en Hund for din Fod* stiller sig uden for det regelrette metrum, hvor Chr. Richardt da bare kunne have skrevet **her ligger sóm en Húnd jeg fór din Fód*. Og der er ikke noget rim på Hund her. Operaen skelner mellem de glade æreløse hunde, der løber rundtom i de grønne lunde, og så de u-rimeligt krænkede. Der er to slags Hund i historien, dels dem der bare er det, dels dem der hævner sig, når de føler sig ramt af Hundepidsken. Den første slags ville tænke, at hvis nu fru Ingeborg alligevel regnede med, at marsken nok var død i leding, og hvis så også kongen havde ladet sig skille for hendes skyld? Men det går som bekendt anderledes i kunsten end i det kyniske liv, og Rane ender med at rime (81)

Ti Gange fra hans Side jeg lusked som en Hund, –
men Hunden kan vel bide sin Hjort i grønne Lund!

Chr. Richardt har også sans for det rim, der lader vente på sig.

Dybden i detaljen

En verselinje stiller sig op og strækker hånden frem. Noget, der kunne blive til et rimord, beder om et svar. Dette rimsvar eller trumfrim må da gerne fremtræde som en pointe, som et vakkert centralord, der bliver chiffer for en ide (Himlens Mø etc.) eller efterhånden et kompleks af ideer (f.eks. omkring Skove). Almindeligvis er det første af de to rimord

blot det, der bereder vejen. Men alligevel farver de af på hinanden. Rane, der vil forlokke Aase, kalder i førstningen sig selv for en, der går i lunden, som var han blot en fri vandrer. Men da damen alt har gennemskuet ham, gør han det at gå i lunden til noget mere dybt og eksistentielt, næstendels som et chiffer på sig selv. Det vil jo ikke vare længe, før han bliver sin egen hund (5):

Hvem jeg er? Ja ræk mig Munden!
 Jeg er En, der gaar i Lunden,
 fanger Fugle, sanker Bær ...

Men Aase gentager sit *sig hvem I er*, og Rane svarer nu

Jeg har sagt dig det igrunden, –
 Jeg er En, der gaar i Lunden,
 fanger Fugle, sanker Bær.
 Men de Bær, som mig behager,
 det er dine Læber søde ...

At sige om noget, at det er sagt *igrunden*, er ret så åbenhjertigt i den situation. I det følgende (9) optræder Hundepidsken naturligvis som rimord både i ubestemthed og i bestemthed, som rim på, at pigen er frisk – i den gammeldags blomsteragtige betydning, og at elskov fører til en sagte hvirken, bl.a.

Ofte nok er rimet blot en selvforstærkende ophobning af poetiske detaljer som (65) *Til Things ved gamle Viborg Sø [...] Vi holdt vore Gange-re hid under Ø*. Disse to linjer kunne gøres til genstand for analyse af en del yderligere sproglige detaljer. Mere fanfareagtigt er naturligvis det rim, der følger kort derpå (69) *Fred og Forlig: Marsk Stig*. Marskens navn optræder sjældent i rimene, men måske klinger det med i det ubvidste, måske ligger det neden under udråbet (103) *Heden laa Lig*. Denne prægnante sætning formår Chr. Richardt kun at lægge op til med det indholdsmæssigt intetsigende *fra Søens Vig*. Lige så svært har digteren det umiddelbart efter. Den næste gyselige kulmination lanceres også som et rim svar, som et manende symbol: *steg som et ræddeligt Gjenfærd et sort, forkullet Kors!* Men nu hvorledes forberede dette? Hvem bringer et rim? Et kongerige for et hors? At komme med øen Mors just nu ville være lige så ufrivillig latterligt, som når kongen senere (139) kommer med øen Lolland. Men Chr. Richardt gør sig umage. Det ord, der skal

