

# *Musikdramatik, rum og liturgi*

## *Dronning Ingeborgs lovsang i teatrets og liturgiens rum*

Af Nils Holger Petersen

### *Indledning*

Det følgende handler om en 'liturgisk opera', skrevet af mig selv (og baseret på en mindre kendt episode fra dansk-fransk middelalderhistorie). Da det kan være problematisk at formulere sig intellektuelt om et eget kunstnerisk produkt, vil jeg lægge et par personlige kort på bordet til at begynde med.

Foruden at skrive musik arbejder jeg historisk-teoretisk med forholdet mellem musik og liturgi. I min Ph.D. afhandling ved Københavns Universitets Institut for Kirkehistorie, *Det middelalderlige latinske musikdramas genre og liturgiske oprindelse*, diskuterer jeg bl.a. liturgiske og musikalske forudsætninger for kirkens tidlige ceremonier med musik-dramatiske spil bygget over den bibelske episode med kvinderne ved Jesu grav påskemorgen, der får forkyndt opstandelsen af en (evt. flere) engle, som de kendes fra manuskripter fra det 10. århundrede og fremefter. Desuden analyseres en række større musikdramatiske spil fra højmiddelalderen.

*Dronning Ingeborgs lovsang* blev skrevet, mens jeg arbejdede på denne afhandling i efteråret 1991. Jeg er selv ret overbevist om, at det er typisk for forholdet mellem det praktisk-kompositoriske og det teoretiske arbejde, at skønt de – som i dette tilfælde – er dybt forbundne, og jeg tilmed havde en klar bevidsthed om inspirationen til det værk, jeg komponerede, fra de historiske ceremonier, jeg var i færd med at studere, så var der ikke tale om nogen egentlig bevidst anvendelse af det teoretiske arbejde i den praktiske kompositionsproces. Og alligevel har det vist sig på en række punkter, at jeg har genfundet strukturer og forhold i mit værk, som jeg ikke på kompositionstidspunktet vidste ville forbinde operaen med de teoretiske analyser fra mine studier.

Når jeg vil kommentere min egen opera med henblik på forholdet mellem liturgi og dramatik, er det derfor særdeles nærliggende for mig at inddrage noget af det omtalte historiske materiale, samtidig med at jeg må understrege, at der hermed er tale om en form for bagklogskab,

også fordi jeg i efteråret 1991 slet ikke var så langt i de teoretiske analyser.

Jeg vil i den følgende fremstilling først præsentere operaens indhold og dernæst med inddragelse af stof vedrørende de ovennævnte latinske musikdramatiske ceremonier gøre rede for dens genre. Endelig vil jeg forsøge at vise, på hvilken måde min opera forsøger at inddrage det rum, den foregår i, at omdanne dette rum i overensstemmelse med sine skift mellem handlingsudfoldelse og liturgisk fejring. Udgangspunktet for fremstillingen er det skrevne værk, men sporadisk også den 'sceniske' realisering, operaen fik ved sine hidtil eneste opførelser i marts 1992.<sup>1</sup>

### *Dronning Ingeborgs lovsang*

Operaen anvender først og fremmest titelpersonen og en opdigtet fortællerperson som gennemgående figurer i operaen, desuden er der tilbagevendende scener med Ingeborgs gemal, kong Filip. Her følger en liste over samtlige personer:

Ingeborg, dronning af Frankrig, prinsesse af Danmark, sopran.

Lars af Æbelholt, augustinermunk fra Æbelholt kloster, baryton.

Filip II August, konge af Frankrig, tenor.

Raoul, augustinermunk fra Cysoing kloster, tenor.

Centius, kardinal-subdiakon, pavelig legat, tenor.

Petrus, kardinal-diakon, pavelig legat, tenor.

Octavian, kardinal, pavelig legat, tenor.

Johannes, kardinal-presbyter, pavelig legat, tenor.

(Disse 6 roller kan udføres af samme sanger).

Blanche, en vogterske i Cysoing, sopran.

2 kongelige vagtmænd, (begge:) bas.

kor af gejstlige og læge folk.

Desuden anvender operaen følgende instrumenter: orgel, klarinet i B (også basklarinet i B) og violin.

Operaen er baseret på et historisk forløb fra den dansk-franske middelalder.<sup>2</sup> Personerne i handlingen er dels historiske (Ingeborg, Filip, Centius, Petrus, Octavian, Johannes) og dels opdigtede, men i så fald indpassede i det kendte historiske forløb. Først og fremmest er Lars fra Æbelholt opdigtet, således at han omfatter to historiske unavngivne

personer. I et brev til kardinal Melior fra Clairvaux (foråret 1195) omtaler abbed Vilhelm en åbenbart ikke højtstående budbringer, der skal levere brevet til kardinalen i mangel af mere »værdige« personer.<sup>3</sup> Det er her Lars fra Æbelholt på sin mission som kurér i 1. akt. Samtidige kilder fortæller desuden om en ukendt klerk, der holdt en forsvarstale for Ingeborg ved retsmødet i Soissons i foråret 1201, så at selv kongen røres derved. I operaen har jeg ladet (den på det tidspunkt bortløbne munk) Lars fra Æbelholt være denne 'klerk' i 2. akts 2. scene.

Operaen er inddelt som følger:

### *Forspil*

Introitus – præludium – introduktion

#### *1. akt*

Cysoing Augustinerkloster februar 1195

#### *2. akt*

1. scene: Kampen med Rom 1199-1200

mellemspil – 2. scene: Soissons-mødet 1201

### *Efterspil*

Her følger en kort gennemgang af handlingen med referencer til den historiske baggrund, som svarer til de indskudte fortællinger af hovedpersonen Lars. Desuden gør jeg opmærksom på de anvendelser, jeg undervejs har gjort af middelalderlige liturgiske sange.

### *Forspil*

#### *a. Introitus*

Koret synger i procession op gennem kirkens midtergang den middelalderlige processionssang *Libera domine populum tuum...*, (Befri dit folk, Herre...) <sup>4</sup> efter en indledning for klarinet og violin (placeret i kirkens kor).

#### *b. Præludium for orgel*

#### *c. Introduktion. Lars, Raoul, Ingeborg, Centius, koret*

Munken Lars fører dronning Ingeborg og kong Filip ind i kirkens kor. Han fortæller kort om baggrunden for handlingen og reflekterer i en blanding af prolog og indgangsbøn også over funktionen af det spil, der nu tager sin begyndelse.

Ingeborgs og Filips bryllup blev fejret d. 14/8 – 1193 i domkirken i Amiens, hvorpå kongen dagen efter brylluppet forstødte sin dronning,

krævede skilsmisse og forlangte, at den danske delegation, der havde fulgt hende til Amiens, og hvori abbed Vilhelm fra Æbelholt befandt sig (og i operaen også Lars), skulle tage hende tilbage til Danmark igen.

Da det blev nægtet (af delegationens leder, Roskildebispen Peder Sunesen), udviste kong Filip delegationen og sendte Ingeborg i forvaring i Cysoing augustinerkloster lige udenfor den franske grænse. Senere på efteråret (d. 5/11) afsagde hans morbroder, ærkebiskop Vilhelm (med tilnavnet 'med de hvide hænder') af Reims en skilsmisedom på grundlag af urigtige påstande om slægtskab mellem Ingeborg og Filips afdøde hustru, Isabelle af Hainault; påstande, der efter kanonisk lov ville gøre ægteskabet med Ingeborg ulovligt.

I Danmark sendte man en bevidnet slægtstavle til pave Coelestin d. 3 og forlangte skilsmisedommen underkendt. En delegation rejste til Rom for personligt at overtale paven til at gribe ind i sagen, denne blev ledet af kansleren, Anders Sunesen (den senere ærkebiskop af Lund), broder til biskop Peder, samt af abbed Vilhelm, der må have følt et ret personligt ansvar for begivenhedsforløbet, eftersom han i høj grad var arkitekten bag den fransk-danske bryllupsalliance. Abbed Vilhelm var fransk af fødsel, men var blevet hentet til Danmark på foranledning af Valdemar d. Store personligt for at grundlægge Eskilsø kloster (1165, i 1175 flyttet til Æbelholt). Abbed Vilhelm fungerede desuden som rådgiver for kongen og havde undervist dennes børn, herunder også Ingeborg.

I Rom lykkedes delegationens formål. Den opnåede pavelige breve, der formanede Filip til at genantage Ingeborg. Filip forsøgte imidlertid at intrigere mod danskerne i Rom; de måtte rejse derfra over hals og hovede og blev – efter en lang og strabatøs rejse over alperne – taget til fange af hertugen af Burgund på deres vej videre til Filip.

Ved hjælp af (bl.a.) abbeden fra Cistercienserklostret i Clairvaux slap de dog ud af fangenskabet og fik lov til – midlertidigt – at opholde sig i Clairvaux, mens de afventede en kongelig tilladelse til at fortsætte deres mission i Frankrig.

Deres breve blev taget fra dem, de havde dog gemt enkelte kopier, så de stadig var i besiddelse af et paveligt brev til både kongen og den pavelige legat, kardinal Melior, der af andre grunde opholdt sig i Frankrig, men i brevet fra paven blev pålagt også at virke for Ingeborgs sag.

