

DANSK KIRKESANGS

ÅRSSKRIFT

2001-2004

Udgivet af
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

under redaktion af
Christian Thodberg,
Peter Thyssen
og
Peter Weincke

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT
2001-2004

Forfatternes adresser:

Professor, dr. phil. Henrik Glahn,
Dantes Plads 3, 1556 København V

Organist Heinrich Hildebrandt-Nielsen,
Frederiksdal Allé 15 A, 7800 Skive

Sognepræst, lic. theol. Peter Thyssen,
Borgergade 101, 1300 København K

Studenterpræst Stefan Lamhauge Hansen,
Store Kannikestræde 8, 1169 København K

Sognepræst Henriette Bacher Lind,
Kirstensvej 10, 5500 Middelfart

Organist Peter Weincke,
Kathrinevej 27, 2900 Hellerup

Cand. theol. Lotte Vibe Pedersen,
Skejbyvej 253, 8240 Risskov

Organist Thomas Viggo Pedersen,
Tagensvej 256, 2400 København NV

Sognepræst Michael Hemmingsen,
Asminderødgade 15, 2200 København N

Sats: Hans Mathiasen

Tryk: Werks Offset, Århus

ISSN 0107-6736

Dansk Kirkesangs Årsskrifts adresse:

Borgergade 101

1300 København K

Indhold

Forord	7
Siden sidst	8
<i>Henrik Glahn:</i>	
Søren Sørensen	12
<i>Heinrich Hildebrandt-Nielsen:</i>	
Hans Nyholm	16
<i>Peter Thyssen:</i>	
Den nye salmebog – 1 år efter	19
<i>Stefan Lamhauge Hansen:</i>	
„I et kys kan alt udtrykke“ – Salmebogen mellem poetisk sanselighed og forståelighed	27
<i>Henriette Bacher Lind:</i>	
Der må være en grænse! – Om de folkelige krav og den kirkelige imødekommenhed	35
<i>Peter Weincke:</i>	
Nyt lys over Hans Thomissøns messetoner fra 1569	51
<i>Lotte Vibe Pedersen:</i>	
Musik og teologi i Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein	65

Anmeldelser

Thomas Viggo Pedersen:

Henrik Glahn: Salmemelodien i dansk
tradition 1569-1973 101

Peter Weincke:

Peter Ryom: Kirkemusikleksikon 104

Michael Hemmingsen:

Gerhard Pedersen og Erik Ågård:
Salmer til kirkeåret. Forslag til salmevalg
ved kirkeårets gudstjenester 107

Forord

Redaktionen for Dansk Kirkesangs Årsskrift har ved tidligere lejligheder beklaget, at årsskriftet har omfattet mere end ét kalenderår. Det er der med dette årsskrift anledning til at gøre igen. Ligesom der atter er grund til at gentage målsætningen om, at hvert år skal have sit årsskrift.

Hvor de sidste årsskrifter i overvejende grad har været præget af debatten om den nye salmebog og koralbog, er vi med dette årsskrift tilbage i en mere normal ramme: med artikler, der bredt omhandler hymnologiske, kirkemusikalske og salmehistoriske emner.

De to første indlæg af Peter Thyssen og Stefan Lamhauge Hansen handler om salmebogen og salmernes sprog – i kølvandet af ibrugtagelsen af den nye salmebog.

Dernæst diskuterer Henriette Bacher Lind grænserne for, hvad der kan foregå i kirken, og hvor langt kirken kan og skal strække sig i forhold til de folkelige krav og ønsker, der jævnlige fremsættes i forbindelse med kirkelige handlinger.

På baggrund af studier i den middelalderlige messesang fremlægger Peter Weincke en ny forståelse af messetonerne i den første autoriserede danske salmebog efter reformationen, Hans Thomissøns Salmebog 1569.

J. S. Bachs „Orgelbüchlein“ fra 1713–1716, der rummer i alt 46 koralbearbejdelser, er temaet i Lotte Vibe Pedersens artikel, hvor værket baggrund præsenteres, og hvor samspillet af musik og teologi i de enkelte koralbearbejdelser udfoldes.

Til slut bringer vi anmeldelser af Henrik Glahn: „Salmemelodien i dansk tradition 1569–1973“ (2000), Peter Ryom: „Kirkemusikleksikon“ (2002) og Gerhard Pedersen & Erik Ågård: „Forslag til salmevalg ved kirkeårets gudstjenester“ (2003).

Redaktionen

Siden sidst

Denne beretning omfatter årene 2001–2004 – en periode, der i Samfundet Dansk Kirkesang først og fremmest har været præget af debatten om den nye salmebog og koralbog. Med udgivelsen af den nye salmebog i foråret 2003 og senere samme år en ny koralbog, kan denne debat betragtes som afsluttet – i hvert fald hvad de konkrete udgivelser angår. At debatten om især melodistoffet stadig pågår, derom vidner de tillæg, der er fulgt i kølvandet af den nye koralbog.¹ Det bliver spændende at se, hvilke overvejelser, indholdet af den nye salmebog i de kommende år giver anledning til.

Nævnes må i denne forbindelse også de verserende rygter om udgivelsen af en melodisalmebog. Overvejelser om en melodisalmebog var også fremme, mens salmebogskommissionens arbejde stod på, men af gode grunde blev tankerne ikke realiseret med udfærdigelsen af den nye autoriserede salmebog. Den mangfoldighed, der kendetegner melodirepertoiret i den danske salmesang, gør det nemlig umuligt med en sådan melodisalmebog (i modsætning til f.eks. Sverige og Tyskland, hvor melodistoffet er langt mere begrænset end i den danske kirke). Enhver bruger af den danske salmebog ved, at der ofte er hele tre melodihenvisninger til salmerne (i nogle tilfælde endda flere); henvisninger, der tilgodeser såvel forskellige melodigenrer som lokale traditioner for brugen af bestemte melodier til bestemte salmer. At bringe samtlige disse melodier til hver salme i en melodisalmebog, er selvsagt en fysisk og praktisk umulighed. At udvælge én bestemt melodi til hver salme, ville være en uanstændighed – netop fordi, brugen af salmemelodier er så varieret

1. Således er der udkommet *Tillæg til Den Danske Koralbog* både hos Edition Wilhelm Hansen og Kroghs Forlag (begge 2004), ligesom Wilhelm Hansen har udgivet sin egen enstemmige udgave af koralbogens melodier: *Melodisamling til Den Danske Salmebog*, under redaktion af Henrik Glahn og Margrethe T. Østergaard (2004).

i dette land. En „kanoniseret“ melodi til hver salme i en melodi-salmebog er ikke noget, der er til gavn for kirkefreden!

Efter indførelsen af den nye salmebog har arbejdet i Samfundet Dansk Kirkesang ligget lidt stille. I foreningens regi blev der foretaget et omfattende kommentararbejde til salmebogskommissionens forskellige udspil, og det har tæret på kræfterne.

Til gengæld ser vi nu frem til en tid, hvor energien i stedet kan bruges på arbejdet med såvel generelle som specielle spørgsmål om kirkesangens tekstlige og musikalske udfordringer og muligheder i Danmark. At dette arbejde langt fra er overflødiggjort med den nye salmebog og koralbog, fremgår ikke mindst af de indlæg, der fra tid til anden kan læses i diverse fagblade, hvor usikkerheden om, hvad der er kirkesangens mål og mening kun alt for tydeligt træder frem. Det samme gælder spørgsmålene om „lødigheden“ i kirkesangens tekster og musik – spørgsmål, som det altid har været en mærkesag for Samfundet Dansk Kirkesang, ikke at levere et færdigt svar på, men at bidrage til en kvalificeret debat om.

Gennem afholdelse af kurser og regelmæssig udgivelse af Dansk Kirkesangs Årsskrift og andre publikationer vil vi fortsat søge at bidrage til denne debat.

I anledning af 150 års dagen for Thomas Laubs fødsel den 5. december 2002 (hvilket samtidig var 80 års dagen for Samfundet Dansk Kirkesangs oprettelse) afholdtes der en gudstjeneste i Trinitatis Kirke i København med Christian Thodberg som prædikant, Inge Bønnerup som organist og Arne Berg som leder af Trinitatis Kantori. Den efterfølgende reception i Trinitatis Sognehus var en kærkommen lejlighed for mange såvel gamle som nye medlemmer til at hilse på hinanden.

Den 19.-20. november 2004 arrangerede Dansk Kirkesang et weekendmøde i København. Mødet indledtes om aftenen med en koncert i Holmens Kirke, hvor Holmens Kantori under ledelse af Holmens Kirkes organist, Jakob Lorentzen, opførte værker af bl.a. J.S. Bach, Thomas Laub og Knud Jeppesen. Orgelsolist var Else-Marie Kristoffersen, Holmens Kirke. Den følgende dag var afsat til et debatmøde i Vartov med titlen: „Den nye salmebog og koralbog – 1 år efter“.

Debatoplæggene af Peter Thyssen og Stefan Lamhaug Hansen bringes i dette årsskrift. Organist og tidligere medlem af salmebogs-kommissionen, Ole Brinth, redegjorde for koralbogens tilblivelse og melodistoffets endelige udformning. Det har desværre ikke været muligt at bringe Ole Brinths indlæg i dette årsskrift, da han ønskede mere tid til at bearbejde det med henblik på udgivelse.

Det velbesøgte møde i Vartov har givet bestyrelsen anledning til at beslutte, at der fremover skal afholdes lignende møder af en dags varighed. I begyndelsen af december vil der fremover blive afholdt årsmøde, suppleret med gudstjeneste eller koncert og evt. debatmøde.

Næste møde bliver lørdag den 4. juni 2005, hvor der holdes en temadag i Vartov med spørgsmålet om Thomas Laubs betydning for kirkesangen og den danske gudstjeneste i dag. Der udsendes et mere detaljeret program herom.

Til slut nogle personoplysninger:

Den 7. februar 2004 fyldte professor dr. phil. Christian Thodberg 75 år, og den 29. maj 2004 kunne professor dr. phil. Henrik Glahn fejre sin 85 års fødselsdag. Vi ønsker dem begge tillykke, med tak for deres mangeårige indsats i Dansk Kirkesang – både som formænd og som årsskriftsredaktører.

Den 20. november 2001 døde tidligere formand for Samfundet Dansk Kirkesang, professor dr. phil. Søren Sørensen, og den 3. december 2003 døde tidligere sekretær, organist Hans Nyholm (se Henrik Glahns og Heinrich Hildebrandt-Nielsens omtaler i dette årsskrift).

Den 5. juni 2004 døde organist Niels Morsing efter kort tids sygdom. Niels Morsing huskes af mange for sin tid som kasserer i Samfundet Dansk Kirkesang, især i forbindelse med sommermøderne, hvor han ydede en stor indsats, som vi mindes med taknemmelighed.

Siden sidst er professor Bine Bryndorf, organist Jørgen Ernst Hansen, organist Heinrich Hildebrandt-Nielsen, professor Christian Thodberg, sognepræst Henriette Bacher Lind og sognepræst Jens Lyster udtrådt af bestyrelsen.

Nye medlemmer er studenterpræst Stefan Lamhauge Hansen, organist Erik Hildebrandt-Nielsen, organist Henrik Palsmar, sognepræst Mette Enevold og sognepræst Michael Hemmingsen, som vi hermed byder velkommen i bestyrelsen, der nu består af:

seniorkonsulent Arne Berg (næstformand)
sognepræst Mette Enevold
studenterpræst Stefan Lamhauge Hansen
sognepræst Michael Hemmingsen
organist Erik Hildebrandt-Nielsen
organist Henrik Palsmar
sognepræst Peter Thyssen (formand)
organist Peter Weincke

mens Michael Hemmingsen fortsat varetager posterne som kasserer og sekretær.

Peter Thyssen



Søren Sørensen 1920-2001

Søren Sørensen

29.9. 1920–20.11. 2001

Med Søren Sørensens død var det ikke blot en af dansk musikvidenskabs fremragende skikkelser og en af sin tids betydelige orgelkunstnere, der forlod denne verden. Det var – blandt meget andet – tillige en af de personer, som gennem en lang årrække med særlig musikalsk talent og faglig indsigt har virket for Samfundet Dansk Kirkesangs sag.

„Tonen“ fra Thomas Laubs kirkelige musik fik Søren så at sige ind med modermælken. Blandt de tidligste elever optoges han i 1931 i „Sangskolen“ og dermed i Københavns Drengekor under Mogens Wöldikes lederskab. Her var kirkemusikken centrum i korets indstuderinger – med renaissancens og barokkens hovedværker i højsædet. Laubs ånd og salmesang var nerven i det musikalske repertoire, Søren som sangskoledreng blev indlevet i under drengekorsets medvirken ved gudstjenesterne i Christiansborg Slotskirke med Wöldike som organist og korleder.

Et væld af videnskabelige, pædagogiske, kunstneriske og administrative gøremål kendetegner Søren Sørensens livsløb, siden han i 1942 tog organisteksamen med Finn Viderø som orgellærer. Jeg nævner de vigtigste stationer: Engagementet som medstifter af og cembalist i koncertinstitutionen Collegium Musicum 1944, i samme år stillingen som organistassistent ved Holmens Kirke, magistergraden i musikvidenskab 1945, fra 1947 embedet som fast organist og kantor ved Holmens Kirke (dvs. som tredje efterfølger af Laub!), doktorgraden på Københavns Universitet i 1958 på en afhandling om Buxtehudes vokale kirkemusik, fra 1959 professor ved Aarhus Universitet (ligesom ved Holmens Kirke efterfulgte Søren her Knud Jeppesen) og sluttelig samme universitets prorektor og rektor fra 1965 til 1971.

Ud over karrieren som organist og universitetsmand trak man fra mange sider på hans arbejdskraft og organisatoriske evner, bl.a. i Dansk Organist og Kantor Samfund, hvor han efter en periode

som bestyrelsesmedlem varetog det brydsomme formandskab fra 1953 til 1959. Gennem alle årene magtede Søren at vie Samfundet Dansk Kirkesang en meget betydelig indsats. Fra 1959 var han medlem af samfundets arbejdsudvalg – nu bestyrelse – og fra 1973 til 1989 påtog han sig hvervet som formand, herunder som ildfuld og festlig leder af SDKs sommermøder. For mange var disse sommermøder årets højdepunkt, ikke mindst de møder, hvor Søren forestod arrangementerne med uundværlig og levende støtte af sin kone, Jytte Sørensen. Det var både fagligt, musikalsk og socialt givende uger for deltagerne, som mange endnu vil huske. Ellers kan de til dels genopfriskes i Dansk Kirkesangs Årsskrift fra den periode.

At selve „sagen“, kirkesangens og kirkemusikkens trivsel med grundlag i Thomas Laubs historisk og musikalsk begrundede reformsyn var et hjerteanliggende for Søren, kan man bl.a. få et indtryk af ved genlæsning af hans indgående fremstilling af emnet „Dansk Kirkesang i går og i dag“ i DKÅ 1963-64, som rummer en fin og klar historik samt en ligeså utilsløret bekendelse til Laubs værk og hele kirkemusikalske holdning. Han yndede i øvrigt at citere organist Hakon Godske-Nielsen, en af Laubs elever, der når han blev spurgt om han var „Laubianer“ svarede: „Et mærkeligt spørgsmål! De kunne ligeså godt spørge mig., om jeg trækker vejret!“ Men nogen hårdkogt „Laubianer“ i den forstand, at kun den „rene klassiske“ kirkemusik og Laubs melodier duede, var Søren ikke – dertil var han både for musikalsk vidtfavnende og kritisk skolet.

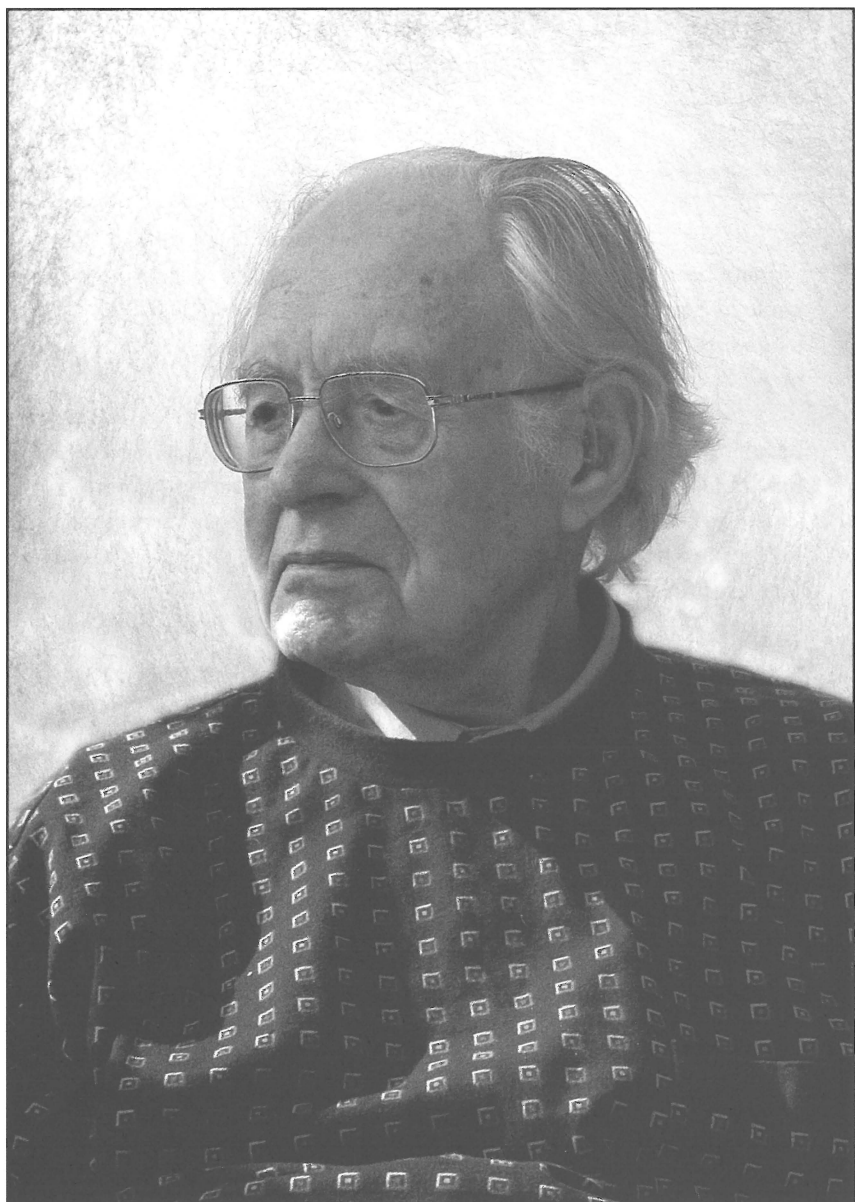
Som forsker gjorde han sig først og fremmest såvel herhjemme som internationalt gældende inden for studiet af Buxtehudes og det 17. århundredes musik. Hans værker herom og udgivelser på disse dette områder er et kapitel for sig, og skal ikke her omtales nærmere. Til gengæld må nævnes hans bidrag inden for kirkemusikkens og salmesangens historie, som bl.a. afspejler sig i en række lærde og dog let læste artikler i Dansk Kirkesang Årsskrift, bl.a. „Om kirkesangen i Slesvig-Holsten siden reformationen“ (1973-74) og i fortsættelse heraf om „Salmesang i grænselandet efter 1964“ (1977-78), om „Massetoner og messemelodier...“ (1979-80) og adskillige melodigennemgange. Søren var en glimrende folkelig og pædagogisk for-

midler af sin omfattende musikhistoriske og kirkemusikalske viden, som han desuden øste af i den stadig aktuelle lærebog *Kirkens liturgi – med særligt henblik på den liturgiske musik* (1952, rev. 1969).

Blandt Sørenes mange tiltag, som ligeledes var præget af arven fra Thomas Laub og – ikke at forglemme – af inspirationen fra Mogens Wöldike, skal jeg endnu blot nævne dels hans indsats som formand for udgiverinstitutionen *Folke- og Skolemusik*, som udover de i titlen nævnte genrer også rummer talrige hefter med kirkemusik af høj karat til berigelse af repertoiret i kirken, dels hans eget fine bidrag i *Liturgisk musik til højtiderne* (1959), som i en periode var yndet og brugt af mange danske organister til de store højtider.

Søren var en festlig og givende personlighed med en enorm berøringsflade langt udover de ovenfor omtalte områder. Vi i Samfundet Dansk Kirkesang vil mindes ham som en inspirerende medarbejder, hvis særlige sans for kvalitet i salmernes tekster og melodier tillige med hans administrative talent og overblik var en berigelse for vores forening. Vi vil ære hans minde.

Henrik Glahn



Hans Nyholm 1909-2003

Hans Nyholm

23.7.1909–3.12.2003

Hans Nyholm, der i en længere årrække – fra 1948 til 1963 – var sekretær for Samfundet Dansk Kirkesang, døde den 3. december 2003, 94 år gammel. Som sekretær var Hans Nyholm ikke blot meget dygtig og effektiv, men samtidig med sit venlige og lune væsen meget vellidt af alle. Han var med ved sommermøderne helt fra disses begyndelse, og han var den, der fik tingene til at glide, så alle kunne føle sig godt til rette ved møderne.

Hans Nyholm blev født i Ringe på Fyn og voksede op i et lærerhjem. Tidligt kom han i forbindelse med Thorvald Aagaard på den nærliggende Ryslinge Højskole, og det prægede ham for livet. I de unge år vaklede han lidt mellem at uddanne sig til ingeniør eller at gå musikvejen, men han valgte altså det sidste.

Hans Nyholm uddannede sig på Det kgl. danske Musikconservatorium – det var i Carl Niensens tid! Han var elev af P. S. Rung-Keller og Finn Viderø m.fl. og tog i juni 1933 organisteksamen; i februar 1940 tog han tillige kantoreksamen. Han beklædte en række organistembeder: Ballerup kirke 1930–34, Skt. Peders kirke i Slagelse 1934–42, Sct. Nicolai kirke i Rønne 1942–47, Hellerup kirke 1947–65 og Christianskirken i Århus 1965–76. Han arrangerede adskillige koncerter; der er nok en del, der stadig husker Hellerup-kredsen og de mange koncerter i Hellerup kirke, som i 1950 fik et nyt 3-manuals Marcussen-orgel.

Gennem 19 år, fra 1963 til udgangen af 1981, var Hans Nyholm kirkeministeriets konsulent i sager vedrørende kirkeorgler og kirkeklokker. Det var et arbejde, der optog ham meget, og som krævede megen tid. Fra gammel tid havde orgel- og klokkekonsulentfunktionen været tillagt samme person; de to funktioner blev først fordelt på to personer ved Hans Nyholms afgang. Hans Nyholm var meget omhyggelig med begge områder. I 1996 udgav han på forlaget Hikuin bogen „Kirkeklokker i Danmark“, en registrant over klokkerne i de danske kirker.

Hans Nyholm fik et langt liv, men blev i sine sidste år angrebet af en kræftsygdom. Hans tanke forblev klar til det sidste. Som pensionist beskæftigede han sig med avancerede computerprogrammer, og han fulgte levende med i, hvad der skete på orgel- og klokkeområdet. Det var et langt og meget aktivt liv, der fik ende.

Heinrich Hildebrandt-Nielsen

Den nye salmebog – 1 år efter

Af Peter Thyssen

Pinsedag 2003 indførtes „Den Danske Salmebog 2002“ officielt til brug i den danske folkekirke, og dermed sluttede også den næsten ti år lange debat om den nye salmebog. Debatten havde nået sit højdepunkt med salmebogskommissionens udsendelse af betænkningen „Forslag til ny salmebog“ i 2000, der gav anledning til utallige menighedsmøder landet over og næsten lige så mange indsendte høringsvar til salmebogskommissionen.

I foråret 2002 meddelte kommissionen så, at man havde vurderet høringsvarene og revideret 2000-forslaget i overensstemmelse hermed. Særligt interesserede kunne – efter nogen søgen – finde det samlede resultat på Kirkeministeriets hjemmeside, der også indeholdt oversigter over udeladte salmer fra 2000-forslaget og nyoptagne salmer i den endelige udgave, og tilsvarende for melodistoffets vedkommende. Der var således ikke lagt op til nogen ny høringsrunde, og det var nok kloget gjort, idet kommissionen i så fald havde fået hele kirkefolket på nakken; med største fare for projektets videre realisering. Folk orkede ganske enkelt ikke at høre eller tale om den nye salmebog længere – hvilket for så vidt gav kommissionen frit spil i det afsluttende arbejde. Eneste slange i det paradys var sådan set kirkeministeren, der straks efter sin udnævnelse i efteråret 2001 havde bebudet, at hun helst så salmebogssagen skrinlagt, men som et halvt år efter måtte trække i land igen; stærkt befordret af, at hun også i denne sag måtte opleve det samlede bispekollegium troppe op ved hendes dør for at gøre hende det klart, hvem der skal tages i ed i sådanne beslutninger.

Hvad biskopperne i øvrigt angår, har mange undret sig over deres påfaldende tavshed i hele salmebogsdebatten. Hvor biskopperne tidligere som oftest var delt i sådanne spørgsmål, og følgelig heller ikke undlod at give deres personlige synspunkter tilkende i

debatten, da har det i denne sag stort set været umuligt at få konkrete tilkendegivelser fra de enkelte biskopper.

Dette kan næppe være fordi, biskopperne har været enige i et og alt vedrørende salmebogskommissionens arbejde. Derimod må der i bispekollegiet have været en grundlæggende enighed om, at salmebogsprojektet skulle gennemføres. Om ikke af andre, så vel af den særlige grund, der kunne betegnes som „supermarkeds-modellen“: På samme måde som supermarkederne med jævne rum flytter rundt på varerne i kølediskene for at få kunderne ud af deres vante gænger – og for at få dem til at blive opmærksomme på nogle varer, de måske ellers ikke ville få øje på – sådan kunne det også tænkes, at man har set en gevinst i at få flyttet rundt på salmerne i salmebogen. Med de nye numre i den nye salmebog er alle henvist på at skulle begynde på en frisk. I hvilken udstrækning, der så i virkeligheden er tale om gammel vin på nye sække (og omvendt) får i denne sammenhæng stå hen.

I menighedsrådene døde debatten om hele projektets betimelighed da også ud. I stedet kom diskussionen til at gå på, hvorvidt man skulle anskaffe sig den nye salmebog eller ej. Også befordret af favorable tilbud fra Det Kgl. Vajsenhus' Forlag valgte mange at indføre den nye salmebog på den officielle ibrugtagningssdag eller kort tid derefter. 1. søndag i advent 2003 blev vist nok den anden store indvielsesdag for den nye salmebog.