forberede rimet Kors, skal selv forberedes for at kunne forstås: *over den brændte Lyng og Pors*. Slige forberedelsesrim kan være mere eller mindre poetiske og mere eller mindre perspektivrige. Marsken er inde på noget, som han siger flere gange, således med den storladne formulering (141) *saa skalst du visselig dø!* Og det ord skal der rimes på; det er ikke nok i længden bare at svare igen med et *saa skalst du fredløs dø!* Det skal f.eks. ske ved, at man flakker *heel vildsomt under Ø*. Dette som en følge; årsag er kongens dårlige afstamning, og om den hedder det skæbnesvangert *Beengerds onde Frø!* Publikum i salen skal nok forholde sig andægtige, men tænk på de stakkels optrædende, der i forvejen er så kuede af disciplin som klostertalcelever og næppe engang kan holde til, at ham ved siden af på scenen fremhvister endsige synger bare et enkelt lille kvakkvak. Frøer og prinser, ikke sandt? Den alt for anstrengte patos kræver sin fjantede sikkerhedsventil, men herom nedenfor. Nok så interessant er det, at digteren umiddelbart før (139) i den grad er optaget af at få indholdet frem i koncentreret form, at han for en enkelt gangs skyld tyr til et urent rim *husk jeg er din Konge:tæm din onde Tunge*. Om af nød eller bevidst, Chr. Richardt har et klart forhold til klingklang; den forstærker det tomme hule genlyd, den slynger guirlander om det, der i sig selv har et uskyldigt indhold, og den tier over for det kun alvorlige og ikke mere teatraliske, som omkring Ingeborg først i menuetten, så da hun bryder sammen foran marsk Stig og endelig efter døden. Ligeså her. Pludselig mangel på kunstfærdighed siger også noget.

Naturligvis gælder det kun, hvis kunstfærdigheden først har fået lov til at udfolde sig. Det gør den i Chr. Richardts rimekunst næsten hele Drot og Marsk igennem, og med særlig kunstudfoldelse sker det, hvis et rimpar med sit indhold lader ane en dialektik mellem to ideer, en grad af samklang, hvor den ene ikke kan undvære den anden, men samtidig uden, at denne samklang fører til nogen identitet. Hvorledes rimmuligheder omkring ordet Skove gjorde disse dybere end de selskabelige lunde, er fremgået flere steder. Men der er andre eksempler. Ingeborg modstiller faser i sit liv med rimparret (60) *Hermelin:Jordelin*, og det er indholdsmæssigt så prægnant, at det hører med, at rimet i sin form ligger på grænsen af det korrekte på digterens tid ved netop at være et såkaldt identisk rim. Som regel er det udadledige rim simpelthen den eneste sikre strukturfaktor, ikke mindst når to synger omkap i munden på hinanden, så ingen alligevel kan forstå det hele. Medens Ingeborg anråber den helige jomfru, begynder marsken (61)

Ja et Baal skal jeg tænde i stormende Blæst!
selv om Danmark skal brænde i Øst og i Vest!

Som der mere nøgternt står over noderne: *Ja et Baal osv. Fru Ingeborg (paa samme Tid) Hør mig, du Himlens Mø!* frem til marskens effektfulde og jo ikke uden videre forventede ekstra slutrim *nu rider Marsken Hæv-nens Hest!* i kor med Ingeborgs *Lad mig ikke uhævnet dø!* To tankegange understøtter hinanden i ånden, men uden formidling i formen ud over den rene samtidighed. Vi skal se, at sammenfletningen andetsteds antager mere raffinerede former.

Men også rimet selv kan optræde som raffinement på randen af branderen, hvis sangeren selv af den ene eller anden grund ikke lever med noget udvendigt foldekast, som Rane (81)

Jeg sanket har mit Nag fra
de tusind Naalesting, –
min Hævn skal komme bagfra
som Lossens, Spring i Spring

Eller som kongen næsten på sit yderste (128) *Sov jeg? Er i den sorte, den vildene Skov jeg?* Der er altid en vigtig indre grund til disse vitser; enhver blot og bar duft af syngespil eller operette, af den lette ironi er med stor standhaftighed undgået i hele dette kunstværk.