I første omgang kunne de kun sende Lars af sted til kongen med en bønsskrivelse om frit lejde til de danske i Clairvaux. Desuden med det opdrag at give kongen og kardinal Melior de pavelige breve. Først skulle han dog – hemmeligt – lægge vejen om ad Cysoing, hvor Ingeborg opholdt sig.

Lars kender Ingeborg fra Danmark – i forbindelse med abbed Vilhelms oplæring af kongebørnene. Allerede tanken om, at hun skulle blive i Frankrig, havde været ubehagelig for ham under bryllupsrejsen. Men at de efterlod hende på de betingelser, der opstod dagen efter brylluppet, følte han som et forrædderi.

Situationen som kurér for en uønsket dansk delegation er ikke behagelig, og Lars véd ikke præcist, hvor Ingeborg opholder sig. Han medbringer – hemmeligt – også breve til hende. Han møder ved ankomsten til Cysoing Raoul, en stedlig munk, som han har lært at kende under sin første Frankrigsrejse (i forbindelse med brylluppet), hvor biskop Peder, abbed Vilhelm og hele følget havde gjort ophold i Cysoing, der er et broderkloster til Æbelholt.

Raoul fortæller, at Ingeborg er anbragt afsondret og bevogtes af særligt udvalgte. Det vil være mere end vanskeligt for Lars at komme til at træffe hende. Lars' fortælling er iblandet sanglige indslag. Bl.a. optræder Raoul selv på det tidspunkt, hvor fortællingen er nået frem til Cysoing. Fortællingen afbrydes, da Ingeborg og en højtstående gejstlig, (der siden viser sig at være kardinalsubdiakon Centius), ankommer til klosterkirken for at deltage i vesperen, (den sene eftermiddagstidebøn). De korte musikalske 'klip' afsluttes med en version af den traditionelle begyndelsessang fra vesperen, *Deus in adiutorium meum intende...*, (Gud kom mig til hjælp...). 5)

### 1. akt

Lars har erfaret, at den højtstående gejstlige, der ledsagede Ingeborg, er en (anden) pavelig legat, Centius, lige ankommet fra Rom med breve til både den danske delegation og til kong Filip, og med den opgave (sammen med kardinal Melior) at virke for Filips genantagelse af Ingeborg. Han er kommet til Cysoing for at samtale med Ingeborg.

#### I.1 Terzet. Centius, Lars, Blanche

Lars fortæller om kansler Anders' og abbed Vilhelms ophold i Clairvaux og spørger om tilladelse til at besøge Ingeborg. Blanche slår ihærdigt fast, at kongen har forbudt besøg, men Centius gennemtvinger med sin pavelige autoritet, at Lars får adgang til Ingeborg.

#### I.2 Duet. Lars, Ingeborg.

Lars kommer ind til Ingeborg. Begge er bevægede, men Ingeborg ret tilbageholdende. Lars opfordrer hende til at forlade den uholdbare situation som dronning mod Filips vilje. Hun bør rejse hjem til Danmark.

Det vil på det nuværende tidspunkt næppe volde vanskeligheder at overtale kong Filip til at lade hende rejse.

Ingeborg modsiger ham under henvisning til den pligt, ret og mening, der for hende ligger i udvælgelsen til at være dronning. Kun ved at tage lidelsen på sig, viser hun sig værdig til sin position. Lars benægter, at der kan være mening i den situation, Filip har påført hende.

### I.3 Arie/scene. Ingeborg.

Med henvisning til – og citat fra – Marias lovsang, *Magnificat anima mea dominum* ..., Min sjæl lovsynger Herren... (Luk. 1, 46-55)<sup>6</sup>, canticen til vesperen – synger Ingeborg (henvendt til Lars) om muligheden for lovprisning selv i en så ekstrem situation, som hun er i. Mennesker reagerer forskelligt på lidelse, men hun véd nu, at lidelsen er pålagt hende som renselse, så at hun kan være dronning på sand vis. Derfor kan hun tage imod denne lidelse i tro og uden at miste livsmodet. Lars forlader tavst Ingeborgs celle.

### I.4 Arie/scene. Lars.

Lars er både betaget og dybt foruroliget. Han finder situationen meningsløs, men kan ikke afgøre, om det er hans egen svaghed eller hans kærlighed, der gør ham så kritisk overfor hendes standpunkt. Han har svært ved at finde grænsen mellem frygt og kærlighed. Han finder i sin erindring (og nogle notater fra kansler Anders' lærde skabelsesdigt) frem til nogle sætninger om frygt og kærlighed, om frygten som begyndelse til kærlighed: »Frygten er Indgangen, Kærligheds Dør, en begyndende Aarsag...«<sup>7</sup>.

Måske kan han i sin frygt for Ingeborgs skæbne finde begyndelsen til selv at handle, til selv at gøre noget for hende.

### I.5 Arie/scene. Ingeborg

Ingeborg læser kompletorium (aftentidebønnen) for sig selv alene i sin celle. Hun sidder med sit breviarium og synger hymnen *Te lucis ante terminum*..., Dig (beder vi) før dagens afslutning...<sup>8</sup>

Alene i sin celle om natten kan hun lettere give sig hen i den fortvivlelse og frygt, hun også føler. Nu længes hun. Hun beder om styrke og tro.

## 2. akt.

II.1. 1. scene. Kampen med Rom. Lars, Petrus, Filip, Ingeborg, 2 vagter, Octavian, gejstlige, almindelige folk (kor).

Lars fortæller afvekslende med instrumentalindslag. Han havde taget konsekvensen af sine tanker og forblev i Frankrig som klerk hos biskop Stefan af Tournai, den eneste øvrighedsperson, der viste godhed for Ingeborg og turde sig det højt.

I januar 1198 var pave Coelestin død. Han efterfulgtes af Innocens d. III. Denne var i stand til gribe Ingeborgs sag an med en helt anden styrke og konsekvens end den gamle affældige Coelestin. Coelestin havde nok i månederne efter den danske delegations besøg i Rom mandet sig op til at underkende skilsmisedommen og til explicit at forbyde Filip at indgå nyt ægteskab, men da Filip i 1196 – til stor forfærdelse for både Ingeborg og danskerne i det hele taget – alligevel havde giftet sig med Agnes af Meran, skete der intet fra pavens side.

Innocens begyndte diplomatisk, men da det ikke virkede, blev han mere direkte i sine krav om, at Agnes skulle sendes bort og Ingeborg genantages. I løbet af 1198 blev kardinaldiakon Petrus sendt til Frankrig med trusler om at lægge Frankrig under interdikt, hvis Filip ikke gav efter. Til gengæld ville paven love i givet fald at tage sagen op på ny og høre kongens klagepunkter. Af (andre) politiske grunde skete der nu et stykke tid intet. I efteråret 1199 sendte paven en skrivelse, der skulle forberede et interdikt, og i december samme år holdtes der et møde med de betydeligste franske gejstlige, hvortil kongen også var indbudt, men ikke mødte frem. Der var ingen forhandling mulig med kongen. I overensstemmelse med pavens befaling indkaldte legaten derfor til et møde 15. januar 1200 (for at give kongen endnu en chance for at komme til besindelse) i Vienne, lige udenfor kongeriget, hvilket også gav legaten mulighed for at undslippe kongens vrede.

På dette sted i Lars' fortælling bliver der mørkt i kirkerummet. Koret går i procession (med kardinal Petrus bagest) op gennem kirkerummet (domkirken i Vienne!), medens de synger *Kyrie eleison...*, Herre, forbarm dig...<sup>9</sup>.

Interdiktet forkyndes af legaten fra koret.

Koret optræder i en kort scene som almindelige folk, der mærker følgerne af interdiktet. Kirkerne var lukkede, der holdtes hverken messer eller kirkelige handlinger. Undtagelser var dåb og de døendes sidste olie; døde måtte ikke begraves. Der er vrede både mod kongen, hvis handlinger er skyld i interdiktet, og mod paven, der straffer uskyldige. Kong Filip ses i et glimt, hvor han i vrede opfordrer til hævn på kirkens folk. Ingeborg føres af kongens vagter afsted til et hårdere fængsel end før (borgen i Estampes). Biskop Stefans hus – som mange andre kirkelige husholdninger – plyndres, og også Lars må flygte. Filip er på én

gang fyldt af en rasende selvhævdelsestrang og af samvittighedskval og frygt.

Lars' fortælling fortsætter vekslende med korte scener.

Filip indså, at han ikke kunne løse problemerne uden at komme overens med paven. En ny pavelig legat sendtes derfor til Frankrig, kardinal Octavian, der tiljubles af alle parter som den, der skal løse krisen.

Kardinal Octavian ankommer. Han synger – en ironisk 'narre'-vise – om sin rolle som en fredens mand, men er han kongens mand i pavens klæder?

