METRISKE GRUNDSPØRGSMAAL

AF

ARTHUR ARNHOLTZ

Aage Kabell: *Studier i metrik. III: Systematisk.* (Disputats). Indledning og tegnforklaring s. IX—XXIV; hovedtekst s. 1—200. Rosenkilde og Bagger 1952.

RESUMÉ

Bogen fremtræder som sidste trediedel af et større anlagt arbejde, hvori forfatteren havde forsøgt først at give en række *principielle*, æstetisk-filologiske betragtninger og dernæst en række *historiske* redegørelser som forudsætninger for det til afslutning opstillede *metriske system*. Da dette oprindelige arbejde af forskellige grunde maatte forkortes, har forfatteren forsynet den foreliggende sidste del med en „*Indledning*" (s. IX—XXI), der søger at sammenfatte tanker og resultater fra de udeladte partier.

Herefter følger hovedteksten, betegnet som „tredje del", men udformet som et i sig selv sluttet hele. I dens to første kapitler betragtes *versenes indre* ud fra to aspekter, som skal tjene til at forklare og sandsynliggøre glidende overgange saavel fra fod til fod som fra linie til linie.

I kap. 1: „*Udvidelse og sammentrækning*" (s. 1—44) skildres versets forvandling, naar dets slagrække holdes konstant, men dets stavelsetal varieres, altsaa f. eks. alt eftersom et 4-fods vers udfyldes henholdsvis med 1, 2, 3 eller 4 stavelser pr. fod (eller med blandinger herimellem). Kort udtrykt bliver forfatterens resultat, at nabogrupper (med 1 og 2, 2 og 3, 3 og 4 stavelser) bedst forliges, og at kvantitetsforskelle maa udlignes ved brug af stavelser med forlængelses- eller pauseringsmulighed i det korteste af de to naboled. Artikulatoriske forskelle mellem midter- og ydergrupperne (med 2 og 3 over for 1 eller 4 stavelser) mener han ikke at erkende, formodentlig p. gr. a. en ensartet, prosanær udtale, som ogsaa lægges til grund for behandlingen af konflikterne mellem sprog og metrum.

I kap. 2: „*Halvering og fordobling*" (s. 45—79) skildres versets forvandling, naar omvendt dets stavelsetal holdes konstant, men de enkelte stavelsers vægt varieres, altsaa f. eks. alt eftersom et 8-stavelses vers faar hveranden, hver eller hverfjerde stavelse (samt blandinger herimellem) som hævning, hvorved en oprindelig 4-slags række enten kan fordobles til 8 slag eller halveres til 2 etc. Resultatet bliver her en yderligere liberalisering af metrumsopfattelsen, idet altsaa ikke blot udvidede og sammentrukne, men ogsaa halverede og fordoblede vers og versdele tillades i umiddelbar sammenhæng. Mens verslæren hidtil væsentlig har arbejdet med et labilt sprogstof i faste, „smallere" normer, ønsker forfatteren omvendt at arbejde med et stabilt sprogstof i løse, „bredere" normer og herigennem at opstille et formernes forvandlingssystem til klaring af ældre, primitive og usikre versarters slægtskabsforhold og udviklingshistorie — og til bedømmelse af den senere kunstpoesis livsduelighed paa germansk grund.

Kap. 3: „*Indgang og udgang*" (s. 80—102) følger naturligt efter behandlingen af versenes indre, men forekommer negativt eller mangelfuldt paa alle hovedpunkter:

rytmekarakter og konflikt, dobbeltoptakt i trokæer og ioniker-opfattelsen samt de til den „udvidede" versudgang svarende „sammentrukne" modstykker.

Med kap. 4: „*Fireslagsrækken og mindre rækker*" (s. 103—122) søges det tidligere opstillede forvandlingssystem garderet mod forstyrrelser ved udviklingen af, hvad forfatteren kalder „firfoldighedens princip" (s. XI f., 108 f.). Enhver slagrække, der ikke kan forklares som 4-slags, som afledning heraf eller kataleks hertil, afvises som fremmed eller som en konstruktion uden levedygtighed. Her savnes nøjere bestemmelse af vers, motorisk aktive formater og deres iboende kræfter, skelnen mellem mono- og dipodisk eller mellem bi- og trisyllabisk opbyggede rækker og betragtning af aggregatdannelser.

Kap. 5: „*Større rækker*" (s. 123—157) fortsætter den formentlige gardering af 4-tals systemet ved at kassere en del ikke-firfoldige (bl. a. antike) metre som ikke levedygtige og opfatte en væsentlig part af 5-fods jamberne, der jo ikke lader sig udrydde, som katalekspændinger mod rækker paa 4 pæoner. Trods det tiltagende principrytteri udmærker afsnittet om 5-fods jamberne sig dog ved sin komposition og lærdom.

Kap. 6: „*Mindre aktive rækker*" (s. 158—184) har til formaal at redegøre for det hyperkatalekte 4-slags vers, „systemets mest problematiske punkt, idet hyperkataleksen altid sprænger rammen" (s. 158). Kapitlet bringer, trods sin lærdom, ingen løsning, men en overhugning af knuden: at forkorte saadanne vers med en fod, hvorved det hyperkatalekte vers udskiftes med et simpelt katalekt. Uklarheden skyldes, at to problemer her er søgt løst under eet: a) Den germanske forkærlighed for kvindelig udgang paa 3. fremfor paa 4. hævning, og b) Det egentlige hyperkataleksproblem, som burde have været begrænset til strengt bisyllabisk udfyldte vers og behandlet i alle rækker sammen med stev-fænomenerne.

Endelig slutter afhandlingen med kap. 7: „*Rids af stroferne* — ... med særligt hensyn til den ældre, for nutiden tabte variationsbredde." (s. 185—200). Med denne afrunding skulde systemet omfatte samtlige variationsmuligheder og derved gøre mere frugtbare literaturhistoriske sammenligninger mulige end hidtil, hvor man kun har arbejdet med overfladiske, absolute ligheder. Helt er det vel ikke lykkedes forfatteren at realisere denne plan. Han opstiller et skema over 45 glidende strofevarianter, som baade maa indskrænkes og kan udvides — og i sidste instans er uden faste grænser. Og han antyder med større liberalitet end ellers visse strofestrukturer og strofeopløsninger. Men han synes uden trang til at naa til en fastere, differentieret erkendelse af strofernes bygning. Til gengæld er kapitlet baaret af en sober og positiv indstilling til det materiale, som med overordentlig lærdom fremdrages heri, og derved — og ved det endnu rigere stof, det hviler paa — afhandlingens frugtbareste.

KRITIK

„Det er skrækkeligt med de lærde folk,
de bær saadan avind til hverandre."
(Erasmus Montanus I,1)

1. INDLEDNING. Sørgeligt nok passer Jeppe Bergs uskyldige ord ikke mindst paa metrikere. De har selv været ude om det, dels ved den stridbare tone, der fremhersker i deres skrifter, dels ved deres stadige beklagelser over at maatte bygge paa bar bund, fordi forgængernes arbejder aldrig duer. Da trommerne nu ogsaa røres i det foreliggende nye arbejde, vilde det maaske være rimeligt engang at prøve paa at finde ned til aarsagerne til disse dybe, tilgrundliggende uoverensstemmelser, der rider metriken som en mare. Lad mig da nøjes med den foranstaaende gennemgang af bogen kapitel for kapitel og i stedet for prøve paa at belyse den ud fra disse grundmodsætninger. Jeg tror ikke, jeg gør forfatteren uret med denne fremgangsmaade. Naturligvis skal det nye i bogen have, hvad der tilkommer det, fremfor alt belæstheden og udsynet. Men kende-

tegnet paa enhver grundig, gennemtænkt verslære er dog, at den med logisk nødvendighed føres til at tage stilling til den samme kreds af gamle og dog bestandige problemer. Det afgørende forekommer mig at være, hvordan den løser disse, altsaa hvilket af det relativt kendte den understreger, og hvilket den bagatelliserer.

2. SKRIFT ELLER TALE. Det første modsætningspar, jeg vil bruge til belysningen, angaar selve verslærens genstand. Er det *skriften* eller *talen* eller maaske dem begge i et rimeligt forhold? Er det *objekter* eller *fænomener*? Er det de uforanderlige, men utilstrækkelige, bogstaver paa papiret, hvis fulde mening man oftest maa gætte sig til? Eller er det de fremsagte, klingende og bevægede former, som er fuldstændige, men kan kritiseres efter skiftende smag? Her er det naturligvis allerførst klart, at for den store masse af *fortidens* vers, hvis lydbilleder ingen grammofon har bevaret, er vi henvist til nedskrifter og tryk som undersøgelsesgrundlag suppleret med, hvad vi kan læse eller slutte os til om de forskellige tiders fremførelsesmaade. Og omvendt synes det mig lige saa klart, at vi for *nutidens* vers maa tage udgangspunkt for vore undersøgelser i de levende og virkende foredragsarter, vi hører for vore ører — fra hjemmet og skolestuen til podiet og teatret. Strengt taget skulde vi paa denne maade faa to slags verslære med hver sit usikkerhedsmoment: En *historisk*, som maa gætte sig frem p. gr. a. uopnaaeligheden af de endelige klangbilleder; og en *aktuel*, som begrænses af sin smag i fh. t. andre „skoler" eller mangel paa skoler. I praksis befrugter de to retninger naturligvis hinanden: Gennem den *historiske* søger vi traditioner for klassikernes fremførelse, og fra den *aktuelle* udgaar nye impulser til selve rytmeopfattelsen.