Detaljen og helheden

På steder, hvor handlingen kræver, at publikum med sikkerhed forstår teksten, selv om der er musik til, gentages den. Dette skal også gerne være poetiske højdepunkter. Der viser sig nemlig det, at ikke alt tåler lige godt at gentages mange gange. Når der f.eks. stiges til hest, kan det på almindelige teatre ikke illustreres med et opbud af rytteri på scenen, et problem, som filmatiseringen vil kunne fjerne. I en opera på de skrå brædder må helten og/eller koret mange gange gentage sit Tilhest! I dag lyder det i det mindste poetisk, men det har det formodentlig ikke gjort på Chr. Richardts tid, hvor allenfals sværdet havde noget stemningsfuldt gammeldags ved sig. Handlingens vigtige punkter skal bringes ostinato, i en alliance af tekst og musik, hvis nøgleord skal være skønne nok til

vedholdende at kunne gentages og helst tillige byde på mange gode rimemuligheder. Navnlige sidstnævnte er en vanskelighed, som lægmanden næppe har tænkt på. Jo mere det øjeblikkelige højdepunkt bliver til en voluminøs kulmination, desto mere tilspidses dette dilemma. Det vil derfor være nødvendigt i det følgende at tage nogle af de allerede registrerede rimlove endnu mere alvorligt for at vise, hvor smålige problemer en digter her kommer ud for.

Aases spørgsmål (5) om, hvem Rane er, gentages ikke blot af hende selv, men retorisk også af Rane, så det i løbet af scenen bringes en 14-15 gange. Heldigvis skal det ikke rime, og vedholdenheden i spørgsmålet kan også forsvares med, at det i forbindelse med Rane rummer særlige dybder *igrunden*. Tilsvarende kan kongens 6-foldige (18) *Til Fest!* være meningsfuldt som en scenes festlige slutning. Det gribes op i slutningen af 3. akt (108) med kongens *Elskov og Jagt er Livets Fest!* 3 gange og derefter 5 gange jægerne *Tilhest!* Allerede før (99) havde jægerkoret 3 gange sunget *Tilhest! i fejende Blæst*. Når marsken to gange maner (114) *Saa lad os ride, det er paa Tide, paa Tide!* følger koret straks trop d.v.s. de synger hele det samme igen. Dette er ikke prosaisk realisme, dette er kunstvirkelighed, men at denne nødvendige og høje og musikalsk prægtige kunstvirkelighed prosaisk set er nonsens, ved vi alle, siden Fritz Jürgensens operakor ikke kom ud af sit uendeligt gentagne *Afsted, afsted paa iilsomt Fjed*, alt mens forræderen flygtede bort over fjerne bjerge. I kunstvirkeligheden er den løbende tid ikke en objektiv faktor; den eksisterer ikke lige over for den subjektive oplevelse af øjeblikket og evigheden. Det er faktisk et plus og ikke et minus, når Chr. Richardt i Drot og Marsk lader hånt om præcis kalender og klokkeslet. Den eneste eksakte aftale er som bekendt (94) *Vi mødes brat! Sankt Cæcilie Nat!* Bloddåden stilles under protektion af musikkens helgeninde.

Mordtidspunktet lyder så stemningsfuldt, at det frister til flere gentagelser, end det som rim kan holde til. Ordet Nat forventes at stille sig til rådighed som rimord for en lang række af konnotationer, der hæver det op over det blot reale, og det kan det ikke. Der er ord, der volder problemer, fordi de ikke passer ind i jamber og heller ikke rimer på noget, ord, som ellers ville have nydt overordentlig stor poetisk udbredelse som f.eks. Menneske og en tid lang Arbejder. Men mange ord stiller sig allerede ud til bens ved ikke at appellere til ret mange rimpartnere. Eksemplet *Hjerte:Smerte* er velkendt og skræmmer. Hvad der i det enkelte sprog melder sig som rim på hvad, kan omvendt blive strukturerende for megen litteratur og tankegang, hvis der vel at mærke er saft i begge orde-