Mødet d. 7. september 1200 blev – tilsyneladende – en enestående triumf for Ingeborg og for paven. Kongen gik ind på alle krav, bortsendte Agnes, talte selv med Ingeborg, (hvilket han ikke havde gjort siden d. 15. august 1193), lovede at genantage hende og behandle hende fyrsteligt. Interdiktet ophævedes under almindelig jubel. Octavian havde løst knuden – viste det sig – ved at aftale et retsmøde med kongen til behandling af dennes ønske om skilsmisse, medens paven kun havde be- myndiget ham til fastsættelse af et sådant møde, når kongen havde opfyldt alle betingelserne, og da kun hvis samlivet i praksis viste sig umuligt for kongen.

Samtidig med de triumferende rapporter fra kardinalen og andre høje (franske) gejstlige kom der brev til paven fra Ingeborg, der berettede om hendes elendige forhold. Paven var stærkt i tvivl om, hvad han skulle tro, han sendte et trøstende, men noget skeptisk brev til Ingeborg og nogle formanende og spørgende breve til kongen og Octavian.

Faktisk var hele fredsftalen på skrømt. Kongen havde godt nok bortsendt Agnes, hun opholdt sig på et slot i nærheden af Paris, hvor Filip ofte besøgte hende, men Ingeborg sad stadig i forvaring, om muligt under værre forhold end tidligere, interdiktet var til gengæld op- hævet og kongens forhandlingssituation stærkt forbedret efter legatens løfte om et retsmøde.

Paven måtte være diplomatisk, (så meget mere, som det faktiske be- givenhedsforløb ikke fremstod helt klart for ham). Kong Knud VI af Danmark (Ingeborgs broder) blev anmodet om at sende en delegation til mødet – efter store besværligheder var Filip og Ingeborg blevet eni- ge om, at det skulle foregå i Soissons i foråret 1201.

## II.2 Mellemspil for orgel

II.3 2.scene. Mødet i Soissons. Lars, Ingeborg, Filip, Johannes, deltage- re i mødet (kor).



Lars fortæller

For at sikre upartiskheden af det kirkelige retsmøde sendte paven en medlegat, kardinal-presbyter Johannes, der var kendt for sin ubestikkelighed. Denne nåede dog først frem, da mødet havde varet nogle dage og de danske deltagere – frustrerede over kardinal Octavians partiskhed – havde forladt Soissons efter at have appelleret til paven selv. Også Ingeborg appellerede. Men da Johannes ankom, genoptoges mødet, nu blot uden fortalere for Ingeborg. Der var ingen, der turde tale hendes sag af frygt for kongen.

Man kunne undre sig over, at danskerne havde overladt Ingeborg på denne måde.

Lars henvendte sig så en morgen til kardinal Johannes og bad om ordet.

Lars synger sin forsvarstale til Ingeborg, der i realiteten er en angrebs-tale til Filip. Deltagerne er lamslåede, Filip berørt, faktisk chokeret. Johannes glæder sig, mens Ingeborg først og fremmest passer på ikke at røbe, at hun kender Lars.

#### II.4 Mellemspil for violin (i to satser) med Lars' fortælling

Da afgørelsen så ud til at ville gå Filip imod, valgte han frivilligt at tage Ingeborg tilbage igen – eller var han stadig under virkning af Lars' tale? Men da nogle dage var gået og legaterne rejst, anbragtes hun endnu engang i fængsel.

Alle opgav mere eller mindre fra dette tidspunkt. Der blev stadig skrevet breve, Filip var klar over, at han næppe fik skilsmisse, men han forsøgte dels at presse Ingeborg til ikke at stå en skilsmisse imod og dels overfor paven at beskyldte hende for trolddom; denne gav anvisninger på sine vilkår, for at sagen kunne tages op igen, men stort set intet skete.

#### *Efterspil*

Lars fortæller om sit frie liv som omrejsende gejstlig kunstner. Han så først Ingeborg igen sommeren 1205 i Cistercienserklostret Pontigny, berømt gennem Thomas Becket's eksil 40 år tidligere. De havde ikke set hinanden i 4 år og ikke talt sammen i 10, men alligevel føltes det klart, at deres liv og skæbner var knyttet uløseligt sammen.

Lars' fortælling veksler med meget korte musikalske indslag af Ingeborg og Lars selv. De er både hudløse overfor og på afstand af hinanden.

I november 1213 tog kong Filip Ingeborg tilbage. Og dennegang holdt han fast ved sin beslutning. Ingen véd med sikkerhed hvorfor. Politiske grunde? Samvittighedskvaler, angst for straf efter døden? Resignation med hensyn til at indgå et nyt ægteskab? Hvor meget egentligt samliv de fik, véd Lars ikke, det er svært at tro, at de fik noget. Men dronningen fik i alt fald sin position igen. Og hun er forunderligt loyal mod sin kære gemal. Men rollen som dronning har hun da også kæmpet for at bevare i 20 år.

Selv i en så indlysende retfærdig kamp som Ingeborgs er der meget tvetydigt.

Lars citerer som afslutning igen sin gamle kansler Anders, der i mellemtiden er blevet ærkebiskop i Lund. Han har i sit store digt om skabelsen beskrevet, hvordan Gud ved Kristus har sat alt menneskeligt i det rette lys:

»... Han er Glans imod Skygge, Sol imod Lysglimt, han er som en Jord mod et usseligt Sandskorn«<sup>10</sup>.

Tenorsolisten synger vekslende med koret og en klarinetsolo tre vers af den middelalderlige hymne til vesperen, *Lucis creator optime...*, Du Lysets gode skaber...<sup>11</sup>.

Under korets og klarinettens afsluttende solo forlader alle sangere kirken.

## *Værkets genre*

### *Middelalderens liturgiske musikdramatik*

Som allerede antydet læner værket sig på visse punkter op ad en middelalderlig genre, der ofte betegnes som det liturgiske drama, skønt denne terminologi ikke kendes fra middelalderen. Der er tale om en gradvist af liturgien fremvokset kunstform. Det tidligste eksempel på et sådant dramatisk led i liturgien var en sungen dialog, der udfoldede scenen ved Jesu tomme grav mellem kvinderne ved Jesu grav og englen, der forkyndte opstandelsen for dem påskemorgen. Denne dialog kan ikke meningsfyldt adskilles fra den øvrige liturgi. Det ældste bevarede vidnesbyrd om denne korte dialog, der udgør kernen i de latinske liturgiske påske-musikdramaer igennem hele middelalderen (dog med visse større eller mindre variationer, tekstligt og musikalsk), stammer fra det betydningsfulde sydfranske kloster St. Martial de Limoges, formentlig fra første halvdel af det 10. århundrede. En række forhold tyder på, at

ceremonien, som den fremtræder i dette manuskript, er en redigeret version. Det er derfor næppe sandsynligt, at denne såkaldte Quem quaeritis dialog er blevet til meget senere end år 900.

Eksistensen af en sådan dialog garanterer ikke umiddelbart en musikdramatisk udførelse i moderne forstand. I det nævnte håndskrift kan man kun med sikkerhed konstatere, at der er tale om en vekselsang. En eventuel rolletilskrivning i dialogen udover den liturgiske fremgår ikke af manuskriptet<sup>12</sup>.

Til gengæld finder man den i hovedsagen samme tekst og musik i en række andre manuskripter indenfor de næste århundreder, heriblandt også nogle, hvor det utvetydigt fremgår, at dialogen har været opfattet som et egentligt rollespil. Berømtest og tidligst blandt disse – skønt desværre uden musik – er skildringen af ceremonien, som den forudsattes udført under nattetidebønnen påskemorgen, i den engelske klosterregel fra slutningen af det 10. århundrede, Regularis Concordia:

*Medens den tredje læsning<sup>13</sup> reciteres, skal 4 brødre ikklæde sig, den ene af dem skal bære en alba, og idet han bevæger sig som med henblik på et andet formål, skal han hemmeligt gå ind på gravens sted, og der skal han sætte sig tavst med en palme i hånden. Medens det tredje responsorium synges, følger de tre øvrige efter, alle ikklædt kapper og med røgelseskar i hænderne, og de skal skridt for skridt gå hen foran gravens sted, idet de skal se ud, som om de søger efter noget.*

*Det, der sker, er i efterligning af englen, som sad i graven, og af kvindene, der kom med vellugtende salver påskemorgen til Jesu grav. Når derfor den siddende ser de tre nærme sig, som vildfarne, der søger efter noget, skal han begynde at synge i midterlejet med blid stemme: Quem quaeritis? Når dette er sunget helt til ende, skal de tre svare med en mund: Ihesum Nazarenum. Han til dem: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis (... Gå og forkynd, at han er opstanden fra de døde). På denne befaling skal de tre vende sig til koret og synge: Alleluia. Resurrexit Dominus. Når det er sunget, skal han, som sidder, synge antifonen Venite et uidete locum (Kom og se stedet), som om han vil kalde dem tilbage. Mens han synger disse ord, skal han rejse sig og løfte dækket og vise dem stedet, hvor korset ikke længere er, men hvor kun linklæderne ligger, med hvilke korset var omviklet.<sup>14</sup> Når det er blevet betragtet, skal de lægge røgelseskarrene, som de har båret på, i denne grav, og de skal tage linklædet og række det frem mod kleresiet, og de skal synge denne antifon, som om de vil vise, at Herren er opstanden og ikke længere er indhyllet i det: Surrexit Dominus de sepulchro (Herren er opstanden af graven), og de skal lægge linklædet på alteret.*

Når antifonen er færdig, begynder prioren, idet han glæder sig over vor konges triumf, at han efter at have besejret døden er opstanden, hymnen *Te Deum laudamus* (Dig, Gud, lover vi); når den er begyndt, ringes alle klokker samtidig. Efter hymnens slutning skal præsten synge verset *Surrexit Dominus de sepulchro* helt igennem<sup>15</sup> og påbegynde *matutin*<sup>16</sup> med *Deus in adiutorium meum intende* (Gud kom mig til hjælp).<sup>17</sup>

Strukturen i den latinske middelalderlige genre er præget af sit afsæt fra den normale liturgi med dens lovsang, bøn eller forkyndelse samt af udfoldelsen af en fortælling, der eventuelt undervejs og i hvert fald som afslutning munder ud i eller vender tilbage til et liturgisk led, hvis mening er blevet yderligere forstærket, forklaret eller aktualiseret gennem den repræsenterende ceremonielle gennemspilning af en fortælling fra liturgiens mytisk-historiske grundlag.