Til grund for disse indledende betragtninger ligger den tanke, at vers i deres fuldstændighed væsentlig er en funktion — en stilisering — af vor tale. De kan ganske vist læses baade højt og sagte (og mange foretrækker det sidste og maaske for de sartere slags med rette); men deres hele udtrykspræg, tempo, sprogmelodi, klangfarve, alle deres stemningsvalører, er bundet til den mundtlige artikulation. Ikke den overdimensionerede basun eller den underdimensionerede piccolofløjte, men vor strubes mellemformat føles menneskeligt. Ikke de langsomme signalflag eller den tikkende telegraf, men kun menneskestemmen kan artikulere poesi. Efter min mening maa derfor den historiske verslære arbejde med et materiale, som paa forhaand er genstridigere, dunklere end den aktuelles.

Heri synes forfatteren ikke ubetinget enig. Hans bemærkninger om ældre digtes øjerim og opskrivning i figurer (s. XII) og om grafiske finesser efter rimhyppighed, papirbredde eller forlæggerøkonomi (s. 120 f., 124) synes bevidst holdt paa overfladen, saa en droftelse kan spares. Vigtigere er de gaadefulde udtalelser s. XIV om de „lydløse stavelser" i fransk og s. XVII om, at den franske alexandriner herved „tildels unddrager sig lydlig analyse." Ligeledes bemærkningerne s. XVI, at Saxos verskunst „har været udelukkende skriftlig" og Konrad Celtis' „vistnok ... grundet i musikken". Her savner jeg sagkundskab til at begrunde min tvivl; lad mig nøjes med at sige, at Celtis' versifikation, mig bekendt, netop ikke udgik fra musiken, men omvendt kom til at inspirere den — til de noksom berømte humanistoder.

Om de nyere germanske sprog, som jeg skal holde mig til, og hvis digtning ogsaa er bogens hovedemne, hedder det imidlertid beroligende (s. XIV), at „stavelsefølelsen næsten udelukkende er fonetisk begrundet", at skriften i middelalderen laa under for en klanglig norm (man skrev „haffuer", men mente „har" som rim paa „aabenbar"), og at en harmonisering mellem skrift og tale siden da er tilstræbt. Tanken om talens prioritet over for skriften kommer herefter saa ofte frem i bogen — mest afgørende s. 58 ff., hvor „et af teksternes indhold fremgaaende *tempo*"[1] søges benyttet til at sandsynliggøre skansionerne — at den drøftelse, jeg har indledet, næsten kunde synes overflødig.

Det er den imidlertid ikke. Den faar betydning for en række af forfatterens aandfuldeste analyser, samlet paa s. 152, maaske det smukkeste sted i hans bog. Det er *Ingemanns morgensange*, det drejer sig om. Disse digtes specifikation ved hjælp af bi- og trisyllabler paa faste steder i hver strofe — et af de træk, der udmærker Ingemann og Grundtvig som sangdigtere — interesserer ikke dr. Kabell. Nej, paa trods af specifikationen vil han vise disse digtes enhed som variationer „i eet og samme versemaal" (naturligvis taget i hans forstand som en bredere norm). Herunder skal nogle 5-fods vers, jambiske, „udvidede" eller trokæiske snart være katalekser (bivers, som det saa fortræffeligt kaldes) til *8-slags* hovedvers, f. eks.

„Nu titte til hinanden de fagre blomster smaa,
de muntre fugle kalde paa hverandre,"

snart til *4-slags* hovedvers. I sidste tilfælde kan de atter enten nøjes med at slutte strofen, f. eks.:

„For Guds engels straalekrans
flygter alle nattens skygger sorte",

eller ogsaa komme baade i linie 2 og 4, f. eks.:

„Morgenstund har guld i mund;
morgensol Guds rigdoms vælde oplukker;
glad i gyldne morgenstund
fattigst fugl i straalehavet dukker."

For den enfoldige læser eller fremsiger er disse bivers naturligvis kortere end 8-slags rækken og længere end 4-slags rækken, forudsat man holder

[1] Det synes karakteristisk for forfatterens sky over for den mundtlige fremførelse, at han i stedet for at gøre egne tempomaalinger raat overtager E. v. d. Reckes lidet betryggende beregninger (jf. kritiken i mine „Studier i poetisk og musikalsk rytmik" 1938, s. 175). Efter disse skulde *tetrasyllabler* generelt artikuleres fra 65—85 pr. minut og *bisyllabler* generelt fra 90—135.

Foranlediget af dr. Kabells tilslutning til disse tal har jeg sammen med et par medarbejdere suppleret tempotabellen i mine „Studier" (s. 172 f.) med en række maalinger med faa dages mellemrum i oktober-november 1952. Efter disse skulde *tetrasyllabler* individuelt (altsaa efter hvert paagældende digts stemningspræg) artikuleres fra 48—64 pr. minut, *bisyllabler* individuelt fra 44—144 og endelig *blandede bi- og monosyllabler* individuelt fra 46—136. Materiale og oplysninger staar naturligvis til raadighed. Her nøjes jeg med at gøre opmærksom paa, at det tempoomraade, poesien benytter, altsaa ikke deler sig klart efter føddernes stavelsetal; bisyllablerne (stundom selv med monosyllabisk indslag) omfatter det hele.

samme gangart strofen igennem. Hvor de kun slutter strofen, kan de virke som en omkvædsagtig udgangsforlængelse:

„De takke for livet og lyset med fløjtende tunge"

ligner i formen:

„Det donner under raske hovmænd, der de udride."

Og vilde man ændre deres gangart, for at fremtvinge en hørlig kataleks til 4-slags rækken, altsaa f. eks. sige:

„Mórgenstùnd har gúld i múnd;
mórgensol Guds rígdoms væld oplúkker",

vilde de to liniers artikulation staa som uformidlede kontraster. Hvis en versteori da ogsaa i dette tilfælde anser talen for sit undersøgelsesgrundlag, saa maa den regne med, at strofer kan bygges af vers med forskelligt slagtal. De kan fremgaa direkte af talen, som f. eks. i den sang af „Sulamith og Salomon", som forfatteren medtager i undersøgelsen (smst.):

„Din dejlighed staar for min sjæl hver stund;
din skønheds spejl er al verdens pryd for mit øje";

og de kan lægges ind i talen, hvis digtet skrives til melodiforlæg, især de „lumske" med to musikalske artikulationsformater. Det sidste tror jeg bestemt har været tilfældet med „Morgenstund" og „Nu titte til hinanden." Jeg kan ikke bevise det; men vi ved, at f. eks. „Glade jul" og „Dejlig er jorden" fik deres mærkelige metre paa den maade.

For dr. Kabell er alle disse former kun varianter over een norm, noget i retning af vor 4-liniede folkevisestrofe — og kan blive det takket være det, han selv frejdigt og ærligt kalder „den noget abstrakte firfoldighed i det ‚femfodede' vers" (s. 154). Denne enhed kan fattes, naar man har fattet hans system. Og jeg tror, det er lykkedes mig. Ellers vilde jeg ikke have følt solskinnet her i Ingemanns venlige dal mellem bogens vilde bjerge. Men den kan hverken siges eller høres. Derfor har jeg gerne villet fremholde stedet. Hvor forfatteren rigtig folder sig ud, er det maaske hverken skriften eller talen, som er hans undersøgelsesobjekt. De metriske sammenhænge, han viser, eksisterer kun for tanken.

3. INSTINKT ELLER VILJE, NATURALISME ELLER STILISERING. Stort set er grundlaget for dr. Kabells ligesom for alle andre metrikeres undersøgelser jo dog *talen*. Verslæren kommer derved til at behandle en reproduktiv kunst; den undgaar ikke at blive en *fremførelsesteori*. Det er vor genskabelse af en gang skabte klangfænomener, den skal undersøge, og dette fører os med logisk nødvendighed til gengivelsens problem. Selve spørgsmaalet har intet med sekterisk liebhaveri at gøre; det er et simpelt, erkendelsesteoretisk krav: Kan vi naa til gengivelser — eller ihvertfald gengivelsesbredder — som vi kan enes om? Hvis ikke, har vi ingen fælles undersøgelsesgenstand og kan ikke naa fra postulat til argumentation. Her vil jeg prøve at belyse forfatterens stilling ved hjælp af to modsætningspar. Det ene kalder jeg *instinkt eller vilje*, det andet *naturalisme eller stilisering*.

Selve den adækvate gengivelses nødvendighed og vanskelighed kan han forstaaeligt nok kun give en kort omtale i den stærkt komprimerede

„Indledning" (s. X): „Man maa dog vove at paastaa fælles anlæg," hedder det her, „der vil lede til samme resultat hos flere iagttagere". Det maatte vel blive en af versteoriens indledende opgaver at sandsynliggøre denne nødvendige paastand. Det har den da ogsaa forsøgt, siden den gik ind i sine fonetiske stadier — fra den første erfaringseksperimentelle misforstaaelse af vers som naturfænomener til erkendelsen af kunstviljen som udgangspunkt. Dette lader forfatteren imidlertid ligge og bruger i stedet for den knappe plads til nogle, synes det mig, paa forhaand forældede angreb paa „den efter Sievers raadende klanganalyse" (s. XIII), „der gennem aabenbaring", som han kalder det, „i et hos de fleste manglende organ vil postulere een baade historisk og aktuelt gyldig fremførelse af en given tekst." Det er en skam, at forfatteren ikke paa dette sted, hvor det hører hjemme, har følt sig tilskyndet til at citere den selvfølgelige begrænsning til det hjemlige og nutidige, jeg selv har givet klanganalysen. Han henviser først til dette sted i mine „Studier" paa s. 14, note 60, i sin bog; der virker det til gengæld som en fortrinlig spydighed. Om klanganalysen i fornuftig begrænsning skal iøvrigt her kun siges, at den kan opfattes som en udvikling og differentiering af de tempomaalinger o. l. klanglige erfaringer, som forfatteren selv i al beskedenhed har benyttet sig af (s. 58 ff.). Ligesom den unge mediciner intet hører, den første gang han faar stetoskopet til øret, men derfor ikke straks beskylder overlægen for at have „aabenbaringer", saaledes fatter den unge metriker hverken klangtyper eller taktkurver, den første gang han navnlig bare læser om dem. Jeg selv gjorde det heller ikke. Men naturlige anlæg kan udvikles. Og vers er nu engang kunst. Versforskningen maa derfor balancere mellem videnskabelige og kunstneriske krav. Kunstnerisk vil det være dilettantisk at forenkle verslæren til det, som kan bevises objektivt. Den fuldstændige kunsterkendelse maa, som forfatteren ogsaa selv indrømmer, ogsaa medtage træk, som kun har intersubjektiv gyldighed.