Den nye salmebog synes med andre ord at være blevet en succes – i hvert fald rent salgsmæssigt. Kritikken i anmeldelserne har heller ikke føjet væsentlig nyt til. I mange tilfælde synes opmærksomheden i særlig grad at have rettet sig imod, hvorvidt egne mærkesager fra høringsrunden er blevet tilgodeset i det endelige resultat.

Samfundet Dansk Kirkesangs kommentarer til salmebogs-kommissionens fremlagte forslag fylder over 300 trykte sider¹, og det ville i denne sammenhæng føre for vidt at opregne, hvor kom-

1. Det gælder kommentarerne til Statusrapportens tekst- og melodistof i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1996*, s. 69-118, *Kommentar til Forslag til ny salmebog*, udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang 2000 samt artiklerne i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 2000*.

missionen har taget disse kommentarer til efterretning – og hvor den ikke har. Det skal blot nævnes, at flere af Brorson-salmerne har fået den sproglige form, som Dansk Kirkesang i sin tid slog til lyd for, ligesom også Aastrup-repertoiret er kommet tættere på det af Dansk Kirkesang foreslåede. Derimod synes kommentarerne til Kingo, Grundtvig og de helt nye salmer kun i begrænset omfang at have gjort indtryk. Som et greb i egen barn skal det nævnes, at udformningen af de gamle (ofte fra tysk oversatte) salmer fra perioden 1500-1800 *måske* var kommet til at se anderledes ud, dersom Samfundet Dansk Kirkesang også havde givet denne afdeling en særskilt behandling i sine kommentarudgivelser.

Det følgende skal bestå i en overvejelse af, hvordan den nye salmebog virker – efter et års brug på bagen. Afslutningsvis vil der blive givet et bud på, hvilke opgaver, der kunne ligge for det fremtidige arbejde med den danske salmebog. 2002-salmebogen er en milepæl i dansk salmehistorie. Men da det jo også er milepæls funktion at angive, at vejen fortsætter, kan det allerede nu være på sin plads at overveje mulighederne for denne fortsættelse.

Salmebogens udformning og disposition

Det første, man hæfter sig ved, når man får en ny salmebog i hånden, er naturligvis, hvordan den ser ud. I anmeldelserne har der da også været megen fokus på salmebogens typografi.

Iøjnefaldende er den lille skrifttype, der primært må tilskrives, at salmebogen har 37 flere numre end den tidligere, ligesom en række af salmerne er blevet forlænget med et eller flere vers. Hertil kommer, at salmebogens tekstdel (ritualer, bønner, historiske oplysninger m.v.) er blevet længere end i den tidligere salmebog. I modsætning til den seneste udgave af 1953-salmebogen, har man atter valgt at bringe salmevalgforslag til hver enkelt søn- og helligdag (se Michael Hemmingsens anmeldelse heraf i dette årsskrift). Salmernes skriftstørrelse er naturligvis en tilvænningsag. Men det ændrer ikke noget ved, at jo mindre noget er skrevet, desto mindre vigtigt bliver det også umiddelbart opfattet af mange. Det er derfor spørgsmålet, om

ikke salmebogens tekstdel af hensyn til dette burde have været væsentligt slanket (eller udgivet selvstændigt).

En anden ting, man hæfter sig ved, er salmernes disponering. Den nye salmebog følger den gængse inddeling af salmerne efter Trosbekendelsens artikler. En overvægt af nye salmer findes under afsnittene „Troen på Gud Fader“ og „Troen på Guds Søn“ (1-279) – her finder vi 55 ud af salmebogens i alt ca. 125 nyoptagne salmer, hvori- mod de følgende kategorier er mere sparsomt suppleret med nye ting. I afsnittet om „Ordet“ (385-401) er der påfaldende nok kun en enkelt nyoptagen salme – af Aastrup! Som ny kategori har salmebogen det økumeniske afsnit: „Kirkens enhed“ – med hvilken det dog stadig synes at ligge lidt tungt, idet afsnittet kun rummer tre salmer (333-335).

Mest bemærkelsesværdigt er dog ændringerne i salmebogens sidste dele. Hvor 1953-salmebogen indordner kristentroens forskellige udtryksformer under „Syndernes forladelse“ og „Troens lydighed“, da har 2002-salmebogen flyttet størsteparten af disse udtryksformer til et nyt afsnit med betegnelsen „Kristenlivet“. Desuden er salmebogens sidste hovedafsnit (året, morgen- og aftensalmer m.m.) omdøbt fra „Jordelivet“ til „Menneskelivet“. Vi får dermed en modstilling af „Kristenlivet“ og „Menneskelivet“, der godt kan virke problematisk: de to ting burde dog – i det mindste i en salmebog – være udtryk for det samme! Det gammeldags klingende „Jordelivet“ er sagligt set mere træffende, idet der her er tale om de kristnes liv under bestemte jordiske forhold.

Til gengæld kan man glæde sig over, at kategorien „De kirkelige handlinger“ fra 2000-forslaget er opgivet, hvilket har givet dåbs-salmerne deres rette plads mellem „Gudstjenesten“ og „Nadveren“.

De enkelte salmer i salmebogen

Det store emne i debatten om salmebogskommissionens arbejde: redigeringen af de gamle salmer, skal kort berøres her – under henvisning til nogle af de salmeændringer, som netop brugen af den nye salmebog har skærpet opmærksomheden på.

I nr. 9: „O store Gud! vi love dig“ må man fortsat beklage 2002-

salmebogens forkortelse, der virker som en amputering af Grundtvigs fornemme gendigtning af det gamle *Tē Deum*.

I nr. 43: „Hvor er det godt i Jesu arme“ kan man irriteres over fortsættelsen: „som skødebarn at sove ind“, hvor det i 1953-salmebogen hed på et mere nutidigt dansk: „som barnet trygt at sove ind“. Man burde have taget hensyn til, at Brorsons udtryk ikke længere bruges om børn, men kun om hunde!

I Brorsons julesalme „Mit hjerte altid vanker“ (nr. 125), der er udvidet med et vers, hedder det nu i sidste vers: „så skal du blive trolig / udi mit hjerte svøbt“ – i stedet for det kendte: „her skal du blive trolig / i kærligheden svøbt“. Meningen er den samme som i Brorsons originalversion; blot med den forskel, at den senere formulering ikke forudsætter en særlig hymnologisk sagkundskab.

I påskesalmen „Stat op, min sjæl, i morgengry“ (nr. 224) har man ændret versenes rækkefølge – med den konsekvens, at salmen ikke længere slutter med verset „Syng, menighed, syng frydesang“.

Kingos påskesalme „Som den gyldne sol frembryder“ (nr. 227) har fået et ekstra vers – et eksempel blandt mange på, at salmen er kommet til at virke for lang.

Unødigt pedantisk er det imidlertid, når „Påskeblomst! hvad vil du her“ (nr. 236) i sidste vers har fået ændringen „Hvad er segl og sværd og skjold“ – på bekostning af det velkendte (og mere forståelige) „Hvad er gravsegl, sværd og skjold“.

Grundtvigs himmelfartssalme hedder nu „Vaj nu, Dannebrog, på voven“ (nr. 257), hvor vi tidligere sang „korsets flag“. Det er naturligvis som „korsets flag“, at Grundtvig her synger om det danske flag – men i dag virker tilbageføringen umiddelbart som en „afkristning“ af Dannebrog. I vers 4 kunne man have sparet en skrift-henvisning ved at bevare „høvding“ frem for at skrive „hoved“.

I nr. 342: „Nu ved jeg vej til Himmerig“ kan man godt savne 1953-salmebogens to første vers, begyndende med „Du, frelser, fandt din hjord udi“ – fordi dette giver en klarere henvisning til Johannes 10, som salmen oprindeligt er skrevet til. Derfor er det også misvisende og en tilsnigelse, når der neden under salmen er anført „Joh 14,1-11“ som bibelsk reference.

I nr. 557: „Her vil ties“ finder vi i vers 5 ændringen „Due, kunne du begrunde“, hvor det tidligere hed „Due, kunne du udgrunde“. Denne tilbageføring er speciel derved, at den ikke var med i 2000-forslaget, men først kom ind i den endelige revision. Det bliver den ikke bedre af – eksemplet er repræsentativt for den række af sproglige tilbageføringer i salmebogen, hvor vi har at gøre med ord og vendinger, der i mellemtiden er kommet til at betyde noget andet end oprindeligt („begrunde“ betyder i dag: „argumentere for“, mens det på Brorsons tid netop betød „fundere over“, kort sagt: „udgrunde“). Det er da også karakteristisk, at man i en anden kendt Brorson-salme, „Den yndigste rose“, ikke har ført linien „Ak, søger de ydmyge steder“ tilbage til „Ak, søger de nedrige steder“. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke denne fremgangsmåde burde have været ført mere konsekvent igennem også i mindre kendte Brorson-salmer.

De helt nye salmer skal ikke behandles nærmere her. Nu står de i salmebogen og så må tiden vise, om de har fremtiden for sig – eller om de snarere har den bag sig! Det skal blot nævnes, at de dog ikke er gået ugensureret igennem salmebogscommissionen. Noget sådant kan man iagttage i nr. 370: „Menneske, din egen magt“ (af Lars Busk Sørensen), der blev kendt gennem 1994-tillægget i kraft af de berømt-berygtede linier: „Livets Gud har ingen hænder, / derfor er det dig, han sender, / når din næste lider nød“ (med melodihenvi-ningen: „Alt står i Guds faderhånd“). Dette er nu ændret til: „Livets Gud har *dine* hænder, / derfor er det dig, han sender ...“. Til gengæld har salmen fået „egen melodi“ (af Willy Egmosen). Om ikke andet, så er tekst og melodi i hvert fald kommet til at stemme overens med hinanden.

Det fremtidige salmebogsarbejde

Skulle man forsøge at give en samlet vurdering af den nye salmebog, kunne det siges, at vi har fået en salmebog, som man både kan leve og dø med. Det er ment som en kompliment – om end ikke af de mere overstrømmende. Men ligesom listen over kritiske punkter

sagtens kunne udvides, således er der naturligvis også en række ting, der kan opfattes som forbedringer i forhold til den tidligere salmebog. Jeg vil for mit eget vedkommende fremhæve det repertoire fra 46 salmer, der er medtaget i den nye salmebog – selvom der også er salmer fra denne samling, der burde have været med. Andre vil have andre præferencer, som de savner i den nye salmebog.

Dette leder over til en afsluttende bemærkning om det videre salme- og salmebogsarbejde. At bringe talen om et fremtidigt salmebogsarbejde på banen allerede nu, kan i enhver henseende forekomme utidigt. Det handler da heller ikke om at ville underkende hverken salmebogskommissionens arbejde eller menighedernes indsats for at blive fortrolige med den nye salmebog. Men de kritiske spørgsmål, der fortsat kan stilles ved 2002-salmebogen, giver imidlertid anledning til at opstille et par punkter, der kunne være programatiske for fremtidens salmearbejde i Danmark:

Man kunne på kortere eller længere sigt overveje et salmebogstillæg, der dels bringer salmer, der måtte savnes i 2002-salmebogen, dels gengiver andre versioner af de salmer, der i særlig grad har lidt overlast af salmebogskommissoriets ulyksalige formulering om, at „tidligere tiders salmetekster (bør) gengives i en så oprindelig form som muligt“.

I forlængelse heraf kunne det være spændende at forsøge at gå den modsatte vej – dvs. prøve at give nogle af bl.a. Kingos og Brorsons salmer en „sproglig opdatering“. Et sådant forsøg ville nok forekomme dristigt – og i flere tilfælde sikkert også forkasteligt. Men det ville under alle omstændigheder imødekomme det brede krav om større forståelighed i de tekster, der synges i kirken. Hvor formen kan ændres til fordel for indholdet, bør det også gøres.

Under alle omstændigheder har den nye salmebog nu givet os arbejdsro til det videre arbejde med den vigtige sag, som den danske kirkesang er.

„I et kys kan alt udtrykke“ –

Salmebogen mellem poetisk sanselighed og forståelighed

Af Stefan Lamhauge Hansen

I Grundtvigs „Talsmand, som på jorderige“ er der i Den Danske Salmebog fra 2002 foretaget en enkelt tilbageføring til den oprindelige tekst, nemlig i den linje, der indgår i titlen på oplægget her. Det var daværende kirkeminister Hermansen, som sørgede for, at der i 1953-udgaven kom til at stå: „i et *ord* kan alt udtrykke“. I betragtning af den rolle ‚kysseriet‘, som han kaldte det, spillede hos Grundtvig under hans sidste krise i 1867, så mente han – sammen med et flertal af biskopperne – at ændringen til „ord“ var at foretrække frem for „kys“.¹

Malling mener at ændringen er ‚ulogisk‘, idet den oprindelige ordlyd for ham at se udgør en parallel til anden linie i samme vers: Det er både Talsmanden, der i sukket udsiger, „hvad vi evig trænger til“, og det er Talsmanden, der med et kys udtrykker, „hvad for evig gør vores lykke“. – Begge udsagn handler med en henvisning til Rom. 8,26 om, hvad der fremføres på vore vegne og opfyldes, uden at vi er i stand til at formulere det: „(...) hvordan vi skal bede“, siger Paulus, „og hvad vi skal bede om, ved vi ikke. Men Ånden selv går i forbøn for os med uudsigelige sukke“.

Så langt kan der altså argumenteres for linjens oprindelige skikkelse: „Ord“ virker iflg. Malling meningsforstyrrende, fordi det drejer sig om, hvad vi netop *ikke* selv kan finde ord for. Spørgsmålet er bare om argumentet holder stik. Er kys og ord i sammenhængen hinandens modsætninger? Det ser det ikke ud til, når man læser resten af salmen:

1. Jf. A. Malling: *Dansk Salmehistorie*.

I versets sidste tre linjer „daler“ Talsmanden fra det høje, for at tale om „Guds storværk“ på vort jævne modersmål. Når det sker, forbindes himmel og jord på en måde, der billedligt kan anskueliggøres i kysset. Men foreningen sker i „ordet“, som når der i Grundtvigs vers om kærligheden i salmen *O kristelighed* siges:

du fylder med Frelserens gavmilde ord
velsignelsens kalk på det kristne Guds-bord

Pointen er ikke, at Grundtvig var reformert, sådan forstået, at man skulle kunne adskille „ordet“ fra nadverelementet, „velsignelsens kalk“. Ordet, der høres og modtagelsen af sakramentet er eet. Tilsvarende er det Talsmandens ord, der skaber, hvad det nævner: forbindelsen mellem himmel og jord, og dermed bliver ordet og kysset i salmen to sider af samme sag. De er ikke i modstrid med hinanden, som hos Malling; men kan tolkes i samme retning, synonymt. Og sådan kan der altså argumenteres både for ændringen i 1953-udgaven og tilbageføringen i 2002.

I Samfundet Dansk Kirkesangs Kommentar til Forslag til Ny Salmebog frarådes tilbageføringen af salmen med den korte begrundelse, at linjen „i et kys kan alt udtrykke“ virker „fjøllet – også selvom det er Grundtvigs eget udtryk“. Når det ikke begrundes mere udførligt, så skal forklaringen vel ikke findes i tolkningen af de to versioner, som jo er næsten identiske, men snarere i det principielle syn på salmebogen som brugsbog.² At salmebogen er en brugsbog, viser sig jo bl.a. ved, at den for en ganske stor del består af digte, der er beskåret. Hele vers er udeladt, halve vers er sat sammen og byttet om. Et kendt og illustrativt eksempel, som vi lige strejfede før, er det 16 strofer lange Grundtvig-digt *De levendes land* fra 1824, der er blevet til de to salmer *O kristelighed* og *Jeg kender et land* (i 1953-udgaven: *O dejlige land*). Andre salmer er gendigtet i flere

2. Feks.: Peter Thyssen: „Salmebogen som brugsbog“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift 2000*. – Synspunkter på salmebogen som brugsbog eller salmernes karakter af brugskunst er også behandlet af Jørgen Schultz i artiklen „Med munden fuld af jord“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1965-66*.

omgange, alt sammen under hensyn til menighedssangen og gudstjenestens fællesskab. Og her vil jeg gerne inddrage et citat fra en artikel om retningslinjerne for en ny salmebog. Om arbejdet med at redigere og vurdere salmernes poetiske formsprog siges følgende:

„Det er næppe tilrådeligt at overlade den del af sagen til en professionel digter; ja, ikke engang til en anerkendt salmedigter, om en sådan fandtes, vilde være selvskreven dertil. Så lidt som de almindelige litteraturkritikere eller de særlige poesikritikere. Der har netop fra sådant hold været skrevet uhyrlige ting og stillet krav om en bundethed til de oprindelige tekstformer, som menigheden slet ikke kunde være tjent med at bøje sig for.“

Citatet stammer fra en artikel i *Dansk Udsyn* af Uffe Hansen og er fra 1944³ (altså forud for tilblivelsen af salmebogen fra 1953). Det, man skal hæfte sig ved, er ikke så meget rådet om salmebogs-kommissionens sammensætning, der altså ikke bør bestå af salmedigtere og litteraturkritikere. I den forstand var den seneste salmebogs-kommission rimelig bredt sammensat. Men det afgørende er talen om „en bundethed til de oprindelige tekstformer, som menigheden slet ikke kunde være tjent med at bøje sig for“. Eller sagt med andre ord: Idet digtet finder vej til gudstjenesten, så mister det sin autonomi.

Dvs. at hvis hensynet til menighedssangen og gudstjenestefællesskabet er det overordnede princip for salmebogen, så betyder det i forbindelse med salmen, vi kom fra, *Talsmand, som på jorderige*, at en tilbageføring, der ikke bidrager væsentligt til en salmes forbedring – om end den er original og oprindelig – burde have været undgået til fordel for en kendt og indsunget version af samme salme.

Jeg har taget udgangspunkt i en enkelt tilbageføring og er nået frem til, at de to versioner siger det samme. Når der ikke er enighed

3. Uffe Hansen: „Retningslinjer for en ny Salmebog“, *Dansk Udsyn* 1944, Hæfte 3.

om valget mellem dem, så er det noget andet end tolkningen, der har gjort udslaget, nemlig nogle principielle overvejelser om, hvad salmebogen er for en størrelse.

Nu har salmebogskommissionen næppe været uenig i det synspunkt, at salmebogen er en brugsbog. Men man har i hvert fald ment noget andet med det. Og det hænger sammen med, hvordan man ser på den tid, vi befinder os i. Sådan signalerer den nye salmebog, at den ikke er en statisk eller kanonisk størrelse. Og det gør den i overensstemmelse med kommissoriet ved at ville styrke det karakteristiske for de enkelte salmedigteres stil og tid, før og nu. – Tilsvarende har man i større omfang forsynet dem med melodier fra deres egen tid; men her (sært nok) valgt at supplere med melodier fra de seneste par årtier. Resultatet er blevet en salmebog, der fremstår mere individualistisk – i overensstemmelse med vores egen tid: Idet de enkelte salmedigtere træder tydeligere frem, skulle der samtidig være skabt mere rum for at nutiden kan genkende sig selv i salmerne.

Jeg vil ikke fortabe mig i flere detaljer om tilbageføringerne; men da det her drejer sig om salmebogens skæbne et år efter, skal resten af mit oplæg skal handle om, hvordan den nye salmebog har levet op til mødet med nutiden. Her er det min erfaring, at de problemer man havde med den gamle salmebog er de samme, man har med den nye. Der er bud efter nogle få af de nyere salmer. Men ellers hører man stadig, at de gamle salmer virker uforståelige. Sproget er forældet og taler ikke til det moderne menneskes erfaringer. Indvendingen er hørt før, men tonen er blevet en anelse mere insisterende, efter at de nye salmer er blevet autoriseret.

Det, man bare glemmer i den diskussion, er, at det jo var et forsvindende lille fåtal af de mennesker, som befandt sig på kirkebænkene i 1953, der var født på Kingo og Brorsons tid. Man kan vel også godt stille spørgsmålstegn ved, om det moderne menneske virkelig adskiller sig *så* meget fra tidligere tider. Har de grundvilkår, som salmerne tager livtag med ændret sig så gennemgribende? Er taknemmelighed og glæde, liv, død, sygdom, ensomhed ikke snarere almene størrelser. Og er det ikke sådan, at billeder hentet fra naturen

og årstiderne, landbrug og fiskeri stadig giver mening, selvom vi får mælken på karton? – Det er der i hvert fald noget, der kunne tyde på, når man f.eks. ser, hvor mange steder i byerne, man stadig holder høstgudstjeneste.

Jeg tror at årsagen til at så mange salmer virker forældede og uforståelige skal findes et helt andet sted, som egentlig ligger lige for. Næmlig, at de ikke bliver sunget. For hvordan skulle børn og unge efterlyse salmer de ikke kender og aldrig har sunget? De vælger selvfølgelig af det repertoire, de råder over. Og dér har salmer og fællessang ikke haft nogen fremtrædende plads i de sidste ca. tre årtier. Så hvis børnene har ændret sig i den periode, så er det fordi deres forældre og undervisere har ændret sig. – Hvordan det er gået til, det hænger jo i høj grad sammen med reformer af undervisnings-systemet og pædagogikken, som er sket i mellemtiden: Morgensangen gled ud, kristendom blev erstattet af religion og samtidsorientering. Læreren måtte ikke indoktrinere, og altså ikke stå bag nogle af de meninger og anskuelser, han eller hun måtte have. Det førte sikkert til en mindre autoritær undervisning. Og jeg har da også hørt (fra en nulevende salmedigter), hvordan morgensang tidligere blev anvendt til offentlig ydmygelse af skolens urolige elementer (jeg har nu aldrig selv oplevet det på den måde). Men det førte også til at det, som det drejer sig om her, nemlig salmerne, fik en tilbagestående rolle. Undtagen én gang om året! Vi ved hvornår. Da sang man jo alle de salmer, som man altid – eller i hvert fald længe – har sunget. Så længe at højtiden for de fleste er utænkelig uden! Og ved denne højtid er der tilsyneladende ingen sproglige eller tidsmæssige afstande eller barrierer, der først skal overvindes. Digteren Søren Ulrik Thomsen har fortalt, hvordan han fra sin tidlige barndom kan huske at have sunget „Blomstre som en rosengård“, som er en af de mest knudrede, men også mest populære salmer. Den hørte for ham med til årstiden, selvom han først langt senere blev klar over, hvad de sære billeder betød, og hvor de kom fra.

Det diskvalificerer altså ikke en salme på forhånd, at den indeholder noget, der først lader sig fortolke ad åre. På den anden side betyder det heller ikke at noget er godt, bare fordi det er uforståeligt.

Men sangen har altså den udmærkede egenskab ved sig, at den gør det muligt at formidle noget, som for længst ville være glemt, hvis det bare var blevet sagt.

Et andet spørgsmål er så, hvad for noget musik, der passer til vor tid. Og da skal man ikke have opholdt sig længe på vores planet før man må svare, at det er den rytmiske musik. Men igen: som det gælder med salmerne, sådan også med deres melodier: hvis de ikke bliver sunget, er der selvfølgelig ingen der kender dem. Som konfirmandlærer har jeg oplevet, hvor svært det kan være at introducere nogle af kernesalmerne, når man er oppe imod f.eks. „Tak Gud“. Den er i dén grad til at forstå og sender på nogle helt andre frekvenser. Nu kom den jo ikke med i salmebogen; men der er andre, der kan noget af det samme. Til andre tider er det lykkedes at præsentere en række salmer på en måde, så konfirmanderne, når de ind imellem selv fik lejlighed til at vælge, hvad de ville synge, også valgte „Se, nu stiger solen“ eller „Sov sødt, barnlille“, for at nævne et par stykker.

Det er ikke til at komme uden om, at salmerne har en særlig tone, som umiddelbart kan virke fremmedartet, men ved højtiderne, navnlig julen, er det fremmedartede væk. Det får mig til at tro, at de salmer, der knytter sig til resten af året, ikke behøver at opgives. De skal simpelthen synges! Det kan godt være, det er formynderisk. Men man er jo altid i rollen som formynder, når man vælger at videregive ét og ikke noget andet. Det gælder uanset om man synger nye eller gamle salmer. Og jeg mener som sagt ikke, vi har fjernet os så meget fra tidligere tider, at de gamle salmer ikke længere er gangbar mønt.

Der er gode ting ved den nye salmebog. De fleste kan sikkert pege på et par favoritter blandt de nytilkomne. Men tilbageføringerne har ikke været bydende nødvendige. Det var trods alt også muligt at skelne mellem Kingo, Brorson og Grundtvig før.

De nye salmer skaber ligeså mange pædagogiske problemer, som de skulle løse. De er ofte let tilgængelige i indhold, sprog og tone men gør det også vanskeligt at komme over gærdet anden gang, når det nu gik så let i lav højde første gang.

Hvordan man så får formidlet, at salmerne rummer en stor rigdom, det er et spørgsmål, der må fylde en del i de kommende år. Der foregår allerede meget i form af studiekredse, skoletjeneste osv. Man er så småt begyndt at synge i skolerne igen. I mellemtiden kunne man så også forsøge at minde hinanden om, at salmebogen alle dage har henvendt sig til spirituelt søgende mennesker, som nutidsmennesket kaldes. Tidligere sagde man bare 'åndelig' i stedet for spirituel, som når Kingo udgav sit „Aandelige Sjunge-koor“. I salmebogen har man fundet ord for sine erfaringer, som man ikke selv var i stand til at levere, i et fælles sprog om sorg og nød, liv og glæde.

Der må være en grænse!

Om de folkelige krav og den kirkelige imødekommenhed

Af Henriette Bacher Lind

Den danske folkekirke befinder sig i dag i en situation med flere muligheder for at spille en rolle i befolkningens bevidsthed end nogensinde før i historien. Det er sandt, at kritikken hagler ned over den i rigt mål, og at medierne ikke sparer på de fede typer, når den er i søgelyset, men i modsætning til f.eks. 1960'erne, hvor kritikken indebar total forkastelse og afstandstagen, helt konkret i form af udmeldelser og bevidst fravalg af de kirkelige handlinger, følges den i dag op af krav fra medlemmernes side. Man kunne næsten fristes til at kalde den igangværende opposition til kirken reformatorisk, i den forstand, at der tydeligvis fra befolkningens side ikke er noget ønske om at afskaffe kirken eller holde den ude af den almindelige tilværelse, men derimod et ønske om at få kirken tilbage på folkets præmisser. Selv om vores kirkeordning er så demokratisk som den næsten kan være med folkevalgte menighedsrådsmedlemmer og folkevalgte biskopper, synes befolkningen i stort tal at betragte kirken som en utilnærmelig magtinstans, der sidder tungt på forkyndelsen og den kirkelige praksis. Næsten ligegyldigt, hvem man taler med, skinner det igennem, at kirken, dens måde at organisere sig på og forkynde på af flere opleves som fjern og uvedkommende. Det er desværre slet ikke så usædvanligt at høre folk tale vredt om, at vi i dag har en „præstekirke“, og det angreb på bispeembederne, som har bredt sig som ringe i vandet i løbet af de sidste par år, kunne meget vel være et udslag af samme tendens.