I mit forskningsprojekt peges der på en betydningsfuld sammenhæng mellem denne særlige liturgisk-musikdramatiske genre og de i middelalderkirken fremtrædende processioner<sup>18</sup>.

I tiden efter den såkaldte indførelse af den romerske liturgi i Karl den Stores rige omkring år 800, der snarere bestod i en tilpasning og nyformning af denne liturgi til karolingerrigets liturgiske behov, opstod også et nyt syn på processioner som tegn på eller udtryk for, hvad man (temmelig idealiseret) betragtede som en *autentisk romersk* liturgi – udfoldet i tid og rum.

Processioner er lineære i deres form. I den karolingiske by- og klosterliturgi forbandt de fejringer, der hver især i forhold til processionerne i højere grad havde karakter af et ritual her og nu i en særlig sakral tid og et sakralt rum. Heroverfor fungerede processionerne snarere som symbol på de kristnes liv i tid og rum: Et fællesskab, der defineredes gennem de egentligt sakrale handlinger, som udgjorde processionernes udgangspunkt og mål undervejs.

Udviklingen af en såkaldt *autentisk*, kun i symbolsk forstand *romersk* liturgi under frankernes styre havde politisk betydning samtidig med, at den må ses som en centraliseret religiøs-kulturel udfoldelse. Begge disse sider manifesterede sig også i den gregorianske sangs udvikling<sup>19</sup>. Det hænger sammen med den karakteristiske opfattelse af rigets liturgi, ifølge hvilken paladskapellet i Aachen indtog en særlig normativ funktion, der ikke bare smittede af på de store rigsklostre, men også udtryktes i den liturgiske identitet over hele riget, som følte at være af afgørende betydning for rigets opretholdelse. Både klostervæsenet og liturgien som helhed var officielle størrelser, og gudsdyrkelsen var udtryk for det særlige forhold mellem den frankiske konge (kejser) og Gud.

Biskoppelige såkaldte kirkefamilier i byerne bestående af adskillige sammenhørende kirkebygninger og tilsvarende klosterbyens helligdomme repræsenterede i en vis forstand de hellige byer Rom og Jerusalem. Rom med dets system af stationskirker var citeret her, ligesom den Konstantinske gravkirke over Kristi grav i Jerusalem blev det i de karolingiske gravkapeller, betegnet som *sepulchra domini*. Liturgien i sådanne kirkefamilier eller klosterbyer var processional i sin karakter, og den processionale linearitet har en parallel i den frankisk-gregorianiske liturgiske sangs udformning.

Det er ikke tilfældigt, at der synes at være en sammenhæng mellem processionerne og den nye liturgisk-dramatiske genres opståen. Den nye genre er fuldstændig analog i sin struktur med en procession, der lineært forbinder liturgiske ceremonier ved to såkaldte stationer, hvor processionen standsede og holdt en ceremoni med bøn og sang. Man kan se en procession som en udfoldelse af, hvad der først senere blev til en bevidst liturgisk-dramatisk form. Processionssangene var mindre fast placerede i liturgien – som det også afspejles i, at de ikke – oprindeligt – noteredes systematisk i liturgiske bøger som de øvrige liturgiske led i messen og officiet. Ved hver station vendte man tilbage til den 'egentlige' liturgi, det liturgiske *hic et nunc*, hvorfra processionen igen kunne føre videre, men altid for igen at munde ud i en afsluttende ceremoni af traditionel liturgisk form.

Når en stationsceremoni – f.eks. ved et *sepulchrum domini* – også udfoldede en *Quem quaeritis*-ceremoni (eller en anden repræsenterende ceremoni), måtte der formentlig opleves en vis ombytning i forholdet mellem selve processionen og stationsliturgien. Man kan tænke sig, at processionssangene i sådanne tilfælde med en utraditionel ceremoni har kunnet virke som en tilbagevenden til den traditionelle liturgi, hvorudaf stationsceremonien foldedes i en repræsentation, og hvortil den til sidst vendte tilbage igen.

Det dramatiske i den begyndende liturgisk-dramatiske genre ligger ikke i, at nogle rollehavende foregiver at være bestemte bibelske figurer. Dertil er den omgivende liturgi altfor dominerende også i den repræsenterende udfoldelse. Afgørende er den liturgisk-musikalske struktur, der skaber en vekselvirkning og opbygger en (liturgisk-dramatisk) spænding mellem repræsentation og fejring her og nu. Sådanne spændinger kan forløse de overgange, der ligger bag processionernes væsen, og som karakteriserer hele kirkeårets liturgiske forløb som helhed, men som i *Quem quaeritis*-ceremonierne tilsyneladende når frem til en genrebevidsthed.

Genrens iboende holdning er ikke at ophæve eller fjerne sig fra litur-

gien, snarere at eksperimentere og udvide den traditionelle praksis med på sæt og vis traditionelle, men bestandig videreudbyggede elementer. Hele genrens virkning beror på dens venden tilbage til liturgiens traditionelle grundelementer, til led med en fejrende funktion her og nu.

Samtidig med at det i egentligste forstand liturgiske musikdrama forbliver i anvendelse mange steder gennem hele middelalderen, ja en del steder helt op i det 18. århundrede, så kendes der særlig fra det 12. århundrede også en række latinske musikdramaer, der på en helt anden måde fungerer som selvstændige 'værker', sådan som den kendte middelalderlige samling af 10 sådanne, meget forskellige latinske opbyggede musikdramaer i den såkaldte Fleury-bog viser det, selvom denne selvstændighed på ingen måde kan forstås som uafhængighed af liturgien. Tvært imod er det tydeligt, hvordan også disse dramaer bestandig lever af deres nærhed eller lidt større afstand fra liturgien, både musikalsk, tekstligt og hvad angår funktion<sup>20</sup>.

Fleury-bogens forskellige ceremonier udfolder disse karakteristika for genren på varierende måder. Medens f.eks. påske- og juledramaerne kan analyseres som en bevidst sammenstilling af kendte liturgiske led, traditionelle sange fra tidligere ceremonier af samme art og nykomponerede dele i en form, hvor hver 'scene' munder ud i et fejrende udtryk, så er f.eks. St. Nicolai-dramaerne umiddelbart set fjerne fra liturgien og anvender kun meget sporadisk liturgiske citater.

Alligevel kan det demonstreres, at også disse stykker – ligesom både det mystisk-kontemplative Ordo Virtutum komponeret af Hildegard von Bingen (1098-1179) og det storslåede Ludus Danielis fra katedralskolen i Beauvais (fra det 13. århundrede) trods deres tilhørsforhold til to meget forskellige verdener, klosteret og den lærde byverden – har et fejrende sigte og fremviser den liturgisk-dramatiske forms repræsenterende sløjfer ud af og tilbage til led af en mere eller mindre klart defineret rituel funktion<sup>21</sup>.

### *Dronning Ingeborgs lovsang*

Genren, jeg har omtalt i det foregående, er ikke udbredt i nyere tid. På den anden side findes der en række mere eller mindre isolerede eksempler gennem de sidste århundreders musikhistorie på komponister, der har lagt sig i forlængelse af denne genre, ligesom det er min påstand, at en hel del 'almindelige' operaer ligeså vel som opera-genren som helhed tydeligt står i gæld til den middelalderlige tradition<sup>22</sup>.

Når man bevidst læner sig op ad den middelalderlige tradition, må

man gøre sig klart, at en fundamental forudsætning er ændret i mellem-tiden. Liturgien har ikke længere status som et fælles (ikke-materielt) rum med en fælles funktion af betydning for hele folkets og landets vel, men opfattes generelt, også af praktiserende kristne, udelukkende i forbindelse med den enkeltes tro og personlige styrkelse til livet. Alligevel er de faktiske kirkerum på en eller anden måde fælles gods også for vor kultur, men nu snarere som henvisninger til et religiøst-åndeligt fjernt fundament fra en mytisk fortid, som i forskellig grad har sat sig spor i menneskers livsholdninger og følelser. Arketypiske musikalsk-liturgiske elementer er i den dansk-protestantiske sammenhæng den reformatoriske koral (salme) og endnu fjernere den gregorianske sang, der til gengæld – som udtryk for det fjerne middelalderligt-kirkelige univers – står friere i forhold til salmens tilhørsforhold til en nutidig, men måske ofte også tvetydigt opfattet kirkelig praksis.

