

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT
1977 - 78

UDGIVET AF
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF
HENRIK GLAHN
OG
CHRISTIAN THODBERG

KØBENHAVN 1980

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT
1977 - 78

INDHOLD

	Side
<i>Søren Sørensen:</i>	
Siden sidst	5
Georg Fjelrad	10
 <i>Christian Thodberg:</i>	
Karl Laurids Aastrup	12
 <i>Jørgen I. Jensen:</i>	
Gensyn med »Musik og Kirke«.	
Nogle teologiske og musik-kulturelle perspektiver	13
 <i>Christian Thodberg:</i>	
Om »Du Herre Krist«. En kendt salme af Hans Christensen Sthen i en ny bearbejdelse	35
 <i>Henrik Glahn:</i>	
Om melodien til »Du Herre Krist«	42
 <i>Søren Sørensen:</i>	
Salmesang i grænselandet efter 1864.	
Om Prahl og Heinebuchs melodisamling (1892 og 1895) til den dansk-slesvigske salmebog	47

Trykt med tilskud fra
Statens humanistiske Forskningsråd.

SIDEN SIDST

Sommermødet 1977 fandt sted på Askov Højskole - for første gang siden 1943. Det var et længe næret ønske, der hermed gik i opfyldelse, om at kunne vende tilbage til den på engang i dansk højskolehistorie berømte og i de senere år stærkt udvidede og moderniserede højskole, velegnet til kursusbrug som vi vidste fra andre musikalske brugere. Forventningerne blev da heller ikke skuffet, og de deltes af vore medlemmer. Mødet samlede det hidtil største deltagerantal, ca. 250, til kurser i orgelspil, stemmelægning, kordirektion, studiekreds i liturgi og fællesprogrammer med salmegennemgang, foredrag og korsang med koncert for øje.

De to foredrag gav bidrag til spørgsmålene: hvad er kirkemusik og hvad er praktisk teologi. Prof. Henrik Glahn talte om »Salmemelodien i dansk tradition«, og prof. P.G. Lindhardt talte om det danske ordinationsrituals historie og arbejdet på dets fornyelse (trykt i Kirkehistoriske Samlinger 1977). Koncerter fandt sted i Sct. Nicolai Kirke i Kolding, hvor Niels Aage Bundgaard var solist på kirkens nye Marcussen-orgel og efter koncerten lod det nye klokkespil lyde ud over byen, og i Ribe Domkirke, hvor mødedeltagerne under Mogens Wöldikes ledelse og med blæsere og pauker fra Sønderjyllands Symfoniorkester opførte Knud Jeppesens Haderslev-kantate med tekst af Harald Vilstrup. Kirkens organist Mogens Melbye var solist på det nyrestaurerede Frobeniusorgel, og Dorthe Steengaard, Inge-Lise Suppli Jespersen og Peter Fog var solister i Buxtehudes »Cantate Domino«.

Salmegennemgangen centreredes omkring det nyudkomne tillæg til salmebogen, »46 salmer« udgivet af Dansk Kirkesang og Kirkeligt

Samfund, bl.a. med gennemgang af en række Aastrup-salmer med nye melodier af Bernhard Christensen.

De fortræffelige rammer for mødet på Askov Højskole gjorde, at vi besluttede os for at holde møde samme sted to år efter, i 1979 (lige som det vil ske i 1980), efter nogenlunde de samme retningslinier.

Foredrag blev denne gang holdt af universitetslektor Jørgen I. Jensen om tanker ved gensynet med Thomas Laubs »Musik og Kirke« (trykt i dette skrift) og af organist Ole Olesen med titlen: »Hvad gør vi med kirkemusikken? - Hvad gør den med os?« fulgt af talrige musikeksempler. Koncerter blev ved mødet 1979 afholdt i Sct. Catharinæ Kirke i Ribe på det nye Bruno Christensen-orgel med Jens E. Christensen som solist og den sidste aften i Haderslev Domkirke med mødedeltagerne, der med Arne Berg som dirigent opførte Henry Purcell's »Praise the Lord«, med instrumentalister fra Odense By-Orkester, og Heinrich Schütz' »Musikalische Exequien« 3. del med Inge-Lise Suppli Jespersen, Birgit Louise Frandsen og Søren Steen Nielsen som solister og Finn Hørsted ved det akkompagnerende orgel. Orgelsolist på det i 1977 ombyggede Marcussen-orgel var Grethe Krogh med værker af Joh. Seb. Bach.

Den liturgiske studiekreds omhandlede i forlængelse af de to foredrag synspunkter og tanker om indholdet i Th. Laubs »Musik og Kirke« i anledning af nyudgivelsen.

I det mellemliggende år 1978 afholdtes sommermødet på Rønde Højskole, »de helliges højskole på Djursland« som grundlæggerne kaldte den. Her var også fuldt besat med så mange der kunne være, godt 200 deltagere. Ved højmessens den første morgen i Hornslet kirke var P.G. Lindhardt prædikant, og Poul Børch sad ved orglet. Danmarks Radio optog gudstjenesten til transmission den følgende søndag, hvilket også var tilfældet i 1979 i Askov, da Olav Andersen prædikede og Arne Berg fungerede som organist. Vi håber, at der dermed er skabt en fast tradition for transmission af vores gudstjeneste. Vi tør vel sige, at der næppe præsteres tilsvarende salmesang ved andre gudstjenestetransmissioner året rundt.

Konserterne i forbindelse med mødet 1978 fandt sted i Sct. Mortens kirke i Randers, hvor kirkens organist Bent Frederiksen var solist på det nyligt ombyggede P.G. Andersen-orgel og bl.a. spillede Carl Nielsens »Commotio«, og i Århus Domkirke, hvor mødedelta-

gerne under Mogens Wöldikes ledelse og med Århus By-Orkester opførte Buxtehudes kantate »Eet ønsker jeg til Gud« i Harald Vilstrups oversættelse. Sangsolister var Inge-Lise Suppli Jespersen og Jørn Jørkov, og solist på Danmarks største kirkeorgel var domorganist Anders Riber. Dette orgel, hovedorglet i Århus Domkirke og dets historie, var emnet for det ene af mødets foredrag, holdt af Ole Olesen; det andet foredrag holdtes af vor tidligere næstformand, pastor Jørgen Schultz med titlen: Om billedsprog.