Dette fører os saa til overvejelser over smagens skiften — fra tid til tid og fra mand til mand, baade i henseende til skabelsen og gengivelsen af vers. Da jeg havde holdt et af mine første metriske foredrag, kom to brave naturalister hen til mig. Den ene sagde: „De kan jo ikke høre!" Den anden sagde: „De har jo ingen smag!" Saadan vil jeg ikke anfalde dr. Kabell; men jeg vil gentage, hvad jeg svarede dengang: „Skal vi ikke nøjes med at sige: Hvor hører vi dog forskelligt!"

Hovedforskellen baade i versopfattelsen og versgengivelsen vil jo sædvanlig være mellem en *ubevidst* holdning, som kan implicere naturalisme, og en *bevidst*, som gerne vil medføre en stilisering. Allerede forfatterens understregning af denne forskel hele bogen igennem kan virke overdreven. Men han gaar videre endnu og spiller temperamentsfuldt paa den. De to smagsretninger, han stiller op imod hinanden, er paa den ene side *gotiken* og dens *romantiske* genoplivelse, paa den anden side *barok* og *klassik*. Hvor hans egen sympati er, lades læseren ikke i tvivl om. S. 11—12 præsenteres det middelalderlige og det romantiske stof som frit og beslægtet — afbrudt af baroken som et strengt interregnum; inde i bogen fremholdes „de ubevidste tendenser" positivt (s. 142 og 150); og mod slutningen (s. 174) fremhæves Lyskander som en af de faa, der endnu saa sent som i 1623 turde „fylle den gamle tharelighed". Saa hed-

der det videre (s. 175 f.): „En saadan frihed i tekst og tone kunde ikke passere i det 17. aarhundrede ... Man kunde ikke overlade hvermand at finde ud af teknikken hos f. eks. Hans Thomesen ... En ny kunst behøvede en ny metrik, mindre lyttende, mere konstruktivt appellerende til korrekthedsbegrebet." S. 177 tales videre om „den spekulative metriks pres" mod en ældre „instinktiv respekt", og s. 178 gaar det atter løs: „Med renaissancens bevidste versteori ændres formsansen fuldstændigt: man respekterer det korrekte, før man lytter til det vellklingende; instinktet bliver overvejelse ... Man vil regelmæssighed." Bevares noget herfra, som ikke passer forfatteren, skyldes det „systematisk sejghed" (s. 180). Først med middelaldermetrikens genoplivelse o. 1800 kan vi atter aande lettede op, „for saa vidt ikke melodier fra det lærde tidsrum bringer sig i erindring" (s. 181; der tænkes paa Eichendorffs og Oehlenschlägers „tilbagefald" i „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" og „Hvor sødt i sommeraftenstunden"). Nu kommer „vers af gribende enkelhed" tilbage (s. 183); det havde ikke været nødvendigt at opregne de mindre formstærke herrer paa s. 182 med den kongelige amatør i spidsen.

Lad mig efterprøve denne fremstilling først i lyset af nogle historiske vidnesbyrd og dernæst i fh. t. de tekniske realiteter, den dækker over. At menigmands sang til Thomissøns melodier ikke altid blev til succes for „instinktet", ved vi bl. a.[1] fra Judichærs fortale 1668 (i „Prosodia Danica") om hans inspiration til salmereformen: „Da befandt jeg det vist at være, som min sal. fader sagt havde, og at de tyske ord sig bedre efter melodien skikkede end de danske." Og Corvinus (i „Heptachordum Danicum" 1646) gjorde sig direkte lystig over menighedernes besvær med at faa de frit substituerede tekster og de frit opløste melodier til at passe sammen hele salmen igennem; de troede, at de blot skulde fortsætte som i første strofe: „Mange lægfolk aner ikke, at de styrer imod et saadant skær; og støder de paa i deres uvidenhed, synger de dog troligt videre lige til enden, under de tilstedeværendes højlige beundring"[2]. Endnu Holberg har moret sig med at parodiere „den gamle tharelighed". I Harleqvins serenade i „De usynlige" (II,6) gennemløber han saa godt som hele det „glidende system", som vi finder den i foreliggende disputats[3]. Det var altsaa ikke lutter idyl, som den prosodiske reform kom og forstyrrede.

At dernæst den lærde tid i den poetiske praksis skulde have været „mindre lyttende" end den forudgaaende middelalder, har jeg ogsaa mine tvivl om. Det vilde stride mod hele dens udtryksæstetik, som teaterhistorien fortæller os om, og imod dens pædagogik. Gettorp siger saaledes direkte i fortalen til sine bibelske parafraser (1623), at han „paa pinse aften ... Majgrevernes forældre til ære og folket til undervisning

[1] Om reformatorernes almindelige beklagelser over den ukultiverede menighedssang (i Haandbogen 1539 og Niels Jespersens Graduale 1573 og i hans Synodalier) se Erik Abrahamsen: „Liturgisk musik" 1919, s. 70 og 108 ff. — Forholdet paatales endnu i Breitendichs koralbog 1764 og Schulz's indberetning til skolekommissionen 1790.

[2] „Danske metrikere" I, s. 142. — Udg. af A. Arnholtz, E. Dal og Aa. Kabell (under trykning).

[3] Den opr. melodi er ukendt. Den nu brugte komponerede Fr. Høedt til sig selv, da han skulde spille rollen i 1860-erne (venligst meddelt mig af prof. Torben Krogh).

... vilde ... lade ... nogle rim *oplæse* af den [discipel], som kransen havde paa". Og Peder Jensen Roskilde giver os (i „Prosodia Danicæ Linguæ" 1627, den bevarede afskrift fra 1648) utvetydig besked om humanistodernes anvendelse ogsaa herhjemme. „Ved skolekomedierne *foredroges* efter hver akt en af disse oder," skriver han (Danske metrikere I, s. 50), „omhyggelig afmaalt, under firstemmig sang og med dansetrin, af ti udklædte personer (nemlig Apollon ... samt de ni muser ...). Jeg har selv ... som elev ... i Roskilde skole flere gange optraadt som en af muserne." Altsaa: Den ny tid baade *sang* og *fremsagde* den ny poesi. Og — hvis jeg maa gøre et sidespring til den antikiserende digtning, som jeg ellers maa forbigaa her — hvor man havde faaet indterpet metrisk entydige melodier til de antike metre, er der næppe megen sandsynlighed for, at man pludselig skulde skandere helt anderledes, naar man gik fra sang til højtlæsning.

Nej, baade den gamle og den nye tid har „lyttet"; men de har rimeligvis lyttet hver paa sin maade; vi maa antage: saa nogenlunde overensstemmende med de to perioders versbygning. Middelalderens „gamle maade" karakteriserer dr. Kabell positivt; det er væsentlig for dens skyld, at hele hans arbejde er blevet til; det er sammenfatningen af den primitive og folkelige verskunst i et smidigt og sindrigt system, som er bogens egentlige indsats. I stedet for de strenge jambers, trokæers, anapæsters og daktylers *smalle normer* opfatter han disse fire gangarter — endda med varianter af 1- og 4-stavelsesled — som een *bredere norm* (s. XIII, 7,11); og idet digterne i samme digt har „bevæget sig temmelig frit gennem hele registeret" (s. 7), er der derved frembragt en spænding mellem den metriske ramme og den sproglige fyldning, som han kalder en „*dobbeltrytmik*" (s. 30). Jeg vilde betegne denne dobbeltrytmik som *horisontal*. Dens spænding, dens variationsmoment, bestaar i, at afstandene fra taktslag til taktslag udfyldes af stavelsegrupper, der stadig skifter i henseende til stavelsernes antal, længde og struktur. De rytmiske overraskelser fornemmes altsaa ved en sammenligning fra gruppe til gruppe, idet man bevæger sig gennem digtet — saa at sige paa det *vandrette* plan. Om den sproglige artikulation under disse variationer ytrer dr. Kabell sig kun vagt og forsigtigt: „Sprogføringen vil ofte presses noget efter den til enhver tid optrædende teori", begynder han (s. 1) og fortsætter med et par lige saa almindelige og uspecificerende bemærkninger (s. 7—8) om, „hvad sproget naturligt kan bære". Udtrykket „naturligt" er vistnok symptomatisk, og bemærkningen s. XII: „Ud fra teksten alene bliver der ikke megen forskel paa prosa og visse musikspræng te stykker", røber for mig ikke nogen sikker hørelse. Dog derom senere i forbindelse med skansionerne. Her vilde jeg blot konstatere, at middelalderversenes horisontale dobbeltrytmik for forfatteren ikke medfører nogen skelnen mellem specifike artikulationsarter.