Det er dette billede af kirken som et ufolkeligt præstevælde, som udløser størstedelen af kritikken, og som samtidig betyder, at de enkelte folkekirkemedlemmer i stadig større udstrækning stiller

konkrete krav til kirkens ydelser. Der er typisk tale om krav, som udspringer af ønsket om at sætte et mere personligt præg på først og fremmest de kirkelige handlinger.

Det er krav, der understreger, at man ingenlunde vil af med kirken, men at man blot vil have kirken tilbage i en ny udformning; at man nærer et ønske om at tage den til sig på ny ved at tilsætte den genkendelighed, dvs. elementer og træk fra en moderne virkelighed.

Det er vanskeligt at indvende noget principielt imod denne tendens til dels at kritisere kirken dels at kræve noget af den, for det giver kirken nogle nye muligheder for at markere sig. Tendensen afføder alligevel spørgsmålet, om der trods alt er visse punkter, hvor kirken må trække en grænse og sige nej med al mulig fare for at blive skældt ud og beskyldt for at være håbløst gammeldags? I sammenhæng med dette må man også spørge, hvad kirkerummet rent faktisk kan bære uden at dets særlige karakter forsvinder, og uden at kirkens inventar og traditioner kommer til at lyde underligt forlorne og falske? Problemet er selv sagt ikke, at folk fremsætter ønsker, men at disse ønsker ofte modsiger allerede eksisterende ritualer og traditioner, fordi de udspringer af en manglende fortrolighed med og viden om de kirkelige forhold.

Kirken mellem kritik og krav

I juni 2003 stod der en artikel i avisen *Urban*, som på mange måder var et skoleeksempel på, i hvilken form kritik og krav møder kirken i dagens Danmark. Journalisten havde anlagt en stærkt ironisk tone i artiklen, hvor alle de forhåndenværende kirkepolitiske emner blev trukket ind i manegen og udstillet som problematikker af latterlig lille betydning for et moderne oplyst menneske. Selv om kritikken var spidset til og overdrevet af hensyn til effekten, var budskabet tydeligt: Kirkens nuværende form tiltaler ikke det moderne menneske.

Journalisten sammenfattede bl.a. hele debatten omkring den ny salmebog således: „Hvorfor skulle den nu ikke udgives. Det kunne jo være, at sange som „Om lidt bli'r her stille“ og andre folkekære

viser var noget, vi alle sammen kunne synge med på? Næh, det ville være bedre, hvis vi almindelige dødelige bare led med den gamle salmebog.“ Efter at have kritiseret orgelet, der i hendes ører ikke er stort andet end et umoderne monstrum, hvorfra der ikke kommer en eneste menneskelig tone. fortsatte hun: „Kunne vi i stedet ikke få noget gospel ind i de danske kirker? Med nogle ordentlige matroner i kæmpelagener og med bølgegang i barmen, som kunne synge med englenerne og som kunne få gang i vores stive lemmer og fællesdans og klap i kirken.“

Med hensyn til sagen i Taarbæk gik kritikken naturligvis på det kirkelige snæversyn og hun mente – i overensstemmelse med mange journalister i denne sag – at „Thorkild Grosbøll blot er et tænkende menneske, som åbenlyst har gjort sit job godt, er afholdt af sine kirkegængere, har styrket deres tro og været loyal overfor sit erhverv...“.

For den, der ved bare en smule om kirke og kristendom er artiklen voldsomt irriterende, men det er trods alt interessant, at journalistens kritik netop ikke munder ud i en definitiv afstandstagen. Hun „nøjes“ med at korrigere og fremsætte forslag til fornyelse, og skildrer dermed meget præcist den kommunikationssituation, som kirken står i for indeværende. Hun får på sin egen – lidet tiltalende facon – gjort opmærksom på den problematik, at mange føler sig fremmede overfor de kirkelige traditioner og simpelt hen ikke føler sig hjemme i den danske folkekirke. Man kan mene, hvad man mene vil, men anklagen kan ikke uden videre verfes bort. Holdningen er så udbredt, at kirken og dens medarbejdere ikke kan undgå at tage stilling. Hvad skal man svare, hvis man samtidig vil undgå det helt uholdbare synspunkt, at bare folk kan lokkes i kirke, er det i for sig ligegyldigt, hvad de møder i kirken?

Kirken som et fremmed hjem

De forventninger og krav, der stilles til kirken i dag, fortæller meget præcist, hvad dele af folkekirkens medlemmer gerne vil møde i kirken. Ud fra kritikken og de efterfølgende krav fremgår, at

genkendelighed spiller en stor rolle i vurderingen af kirken. Ofte hører man folk sige efter en gudstjeneste, at de ikke kendte nogen af salmerne, og at de i øvrigt også lå for højt, at orgelmusikken oplevedes som gammeldags og fremmed, at prædikenen var tør og uforståelig, at det var utåleligt, at børnene skulle sidde stille så længe. Det er alt sammen punkter, der med al ønskelig tydelighed viser, at de mere utrænede kirkegængere slet ikke er indstillet på at møde en anderledes verden, når de træder ind i kirkerummet. Man kunne være barsk og sige, at disse kirkegængere dybest set bliver skuffet over ikke at møde sig selv, dvs. nøjagtige spejlbilleder af den verden og det miljø, som de færdes i til daglig, men man kunne også være venlig og sige, at skuffelsen over alt det fremmede dybest set bunder i en forventning om, at kirken er, om ikke et hjem, så i al fald et sted, som man som udgangspunkt regner for fortroligt og hørende til ens eget, velkendte univers. Det kommer simpelt hen bag på folk, at de føler sig så kejtede og utrygge på dette sted, hvor man anvender så familiær en betegnelse som far om sin Gud.

Skuffelsen kommer derfor ikke til at handle om, at folk er for lidt åbne overfor det anderledes. Det ville jo heller ikke stemme overens med eksempelvis folks stigende begejstring for at rejse og opleve fremmede kulturer. Skuffelsen handler snarere om, at man forventer det genkendelige og møder det fremmede. Når det sker, gribes de fleste af en trang til at konvertere det fremmede og gøre det fortroligt. Man ønsker at gøre dette meget anderledes sted til sit sted. Hvordan gør man det? Man „møblerer“ det fremmede, bringer sine egne kendte ting ind i det anderledes for på den måde at tage det i besiddelse og gøre det til et trygt sted at være. I tilfældet kirken er det selv sagt ikke sin sofa eller sit fjernsyn, som man helt konkret slæber indenfor, men det er derimod mere folkelige traditioner og sange – eventuelt hentet fra sofahjørnet foran TV-skærmen – som hentes fra privatsfæren og ind i det offentlige rum, som kirken er.

Hele debatten om Kim Larsens „Om lidt bli'r her stille“, som senest førtes for fuld udblæsning i medierne i foråret 2003, afspejler denne problematik. Meget betegnende var argumentet for at bruge denne sang netop, at folk kendte den på forhånd og umiddel-

bart kunne forbinde noget med dens ord. Ved at bruge denne sang ved begravelser, en sang, som mange nynner med på i det daglige, når P3 kører i baggrunden, føler de fleste, at der bliver trukket forbindelseslinjer mellem livet indenfor og udenfor kirken. At der er tale om en såkaldt „cirkussang“ uden antydning af religiøs klangbund, bekymrer tilsyneladende ikke dens brugere, der hæfter sig ved, at ordene „om lidt bli'r her stille“ dækker menneskets erfaring af døden perfekt.

Gudstjenesten regnes stadig af de fleste for stort set urørlig, og indtil videre er det kun sjældent, at man oplever forældre, der i forbindelse med dåb ønsker sig en bestemt salme. Det samme kan ikke siges om begravelser og bisættelser, hvor mange på trods af de tunge omstændigheder alligevel har forbavsende kræfter og overskud til at tænke nyt, medens de til gengæld ikke har det mindste overskud til at diskutere, hvorvidt det nye, som ønskes, passer til situationen og kirkerummet.

Vielsen udgør et område for sig. I forbindelse med et bryllup er overskuddet som regel enormt, og det er ikke mærkeligt, at det er her de fleste krav om genkendelighed og fornyelse bringes på bane. Det er sjældent, at selve vielsesritualet stilles til debat. Til gengæld føjes der små detaljer ind i forløbet, som skal udtrykke, at man er sig bevidst, at der er tale om en ganske unik situation, som udspringer af en unik kærlighedshistorie. Det bliver mere og mere almindeligt, at parret vælger nogen til at spille eller synge en kærlighedssang lige efter vielsen. Ofte møder man forespørgsler om, hvorvidt der må af spilles særlige numre fra en CD-afspiller som erstatning for præ- eller postludiet. Indenfor de sidste par år har der været flere og flere, som i overensstemmelse med engelsk og amerikansk vielsespraksis – som den kendes fra TV – ønsker, at den såkaldte forlover bærer ringene op til brudeparret. Og sådan kunne der nævnes et utal af detaljer, som på hver deres måde umærkeligt farver vielseshandlingen og trækker den ud af det typiske og over i det mere personligt individuelle.

Men som sagt: Ritualet i sin helhed accepteres som hovedregel uden videre. De fleste nærer et stort ønske om at „møblere“ forløbet

og præge det på forskellig vis, men renoveringen / fornyelsen må netop aldrig være total. Ritualet må ikke tilføjes så mange nye elementer, at dets karakter af gammelt, solidt symbol udviskes. Det betyder, at forventningen til mødet med traditionen er lige så stærk som ønsket om den personlige prægning, hvis den da i virkeligheden ikke er større, når alt gøres op.

Hvordan kirken profilerer sig

Kritikken og kravene er der, og begge dele er efter al sandsynlighed kommet for at blive. Spørgsmålet bliver som sagt, hvordan kirken tackler denne situation. Skal der trækkes grænser, kan der overhovedet trækkes grænser og i så fald, hvordan? Set i sammenhæng med den kritik, som i disse år tilflyder Folkekirken i rigt mål, består frygten fra min side i, at man pludselig havner i den situation, at man ikke længere forstår at skelne mellem det, der tjener evangeliets forkyndelse og det, der opbygger præstens egen forfængelighed eller kirkens renommé som enestående rummelig. Spørgsmålet om kirkens grænse, kan ikke undgå at blive mere og mere presserende efterhånden som kirken må erkende, at den i stadig større grad må opfattes som en service-kirke. Hvis kirken også i fremtiden skal bære benævnelsen folkekirke, er det vigtigt, at forholdet mellem de to implicerede er afklaret, så henholdsvis kirken og folket, ved, hvor de har hinanden.

Ser man sig omkring i det kirkelige landskab, synes der for tiden at være to måder at forholde sig til hele dette spørgsmål om at sætte grænser på. Enten kan man fra kirkens side vælge at profilere sig ved mere ihærdigt at understrege, at man allerede har fornemme rammer og store gaver at tilbyde, som folk vanskeligt kan leve foruden, eller man kan lytte intenst og imødekommende til al kritik og alle krav og efter bedste evne lade det indgå i gudstjenesten og de kirkelige handlinger for på den måde at bruge det i lanceringen af evangeliet. Begge måder har deres fortalere.

Som eksempel på en særdeles holdbar måde at profilere kirken på har jeg valgt Mogens Lindhardt, der i den gennemgang af vielsens

teologi, som han leverer i *Vielsen. Taler – teologi – ideer* (Anis 2002) får placeret kirken i en position, hvor den bevarer sin særegne karakter, samtidig med at brugernes forudsætninger tages alvorligt. Uden på nogen måde at trække fronter op, viser han den ene gang efter den anden, hvordan præsten i kraft af både den forudgående samtale med parret og selve vielsestalen, har alle muligheder for at indsætte lige præcis de teologiske og kirkelige forestillinger, som begrunder, at sammenføjnngen af to sker netop i kirken og ikke et hvilket som helst andet sted.

Overordnet arbejder han ud fra den målsætning ikke at fortabe sig helt og aldeles i den enkelte konkrete kærlighedshistorie, men bruger kun denne som afsæt til at tale den ind i kirkens større rammer. Der er ikke på nogen måde tale om at overgå de pågældende to menneskers egen erfaring af kærligheden, men der er snarere tale om et forsøg på at vise den evangeliets aflastning, som kommer af at kunne se sig selv og sin historie indenfor rammerne af det kristne fællesskab.

Fra Mogens Lindhardts side er der tydeligvis tale om et forsøg på at betone, at vielsen siden ritualet af 1992 har væsentlig større karakter af gudstjeneste end før. Ved at fokusere på vielsen som en gudstjeneste kan han kalde gæsterne for menighed og tale om et menighedens fællesskab. Det betyder igen, at han kan betone brylluppet som en begivenhed, der hverken udelukkende angår parret foran alteret eller hviler på dem alene, men i allerhøjeste grad er indfældet i en sammenhæng, hvorfra der kan forventes hjælp og støtte. Helt konkret afspejles dette i de fælles bønner, som fremsiges ved begyndelsen og afslutningen af vielsen.

Mogens Lindhardts tilgang til vielsens teologi bliver i høj grad et forsøg på at understrege, at kirken har noget stort og vigtigt at tilbyde, som på flere felter overgår de forestillinger, som parret selv er i besiddelse af. Hvor brudepar eks. ofte vil have en idé om, at den forelskelse, der beruser dem netop nu, er den form for kærlighed, hvis bevarelse, de skal arbejde for, påpeger Mogens Lindhardt, at kærligheden også ligger forude som noget der kommer til parret gennem det fælles liv, de skal leve. Den almindelige opfattelse er, at

alt efter forelskelsen er en nedtur, som man må gøre alt for at modvirke. Han pointerer, at kærlighedens fuldendelse ligger forude. Udtrykket fra nadverbønnen, om at vokse i kærlighed kan hermed også få relevans for brudeparret, såfremt dette særlige forhold mellem mand og kvinde ikke beskrives som et forhold udenom eller hævet over næstekærlighedsbudet.

Modforestillinger er næppe det rette ord, når Mogens Lindhardts argumentationsform skal beskrives, eftersom han hele tiden tager afsæt i det syn på forelskelse, kærlighed og ægteskab, som eksisterer for tiden, men ikke desto mindre er der tale om, at begreberne forstørres og belyses på en måde, så det fremgår, at kirken er mere og andet end et smukt baggrundsparti på fotografierne. Kirkens gaver, bøn og velsignelse, er simpelt hen nødvendige for forholdets beståen.

Vælger man at møde kritik og krav ved at profilere klart, hvad kirken rent faktisk allerede har at tilbyde af gode, nødvendige gaver til det menneskeliv, som vi er sat til at leve og forvalte, indebærer det uundgåeligt, at både præst og brugere / menighed må acceptere, at der må siges fra. Hvis man holder fast i, at kirkens rolle er at fastholde, at der i kraft af evangeliets forkyndelse af syndernes forladelse er mere at sige om et menneske end det et menneske kan sige sig selv, kan det ikke undgås at præsten til stadighed må afvise flere af de forslag, som folk møder op med. I samtale og tale bliver det dermed naturligt, at der henvises til både Skrift og bekendelse som det fundament, der udgør grænsen for, hvor meget nyt, der kan tilføres vielseshandlingen.

Skal man påpege en fare ved denne indstilling, må det være, at præsten nemt kommer til at docere og virke utilnærmelig i sit camouflerede forsøg på at korrigere, og at han / hun måske skubber folk fra sig, men mon ikke ordentlige, grundige samtaler skulle kunne forhindre det?

Den imødekommende kirke

Mogens Lindhardt er for mig at se et glimrende bud på, hvordan kirken svarer på tidens kritik og krav ved at profilere sig. Imidlertid

kan man som sagt vælge at gå en anden vej. I stedet for at gå ud fra, at det først og fremmest er kirken, der har noget at give sine medlemmer, kan man arbejde ud fra det grundlag, at medlemmerne netop med deres kritik og krav har noget at give kirken, så den til stadighed udvikler sig og omstiller sig til det givne samfund. Stående i denne position bliver kirken naturligvis i sin ydre fremtræden tydeligt mere imødekommende overfor folks ønsker. Selv om forkyndelsen af Guds tilgivelse og kærlighed, håb, kødets opstandelse og det evige liv stadig er kirkens urokkelige kerne, har man fra dette mere åbne ståsted mulighed for at drage nogle synlige konsekvenser af, at kirkens ordninger er menneskeskabte og dermed kan ændres fra tid til anden.

Det er meget almindeligt, at man fra dette mere åbne udgangspunkt, fokuserer på kirken som en servicekirke og meget konsekvent taler om kirkens såkaldte kerneydelse. Hermed må kirkegængerer nødvendigvis kaldes en forbruger og ikke blot en bruger. Med en sådan sprogbrug har man bevæget sig over i forretningsverdens terminologi, hvor den gyldne regel som bekendt lyder: alt for kunden. Kirken skal hermed møde kritik og krav med andet og mere end en forstående lytten, der munder ud i en mild korrigerende.

Man må forudse, at hvis denne holdning bliver endnu mere udbredt end den allerede er, vil der uvægerligt blive endnu større forskel på de enkelte kirker end der er i dag.

Sognepræst i Kirke Saaby på Sjælland, Poul Joachim Stender er en af dem, der mest markant, dvs. under mediernes uafslidelige bevågenhed, har draget tydelige konsekvenser af sin imødekommenhed. Det sker ud fra dels en opfattelse af, at kirken i sit væsen faktisk er i stand til at optage stort set alt nyt og bruge det til sit formål, uden at dens anliggende rammes på sin livsnerve, dels en erkendelse af, at stadig flere skaber deres gudsbillede ud fra erfaringen. Som han udtrykker det i en artikel i Jyllandsposten den 13. juni 2003: „Før formede mennesket sit liv ud fra troen på Gud. Nu former mennesket sit gudsbillede ud fra sin egen livsforståelse.“

Rent konkret og meget praktisk medfører den holdning ifølge Poul Joachim Stender, at hvis „borgerne ikke har tid til at gå i kirke

om søndagen, bliver man nødt til at lave en ekstra gudstjeneste til dem om lørdagen.“ Kirken møder således mennesker på deres vilkår, og når det passer ind i deres tilværelsesform, og opgiver at tvinge dem ind i det, der hidtil har været kirkens særlige rytme med en klar adskillelse mellem hverdage og helligdage.

Poul Joachim Stenders udgangspunkt er, at hvis man vil have folk i kirke, må der på alle planer skabes erfaringsrelaterede rammer. For ham er der derfor oplagt, at fejringen af skærtorsdag knyttes sammen med et rigtigt måltid, hvor kirkegængerne spiser sammen og oplever et konkret og virkeligt fællesskab. Når han – formentlig efter amerikansk inspiration – opfordrer menigheden til at klappe begejstret i forbindelse med dåb, er det atter et forsøg på at bløde op og imødekomme behovet for at udtrykke følelser. At denne form for bifald er uheldig teologisk set, vender jeg tilbage til.

Imødekommenheden har naturligvis flere former. Ikke bare i København, men også i andre storbyer er Projekt Natkirke efter initiativtagernes bedømmelse den helt store kirkelige succeshistorie i øjeblikket. Her arbejder man igen ud fra den begrundelse, at kirken skal møde folk lige der, hvor de er. Da de unge typisk er på gaden fredag og lørdag nat, skal kirkens døre være åbne på dette tidspunkt. Åbenheden kommer derudover til udtryk ved, at der i natkirkeprojektet lægges mere vægt på, hvad mennesket har at sige om og til Gud gennem eksempelvis bønner, end hvad Gud måtte have at sige til dem.

Også denne mere eller mindre ubetingede imødekommenhed, som visse dele af kirkelivet repræsenterer, rummer sine faldgruber. En af dem er, at kirken kommer til at fremstå som en trendsætter, der hele tiden skal være et skridt foran, og at den dermed i sin iver efter at spejle det moderne, mister evnen til at spejle det evige. Med så stor beredvillighed til at indoptage så godt som alt nyt, kan man godt blive bekymret for, om eksempelvis den ro, der almindeligvis knytter sig til faste former og overleverede elementer, afløses af en rastløs jagt på nyt, som kun få ad gangen – eller bestemte grupper – kan finde sig til rette i. Den bredde, som således er det egentlige mål med imødekommenheden, slår hermed om i sin mod-

sætning, og man risikerer, at kirkegængerne fremstår som en særlig eksklusiv skare.

De kirkelige ordningers udspring

Hvor går grænsen, lød spørgsmålet? Hvor mange opfindsomme indslag og behov for personlige fingeraftryk kan og skal kirken stå model til? I skrivende stund er det endnu for tidligt at sige noget om, hvordan sagen om Thorkild Grosbøll kommer til at påvirke den mere praktiske side af kirkelivet. Men hvis hans ikke-bekendende kristendom skal bruges som målestok for, hvad der kan og må siges i kirken, er der for så vidt frit slag m.h.t. folkelige krav og ønsker. Hvis vi kun bygger kirke på mennesket Jesus, tømreren fra Nazaret, er der ingen grund til at holde fast i de liturgiske led, der bekender sig til den treenige Gud.

I første omgang vil jeg dog holde mig til et velbegrundet håb om, at flertallet af folkekirkens medlemmer ønsker mere af kirken, end det en Thorkild Grosbøll med sine særlige teologiske udlægninger er i stand til at levere.

Problemstillingen vedrørende det at trække grænser er naturligvis ikke ny. Allerede Paulus måtte sande, at ikke alt er gavnligt, såfremt evangeliet skal nå helskindet igennem også til den, der i forvejen er svag i troen. Det kan være en nok så uskadelig praksis som at spise afgudsofferkød, hvilket var et af de store stridsemner i menigheden i Korinth. Gør det nogen usikre på troen, bør man simpelt hen afholde sig fra det, er Paulus' klare holdning. „Vi opnår ikke noget ved at spise, og vi mister ikke noget ved at lade være. Men se til, at jeres ret til at spise offerkød ikke bringer de svage til fald.“ (1.Kor 8,9) For Paulus er det ikke ordninger for ordningernes skyld. For Paulus handler det derimod om, at alt, hvad der gøres, sker til opbyggelse af troen.

Den samme tanke deles af Luther. I „Om gudstjenestens ordening i menigheden“ fra 1523 samt „Den tyske messe“ fra 1526 beskriver han, hvad der må gøres, for at reformationens inderste anliggende kan sætte sig igennem i gudstjenesteordningen. I erkendelse af, at forandringen må virke overvældende på folk, skelner han klart mel-

lem, hvilke dele af de katolske kirkeordninger, som der nødvendigvis må gøres op med, fordi hele den nye evangeliske forkyndelse afhænger deraf, og hvilke „udenværker“ som kan bevares uden skade for forkyndelsen. „Men hovedsagen må være den, at det jo alt sker, for at Ordet må gå i svang, og der ikke igen skal blive en hylen og larmen ud af det, sådan som det hidtil har været. Det er bedre at undlade alt undtagen Ordet. Og der er ingen bedre beskæftigelse end ordet, thi at dette skal gå i svang blandt de kristne, viser den hele skrift ...“. Og om ordningerne siger han: „Thi ordningerne skal tjene til troen og kærlighedens fremme og ikke til fortræd for troen. Hvis de nu ikke gør det mere, er de allerede døde og borte og gælder ikke mere, ligesom når en god mønt, som er forfalsket på grund af misbruget bliver ophævet og ændret, eller som når de nye sko, der bliver gamle og trykker, ikke bliver båret længere, men kastes bort og andre bliver købt. Ordning er en ydre ting, den være så god den vil, så kan den dog komme i misbrug. Men da er den ikke mere en ordning, men en uorden; derfor består og gælder ingen ordning noget i sig selv, sådan som de pavelige ordninger hidtil har været agtet, men enhver ordnings liv, værdighed, kraft og dyd er den rette brug, ellers gælder og dur den slet intet.“

Ordningerne er dermed ifølge både Paulus og Luther foranderlige, og tjener ikke andre formål end at opbygge troen. I centrum står Ordet, evangeliet om Kristus. Ordningerne sikrer, at dette ord kan bæres frem for menigheden uden uklarhed. Ordningerne er på ingen måde ligegyldige, men de kan naturligvis ændres, hvis de grundet forskellige forhold, pludselig skulle vise sig at stille sig hindrende i vejen for evangeliets forkyndelse.

Ordningerne ændres til stadighed. Senest i 1992, da den ny alterbog og den nye ritualbog kom. Begge bøger afspejler, at der forud for udarbejdelsen ligger enten en folkelig praksis eller et folkeligt krav, som har sat spørgsmålstejn ved ordningernes fortsatte gyldighed. Hele det store oversættelsesarbejde med Det gamle og Det nye Testamente udsprang af ønsket om et mere nutidigt, forståeligt dansk, hvorefter der nu er eksempelvis er mulighed for at sige „Helliget blive dit navn“ i Fader Vor i stedet for „Helliget vorde.“ I vielses-

ritualet ser man tydeligt en folkelig praksis indarbejdet eks. dér, hvor præsten efter tilspørgelsen med kursiveret skrift huskes på: „Her kan brudeparret eventuelt udveksle ringe.“

Næste gang vielsesritualet bliver taget op til vurdering, er det ikke utænkeligt, at denne kursiverede regibemærkning vil være udvidet med følgende: „Her kan brud og brudgom kysse hinanden“ for det sker allerede jævnt hen, efter engelsk og amerikansk forbillede, og spørgsmålet: „Hvornår er det så, vi må kysse hinanden“ dukker op ved næsten samtlige viessamtaler.

Ordningerne som beskyttelse

Ritualer, alterbog og salmebog er udtænkt og sat i værk af mennesker og som sådan foranderlige. Af samme grund kan de ikke uden videre gøre det ud for en evigtgyldig grænse. Når det alligevel giver ikke bare mening, men god mening, at tale om en grænse fra kirkens side, forudsætter det en idé om, at der er noget, som skal beskyttes; at der er noget at tage vare på, som helst ikke skal udsættes for hvad som helst. Det er også tilfældet. Faktisk er der hele to forhold, som kræver, at der trækkes nogle klare grænser, eller rettere, at de grænser, som allerede findes, tegnes tydeligere op. På den ene side har man folkekirkens medlemmer, som skal beskyttes. På den anden side har man kirken, eller snarere det evangelium, som kirken er sat til at varetage forkyndelsen af.