Studiekredsene for præster og andre interesserede om liturgiske, hymnologiske og kirkemusikalske spørgsmål (gudstjeneste, tekst og melodi) har været afholdt i 1977 af Torben Schousboe og Christian Thodberg, i 1978 af sognepræst Ole Brandt-Pedersen og i 1979 af Henrik Glahn og Søren Sørensen. For salmegennemgangen, tekster og melodier, har stået henholdsvis Olav Andersen, Gunnar Pedersen, Jørgen Schultz og Christian Thodberg (teksterne) og Henrik Glahn, Søren Sørensen og Torben Schousboe (melodierne)

Kurserne for de tre her omtalte sommermøder, 1977-79, har været ledet i hovedsagen af de samme lærere, de fleste i alle tre år, nogle i 1 eller 2 år. Det er i orgelspil Aksel Andersen (d. 1977), Inge Bønnerup, Poul Børch, Jens E. Christensen, Bo Grønbech, Marianne Hammer, Heinrich Hildebrandt-Nielsen, Grethe Krogh, Kirsten Kolding Langberg, Peter Langberg, Eileen Vandermark og Vera Østergaard, i sang og stemmelægning: Niels Brincker, Vibeke Brincker, Anne Lund Christiansen, Helge Frees Christiansen, Mary Ann Birch Hansen, Sten Høgel, Inge-Lise Suppli Jespersen, Bodil Magid, Elisabeth Schouenborg, Morten Slæbo, John Guttman Sørensen og Bodil Thodberg, i kordirektion: Arne Berg, Jørgen Berg og Erling Krogh.

Denne mødeform sammensat af individuelle kurser og samlende arrangementer omkring temaerne Dansk Kirkesang og Musik og Kirke har ikke mindst gennem de tre her omtalte møder vist sin livskraft og vist behovet for dem - og økonomisk, hvor menighedsrådenes mulighed for støtte er en væsentlig forudsætning for de fleste kursisters deltagelse, er mødeformen med hovedvægten på kurser den eneste gennemførlige.

I Årsskriftet 1975-76 (udkommet i beg. af 1978) redegjorde Olav Andersen for lignende vinterkurser i mindre stil i samarbejde mellem Dansk Kirkesang og Dansk Kirkemusiker Forening, hvor det første

kursus (for organister) blev afholdt i Bælum. Det lykkedes ikke at videreføre ideen i vinterhalvåret 1978/79, men et lignende arrangement er i efteråret 1979 med stor tilslutning af menighedsrådsmedlemmer, præster, organister og kirkesangere afholdt af Hadsund Provstis menighedsrådsforening i samarbejde med Dansk Kirkesang over temaet salmesangen, dens historie, udførelse og orgelspillet dertil under medvirking af Søren Sørensen, Christian Thodberg, Heinrich Hildebrandt-Nielsen og Ole Olesen med indledende foredrag i Hadsund Kirke og efterfølgende diskussion i præstegårdens konfirmandstue.

Samarbejdet med Dansk Kirkemusiker Forening er også blevet fortsat, i foreningens blad »Dansk Kirkemusikertidende« er serien »Månedens salme« fortsat med gennemgang af tekst og melodi og med forspil til den pågældende salme, i 1979 under medvirken af Olav Andersen, Torben Schousboe og Henrik Glahn. Det er tanken at fortsætte med »Månedens salme« endnu et år og derefter udgive de tre års arbejde i en samlet publikation til de to foreningers, Dansk Kirkemusiker Forening og Samfundet Dansk Kirkesangs medlemmer.

Mødevirksomheden er fulgt op med selvstændige publikationer i overensstemmelse med samfundets formål. Som omtalt udkom Årsskriftet 1975-76 i det forløbne år, og i begyndelsen af 1978 forelå facsimileudgaverne af Niels Schiørrings Choralbog (i firstemmig udsættelse 1781 og med generalbasnotation 1783) med indledning af Ea Dal. Den er anmeldt i det førnævnte Årsskrift. 1978 udsendtes endvidere den ovenfor omtalte nyudgave af Th. Laubs »Musik og Kirke« med en fyldig indledning af Henrik Glahn. Arbejdsudvalget har på flere møder diskuteret, hvordan man bedst tilkendegav Dansk Kirkesangs holdning og placering i de mange hastigt opdukkede diskussioner om gudstjenesten, dens form, dens sprog og dens musik i dagens situation og endte (foreløbig) med at beslutte ny-udsendelsen af Musik og Kirke ud fra det, som kan læses i forordet, at det er udgivernes opfattelse, at det, Laub har sagt om liturgiske spørgsmål, om gudstjenestefornyelse og om sangens og musikkens plads i gudstjenesten, er sagt med en sådan holdning og styrke, at det, til trods for at det er skrevet under andre forudsætninger, end hvad der er tilfældet i dag, stadig føles som et aktuelt indlæg. Hertil kommer, at bogen er skre-

vet i et levende og personligt sprog, som i sig selv gør det berettiget, at den kan være nemt tilgængelig. Og samtidig er bogen fulgt op med en a jour-føring af de sidste 60 års skiftende problemstillinger på dette område og en stillingtagen til de døgnaktuelle indlæg om gudstjenestens form og indhold ud fra det synspunkt, som er samfundets, »at virke med til at fremme forståelsen og brugen af dansk kirkesang, således som den er fornyet og tilrettelagt af Thomas Laub«. Form og indhold ændres, men substansen består, derfor denne nyudgivelse.

I arbejdsudvalgets sammensætning er der siden 1977 ikke sket ændringer. Derimod har vi efter tur måttet sige farvel til to af vore sekretærer, for begge med den motivering, at de også måtte bestille andet, bl.a. gøre deres eksamen færdig. Med udgangen af 1977 fratrådte Per Olesen efter et muntert, virksomt og effektivt liv som sekretær gennem en årrække, og i 1979 ønskede Holger Steinrud at fratræde den post, hvorpå han havde gjort store tjenester for Dansk Kirkesang både i forhold til medlemmerne og udadtil ved forhandlinger til mange sider før sommermøderne. Jeg gentager den tak, der allerede har lydt ved årsmøderne, til vore to fremragende sekretærer og ønsker dem held og lykke samtidig med, at vi stadig håber at se dem i den ene og den anden sammenhæng med Dansk Kirkesang. Vi byder velkommen til Marianne Grønholdt, der tiltrådte i 1978, og til Hans Christian Hein, der overtog posten efter Holger Steinrud i 1979.

Dansk Kirkesang har modtaget støtte til sit virke fra Ministeriet for kulturelle anliggender og fra Statsautoriseret el-installatør Svend Viggo Berendt og hustru Aase Berendt, født Christoffersens Mindelegat til udgivelse af Niels Schiørrings Choralbog. Kirkeministeriet har godkendt sommermøderne som tilskudsberettigede af de kirkelige kasser for kirkefunktionærer, der ønsker at deltage, og Statens humanistiske Forskningsråd har ydet støtte til Dansk Kirkesangs Årsskrift. Arbejdsudvalget bringer sin hjerteligste tak for denne støtte og takker alle, der ved gaver til Thomas Laubs Mindefond (hvis renteindtægter fortrinsvis går til afholdelse af vore sommermøder), ved deltagelse i vore møder eller på anden måde slutter op om og er med i udbredelsen af Dansk Kirkesangs arbejde.