ne. Ellers skal man passe på jf. ovenfor om *Livet:Sivet*. Der er simpelthen desværre ikke ret meget godt, der rimer på *Livet: Alt hvad der er givet, Ikke være pivet, Sige Skaal i Skivet*, – grænserne føles snævre. Andre ord er endnu vanskeligere at omgås, f.eks. dette, at en digter ofte vil tale om sit eget selv. Allerede Baggesen i sin ungdom nævnede under Sjeldenheder i Naturen *et Ord, som rimer sig med selv undtagen: Elv*. Det er derfor, elvene nedplasker så muntert fra mange højder i dansk digtekunst, enten som norske islæt eller i overført betydning og naturligvis helst således, at *Elv* er optakten og man selv er svarrimet, trumfrimet, pointen. Også stemningsordet *Nat* skulle der gerne have været plads til som vidtfavnende rimord. Og ønsket mangedobles, når ordet som her skal gentages og gentages. Tysken har det smukkere med sine rimmuligheder *Nacht:hab Acht:bedacht:lacht:Macht:Pracht:sacht:Wacht* etc. Dansken har *brat:Krat:forladt:Skellet som blev sat:Skat*, måske i bestemte sammenhæng *Kat:mat*. Kun med vanskelighed anbringer man *faar fat:Gat:Hat:Rat:Sjat:Spat:Vat*. De omtalte *Krat* optræder derfor lige så hyppigt og *brat* i danske digte som den omtalte *Elv* og kan lige så dårligt som denne benyttes som raffineret slutpointe. Et af de mere interessante forsøg på at se problemet kækt i øjnene foretager den unge Seedorff i digtet *Den lyse Nat* fra samlingen *Hyben*. Af digtets 12 linjer ender de 6 på *Nat* eller på et rim til *Nat*, og derudover tør Seedorff også finde plads til at rime *Elv* på selv. I sin førsteudgave rummer digtet et yderligere eksempel på balancekunst. Dets tegnsætning skelner nemlig imellem slutninger med punktum og slutninger med tre prikker, men så kommer næstsidste linje i bekneb. Den lader Seedorff slutte med en enkelt optisk forsinket prik. Så eftertænksomt subs. fortænkt kan det gøres; så æggede vanskeligheder rummer ordet *Nat* som mantra. Dette skal man huske for at kunne bedømme denne monoton ret (92):

Rane: Far ud i Munkhætter
om Skov og Krat
mit Fangegarn jeg sætter
Cæcilie Nat!

Alle: Cæcilie Nat! (lunga pausa)

Læg mærke til, at ordene om *Skov* og *Krat* har så meget *lirumlarum* for Chr. Richardt allerede, at han ikke gør sig den ulejlighed ved tegnsætning at vise, om linjen hører til det foregående eller til det følgende. Senere har fru Ingeborg grebet tanken op med en anden metaforik, også

uden entydig syntaks (94): *Til en blodig Hævnens Bølge vælter ham i Dybet brat!* Marsken: *Sankt Cæcilie Nat!* Alle: *Sankt Cæcilie Nat!* Marsken: *Vi mødes brat!* Alle: *Sankt Cæcilie Nat!* Tænk hvilke associationsmuligheder rimene på nøgleordet Nat/Nacht må have kunnet lede til i den tyske oversættelse. Det kunne være interessant at prøve at finde frem til den, medmindre vi hellere vil have operaen helt for os selv. Men ordet brat kan holde til en del (98): *Fly mig min Hjelm lad os skilles brat*, og det gør de med et 4 gange *Tusind Godnat!*

Hvilket netop ikke må få nogen til at sige, at lille Seedorff prøver at stå på sine ben som fin digter, men at Chr. Richardt jo bare er en librettoforfatter, der nejer sig og drejer sig som en tjenerinde for sin enevoldsfyrste, nemlig komponisten. En sådan konklusion ville det være helt forkert at drage. Vi har her en digter, der en enkelt gang i livet og godt oppe i 50-erne river et helt år ud af kalenderen for at løse en større kunstopgave, end han har haft lejlighed til før, og gør det i besiddelse af erfaring og usvækkede kræfter og ærbødighed over for hele ideen. Vi har ret til at forvente et så givtigt resultat, som det faktisk foreligger, når man tager det tidsbetingede i de kunstneriske og menneskelige idealer og grænserne for sproglig kommunikation i betragtning. Det er jo heller ikke nogen skændsel, at der gerne skal sidde nogen og være publikum.