Afgørende for mig i mit arbejde har det været bevidst at inkorporere middelalder-liturgiske henvisninger på to måder, dels som naturlige dele af den middelalderlige historie, jeg fortæller i operaen, og dels som fejring, der til tider træder ud af operaens handling.

Situationen fra det latinske tidlige liturgiske drama, der kunne folde sig ud af en på forhånd given liturgisk ceremoni, som den siden kunne vende tilbage, er – som jeg har bemærket det – ikke uden videre tilgængelig for et moderne musikdrama. Trods det, at opførelsesstedet for operaen er specificeret til at være en kirke, – (selvom der strengt taget ikke var noget til hinder for, at kirkerummet kunne etableres som en kulisser, men i givet fald så en kulisser, der måtte omfatte 'tilskuerrummet') – må det liturgiske rum til opførelsen etableres gennem værket selv. Sådan er det i princippet i en luthersk gudstjenestesammenhæng, (skønt det i praksis opleves anderledes gennem gudstjeneste-liturgi på kaldelse af traditionen), men i en kirkeopera gøres det også oplevelsesmæssigt indlysende af den utraditionelle teatermæssige situation.

Så i stedet for en liturgi, der gradvist folder en fortællende ceremoni ud og igen undervejs og til slut vender tilbage til det rituelle her og nu, er situationen en uafklaret form, der påkalder sig både liturgien og teatret som ophav, og som derfor må definere rummet og funktionen fra situation til situation.

Derudover er *Dronning Ingeborgs lovsang* genre-mæssigt tæt beslægtet med den latinske liturgiske musikdramatik. Begge steder finder man som det afgørende genrekriterium den beskrevne vekslen mellem fejring og fortælling med en betydningsbærende forbindelse mellem de to sider af værket. Fejringen må vedrøre væsentlige alment menneskelige træk fra fortællingen, der ikke alene hører til personer og heller ikke

kun lader sig forstå indenfor de historiske og sociale begrænsninger, handlingsgangen afgrænser. Og tilsvarende må handlingsgangen kunne folde sig ud af disse fejringer, der med andre ord må kunne opleves også som naturligt forbundne med milieuet, tiden og personerne.

Den franske teolog Blandine-Dominique Berger har i sin diskussion af *Quem quaeritis* ceremonierne hævdet en meget klar opdeling mellem liturgi og teater, som hun benytter til at afvise de større latinske musikedramaer som en udglidning i forhold til liturgiens egentlige funktion og mening. Selvberoende handlingsgange, der ikke umiddelbart refererer til liturgien, bliver problematiske i hendes øjne. Skønt teatret og liturgien også har meget til fælles, så har de dog dybest set forskellige mål<sup>23</sup>.

Det er givetvis en udbredt moderne opfattelse vedrørende forholdet mellem drama og liturgi. Men det middelalderlige liturgisk-musikdramatiske projekt sætter spørgsmålstegn ved en så klar opdeling. Som det er fremgået, udgjorde denne genre en blandingsform, der i hvert fald løste ét bestemt i liturgien indbygget problem, (skønt den sikkert rejste adskillige andre): At liturgien kan blive – eller opleves som – blot henvisende til sig selv. Meningen i at forme aktualiseringen af dele af den mytiske historie som repræsenterende udfoldelser ligger i, at man – for at kunne få del i det guddommelige – også måtte kunne forholde sig menneskeligt til den. En af den kristne dogmatiks grundlæggende påstande, inkarnationen, dvs det at Gud blev menneske, må medføre en sådan tankegang, selvom den ikke sjældent er blevet opfattet som farlig for myten selv.

*Dronning Ingeborgs lovsang* fortæller godt nok ikke en mytisk begivenhed fra Bibelen. Der er i den forstand tale om en afledet fortælling på samme måde, som der i middelalderen også blev opført ikke-bibelske spil, først og fremmest om helgener. Hér er der tale om en fortælling, der sætter en problematiserende – og tvetydig – skildring af et lidende og kæmpende menneske (Ingeborg) på dagsordenen og i forhold til den kristne tradition, som hun påberåber sig. I det dobbelte – ikke heltebetonede forhold til den historiske begivenhed er stykket naturligvis barn af en moderne tid.

Dermed er det også klart, at i modsætning til et helgenspil kan handlingsløjerne i *Dronning Ingeborgs lovsang* ikke munde ud i nogen (katolsk) helgenfejring, der da også ville være overraskende i operaens kulturelle og religiøse sammenhæng, en protestantisk danskhed.<sup>24</sup> Men heller ikke i en mere verdslig lovprisning af hende. Hun er et menneske på bestemte historiske (og personlige) præmisser i en fortvivlet situation. Hendes holdning og Lars fra Æbelholt's modsatte stilles op over-



for hinanden, og hvis operaen har et formulerbart budskab, der anslås i fejringerne undervejs, så gælder det ansvaret for og bønner om sandhed og konsekvens i ens holdning, valget af personlig vej i det komplekse og uoverskuelige liv. Men denne mere moderne holdning berører ikke værkets genre – blandingen af fejring med fortælling.

### *Det liturgiske og det repræsenterende rum*

Som anført går koret indledningsvist i procession op gennem kirken efter en duo for violin og klarinet. Dermed er det dobbelte tilhørsforhold antydnet: En slags ouverture for ikke-kirkelige instrumenter fulgt af en procession, der med en som arketypisk kirkelig henvisning fungerende gregoriansk processionsang indtager rummet til en kirkelig fejring. Sangen er valgt, ikke mindst fordi den anslår et grundtema for værket. Teksten synges på latin, men anføres her i dansk oversættelse:

*Befri dit folk, Herre, fra dødens hånd,  
og beskyt dette folk med din højre hånd,  
så at vi – levende – kan prise dig, Herre vor Gud,  
halleluja, halleluja, halleluja.*

Koret forbliver i kirkens kor, mens orglet spiller det egentlige prælude til ceremonien/operaen. Herefter fører Lars (spillet fortæller) Ingeborg og Filip ind. Herved omdannes rummet til en scene med de to skuespillere/sangere i kostumer. Ved opførelserne skete dette under præludiets sidste del. Derpå begynder Lars sin indledende beretning, (der tales). Den slutter således som overgang til endnu en transformation af rummet.

### Eksempel 1<sup>25</sup>

*...Vi blev udvist – og måtte rejse over hals og hovede og uden at vide, hvad der kom til at ske med Ingeborg.*

*Swigtede vi hende? – Abbed Vilhelm tav, da jeg spurgte ham. Men han var jo også én af hovedarkitekterne bag denne alliance mellem Danmark og Frankrig.*

*Nu må jeg hellere få begyndt rigtigt. For jeg er ikke kun kommet for at fortælle, også for at bede og lovsynge. Ja, man kan måske nok spørge, om der er så meget at lovsynge for. Men det er det, der er så mærkeligt, ja, det er måske det, jeg mest lærte af Ingeborg, mod min vilje...*

Lars synger:

*♩ = 108, ca!*

Lars: *mp* Gud, vi er kom - met ind i dit hus!

T.: *mp* (Klar: *mf*) Gennemlys os med din Ånd og hør vor bøn! (Ad. *mp*)

L.: *mp* Gennemlys os med din Ånd og hør vor bøn!

*Gud, vi er kommet ind i dit hus!*

*Gennemlys os med din Ånd og hør vor bøn!*

Lars taler: *Det hele står klart i min hukommelse. Men det er svært at skelne mellem det, der skete, og min egen oplevelse af det!*

Lars synger:

*Gud, lad spillet give dig ære!*

L.: *mp* Gud, lad spillet give dig ære! Hjælp vort

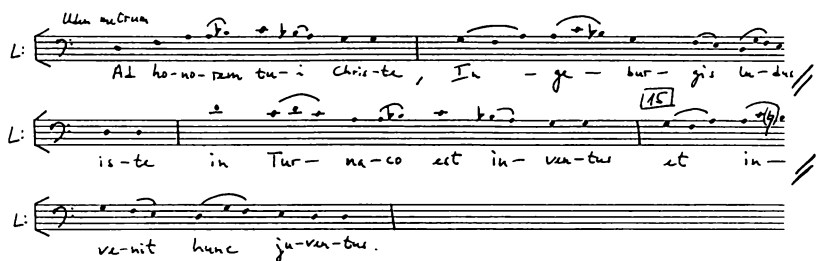
T.: *mp* spil til glimt af sandhed, Gud!

L.: *mp* spil til glimt af sandhed, Gud!