November 1979

Søren Sørensen

GEORG FJELRAD

f. 19.11.1901 d. 1.12.1979



Georg Fjelrad, der døde sidste dag i det gamle kirkeår 1979, var uddannet af N.O. Raasted, dengang i Odense, og Karl Straube i Leipzig. Han begyndte som organist i Thisted 1922, kom i 1928 til Århus, Sct. Pauls kirke, hvor hans ry som orgelspiller blev grundfæstet gennem hans koncerter her og viden om, bl.a. gennem radio, hvor han

var en ofte benyttet solist. 1948-55 var han domorganist i Odense, hvor han hævdede byens kirkemusikalske liv til et internationalt niveau, og vendte derefter tilbage til Århus, denne gang til domkirken, hvor han indtil afskeden 1972 afholdt 181 kirkemusikaftener.

Georg Fjelrad var en af sin tids store orgelspillere og kom som sådan til at præge de næste generationer bl.a. som lærer ved konservatorierne i Århus og Odense og igen i Århus, fra 1963 som professor i orgelspil. Også videre ud i musiklivet rakte hans virke, som kordirigent, hvor han var overdirigent for De samlede jyske sangforeninger og Den fynske centralsangforening, og som foredragsholder og skribent, men det var inden for kirkemusikken, han ydede den store, usædvanlige indsats og det både som virtuos orgelspiller og lige så omhyggelig indlevet gudstjenestespiller. I Samfundet Dansk Kirkesang var han aktiv fra 1930'erne som orgelsolist, kordirigent, foredragsholder og orgellærer (sidst i Ryslinge 1975) og var medlem af arbejdsudvalget i årene 1954-70.

Vi vil mindes Georg Fjelrad som en stor kunstner og et festligt og inspirerende menneske.

S.S.

KARL LAURIDS AASTRUP

f. 26.11.1899 d. 14.5.1980



Domprovst K.L. Aastrup var født i Ulfborg og fik størstedelen af sit virke i Vestjylland som sognepræst i Husby-Sdr. Nisum 1923-49, fra 1940 tillige som provst for Ulfborg-Hind herreders provsti. Han sluttede sin kirkelige karriere som domprovst i Odense. Først ret sent - i 1930erne - begyndte Aastrup at lave salmer. Den første samling kom i 1939, og i Den danske Salmebog 1953 optoges 4 originale salmer af ham (307, 314, 416 og 552) og en oversættelse (675). Aastrup var ubestridt vort slægtsleds største salmedigter, og hans indsats er først kommet til sin ret ved udsendelsen af salmebogstillægget »46 salmer«.

»Skal man skrive salmer, må man tvinge sproget til at tjene, må kunne tøjle det, så det ikke laver kunster, der tager magten fra indholdet, fra det, der skal siges om Guds store gerninger. Det er i virkeligheden sig selv, man må kunne tøjle«. I dette program genkender man de bedste af Aastrups salmer. Formen var underordnet indholdet, og dermed fandt Aastrups salmer deres naturlige plads i just den danske salmetradition.

Aastrups holdning til form og indhold knyttede ham naturligt til Samfundet Dansk Kirkesang, der i de sidste årtier på forskellig måde har virket for udbredelsen af Aastrups salmer. Med taknemmelighed mindes vi ham som en særdeles aktiv deltager ved vore sommermøder både som leder af salmegennemgangen og som prædikant. Med sin omfattende hymnologiske viden og i kraft af sit vestjyske lune blev han en trofast ven, som vi vil savne. Vi vil værne om den rige arv, han har givet os alle i sine salmer.

Christian Thodberg.

GENSYN MED »MUSIK OG KIRKE« Nogle teologiske og musik-kulturelle perspektiver*

Af Jørgen I. Jensen

Der er grund til at glæde sig meget over, at Thomas Laubs »Musik og kirke« nu er blevet udgivet igen og er blevet tilgængelig for nye læsere. Den er et storværk, ikke blot i musikalsk eller teologisk sammenhæng, men, har man vel nok lov at sige, i dansk åndshistorisk tradition i det hele taget. Det gælder om Laubs skrift, som om alle andre hovedværker, at den senere udvikling har givet en række forståelsesmuligheder i forhold til skriftet, som man af gode grunde ikke havde, da det udkom i 1920, og da det blev genudgivet første gang i 1937. Vi kan f.eks. i dag se, at »Musik og kirke« honorerer en række krav, som i høj grad har gjort sig gældende i pædagogiske og videnskabelige sammenhænge i de sidste ti år: Skriftet er *tværfagligt*: det bevæger sig både inden for teologi og musik, samtidig med at det rummer elementer, som nærmest må betegnes som litteraturkritik, f.eks. fortolkningen af nogle af Brorsons salmer; det er også tværfagligt i den forstand, at det arbejder på grænsen mellem kunst og videnskab, ikke blot musikalsk, men også sprogligt, hvis man f.eks. tænker på Laubs gendigtning af »Es ist ein Ros entsprungen« (s. 75), der senere er blevet optaget i salmebogen og højskolesangbogen. Endvidere er skriftet *alternativt*, fordi det giver en skildring af musikhistorien og særlig den kirkemusikalske udvikling, som er anderledes end den gængse, og som er *kritisk* og bestemt af forfatterens personlige engagement. Skriftet giver *kontekst*: det placerer de enkelte mu-

* Manuskript til foredrag på Dansk Kirkesangs sommerkursus på Askov Højskole, 6. august 1979.

sikalske værker med deres stil og strukturer i en omfattende musikalsk og kirkehistorisk traditionssammenhæng, og endelig sigter skriftet mod *praksis*, dels ved at ville fremme en bestemt form for kirkesang og dels derved, at skriftet ikke tilegnes ved en almindelig gennemlæsning, men ved en gennemarbejdning, hvor man spiller eller synger bogens mange musik-eksempler, suppleret med eksempler fra Laubs melodi-samling »Dansk kirkesang« fra 1918, og tager stilling til Laubs fortolkninger af eksemplerne.

Nu er disse kvaliteter jo i den moderne akademiske diskussion meget ofte blevet nærmere bestemt med ordet: samfundsrelevans, og her kan »Musik og kirke« ikke længere honorere kravene; der tales ganske vist hos Laub om et samfund, men det er ikke et politisk, men et religiøst samfund, som får sit væsentligste udtryk i menighedssangen, i det musikalske fællesskab. Det er derfor nok bedst at slippe disse henvisninger til den dagsaktuelle diskussion for istedet at gå videre med at få skriftet bragt på historisk afstand, således at dets helhed bliver synlig. »Musik og kirke« har jo allerede haft første fase af sin virkningshistorie, som man bl.a. kan se det i Den danske koralbog og det, man kunne drømme om nu, var, at skriftet gik ind i en ny fase, som måske ville føre lidt andre steder hen.