Den lærde tids „nye maade" karakteriserer dr. Kabell kun negativt. Til det, jeg allerede har citeret, behøver jeg kun at føje hans slutbemærkning (s. 200): „De rene jamber ... bliver i længden uudholdelige". Det er de jo ikke blevet; og de vilde kun blive det, dersom forfatterens „horisontale" anskuelse var den eneste mulige. Men der findes ved siden af den tillige en „*vertikal dobbeltrytmik*", som han burde have taget med i betragtning for ikke at gøre barokens og klassikens verskunst uret. Den

tilstræber nemlig ikke „en haandgribelig enkeltrytmisk metrik", som hans skriver s. 30. Nej, her har hver enkelt stavelse sin plads i metret og spænder imod denne plads. Er stavelsen lettere end normalt paa vedkommende plads, tynges den lidt; er den tungere, lettes den; er den kortere, strækkes den; er den længere, presses den. Stavelserne bliver altsaa elastiske ved at fungere i verset, og den specifike artikulation, de faar derved, opfatter vi ikke først efterhaanden, som i dr. Kabells *„vandrette"* dobbeltrytmik; nej, vi tvinges til at fatte denne nye *„lodrette* vekselvirkning" straks og medudtrykke den, samtidig med at vi læser. Vers bliver for denne anskuelse noget principielt forskelligt fra prosa baade i udtalen, sprogmelodien, styrke- og bevægelsesforholdene[1].

Men nu tilbage til det historiske: Det, der forekommer mig saa betydningsfuldt, er, at selv om barokprosodierne kun gør indtryk af at være robuste, skolemestererende *formlærer*, og selv om den nye verskunst paa sine første stadier mest kun søgte at realisere de opstillede formmuligheder, saa rummede dog baade denne teori og praksis kimen til en ny *høremaade* og dermed til en ny *velklangslære*. Sansen for den faste gangart kunde blive saa stærk, at den kunde sejre over den gamle afhængighed af 4-slags rækken og bane vej for de andre rækker, som dr. Kabells system forbyder ham at anerkende. Herom senere. Og endelig lader det sig vel ikke nægte, at det, vi med L. L. Hammerichs udtryk kalder *rytmekarakter*, de *stigende* bindinger fra let til tung stavelse og de *dalende* fra tung til let, begynder at udvikles i det 18. aarhundrede — hos folk med de bedste ører, f. eks. Brorson. *Bindingsfænomenet* behandler forfatteren velgørende nøgternt, men ganske negativt (s. 86—89). Han kalder rytmekaraktererne „selvbedrag inden for den medskabende normerkendelse" (s. 88) og mener, ligesom jeg selv tidligere har gjort, at bindingerne i hvert digt skifter individuelt, saadan at de snarere tjener til afveksling *mod* metret end til støtte af det. Hvor han endelig indlader sig paa konkreter, kan jeg ikke følge ham. „Jamberne" skulde herefter være hurtigere end trokæerne (efter Jespersen, s. 89), og den faldende indgang skulde være „stivere ... i de nyere sprog" (s. 156 f.). Det forekommer mig at være en besynderlig opfattelse af den følsomme, dalende rytme, sædvanlig saa levende ved sine spredte, frie dipodier. Jeg vilde tro, det er en efterklang af Reckes tungsindige bemærkninger (Verslære s. 92 f.) om „den dalende rhythme" som „et ... tilbagelagt standpunkt ... noget strengere ... i oldsprogets tid ... særlig skikket til at illustrere det mørke, haarde og vilde". Herimod vilde jeg stille den anskuelse, som L. L. Hammerich fremsatte i sin opposition ved min egen disputats, men som han desværre aldrig

[1] Heroverfor er man ikke ganske rolig ved forfatterens udtalelser (s. 62 og 63) om, at vor tempofølelse skulde hvile „mere paa udtalehastighed end paa takthastighed". Han skelner dog selv med Verrier (s. 66) „mellem den uskolede læsers interesse for taletempo og metrikerens sans for takt"; men han mener, at selv saadanne metrikere er sjældne, og nævner mig som eksempel. Det er jeg taknemmelig for. Men forurolígende er hans bemærkninger om 5-fods jamben som „fonetisk sprængt til gennemgaaende jambisk parlando (s. 139, 140); ... rent fonetisk er afstanden til prosa ikke stor." (s. 137). Han anfører en række tilfælde af „begravede blankvers" (f. eks. i Goethes „Egmont"), men skjuler nede i en fodnote (s. 137, note 62), at han selv synes, Saintsbury har „rammende bemærkninger om, at en virkelig opfattelse [af dem] som vers vil forrykke artikulationen."

har faaet tid til at offentliggøre. Efter denne er den *jambiske* gangart den normale, „merkmallose" rytme, nærmest i slægt med prosatalen i de nyere germanske sprog. Den *trokæiske* er derimod ikke en gammel reminiscens, men, som jeg har anført, en nyudviklet, særpræget, „merkmalhaltig" rytme, sart over for konflikter, men umiskendelig i sit helhedspræg, selv om vi endnu ikke kan forklare, hvorpaa det beror. Roskilde præstekonvents kendte omlavning af „Paa Jerusalem det ny" til „Paa Guds Jerusalem det ny" taler sit hørlige sprog. Som kuriosum kan jeg maaske tilføje, at jeg har haft studenter til oplæsning, som var ude af stand til at læse i dalende rytme; den slog om til stigende efter første trykstavelse. Jeg tror altsaa, at rytmekaraktererne i visse tilfælde er metriske realiteter; og jeg skal vende tilbage til de steder, hvor forfatteren overser det.

Her skal endnu blot gøres den bemærkning, at naar en ny høremaade udvikles i barok og klassik, er det næppe sandsynligt, at den straks skulde gaa tabt igen. Romantikens poesi tyder heller ikke paa det. Den er i al sin folkelighed ikke primitiv, men, saa vidt jeg ser, den højt bevidste syntese af gammelt og nyt. Grundtvigs og Ingemanns teknik med fast blandede rækker ens i hver strofe er et af vidnesbyrdene herom. Ved denne syntese skabes en differentiering, som jeg synes, forfatteren har gjort for lidt ved — maaske fordi han heller ikke hører den.

4. ISOLATION ELLER SAMMENHÆNG. Det fjerde modsætningspar, som skal belyse det foreliggende arbejde, har jeg kaldt *isolation eller sammenhæng*. At en videnskab maa dyrkes i sammenhæng med sine naboomraader (her altsaa prosa- og navnlig musikrytmiken) for at kunne afgrænses og beskrives udtømmende, skulde være en selvfølge. Men sporene skræmmer! Versforskerne kan, efter deres stilling til dette problem, deles i tre typer: De, der *baade* vil og kan. De, der *hverken* vil eller kan. Og endelig de, der vil, men — ikke saa godt kan. Jeg tror, dr. Kabell repræsenterer en særlig krydsning imellem de to sidste typer. Han *vil*, men ikke for det gode, ikke for at frugtbargøre sin forskning derved. Det er rollen som tugtemester og udrenser, der her som i andre tilfælde bogen igennem tiltaler ham mest. En følelse, jeg ikke kender, faar ham til at skæve mistroisk til musiken, som om den var et epidemisk omraade, hvor vers blev smittet med lammelser, de aldrig forvandt. Poesiens søsterkunst har grund til at forbavses.

Nu er for det første forfatterens almindelige bestemmelser paa dette felt saare vage og hans terminologi tilsvarende upræcis. Ordet „vokalmusik", som normalt bruges om melodier til at synge (i mods. t. „instrumentalmusik" om melodier til at spille), bruger han kun rigtigt s. 94 (og med rette over for Heusler); ellers bruges det fra begyndelsen (s. 1—14) synonymt med det lige saa uklare begreb „sang- eller musikvers, de af musikken mere afhængige tekster (s. XVIII), visse musiksprængte stykker" (s. XII), „Musiktekster, der som saadanne trodser enhver filologisk begrundelse" (s. XVI), „eksempler, som teoretisk spekulation eller musiktakt har fremkaldt" (s. 159). Da dr. Kabell ikke anerkender eller ikke hører specifike versartikulationer, forstaar man godt hans ønske om som *historiker* at glide saa objektivt som muligt ind i stoffet uden at binde sig til forhaandsdefinitioner. Det *er* blot ikke muligt, her hvor vi staar over for en reproduktiv kunst. Hvis han anerkendte specifike arti-

kulationsarter, kunde han graduere dem efter sprogstoffets aftagende selvstændighed og saa sætte grænsen for „musiknære vers" et sted, hvor stavelsernes tvang under metret forekom ham analog med tonernes under takten. Saa vilde han have etableret saadan en videre sammenhæng, som han baade først og sidst (s. XI og 185) og med rette ivrer for. Men i stedet for lader han „musik- og sangtekst" slet og ret og ganske diffust betyde *vers med melodi*, ligegyldigt om verset er skrevet til melodien eller melodien til verset, og ligegyldigt om verset er blevet anderledes ved en af disse processer eller ej.

Men her maa skelnes. Digte kan være skrevet med saa stærke udtryks- og stemningsskift, at strofisk komposition udelukkes. Saa kan de være beregnet for en saadan (som Grundtvigs og Ingemanns særlig tilrettelagte), men endnu uden melodiforlæg. Dernæst kan de være skrevet til en forud eksisterende melodi; er denne uden rytmiske excesser, kan digtet paa samme tid baade blive en god sangtekst og et godt taledigt (som f. eks. Kingos „Far verden, farvel" og Ewalds „I kiølende skygger"). Kun hvis melodien har rytmiske særtræk, som er fremmede for den almindelige talepoesi, men bindende for digteren, faar vi mere eller mindre librettoagtige vers (f. eks. Kingos „Chrysillis" og visse af rokokoens danseparodier, ogsaa en salme som „Wie schön leuchtet der Morgenstern", som dr. Kabell selv rigtigt anfører s. 52 efter Heusler). Endelig er visse digtere paavirkelige af deres melodiforlæg — saaledes Grundtvig trods hans umusikalitet; andre skriver sig blot bort fra det i den tomme strofe — saaledes Johs. V. Jensen, hvis sange gerne er usyngelige.