Peter Heise og Chr. Richardt danner produktionsteam, her nævnt i neutral alfabetisk rækkefølge. Når der optræder flere lige ansvarlige skabere til samme kunstværk, er der tradition for at frygte, at det eksistencielle i udsagnet svækkes, og mange vil mene, at den forskel kan iagttages, hvis man f.eks. sammenligner et hvilket som helst gesamt-kunstværk af Richard Wagner med en vilkårlig opera komponeret af Richard Strauss, selv om just Strauss gjorde sig stor umage med lødige librettister. Men allerede samarbejdet mellem Bertolt Brecht og Kurt Weill (nævnt i alfabetisk rækkefølge) er udtryk for en stærk grad af symbiose. En sådan er altså en mulighed.

Det er Chr. Richardt, vi undersøger her, og udblikkene på Peter Heise må derfor indskrænkes til det lejlighedsvis, løsrevne og aldeles ufærdige. Et par steder er allerede nævnt i deres kompleksitet udelukkende på baggrund af digterens rimetekniske problemer, men dette aspekt kan naturligvis uddybes. Der tænkes bl.a. på omtalen af menuetten og af ostinatostederne.

Det var noget af det specielle ved menuetten, at den stik imod Wagners lov var nødt til at ende med en pæn reverens. For det var jo ikke katastrofens tid endnu. Men Chr. Richardt antydede det kommende sammen-

brud ikke blot ved metaforikken omkring farven hvid, men også og især ved, at havmandens farlige tyste harpe for Ingeborg lød kraftigere end alle kor og klokker, ja ligefrem sprængte deres klangfulde rimskema. Dette fortælles altså ikke blot via historien om havmanden ord for ord, men også med kunstens virkemidler. Peter Heise skriver derudover en musik, der blander hofceremoniel med alle slags romantisk dæmonisk dybde. Helt i modsætning til, hvorledes operakomponister ellers gør den slags scener til overfladiske anakronismer, der danner muntert alternativ og ikke ret meget mere, i Eugen Onegin, i Rosenkavaleren, i Die schweigsame Frau.

Det hører med til billedet, at Chr. Richardt også selv har skrevet tekst til en sådan gammeldags, stiv og for samtiden bare tom menuetmelodi for at skildre det fornemme ceremoniel i dets forløjthed og mangel på ægte erotik, digtet Menuetten *Maanen gaar saa langsomt og saa løj* (f.eks. Danmarks Melodibog 5. del nr. 185): / c-h c-g a-f / g f e / osv. I Drot og Marsk er der en dimension mere, fordi Ingeborg er en person med skæbne og ikke blot Ballets Sol. I de ovennævnte operaer berører pasticheindslaget i mindre grad værketets hovedanslgende. Når der er en lille modsætning imellem, hvordan komponist og hvordan digter afslutter menuetten, er dette altså en iboende, central, villet modsætning i selve værket, ikke en brist i producenternes samarbejde.

Tværtimod arbejder disse sammen også helt ud i regieanvisningerne, som Chr. Richardt jo holdt så meget af at poetisere. Et sted foreskriver han (132) *Hornsignal i det fjerne*, og publikum, der jo ikke kender den del af teksten, hører bare hornsignalet, men aktørerne eller nogle af dem vil bemærke, at Peter Heises toner på dette sted i melodiføringen præcis illustrerer Chr. Richardts tekst stavelse for stavelse. Åndfuldheden gentages sågar. Sådanne oplevelser er reserveret insidere. Pianister vil mindes Schumanns Abegg-variationer, stilet til en modtager af dette navn og derfor bygget over tonefølgen a-b-c-g-g i F-dur. Det kan også publikum høre, men et enkelt sted er det ikke, at tangenterne anslås, men tværtimod slippes de i den angivne orden, og det registrerer kun pianisten selv. Og Vorherre. Dette er kunst og måles ikke efter vore dages ministerielle taxametersystem. Og det gør livet bedre sommetider at slå taxametret fra ligesom her i Drot og Marsk.