»Musik og kirke« er som skrift betragtet en helhed af prosa, poesi og musik, der henter sin sammenhæng og sine kriterier fra en teologisk anskuelse; på denne baggrund skal det følgende falde i fire afsnit: 1) En skitsering af Laubs plads i en historisk sammenhæng. 2) Den teologi, dvs. det syn på kristendommen, der er en forudsætning for skriftet og har bestemt det. 3) Det syn på musik og musik-kultur i det hele taget, som skriftet er præget af. 4) En sammenfatning, som man måske kunne kalde mytiske aspekter i »Musik og kirke« eller: »Musik og kirke«s underforståede musikalske metafysik. Meningen med det hele er blandt andet at vise, hvorledes en række af de træk i »Musik og kirke«, som tiden synes at være løbet fra, måske netop rummer nye muligheder.

1

»Musik og kirke« er skrevet i 1920. Det er jo et vigtigt årstal i Danmarkshistorien, året for genforeningen, som der da også alluderes til

i bogen og som også mærkes i den nationale danske holdning, som klinger med skriftet igennem. Men hvad der er nedlagt i »Musik og kirke« er frugten af over 30 års arbejde med de samme problemstillinger. Laubs første reformskrift »Om kirkesangen« kom i 1887, hvor han var 35 år gammel, og det vil sige at Laub, hvis nøjagtige årstal er 1852-1927, som historisk person hører til i to århundreder. Han er nogenlunde samtidig med *Jakob Knudsen* (1858-1917) og hans reformtanker er blevet til på et tidspunkt i Danmarks kirkehistorie, hvor de kirkelige retninger havde deres stærkeste indflydelse; man har således nok lov at hævde, at det ikke var musikalsk stilbevidsthed eller kompositorisk talent, der var forudsætningen for at Laub gik igang med at reformere den danske kirkesang, men at det var bekendtskabet med Holmens Provst Skat Rørdams grundtvigske syn, som viste Laub den kirkeligt-teologiske sammenhæng, som satte ham i stand til at handle.¹ Samtidig betragtede Laub på det tidspunkt sin egen tid som en »realistisk tid«. Han siger således i et foredrag fra 1891: »Det må være let at indse, i det mindste for os i vor realistiske Tid, at et Musikstykkets kirkelige eller ukirkelige Præg ikke ligger i noget mystisk, der svæver løst hen over Tonerne, men i selve Tonerens Sammensætning, at det Aandelige her som overalt, skaffer sig Udtryk gennem noget legemligt«.²

Den tid, da Laub fremførte sine tanker for første gang, var imidlertid også præget af storbyens vækst og en begyndende sækularisering; man kan for så vidt godt i et bredt historisk perspektiv se Laubs reformtanker som udtryk for en indre kirkelig besindelse i denne nye situation. Men det er i denne sammenhæng vigtigt, at der ingen steder hos Laub er tale om, at han tager hensyn til sækulariseringen i den forstand, at han argumenterer med, hvad vi i dag kalder fremmedgørelse i forhold til kirken; ikke et eneste sted hviler hans tankegang på nogen forestilling om, at kirken skal gøre sig gældende udadtil.

Nu bruges »Musik og kirke«s udgivelsesår 1920 jo imidlertid ofte, når man vil placere gennembruddet af det nye, som særligt hører det 20. århundrede til - for at betegne tilblivelsen af de nye fronter og problemstillinger, der blev dannet efter værdisammenbruddet efter 1. verdenskrig. Det drejer sig om strømninger inden for teologien som den barthske teologi og herhjemme Tidehvervsbevægelsen fra

midten af 20'erne, og det drejer sig inden for musikken om den musikalske modernisme, særligt i denne sammenhæng karakteriseret ved det anti-romantiske krav om en ny saglighed, som herhjemme kunne forbinde sig med traditionen fra *Carl Nielsen* og for så vidt også fra Laub selv. Da Laub også i sit syn på kirkemusikken er udpræget anti-romantiker, kan det ikke undre, at vi vel alle sammen mere eller mindre bevidst forestiller os Laub og det, han stod for, som noget der hører vort eget århundrede til, og som har kunnet forbinde sig med modernismens og den moderne teologis kritik af det 19. århundrede.

Men i virkeligheden befinder han sig altså på overgangen mellem de to århundreder, ja han hører vel nærmere til i det 19. end det 20. århundrede. Det kan lyde mærkeligt, når man tænker på Laubs stærke kritik i »Musik og kirke« af det 19. århundredes salmemelodier; han ønskede kun at fastholde tre af de romantiske melodier (s. 146). Men det 19. århundrede er mere end romantik, og mange af det 20. århundredes indvendinger mod det 19. ligger i det 19. århundrede selv; man får nok det mest frugtbare syn på Laub, hvis man netop fastholder at han er en af de skikkelser, som har rakt noget af det mest værdifulde i det 19. århundrede videre til det 20.

Dette synpunkt er så meget desto mere vigtigt, som at der netop i disse år er meget, der tyder på, at man inden for både teologi og musik er ved at reagere stærkt mod den modernitet, som brød frem efter 1. Verdenskrig, altså både den dialektiske teologi og den musikalske modernisme - en reaktion, der f.eks. inden for musiklivet viser sig i en fornyet interesse for senromantiske komponister som f.eks. *Gustav Mahler*, og inden for teologien viser sig i en mærkbar tilnærmelse til metafysiske og kunstneriske problemstillinger. Det er tydeligt, at mange mener, at modernismens kritik ikke er det sidste ord om tiden omkring og lige efter århundredskiftet. I denne situation kommer skikkelser, der befinder sig på overgangen mellem de to århundreder, til at indtage en central plads, og Laubs »Musik og kirke« er da også i stand til at gøre denne bevægelse med. Man kan i denne sammenhæng bedst parallelisere Laub med Gyllingpræsten *Otto Møller*, som ganske vist var over 20 år ældre end Laub, men som netop lige efter århundredskiftet formulerede nogle teologiske sætninger, der kan lyde helt profetiske, når man tænker på den senere ud-

vikling; f.eks. fremsatte Otto Møller den tanke, som genfindes i senere moderne teologi, at kristendommen ikke er nogen religion. Men den helhed, hvori denne sætning er formuleret hos Otto Møller, er helt anderledes end i den moderne teologi, og fører langt tilbage i det 19. århundrede til det samme sted, som man kommer tilbage til, når man vil undersøge Laubs teologiske forudsætninger, nemlig til *Grundtvigs* kirkelige anskuelse.³ Af de mange formuleringer rundt omkring hos Grundtvig af den kirkelige anskuelse, skal her vælges en i et tilbageblik fra »Kirkespeil« fra 1863.