Den teknik, dr. Kabell herefter etablerer paa dette skrøbelige fundament, er tilsvarende uklar og udifferentieret. Ved en *takt* forstaas i nyere musikalsk teori og praksis ikke eet slag og det efterfølgende mellemrum til det næste; det er kun et *taktled*. En takt er normalt koordinationen af to eller flere taktled til en bevægelseshelhed (en spændings- og gestusenhed), som gentages. Dette begreb kan naturligvis ingen tvinge forfatteren til at acceptere, hvis han finder det overflødigt at holde linierne klare mellem poesien og musiken. Men man maa dog beklage, at det meget primitive tegnsprog, han sætter i stedet (s. XXII: Akut ' for stærk stavelse og gravis ` for svag), udelukker enhver nuancering i dipodier etc. Det afstedkommer hans haardhændede spondæbehandling og uklarheden over de spondæholdige og dermed beslægtede metre (s. 50, 76 ff.). Og det giver anledning til forvirrende betegnelser (s. 9, 58) som „totaktisk-bakkhisk", hvor 1- og 2-slagsled tænkes sammenstillet, kontra „pæonisk-tretaktig", hvor kun lutter 1-slags led kommer i betragtning. At herunder pæoner og bakkhier i og for sig bedst svarer til hinanden, lader jeg staa hen til overvejelse.

Forfatterens eget „taktbegreb" introduceres s. XVIII og 5—6 under betegnelserne „to-" og „trestavet takt" eller blot „to- og tretakt". S. 33 kaldes det „sprogtakt", og s. 62 indrømmer han selv, at hans „tegnsprog ... ikke har kunnet udtrykke taktens og talens gensidige afhængighed"[1]. Hans „to- og trestavede takter" betyder jo nemlig blot 2- og 3-stavelses grupper, og da den dobbeltrytmik, han interesserer sig for, væsentlig er den „*vandrette*" (stavelsegruppernes „kommen-efter-hinanden"),

[1] S. 88 kaldes „taktens"s struktur: top+rest, „vilkaarlig valgt". Nej, den er valgt efter takteringens nødvendighed, som kun kan gaa fra top til top.

er han forstaaeligt nok bange for at rationalisere de enkelte stavelselængder efter noder (s. 62). Derved er han imidlertid gaaet glip af den klare skelnen mellem taktrammens og sprogfyldningens elementer, som fremgaar tydeligere af den anden form for dobbeltrytmik, nemlig den „*lodrette*" (altsaa stavelsegruppernes stilling direkte under deres rationelle mønster). Det er en beklagelig mangel, for det første fordi en 2-stavelses gruppe ikke altid medfører 2-delt struktur og en 3-stavelses ikke altid er 3-delt; at forfatteren selv vil forkaste enhver antydning af taktledsstruktur (s. 5), synes ikke at røbe følsomhed for forskellen f. eks. mellem strømmende og marcherende trisyllabler. For det andet maa det beklages, fordi det giver anledning til en overflødig polemik (s. 3—5) mod delvis forældede, delvis vist misforstaaede „musikmetrikere". Skulde jeg for klarhedens skyld fremstille dobbeltrytmiken med abstrakt konsekvens, vilde jeg sige, at i hvert enkelt led er taktrammen rationelt opbygget, men sprogfyldningen irrationelt. For rammeenhederne er det derfor mest praktisk at bruge det klareste og bedst differentierende, rationelle tegnsystem, nemlig noder; men man maa samtidig holde sig klart, at taleenhederne i forhold hertil aldrig kan eller skal udtrykke andet end tilnærmelser eller tendenser.

Forfatterens primitive „taktbegreb" faar ham til at bruge saa besynderlige udtryk som „fordoblingen" af en ind- eller udgangsstavelse (s. 89 og 99). Det betyder ikke, som den jævne læser vilde tro, at den ene stavelse bliver til to, men at den kommer til at repræsentere sit eget taktled. Dette kan ske i den latinske kirkelyrik, hvor han mener, at en „tilhørende melodi har fremtvunget forholdet" (s. 96). Hvad er en „*tilhørende*" melodi? Er den blevet til *forud* for teksten, er det da digteren, som afgør, om han vil bruge den. Og er den blevet til *efter* teksten, er digteren jo sagesløs. Tekstformningen beror paa hans eget valg, ikke paa nogen musiktvang. Tænker man sig melodier af typen „In dulci jubilo-o-o", har de haft plads baade til den fulde 4-slags tekst og dens kvindelige og mandlige kataleks; og sangtekniken har derfor baade her og hos Thomissøn (som omtales s. 175) næppe kun bestaaet i at foretage penultimaforlængelser, men lige saa ofte i at opdele de „klingende" melodiudgange, saa de kunde passe til de fulde vers.

Men kendtest er den „klingende" ind- og udgang jo fra vore børnerim. Overfor denne uskyldige type synes en opsparet irritation over musiken og alt dens væsen at have gjort vor forfatter uligevægtig. Dens ind- og udgange er, begynder han (s. 97), „et af de tegn, hvorpaa det kendes, at en tekst ikke opfattes som blot poesi, men som remse, liren, nynnen eller som ren sang" (man mærke stigningen!). Det er jo rigtigt, ogsaa at den henvises til „de kredse, hvor man under læsningen (!) skal have et haandfast metrum at støtte sig til, hvor dobbeltrytmiske raffinementer er lidet paaskønnede", altsaa (her citerer han Ernst v. d. Recke, for bedstefars generation skal jo have ret baade i godt og ondt) hos „mennesker med naiv opfattelse, voxne saavel som børn;" — og, føjer han endelig selv til (s. 98 f.), „hos provinsielt interesserede skjalde som Moore, Burns og Aakjær." Det er jo uanfægteligt. Mon han ikke blot har glemt, at børnerim ikke er noget, som foregaar „under læsningen", men som bruges som tælleremser og sanglege. Hvordan skulde de opfylde deres mission bedre, end de gør? Forfatterens uligevægt ser jeg deri, at han først (s. 97) taler

om „denne uden for børneversene næppe efterlignelsesværdige poetiske formsans", og dog straks efter (s. 99) roser udgangens pauseholdige, men ikke mindre haardhændede form hos „mere æstetiserende aander", f. eks. Tom Kristensens skrappe rim: „brandstorm ~ abnorm form" og „ung, smuk ~ grogdruk". Jeg synes, de er værre, fordi de savner naiviteten.

Uligevægten fornemmes gennem adskillige andre enkeltheder. S. 126 fremstilles 3- og dermed 6-slags rækken som noget specifikt musikalsk, og s. 127 afvises Færingernes morsomme og fejende 7-slags række (med et uheldigt citat fra Laub) som „noget saa stødende, at jeg ikke kan finde ord stærke nok til at udtrykke dets hæslighed". Her er for det første overset, at de sjældnere rækker er omtrent lige sjældne i de to kunster, ikke noget, som musiken prakker poesien paa. For det andet forføres forfatteren af sit eget system af stavelsetal for de simple, ikke udvidede versformer til beregninger, som ikke holder stik, naar udvidelserne eller musikens gennemgaaende langsommere takttempo fører til større formater. Her fornemmes forfatterens talforhold mindre „disharmoniske"; men disse høreerfaringer har næppe hans interesse.

S. 80 og 93 bringer han en mærkelig Riemann'sk betragtning af nyere vesteuropæisk sprog som stigende — og starter saa paa dette vage og almindelige grundlag s. 107 en kamp mod Reckes dalende dipodier. Nu skal de gennemsnitlig være stigende. Jeg synes atter, at dette røber manglende fortrolighed med de større rækkers struktur. — S. 191 f. beskrives, yderst summarisk, gentagelsen af strofedele som et væsentlig musikalsk fænomen. Her kunde jeg til en forandring have været citeret positivt, idet jeg i mine „Studier" (s. 308—316) har prøvet at finde lidt rede i gentagelsesdelens format og placering inden for strofen. Af Otto Anderssons bidrag[1] er det sidste vel for nyt, til at det kunde komme med. — Endelig bliver musiken, som forfatteren ellers gerne holder påa afstand, pludselig (s. 108) mobiliseret til forbundsfælle, naar det gælder at støtte det „firfoldighedsprincip", som bærer hans system. Det er fuldt berettiget, blot mindre konsekvent.

Jeg har ikke kunnet skjule, at dr. Kabells forhold til musiken har skuffet mig. I den gensidige belysning af talens og tonernes rytmik har jeg selv fundet min største inspiration, min vigtigste opgave og, vistnok, mit frugtbareste arbejdsfelt. Jeg tror, at jeg ved mine store læreres hjælp i nogen maade har beredt vejen for en sober og givende fortsættelse. Man vil forstaa min forbavselse over hos en medarbejder gennem snart mange aar kun at møde reaktion — som genindsætter gamle misforstaaelser, den primitive slagrække, unuanceret af dipodi og gangart, og den lidet specificerede sprogfyldning. Forfatteren taler s. 105 om at „dunke takten til hver taktdel — hvorved man ikke maa glemme, at det saaledes fremtvungne resultat er stivere, end den poetiske sans bør anbefale. Der er jo nu netop mulighed for ... til en vis grad at negligere pavserne." Ja, vi maa jo alle af og til skandere; men jeg tror alligevel ikke, jeg kunde have udtrykt mig saadan om det.