*Hjælp vort spil til glimt af sandhed, Gud!*

Lars taler: *Jeg fik idéen til at lave et spil om Ingeborg, da jeg kom i tjeneste hos biskop Stefan i Tournai. Jeg ville begynde, ligesom når de spiller Daniel i Beauvais nytårsdag:*

Lars synger, (indledningssangen fra Daniels-spillet fra Beauvais, til-læmpet tekstligt):



*Ad honorem tui, Christe,  
Ingeburgis ludus iste  
in Turnaco est inventus,  
et invenit hunc juvenus.*

Dansk oversættelse:

Til din ære, Kristus,  
er dette spil om Ingeborg,  
digtet i Tournai,  
skrevet af en ung mand<sup>26</sup>.

Lars taler: *Jeg har skrevet spillet og er selv person i det.*

*Vi begynder med min ensomme ankomst til Cysoing i Nordfrankrig i februar 1195.*

*Året efter det ulykkelige bryllup blev abbed Vilhelm og kansleren, Anders Sunesøn, sendt til Rom. De skulle få paven til at underkende den skilsmisdom, som Filip havde fået sin morbror, ærkebiskop William til at afsige. Dommen var baseret på den løgn, at Ingeborg var for nært beslægtet med kongens afdøde første hustru.*

*Jeg fulgte også med abbed Vilhelm på denne rejse!*

*Vort forehavende i Rom lykkedes faktisk, selv om vi ikke nåede at få pavens endelige afgørelse. Vi måtte på grund af Filips intriger flygte fra Rom i stor hast.*

*... Cysoing Augustinerkloster; her er trøstesløst. Fladt og koldt. Et eller andet sted her holdes Ingeborg fanget. Men hvor?*

*Jeg har været her før, på vej hjem fra brylluppet for nu halvandet år siden. Da lærte jeg broder Raoul at kende.*

*Raoul træder frem*

*R(aoul) synger: Broder Lars, hvor er det godt at møde dig igen.*

Som det fremgår, sker der flere skift frem og tilbage mellem en egentlig teatral fremstilling, en historisk indføring i stoffet og en fejrende funktion. Det er kun her i begyndelsen af værket, at der sker så mange skift tæt på hinanden, og det hænger nok sammen med en følelse af, at det er afgørende at få værkets genremæssige ambivalens klart frem. Lars er både den Lars, der som ung kom til Cysoing, hvor hans kære dronning Ingeborg var indespærret, og den senere – moderne – Lars, der anvender sit stof til at tage publikum og menighed med i en fejring af aspekter af tilværelsen. Lars har i mellemtiden skrevet sit spil om Ingeborg, som han – som quasi-middelalderligt kirkeligt drama – forsøger at opføre for en moderne dansk forsamling.

En del af skellene er markeret musikalsk såvel som tekstligt. Lars første sungne replik knytter tekstligt an til den traditionelle indgangsbøn i Folkekirken, og både denne og den følgende replik synges i en nutidig reciterende melodik, der understreger det fejrende aspekt. Modsat knyttes der – gennem det annoncerede middelalderlige citat fra Ludus Danielis an til dette spils dobbelte forhold til liturgi og repræsentation, som yderligere understregning af Ingeborg-spillets væsen.

Det måske skarpest oplevede skel ligger, da Lars – omsider – vender sig fra sin nutidige introducerende og celebrerende funktion og selv går ind i spillet. Med ordene *Cysoing Augustinerkloster ...* skal han skabe det rum, der får tilhørerne til at fornemme, at nu er vi dér. Der er – må man erindre – ingen kulisser. Ved opførelserne anvendtes lyset bl.a. på dette sted til at markere overgangen, men det vigtigste virkemiddel var stemmen og bevægelserne. Raoul, som hastigt kommer Lars imøde, indfører den repræsenterende musikdramatiske sang i ganske korte brudstykker. Umiddelbart herefter ankommer kardinal Centius sammen med Ingeborg for at gå til vesper, men den terzetlignende passage, (hvor Ingeborg og Lars med spænding genkender hinanden uden at turde lade sig mærke med det), er kun korte replikker på vej ind i kirken, hvor den liturgiske fejring med den citerede *Deus in adiutorium ...* overtager fra det repræsenterende forløb. Dog er der her den dobbeltheden, som fremover præger de fejrende led, der optræder i operaen, at de nu kan forstås på to måder: Både som egentlige fejringer her og nu, og som led i repræsentationen, idet vesperen også hører hjemme i handlingsgangen.

Først i efterspillet sker der en modsvarende bevægelse ud af repræsentationen. Lars refererer de sidste års (manglende) baggrund for Ingeborgs genantagelse som dronning og slutter:

## Eksempel 2

... Det var ingen jublende genforening!

Mon de levede sammen som hustru og mand? Jeg tvivler.

Men hun fik da den position, hun havde kæmpet for i 20 år.

Hun må være blevet grundigt rensset, om lidelsen da så hjalp på det.

Mild var hun i hvert fald. Og forunderligt loyal mod Filip.

I synger: *Min kære Herre konge!*

Lars taler: *Ingeborgs kamp var retfærdig, men absurd. Vi bør nok ikke tage stilling til, om dronningeværdigheden var det værd.*

Vi blev slidte af den kamp, både Ingeborg og jeg. Men engagementet gjorde det måske alligevel værd at leve og lide igennem det hele.

Jeg finder trøst i kansler Anders' ord om Kristus:

Handwritten musical score for three voices (L, V, L) with lyrics in Danish. The lyrics are: "Han er Glans imod skygge, sol imod lysglimt, han er som en jord mod et usseligt sandskorn." The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

*Han er glans imod skygge, sol imod lysglimt, han er som en jord mod et usseligt sandskorn.*

Hertil befinder vi os stadig i den dobbelthet, der værket igennem har været fastholdt: Fortælling overfor repræsentation, med Ingeborg tabeauagtigt syngende til 'sin stive mand under Lars' talte beretning. Da Lars selv er nået til sin konklusion og har sunget det trøstende eller snarere perspektiverende citat fra Hexaëmeron, lægger sangeren, der har sunget kongens rolle, sin krone<sup>27</sup>, rejser sig og synger (fulgt op af koret) – nu som led i den nutidige fejring af livets kompleksitet og bønner om Guds nådige hjælp – en arketypisk gregoriansk hymne:

*Lucis creator optime,  
lucem dierum proferens,  
primordiis lucis novae  
mundi parans originem.*

Uden fast metrum.

Ten 1  
Lu - cis cre - a - tor op - ti - me, lu - cem di - e - rum pro - fe - ras,  
prim - or - di - is lu - ci ho - vae mun - di pa - rans o - ri -  
gi - nem.

Ten 2  
Under den følgende klarinetsol (og korning) for-  
ledes alle sangere kirken i procession.

Uk. 3

Dansk oversættelse:

Du gode lysets skaber, du frembragte dagenes lys og forberedte verdens begyndelse ved at grundlægge et nyt lys.

Under korets enstemmige fortsættelse af hymnen vekslede med en klarinetsolo, der demonstrerer dobbeltheden gennem sin skævhed i forhold til den liturgiske tradition, (og som forarbejder melodisk stof fra Lars' Anders Sunesen-sang), slutter værket med en udgangsprocession.

Med andre ord, mellem værkets for- og efterspil kan alt forstås som repræsentation eller fortælling, mens de to omkransende dele har til opgave at gå fra liturgien ind i repræsentationen og omvendt, men på en så nuanceret måde, at det bliver klart, at repræsentationen er integreret i fejringen og omvendt.

Af samme grund foregår der også under den egentlige repræsenterende del af værket (de to akter) adskillige tilbagevendinger til en fejring, skønt disse altså også kan forstås som dele af handlingsudfoldelsen. Jeg vil i det følgende kommentere én ud af adskillige mulige scener i så henseende.

Ingeborgs arie i slutningen af 1. akt (I,5) er en del af repræsentationen, som det fremgår. Hun beder sin aftenbøn, kompletorium, og sidder med sin bønnebog. Samtidig er hendes tanker splittede mellem hymnen, hun netop er ved, og dagens begivenheder, ikke mindst Lars' besøg, som har rystet hende. Derved har ariens form, der bevæger sig frem og tilbage mellem den middelalderlige hymne og Ingeborgs egne tanker, sin begrundelse i handlingssituationen.

## Eksempel 3

Ingeborg:

Tæ-lu-cis an-te ter-mi-num, Re-rum cre-a-tor,

I: pos-si-mus, Ut so-lu-ta cle-men-ti-a

I: Sis praesul et cu-sto-di-a.

I: Jeg er helt for-vir-ret; Gud, lys for mig! Der er mørke i mig,

I: Gud, og om mig. Var jeg blot i Dan-mark i-gen, ja

VI: Var jeg i Dan-mark i-gen, mit skyn - ne Dan-mark mit el-ske-lyk

I: Var jeg blot i Dan-mark i-gen, mit skyn - ne, el-ske-de

I: hjem, my i-gen, gen, i-gen, i-gen

VI: hjem, my i-gen, gen, i-gen, i-gen

I: gen.

VI: gen.

*Te lucis ante terminum,  
rerum creator, poscimus,  
ut solita clementia  
sis praesul et custodia.*

Dansk oversættelse:

Dig bønfalder vi før dagens (lysets) afslutning,  
alle tings skaber, at du vil gå foran og beskytte os med  
stadig barmhjertighed.