Her fortæller Grundtvig, at det i 1825 blev soleklart for ham at ». . hvis Skriften var den kristne Menigheds Trosregel, da vilde Vantroen nu, da næsten alle Skriftkloge hyldede den, have et langt gyldigere og stærkere Vidnesbyrd end Troen, som kun nogle enkelte Skriftkloge bevidnede; og min Slutning blev da, at saa vist som Jesus Kristus var Gud Faders enbaarne Søn, saa vist maatte der ogsaa i Kirken findes et langt gyldigere og stærkere Vidnesbyrd om den ægte, oprindelige kristne tro, end Bogstavskriften paa nogen Maade kunde være for Kvinder og Børn og alle de ulærde. Da jeg nu i denne Retning uafslædelig grublede læste og skrev under Bøn og Paakaldelse, se, da slog det mig et velsignet Øjeblik: at det mageløse Vidnesbyrd, jeg saa møjsommeligt ledte om i hele Aandens Verden, det gjennemlød som en Himmel-Røst hele Tiden og Kristenheden i den apostolske Tros-Bekjendelse ved Daaben«.⁴

Udsondringen af kvinderne, børnene og de ulærde lyder måske ikke så aktuel, men er det for så vidt som, at det er dem, Grundtvig tager parti for mod teologerne, som han ikke mener man skal overlade at afgøre, hvad kristendommen går ud på. Det væsentlige i stedet, og det er derfor det er valgt, er dog, at vi her finder ord som »ægte« og »oprindelig« brugt om kristentroen, og disse udtryk genfinder vi som udtryk i Laubs syn på kirkemusikken. Hos Otto Møller bliver Grundtvigs kirkelige anskuelse så udformet til, at man ikke kan diskutere, hvad der er kristendom, og at teologiens opgave derfor ikke kan bestå i at opfinde nye meninger, men i tydeligere at udfolde det, der ligger i traditionen⁵, og hos Laub er, i overensstemmelse med hele den teologiske drivkraft i den kirkelige anskuelse, Grundtvigs mageløse opdagelse netop opfattet som tilblivelsen af et nyt traditionssyn. Som Laub skriver i sammenfatningen i slutningen af »Musik og kir-

ke«: »Rationalismen havde lagt vor Gudstjeneste øde, med sine moralprædikener, med sine vandede dydssalmer. Da blev den paany vakt til live og Grundtvig var redskabet hertil. Vi fik med ham ikke blot større klarhed over kristendommen, men også en skat af salmer som kun få folk har mage til, både hans egne og mange af de gamle. Og mere end det; ved hans historisk poetiske syn blev der lukket op for alt det kirken i sit lange levnedsløb har frembragt, det som rationalismen havde kastet vrag på; vi ejer det nu altsammen og kan tage af det eftersom vi har brug for det. Kirken i sit liv gennem tiderne er en enhed, og alt dens gods vort fælleseje« (s. 174). Traditionen og historien er for Laub i forlængelse af Grundtvig som et rum, vi befinder os i, og som vi nu har fået frihed til at orientere os i, fuldstændig ubekymret i forhold til den lutherske dogmatik og luthersk konfessionalisme i det hele taget.

2

På denne baggrund kan det ikke undre, at det vigtigste, der teologisk er at fremhæve om »Musik og kirke«, er, at dens overvejelser bygger på et samlet syn på gudstjenesten, som ikke blot omfatter salmerne og deres melodier, men også præstens prædiken: »Det må siges at kun, hvor menigheden samles om, hvad Gud har givet og der frembærer sine bønner, sin lov og sin tak, og hvad der ligger den på hjerte, kun der holdes gudstjeneste. Præken er ikke nødvendig, ingen betingelse; den kan kun være der, hvor præsten taler som ordfører for menigheden, taler på dens vegne. Men den kan også mangle. Taler han som til hedninger, for at omvende og vække, saa gør han noget, der ligger uden for gudstjenesten. . .« (s. 152). Både forkyndelse og salmesang er bestemt af en forudgiven sammenhæng, og det er den, man kommer længere ind i og bekræftes i ved gudstjenesten. Denne sammenhæng er meget mere omfattende, end hvad der kan rummes af den enkeltes følelsesoplevelse. Derfor skal der heller ikke skabes stemning ved gudstjenesten, den er der i forvejen, som Laub siger (s. 156). Dette svarer til, når Otto Møller i 1906 om trosbekendelsens sammenhæng skriver, at den som helhed, ikke i dens ordlyd i de enkelte dele, er et guddommeligt kunstværk, og derfor skarpt kritiserer dem, der vil stille sig uden for denne sammenhæng.⁶ Det samme gør

Laub, når han vender sig mod, at præstens prædiken tillægges for stor betydning i gudstjenesten: »På grund af den store vægt den lutherske kirke har lagt på præken, er vi efterhånden kommet dertil, at en stor mængde mennesker kun går i kirke for at høre præsten. Og med rivende faldhastighed ned af skråplanet har dette ført til at mange især i byerne, nærmest ønsker at sættes i svingning, »kradses op« ved prædikenen og, som rimeligt, foretrækker lyriske udgydelser og åndfulde causerier over mere eller mindre kristelige emner - så keder man sig ihvertfald ikke«. (s. 152-153). Laub mener at disse »forlystelser« kan føre i nærheden af, hvad man kunne kalde »kristelig varieté«.

Dette synspunkt er vendt mod særlige følelsesfulde prædikener, egotrips, i liberalteologiens tid, men har også betydning i forhold til den nyere tids teologiske fremhævelse af forkyndelsen som en særlig kategori, der rammer eller slår ned i den enkelte. Man får aktualiteten i Laubs tanker på dette punkt til at fremtræde lidt tydeligere, hvis man sammenligner med en moderne fremstilling som *A.F. Nørager Pedersens »Gudstjenestens teologi«* (1969). Her karakteriseres den lutherske liturgiopfattelse som »Liturgi under en stadig gentagen omstyrning i kraft af prædikenen« og Nørager Pedersen skriver i sin sammenfatning: »Liturgien må fra først til sidst genspejle *menne-skets indrømmelse* af dets uvillighed til at have livet på Guds betingelser, hvor meget liturgi end tager sig ud som menneskets lydighed i retning af at give Gud hans ære; dette motiv må hele tiden klinge med. Den eneste helt præcise måde, hvorpå man kan udtrykke denne indrømmelse af gudstjenesten som et syndigt foretagende midt under selve gudstjenestens afvikling består i, at mennesket, der kommer, som var det en ordets hører, lader sig anvise netop gennem liturgi-ens gang pladsen som ordets hører, således at gudstjenesten, der efter sagens natur stræber mod at være menneskets gerning for Gud ud af den fromme formåen, hver gang påny destrueres til at blive Guds tale til mennesket i den skyldige afmagt. Hvad gudstjenestens indholdsmæssige side angår, gælder derfor det tilsyneladende paradoksale, at det liturgiske problem i virkeligheden er af *homiletisk* art«. ⁷