5. ARTIKULATION OG STRUKTUR. Hermed skulde bogens stilling til nogle af verslærens grundproblemer være drøftet. Jeg skal nu under mottoet „*artikulation og struktur*" (denne gang altsaa ikke et mod-

[1] „Upprepningsstrofen", Budkavlen 1950. Åbo 1951; refereres i denne årgang.

sætningspar, men to indbyrdes afhængige variable) give nogle faa eksempler paa, hvordan denne stilling paavirker forfatterens egne, originale tilskud. Arbejdets egentlige indsats af systematisk tænkning faar sit markanteste udtryk i bogens tre „illustrationer" af tegnsprog og tal, henholdsvis s. 56 (jf. hertil bl. a. s. 53, 71), s. 109 og s. 189. Her fremtræder det snildt tænkte „glidende system" — inspireret af Saran, men selvstændigt fuldført — i dets tre nødvendige udformninger, for *gangarterne*, for *slagrækkerne* og for *stroferne*.

Systemets grundvold er det Riemann'ske postulat (s. XI f., 108) om „den dybe, psykiske tilfredsstillelse i *firfoldigheden* som rytmisk princip". Tanken har sin begrænsede rigtighed, og jeg kunde derfor ønske den gennemført med mindre haard logik — jeg mener: afbalanceret med en rimelig realitetssans (det vil hos os sige: klangsans), ikke bare afbrudt af inkonsekvenser, foraarsaget af forfatterens naturalistiske udtale. S. 45 nævner han som eksempel paa „spænding ... inden for taktens ramme" — „*en top mere eller mindre.*" Hvad saa med firfoldigheden, spørger man urolig, og et vist haab fatter man s. 49, hvor han begynder at tale om „fordoblingens *falske top.*" Om „halveringens" tilsvarende *falske dal*, tales derimod ikke, saa vidt jeg ser. Det havde ellers været velgørende, baade for konsekvensens skyld, og fordi man saa kunde have opfattet forfatterens mærkelige skansioner — ligesom de Ingemann'ske, jeg begyndte med — blot som billeder for *tanken*. Men tager vi eksemplerne for os (fra s. 46 og fremefter), tyder intet paa, at ikke ogsaa *klangen* er medindbefattet. Her skal Hertz's „Vinden vifter" have 4 slag i nogle linier og 2 slag i andre; det kan endnu til nød accepteres som en labil svæven mellem 2 beslægtede rækker, selv om det anvendte tegnsprog forgrover artikulationen ubehageligt derved. Men naar Holsteins „Jeg besværger eder, venner" (s. 47 og 48) *inden for hver enkelt verslinie* skal svinge „mellem totakter og firtakter", saa maa jeg klangligt melde pas. Her er 4-, 5- og 6-slags rækker sammenblandet i den naturalistiske artikulations taage, saa baade metrisk og rytmisk helhed udviskes. Jeg kan tænke mig, at „firfoldigheden" kan bevares — ved minutiøs beregning, men heller ikke ved andet.

Bølgegangen fortsætter. S. 50 tydes spondæen som „sammenstødende toppe" (ægte); s. 52 tænkes den erstattet af trokæ. Det er historisk delvis rigtigt, men systematisk at gaa til yderlighederne. Der findes en dejlig spondæ midt imellem. De ekstreme løsninger synes imidlertid at drage forfatteren mest, vel fordi de kan siges naturalistisk som i prosaen. Den „lodrette dobeltrytmik"s fjedrende udtale — sjælen i alle bevidste og navnlig i alle antikiserende vers — har han vist kun sjældent hengivet sig til. S. 70—79 følger da et af bogens negativeste afsnit: de drastiske skansioner af Coleridge's „Christabel" (s. 70) og Macaulay's „The Last Buccaneer" (s. 71) med deres skiftende slagrækker og den manglende skelnen mellem 2-stavelses optakt og et forskudt trokæisk taktled. Dertil den, synes det mig, overflødige hovedpine (s. 73 f.) over Tennyson's „Break, break, break" og den haarde medfart, som bliver de antikiserende vers til del (s. 77 ff.). Her bliver ikke plads til enkeltanalyser. Jeg tror, kort sagt, en del af uklarhederne skyldes, at forfatteren i første afdeling af sit „glidende system" („*gangarterne*" s. 56) har været lidt for liberal. Saavidt jeg ser, er *bi-* og *trisyllablerne* de egentlige, sprogbaarne normer;

deres indbyrdes blanding ændrer ikke deres artikulation eller prosodiske potens, og deres funktion som basis og substitut i metret falder sædvanlig sammen. *Mono-* og *tetrasyllablerne* er derimod undtagelser; som substitut mellem de normale 2- og 3-stavelses grupper vil de henholdsvis tøve eller ile let talefremmed; som basis er monosyllablen ubrugelig, mens tetrasyllablen er paa vej fra 1-slags til 2-slags format og paatvinger iblandede trisyllabler sin 2-delte struktur (gør dem til talefremmede „bakkhier"). Første del af dr. Kabells system savner denne skelnen mellem normal- og undtagelsesgrupper, og mellem deres benyttelse som substitut eller basis. Den sidste modsætning er næppe identisk med hans to dimensioner: udvidelse/sammentrækning kontra halvering/fordobling. Det er bl. a. trisyllablerne, der aldrig helt vil føje sig i et 2-tals system.

Den anden del af systemet („*slagrækkerne*" s. 109) har Hugo Riemann ogsaa staaet fadder til. En kvotientrække opstilles som grundlinie: Fra det som metrum for lille 2-stavelsesled over de brugbare 4, 8 og 16 til det for store 32. Herefter *skal* alle de øvrige stavelsetal (og dermed slagrækker) — stillet i lodrette kolonner over hvert af disse grundtal — være katalekser. De maa efter systemet ikke være selvstændige rækker. Efter den store løshed i artikulationen følger nu den store strenghed i strukturen. Heroverfor vil jeg igen gerne forsvare 3-deltheden og alt dens væsen, det vil altsaa sige baade den enkelte 3-slagsrække, dens multiplikation som 2×3 eller 3×2, og dens addition med 2 eller 4 til henholdsvis 5 eller 7 slag. Og forsvaret kan behøves, for ogsaa dette system foraarsager sit negative afsnit — eller skulde jeg sige felttog, hvori der hugges ned for fode. Det værdigt favnende *jambiske trimeter* (s. 127 ff.) gør vor forfatter vægelsindet; det maa ikke være sig selv, fordi han ikke tror paa 6-slagsrækken; det bliver heller ikke en regulær alexandriner, fordi han lider af „kataleksskræk"; midterpausen maa kun være „ubestemmelig". Det *trokæiske trimeter*, som Thor Lange bruger saa smukt, „er næppe værd at nævne" (s. 131). Over selve *hexametret* (s. 135), som „i sig selv ikke honorerer nogensomhelst firfoldighed ... har historien fuldbyrdet sin dom". Mon dr. Kabell dog ikke forveksler „historien" med sig selv og Ernst v. d. Recke? *Pentametret* (s. 135) nedlader han sig end ikke til at henrette selv; han giver det blot skudsmaal, saa enhver kan slaa det ned: Det „vægre[r] sig ved at antage fireslagsrækkens princip." Det er et helt Mester Jakel-stykke. Man løfter sit skræmte blik fra den gruelige komedie — op til reolen med „Hermann und Dorothea" og mumler med Goethe:

»Also das wäre Verbrechen, dass einst Properz mich begeistert?«

Den udtryksfulde „*serbiske trokæ*" (s. 152 f.) har heller ikke „været livskraftig", selv om den „har fundet genklang hos Runeberg ... Grundtvig, Poul Møller og Thor Lange". Værst gaar det dog de egentlige 5-slags rækker, som har „tabt enhver firfoldighed af sigte" og derfor hverken kan begrunde norm eller kataleks (s. 155). Blichers form:

„Smukke fugl! Du som saa tarvelig ♪
tager føden din af tidsler ♪♪"

„kan recitatoren maaske stilisere efter digterens hensigt; vershistorien har vist dens svaghed" (s. 156). Da recitatoren, der hentydes til, er mig selv, maa det vel være mig tilladt at optage den forbitrede bemærkning

som en kompliment. Hvis vore recitatorer aldrig gjorde noget værre end at stilisere teksterne „efter digterens hensigt", var vi vel rejste baade paa teatret og i radioen. Men for dr. Kabell er recitatorer noget nær lige saa slemt som musiken. Det er hverken podiet, scenen eller koncertsalen, som drager ham, men studerekammeret og biblioteket, der ikke belemrer ham med generende opførelsespraksis. Til gengæld belemrer hans fremgangsmaade mig med sin massive statistik. Selvfølgelig maa vershistorien konstatere, at 4-slags versene er almindeligere end andre vers. Men naturhistorien konstaterer da ogsaa, at der er flest graaspurve uden derfor at udrydde nattergalen!

Vor forfatters største anstrengelse gælder naturligvis *5-fodsjamben*. Den „er jo blevet et af den germanske litteraturs solideste og mest yndede versemaal", skriver han (s. 139); den skal altsaa ikke overvindes, men vindes. Det giver anledning til et af bogens lærdeste afsnit (s. 136—152). Til de historiske overvejelser (s. 138) om en bred norm, som skulde omfatte de skiftende 5-fods jamber og 4-fods daktyler hos Dorothe Engelbretsdatter, kan jeg ved dr. Schiørrings hjælp oplyse, at vedkommende salme („Hjertet jeg blotter og hovedet bøjer"[1]), er skrevet til „Sorrig og glæde"s melodi. Af Schiørrings melodieksempler (smst. II, nr. 151, 154, 155) fremgaar Dorothe Engelbretsdatters pudsige kejtethed ved at skrive til de første melodier, som krævede trisyllabler.