Beskyttelsen af folkekirkens medlemmer, og dvs. af kirkens brugere, hænger sammen med udsagnet om, at der ikke findes personsanseelse hos Gud. Af både Det gamle og Det nye Testamente fremgår, at Gud ikke gør forskel på mennesker. Kirken bygger simpelt hen på det fundament, at vi alle i kraft af dåben er lige for Gud, hvilket har den naturlige konsekvens, at der ikke skal laves forskelsbehandling. I kirken tilbydes alle mennesker, uanset rang og stand, Guds nådemidler, og det betyder, at kirken trods det, at den er en helt igennem menneskeskabt konstruktion, forsøger at efterleve, at intet menneske skal bedømme / fordømme et andet menneske. Al dom er overladt Gud.

Som det foregår i øjeblikket er det imidlertid sådan, at præsten – ofte i samråd med den øvrige kirkebetjening og menighedsrådet – afgør, hvad der må få adgang til kirkerummet. Det er så at sige præsten, der fælder dom over de ønsker, som folk måtte komme med. I en eller anden udstrækning må det kaldes forskelsbehandling, at man i én kirke hjertens gerne må synge Kim Larsens „Om lidt bli'r her stille“, medens man i en anden overhovedet ikke må så meget som nævne den titel. Begge steder argumenteres der formentlig lige grundigt fra præstens side, men faktum er, at det i sidste instans let ender med at blive et spørgsmål om f.eks. præstens personlige smag og indstilling, hvilket af brugerne tydeligvis opleves som meget utilfredsstillende, og derfor ofte tolkes som om der findes henholdsvis forstående, moderne præster og ufolkelige, gammel-dags præster.

Beskyttelsen af kirken handler om, at der er en kerne, et fundament, som skal sikres mod at forsvinde eller blive ligegyldigt. Kernen er naturligvis evangeliet om Guds søn, Jesus Kristus, der kom til verden ikke for at dømme den, men for at frelse den, og hvad enten det drejer sig om en gudstjeneste eller en kirkelig handling er det dette budskab, der skal stå i centrum. Den lutherske gudstjenesteordning er stram og enkel netop for at undgå, at Kristus som det absolutte centrum ikke skal overdøves. Liturgien er renset for uvedkommende elementer for at undgå, at forkyndelsen bliver dunkel.

Banen kridtes op

At liturgien, ritualerne, udvalget af tekstlæsninger og samlingen af salmer, udelukkende skyldes mennesker betyder på den ene side, at de til enhver tid kan og skal udfordres af den menneskelige samvittighed. Evangeliet står altid over ordningerne og sikrer dermed, at ingen, hverken en bestemt tid eller et bestemt embede, kan tage patent på udlægningen af Bibelen og kristendommen. Den kaldstanke, som præsteansættelsen endnu forbindes med, rummer den frihed, at ethvert sogn kan vælge den præst, som det føler sig teo-

logisk og kirkeligt på bølgelængde med. Loven om sognebåndsløsning sikrer, at det enkelte folkekirkemedlem kan bruge den præst, som vedkommende ønsker. En fuldstændig ensretning indenfor folkekirken er dermed hverken tilrådelig eller gennemførlig.

Når det imidlertid er sagt, er det vigtigt at pointere, at ordningerne al deres foranderlighed til trods, gælder nu og her, og at de udgør den grænse, som alle nye tiltag foreløbig må måles på. Ligesom præsten i sit virke er forpligtet på Folkekirkens bekendelsesskrifter, som dækker over de tre oldkirkelige symboler, den augsburgske bekendelse og Luthers lille katekismus, således må også ethvert folkekirkemedlem være indstillet på at indordne sig under disse. Det giver ingen mening at være medlem, hvis man nægter at acceptere de grundlæggende ordninger, som dette medlemskab giver adgang til. Også kirkerummet sætter sine begrænsninger. Hvis man nægter at tilpasse sine krav til denne bygning, der i kraft af sin arkitektoniske udformning og sin kunstneriske udsmykning taler sit eget klare sprog, reducerer man den til en kulisse i den selv-scenesættelse, som nogle kirkelige handlinger har en tendens til at udarte sig til.

Der kunne nævnes mange eksempler på, hvor der må trækkes en grænse. Her skal blot som afslutning nævnes nogle stykker.

Der er f.eks. ikke det mindste i vejen med Højskolesangbogens sange, tvært i mod, men i kirken synger man altså salmer, fordi det nu engang er gennem dem, at menigheden repeterer Guds gerninger og bekender sig til Ham i hele hans treenige forunderlighed.

Med hensyn til Poul Joachim Stenders skik med at klappe i forbindelse med barnedåben, er den også et af disse påfund, som bør undgås, fordi det fordrejer anliggendet. For et er følelsesudbruddet, men hvad er det egentlig kirkegængere og præst i fællesskab klapper af? At klappe forbindes med en præstation, og eftersom man dårligt kan forestille sig, at der klappes af Gud – Gud er ikke en optrædende kunstner, hvis præstationer, man kan forholde sig til med applaus – klapper man formodentlig af enten præsten, forældrene eller måske ligefrem barnet, der ellers ifølge traditionel dåbsforståelse døbes uden at have præsteret det ringeste.

Hele debatten vedrørende Kim Larsens „Om lidt bli'r her stille“ klingede ud sidst på foråret 2003, men da sangen atter blev sunget i forbindelse med bisættelsen af den myrdede Mia fra Benløse, trådte den igen frem i hele sin teologiske mangelfuldhed. „Fik du set det, du ville“ virkede som et temmelig ubarmhjertigt og meget lidt trøstende spørgsmål at stille i den tragiske situation.

Så grænser – det er der! Og loft over imødekommenheden – det må der nødvendigvis sættes!¹

1. Artiklen har tidligere været bragt i *Haderslev Stifts Årbog 2003*.

Nyt lys over Hans Thomissøns messetoner fra 1569

Af Peter Weincke

Da Jens Petersen Larsen i 1935 udgav sine *Messetoner efter gammel kirkelig tradition*¹, var det naturligt for ham at gøre status over messesangstraditionen i Danmark. Forfatterens bedømmelses-kriterium var anlagt efter hans studier af Vatikanets *Cantorinus romanus* (1911)², hvis forskrifter for messesang var baseret på en række af middelalderens oprindelige recitationsformler. Det var disse, som Larsen i sin bog ønskede at indlemme i den danske liturgi.

Indledningsvis bemærker Larsen, at Luther mærkeligt nok ikke videreførte middelalderens „fint udarbejdede system af orations- og lektionstoner“³, men derimod i *Deutsche Messe* (1526) foreskrev liturgisk recitation efter psalmodi-praksis. På dansk fremgår dette faktum i øvrigt senest af artiklen „højmesse“ i Peter Ryoms *Kirkemusikleksikon*⁴: Højmessens fjerde led er Epistel (sunget i 8. Toneart).

-
1. Jens Peter Larsen: *Messetoner efter gammel kirkelig tradition*, København 1935. Se seneste (4. reviderede) udgave ved Peter Weincke og Bent Frederiksen, Samfundet Dansk Kirkesang i kommission hos Edition Egtved A/S, 1998.
 2. Cantorinus, seu Toni communes officii et missae juxta ritum Sacrosanctae romanae Ecclesiae... Romae, typis polyglottis vaticanis, 1911.
 3. Se Jens Peter Larsen: op.cit., 4. rev. udg. s. 9.
 4. Peter Ryom: *Kirkemusikleksikon*, Christian Ejlers' Forlag, København 2002. Ryoms gennemgang af Luthers *Deutsche Messe* er her baseret på Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte, Geschichte, Übersetzung, Kommentar*. Zweite Auflage, Bärenreiter, Kassel etc. 1998, s. 30.

Noderne til Luthers „Epistel in octavo tono“ fra *Deutsche Messe* kan findes i *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*⁵:

Die Epistel in octavo tono

Regulae huius melodiae (M o d e l l): DM Luther 1526

Initium (Eingang) Comma (Komma) Comma aliud (2. Komma) Colon (Halbfuß) 380

Periodus (Satzschluß) Quaestio (Frage) Finale (Schluß der Lesung)

Exempel:

8 Luther: So schreibt der heilig Apostel Paulus zu den () Ko = rin = thern:
 KO RIN. Epi. 1544: So schreibt S. Paulus an de Ko = rin = thern:

8 Lie = ben Brü = der, dafür hal = te uns je = der = mann,
 Le = ven Brø = der, darvor hold () uns η = der = man,

Luthers toner er iflg. Larsen „mindre varierede, skønt de anvender et større toneområde“⁶. De vandt ikke stor udbredelse i Tyskland og fik ifølge S. Widding ingen betydning i Norden⁷. Jens Peter Larsen gør derimod opmærksom på, at middelalderens messetoner videreførtes urørt i dansk reformatorsk gudstjeneste, hvis man skal tro en passus i Wormordsens håndbog (1539), hvori det hedder „at

5. *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, nach Quellen herausgegeben von Konrad Ameln, Chr. Mahrenholz u. Wilh. Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt, Göttingen 1941ff., s. 285.

6. Jfr. Jens Peter Larsen: op.cit. 4. rev. Udgave, side 9.

7. Se S. Widding: *Dansk Messe, Tide- og Psalmesang 1528-1573*, bd. I-II, København 1933, bd. I, s. 94.

epistel og evangelium skal læses (!) „med sædvanlige noder“⁸. Af Wormordsens sparsomme epistel-intonation⁹ fremgår det under alle omstændigheder, at denne ikke har noget til fælles med Luthers toner:



Wormordsens Epistel-tone kan være blevet messet helt enkelt, „in recto tono“, dvs. direkte på recitationstonen hele teksten igennem uden nogen melodiske bøjninger og dermed uden relation til midaldralderens recitationspraksis¹⁰.

Helt anderledes forholder det sig, når man går til hovedkilden inden for dansk reformatorisk messe- og salmepraksis, Hans Thommissøns Psalmebog (1569)¹¹. I salmebogens ritualbogsafsnit sidst i bogen anvises kollekt-, epistel- og evangelietoner, som Jens Peter

8. Jens Peter Larsen : op.cit., side 9.

9. Eksemplet er hentet fra S.H. Poulsens facsimileudgivelse af Frans Wormordsens håndbog i bogen *Danske Messebøger fra Reformationstiden*. Udgivet i facsimile af Universitets-Jubilæets danske Samfund med en liturgi-historisk redegørelse af S.H.Poulsen“, København 1959.

10. Harald Kent anser det dog for sandsynligt, at Wormordsen henviser til „den gammelkendte Epistelmelodi“, baseret på „den gamle katholske Præstemesse“, jf. Harald Kent: *Brændpunkter i reformationstidens gudstjenesteordning*, København 1937, s. 118, 134 og 61. Så vidt vil Henrik Glahn dog ikke gå ikke i forbindelse med sine transkriptioner af Wormordsens liturgiske melodier, se Henrik Glahn: „Messehåndbøgernes Melodistof“ i S. H. Poulsen : op.cit. s. 134.

11. Hans Thommissøn: *Den danske Psalmebog* (1569), 3. facs.udg. med efterskrift af Erik Dal, udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang 1997.

Larsen imidlertid havde vanskeligt ved at placere i forhold til mid-delalderens messetradition. Her følger kollekt og episteltonen:

Register offuer den ne Bog.

* Naar her staar effter Ziffer tallit it punct (.)
da mercker det den første side paa bladdit. Men
naar der staar ij puncter effter Ziffer tallit(:)
da mercker det den anden side
paa bladdit.

I.

Om den Danske Euangeliske Messe.

Introitus.

Aff Dybsens nød raaber ieg ic. 178.

* Eller en anden danske psalme som mest kommer
offuer Lens met høytiden eller den dags Evans
gelio.

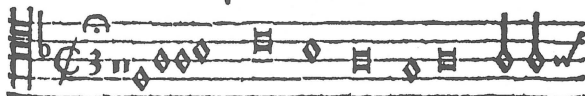
Kyrieleison.

* Fra Christi fødels høytid indtil Kyndelmisse. 3.

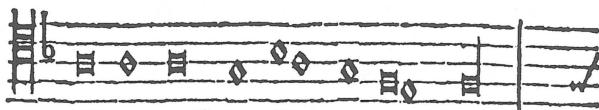
* Fra paaske indtil pindsedag. 92:

* I pindsedage / oc siden om Søndagerne oc ans
dre hellige dage indtil Jull / oc effter Kyndelmisse
indtil paaske. 99:

Presien staaendis vend til Alteret/
begynder Gloria in excelsis Deo ic.
saaledis.



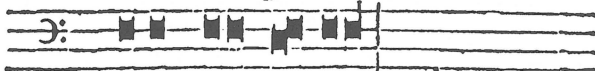
Alleniste Gud i Himmerig / være
Aaa iij loff



loff og priss for alle sin naa = de.

Degnen og Soltit forfølger det/siungendis. Der hand bassuier giort i Jorderig ic. 109:

Presten vender sig til Folcket/
sigendis :



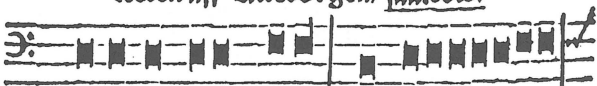
Herren være met eder.

Degnen og Soltit svarer.



De met din Aand.

Siden vender prestien sig til Alterit og læss Col-
lecten aff Alterbogen/ saaledis.



Lader oss alle Bede. O Herre ic.

Degnen og Soltit svarer :

Amen.

Siden vender Presten sig atter igen til Soltit/og læss Epistelen aff Alterbogen/ saaledis.



Epistelen bescriffuer oss Sancte Possuel
til

til de Corinther. Ricke Brødre ic.

Commā & Colon. Periodus. Periodus alia.

Quaestio. Fincle.

Haleluia.

Haleluia/Gladelig ville wi Haleluia ic 288.
 Haleluia det bør off altid at siunge. 290.

* See flere Haleluia/ Blad 289. 291. 292.

* Efter Haleluia/ dybis
 Børnene.

Sequenter.

* Fra Jul til Kyndelmisse/
Grates nunc omnes. Met sin Danske der hoff/
 Nu lader off alle tacke Gud vor Herre ic. 6.

* Fra paaske til pindzedag/
Victimæ paschali &c.

Christus Jesus for off Offrit 83:
 Oc siungis / Christ stod op aff Døde/ imellem
 huert Verst/ eller huert andet Verst.

Aaa iiij

Dm

Larsen kommenterer Thommissøns recitationspraksis således:

„Det fremgår tydeligt af en række enkeltheder i disse melodier, ikke mindst af episteltonen, at vi her står overfor en udløber af før-reformatorisk praksis. Men den sene tid har sat sine spor. Det oprindelige princip: recitation på en højere-liggende taletone med melodisk afspænding ved indsnit i teksten, er her forladt. Bevægelsen udgår i disse toner nedefra, fra undertertsen, *d* til den egentlige grundtone, *f*.

En sådan stigende begyndelse kender vi fra en række gregorianske former, f.eks. fra de otte psalmetoner. Men det initium, der indleder disse melodier, består kun af 2-3 toner, der uden svinkeærinder fører op til taletonen foroven. Her derimod når bevægelsen op mod den oprindelige taletone, *f*, først sit mål ved slutningen af det pågældende afsnit. Den underliggende halvtone (ledetone), *e*, har overtaget funktionen som taletone, hvorved hele recitationen præges ubehageligt af en stræben op mod grundtonen, som først finder sin udløsning til sidst, når vi endelig når helt op...“¹²

Også Søren Sørensen undrer sig i sin oversigtsartikel om „Messe-melodier og messetoner, deres baggrund, historie og aktuelle status“¹³ over, at Thommissøn ikke holder fast „ved de gamle systemers talenære princip“ men lader slutningen „gå op i stedet for ned“¹⁴. Det er for ham stadig en gåde, hvorfra Thommissøn har hentet sit forbillede, selvom Henrik Glahn, iflg. Søren Sørensen har gjort opmærksom på en lignende tone fra Pommern, udgivet samme år som Thommissøns Psalmebog (1569) og gengivet i *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*¹⁵:

12. Jens Peter Larsen: op.cit., side 10-11.

13. Se *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1979-80*, s. 11-49.

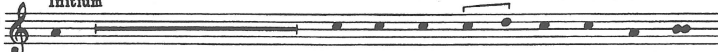
14. Jf. ibid. s. 24.

15. ibid. loc.cit. Eksemplet fra Pommern er hentet fra *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, s. 294.

Tonus epistolarum et prophetiarum

Ag Pommern 1569

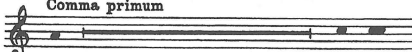
386 **Initium**



Al = so schrifft S. Paulus an de Rō = mer im elff = ten Ca = pit = tel.
 (Al = so schreibet S. Paulus an die Rō = mer im elf = ten Ka = pi = tel.)

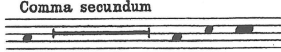
[Al = so schrifft de Propheet Efa = i = as im nee = gen = den Ca = pit = tel.]
 [(Al = so schreibet der Propheet Je = sa = ja im neun = ten Ka = pi = tel.)]

Comma primum

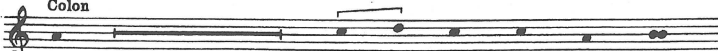


○ welck eine Düpe des Reichdomes Ga = des,... und der Erkenntnis = se Ga = des;...
 ○ welck eine Tiefe des Reichthumes Got = tes,... und der Erkennt = nis Got = tes;...

Comma secundum



Colon



Wo ganz unbegrifflich sint sei = ne Ge = rich = tel ...
 Wie ganz unbegreiflich sind sei = ne Ge = rich = tel ...

Søren Sørensen finder det således sandsynligt, at Thomissøn har „hældt til en pommersk tradition“¹⁶, hvilket iflg. forfatteren ikke er urimeligt, da den pommerske Johannes Bugenhagen øvede stærk indflydelse på den danske reformation.

Sørensens formodning skal ikke bestrides her, skønt Johannes Bugenhagen allerede 1521 forlod Pommern og flyttede til Wittenberg, hvor han som nær ven af Luther blev en af de ledende reformatorer. I årene 1537–39, altså 30 år før Thomissøns Psalmebog udkom, opholdt han sig i København, hvor han kronede Christian III til konge og overhovedet spillede en afgørende rolle for etableringen af den lutherske kirke i Danmark¹⁷. Hvad der derimod er mere tvivlsomt, er påstanden om, at den messesangspraksis, som Bugen-

16. Se Søren Sørensen artikel i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1979-80*, s. 24.

17. Se Martin Schwarz Laustens artikel „Bugenhagen, Johannes“ i *Den Store Danske Encyclopædi*, København 1995, bd. III, s. 457 samt af samme forfatter: *Kirkens historie i Danmark, Pavekirke, Kongekirke, Folkekirke*, Århus 1999, s. 39ff.

hagen i givet fald skulle have videregivet til Danmark (i.e. Hans Thomisson), repræsenterer en særlig pommersk tradition.

I et fornyligt afsluttet forskningsprojekt (1998-2002 under statens Humanistiske Forskningsråd) i Vatikanbiblioteket i Rom har undertegnede undersøgt en større samling lærebøger i messesang, de såkaldte romerske cantoraler, udgivet i perioden 1500-1900¹⁸. Den ved Peterskirken ansatte kirkemusiker Giovanni Guidetti's lærebog *Directorium chori* (1582)¹⁹ blev af Vatikanet i mere end fire hundrede år betragtet som forbillede for den romersk-katolske messesang, og de i projektet behandlede kilder i Vatikanbiblioteket er derfor kvalificeret i forhold til dette værk:

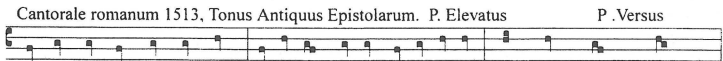
1. De tidlige, såkaldte Præ-Guidettiske kilder, 2. De centrale, Guidettiske udgivelser og genudgivelser af Vatikanets lærebog fra 1582 og endelig 3. De Post-Guidettiske messesangsbøger udgivet efter eller sideløbende med Guidetti, kulminerende med Vatikanets udgivelse af den tidligere omtalte *Cantorinus romanus* (1911).

I dette materiale udskiller de tidligste kilder fra gruppe 1 sig klart fra resten af materialet, idet de først og fremmest er noteret med udelukkende brug af såkaldte *virgae caudatae*, dvs. virga-neumer med hals, men desuden gør brug af et righoldigt og varieret repertoire af kadenceformler, hvis brug senere skulle blive begrænset af Giovanni Guidetti. Mest bemærkelsesværdigt er imidlertid disse kilders anvisning af mulige recitationstøner på „ledetonen“ H eller E med afsluttende kadencering på „grundtonen“ C eller F. Denne recitationspraksis betegnes evt. som „antiquus“ eller „solemnis“. Den optræder endvidere i flere monastiske kilder. I det følgende skal som eksempel på denne praksis meddeles begyndelseslinjerne af et par tidlige romerske episteltoner. Et

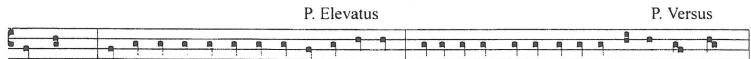
18. Peter Weincke: *Studies in liturgical recitative as found in the Cantorale literature 1500-1900 in the Biblioteca Vaticana, Roma*, Vol. I-II, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma 2002 (doktorafhandling).

19. Giovanni Guidetti: *Directorium chori ad usum sacrosanctae Basilicae Vaticanae & aliarum cathedralium & collegiatarum Ecclesiarum collectum opera Ioannis Guidetti...*, Romae, apud Robertum Granjon, 1582.

cantorale romanum fra 1513²⁰ anviser denne Tonus Antiquus Epistolarum²¹:

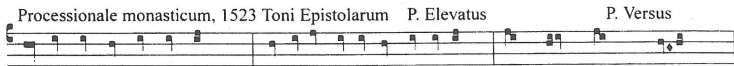


Lec-ti-o e-pi-sto-le be-a-ti pauli a-po-sto-li: ad ro-ma-nos.



Fra tres: Cor de e-nim credi-tur ad iu-sti-ti-am: o-re autem confes-si-o fit ad sa-lu-tem:

Et processionale monasticum fra 1523²² har denne episteltone



Lec-ti-o e-pi-sto-le: be-a-ti pauli a-po-sto-li ad ro-ma-nos.

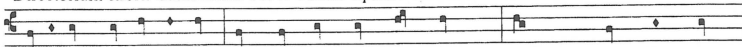


Fra tres: Corde enim creditur ad iu-sti-ti-am: o-re au-tem confes-si-o fit ad sa-lu-tem.

-
20. Cantorale romanum 1513. Compenium musices confectum ad faciliorem instructionem cantum choralem discentium: nec non ad introductionem huius libelli, qui Cantorinus intitatur: omnibus divino cultui deditis perutilis et cessarius: ut in tabula his immediate sequenti latius apparet. Venetii, Lucas Antonius Giunta, 1513.
21. Se ibid., f. 31r.
22. Processionale monasticum. Cassinesi 1523. Cantus monastici formula noviter impressa ac in melius redacta ... cum tono Lamentationis Ieremiae prophetae & aliquibus aliis cantibus ... In alma civitate Venetiarum, cura Lucae Antonii de Giunta, 1523. Episteltonen findes på f. 46r.

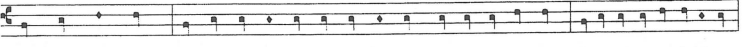
Og endeligt skal citeres et karmeliter Directorium fra 1699²³, der på grund af sin notation er grupperet indenfor de „tidlige“ kilder. Bogen anviser denne alternative „Cantus Epistolarum in festis solemnioribus“:

Directorium chori. Carmelitani 1699. Cantus Epistolarum in festis solemnioribus P. versus




Lec ti o E - pi - sto - læ be - a - ti Ja - co - bi A - po - sto - li.

P. Elevatus P. Circumflexus



Cha - ris - si - mi, con fi - te - mi - ni al - te - ru trum pecca - ta ves tra : & o - ra - te pro invicem.

P. Versus



ut sal - ve - mi - ni.

I kilderne fra 1513 og 1699 er disse episteltoner på H eller E anvist som alternativ til de „ordinære“ toner på C eller F. Det skal endvidere bemærkes, at formelbetegnelserne Punctus Elevatus, Punctus Versus og Punctus Circumflexus er indføjet af denne forfatter. De udspringer alle af senmiddelalderens mest anvendte recitationsformler²⁴. Mens den første kilde må betegnes som et ordinært romersk cantonale, må de to øvrige betegnes som monastiske, den første med udgangspunkt i benediktinerordenen i Montecassino, siden 1504 etableret som ‚Congregatio Cassinensis‘ ved Santa Giustina i Padova²⁵, den anden i karmeliterordenen.

23. Directorium chori. Carmelitani 1699. Directorium chori, una cum processionali juxta ordinem, ac ritum fratrum Dei genitricis Virginis Mariae de Monte Carmeli, continens ea, quae ad sac. Officia cantu persolvenda pertinent, collectum ... per R.P. Archangelum Paulium ..., Romae, Novis Typis Cajetani Zenobi, & Georgii Plachi, 1699. Episteltonen er gengivet på side 67.

24. I projektet blev fundet mere end 30 varianter af seks grundlæggende recitationsformler.

25. Se Peter Weincke: *Studies in liturgical recitative...* bd. I, s. 14.

Under alle omstændigheder vidner alle tre kilder om en tidlig romersk tradition, hvis træk tydeligvis genfindes i messetonerne fra Pommern og hos Thomissøn.

Studerer man endvidere episteltonernes grammatiske formler, er slægtskabet mellem den antikt romerske tradition, Pommern og Thomissøn også slående: Det tidlige romerske Punctus Elevatus, genfindes i Thomissøns Comma & Colon og i Pommerns Comma primum og secundum.

Og det tidlige romerske Punctus Versus finder sit modstykke i Thomissøns Periodus og Periodus alia og i Pommerns Colon²⁶.

Når Jens Petersen Larsen ikke har været vidende om denne tidlige romerske messesangstradition, skyldes det formentlig det faktum, at Dom Pothier i sit gregorianske restaureringsarbejde i Solesmes i slutningen af det 19. årh. ikke tog højde for denne tradition, der derfor heller ikke blev indlemmet i Vatikanets senere udgivelser af liturgiske bøger, herunder i *Cantorinus romanus* (1911).

Man kan spørge, om Solesmes-skolens udeladelse af denne særprægede recitationspraksis skal begrundes i dens evt. monastiske observans, eller om den er blevet betragtet som antik og ukarakteristisk for romerkirkens liturgiske recitativ.

Så meget desto mere interessant er det, at den tydeligvis kan genfindes hos Hans Thomissøn som modvægt til Wormordsens farveløse recto tono Epistel, der i øvrigt blev toneangivende for Guidetti-skolen²⁷, og som Vatikanet også foreskrev som en mulig recitationstone i *Cantorinus romanus*²⁸ (1911).