Her er gudstjenesten som forløb anskuet som en nedbrydning, en destruktion, og synspunktet forudsætter i en eller anden forstand, at der findes nogle fromme, som man kan fortælle, at de ikke er from-

me. Hvis den særlige fromhed, som den moderne teologi med rette har forsøgt at udrydde, falder væk, eller hvis man holder op med at orientere sig ud fra en modsætning mellem fromhedens gerningsretfærdighed og den udefrakommende forkyndelse, skulle vejen være åben for, i forlængelse af Laub, at sige, at gudstjenestens problem netop ikke er et homiletisk problem, men et kunstnerisk eller musikalsk problem, et formproblem eller stiliseringsproblem eller hvilket udtryk man nu vil vælge; det drejer sig om i ord og toner at forme en fælles betragtning af den sammenhæng, man allerede befinder sig i ved at være døbt. En formulering fra »Musik og kirke« har i denne forbindelse fuldstændig bevaret sin friskhed: »Mange er kommet saa underlig i vane med at alt skal være »forkyndelse« ved gudstjenesten - jeg har endogså set på tryk, at »forkyndelse er menighedssangens opgave«. Dette er fuldstændig falsk, menighedssangen er *sva*r på forkyndelsen«. (s. 162-63).

Men der er i nutiden endnu en grund til at fordybe sig i den ro og sammenhæng, der her er i Laubs overvejelser. Det blev før nævnt at Laub kritiserede, at prædikanter ville »kradse tilhørerne op«. Det svarer til, hvad vi idag ville kalde at fremkalde en chok-virkning, enten ved følelsepåvirkning, eller, hvad der er karakteristisk i moderne tid, ved at følelserne bliver nedbrudt: der skal ske noget. Laub foregriber her et bestemt træk ved den moderne mentalitet, som man har interesseret sig lidt nærmere for inden for sociologien, og som går ud på, at det er karakteristisk for det moderne åndsliv, at man, hvis man skal gøre sig gældende, må prøve at frembringe et intellektuelt eller følelsesmæssigt chok. *Anton C. Zijderveld* har belyst dette træk i sin bog om det abstrakte samfund, og han vælger her netop et teologisk eksempel: I den engelske og amerikanske verden fik den teologiske læser et chok med biskop Robinsons bog »Honest to God« med dens afmytologisering, derefter fulgte et nyt chok med Gud-er-død-teologien, og efterhånden havde teologien helt savet den gren over, den sad på: »meanwhile, this radicalization in the modern spirit of protest leads eventually to self-liquidation. To resume the theological example: after the alliged death of God, a retreat to emotions seems to be the only alternative left for the modern theologian. Instead of preaching an often unpleasant message, the priest takes up his guitar and sings for his audience sentimental songs of love and loneliness.

The audience appreciates the shock, but will return after a while to the Beatles and real soul music«. ⁸

Zijderveld, der er meget interesseret i religiøse spørgsmål, men ikke har nogen tillid til moderne teologi, fordi den blot følger tidens svingninger, anbefaler bl.a. i den nye situation, at man opgiver troen på, at alle onder i det moderne samfund kan kommes til livs ved ændringer af strukturer og institutioner. Og han anbefaler bl.a., at man i åndsarbejdet sigter mod mere omfattende sammenhænge, således at man fra sit specielle felt arbejder sig ud i en bred omverden. Han kalder denne holdning for professionel diletantisme⁹, og man har vel nok lov at hævde, at Laub netop arbejder på den måde: han går fra sit særlige felt, stilanalysen, ud i en større gudstjenestelig og teologisk sammenhæng, hvor han tager stilling til de sider af teologi og digtning, som dette arbejde har givet ham blik for. Man generer forhåbentlig ikke nogen ved at kalde Laubs »Musik og kirke« for en art professionel diletantisme i den nævnte betydning. Man kunne næsten sige, hvis ikke ordet var anvendt i en anden sammenhæng i kulturhistorien, at der er et drag af Gesamtkunstwerk over »Musik og kirke«. Det fremgår måske bedst af, at det er umuligt at genrebestemme skriftet: det er ikke en musikhistorie, det er ikke en gennemgang af ældre tiders musikteori, det er ikke et indlæg for et særligt syn på gudstjenesten, det er ikke en behandling af forholdet mellem salmernes tekst og melodi, men alle disse ting på en gang. Dette forhold må man også være opmærksom på, når man vil betragte Laubs syn på selve musikken. Selvom begreberne musik og kirke hører uløseligt sammen i Laubs skrift, er han nu engang en vigtig person i den danske musikhistorie; derfor må det være af betydning at se nærmere på »Musik og kirke« som udtryk for et bestemt syn på musikken, således som det fremgår af selve den arbejdsproces, der aftegner sig, når man læser skriftet.

3

Som nævnt kommer man ikke uden om, at Laubs skikkelse i dansk musikalsk tradition har været forbundet med et bestemt antiroman-tisk stil-ideal, og at dette stilideal i løbet af de sidste 15-20 år er blevet temmelig relativet. Det skulle betyde, at det nu er muligt helt at fri-

gøre Laubs »Musik og kirke« fra dette særlige stilistiske musikideal og se den som samlet musikkulturelt udsagn. Det forholder sig jo nemlig sådan, at Laub ikke taler for eet bestemt stilideal, men snarere om flere samtidige stilarter i det samme kulturelle billede - alt afhængigt af, hvilken situation musikken indgår i. Allerede i 1891 udtalte Laub i et foredrag i Roskilde Konvent: »Saa er der dem, der siger, at det ikke kan gå an at have een musikstil i Kirken, en anden i Hjemmene. Det var ligesom man vilde sige: naar en Mand bor i et Palæ i Rokostil og finder sig vel deri, kan han ikke blive hjemme i en romansk eller gotisk Kirke. Jeg tror nu, at han, hvis han ellers havde Kunstsans og kirkelig Sans, vilde være glad over i Kirken at blive fri for de Snirkler, som man maaske hjemme havde Fornøjelse af, fordi de gav hans Stue en vis gammeldags Ynde og Hygge. De fleste Mennesker vilde vist næppe blive plagede af, at der var to Musik-stilarter, fordi de mangler Evne til at skjelne mellem dem; de, der har den Evne burde sætte en Ære i at have saa rummelig en Dannelse, at de kunne paaskjønne hver Stilart, naar den kun er paa sin rette Plads«. ¹⁰