Her er det jo imidlertid den systematiske løsning, som interesserer. Det bliver alligevel et hug — en knude ....og en versgruppe, som hugges over. Den største del kaldes noget taaget „jambisk parlando" (s. 139), snart i „linjestil med pavsekrav mellem versene" (s. 149), snart enjamberet med „ubestemmelig og fortrængelig pavse" (smst.). Ja, vil man ikke sige 6, kan man jo sige „linjestil". For den mindre del, som væsentlig har dr. Kabells interesse, søger han (s. 139) „en mere tilfredsstillende appel til den ... fremherskende firfoldighed." Den bestaar, som jeg nævnte under gennemgangen af Ingemann, i at anskue 5-fods jamben som et 3-slags pæonisk bivers, baade med og „paa trods af teksten" (s. 141), og baade til et 8- og et 4-slags vers. Til 8-slags rækken er saadanne bivers velkendte; det er „Nu titte til hinanden"-typen[2]; men det er ikke den skønne, bestandigt afvekslende 5-fods jambe, som vi egentlig skulde have forklaret. Og at anskue den som bivers til 4-slags rækken, tror jeg, som sagt, kun er et aandfuldt tankeeksperiment.

For at imødegaa al denne sky for 3-tallet saa kort som muligt, vil jeg nøjes med at citere nogle faa linier af Drachmanns „Alkibiades" (Sml. skr. VII, 302 f., jf. 306):

„I denne majnat, i denne time,
hvor selv en Artemis i lunden ler,
hvor nattestjerner som fiskestime
paa himlen vender sig af lyst og ler ..."
(i alt 9 8-liniede strofer).

Her veksler *stevmetret*, som vor forfatter kun vil anerkende som 4-slags række (s. 115 f.), uafbrudt med *5-fods jamber*, som han helst vil opfatte

[1] Nils Schiørring: „Det 16. og 17. aarhundredes verdslige danske visesang" 1950, I, s. 227.

[2] Om typens historie jf. min afhandling „Substituerede dimetre — reducerede tetrametre" (Hammerich-festskrift 1952, s. 5—8).

som kataleks til en 8-slags række. Her kunde anstilles mangen lydløs beregning. Men de to vers klinger og holder hinanden i takt som 6-slags rækker. Stevet er muligt født af folkemelodier som „Aa kjøre vatn aa kjøre ve" og „Jeg saa i øster, jeg saa i vester" (se f. eks. Berggreens folkesange, Norske 1861, nr. 36, og Danske 1869, nr. 114 b); det spiller ingen rolle for den senere kunstdigtning. Her er det følelsen for gangartens bevarelse, der overvinder den primitive 4-slags følelse, saa vi stundom foretrækker 6-slags rækken. Det samme sker med det hyperkatalekte jambiske 4-slags vers, som efter stemning og tempo kan faa 4-, 5- eller 6-slags række (i bogens lærdeste kapitel, s. 158—184, fjerner forfatteren helt problemet og behandler udgangsskifte i stedet). Endelig kan en enkelt trisyllabel i en 5-fods jambes 2. eller 3. taktled ogsaa spaltes tilsvarende og skabe 7-slags rækker som „Paa Gud alene ⏑ – jeg haver sat min lid – ⏑ –" og „Kun een er Frejas stjerne ⏑ –, men rundt den sender ⏑ –". Vel er dette sjældenheder. Derimod træffes additionen af 4 og 2 slag i hobetal i bogen, uden at man maa sige 6; det skal hedde „repetition af enkelte af [den simple fireslagsrækkes] dele" (s. 191), men bliver jo dog „Stalt Elin"-strofer (s. 187).

Over for dr. Kabells tredie system (s. 189, om *stroferne*) staar jeg med forbavselse og beundring. Her er firfoldighedens tykke sky drevet over: „Man behøver ikke at multiplicere fra to til fire og videre til otte linjer", hedder det; „man kan *addere* til tre eller fem, seks, syv, ni osv." Her føles glidningen fra form til form naturlig, idet stroferne jo følger efter hinanden og har et format, hvori vor direkte sansning af artikulation og tempo ikke stødes. Her har forfatteren altsaa kunnet arbejde med sagtelæsning. Systemet afhjælper et savn og er saare velkomponeret, stoffets behandling er sober og stridstonen byttet om med bunden varme. At glidningen stort set hører op o. 1600, hvor specifikationen ogsaa kommer til at omfatte strofeformerne[1], spiller ingen rolle; det er sammenfatningen af det ældre og folkelige stof, vi hidtil har savnet. Her passer de to andre systemer ind i helheden; her bruges arkæologens graveske efter sin hensigt, ikke længere til at fægte med.

6. STRIDSSKRIFT ELLER AFHANDLING. Det sidste modsætningspar, som blot skal kaste enkelte glimt over bogen, har jeg kaldt: *stridsskrift eller afhandling*. Jeg vil se bort fra bogens sproglige mærkværdigheder; men et lille *anhang om indløbne misforstaaelser* kan jeg ikke nægte mig.

S. 128 lader vor forfatter Recke udtale, at det klassiske trimeter viser „en bestræbelse efter at spalte sig i to vers efter den tredie jambe . . .", men han giver os ikke Reckes tilføjelse, at derfor „maa man ialtfald undgaae [incisioner] paa dette sted." Dét er jo netop afgørende for vellykkede eller mislykkede trimetre. — S. 129 lader han Recke „karakterisere midterpavsen [i alexandrineren] som ‚ubestemmelig'"; kun skjult i noten hertil (32) vedgaar dr. Kabell, at Recke kort forinden har krævet „fuld taktpavse", og vi faar ikke at vide, at han egentlig ogsaa gør det paa det sted, som nu citeres („hele den fjerde fod repræsenteres ved en pause" staar der i „Principerne" II, s. 137). — S. 140 tager dr. Kabell

[1] Se f. eks. afsnittet „Sanghistorie og versforskning" i min anmeldelse „Fra folkevise til kunstsang" (Danske studier 1951, s. 14—19).

en tredie isoleret udtalelse af Recke til indtægt for sin yndlingsopfattelse af 5-fods jamben som 3 pæoner eller dipodier. Hvorfor nøjes vor forfatter med at skrive i noten dertil (86): „der *synes* at staa noget andet II, 28" — ? Der staar ordret, at 5-fods jamberne „ingen *fast* dipodisk inddeling have", at denne kun „yderst sjeldent findes fuldkomment regulær", men at tre hovedtyper „kunne varieres i det uendelige". Og det er *denne* udtalelse, som er baade Recke og 5-fods jamben værdig.

Paa tilsvarende maade føler jeg mig selv misforstaaet eller fejltydet i ikke mindre end 14 tilfælde, som er paapeget over for forfatteren i særdeles god tid før bogens trykning, men stædigt fastholdt. De kan næppe paaregne den almindelige læsers interesse, hvorfor jeg her i min hovedtekst skal nøjes med at give eet eksempel[1] paa forfatterens fremgangsmaade, nemlig hans angreb paa *min kompensationsteori*.

[1] Jeg foreslog i min opposition ved disputatsens forsvar 8. 5. 1952 at lade de øvrige tilfælde „ligge til private, venskabelige drøftelser". Paa forfatterens gentagne anmodning skal jeg imidlertid specificere dem her.

I: S. 2 (note 4) og 3 nævnes ikke, at jeg med samme styrke som Recke gennem alle mine metriske arbejder (Studier 1938, s. 109 f., 369; Udkast 1939, s. 154) har understreget nødvendigheden af *baade* accentens *og* kvantitetens medvirken ved metrumsdannelsen. — II: S. 14 forsøges en spydighed i anledning af min benyttelse af folkeviserekonstruktioner som kompensationseksempler. Jeg har før (uden held) prøvet at forklare forfatteren, at disse blot var at opfatte som paralleler til nyere vers, idet min undersøgelse her var helt uden historisk sigte. — III: Smst. sættes ordet „sprogstridig" = „talefremmed". Det har ikke været min mening med „sprog-" eller „talefremmed" at betegne noget nedsættende, kun en klassifikation. — IV: S. 19 nederst imødegaas mine *prosodiske* overvejelser med et vers, hvis problem er *rytmisk*, og med et helt irrelevant. — V: S. 31 (note 114) søges jeg angrebet gennem forfatterens forveksling af pauseholdig og pausefri monosyllabel. — VI: S. 37 synes mit arbejde med konflikterne (se mine Studiers sagregister under „Skifter" og „Konfliktmetre", s. 416 og 418) glemt, her hvor jeg til afveksling kunde være citeret positivt. — VII: S. 108 tages min metriske opfattelse, der just erkender samtlige rækker fra 3 til 8 slag som virksomme, paa ubegribelig maade til indtægt for „*fir-foldighedsprincipet*". *Herefter slaas jeg i hartkorn med Heusler og faar gratis med* af den kritik, som rettes mod ham. Forfatteren er muligt i god tro, fordi han aldrig har sat sig ind i det Sievers'ske taktkurvesystem. — VIII: S. 114 paastaas Holsteins „Angelus" uden mindste bevis at være „stærkt afhængig af musikken", mens mine andre 3-slags eksempler (Mdtl. foredr. 1948, II, nr. 21, 23, 25) simpelthen forbigaas. — IX: S. 115 kaldes, saavidt jeg forstaar stedet, den sapfiske A-forms gengivelse hos Vilh. Andersen „et vistnok enestaaende relikt". Det staar mig derefter ikke klart, hvad dr. Kabell tænker om de mange nyere digte i samme form lige op til Otto Gelsted og senere, som bl. a. han selv venligst har gjort mig opmærksom paa (se min Sapf. strofe 1946, s. 67, note 134). — X: S. 116 indskrænker forfatteren mine stev-undersøgelser til normalstevets „musikalske behandling". Det er ingen hemmelighed, at jeg har sagt mere, ogsaa om stevets 7-slags paralleler (Mdtl. foredr. II. s. 3, 19 f., 43 f.). — XI: S. 142 manes det udvidede 5-fods vers i jorden; der er saa godt som kun „nogle nyere stykker hos Arnholtz" (note 99). Her angives ingen bestemte numre i mit Mdtl. foredrag. Mon det ikke fortjener at oplyses, at nr. 28 er intet mindre end Kai Friis-Møllers „Gallionsfigurens sang"? — XII: S. 151 (note 127) tages jeg til indtægt for 4-slags rækken i „Grøn er vaarens hæk". Jeg har altid (om jeg har skrevet det noget sted, husker jeg ikke) efter digtenes etos foretrukket 3-slags rækken hertil, men 4-slags rækken til Ingemanns „Gud ske tak og lov". — XIII: S. 153 affærdiges hele mit arbejde: „Den sapfiske strofe", med bemærkningen (note 136), at her „grupperes og vurderes kendsgerningerne anderledes". Det havde vist været rimeligt, om dr. Kabell blot havde taget stilling til paavisningen af det

S. 24—25 citerer han en eksempelrække fra mig, bl. a. Thøger Larsens

„Med bellis i græs som et stjernestøv"

og Gotfr. Rodes

„Fra Tyskland uddrog en flok spillemænd".