26. Søger man yderligere i kildernes formelsæt, viser det sig, at både Thomissøn og Pommern-kilden foretrækker grundtonens underterts i spørgefiguren, i modsætning til de tidlige romerske spørgefigurer, der også her fastholder ledetonen som recitationstone. Alle kilder har ikke usædvanligt en individuelt udformet slutningsfigur, Finalis, selvom der også her kan anes et vist motivisk slægtskab.

27. Se Giovanni Guidetti: *Directorium chori*, 1582, s. 565ff.

28. Se *Cantorinus romanus*, 1911, s. 76.

Meget kunne tyde på, at der i mange kirker i Danmark før, under og lige efter reformationen er blevet messet efter senmiddelalderlige recitationstøner, der er udgået fra monastiske eller antikt romerske miljøer i og udenfor Rom. I så fald havde etableringen af den lutherske kirke i Danmark ingen indflydelse på tidens messepraksis, bortset fra at den nu skulle udføres på modersmålet.

For at belyse dette spørgsmål fuldt bør der udforskes et større udvalg af lutherske og romersk-katolske liturgiske bøger i 1500-tallets Europa. Det grundlæggende spørgsmål drejer sig om lutherkirkens optagelse, afvisning eller bearbejdelse af romerkirkens etablerede liturgiske recitativ.

Musik og teologi i Johann Sebastian Bachs *Orgelbüchlein*

Af Lotte Vibe Pedersen

Indledning

Når Johann Sebastians Bachs kirkekompositioner er blevet tildelt prædikater som „teonom kunst“, „forkyndelsesmusik“ og „musikalske prædikener“, indicerer dette samtidigt, at disse værkers værdi ikke begrænser sig til deres åbenlyse æstetiske kvaliteter. Der er af komponisten præsteret en enestående sammensmeltning af ord og toner; et unikt samspil mellem teologi og musik, der ikke blot bringer overensstemmelse mellem musikken og det teologiske indhold, men tillige giver „afkast“ i form af et musikalsk-teologisk „hermeneutisk overskud“.¹

Når tekstdeklamationen aldrig bliver banal eller triviel, beror det naturligvis i markant grad på værkernes kunstneriske kvalitet, hvilket tilmed har den effekt, at Bachs kirkemusik også i teologisk henseende forlenes med et „overskud“. Og det vil her først og fremmest sige den teksttolkning, Bach kompositorisk indfører i sine kirkestykker. Det er således et gennemgående træk i Bachs kirkemusikalske værk, at musikken hermeneutisk udtyder eller perspektiverer de teologiske tekstudsagn, der knytter sig til melodien.

Dette *belærende* sigte hos Bach skyldes ikke mindst, at den tyske barokmusik i omfattende grad overtog de principper, der var gældende for den klassiske retorik; og som sit retoriske forbillede ville barokmusikken ikke blot bevæge (*movere*) og fornøje (*delectare*), men den så det tillige som et vigtigt mål at belære (*docere*) modtageren.

1. Lothar & Renate Steiger: „*Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem*“. *Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi*, Göttingen 1992, s. 25.

Den barokke kirkemusik intenderer derfor ikke blot mod at fremstille et illustrativt tonemaleri, men den rummer tilmed en eksegetisk betydning, som tilhøreren skal tilegne sig. I sit forord til orgelværket *Orgelbüchlein* definerer Bach således musikkens formål som „*Den højeste Gud til ære og næsten til derved at belære*“. Dette værk demonstrerer på fornem vis Bachs suveræne evne til at belyse og udlægge en teologisk tekst med musikalske midler.

I det følgende skal der gives en række eksempler på, hvorledes Bach formår at forene musikalsk og teologisk forkyndelse i *Orgelbüchlein*.²

Orgelbüchlein – baggrund og kompositionsform

Orgelbüchlein („lille orgelbog“) er den beskedne titel på et ambitiøst projekt, som Bach imidlertid aldrig fuldendte. Af autografens 164 planlagte koraludsættelser blev blot 46 realiseret. De fuldendte bearbejdelser er med enkelte undtagelser³ blevet til i Bachs tid som organist ved hoffet i Weimar (1708-1717), formentlig i tidsrummet mellem advent 1713 og påske 1716, hvor udarbejdelsen af uvisse årsager blev afbrudt.

Bachs forord på titelbladet indikerer et didaktisk formål: „*Den lille orgelbog, hvori begyndere i orgelspil gives instruktion i at udarbejde en koral i enhver stil og på samme tid opnå færdighed i studiet af pedalspil*“

-
2. Blandt litteraturen til emnet kan nævnes: Ernst Arfken: „Zur Entstehungsgeschichte des *Orgelbüchleins*“, *Bach-Jahrbuch* 1966, s. 41-58. Leipzig 1966; Ian Heilmann, Jytte Lundbak og Jane Laut: „Bachs orgelkoraler. Forkyndelse sat på noder“, *Haderslev Stiftsbog* 1985, s. 11-19. Haderslev 1985; H.-H. Löhlein: *Orgelbüchlein Sechs Choräle von verschiedener Art (Schübler-Choräle): Choralpartiten: Kritischer Bericht*, s. 85-107. Kassel 1987; Bine Bryndorf og Peter Thyssen: „For kendere og Liebhaber...“. Johann Sebastian Bachs *Clavier-Übung* 3. Teil“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift* 1995, s. 68-120, samt de nedenfor citerede værker.
 3. Revideringer kan dateres til Bachs tid i Leipzig, hvor samlingen også blev suppleret med nytårskoralen *Helf! mir Gottes Güte preisen*, ca. 1740.

eftersom pedalet i koralerne spilles obligat.⁴ Ved siden af denne pædagogiske funktion, har samlingen utvivlsomt også været tiltænkt gudstjenestebrug (som indledning til korets eller menighedens salmesang), eftersom manuskriptet indeholder brugsmusik til alle liturgiske lejligheder. Korallerne er tilpasset kirkeåret og disponeret efter den tematiske inddeling i datidens salmebøger, således at samlingens første del indeholder koraler til kirkeårets festdage (hertil hører flertallet af de fuldførte koraler), mens korallerne i samlingens anden del fokuserer på den kristne læres hovedindhold og menneskelivet, og derfor beregnet til brug i hele kirkeåret.

Samlingens bearbejdelser er karakteristiske ved deres stærkt koncentrerede udformning: Knappe og koncise.⁵ Bach rendyrker i Orgelbüchlein en særlig stiltype, der slet og ret har fået betegnelsen „*Orgelbüchlein*-typen“. Denne kompositionsform er kendetegnet ved, at sopranen gennemfører cantus firmus (c.f.), uforsiret eller sparsomt koloreret, og uden mellemspill. Tre eller fire dybere stemmer udformes som kontrapunkt til c.f. – og det er først og fremmest i disse ledsagestemmers motivik, at man i Orgelbüchlein møder tekstfortolkeren og prædikanten Bach, idet motiverne både udlægger koraltekstens teologiske indhold og gengiver dens grundaffekt.

Melodi-koralen bliver stilprincippet i hovedparten af samlingens udsættelser. Herudover opregner Orgelbüchlein ni c.f.-kanoner, tre forsirede koraler, en koralfantasi og en koralvariation.

-
4. Bach har tilføjet titelbladet under sin tid som kapelmester ved det reformerte hof i Köthen (1717-1723). Hoffets afstandtagen fra enhver form for kunstnerisk udsmykning af gudstjenesten indebar, at Bach stort set kun beskæftigede sig med verdslig underholdningsmusik, og det er formentlig også hovedforklaringen på, at Orgelbüchlein aldrig blev færdiggjort.
 5. Når udsættelserne ikke er overlæsset med stilistiske ornamentter, beror det formentlig på værkets gudstjenestelige kontekst og liturgiske funktion. I Bachs vokalværk er koralen således den genre, der skal holde menigheden fast på den rette, lutherske tro. „At være bundet til cantus firmus vil sige at være bundet til Guds Ord“, som Bach-forskeren Ernst Arfken formulerer det (jf. P. Williams: *The Organ Music of J. S. Bach II. Works based on Chorales*, Cambridge 1980, s. 11).

Som instrumentalmusik er koralerne i sagens natur ordløse, men hver sats henviser implicit til en tekst, som Bach med musikalsk-retoriske virkemidler gør „talende“ – omformer til en „Klang-rede“. Samlingens tekstforlæg er 45⁶ evangelisk-lutherske salmer fra reformationens og ortodoksiens tid, heraf er ca. en tredjedel af Luther. Centrale reformatoriske tanker og den fortrøstningsfulde nådeforkyndelse betones derfor særlig stærkt. Salmernes første strofe sammenfatter i regelen salmens hovedindhold, og det er også i denne indledende strofe, Bach tager afsæt for sine teologiske refleksioner.

Tekstlig og musikalsk gennemgang af Orgelbüchlein

I den ældre Bach-litteratur⁷ er det især Orgelbüchlein-satsernes billedskabende virkninger og totalaffekt, man har dvælet ved og videreformidlet i ofte yderst poetiserende skildringer. Det siger sig selv, at en tolkning, der baserer sig på, hvad man *hører*, også må være objektivt mangelfuld – og der er da også langt fra enighed om, hvad det er, man mener at høre. Da det i mine øjne er absurd at gendrive sådanne subjektive fortolkninger (den spontane oplevelse af værket er selvsagt en personlig sag), kan man i stedet stille spørgsmål ved de hermeneutiske metoder. Her forekommer både Spittas fokusering på totalaffekten og Schweitzers figur-analyse, hvor hvert motiv tildeles en bestemt betydning, meget ensidige, hvilket da også betyder, at flere andre centrale teologiske aspekter nedtones. Bach ville som bekendt først og fremmest formidle et „objektivt“ indhold, som kan belære modtageren og fastholde denne på den lutherske tro. Orgelbüchlein-satserne er da også langt fra entydige, men tværtimod ganske ofte præget af affektmæssigt kontrasterende motiver.

I en række udvalgte satser – der udelukkende gribes an under en teologisk synsvinkel – skal det i det følgende belyses, hvordan

-
6. Koralen *Liebster Jesu, wie sind hier* optræder i to, næsten identiske versioner.
 7. Hermann Keller, Albert Schweitzer og Philipp Spitta. Peter Williams refererer forskellige tolkningsmuligheder i sin overvejende musikvidenskabelige analyse af Orgelbüchlein.

Bach i overvældende grad formår kompositorisk at indflette og udlægge luthersk-ortodoks dogmatik i sin musikalske forkyndelse.

I. Koraler til kirkeåret (BWV 599-634)

a) Adventskoraler

Samlingens indledende advents-afsnit tæller fire koraler, og de musikalske udsagn synes her først og fremmest at ville identificere den „hedningers frelser“, der anråbes i den første koral, Luthers adventssalme *Nun komm, der Heiden Heiland*.

Nun komm, der Heiden Heiland,
der Jungfrauen Kind erkannt,
des sich wundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt. (M. Luther, 1524)

Den længsel efter Herrens komme, som teksten udtrykker, artikuleres også musikalsk i Bachs udsættelse. Satsstrukturen er således præget af dissonerende samklange, altererede intervaller og en alvorfuld moltonalitet; stilistiske midler, der udtrykker nød og smerte, og som afspejler menneskets udsigtsløse situation uden Frelserens nærvær. Den længselsfulde forventning får yderligere betoning ved et bestemt motiv, der behersker alle stemmer. Det fastholdte motiv præsenteres i sopranen efter den første c.f.-tone, der, formalt usædvanligt, efterfølges af en kort pause, som her udelukkende tjener til klangligt at profilere det efterfølgende motiv, der ledsager ordet „komm“. Forskellige varianter af dette „længsels-motiv“ gennemtrænger hele satsforløbet, og den indtrængende bøn om Herrens komme gentages og intensiveres dermed stykket igennem. Netop inden motivet lyder i den øverste stemme, har Bach antydningvist ladet det vandre ned gennem stemmerne – som et hørligt udtryk for bønnen om Guds stigen *ned* til verden.

Inkarnationen billedliggøres yderligere ved to faldende passager i tenoren (takt 3,10). Der er her tale om den musikalske figur *katabasis*, der af Bachs slægtning, komponisten J. G. Walther, defineres som

„et harmonisk forløb, der fremstiller noget nedrigt, ringe og foragtet“ (Musikalisches Lexicon, 1732).⁸ Med denne bestemmelse bliver tenorens nedadrettede bevægelser ikke blot en grafisk aftegning af Guds stigen ned til verden, men tillige en henvisning til den inkarneredes ringhed og ydmygelse – en eksistens, der yderligere understreges af forløbets hårdt klingende, formindskede intervaller. Katabasis-figurens betydningsindhold udvides derfor naturligt til også at omfatte fornedrelsens videre forløb og klimaks: Jesu lidelse og død og nedfart til helvede (jf. strofe 3). Fordi inkarnationen er indfældet i en større frelsessammenhæng, der også implicerer lidelse og død, lader den sig ikke anskue isoleret, men må sammenholdes med og ses i lyset af den efterfølgende bitre smerte, hvilket bearbejdelsen altså tydeliggør med gængse musikalske udtryk.

Denne besindelse på den lidende Jesus dikterer også satsens overordnede affektindhold, der nærmest må betegnes som vemodigt. Bassens optræder ganske vist i hovedparten af satsen i en majestætisk formuleret, punkteret rytme, oftest udformet som en rytmisk forskydning af hovedmotivet, som dermed får en forstærkende betoning. Men trods bassens markante rytmik antager det *samlede* klangbillede aldrig nogen pompøs ouverture-agtig karakter – og det selvom der er tale om en åbningssats, der tillige er knyttet til advent, frelserens ankomst til verden. Den musikalske fremstillingsform fortæller altså utvetydigt, at Bachs fundamentale intention ikke består i en fremhævelse af Kristus som den triumferende helt. Orgelbüchlein-bearbejdelseernes fremherskende princip om en helheds-dimension i form af frelseshistorisk perspektiv udelukker ganske enkelt en fastlåsning af et bestemt Kristusbillede som f.eks. den sejrige Kristus. Satsbilledet er derimod helt og aldeles centreret omkring åbenbaringens paradoks: for at kunne vise sig for det syndige menneske, må Gud skjule sig som menneske og derefter lide og dø for verdens frelses skyld.

Det er netop dette inkarnationens mysterium, Bach vil udmale i den sidste koralfase. Den forundring, teksten udtrykker, over Guds

8. Oversat efter Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber 1985, ³1997, s. 113.

underfulde, men ubegribelige tiltag, realiseres musikalsk ved en brat afbrydelse af det intense 5-stemmige klangforløb, således at kun bassens dissonerende H står tilbage (takt 8 på „solch“). Dette musikalske overraskelsesgreb markerer det uhørte i Guds værk – modsætningen mellem Jesu fattige herkomst og hans guddommelige herlighed. Og samtidig lykkes det Bach at fremstille den spænding, der ligger i både at være et rationelt og troende menneske: inkarnationens mysterium er ikke tilgængeligt for intellektet, men kan enten antages i tro eller forkastes i foragelse.

De tre følgende adventsbearbejdelser markerer et stemningsmæssigt omslag i forhold til den første koral, idet det dunkle, tøvende og dissonerende nu afløses af lysere og livligere kompositioner, modsvarende løftet og forventningen om, at Kristus vil forløse verden fra syndens magt. Men glæden er aldrig entydig. Den umiddelbart sorgløse atmosfære modificeres diskret af en række negativt ladede musikalske udsagn, der fungerer som henvisninger til det lidende gudmenneske. Adventsbearbejdelserne begynder altså *nedefra* – ikke med triumfatoren Kristus, men med den fornedrede Kristus, der tager menneskets synd og lidelse på sig for at udfri mennesket af dødens magt. Bach accentuerer stedse den inkarneredes menneskelige ringhed, der overhovedet er forudsætningen for realiseringen af Guds frelsesplan, og adventskoralerne bliver derfor først og fremmest en præsentation af den Gudssøn, der må lide og dø for at nå Faderens mål om verdens frelse.

På forskellig vis kombinerer Bach i de tre øvrige adventskoraler en række stilmidler, hvormed han kompositorisk opnår at belyse inkarnationsdogmet: Jesus er på én gang sand Gud og sandt menneske. Således også i den sidste adventskoral, *Lob sei dem allmächtigen Gott*, der stemningsmæssigt udgør adventsdelens 'positive' klimaks.

Lob sei dem allmächtigen Gott,
der unser sich erbarmet hat,
gesandt sein allerliebsten Sohn,
aus ihm geboren im höchsten Thron. (M. Weisse, 1531)

I Bachs udsættelse illustreres Jesu væsen musikalsk af bassens melodiske forløb. Bassens opadgående oktavspring symboliserer Jesu guddommelige natur („aus ihm geboren im höchsten Thron“), mens den efterfølgende nedadstræbende bevægelse (katabasis) illustrerer det inkarnatoriske udsagn „gesandt sein allerliebsten Sohn“, og dermed foreningen med den menneskelige natur. Med denne melodiske konstellation, der også er karakteristisk for de efterfølgende julekoraler, lykkes det således Bach at fastholde Jesu to naturer i én og samme bevægelse og dermed artikulere frelserværkets menneskelige og guddommelige aspekt. Stykket præges endvidere af usædvanlig mange terts- og sekstparalleller; denne konsonerende stemmeføring kunne her tænkes at ville tjene til en besegling af væsensenheden mellem Faderen og Sønnen. I mellemstemmerne optræder et bestemt rytmisk motiv, den såkaldte *figura corta* (glædes-figur), der med sin muntre, daktyliske rytmik (en lang og to halverede nodeværdier) giver stykket en opvækkende karakter, som sammen med den lyse F-dur synes at udtrykke en optimistisk vished om den frigørelse fra synden, som Kristi frelsergerning fører med sig.

Adventskoralerne former sig altså affektmæssigt efter, at tiden for Guds nådige komme i Kristus nærmer sig, og det guddommelige tilsagns faktiske opfyldelse foregribes af den sidste adventskoral, der stilistisk danner en direkte overgang til julebearbejdelse.

b) Julekoraler

Efter således at have klarlagt Jesu identitet, fokuserer Bach i de efterfølgende ti julekoraler på inkarnationens frelseshistoriske betydning. Det er altså ikke kun den umiddelbare glæde over fødslen, Bach vil fremhæve, men tydeligvis også Jesu fødsel som frelsesbegivenhed for mennesket.

Et godt eksempel på dette, er bearbejdelsen af Luthers julesalme *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her,
ich bring euch gute neue Mär;

der guten Mär bring ich so viel,
davon ich sing'n und sagen will. (M. Luther, 1535)

I Bachs udsættelse præges bassen af et spring-motiv, der samtidig fungerer som en *hypotyposis*-figur („billedliggørelse“), dvs. en ikke-hørbar figur, der kun gøres ‚levende‘ i nodebilledet. Det er således muligt at afmale en række kors i bassens store spring ved at trække linier gennem nodehovederne. Disse korsmotiver er en henvisning til Kristi kors, men de fungerer samtidig som frelsesmotiver, idet det netop er via korset, at mennesket frigøres af synden. Desuden gennembrydes ledsagestemmernes forløb af korte pauser, efterfulgt af tre 16-dele – en såkaldt *suspirans*, der lader sig opfatte som små suk. Denne smerte-motivik er fra Bachs side en utvetydig pointering af, at Jesu gerning også indbefatter lidelse og død, og at inkarnationen kun har frelsesbetydning, såfremt den sammenholdes med Jesu stedfortrædende korsdød.

På tonerne til „der guten Mär“ (takt 6) optræder et typisk foreningsmotiv, der her må vise hen til Jesu forsonergerning og dermed en musikalsk tilkendegivelse af, at „det gode budskab“ er forsoningen mellem Skaberen og skabningen. Stemmemnes opadgående melodiske forløb på dette sted signalerer ligeledes noget positivt – måske en tydeliggørelse af, at lidelsen og døden rummer en ophøjelse, som også mennesket får delagtighed i. At englens budskab om Jesu fødsel og syndernes nådige forladelse er fast konsolideret på jorden, manifesteres af sluttakten med samtlige stemmers nedadstigende bevægelse, der til slut falder på plads på fire D'er.

I den sidste korallinie (takt 9) lader Bach uventet pedalmotivet optræde synkoperet. Pointen er utvivlsomt at frembringe en rytmisk grundstruktur, identisk med strukturen i langfredagskoralen *Da Jesus an dem Kreuze stund*.⁹ Samtidig udfolder mellemstemmerne en række af de korsmotiver, der fuldstændigt gennemgløder denne passionskoral. Med denne raffinerede parallelitet i satsernes udformning holdes de to bearbejdelser sammen, kompositorisk såvel som

9. Jf. Williams, s. 30.

motivisk, og på raffineret vis lykkes det således Bach med stilistiske virkemidler at knytte begyndelsen og slutningen på Jesu jordiske virke sammen og dermed igen belyse den frelseshistoriske sammenhæng. Næppe mere virkningsfuldt lader det sig musikalsk formidle, at den nye form for samhørighed mellem Gud og mennesket, der etableres ved inkarnationen, først bliver fuldkommen gjort ved Jesu Kristi død.

Nr. 8 (BWV 606), takt 4-10:

bring euch gu - te neu - e Mär der gu - ten Mär bring
 ich so viel davon ich sing'n und sa - gen will

Den stærke betoning af den fornærede og lidende Jesus udfoldes videre i bearbejdelsen af Luthers gendigtning af „A solis ortus cardine“, julesalmen *Christum wir sollen loben schon*.

- v. 1. Christum wir sollen loben schon,
 soweit die liebe Sonne leucht'
 und an aller Welt Ende reicht.
 der reinen Magd Marien Sohn.
- v. 2. Der selig Schöpfer aller Ding
 dass er das Fleisch durch Fleisch erwürb
 und sein Geschöpf nicht ganz verdürb.
 zog an eins Knechtes Leib gering. (1524)

Den musikalske fremstillingsform peger her på, at Bach først og fremmest vil pointere, at vejen til Gud udelukkende kan etableres gennem den inkarnerede. Bearbejdelsen synes derfor at tage sit udgangspunkt i salmens anden strofe om inkarnationens mysterium og Jesu forsoner-rolle. Det rolige, langsomme tempo (*adagio*) og den mol-beslægtede doriske toneart indikerer da også, at Bach ikke vil fremhæve den umiddelbare juleglæde, men snarere udtrykke en ærbødig taknemmelighed over, at mennesket med Kristus som midleren har fået adgang til Gud.

Der er tale om en komposition, hvor toneomfanget spænder vidt. Takt 6 (på „Sohn“) har således en ambitus på mere end fire oktaver – formentlig som udtryk for, at Sønnen er den, der forener himmel og jord. Denne antagelse underbygges af pedalets flagrende bevægelsesmønster med små grupper af op- og nedadstigende skalamotiver, der efterfølges af et stigende eller faldende oktavspring, hvilket kan tolkes som et billede på, at Gud kommer ned til verden og bliver mennesker lig, for at mennesket kan få adgang til Gud og blive Kristus lig. Denne ‚vekselvirkning‘ tager netop sin begyndelse med kenosen (strofe 2) og det salige bytte mellem Kristus og mennesket, hvor Kristus overtager menneskets synd og samtidig skænker det sin retfærdighed. Igen er der altså tale om, at Bach artikulerer inkarnationens *fredsmæssige* dimension og den indre sammenhæng mellem inkarnationen og forsoningen.

Den skarpe fremhævelse af Sønnen som midleren forklarer også, hvorfor Bach i sin udsættelse viger bort fra Orgelbüchleins grundprincip om at lade sopranen være den melodiførende stemme. Som et særtilfælde blandt samlingens melodikoraler er c.f. her gemt i en mellemstemme (alten). Blandt værkets koralkanoner er der ligeledes én bearbejdelse, hvor c.f. ikke gennemføres i sopranen, nemlig *passionskoralen, O Lamm Gottes, unschuldig*. Som altid må Bachs motivering for en så markant afvigelse fra samlingens stilprincipper søges i den teologiske tematik, der knytter sig til melodien. De to pågældende koraler er tematisk beslægtede, idet begge på markant vis fremhæver den Jesus, der i sin guddommelighed lader sig ydmyge for at forsoner verden med Gud. I Orgelbüchlein vælger Bach altså

at placere cantus firmus i en mellemstemme, når det handler om Jesus som *midleren*, der fornædler og ydmyger sig, i inkarnationen og på korset.

Denne indpakning af koralmelodien indskrænker sig imidlertid ikke kun til den visuelle iagttagelse. Cantus firmus er vævet ind i et polyfont fletværk på en sådan måde, at koralmelodien tillige bliver meget svær at høre. Med denne camouflering af c.f. i lyd billedet kunne Bach tænkes at ville fremhæve mysteriets hemmelighedsfulde karakter; der er tale om et 'troens mysterium', der ikke lader sig gribe af den menneskelige forstand. Den auditivt tilslørede melodistemme synes derfor at ville udtrykke en central luthersk tanke, nemlig den modsætningsfyldte enhed af utilgængelighed og tilgængelighed i Guds ord i Kristus. Guds ord er skjult for forstanden, da det unddrager sig rationel erkendelse og stedse kolliderer med det syndige menneskes fundamentale trang til at beherske tilværelsen. Dette uforståelige ord er dog samtidig åbenbaret, nemlig for troen, hvorigennem det kun kan antages. Inkarnationens paradoksalitet markeres med flere skarpe dissonanser, ligesom synkoper og triller stykket igennem bidrager til at betone fornædrelsen og lidelsen.

Mellemstemmernes skalamotivik er konstrueret ud fra c.f.'s første frase; et udlednings-princip, Bach benytter sig af, når han vil udhæve et bestemt tekstudsagn (som „komm“ i *Nun komm, der Heiden Heiland*). De kontrapunktiske stemmer deklamerer derfor gennem hele satsen: „Christum wir sollen loben schon“. Med 'gentagelsen' som virkemiddel formidler bearbejdelsen således eftertrykkeligt, at mennesket som taksigelse over inkarnationens mysterium skal lovprise Kristus. Ved inkarnationen er Guds ord blevet tilgængeligt for mennesket – gennem *troen*.

Netop troen bliver hovedtemaet i den følgende koral, *Wir Christenleut'*, der også afrunder juleafsnittet. Den ostinat-agtige basgang i pedalet (et vedvarende, gentaget bastema) skal utvivlsomt afspejle første strofes sidste verslinie, hvor den urokkelige, klippefaste tro stilles som betingelse for evigt liv og frelse: „Wer glauben fest, soll nicht werden verloren“. Bassen var for Bach musikkens

fuldkomne fundament og således også det ideale stemmeleje, når troen skal grundmures. Den stædige og insisterende basfigur (i øvrigt en forenkling af manualmotivet) bliver derfor symbol på den oprigtige og faste tro.