Det afgørende er her ikke udsagnets lidt åndsaristokratiske præg, men forestillingen om to samtidige stilarter, der ikke opfattes som historiske i den betydning, at man ser tilbage på dem som et tilbagelagt stadium, men som er en nutidig mulighed både for oplevelse og, hvis man tager Laubs egne melodier i betragtning, for komposition. Valget af stilarter hænger igen sammen med deres placering, deres situation, og at musikken tænkes sammen med den situation, den klinger i, er nok dybest set en variant af den antikke musikalske etos-lære, der gik ud på at een bestemt toneart er velegnet i een bestemt situation, men uanvendelig i en anden. Det afgørende er således her, at Laub ikke kan tænke musikken i sig selv, men altid i en situation, og det vil sige i en tolkning. Man hæfter sig ved, at Laub netop kritiserer *Hanslick*, som han ellers havde meget til overs for, for ikke at ville anerkende, at musikken faktisk er i stand til at sige noget (s. 90); og et andet sted taler han om, at det er væsentligt i musikopdragelsen, at man lærer at høre hvad musikken »siger« (s. 144). Det gælder også i menighedssangen, men her udtrykkes ikke den enkeltes stemninger, men hele menighedens sjælelige indstilling. »Stemthed« er det udtryk Laub bruger, for at karakterisere denne oplevelsesform i modsætning til en romantisk stemningsoplevelse (s. 171).

Men nu for at vende tilbage til stilbegrebet, så tror jeg nok - uden at kunne sige det bestemt - at Laub med dette synspunkt er en af de første, der har indset, at under moderne vilkår kan og skal man leve med flere samtidige stilarter i musikken. Man har naturligvis også kendt til at skrive i forskellige stilarter tidligere - fra *Monteverdis* sondring mellem to former for musikalsk praksis over *Bachs* Italienske koncert, *Mozarts* Alla turca, og frem til romantikkens tid med *Griegs* og *Johan Halvorsens* suiter i gammel stil. Men mens der hos disse komponister er tale om at fundamentet for den stil, der tages i anvendelse, er det samme som i komponistens egen samtid, så er der hos Laub tale om, at to vidt forskellige musikalske fundament, dur-mol systemet og kirketonearterne, sondres nøjagtigt ud fra hinanden og anbefales på samme tid, men i forskellig kontekst. Naturligvis har man i det 19. århundrede hørt både kirketonal og dur-mol musik; man kan blot tænke på de mange opførelser af ældre musik i *Cæciliaforeningens* koncerter op gennem hele sidste halvdel af det 19. århundrede. Men blader man programmerne til disse koncerter igennem vil man se, at *Palestrina* er blevet programsat med *Henrik Rung* og med *Lange-Müller*¹¹, og det er næppe heller vanskeligt at forestille sig, hvorledes en romantisk oplevelsesform har kunnet smitte af på oplevelsen af f.eks. *Palestrina* eller *Thomas Morley*. Når Laub her er i stand til at sondre mere grundigt skyldes det, foruden hans stilistiske studier, at han har et grundsyn på musikken, som er bredere end det enkelte musik-stykke, hvor både tekst og situation er tænkt med; vi ser det helt tydeligt, når han i »Musik og kirke« taler for en ny opførelses-sammenhæng, som hverken er koncert eller gudstjeneste - eller liturgisk gudstjeneste, som han mener er camoufleret koncert (s. 162) - og hvor han nøjagtigt angiver rummet (»kirken«), belysningen (»halvmørkt«) ugedagen (»Lørdag aften«) og det dertil svarende repertoire: *Palestrina*, *Orlando di Lasso*, *Eccard* etc. (s. 79).

På en måde foregriber denne erkendelse jo muligheden i den nyere musikkultur for at kunne opleve flere fundamentalt forskellige stilarter i den samme kulturelle situation; men mens man må forestille sig, at Laub har ment, at der hos den enkelte tilhører, når han bevægede sig fra situation til situation var mulighed for at skabe en harmonisk vekselvirkning mellem verdsligt og kirkeligt, eller folkeligt og kriste-

ligt, så er i den nyere pluralistiske musik de forskellige stilretninger og citater fra enkelte værker blevet bragt ind i samme værk og blevet stillet sammen på en sådan måde, at særlig brudfladerne og dissonanserne mellem stillagene er kommet tydeligt frem. Det, man i denne sammenhæng kunne ønske sig, var, at man igen interesserede sig for forholdet mellem og den mulige harmoni mellem de enkelte stilretninger - og så naturligvis for musikkens situation: Vi hører f.eks. oftest koncertsalsmusik om aftenen, kirkesang om formiddagen, hvortil kommer, at det idag ikke længere er et spørgsmål om at komme til at lytte til musik, men om at vælge, hvilken musik man ønsker at høre, og hvilken man ikke vil høre; dertil kræves kriterier, som det er nødvendigt - om ikke andet så af pædagogiske grunde - at formulere i almindeligt talesprog og her rummer musikalske tekster som f.eks. Laubs »Musik og kirke« særlige muligheder: en sproglig og anskuelig beskrivelse som den, man finder hos Laub, af det historiske rum musikken har befundet sig i, hjælper tilhøreren til at se musikken i et bredere perspektiv og til at sætte de forskellige musikalske stilarter i forhold til hinanden.

Per Nørgård har for nylig skrevet, at det virkelig er muligt at karakterisere musik sprogligt, og har parret dette synspunkt med den grundregel, at ingen musikalsk begrebsdannelse må stå i vejen for genkaldelsen af musikoplevelsen.¹² Begge dele er eksemplificeret i Musik og kirke. Det kan måske lyde mærkeligt, når Laub udtrykkeligt skriver, at ordets beskrivelser af musik aldrig kan give et tilnærmelsesvis rigtigt billede af musikken (s. 90). Alle Laubs musikgennemgange i »Musik og kirke« går imidlertid ikke ud på at konkurrere med den oplevede musik, men på at lede hen til den, således at den sproglige beskrivelse og den musikalske oplevelse indgår i et vekselvirkningsforhold. Det redskab, Laub bruger, er oftere den billedmæssige analogi end den begrebmæssige fiksering, hvilket hænger sammen med hans sans for det digteriske sprog. Og det er meget vigtigt, når man arbejder med »Musik og kirke«, at man ikke slipper disse sproglige formuleringer eller springer dem over, for at komme til musikken selv, men fastholder dem som en anskuelig forestillingsverden, musikken befinder sig i eller står i forhold til. Man kan blot tænke på Laubs karakteristisk af melodien til »Vor Herres Jesu mindefest« som »rummelig« (s. 76) - hvilket iøvrigt svarer til det traditi-

onssyn, som her tidligere blev ridset op - eller man kan tænke på hans karakteristisk af Palestrina: »Man kunne ligne den ved stjernehimlen, for en løser betragtning ensformig og stillestående, for den, der lever sig ind, dyb og vidtfavnende i sin stille storhed« (s. 33). Laub benytter her, uden at han behøver at have vidst det, en arketypisk musikalsk forestilling i vores kultur, forestillingen om sfæreharmonien, men i den særlige udlægning som man finder hos *Augustin*, når han taler som »Stjernernes kor«; Laub placerer hermed tilhøreren et ganske bestemt sted, inden han skal lytte til Palestrina, og indstiller ham på den særlige oplevelsesform, denne musik kræver.