*Jeg er helt forvirret; Gud, lys for mig!  
Der er mørke i mig, Gud, og om mig.  
Var jeg blot i Danmark igen,  
ja, var jeg i Danmark igen,  
mit skønne Danmark, mit elskede hjem.*

Omvendt er tilskuerne tilstede ved en aftenbøn, hvor den traditionelle latinske hymne i forbindelse med de ganske elementære følelser af ensomhed og længsel efter hjemlandet og trygheden har til hensigt at skabe en identifikation, som kan overskride grænsen mellem scene og tilskuerrum et stykke vej – ikke mindst fordi det hele dog udspiller sig i et rum, der traditionelt anvendes til påkaldelse, ikke til skuespil. Herved er der mulighed for, at scenen også – men kun delvist – kan fungere som en slags indirekte bøn for tilskuerne (eller – kan man måske sige – deltagerne) i denne blandings-ceremoni. Men som det bliver utvetydigt klart i slutningen af arien, er den tekstligt og musikalsk forankret i Ingeborgs særlige situation. Hendes kamp for og tro på meningen i, at forblive dronning over Frankrig. Hendes heroisk-bønfaldende afslutning markerer, at hun gennem bønnen har forarbejdet de tunge tanker og igen er parat til at stå fast.

Eksempel 4

*Praesta, pater omnipotens,  
per Iesum Christum Dominum,  
qui tecum in perpetuum  
regnat cum sancto spiritu.*

Dansk oversættelse:

Fuldfør dette, almægtige Fader, ved Herren Jesus Kristus,  
som med dig regerer sammen med den Hellige Ånd i evighed.



S: *Pre-sen, pa-ter om-ni-po-tens, Per Je-sus Chri-stus Do-mi-nus,*  
 A: *Qui tu-um in per-pa-tu-um Reg-nat cum spi-ri-tu.*  
 T: *Gør mig stærk trods læng-slen Gud, gør mig stærk!*  
 B: *Lad ej svag-hed og frygt lam-me mit mod!*  
 vl: *være tro, aldrig la-de frygt, ensom-hed og tvivl fjer-ne mig fra*  
 Org: *hjel-pens vej.*  
 Org: *Hjælp mig til at være tro,*  
 Org: *Gud, på din magt o-ver alt ondt, li-delse og død*  
 Org: *De vi-der mig til Fræk-ke-tyl*  
 Org: *lyst og nød*  
 Org: *De*  
 Org: *Hjælp mig til at være tro*

...  
 af cluster med endatoner  
 i parentes.

*Gør mig stærk trods længslen, Gud, gør mig stærk!  
 Lad ej svaghed og frygt lamme mit mod!*

*Hjælp mig til at være tro,  
 aldrig lade frygt, ensomhed og tvivl  
 fjerne mig fra pligtens vej.*

*Hjælp mig til at tro, Gud, på din magt  
 over alt ondt, lidelse og død!*

*Du vied' mig til Frankrig i lyst og nød!  
 Du kroned' mig til dronning, forstød mig ej!  
 Og bagom fjendens anslag, så trøst mig i Himmerig!*

Bag den skelnen mellem det celebrerende og det repræsenterende ligger en forestilling om musikkens mulighed for at skelne. Det drejer sig dels om de omtalte historiske typer af musik, henvisninger enten i form af direkte citater eller af stilcitater fra liturgisk fejrende musik henholdsvis operaverdenens følelsesafmaling i arier og ensembler. Den i middelalderen opståede genre skelnede ikke musikalsk-stilistisk mellem liturgisk og repræsenterende musik på anden måde, end at de celebrerende led naturligt nok var de traditionelle, og de repræsenterende i almindelighed de nykomponerede.

I musikhistoriens videre forløb – ikke mindst fra den florentinske renaissances optagethed af musikalsk at udtrykke ordenes følelsesindehold og den nye operagenre, der opstod sammenhængende hermed omkring år 1600 – blev muligheden for med klare musikalske stilmidler at fastholde en sådan skelnen langt voldsommere. De allerklareste eksempler herpå finder man i J.S. Bach's passioner med deres anvendelse af 'repræsenterende' musik i arier og ensembler, og på lidt anden – handlingsorienteret, men ofte også mere almen – måde også i korsatser, medens koralerne i højere grad udgør liturgiske indslag i værkerne. Men man kan pege på helt tilsvarende musikalsk-dramatiske udbygninger af denne skelnen mellem en rituel og en handlingsfrembærende funktion i megen musikdramatik<sup>28</sup>.

I *Dronning Ingeborgs lovsang* har jeg også arbejdet – mere eller mindre bevidst, mere eller mindre intuitivt – med en sådan opdelt funktion af musikdramatisk-stilistisk karakter. Det skulle gerne fremgå tydeligt ikke mindst af eksempel 4, hvordan jeg der har forsøgt gradvist at lade den repræsenterende, personligt følelsesudfoldende sang løsrive sig fra den rituelle (bestemt ikke ufølsomme, men langt mere statiske, almene) sang, samt hvordan dette indebærer en gradvis opprioritering af instrumenternes funktion.

## Noter

1. Frederiksborg Slotskirke (Hillerød) d. 8. marts og 3 opførelser i den følgende uge i henholdsvis Lindevang kirke (Frederiksberg), Sct. Jakobs kirke (København) og Sct. Bendts kirke (Ringsted). Opførelserne var iscenesat af Anne Fugl, medvirkende var desuden Marianne Cotteril (Ingeborg), Jørn Pedersen (Lars), Mogens Halken (Filip m.fl.) samt Frederiksborg Slotskirkes kor; Bodil Rørbech (violin), Mikael Poulsen (klarinet) og Per Kynne Frandsen (orgel og musikalsk ledelse).

2. Min beretning er baseret på følgende historiske fremstillinger: A. Fabricius: *Ingeborg, Philip Augusts Dronning*. København 1870. L. Moltesen: »Frankrig og Danmark i middelalderen; Ingeborg, Dronning af Frankrig«, i: Franz v. Jessen (red): *Danske i Paris gennem tiderne*, København 1936, p. 28-76. Nanna Damsholt: *Kvindebilledet i dansk højmiddelalder*, København 1985, p. 231-45. Kai Hørby: *Anders Sunesens liv*, i: Sten Ebbesen (red): *Anders Sunesen, Stormand, teolog, administrator, digter*. København 1985, p. 11-25.
- Hertil kommer breve af abbed Vilhelm af Æbelholt, dronning Ingeborg, kong Filip, pave Coelestin III, pave Innocens III m.fl. udgivet i: Christensen, Nielsen og Weibull (eds): *Diplomatarium Danicum*, 1. række, bd. 3, København 1967-77; Niels Skyum-Nielsen (ed): *Diplomatarium Danicum*, 1. række, bd. 4 og 5, København 1958 og 1957. Desuden den parallelle udgave på dansk: Christensen og Nielsen (eds): *Danmarks Riges breve*, 1. række, bd. 3, København 1977. Niels Skyum-Nielsen (ed): *Danmarks Riges breve*, 1. række, bd. 4 og 5, København 1958 og 1957.
3. Se abbed Vilhelms breve, II, nr. 65, Christensen, Nielsen og Weibull (eds), 1967-77, p. 557, tilsvarende Christensen og Nielsen (eds), 1977, p. 392. (Se ovenfor i note 2).
4. Processionsantifonen findes transskriberet i Terence Bailey: *The Processions of Sarum and the Western Church*, Toronto 1971, p. 57, jvnfr. også p. 125.
5. Den anvendes i en udsmykket udgave, *Deus in adiutorium intende laborantium...*, Gud kom til betyngedes hjælp..., der bl.a. findes i nytårsofficiet fra Beauvais, se Wulf Arlt: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais...*, Köln 1970, Editionsband, p. 139 (og se desuden p. 252).
6. Den anvendes i en version fra påskedags vesper, se den romerske liturgi for påskeugen (før 2. vatikanerkoncil, den pågældende version er givetvis af langt ældre, middelalderlig dato), *Officium Majoris Hebdomadae et Octavae Paschae*, Torino 1923, p. 552-53.
7. Sten Ebbesen & Lars Boje Mortensen (eds): *Andreae Sunonis filii Hexaameron*, Pars I, Kbhvn. 1985, p. 214. Min tekst anvender Anders Sunesen: *Hexaameron*, gengivet på danske vers af H. D. Schepele, Kbhvn. 1985, p. 155.  
NB! Min anvendelse af steder fra Hexaameron forudsætter en datering som i Ebbesen og Mortensens udgave, se indledningen p. 43-44, der – forsigtigt – anslår at digtet er skrevet i Frankrig i 1180'erne eller begyndelsen af 1190'erne, hvilket giver Lars mulighed for at have stiftet bekendtskab med værket. (En anden mulig datering er efter 1196).
8. Hymnen findes transskriberet (fra et 12. århundredes manuskript fra Nevers) i Bruno Stäblein (ed): *Monumenta Monodica Medii Aevi*, I, Kassel og Basel 1956, p. 78.
9. Kyrie XI fra Cantus ad libitum (til advents- og fastesøndage) fra den romerske messesang før 2. vatikaner-koncil, igen (som ovenfor i note 5) en middelalderlig gregoriansk version, se *Graduale Romanum*, Düsseldorf 1921, p. 86\*.
10. Anders Sunesen, op.cit. Ebbesen og Mortensen (eds), 1985, I (se ovenfor note 7), p. 263. I dansk oversættelse Schepele, (ed), 1985 (se ligeledes note 7), p. 202.
11. Hymnen findes i Stäblein (ed), 1956 (se note 8) i flere udgaver. Her er anvendt udgaven p. 252 fra et hymnar fra Kempten i Sydtykland fra omkr. år 1000. Teksten findes i Clemens Blume (ed): *Analecta Hymnica Medii Aevi*, LI, Leipzig 1908, p. 34-35.
12. Manuskriptet, et troparium, befinder sig på Bibl. Nationale de Paris med betegnelsen MS lat. 1240. Ceremonien og manuskriptet er diskuteret i min Ph.D.-afhandling, København 1994, p. 19-20, 134-41 samt p. 144 med fyldige litteraturhenvisninger.
13. Det drejer sig om en læsning fra en prædiken af Gregor d. store over Markus-evan-