Jeg har anbragt versene i række efter grimhed; det vil næppe være en hemmelighed for nogen, at ordet „stjernestøv" fylder sin plads i metret bedre end ordet „spillemænd". Dette „rytmiske" forhold (her i ordets specielle betydning: velklangsforhold) har for mig — som snart gammel oplæsningslærer — været en saadan selvfølge, at jeg har betonet det for lidt; min disputats mangler en speciel *poetisk* rytmik svarende til den musikalske[1]. For dr. Kabell (s. 22) bliver det imidlertid selve den mageløse opdagelse: „Dette hensyn til den enkelte stavelses længde, som Arnholtz principielt afviser ..., er efter nærværende fremstilling en af den nyere verskunsts vigtigste love". At jeg imidlertid ikke afviser denne selvfølgelighed, indrømmer han selv i bemærkningerne til min eksempelrække (s. 24 f.): „Interessant er det", hedder det her, „at Arnholtz aabenbart har en lignende følelse, ihvorvel han altsaa foretrækker en helt anden betragtning". Ja, det er saa interessant, at det næsten havde været en ekstra overvejelse værd — i stedet for en beklagelse i forordet s. XXI. Jeg foretrækker nemlig *to* betragtninger, den *rytmiske* om versenes velklang, som lige omtalt, *og* den *prosodiske* om versenes simple opbygning. Dr. Kabell hævder stolt (s. 14 f.), at hans undersøgelsesgrundlag „her, som ellers, er ... tekster over gennemsnittet". Nu vil jeg ikke drille vor forfatter med, at hans eksempler faktisk naar helt ned til den lille „S. A. Sturmliederbuch" (s. 181). Jeg vil tværtimod rose ham, fordi han der handler rigtigt imod sine principer. Sagen er, at versteorien har flere opgaver at løse. Den primære er at erkende, hvordan en tekst bliver til vers, ligegyldigt om det er et knallertrim eller et Brorson'sk klenodie. Dette skal *prosodien* klare. Den næste er at erkende, hvorfor det ene er bedre end det andet. Dette er *rytmikens* opgave.

Rytmisk blev min eksempelrække grimmere og grimmere. *Prosodisk* var eksemplerne groft sagt ens, nemlig 2 trisyllabler + 2 bisyllabler. Her søgte jeg at vise, at allerede paa dette simple stadium, hvor kun bi- og trisyllabler blandedes, opstod talefremmedhed eller taktforstyrrelse, naar de større grupper sammenklumpedes mod de mindre. For den grove prosodi tenderer stavelserne nemlig imod samme længde eller virker som enheder af samme art under gangarten; det er først *inden for taktleddet*, at deres indbyrdes længdeforhold nuanceres. Gaar nuanceringen herudover, faar stavelserne *tildelt* funktion ligesom musikens toner, og samtidig

sapfiske B-vers som reduceret tetrameter. — XIV: S. 159 (note 6) og 180 (note 93) tages jeg endelig paany til indtægt for 4-slags rækken, denne gang i de hyperkatalekte, jambiske 4-fods vers. Jeg har overalt fremhævet hyperkataleksen som parallel til stevfænomenerne og omhyggeligt valgt teksteksempler (Mdtl. foredr. II, nr. 10—13), som efter deres etos krævede henholdsvis 4-, 5-, og 6-slags række.

[1] Jf. dog bemærkningerne i „Udkast t. en poet. foredragslære" (Tale og stemme 1939, s. 163), „Det mdtl. foredrag" II, s. 12 f. og i „Nord. lærebog f. talepædagoger" (afsnittene Almindelig og Dansk foredragslære, som dr. Kabell allerede for 2—3 aar siden har gennemgaaet baade i manuskript og korrektur).

forandres artikulationen. Hvis nu endnu større grupper sammenklumpedes (tri- og tetrasyllabel eller endnu mere), fastslog de ved gentagelsen en endnu større taktledslængde (2 tetrasyllabler efter hinanden tillige den 2-delte taktledsstruktur, der kendetegner tetrasyllabisk basis), saa at verset endnu daarligere kunde fortsættes med normal udfyldning. Dette kan mærkes paa nogle af forfatterens egne modeksempler s. 17, bl. a. nr. 94:

„De lytte efter stémmerne med *blússende* kinder".

Min slutning blev da, at kun hvor større og mindre grupper som direkte naboer afbalancerede hinanden, risikerede man ikke at faa fastslaaet et takttempo og en taktledsstruktur, som resten af verset ikke kunde holde.

Kompensationen gælder altsaa primært *accenttempoet*, ikke stavelselængderne. Naturligvis kommer en 4- og en 2-stavelses gruppe ikke til at passe bedre sammen, fordi de stilles op ad hinanden; og naturligvis ved jeg godt, at digterne foretrækker de ukompenserede former med den let ændrede artikulation. Dr. Kabell havde visselig ikke behøvet at rive min lille note om „den spontane poesis udvalg" (s. 14, 19) ud af dens langt snævrere sammenhæng to gange for at reducere mit poetiske omdømme.

I stedet for nu at eftertænke disse enkle tanker og supplere dem med den nogenlunde rigtige opfattelse af gangen i mit arbejde, som dr. Kabell udtrykker s. 66: „... fra den grundlæggende værdsættelse af teksterne ... indtil den specielle prosodi ..." — begynder han angrebet ved et af mine slutresultater: Forsøget paa ved simple stavelsetal at afgrænse et centralt versomraade med fuld prosodisk potens og ikke-musiknær artikulation. Dette giver ham — efter hans iver at dømme — en næsten kærkommen lejlighed til at affyre „en vældig kanonade" af eksempler (s. 15—17). Den er imidlertid overflødig, da jeg, som vor forfatter vist har hørt baade privat og offentligt, forlængst har afskrevet disse talgrænser. Men omraaderne maa jeg holde fast ved for ikke at fornægte min egen hørelse. De musiknære vers maa da defineres som arter med indslag af mono- eller tetrasyllabel. Tetrasyllablen kan overvindes af omgivelserne, saa den glider med i den rytmiske strøm uden fast struktur; det er *folkevisemanéren*. Omvendt kan den selv vinde over omgivelserne og paatvinge dem sin 2-delthed; det er *dijambe- og nibelungenmanéren*[1]. Monosyllablen kan være pausefri og vil saa udstrækkes kunstigt; det er *børnerimsmanéren*. Eller den kan have pause efter sig med en vis staccatovirkning; det er Johs. V. Jensens *pseudo-norrøniserende manér*. Kun i den første og den sidste af disse 4 manérer er kompensationen overhovedet mulig. Hos Johs. V. Jensen er den til gengæld ikke min opfindelse; jeg har kun opdaget den — som et stildannende træk, man ikke kommer udenom.

Det havde været tiltalende, om dr. Kabell havde refereret min teori med disse nuancer, som rettelig tilkommer den. Jeg tror naturligvis ikke, han har fortegnet den med vilje; snarere har den megen stuelærdom afholdt ham fra den aabne drøftelse, som jeg gennem aarene ofte har tilbudt.

7. SLUTNING. Dr. Kabells lærdom, som jeg maaske kender bedst,

[1] Se min afhandling i Hammerich-festskriftet, 1952, s. 9 ff.

og som særlig har befrugtet hans, Erik Dals og mit samarbejde paa udgaven af „Danske metrikere", gør ham fuldt værdig til at bære doktortitlen. Men det foreliggende arbejde, hvormed han har erhvervet den, mener jeg ikke burde være antaget. Min stilling er kun tilsyneladende paradoksal. Paa den ene side rummer dr. Kabells forarbejder til bogen (bl. a. hans store strofesamlinger, der sikkert burde have været dens tyngdepunkt) en overordentlig rigdom af iagttagelser og en betydelig indsats af lærdom og tænkning. Paa den anden side nærmer bogen selv sig, for dens polemiske tre fjerdedeles vedkommende, for ofte karikaturen. Forfatterens psyke synes mere disponeret for argumentet ud fra historisk viden — end for den umiddelbare kunstneriske oplevelse. Systemets fuldendelse og fastholdelse er gaaet forud for etableringen af et selvstændigt kunstsyn. Dertil forekommer hans foredragstekniske og musikalske udrustning beskeden. Hans løbske tanke bremses saaledes ikke af et godt øre. Tværtimod giver hans manglende musiske kunnen yderligere hans polemik et skær af det reaktive og ubalancerede.

Mit paradoks opløses da saaledes: En paa sine felter fremragende forsker har forløftet sig paa en opgave, der rakte ud over hans begavelsesomraade. Frugtesløse har hans anstrengelser dog ikke været. Bag barokslagets røg og damp skjules et redskab til forskning og sammenfatning af middelalderens verskunst. Om dr. Kabell dog vilde bruge denne plov — og lade sværdet ligge!