I sine advents- og julebearbejdelser opnår Bach således på eminent vis at knytte Jesu Kristi person og gerning sammen og derved formidle kernen i kristendommen: håbet om forløsning. Lys durtonalitet, harmonisk stabilitet og livlig rytmik bruges, når forsoningsvisheden skal fremhæves, mens katabasis, korsmotivik og harmoniske spændinger benyttes, når Jesu fornedrelse skal skildres. I og med at Bach kombinerer disse forskellige affekttag i samme sats (uden dog at de på nogen måde udelukker hinanden), forlenes de enkelte satser med en betydelig spænding eller modstand, der på et overordnet niveau betoner åbenbaringens og frelsens *mysterium*. Det mysterium, hvor tilhøreren, det syndige menneske, konfronteres med og erfarer sin egen afmagt og Guds almagt. Den eneste mulighed for mennesket er derfor at gribe til *troen* på Guds nåde, hvilket Bach manifesterer på inappellabel vis i den afsluttende julekorals ostinate bas.

c) Passionskoraler

Efter tre udtryksfulde nytårskoraler og to koraler, knyttet til Marias renselsesfest (kyndelmissedagen), følger passions-afsnittet. Det opregner syv fuldførte koraler, der er struktureret således, at langfredagskoralen *Da Jesus an dem Kreuze stund* ikke blot er placeret som midtpunktet blandt passionskoralerne, men samtidig som den midterste 23. koral blandt samlingens fuldendte satser. Det afgørende vendepunkt i frelseshistorien står således også som centrum og 'omdrejningspunkt' i Orgelbüchlein. En omstændighed, der unægtelig peger i retning af, at Bach med sin uovertrufne sans for symmetri *kan* have betragtet samlingen som et afrundet værk.

Passionsdelen indledes med to gendigtninger af den latinske bøn *Agnus Dei*, *O Lamm Gottes, uschuldig* og *Christe, du Lamm Gottes*.

O Lamm Gottes, unschuldig
 am Stamm des Kreuzes
 geschlachtet,
 allzeit erfunden geduldig,
 wiewohl du warest verachtet:
 all Sünd hast du getragen,
 sonst müssten wir verzagen.
 Erbarm dich unser, O Jesu.

(N. Decius, 1523)

Christe, du Lamm Gottes,
 der du trägst die Sünd der Welt,
 erbarm dich unser.

(M. Luther, 1525)

Begge Agnus Dei-bearbejdelser står i F-dur og er med c.f.-kanon. I Bachs tekstbaserede værker anvendes kanonprincippet normalt, når to personer eller aspekter er uløseligt knyttet til hinanden. Her er kanonsymbolikken åbenlys, idet begge tekster anskuer Kristus som det uskyldige offerlam, der *stedfortrædende* bærer verdens synder. Af kærlighed til mennesket og i lydighed mod sin Faders vilje, fører den uskyldige Kristus den skyldige menneskehed til sig og bekræfter, at mennesket er bestemt til frelse.

Bearbejdelsen af *O Lamm Gottes, unschuldig* er en kvint-kanon mellem tenor (i pedalet) og alt. I den anden Agnus Dei-udsættelse, den 5-stemmige *Christe, du Lamm Gottes* (2.tenor-sopran-kanon i duodecim), er koralmelodien ligeledes pakket ind, idet den har usædvanligt svært ved at trænge igennem. Denne tilhylning af c.f. i begge koraler skyldes igen, at der tekstmæssigt henvises til midleren – den fornødrede og ydmygede Gudssøn, der på korset forsoner verden med Gud. At dette lidelsens mysterium tilmed er *frelsens* mysterium, synes nu at blive det overordnede tema i Bachs passionsbearbejdelser.

Bemærkelsesværdigt er det således, at Bach i de to Agnus Dei-udsættelser stort set ikke betjener sig af dramatisk virkende udtryksmidler som kromatik (barokkens typiske smerte-motiv) og hårde dissonanser, hvad tekstkarakteren umiddelbart synes at indbyde til. Fraværet af gængse smerteudtryk og den lyse durtoneart forlener begge satser med et udramatisk, nærmest fredfyldt udtryk. Dette kan fra Bachs side vel kun være tænkt som en henvisning til den frelse, der ligger skjult i korset. Kristus er den *lidende frelser*. Accenten ligger ikke her på

Kristi kvalfulde smerte, men derimod på det teologiske paradoks, at den *uskyldige* Kristus lader sig ydmyge, lide og dø for det *skyldige* menneske, der ufortjent skænkes frelsen. Bachs tilgangsvinkel er altså korsbegivenheden som frelsesbegivenhed for mennesket, og korsdøden kan derfor ikke fremstilles som en ubetinget tragisk begivenhed, da lidelsen netop indbefatter verdens frelse. I *O Lamm Gottes, unschuldig* er akkompagnementet således domineret af et slæbende nedadstigende sukke-motiv, den såkaldte seufzer-figur, der musikalsk fremstiller det uværdige og syndsbevidste menneskes gråd over Kristus, der som uskyldig bærer verdens synd, understreget af flere triller.

Bearbejdelsen af *Christe, du Lamm Gottes*, indledes, usædvanligt for Orgelbüchlein-stilen, af et orgelpunkt i pedalet, inden c.f.-kanonen sætter ind. Som barokkens udtryk for det urokkelige, det perfekte, kunne orgelpunktet her tænkes som en musikalsk stadfæstelse af, at Kristus er ofret én gang for alle. Herefter følger i samtlige stemmer et langsomt, nedadstigende diatonisk skalamotiv (katabasis), der illustrerer Kristus, der i sin guddommelighed lader sig fornedre. Fra takt 5 forløber de kontrapunktiske stemmer imidlertid oftest i modbevægelse i op- og nedadstigende skalafigurer, der på en spændingsfyldt måde formår både at udtrykke polariteten og fastholde sammenhængen mellem på den ene side, lidelsen, og på den anden side, frelsen. Den iørefaldende dur/mol harmonik undervejs i satsen kunne derfor oplagt tænkes som en hørlig illustration af det salige *bytte*, der med Jesu korsdød nu realiseres fuldt ud.

De to Agnus Dei-udsættelser efterfølges af en bearbejdelse af salmen *Christus, der uns selig macht*, der gengiver hele passionshistorien, fra tilfangetagelsen til korsfæstelsen.

Christus, der uns selig macht,
kein Bö's hat begangen,
ward für uns zur Mitternacht
als ein Dieb gefangen,
geführt vor gottlose Leut
und fälschlich verklaget,
verlacht, verhöhnt und verspeit,
wie denn die Schrift saget. (M. Weisse, 1531)

Modsat de to første passionskoraler antager denne sats straks en dramatisk karakter, idet den gør brug af særdeles affektholdige virkemidler i den musikalske omsættelse af tekstens skånselsløse indhold. Igen er der tale om en c.f.-kanon, denne gang i yderstemmerne i et interval over to oktaver. Når kanonen er placeret i den højeste, lyseste stemme og den laveste, mørkeste stemme, kan det bero på, at disse stemmer symbolsk repræsenterer Kristi skæbne: lysets Herre føres i døden af mørkets magter. Forskyder man nu dette kosmologiske drama til den menneskelige verden, kunne kanonen da tillige være en afspejling af menneskets eksistentielle situation: mennesket (i mellemstemmerne) er spændt ud mellem to magter, Kristus og Djævelen, som begge gør krav på det; i et „antropologisk“ perspektiv bliver kanonen derfor et billede på Djævelens evige forsøg på at føre mennesket bort fra Kristus.

Bearbejdelsen (a-mol) præges af en genstridig, synkoperet rytme, skærende dissonanser og et hyppigt forekommende kromatisk smerte-motiv, som på overbevisende vis skildrer og skærper tekstens kvalfulde budskab og magtesløsheden i Kristi ubønhørlige skæbne. Igen er det en hovedsag for Bach at betone det antitetiske aspekt: den uskyldige Kristus, der lider straffen for det skyldige menneske. Men hvor Bach i den første Agnus Dei-udsættelse ville fremhæve menneskets skyld, udtrykt af seufzer-motivet, så sker der her en accentforskydning, idet det nu er Kristi *uskyld*, der udhæves. Mellemstemmernes motiv er således afledt af c.f.'s anden frase: „kein Bö's hat begangen“ – for Bach et nøgleudsagn, der i kraft af udledningen bliver nærværende i hele satsen. Netop på teksten „fälschlich verklaget“ (takt 15-17) understreges dette paradoks ved en brat vekslen mellem mol og dur: Kristi uskyldige lidelse „gør os salige“. Der hersker derfor ingen tvivl om, at satsens forpinte affekt først og fremmest er en henvisning til skyld-uskyld-tematikken, men her med hovedvægt på den lidende Kristi uskyld. Dette er også i fuld overensstemmelse med Luthers passionsforståelse, der netop er defineret af dette paradoks. Det var i den uskyldige Kristi korsdød, at Luther så Guds sande kærlighed til mennesket; i korsdøden åbenbares Guds tilgivende barmhjertighed, som mennesket hverken

kan eller skal gøre sig fortjent til, da forsoningen er sket én gang for alle med Kristi stedfortrædende død.

Den dramatiske og fortættede koral efterfølges af en nærmest meditativ bearbejdelse af langfredagssalmen *Da Jesus an dem Kreuze stund*, en versifikation af Jesu syv korsord. Koralen om Kristi korsdød har i mellemstemmerne affødt en række korsmotiver, der tilmed sekvenseres. Denne bevægelige gentagelse af korsfiguren vil måske tjene til en pointering af korsbegivenhedens livsskabende aspekt; lidelsen på korset er aktiv og livgivende, idet den skyldige menneskehed forløses og føres til livet ved Jesu bitre korsdød.

Bassen indledes symbolsk med en korsfigur og heraf udspringer et motiv, der består af en faldende passage, efterfulgt af et opadgående oktav-spring. Med denne pedal-motivik vil Bach umiskendeligt give til kende, at genløsningen er skjult bag korsets skam; men vejen til ophøjelsen (oktaven) må nødvendigvis ske gennem fornedrelsen (katabasis). Ved således inden for samme takt at henvise til den på een og samme tid fornedrede og ophøjede Jesus Kristus på korset, opnår Bach på ny at betone den intense relation mellem lidelse og herlighed. Og samtidig er det en forklarende tilkendegivelse af, at lidelsen ikke er en negativ kraft, men derimod et nødvendigt middel til frelse. Når basmotivet tillige fremstilles i en synkoperet rytme, skal dette utvivlsomt ses som en skildring af Jesu pine og anfægtelse på korset, og dermed også en tydeliggørelse af det paradoks, at den almægtige Guds kærlighed måtte sætte sig igennem i afmagt.

Efter således at have stillet Kristi uskyld skarpt op over for menneskets skyld, følger nu en bearbejdelse, der musikalsk udtrykker menneskets refleksion og reaktion, med tekstligt udgangspunkt i den lange passionssalme *O Mensch, bewein dein Sünde gross*.

O Mensch, bewein dein Sünde gross,
darum Christus seins Vaters Schoss
äussert und kam auf Erden;
von einer Jungfrau rein und zart
für uns er hier geboren ward;
er wollt der Mittler werden.

Den Toten er das Leben gab
 und legt' dabei all Krankheit ab,
 bis sich die Zeit herdrange,
 dass er für uns geopfert würd,
 trug unsrer Sünden schwere Bürd
 wohl an dem Kreuze lange. (S. Heyden, 1550)

Koralens formaning til „begrædelse af synden“ omsættes af Bach i en ualmindelig intens komposition, der formår at fremstille kontrasten mellem Guds kærlighed, der førte til Jesu død og det uværdige menneske. Denne stærke indlevelse fra komponistens side beror uden tvivl på den teologiske tematik, koralteksten udfolder, nemlig menneskets syndsbeholdelse.

For Luther var det syndige menneskes anger og syndserkendelse (som den personlige, daglige bod) et nødvendigt komplement til troen på Guds uforskyldte nåde. Dvs. uden anger og syndsbeholdelse – ingen tilgivelse. Så det er med særdeles god grund, at Bach giver denne sats en særlig opmærksomhed i den musikalske fremstilling.

Da det var menneskets „store synd“, der fremkaldte Kristi lidelse og død, bør det lede til en angerfuld bekendelse af synden. Hertil betjener bearbejdelsen sig af flere karakteristiske virkemidler. Satsen står i Es-dur; en toneart, Bach formentlig har valgt ud fra dens klanglige potentiale, eftersom Es-dur i den naturlige, uligesvævende stemning er særligt disponeret for urene tertser, hvis falske klang her udnyttes som et retorisk middel til illustration af den anfægtelse, teksten beretter om.¹⁰ De akustisk urene intervaller bliver i denne sats særligt iøjrefaldende i kraft af det foreskrevne meget langsomme tempo (*adagio assai*). Endvidere fraviges Orgelbüchlein-bearbejdelsens gængse grundmønster, idet melodien er rigt udsmykket med triller og forsiringer – musikalske udtryk, der forlener stykket med en klagende tone, og med hvilke Bach på en særdeles

10. Jf. F.J. Ratte: „Die Temperatur als Mittel der musikalischen Rhetorik am Beispiel des Orgelbüchleins von Johann Sebastian Bach“, *Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag*, Regensburg 1989, s. 409.

suggestiv måde opnår at fuldende indtrykket af et anfægtet menneske, der selvransagende udtrykker sin klage og sorg.

Fra takt 12 til takt 21 („der Mittler ... unsrer Sünden“) domineres mellemstemmerne af parallelle terts- og sekst-intervaller (ofte i forening med sopranen) og *heterolepis*-figurer¹¹; motiver, der giver dette sats-udsnit en „forsonende“ struktur – og et fuldgyldigt udtryk for den forligelse af Gud og mennesket, der er kommet i stand med Jesus som midleren. De tre sidste verslinier ledsages af et kromatisk sorg-motiv i bassen (takt 18-20, 22-23), der tjener som en kraftig pointering af det gribende paradoks, at Jesus som uskyldig gik i døden for det syndige menneske. Den hændende *adagissimo*-kadence, som Bach har forsynet med en dristig harmoni-drejning fra Es til Ces-dur, synes umiddelbart at ville udmale ordet „lange“, men den kan lige så vel – dens „æteriske“ karakter taget i betragtning – tænkes at ville inspirere til en besindelse på korsdødens frelsesbetydning *pro me*, da Bachs udsættelse i højere grad synes møntet på kontemplation end en malerisk fremstilling af korsfæstelsesbegivenhederne.

Nr. 24 (BWV 622), takt 17-24:

sich die Zeit her - dran - ge dass er für uns ge - opf - ert würd trug

un - ser sünd und schwe - re Bürd wohl an dem Kreu - ze lan - ge
adagissimo

11. Denne sammenfletning af alten og tenoren er mest udpræget på teksten „Den Toten er das Leben gab“; den guddommelige indgriben og „ombytning“ realiseres altså også musikalsk, idet mellemstemmerne griber ind i hindanden og bytter figur.

I sin bearbejdelse af den efterfølgende takkesalme, *Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du für uns gestorben bist*, kombinerer Bach aspekterne håb og usikkerhed. Mellemstemmerne præges af corta-figurer, der afspejler menneskets glæde over retfærdiggørelsen og forsoningen via Kristi blod („gemacht für Gott gerecht und gut“), som bassens mange oktav-spring utvivlsomt vil symbolisere. Diskret, men umiskendeligt, spores der i satsforløbet imidlertid også et moment af usikkerhed i koralliniernes sluttoner på dissonansakkorder (takt 4,16). Disse skarpe mislyde midt i en ellers frejdig sats er formentlig en musikalsk henvisning til den tvivl, der altid vil nage det troende menneske (jf. bønnen om trøst og beskyttelse i salmens øvrige strofer), der i sin evige uvished kun kan nære et tillidsfuldt håb til Herren, understreget af corta-rytmikken.

At trængsler hører med til menneskelivets grundvilkår, kommer også musikalsk til udtryk i den sidste passionskoral *Hilf Gott, dass mir's gelinge*. Der er her tale om en kvint-kanon mellem sopran og alt, men i takt 9-13 omdannes kanonen til en kvart-kanon. Denne irregularitet er fra Bachs side formentlig tænkt som en utvetydig konstatering af menneskets egen uformåenhed. Mennesket kan ikke ved egne bestræbelser (illustreret af tenorens ivrige 16-dels-trioler og den unøjagtige kanon) afstedkomme hjælpen og lindringen, der alene hviler på troen på Guds forsyn og nåde. Kanonformen kunne endvidere tænkes at ville symbolisere den teologiske grundtanke, at Gud i Jesus er solidarisk med menneskets lidelse („Herr, du wollst mir beistahn“); mennesket lider ikke længere alene, men *med* Gud i kraft af Sønnens stedfortrædende død.

Med denne urolige undertone i passionsafsnittets to sidste koraler indkredser og gennemlyser Bach på en subtil måde kompleksiteten i den kristne eksistens, hvor det er menneskets vilkår som samtidig retfærdig og synder stedse at færdes i både håb og frygt, tro og vantro.

I de syv passionskoraler fremstiller Bach således kompositorisk de centrale aspekter af passionen: Sønnens lydighed imod Faderen og Guds selvhengivende kærlighed på korset (kunstnerisk udtryk i kanonprincippet), der fremkalder syndsbevidsthed hos det skyldige menneske. Denne syndserkendelse påkalder syndsbekendelse

og anger (som forudsætning for at kunne modtage nåden); og til slut skildres menneskets taksigelse til Gud over frelsen, hvor Bach med musikalske midler understreger, at mennesket bestandigt må erfare sin utilstrækkelighed, hvorfor den eneste mulighed er at henfly til troen på Kristus og Guds nåde.

d) Påskekoraler

Samlingens efterfølgende seks realiserede påskekoraler besinder sig nu på Jesu sejr over døden. Denne sejr viser imidlertid hen til en spændingsfyldt dialektik, idet den både rummer aspekter af lidelse (sejren kommer kun i stand gennem lidelsen), men samtidig har den også en frelsemæssig, eskatologisk betydning. En spænding, som Bach formår at sammenholde og artikulere i sine udsættelser ved at konfrontere polære affektive musikalske udsagn. Karakteristisk for påskekoralerne er endvidere den omfattende brug af *synkoper*, hvilket formentlig skal tjene til at signalere, at Kristus nu *sprænger* dødens lænker. I spidsen for påskeafsnittet står bearbejdelsen af Luthers påskesalme, *Christ lag in Todesbanden*.

Christ lag in Todesbanden,
für unsre Sünd gegeben,
der ist wieder erstanden
und hat uns bracht das Leben.
Des wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein,
und singen Halleluja,
Halleluja. (M. Luther, 1524)

Der er tale om en majestætisk og kraftfuld komposition, der modsvare den voldsomme begivenhed, som Kristi opstandelse er. I samtlige stemmer optræder et overvejende faldende 16-dels-motiv, der henviser til fornedrelsens slutpunkt: Kristi nedfart til helvede. Det gennemgående motiv er udformet som en korsfigur, og denne fastholdte korsmotivik bliver derfor en særlig kraftig påmindelse

om Kristi korsdød. Men i modsætning til korsmotivets i *Da Jesus an dem Kreuze stund*, består dette korsmotiv af to *stigende* tonepar, der ved at stræbe opad således både rummer tanken om døden og nedfarten, men også den efterfølgende sejr og opstandelse.

I salmens fjerde strofe møder man Luthers velkendte dualisme, billedet af „den underfulde tvekamp“ mellem Kristus, der er kommet for at tilintetgøre Djævelens gerninger, og Djævelen, der stedse vil forhindre, at Guds frelsesbestemmelse kommer til udførelse. Det kunne være dette kampmotiv, Bach vil illustrere med ledsagestemmernes modstandskraftige synkoper (= „dødens bånd“), som det dog lykkes c.f. sejrfuldt at forcere gennem hele stykket.

Nr. 27 (BWV 625), takt 5-8:

The image shows a musical score for a piece by J.S. Bach, Nr. 27 (BWV 625), measures 5-8. The score is in G major and 3/4 time. It consists of a vocal line and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "Gott lo - ben und ihm dank - bar sein". A bracket under the first two measures of the piano accompaniment is labeled "motiv". A diagonal slash is drawn through the final two measures of the piano accompaniment.

I takt 7 (på „loben“) indtræder der en pludselig, nærmest åbenbaringsagtig, stigning i mellemstemmerne. Dette opadstræbende decim-spring ledsages af en stigning i baslejet, og samtlige stemmer bevæger sig således i lyse klangregioner, hvilket medfører en positiv affekt, der såvel grafisk som atmosfærisk må være en henvisning til Kristi opstandelse, og lovprisningen præciseres dermed som en taksigelse for det skænkede opstandelsesliv. At ophøjelsen netop sker i lidelsen/fornedrelsen, manifesteres musikalsk af bassens efterfølgende *passus duriusculus* (hård gang) i form af en opadstigende kromatisk frase¹², der efterfølges af et korsmotiv på „dankbar

12. Her er der formentlig en afgørende pointe i, at *duriusculus*'en ikke er formet som en lamento-bas (kromatik + katabasis), men kromatikken er derimod kombineret med anabasis, hvilket på dialektisk vis sammenholder lidelsen og ophøjelsen i én figur, og Bach kan således på en kort musikalsk formel sammenfatte lidelsens dobbelte aspekt: Jesus er den *lidende triumfator*.

sein“. Ydermere er „loben“ forsynet med en trille; en teknik, Bach normalt anvender, når tekstudsagnet har karakter af sorg og klage (som på ordet „Tod“ i renselsesfestkoralen *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*). Med disse smerte-motiver indskærper Bach – i sin forkyndelse af opstandelsen – korsdødens og nedfartens nødvendighed, hvilket igen er en markant understregning af den frelses-historiske sammenhæng.

Et andet eksempel på, at de frelseshistoriske momenter ikke fast-fryses i en enerådende affekt, er bearbejdelsen af den fjerde påske-koral *Erstanden ist der heilge Christ*.

Erstanden ist der heilge Christ,
Halleluja, Halleluja,
der allerwelt ein Tröster ist.
Halleluja, Halleluja. (1544)

Mens de tre første påskebearbejdelser står i mol-tonearter og er præget af synkoperet rytmik, foranlediget af omtalen af nedfarten til helvede og Jesu kamp mod dødens magt, så er der her tale om pompøs D-dur. Faderens mål med Sønnen er nået, og jubelen kan derfor udtrykkes uformidlet.

Med malerisk tydelighed skildrer bearbejdelsen påskens opmuntrende budskab om Kristi opstandelse og ophøjelse, idet alle ledsagestemmer beherskes af opadstigende motiver. Mellemstemmerne domineres af opadgående skalabevægelser (*anabasis*)¹³, mens pedalbassen udfolder en fanfareagtig figur i opadgående kvint- og kvartspring. Den omstændighed, at tenorens markante opstandelsesmotiv i løbet af satsen spænder over mere end en oktav, kan da ses som en stadfæstelse af, at Kristi opstandelse også indeholder menneskets opstandelse.

13. Tenorens omvendte V-form i takt 3-4 og takt 12-13 kan forklares som en forimitation af c.f. (tonerne til „Halleluja“), S. Vogelsänger: „Zur Herkunft der kontrapunktischen Motive in J. S. Bachs „Orgelbüchlein“, *Bach-Jahrbuch* 1972, Leipzig 1972, s. 127.

Påfaldende bliver det imidlertid, når pedalets opadstræbende fanfare-motiv tillige optræder i omvendning. Denne omvendning (mest markant i satsens anden del) vil formentlig markere, at opstandelsen forudsætter fornedrelsen, hvilket også er i tråd med samlingens princip om en perspektivering af frelserværket. Pedalets tunge fald synes ganske vist at modificere satsens frydefulde affektleje, men de medfører ikke nogen afsvækkelse af de opadstigendes motivers funktion som opstandelsesmotiver. Det altafgørende for Bach er igen at formidle, at lidelse og frelse ikke kan forkyndes uafhængigt af hinanden, men tværtimod hænger intimt sammen, idet lidelsen er en nødvendig forudsætning for, at sejren kan vindes.

Herefter følger bearbejdelsen af påskesalmen *Erschienen ist der herrliche Tag*.

Erschienen ist der herrliche Tag,
 dran sich niemand g'nug freuen mag:
 Christ, unser Herr, heut triumphiert,
 all sein Feind er gefangen führt.
 Halleluja. (N. Herman, 1560)

De kontrapunktiske stemmer er her udledt af c.f.'s toner til „triumphiert“, og hovedtemaet i Bachs udsættelse er da netop Kristi triumf over døden, hvilket yderligere tydeliggøres af mellemstemmernes corta-motiver, der bidrager til at give stykket en opvækkende og forløsende karakter. Som i passionskoralen *Christus, der uns selig macht* er der tale om en kanon mellem sopran og bas over to oktaver. De kanoniske yderstemmer synes også her at ville fungere som billeder på hhv. lysets og mørkets magt. Men nu er det Kristi sejrstog, der skildres: „all sein Feind er gefangen führt“. Opstandelsen er bekræftelsen på, at Kristus har underlagt sig de onde magter og triumferet. Denne kosmologiske sejr får også betydning i antropologisk sammenhæng, hvilket kan aflæses af mellemstemmernes motivik. Hvor de imiterende mellemstemmer i passionskoralen forløb famlende og med synkoper og dissonanser

– illustrerende mennesket som splittet mellem Gud og Djævelen –, så forenes de her i et karakteristisk forsoningsmotiv i konsonerende parallelle tertser og sekster. Med disse to kanon-bearbejdelser vil Bach formentlig tydeliggøre, at mennesket altid befinder sig i spændingsfeltet mellem åndens og kødets rige og som tjene-nde to herrer. Mennesket lever – med en luthersk bestemmelse – mellem loven, der dømmes det og evangeliet, der tilsiger det syndernes forladelse.

I passionsbearbejdelsen gør Bach opmærksom på de destruktive magters eksistens, mens påskekoraleen strukturmæssigt slår fast, at mennesket dog er under Guds beskyttende varetægt og har Guds tilgivende nåde og syndernes forladelse som fortegn. Påskekoraleens ukomplicerede satsstruktur (*oktav*-kanon samt præget af velklingende intervaller) vil overhovedet afspejle den fuldendthed, opstandelsen bringer med sig. Med Jesu død og opvækkelse har Gud genoprettet den harmoni mellem sig selv og verden, der blev brudt ved syndefaldet, og frelsen er fuldbyrdet. Guds nyskabende handling medfører tillige et nyt eksistensvilkår for mennesket; i troen på Kristi sejr over død og helvede har mennesket nu et holdepunkt i sin fortsatte kamp mod ødelæggelsesmagterne, og stemmernes afsluttede opadvævende parallelforløb kan derfor ses som det forløste menneskes taksigelse til Gud.