- geliets kapitel 16. Her udlægges kvindernes besøg ved graven som et forbillede for, hvordan menigheden bør søge Herren med tro og gode gerninger. Se O.B. Hardison: *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore 1965, p. 171.
14. Stedet udgør en henvisning til de tidligere foregåede ceremonier, begravelsen og opstandelsen af korset, langfredag eftermiddag henholdsvis meget tidligt påskedags morgen, depositio og elevatio crucis.
  15. Formentlig en anden version af samme tekst (som såkaldt versikel med svar).
  16. Her menes morgentidebønnen laudes; der forekommer i samtiden nogen glidning i terminologien mellem matutin og laudes.
  17. Dansk oversættelse fra den kritiske udgave i Thomas Symons (ed): *Regularis Concordia*, London 1953, p. 49-51, der foruden den latinske tekst selv giver en engelsk oversættelse. Se også min Ph.D.-afhandling, særlig p. 20-22 med yderligere henvisninger.
  18. Se særlig p. 190-210. Overvejelserne er i høj grad blevet til i dialog med tanker af forskere som O.B. Hardison, Carol Heitz, A.A. Häussling og J. Drumbl. Jvnfr. også diskussionen af liturgiens tidsrepræsentation og tropernes betydning med henvisninger bl.a. til C. Clifford Flanagan, *ibid*, p. 94-95 og 138-40.
  19. *Ibid*, p. 93-95. Se også min *Kristendom i musikken*, København 1987, kapitel 1.
  20. I min Ph.D.-afhandling omtales Fleury-bogen – særlig med en gennemgang af den såkaldte Visitatio sepulchri, påskedramaet med Quem quaeritis-dialogen, p. 237-57. Her findes også en række litteraturhenvisninger.
  21. I selve betegnelsen af en given ceremoni kan man med en vis forsigtighed aflæse forholdet til liturgien, selvom man nok skal være forsigtig med konklusioner vedr. de pågældende ceremonier alene på det grundlag. Medens de tidlige latinske liturgiske musikdramatiske ceremonier i overensstemmelse med deres placering i liturgiske manuskripter ikke har egentlige betegnelser, optræder sidenhen – typisk f.eks. i Fleury-bogen – betegnelser, f.eks. ordo ad representandum ..., der stadig gennem ordet ordo knytter an til den liturgiske verden: en ordning for en ceremoni ved en lejlighed eller et bestemt liturgisk sted. Tilsvarende gælder også for betegnelsen officium stellae om en hellig tre kongers ceremoni. Anderledes giver ordet representatio og endnu mere ludus associationer til fritidsforhold eller leg. Se Glynne Wickham: *The Medieval Theatre*, (3rd revised edition) Cambridge 1987, p. 36, 40, 43, 47, 49 og 51. Hildegards Ordo Virtutum diskuteres p. 257-69, Ludus Danielis p. 269-90 i min Ph.D.-afhandling. Her findes også litteraturhenvisninger.
  22. Jeg nævner her som særlige eksempler W.A. Mozarts barndomsværk: *Grabmusik*, K. 42 (komponeret 1767). I en afhandling i forlængelse af min Ph.D.-afhandling, der endnu er under udarbejdelse, beskæftiger jeg mig med operaens og særligt Mozarts operaers på visse punkter med det liturgiske drama analoge struktur. Se også mine artikler: Dramaet i gudstjenesten og gudstjenesten i dramaet? *Fønix*, vol. 15, nr. 4, Kbhvn. 1991, p. 203-20, særlig p. 213-20, samt Operaens kirkelige rødder (Tidlig verdslig musikdramatik). *Ascolta*, vol. 12, nr. 5 og 6, Kbhvn. 1994, p. 4-7 henh. 11-13.
- I dette århundrede har Benjamin Britten og Peter Maxwell Davies begge skrevet operaer, der knytter an til den middelalderlige mysteriespilstradition, for Brittens vedkommende er teksten til hans *Noye's Fludde* endog taget fra en del af et såkaldt cyklussspil, The Chester Mystery Cycle, der hører til det engelsksprogede opbyggeligt-religiøse bydrama (og -ritual), der beror på særlige dramatisk-religiøse traditioner, der har modtaget betydelige påvirkninger fra de latinske liturgiske dramaer. Jeg selv har også tidligere, i 1989, komponeret en liturgisk opera, *Vigilie for Thomas Becket* i en tilsvarende genre som *Dronning Ingeborgs lovsang*.

23. *En définitive, il s'agit de deux sortes de jeu: le théâtre est un jeu de l'homme pour l'homme, la liturgie est le jeu de l'homme pour Dieu.* Blandine-Dominique Berger: *Le Drame liturgique de pâques du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, Liturgie et Théâtre*, Paris 1976, p. 243. Jvnfr. hertil Bergers diskussion af tidsrepræsentationen i teatret og liturgien: Lineær overfor punktuelt, *ibid.*, p. 217-22.
24. Jvnfr. modsat T.S. Eliot's kirkedrama (uden musik), *Murder in the Cathedral* fra 1935 (skrevet til Canterbury Cathedral). Her er der tale om en både nuanceret og tve-tydig fremstilling af helgenen Thomas Becket's martyrdød i 1170. Men spillet fungerer alligevel som helgenspil, idet modforestillingerne sættes frem – i prosa – af morderne, da de påberåber sig den engelske retsbevidstheds 'fair play' og peger på, hvad man også historisk kan anføre som grunde til at stille sig kritisk an overfor ærkebiskoppens rolle. Men det øvrige versificerede spil (pånær Thomas' prædiken i domkirken juledag) – udgør tydeligt et helgenspil. De to sider af stykket står ufor- midlet overfor hinanden, men helgenspillet dominerer og får også – efter de omtalte prosa-indvendinger – det sidste ord.
25. Alle citater fra operaen er kursiveret. Af pladshensyn anføres ikke alle sungne tekster her med musik.
26. I *Ludus Danielis* er denne sang prologen, blot med *Danielis* henholdsvis *Belvaco* i stedet for *Ingeburgis* og *Turnaco*. (Vedr. henvisninger jvnfr. note 21 ovenfor).
27. Trækket at lægge kronen og derved kongerollen bag sig var instruktørens udlægning af teksten, som i spillet understreger den bevægelse tilbage til liturgiens rum, som jeg foretog i værket.
28. Jvnfr. ovenfor note 22.

## Summary

»The Praises of Queen Ingeborg« is a music drama recently written by the author of the article. The article forms partly a presentation of this so-called liturgical opera which is based on an episode from the Danish-French medieval history and partly a discussion of the genre of the work in between opera and liturgy. »Queen Ingeborg« was composed in 1991 (and performed in 1992) while the author was working on a Ph.D. dissertation on the medieval Latin music drama, a medieval genre within the liturgy.

The author reviews the history of the Danish princess Ingeborg (daughter of king Valdemar I of Denmark) who in 1193 was married to the French king Philip II August. The day after the wedding he rejected his bride and – as the Danish delegation refused to take her back to Denmark – kept her confined under more or less severe circumstances through 20 years (in spite of a papal interdict in 1200) until he – surprisingly – took her back officially as his queen in 1213. The opera follows the historical facts closely interpolating invented persons into the known circumstances.

The opera tries to establish both a liturgical and a theatrical space so

that the action unfolds out of celebrational elements while these loops of action in the end again conclude in celebrations. The liturgical premises are, of course, radically transformed since the Middle Ages and the author briefly discusses in what sense such a work can be said to function as a celebration.

The medieval genre of the so-called liturgical drama and its function in between representational ceremony and liturgical celebration is discussed as a background for the account of the specific traits of »Queen Ingeborg« that characterize the genre of this modern work. Since the operatic genre was established around 1600 only few music dramas have taken up the liturgico-dramatic genre; some isolated works by Mozart, Benjamin Britten and Peter Maxwell Davies are mentioned in passing.