Musikken kæder naturligvis handlingen sammen ved hjælp af det, man kan kalde enten ledemotiver eller reminiscenser; således gensvares Aases tidlige sang til kongen (11) *Jeg kender af Navn kun Guldet* musikalsk af hendes afskedsord (144) *Jeg vilde bringe dig dit Sværd Kong*

Erik, selv om metrikken første gang er den romantisk folkevisesagtige og anden gang er femfodede jamber. Dygtigt gjort af Peter Heise. Folkevisemetrikken tenderer operaen igennem til især at understrege uskyld, men grænserne er flydende, og f.eks. da kongen vil bedåre Aase (15), stiger han ind i hendes metrum frem for at danne kontrast. Det er kun, hvor operaen som ovenfor nævnt truer med at emancipere de skønne steder til selvstændige romancer, at metrikken og musikken begge stivner til klare strofer. Og så selvfølgelig i menuetten. Den store scene, der (37) *forvirrer* fru Ingeborg i terzet med Aase og kongen, skildrer Peter Heise som et sandt kaos for trængte sjæle, hvorimod Chr. Richardt her lægger ud med regelmæssigt rimede 4-fods trøkæer, så forvirringerne i glimt holdes i ave af lejlighedsvis genkendelig underliggende orden, og sangerne hver for sig har et klart sammenhængende digt at synge. Som publikum kan man på omgang søge at følge en af sangerne, men bliver bestandig forstyrret. Sådan. Da derimod kongen har forført Ingeborg ind i hendes dybeste væsen og kroppens forening kun mangler som rent udvendig bekræftelse (48), svulmer kongen i daktylet og nøjes Ingeborg med en af sine sætninger uden metrum og rim. De taler ikke i munden på hinanden, de synger heller ikke duet, tæppet sænker sig over stor ensomhed.

Den *onde Frø* spøger som nævnt et sted i ensemblet; den er ved siden af lignende infantile fejlslæsninger en nødvendig compensation indimellem for hver den, der elsker Kunsten af hele sit hjerte og hele sin sjæl og hele sit sind og samtidig under prøverne og opførelsen fuldkommen koldt skal holde styr på alting uden blot et øjeblik at glemme disciplinen. Et klaverpartitur som det, denne analyse har benyttet, er så meget lagt an på at være til brug bag kulisserne og ikke en del af publikums illusionære kunstvirkelighed, at det kan og må bidrage til sådan skæmt. Chr. Richardt optræder her helt ud i sin tegnsætning og i vekslende stavemåder anderledes end den digter, der har overopsyn med sit værks trykning. Men betragteren må analysere det foreliggende. Det kan kalde på de smil, som ikke var tilsigtede, men som analytikeren er lille nok til at have brug for. Eksempler er nævnt. De skyldes til dels, at det i klaverpartiturets gesamtkunstværk er begrænset, hvor meget der er plads til af tekst over og mellem noderne, der her har førsteret. Ord kan f.eks. være trykt uden mellemrum, så man fristes til at spørge, hvad der er meningen med (56) nogle *hvadde Nonner*, eller om Brand virkelig er navnet på en hemmelig vildskabsloge (101: *da jeg i Vildskabslogen Brand*). Man har lov til at smile ad Chr. Richardt, men notabene kun, hvis man først har lært at respektere ham.

Det rent håndværksmæssige bag rimekunsten har udviklet sig, siden enderimet kom til Europa ca. samtidig med kristendommen. I mange århundreder har det hørt til dannelse selv at kunne digte på latin og på sit modersmål og overholde regler korrekt, ligesom det at kunne efterligne Anakreon på græsk var gymnasiepensum i de to årtusinder mellem Sokrates og Luther. I dag er det blevet nødvendigt med en analyse af, hvordan håndværket bag enderimets æstetik fungerede. Dette behov opfyldes ikke endeligt her, men der gøres en spæd begyndelse, inden al denne kultur går aldeles i glemme.