Bachs påskebearbejdelser henligger således i et besynderligt tvelys, idet typiske smerte-udsagn i hovedparten af udsættelserne modificerer den umiddelbare opstandelsesjubel. Denne båndlæggelse af sejrs-glæden er en vedvarende påmindelse om lidelsen og nedfarten som et aspekt af opstandelsesbudskabet, der ikke kan negligeres. Kristi sejr over døden kan hverken udligne eller annullere korsdødens bitre smerte. Bach udfolder således åbenlyst sin lutherdom med denne fortløbende besindelse på korslidelsens nødvendighed, der også står som det helt centrale moment i Luthers kristologi. Netop i Jesu vundne sejr gennem lidelse ser Luther trøsten til menneskets egen lidelse og ængstelse, der således også vil kunne overvindes, ligesom Jesus besejrede sin død og lidelse.

e) Pinsekoraler

Orgelbüchleins efterfølgende pinse-afsnit indledes med Luthers pinsesalme *Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, der opregner Helligåndens egenskaber.

Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist,
 besuch das Herz, der Menschen dein,
 mit Gnaden sie füll, den du weißt,
 dass sie dein Geschöpfe sein. (M. Luther, 1524)

Bachs udsættelse (G-dur) er noteret i den livlige 12/8-takt, hvis dynamiske rytmik forlener satsen med en vitalitet, der på fortrinlig vis modsvarer beskrivelsen af Helligånden som *vivificantem* (Nicæno-Const., 381). Særligt iøjnespringende i nodebilledet er pedalstemmens særegne rytmik, der utvivlsomt også vil symbolisere Helligånden. Bassen tordner således ind på hver tredje 8-del, svarende til Helligånden som den tredje person i Treenigheden; et tilsyneladende enfoldigt billedsprog, der imidlertid viser sig at indeholde en velberegnet effekt. Mellemstemmerne præges således gennem hele satsen af *corta*-motiver. Men det er først i sammenspillet med den synkoperede basstemme, at *corta*erne opnår deres fulde virkning som „opvækkende“ figurer. Da bassens bastante markeringer netop falder på de ubetonede 8-dele, bevirker dette nemlig, at *corta*erne på den måde frigøres fra den tyngende bas, hvorfor disse glædes-figurer kan fremstå som særdeles livlige. Med denne kompositoriske finesse lykkes det således Bach musikalsk at definere Ånden som den livsskabende kraft, som også opstandelsesbudskabet er knyttet til. Helligånden er *Levendegøveren*, der „på den yderste dag vil opvække mig og alle døde...“ (Luthers forklaring til tredje trosartikel i den lille katekismus).¹⁴

14. Jf. Arnold Schmitz: *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs*, Mainz 1950, s. 77.

Nr. 33 (BWV 631), takt 1-2:



De to næste koraler er i gamle salmebøger – og således også i Orgelbüchlein – knyttet til pinsen, men salmerne er reelt treenighedssalmer, beregnet til anvendelse hele kirkeåret. Den første salme, *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend*, er en bønnekoral med vokativ tekst, som man på Bachs tid i Weimar sang forud for prædiken. Salmen munder ud i den traditionelle lovprisning af Treenigheden.

Herr Jesu Christ, dich zu uns wend,
 dein' Heiligen Geist du zu uns send;
 mit Hilf und Gnad er uns regier'
 und uns den Weg zur Wahrheit führ. (1648)

Bachs bearbejdelse er usædvanlig enkel – i F-dur og præget af mange brudte treklinge i mellemstemmernes 16-dels-grupper. Bachs anvendelse af denne treklangs-motivik finder sin begrundelse i salmens treenighedspræg. Som musikkens fuldkomne harmoni er dur-treklangen (*Trias harmonica perfecta*) i barokkens figurlære det fuldgyldige motiv, når den hellige Treenighed skal skildres: Gud er tre og én på samme tid.

Mellemstemmernes brudte treklinge er udledt af c.f.'s indledende toner til „Herr Jesu Christ“, og anræbelsen af Herren lyder derfor gennem hele satsen. Denne bestandige deklamation af salmens åbningsord skal utvivlsomt ses i relation til koralens funktion som prædikestols-salme. For Luther var Guds Ord, den nådige tilsigelse af syndernes forladelse, det afgørende nådemiddel, og forkyndelsen blev derfor kernen i den lutherske gudstjeneste. Men det forkyndte ydre ord bliver først til tro hos det enkelte menneske

gennem Åndens virke; derfor er satsens fortløbende anråbelse om Kristi nærvær og Åndens hjælp uafviseligt nødvendig.

Gennem hele satsforløbet imiterer basstemmen i diminution koralmelodien. Denne quasi-kanon mellem sopran og bas kunne tænkes at ville afspejle den identitet, der er mellem Kristus (den ophøjede) og Ånden (på jorden). Den imiterende stemmeføring bliver således et billede på Ånden (bassens bevægelige, korte nodeværdier), der følger efter Kristus (sopranen). Kanonen slår derfor fast, at i skikkelse af Helligånden er Gud stadig nærværende efter Jesu bortgang, og som den levendegørende kraft skal Ånden, Kristi talsmand, nu „vejlede mennesket i sandheden“.

Efter Bachs musikalske skildringer af Helligånden, den tredje person i Treenigheden, der virker liv og skænker troen på Kristus, afsluttes Orgelbüchleins kirkeårsbestemte del.

II. Øvrige koraler (BWV 635-644)

Kirkeårets „festløse“ tid er i Orgelbüchlein sparsomt repræsenteret ved en lille række bønne- og trossalmer; af 104 planlagte bearbejdelser er blot 10 fuldført.

Samlingens anden hoveddel indledes med bearbejdelsen af Luthers dekalogsalme *Dies sind die heiligen zehn Gebot*.

Dies sind die heiligen zehn Gebot,
die uns gab unser Herr Gott
durch Mose, seinen Diener treu,
hoch auf dem Berg Sinai. (M. Luther, 1524)

I Bachs bearbejdelse er såvel manual- som pedalmotiv udledt at c.f.'s første frase. Dette motiv gentages uophørligt i alle stemmer, og den første korallinie dukker således op ikke færre end 25 gange (i både ret- og omvendning). Denne pædagogiske gentagne udhævelse af koralens åbningslinie vil utvivlsomt give til kende, at satsen har samme sigte som Luthers salme: den skal indprente budene

uudsletteligt i mennesket. Måske ikke tilfældigt optræder dette motiv præcis 10 gange i eksakte intervaller i retvending: de ti bud som udtryk for den gudskabte verdensorden.

C.f. optræder gennem hele satsen i halvnoder. Under disse lange, overbevisende nodeværdier, der repræsenterer loven – Guds evige og urokkelige vilje –, forløber alt og tenor i imitation, hele tiden citerende c.f.'s første linie i små nodeværdier. Denne diminution vil da afspejle menneskets manglende evne til at opfylde loven. Som en yderligere pointering af den menneskelige ufuldkommenhed, benytter Bach i mellemstemmernes 16-dele et kredsende motiv, der i barokkens figur-lære lader sig identificere som *circulatio*; det optræder her i forskellige varianter og markerer det udsigtsløse; det, der ikke kommer 'ud af stedet' – svarende til Luthers udsagn om, at „*intet menneske (kan) til fuldkommenhed holde de ti bud, selv om han har begyndt at tro...*“ (Luthers forklaring til Fadervor i den store katekismus). Budene er derimod syndsafdækkende, som salmens næstsidste strofe slår fast, og mennesket kan derfor kun forlade sig på Guds nåde, hvilket også udfoldes på forklarende vis i samlingens to retfærdiggørelseskoraler.

Den første retfærdiggørelseskoral, Lazarus Spenglers salme *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*, gengiver yderpunkterne i det frelses-historiske drama: Adam, der forårsagede skylden, og Kristus, der sonede den. Bachs udsættelse er stilistisk og affektmæssigt orienteret mod første strofe om ursynden:

Durch Adams Fall ist ganz verderbt
menschlich Natur und Wesen;
dasselb Gift ist auf uns geerbt,
dass wir nicht konnten g'nesen,
ohn Gottes Trost, der uns erlöst
hat von dem grossen Schaden,
darein die Schlange Eva bezwang,
Gotts Zorn auf sich zu laden. (L. Spengler, 1524)

Satsen er karakteristisk ved en rytmisk og motivisk mangfoldighed og en metaforisk brug af en række affektholdige figurer til afspej-

ling af tekstindholdet. Den figur, der umiddelbart fanger opmærksomheden, er bassens formindskede septim-fald. Disse skarpt dissonerende nedadgående spring (i barokkens figurlære benævnt *saltus duriusculus*, et hårdt spring) bliver indlysende nok et billede på Adams fald. Den oprindelige synd får yderligere betoning ved en faldende frase (*katabasis*) i samtlige stemmer. Bassen får desuden en forvredne rytme, idet den stedse bliver „ituskåret“ af pauser (såkaldte *tmesis*). Den pedalstruktur, pauserne tilvejebringer, bliver endnu en konkret afmaling af ursynden, der netop betød helhedens opløsning – her skildret i musikkens fundament, som da tillige bliver et billede på opløsningen af selve livsfundamentet.

Som en markant kontrast til den opsplittede bas forløber den uforsirede c.f.-sopran i en sammenhængende, rytmisk flydende bevægelse. To sådanne, markant kontrasterende stemmer benævnes i barokkens musiklære *antitheton*. Den antitese eller konflikt, de kontrære yderstemmer her vil fremstille, kan der næppe herske tvivl om; den ubrudte melodistemme vil markere Guds ord og vilje, som Adams synd (bassen) står i direkte modsætning til.

At ursynden tillige betød en forstyrrelse i forholdet mellem Gud og menneskeheden, fremstilles nu i de komplementær-rytmiske mellemstemmer, hvis bølgende bevægelse i 16-dele tillige kan ses som en afmaling af slangen, arvesyndens symbol. Mellemstemmernes motivik indeholder kromatiske passager (*passus duriusculus*) som en tydeliggørelse af arvesyndens smerte, og præges desuden af underfundige dur-mol-alterationer. Denne tiltagende vekslen mellem dur og moltertser frembringer en vaklen og uro, som igen må være en henvisning til arvesynden: menneskets natur er blevet „ganske fordærvet“ ved Adams fald. Den tonale vekslen går i satsens første del fra dur til mol, men i satsen anden del fra mol til dur. Dette klanglige skift fra det mørke til det lyse kunne tænkes at have en anticipatorisk funktion – som et udblik til den guddommelige genoprettelse af skabelsen og syndernes nyskabelse i Kristus, som salmens øvrige strofer beretter om, og som også bliver hovedtemaet i den følgende koral, Paul Speratus' fortrøstningsfulde salme *Es ist das Heil uns kommen her*.

Den foregående koral beskrev grundsunden: at mennesket med Adam har trodset Gud og vendt sig fra ham. Hvordan dette modsætningsforhold mellem Gud og mennesket ophæves, redegøres der nu for i Speratus' skarpe salme, der indeholder en klar afgrænsning mod katolicismens gerningsretfærdighed med den lutherske betoning af menneskets afmagt i forhold til at kunne frelse sig selv ved gode gerninger.

Es ist das Heil uns kommen her
von Gnad und lauter Güte;
die Werk, die helfen nimmermehr,
sie können nicht behüten.
Der Glaub sieht Jesus Christus an,
der hat für uns genug getan,
er ist der Mittler worden. (P. Speratus, 1523)

Som en effektiv pointering af, at synd og nåde er absolutte modsætninger, står Bachs muntre og lyse forspil (D-dur) i den skarpest mulige kontrast til den foregående dystre koral om ursynden. Mens Bach afmalede fortabelsen og synden under den gamle pagt ved musikalsk kaos (ujævn rytmik og dissonerende klange), da skildres genrejsningen og nåden under den nye pagt ved Kristus med musikalsk orden og ukompliceret harmonik; et overordnet billede på, at Kristus som den nye Adam har genoprettet, hvad den første Adam havde forbrudt. Med denne markante kontrasteffekt lykkes det således Bach stilistisk at tydeliggøre, at Kristus er frelseren, der heler det brudte.

Satsen har et distinkt rytmisk mønster med 4-dele i sopranen, 8-dele i bassen og 16-dele i mellemstemmerne. Med præcision markerer bassen koralliniernes kadencer ved at hvile, hvilket kan tolkes som en stadfæstelse af troens kraft. Den homogene struktur giver stykket en fuldkommen orden, der modsvarer sentensen „das ganz Gesetz hat er erfüllt“ (strofe 3). Kristus har ved sin fremmede retfærdighed opfyldt loven på menneskets vegne, og denne opfyldelse af loven skænkes uforskyldt mennesket i troen. Den eneste vej til retfærdiggørelsen er altså „troen alene“, der ikke skal forstås

som en menneskelig præstation, men som derimod er overbevisningen om, at „synderne tilgives for Kristi skyld“ (Confessio Augustana, artikel 4). Gøres gerningerne til en betingelse for frelsen, underkendes og overflødiggøres Jesu korsdød, og som en kraftig påmindelse om dette sonende korsoffer er bassen, musikkens fundament, forsynet med flere korsfigurer. Den sidste korallinie („er ist der Mittler worden“) artikulerer yderligere talen om Kristus som midleren ved at lade de hidtil nedadrettede mellemstemmer pege opad, ligesom også bassen ‚omvendes‘, så den nu bevæger sig nedad – et musikalsk udtryk for, at Kristi frelsesværk har vendt op og ned på menneskets situation.

At mennesket ikke ved gode gerninger kan sikre sig over for Gud, synes mellemstemmerne at ville understrege. De travle og under tiden kredsende 16-dele, der i modsætning til yderstemmerne ikke hviler ved linesluttonerne, kan vel kun være et billede på de i frelsesammenhæng kraftesløse gerninger – „die Werk“, der således også i musikalsk henseende overtrumfes af „der Glaube“, afspejlet i bassens perfekte kadencer. Stykkets højtone falder da også på ordet „Glaub“ (takt 5); et udsagn, der yderligere fremhæves klangligt ved bassens øjeblikkelige modulation. Således får det lutherske *sola fide* også i Bachs nodebillede en særstilling og særlig accentuering.

Med disse to bearbejdelser tydeliggør Bach, at det var synden, der skilte mennesket fra Gud. Mennesket forsones igen med Gud ved Guds uforskyldte nåde, som mennesket ikke kan gøre sig fortjent til, men som helt og aldeles kommer udefra i form af Kristi fremmede retfærdighed. Mennesket må tro sig frelst.

De fire næste fuldførte koraler i Orgelbüchlein fokuserer på menneskelige grundvilkår som angst og frygt samt håbet om Guds nærvær.

Bachs udsættelse af bønnesalmen *Ich ruf' zur dir, Herr Jesu Christ* er samlingens eneste 3-stemmige sats, og den står endvidere som den eneste Orgelbüchlein-bearbejdelse i f-mol; en toneart med et smerteligt affektindhold, og med mange urene intervaller i den naturlige middeltone-stemning, hvilket her tjener til at understrege den bedendes afmagt og dermed accentuere bønnen om hjælp. Hver triostemme har sit eget karakteristiske udtryk, og her synes

den vedholdende basstemme med sine hyppige tonegentagelser i 8-dele at imitere en banken – den bedende, banker på for at sikre, at bønnen bliver hørt („Ich ruf’ zu dir... erhör mein klagē“). Over dette banke-motiv forløber mellemstemmen i ,åbne‘ op- og nedadgående brudte akkorder, der formentlig vil illustrere dialogen mellem den bedende og Gud: anråbet, der når op til Gud, og derefter Gud, der ,lukker op‘ og bønnehører den bedendes bøn.

Afsnittet om forfølgelse og anfægtelse afrundes af koralen *Wer nur den lieben Gott läßt walten*. Salmens trøstende ord om Guds forsyn og omsorg bestemmer motivvalget: dobbelte corta-figurer, der fuldstændigt behersker satsen. Hermed fremstiller Bach afslutningsvis koralens tillid til Guds nåde og løfte om aldrig at svigte den, som hører ham til („und hoffet auf ihn allezeit“).

Samlingens to sidste koraler har som deres tema „døden og det evige liv“. Salmen *Alle Menschen müssen sterben* beskriver en lyksalig forventning om den himmelske lykke, „der man leve skal i glæde“ (strofe 4), og den herlighed, som er i vente:

Alle Menschen müssen sterben,
alles Fleisch ist gleich wie Heu;
was da lebet, muss verderben,
soll es anders werden neu.
Dieser Leib der muss verwesen,
wenn er anders soll genesen
zu der grossen Herrlichkeit,
die den Frommen ist bereit'. (J.G. Albinus, 1652)

Der er tale om en sammensat sats, hvor indbyrdes kontrasterende motiver og affekter optræder side om side. Til de negativt ladede udtryk hører bindingsdissonanser, tværstand (takt 12) og suspiransfigurer i den ostinate bas (i første/tredje korallinie optræder sukkefiguren også i mellemstemmerne, forårsaget af tekstens dystre udsagn her). Over for disse elementer udgør salighedsrytmen, talrige parallelle tertser/sekster, opadgående oktavspring i pedalet og G-durtonaliteten en positiv kontrast.

Denne konstellation af affektmæssigt polære udtryksmidler modsvarer første strofes tekstlige indhold, hvor først døden og siden det evige liv skildres. Men i kraft af bassens danseagtige rytme og durmelodien skabes der en overordnet fredfyldt og lys stemning. Bach vil først og fremmest forkynde salmens opløftende budskab om evig salighed og betone opstandeshåbet. Døden, den negative kraft, er således indfældet i en større positiv, eskatologisk sammenhæng, og bassens sukke-figurer efterfølges derfor konsekvent af et opadgående spring, der meddeler, at mennesket er skænket opstandelseslivet og det evige fællesskab med Gud og Kristus. Men forløsningen og adgangen til „den store herlighed“ forudsætter døden, hvilket de negativt betonedede musikalske udsagn gør opmærksom på.

Nr. 44 (BWV 643), takt 7-9:

wenn er e - wig soll ge - we - sen der so gros - sen

På tekstens første positive udsagn („genesen“, takt 8) bindes bassens 2. og 3. tone node sammen med en bue, og Bach undviger behændigt den sædvanlige sukkefigur. Samtidig foretager tenoren en opadstræbende bevægelse, der betoner opstandeshåbet. Den musikalske opmuntring, som formuleres i det melodiske forløb, ledsages imidlertid af en skarp dissonans i det harmoniske, der formentlig vil udtrykke det, der forløses fra – døden. Der er altså tale om en dødschoral med en undertone af uro. Men grundtonen, den overordnede affekt, er ikke klagende. Bachs musikalske forkyndelse er fuldt ud båret af troen på, at døden ikke er bitter eller definitiv, men en tærskel til den himmelske salighed og det efterfølgende liv med Gud. Koralttekstens fortrøstningsfulde karakter og visheden om det evige liv formår således også i Bachs musikalske formulering at skyde frygten for døden til side.

Bach afrunder samlingen på ægte barok-kompositorisk manér. For at det netop skildrede liv i eskatologisk fuldendelse kan få den stærkest mulige profilering, må det først kontrasteres med det nuværende liv på jorden. Som tekstligt udgangspunkt benytter Bach her den barokke forsagelsessalme, *Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, der er en betragtning over det jordiske livs forgængelighed og tomhed.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig
ist der Menschen Leben!
Wie ein Nebel bald enstehet
und auch wieder bald vergehet,
so ist unser Leben, sehet! (M. Franck, 1652)

I Bachs udsættelse (g-mol) akkompagneres c.f. af et fastholdt skalamotiv i mellemstemmerne og af et karakteristisk ostinat pedalmotiv. De hvileløse, ilende 16-dels-skalaer i mellemstemmerne afmalder det jordiske livs flygtige natur (jf. et tilsvarende rastløst motiv i renselsesfest-koralen *Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*, illustrerende et dødsmærket menneske, der sukker efter „ewig'n Ruh“). Skalamotivet forekommer i både ret- og omvendning og associerer til tidens gang (ligesom skalafigurene i nytårskoralen *Helfi mir Gottes Güte preisen*) og dermed de dødeliges begrænsede år. Den pizzicato-agtige basstemmes dystre, monotone gang med faldende, hule oktav-spring, der aldrig finder hvile, kan kun henvise til tågemetaforikken (strofe 1) og pedalstrukturen stadfæster dermed den barok-karakteristiske bekendelse af det menneskelige livs tomhed, og røber samtidig en evighedslængsel.

Med disse to dødskoraler, hvor opstandelsens evige, fuldendte liv stilles i relief i forhold til det korte, timelige liv, afsluttes rækken af fuldførte koraler i *Orgelbüchlein*.

Afslutning

Bearbejdelserne i *Orgelbüchlein* er karakteristiske ved en intim sammenfletning af de frelseshistoriske begivenheder, centreret omkring Kristi kors, dødens og frelsens instrument. Advents- og

julebearbejdelserne peger frem mod korset, passionskoralerne reflekterer korsets skjulte frelse, og påskekoralerne besinder sig på det teologiske paradoks, at forherligelsen og glæden kommer gennem lidelse. Det frelseshistoriske udsyn, bearbejdelserne udmærker sig ved, tildeler værket en umiskendelig teologisk og sjælesørgerisk betydning. Det håb, der blev formuleret i adventskoralerne, specificeres i samlingens dødskoraler som et håb om opstandelse. Håbets indhold defineres i de mellemliggende satser, nemlig troen på, at Gud med Jesu Kristi død og opstandelse har vundet en kosmologisk sejr, der også har den frelsesbetydning, at det er sket „for mig“. Musikken har som kunstnerisk udtryksform her den særlige mulighed, at den kan koble de frelseshistoriske momenter sammen og forkynde dem *samtidigt*, og dermed på en meget koncis måde indfange den intense indre relation mellem dem.

Forskellige teologiske aspekter, der ikke lader sig adskille, samles og kombineres, og bearbejdelserne får derfor en spændingsfyldt udformning, der belyser og betoner frelserværkets paradoksale natur. Musikalsk form og teologisk indhold står i en reciprocal forbindelse; teksten får et musikalsk rygstød i og med at musikken tolker og bærer ordene frem, ligesom formale afvigelser fra det stramme skema, bearbejdelserne er udsat efter, hver gang kan finde en *teologisk* motivering.

Den spænding, der opstår i konfrontationen af enkelhed og beskedenhed udadtil og udtrykskraft og religiøs dimension indadtil, giver samlingen en anelig kunstnerisk kvalitet – og nok så vigtigt: en betydelig teologisk værdi ved siden af dens oprindelige pædagogiske interesse. Den kunstneriske kvalitet sikrer, at evangeliets budskab ikke trivialiseres eller krænkes. Samtidig sikrer den musikalske forklaring og fortolkning, at budskabet, når det høres i den æstetiske fremstilling, ikke fortones, så det slet ikke åbenbares. Medreflekteres denne dybe sammensmeltning af ord og toner, af dogmatik og musik, bliver Orgelbüchlein til ganske mere end en uforpligtende, æstetisk oplevelse. Bachs musikalske forkyndelse er slet og ret en tilværelsesfyldning, der er i stand til at gribe ind i og belyse modtagerens eksistens som troende.

Henrik Glahn:
Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973

Forlaget Anis, København 2000

Af Thomas Viggo Pedersen

Tidspunktet er velvalgt: lige netop midt imellem fortid og fremtid. Ved overgangen til den nye salmebog har Henrik Glahn udgivet en oversigt over dansk salmehistorie, eller rettere koralbogshistorie fra reformationen til nu. Som den førende forsker på feltet har han gennem et langt liv samlet stort set al den bagudskuende viden, der overhovedet kan samles om emnet. Og med den fremtidige salmebog i hånden og dens lidt løsere definition af salmebegrebet er det nyttigt for os andre at gøre os vort hidtidige fundament bevidst. Der har været luftet mange meninger om salmer i de senere års offentlige debat; det er velgørende med en bog fuld af faktisk viden.

Denne viden kan formidles på to måder, lige som astronomen kan beskrive stjernehimlen både med stjernebilleder, Mælkevejen og navnene på de vigtigste stjerner – og ved at anføre spektralanalyser af hver enkelt af alle stjernernes lys, gengivet ved tilsyneladende uforståelige stregkoder. Første part af Glahns bog giver en beskrivelse af 49 melodisamlinger fra Hans Thomissøns Salmebog 1569 og frem til Den Danske Koralbog 1954/1973 i et let og spændstigt sprog. Denne del kan den interesserede læse som ren lystlæsning.

Men så begynder spektralanalyserne, melodisamling for melodisamling. Hver enkelt melodi grupperes efter tilblivelsestid, efter genre, om den oprindeligt er verdslig eller kirkelig. Et sindrigt system af undergrupperinger viser, hvad art gregoriansk melodi, der er tale om, om det er tysk eller fransk psaltertradition, folkevise, kunstvise eller åndelig sang etcetera. Yderligere underdeling kan komme på tale, og til sidst får hver enkelt melodi et løbenummer inden for sin gruppe. Det hele sammenfattes meget pladsbesparende i en tal- og bogstavkombination for hver melodi. Der er altså tale om en slags destillering eller abstraktion, der ganske vist mind-

sker fornemmelsen af den enkelte melodi som individuelt kunstværk, men som fremmer overblikket over koralbøgerne som samlinger med hver deres profil og over udviklingen gennem hele rækken af melodisamlinger. Systemet er umiddelbart en smule fremmedgørende og ganske ikke-musikalsk; men hymnologisk interesserede vil utvivlsomt sætte sig ud over begynderbesværet og se fordelene ved det hurtige overblik.

Efter denne registrering, hvor hver melodisamling opgøres efter de repræsenterede grupper, følger en registrering så at sige på den anden led, nemlig alle melodierne i alfabetisk rækkefølge. Her kan man gå ind under de enkelte melodier og se, i hvilke samlinger de forekommer.

Også udenlandske titler kan søges. Vi kan som eksempel tage adventssalmen *Nun komm der Heiden Heiland*, hvis melodi er mere kendt som forlæg for adskillige orgelkoraler end som anvendt salme. Der henvises til Thomissøns Psalmebog 1569, hvor den er anført under gregorianske hymner og med dobbelt tekst: *Veni redemptor gentium* og *Kom Hedningers Frelser sand*. Den går videre til nogle af de følgende koralbøger: Kingo 1699, Pontoppidan 1740, Breitendich 1764, Schiørring 1778, Zinck 1801, hvor den mærkeligt nok også kaldes *Dagen viger og går bort* ligesom i Weyses Choral-Melodier 1839. Så forsvinder den, indtil Laub genoptager den 1888. I den Danske Koralbog 1954 står den under navnet *Op dog, Sion, ser du ej*. (Det ligger uden for Glahns ærinde at fortælle, at Lisbeth Smedegaard Andersen som nr. 22 i den nye salmebog har skrevet en Moses-salme, der passer væsentligt bedre til den forventningsmodne melodi end den brave *Op dog, Sion*.)

Bogen udgiver sig ikke for at være et egentligt salmemelodileksikon. Der er ingen vurdering af det musikalske, ingen undersøgelse af melodiernes udvikling gennem århundrederne og ingen versemålsregistre. Bogen er „bare“ et uhyre nyttigt stykke værktøj for den, der vil orientere sig i dansk salmetradition.

Og dog. Første del af bogen er ikke kun objektiv registrering. Det er en indfølt og fordomsfri beretning, hvor såvel det klassiske repertoire som de romantiske melodier og det 20. århundredes frem-

bringelser behandles loyalt med kunstnerisk forståelse og kærlighed. Sideglimt af Henrik Glahns umådelige viden bryder frem i bisætningerne og gør stoffet levende. En underspillet humor pynter også. Som eksempel på det, som ikke kun er opregning af kendsgerninger, skal nævnes hans påvisning af, at Laubs geniale melodi til *Sov sødt, barnlille* i påfaldende grad ligner I.P.E. Hartmanns melodi til *Vor Herre, til dig må jeg ty*. Noderne er næsten ens, men karakteren vidt forskellig.

Peter Ryom:
Kirkemusikleksikon
Christian Ejler's Forlag, København 2002

Af Peter Weincke

For alle kirkemusikinteresserede kom forlaget Christian Ejler's udgivelse af Peter Ryom's *Kirkemusikleksikon* som en god nyhed. Forlaget præsenterer leksikonnet som „det første af sin art på dansk – ja overhovedet.“ Og det er helt korrekt. På dansk findes absolut intet der tåler sammenligning med denne bog. På tysk kendes bredere fremstillinger som Gustav Fellerer's (red.) *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, bd. I-II, Bärenreiter 1972 og Chr. Mahrenholz et al. (red.) *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, Göttingen 1941ff. men ingen af disse er udformet som egentlige leksika.

Ryoms kirkemusikleksikon omfatter emner indenfor den europæiske tradition. Emnernes liturgiske baggrund behandles udføreligt, hvadenten denne er romersk-katolsk, luthersk-evangelisk, anglikansk eller østlig, (russisk-)ortodoks. Dog er det tydeligt, at emner inden for den vestlige liturgi er prioriteret.

Bogen indledes med en definition af kirkemusikbegrebet. Hvad er kirkemusik, eller hvad er den *ikke*? Ryom kommer langt omkring i dette spørgsmål. Samtidig gør han opmærksom på at „tilstedeværelsen af forskellige riter og forskellige konfessioner“ (side 12) ikke har afholdt komponister fra at komponere værker uden tilknytning til deres egen konfession: Katolske komponister“ har skrevet musik til den lutherske eller anglikanske gudstjeneste (Max Reger, William Byrd), og omvendt protestanter har skrevet musik til tekster, der hører til den katolske kirkes liturgi, især til messens tekster (J.S. Bach, Robert Schumann, Paul Hindemith)“ (side 12-13).

Ryom gør endvidere opmærksom på, at kirkemusikkens æstetiske dimension kan overskygge dens egentlige hensigt: lovprisning og tilbedelse af Gud. Da henledes opmærksomheden mere mod kirkemusikken selv end mod „det, den egentlig skal tjene, nemlig an-

dægtighed og tilbedelse.“ Og så får profeten Amøs det sidste ord: „Fri mig for lyden af dine sange, dine harpers klang vil jeg ikke høre! (kapitel 5, vers 23).“ (s. 14).

En knapt 20 siders historisk oversigt indleder Ryoms kirkemusikleksikon. Afsnittet behandler kirkemusikkens udvikling fra oldtid over middelalder op til nyere tid.

Hele tiden fastholder forfatteren gudstjenesten som kirkemusikkens egentlige anledning, og han er derfor meget opmærksom på gudstjenestens egen historie fra de første spæde privat afholdte gudstjenester i katakomberne til de store festgudstjenester i vor tid.

Oversigten konstitueres af de konfessionelle retninger i henholdsvis den vestlige og østlige kirke. De enkelte afsnit afrundes med en kort bibliografi, der ikke sjældent refererer til dansksproget litteratur.

Det egentlige leksikon, der fylder omkring 160 sider, følges op af 10 sider med nyttige liturgiske tekster på latin med dansk oversættelse: tekster til messens ordinarium, requiem-teksterne samt andre liturgiske tekster. Bogen afsluttes med et register og en ordforklaring til en række musikalske begreber.

Ved at lade leksikonnet omramme af afsnit med kirkehistorisk og liturgisk stof retter Ryom klart focus på kirkemusikkens teologiske nerve, og læserens forventninger og nysgerrighed til leksikonnet får derved det perspektiv, som netop er forfatterens mål.

Slår man op på et centralt emne i den evangelisk-lutherske kirke, „koral“ finder man oplysninger om genrens mange manifestationer, der beskrives på en fin og overskuelig måde. Meget nyttig er Ryoms konkordanser mellem udvalgte tyske og danske koralmelodier og udvalgte danske og tyske koralmelodier. Samtidig gør forfatteren rede for koralsens associering til en række vokale og instrumentale genrer: koralmotet, koralkantate, koralvariationer, koralfor spil, koral-fantasi, der alle er opslagsemner i leksikonnet.

I et beslægtet emne, „orgelkoralen“ har forfatteren tydeligvis prioriteret at behandle genrens absolutte mester, Johann Sebastian Bach og hans vægtige 4 koralsamlinger, *Orgelbüchlein*, *Schübler-Choräle*, *Achtzehn Leipziger Choräle* og *Clavier-Übung*.

Derimod er de forskellige former for håndtering af *cantus firmus*

med dennes evt. afsmitning på de øvrige stemmer ikke berørt af forfatteren. Til gengæld trækkes de store historiske linjer op, når Ryom redegør for genrens komponist-generationer. Opstillingen af en del af Bachs omfattende koral-repertoire er endvidere særdeles velegnet til at sammenholde med de ovenfor omtalte koral-konkordanser i artiklen om koralen.

Går man til et andet mere liturgisk orienteret opslag, er der masser af information at hente. Et emne som „messe“ er disponeret således: 1. Messen som gudstjeneste (messens indhold, messens form, messens historie, messens forløb efter reformen i 1969), 2. Messen som musikalsk genre (historie, enstemmige koraler, flerstemmige udsættelser, komponister og værker, andre værker, litteratur). I alt 10 sider spækket med såvel teologisk/liturgisk som musikhistorisk stof. Ryom afslører også her sit grundlæggende ønske om at betragte kirkemusik i et bredere liturgisk/teologisk perspektiv.

Og det er klart bogens mål. Den kan anbefales til alle, der arbejder med, udøver eller blot lytter til kirkemusik. Det er et veldisponeret og meget gennemtænkt opslagsværk.

Gerhard Pedersen og Erik Ågård:
*Salmer til kirkeåret. Forslag til salmevalg
ved kirkeårets gudstjenester*
Den danske Præsteforening 2003

Af Michael Hemmingsen

At fremlægge et forslag til salmevalg for hele kirkeåret er en stor og vanskelig opgave, og det fortjener anerkendelse, når nogen kaster sig ud i det projekt. Opgaven vanskeliggøres bl.a. af de mange lokale forskelle i gudstjenestefejringen, f.eks. antallet af læsninger i formessen og dåbens placering først eller sidst i gudstjenesten.

Men med udgangspunkt i Alterbogen 1992 og den nye salmebog har Gerhard Pedersen og Erik Ågård nu givet deres bud på et salmevalgsforslag i bogen *Salmer til kirkeåret*. Forslagene er identiske med dem, der er angivet i den nye salmebog, og bogen bærer overhovedet præg af at ville fremme indsyngningen af den nye salmebog, herunder ikke mindst de nye salmer. Dog er ingen søndage overløst med nye salmer; man blander dem godt med de gammelkendte. I det hele taget blander man salmerne godt og grundigt, så meget, at *Salmer til kirkeåret* ikke kun bringer inspiration, men også unødigt forvirring. Derfor følgende kommentarer.

Sagen er for mig at se, at *Salmer til kirkeåret* forholder sig for frit til den danske salmesangs- og gudstjenestetradition, som ellers „har vist sig bæredygtig gennem århundreder“, som det hedder i indledningen. Så selvom der både forrest og sidst i bogen er anbragt liturgi- og salmehistoriske bemærkninger, der i sig selv burde give et inspirerende fingerpeg om salmevalget, herunder ikke mindst salmernes rækkefølge i gudstjenesten, kommer de ikke rigtig til udfoldelse i salmeforslagene. Det historiske aspekt af salmevalget ses mere som en hindring for fri udfoldelse end som en kilde til ægte evangelisk salmesang, ifølge hvilken salmerne lægger ord og toner til menighedens taknemmelige modtagelse af og svar på Guds ord. Karakteristisk nok hedder det i bogens indledning:

At præsentere tre læsninger, helligdag for helligdag igennem kirkeåret, så de taler sammen, er en opgave, som sjældent er forsøgt løst, men som er den nødvendige forudsætning for salmevalget. (...) Resultatet fremlægges her, og dersom nogen læser vil indvende, at perikopetolkningerne springer let hen over de liturgihistoriske kendsgerninger, må svaret derfor være, at kritikeren måske har ret, men at der som bekendt ikke findes nogen officiel tolkning af tekstrækkernes perikopesammenstillinger, og at vi derfor er henvist til selv at finde frem til tolkningen (s. 5).

Sandt er det, at det er et stort arbejde at fremlægge et kvalificeret salmeforslag ud fra en samlet tolkning af alle gudstjenestens tekster og søndagens plads i kirkeåret. Men som citatet antyder, så er man varsom med at tillægge tolkningen af kirkeåret nogen særlig vægt. Og derfor er det heller ikke egentlige tolkninger, men referater og parafraseringer af gudstjenestens læsninger, man leverer.

Anderledes interessant og inspirerende havde det været, om man havde forsynet hver søndag med et par liturgi- og salmehistoriske kommentarer, når man nu alligevel gør så meget ud af at omtale hver søndags tekster for sig. F.eks. bliver mange af fastetidens epistel- og evangelietekster anderledes spændende og vedkommende, hvis man tager deres afhængighed af dåben og den oldkirkelige dåbsforberedelse i betragtning, sådan som Christian Thodberg har gjort det¹. På den måde kunne man let være nået frem til, at de liturgihistoriske kendsgerninger ikke nødvendigvis er en hæmsko, som det gælder om at gøre sig færdig med i en fart, men at liturgiske tradition i sig selv kan være til stor hjælp og inspiration for salmevalget (og for den sags skyld også prædikenen), ligesom mange af

1. Se f.eks. Chr. Thodbergs liturgihistoriske indledning i Cappelørn (red.): *Fra tekst til prædiken*, Kbh. 1986 og artiklerne „Salmevalget i den danske gudstjeneste i tiden før Kingos Salmebog“ i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1996* og „Grundtvig og den danske gudstjenestetradition i internationalt perspektiv“ i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1997*.

salmerne kan det i kraft af deres stærke bundethed til bestemte søndage eller til dåben og nadveren.

Men *Salmer til kirkeåret* „sigter mod sammenhæng uden stram styring“, som det hedder i indledningen. Og man forsøger derfor at „følge en normallinje“, dels bestemt at gudstjenestens teologi og læsninger, dels af salmebogens „folkekirkelige bredde“, lyder det. Derfor går man ud fra et gudstjenesteforløb med tre læsninger i formessen samt nadver, og man foreslår seks salmer med seks alternativer til hver søndag – både til første og anden tekstrække, altså i alt 12 muligheder til hver søn- og helligdag. Resultatet bliver forvirrende og uoverskueligt. Den folkekirkelige bredde tilgodeses på bekostning af de inspirerende retningslinjer for valg af salmer, som salme- og gudstjenestetraditionen selv bærer med sig.

Salmernes plads i gudstjenesten

Denne forvirring kommer både til udtryk i de enkelte salmeforslag, men også i afsnittet „Gudstjenestens seks salmer i dag“ (s.6-8), som omtaler de enkelte salmers plads i gudstjenesten før og nu. Om indgangssalmen hedder det fx, at den er en videreførelse af messens Introitus og at den derfor kan „vælges med henblik på søndagens evangelium, eller den kan være en gudstjeneste- eller kirkeårssalme, en lovsang, en lektiesalme (...), en årstidssalme eller en morgensalme.“ Ja, mulighederne er mange, takket være ikke mindst Grundtvigs mange kirkeårsrelaterede salmer. Men en præcisere anvisning havde været gavnlige. I den forbindelse havde det også været inspirerende og oplysende at minde om indholdet af det omtalte gamle Introitusled, altså gudstjenestens indledning, som var en bibelsk salme eller et uddrag af en sådan. En særlig gudstjeneste-relateret gruppe af lovsange i den danske salmetradition er derfor de mange gendigtninger fra *Salmernes Bog*², som bl.a. Luther og

2. En komplet fortegnelse over de i salmebogen medtagne gendigtninger af bibelske salmer findes bag i den nye salmebog under afsnittet „Gendigtede stykker af Bibelen.“

ikke mindst Grundtvig har bidraget med. Netop sådanne salmer står særlig stærkt som indgangssalmer, fordi de er skrevet under skyldig hensyntagen til den oldkirkelige gudstjenestetradition med henblik på den nutidige menigheds tilegnelse. Det gælder f.eks. salmer som „Af dybsens nød, o Gud, til dig“ og „Vor Gud han er så fast en borg“ af Luther, samt „Lovsynger Herren“, „Giv mig, Gud en salmetunge“, „Himlene Herre, fortælle din ære“ og „Denne er dagen, som Herren har gjort“ af Grundtvig.

Sidstnævnte salme forekommer da også hyppigt som indgangssalme i *Salmer til Kirkeåret*. Men man må dog undre sig, når man til påskedag foreslår at begynde med „Nu ringer alle klokker mod sky“, som kan bruges på så mange søndage, og som i det hele taget ikke forkynder opstandelsesbudskabet så klart og utvetydigt som f.eks. „Stat op, min sjæl i morgengry“ eller „Herren af søvne opvågned, opsprang“. På samme måde virker det fantasiforladt, når man juledag foreslår at indlede med „Det kimer nu til julefest“. Både fordi man har sunget den aftenen i forvejen, og fordi „Velkommen igen, Guds engle små“ er så oplagt at begynde med julemorgen, igen takket være Grundtvigs stærke sans for evangelieteksternes og dermed de enkelte søn- og helligdages særlige præg. Det samme gælder Kristi Himmelfartsdag, hvor *Salmer til kirkeåret* går uden om den mest oplagte indgangssalme, nemlig Grundtvigs „Vaj nu, Dannebrog, på voven“ (men det kan selvfølgelig skyldes, at forfatterne ikke bryder sig om Salmebogskommisionens udskiftning af „korsets flag“ med „Dannebrog“ i denne salme, hvad man strengt taget ikke kan fortænke dem i!). I stedet foreslår man „Halleluja for lysets drot“ og „Til himmels för den ærens drot“, af hvilke navnlig den sidste er langt bedre placeret som anden salme, som er netop Halleluja'ets gamle plads (herom nedenfor).

Et lignende eksempel kunne gives med første søndag i advent (2. tekstrække), hvor man foreslår at begynde med „Blomstre som en rosengård“. Her ville „Vær velkommen, Herrens år“ være et bedre forslag, dels fordi fejringen af kirkens nytår dermed markeres stærkere, og dels fordi „Blomstre som en rosengård“ er en gen-digtning af Es. 35 og derfor frem for alt passer godt som ind-

gangssalme på tredje søndag i advent, der som bekendt har Es. 35 som lektie.

Det er med andre ord ikke ligegyldigt, hvad man synger i begyndelsen af en gudstjeneste, og i den henseende er traditionen leveringsdygtig i salmer, der på klareste vis anslår den pågældende søndags tone. Det aspekt havde det været interessant og inspirerende at få tydeliggjort *Salmer til kirkeåret*.

Noget tilsvarende gælder den måde, man udvælger og forstår gudstjenestens anden salme – salmen mellem læsningerne – på. Om dennes salmes funktion hedder det i indledningen, at den svarer til messens Graduale, og at den i dag synges som „menighedens replik til dagens lektie eller som overgangsled mellem dagens lektie og epistel (s. 6). Igen havde en historisk præcisering været oplysende. For anden salme træder ikke kun i stedet for messens graduale, men som nævnt også for Halleluja-leddet, og derfor finder salmebogens Halleluja-salmer (f.eks. „Krist stod op af døde“, „Til himmels før den ærens drot“ m. fl.) deres naturlige plads her, ligesom i øvrigt Helligåndssalmerne – efter reformatorisk forbillede – gør det. Men både Halleluja-salmerne og Helligåndssalmerne henviser *Salmer til kirkeåret* til tredje salmes plads, dvs. til salmen før prædikenen:

Salmen før prædikenen svarer til messens Halleluja, som oprindeligt blev sunget mellem epistel og evangelium (...). Salmen før prædikenen kan også være en Helligånds-salme, en salme om Ordet, en Halleluja-salme, sunget som en forventningsfuld optakt til evangelielæsningen, eller en kirkeårssalme gennem en periode (f.eks. 218 i påsketiden).

Hvorfor bruge traditionen til at placere salmerne så vilkårligt, når traditionen viser os, at salmerne alt efter deres karakter kommer bedst til deres ret, når de ikke placeres helt vilkårligt i gudstjenesten? Det virker forvirrende, og forvirringen bliver ikke mindre, når *Salmer til kirkeåret* slår fast, at de såkaldte lektiesalmer (enten gendigtninger af dagens epistel, mange af dem af Kingo, eller salmer skrevet med afsæt i dagens lektie) „ikke nødvendigvis skal synges som salme

mellem læsningerne ...“(s. 6), men – viser det sig senere – ligeså gerne under altergangen.

Endelig omtales muligheden af at erstatte anden salme med „et versudsnit eller en bibelsk salme, sunget af kor og/eller menighed“, hvilket vil „bidrage til at lette den „salmetunge“ danske højmesse (smst.).“ Om højmessen bliver „salmetung“, afhænger nok meget af, om salmerne vælges og placeres alt for tilfældigt. Og hvad korsangen angår, så er det jo en kendt sag, at koret i forvejen fylder meget i mange kirkers gudstjeneste, og at den megen korsang jo også kan tynde gudstjenesten og få den til at virke langstrakt, fordi den professionelle korsang let gør menigheden til tilhørere i stedet for deltagere i gudstjenesten. Skal anden salme erstattes af korsang, giver det derfor kun mening, hvis denne korsang samtidig erstatter motetten, der de fleste steder synges lige efter prædikenen – en placering, der er svært at begrunde liturgisk, og som rettelig er tredje salmes plads som menighedens direkte svar på evangelieforkyndelsen.

Har man tre salmer, men ikke dåb, i formessen, melder de kortere Halleluja-salmer og Helligåndssalmerne sig derfor som naturlige kandidater til anden salme. Det samme gør Gloria-salmen „Aleneste Gud i Himmerig“, ligesom også den gamle skik med at synge en fast salme i en bestemt periode af kirkeåret – f.eks. „Krist stod op af døde“ (vel at mærke på den gamle melodi, så Halleluja’et kommer med) mellem påske og pinse, hører til her og ikke – som *Salmer til kirkeåret* foreslår – som tredje salme.

Når det i det hele taget er svært at begrunde tredje salme i den klassiske gudstjenestetradition, er det fordi salmen før prædikenen først er kommet ind i gudstjenesten i forbindelse med det frie salmevalg i 1802. På reformationstiden kunne man gå direkte fra trosalmen til prædikestolshandlingen, mens der i Kingos Salmebog 1699 anføres et eller to vers af en salme, der passer til dagens karakter. I dag må det mest oplagte være at vælge en salme, der svarer til prædikantens mening med prædikenen. Om det så skal være en af de såkaldte evangeliesalmer (gendigtninger af dagens evangelietekst), som man ellers advarer imod i *Salmer til kirkeåret*, eller en anden, kan der være delte meninger om. Flere steder læser man dagens

evangelietekst fra alteret, hvor den så efterfølges af salmen før prædikenen. I det tilfælde er det min erfaring, at evangeliesalmen kan være ligeså velanbragt før som efter prædikenen – også fordi salmen efter prædiken dermed kan vælges ud fra hensynet til den personlige tilegnelse af evangeliet, hvad fx mange af Brorsons salmer er velegnede til i kraft af deres betoning af det personlige gudsforhold.

En evangeliesalme behøver altså ikke at „svæve frit i luften“, hvis den synges før prædikenen, som det hævdes i *Salmer til kirkeåret*. Og det er heller ikke rigtigt, at en genfortællende evangeliesalme skaber en unødigt gentagelse, hvis den synges efter prædikenen, som man også påstår. Tværtimod, så kan der være rigtig gode pædagogiske grunde til at bruge evangeliesalmerne i forbindelse med prædikenen, fordi de aldrig kun er genfortællende i betydningen refererende, men også altid forkyndende. En velvalgt evangeliesalme kan med andre ord fint understøtte prædikenen.

Men sådan ser man ikke på det i *Salmer til kirkeåret*. Her kan salmen efter prædikenen „optræde som en art meditativ eftertanke over prædikenen og som forberedelse til altergangen“ (s. 7). Et pudsigt ordvalg, men nok meget typisk udtryk for manges forståelse af gudstjenesten som noget iscenesat med optrædende salmer og menigheden som den mediterende tilhører og tilskuer! Og det til trods for, at salmesangens helt grundlæggende intention er menighedens hjertelige og glædelige svar på den evangelieforkyndelse, der holdes gudstjeneste på, og altså andet og mere end en meditativ eftertanke!

Som nadversalme foreslås det at vælge „en altergangssalme, en gudsrige salme, en lovsang eller en af de genfortællende epistel- eller evangeliesalmer“ (s. 7). Og det kan være meget godt at pege på alle mulighederne, men det er unægtelig de to første, der bedst giver mening. For man risikerer vel også umotiverede gentagelser eller i hvert fald manglende variation, hvis man f.eks. både skal synge en lovsang som første salme og som altergangssalme. Ikke desto mindre er der i *Salmer til kirkeåret* eksempler på adskillige lovsange ved samme gudstjeneste, f.eks. på 12. søndag efter trinitatis, hvor man foreslår „Denne er dagen“ som første salme, „Himlene

Herre“, som anden salme, „Giv mig, Gud en salmetunge“ som altergangssalme og „Alt, hvad som fuglevinger fik“ som udgangssalme. Alt sammen stærke og gode salmer, men en noget bombastisk anvendelse af dem. Hvorfor ikke gemme nogle af dem og i stedet synge dem som indgangssalmer på andre søndage? Og hvis man som anført mener, at epistel- og evangliesalmerne kommer til at svæve frit i luften, hvis de synges i forbindelse med de tekster, de er skrevet over, så er den fare vel mindst ligeså stor, når disse salmer henlægges til altergangen.

Endelig foreslår man at lade koret overtage altergangssalmen eller erstatte den med orgelmusik – igen for at „lette den „salmetunge“ danske højmesse.“ Begge dele praktiseres vist allerede i vidt omfang, men igen mener jeg ikke, at gudstjenesten flyder lettere ved at koret synger en salme, som menigheden ikke må synge med på. Hvis der tilmed er mange i kirke, hvorfor så ikke hellere opfordre menigheden til at tage salmebogen med op i koret og synge med, mens man venter...?

Endelig er der udgangssalmen, som ifølge *Salmer til kirkeåret* er beregnet til at „ånde ud på“ (s. 8). Hvad der menes med denne udånding, er uklart, og igen havde en historisk kommentar været oplysende. Det anføres, at udgangssalmeordningen blev indført med Kirkeordinansen 1539, men man undlader at fortælle, hvad man sang, nemlig salmen om de ti bud eller „Forlen os freden“ (nr. 754 i 1953-salmebogen, nr. 711 i den nye salmebog). Med den oplysning var det ellers blevet klart, at udgangssalmen helst skal gøre den omtalte „udånding“ til en opbyggelig en af slagsen. Som udgangssalme anbefaler man at synge „en (kort) takkesalme, en udsendelses-salme, en Halleluja-salme, en kirkeårssalme, evt. en årstidssalme.“ Her burde man frem for alt have strøget parenteser om ordet kort. Slutsalmen efter en højmesse bør altid være kort – om ikke andet, så af psykologiske grunde (er det en kortere morgen- eller aften-gudstjeneste med færre salmer, kan det bedre gå med en lidt længere slutsalme).

En typisk afslutningssalme er f.eks. „Nu takker alle Gud“, fordi den er indbegrebet af en „takke-salme“, og fordi den er kort. Af samme

grund kan man igen undre sig over placeringen, når denne salme på midfaste søndag foreslås som salme efter prædikenen, hvor der ellers ikke mangler stærke salmer til teksten om Jesus som livets brød.

At det imidlertid ikke er nok, at slutsalmen er kort, ser man f.eks. på 2. søndag efter trinitatis, hvor det foreslås at afslutte med „*Love Herren, han er nær*“. Ville denne salme, der beder om Guds nærvær i det gudstjenestelige fællesskab, ikke være betydelig bedre anbragt som indgangssalme?

Salmer til kirkeåret

Salmer til kirkeåret giver et engageret bud på salmeforslag til hele kirkeåret (samt til bisættelse/begravelse). Og det er der brug for, al den stund faget praktisk teologi på universiteterne ikke længere beskæftiger sig særligt indgående med liturgi- og salmehistorie, ligesom der også på Pastorseminarierne efterspørges en grundigere gennemgang af kirkeårets relation til salmevalg og prædiken (det gjorde der i hvert fald, da jeg selv gik på Pastorseminariet for nylig). Derfor må *Salmer til kirkeåret* hilses velkommen som inspiration for alle, der interesserer sig for gudstjeneste og salmesang. Men *Salmer til kirkeåret* afslører samtidig, at der stadig er behov for historisk belysning af gudstjenestens og salmernes forankring i det klassiske kirkeår, og af deres udspring i den oldkirkelige og lutherske forståelse af salmesangen som menighedens svar på evangelieforkyndelsen. En sådan synsvinkel har f.eks. Søren Sørensen lagt til grund for sit salmevalgsforslag i bogen *Kirkens liturgi* (Kbh. 1969), som derfor stadig er aktuel, ligesom også Jørgen Schultz' *Salmer året rundt* (Kbh. 1989) er det.