Når alle disse ting er fremhævet om Laubs musikalske arbejdsproces i »Musik og kirke«, står der alligevel nogle fundamentale musikalske spørgsmål tilbage - spørgsmål, som formentlig altid har været underforstået i diskussionen om Laub og som vi nu kan se i lyset af den senere udvikling. De kan reduceres til to grundspørgsmål, idet der erindres om at synsvinklen her udelukkende er den musikalske. Det ene spørgsmål lyder: Er rene treklange, vekslende rytmer og en stærk økonomi i intervalbrugen bedre egnet til at skabe et musikalsk fællesskab end romantiske akkorder, faste rytmer og store spring? Svaret herpå er - uden at det kan bevises - nok et ja. Man kunne her henvise til, at en for kirkesangen tilsyneladende fremmedartet musikalsk genre som beat-musikken, der i hvert fald i en ganske kort periode - som en eksplosion og ikke som noget holdbart - var i stand til at overskride grænsen hos musiklyttere mellem trivial- og kunstmusik. Man finder netop i beatmusikken kirketonale vendinger, aperiodiske melodier og en enkel intervalbrug. Beatmusikken havde som kultur-fænomen religiøse overtoner, omend det var en religiøsitet, der var stærkt forskellig fra den kirkelige. Det, der i holdningen adskiller Laub er naturligvis situationen, den kristne tradition og teksterne - altsammen forhold, der for Laub ikke befinder sig uden for musikken, men er uløselig forbundet med den.

Det andet grundspørgsmål, som hænger sammen med det første, lyder: Er det berettiget at sondre så skarpt mellem musikalsk følelsesoplevelse og ægte kirkesang - mellem musikalsk isolation og musikalsk fællesskab - som Laub gør? Svaret på dette spørgsmål kompliseres af, at Laub stod over for en romantisk musik, mens den senere udvikling er gået i en anden retning, og den er man nødt til at tage i

betragtning. Laub skriver om den romantiske menighedssang: »Tænk nu saadan en følelsesfuld menighedssang i den nye musikstil (den romantiske) - ordene er kirkens, og menigheden gør dem til sine; tonen, der bærer den, giver menighedens stemningsindhold, der skal beskues i sin skønhed og nydes, - ligger ikke smægten og selvmageri lige for døren? Hvor bliver den enfold, som er hovedsagen i bøn og lovprisning? Her er tvefoldighed, en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone man nyder« (s. 105). Melodien er altså blot anledning til, at man projicerer sine egne følelser ind i det, man synger, og den formår ikke at bringe den enkelte udover sig selv.

Det, som er vigtigt for en nutidig udlægning af denne modsætning, er, at sondringen mellem følelsesoplevelse og oplevelse af noget, der er større end eller som viser ud over den enkeltes følelsesoplevelse, efter 1920 i den europæiske kultur har gjort sig gældende inden for kunsten selv. Mens Laub i Musik og kirke står over for en verdslig kunstmusik, som han mener spejler følelser, har man netop inden for kunstmusikken selv og inden for kunstarterne i det hele taget vendt sig mod følelsesoplevelsen. *Ortega y Gasset*, der tidligt - i 1925 - i bogen: »Menneskets fordrivelse fra kunsten« formulerede en række af modernismens nøglebegreber, skriver f.eks. om den romantiske kunstoplevelse: »I stedet for at nyde den æstetiske genstand nyder subjektet sig selv: værket var kun årsagen, alkoholen, som lå til grund for hans velbehag. Og det vil altid være tilfældet, hvis kunsten ser det som sin opgave at være en udstilling af former for oplevelig virkelighed. Disse er vi jo værgeløst prisgivet. Idet de tvinger os til følelsesmæssigt deltagelse, hindrer de os i at se dem selv i deres objektive renhed«. ¹³ Denne sammenstilling af Laub og Ortega y Gasset rummer flere perspektiver.

For det første kan man se den de-personalisering inden for kunsten, som Ortegas bog åbner ind til, hos Laub, når man tænker på Laubs i historisk henseende helt egenartede rolle som komponist. Han var jo ikke som f.eks. *Vaughan Williams* i England almindelig komponist ved siden af sit arbejde med kirkesangen. Snarere kan man sige, at ligesom kunstneren i modernismen gør sig tom for at blive medium for kunsten selv, således kan man hos Laub spore en tanke om kirkekomponisten, som den, der træder tilbage for musikken selv og gør sig til medium for den - musikken her forstået som

den genuine kirkemusikalske tradition, der kan skabe fællesskab. For det andet hæfter man sig i Ortega-citatet ved udtrykket »Kunstværkets objektive renhed«; også arbejdet for den rene kirkesang kan ses som en variant af et stort rendyrkningmotiv, der har bevæget sig op gennem dette århundredes kulturliv: Den rene kunst, den rene kirkesang, den rene teologi, den rene videnskab etc. Denne opdeling har ikke vist sig holdbar: i løbet af de sidste ti år er omverdensproblemer så at sige faldet ind over disse rendyrkede områder for at åbne de lukkede rum. Det stiller også arbejdet med Laubs tanker i en ny situation. Man ser igen hvor vigtigt det er, at Laub bliver placeret mellem to århundreder. Det skulle nemlig nødig gå sådan, at fordi man har polemiseret mod følelserne, så giver man nu i reaktion herpå følelserne frit løb, hvad der netop er noget der kunne tyde på i den nutidige situation, som det også blev antydet hos Anton C. Zijderveld. Opgaven må bestå i at tænke kontrapunktisk i denne sammenhæng, og det vil, når det drejer sig om kirkesang og gudstjeneste, men også når man taler om musik i almindelighed, sige, at det må understreges, at Laub ikke vender sig mod følelsemusik, men blot vil have den placeret på det rigtige sted. De to verdener, Laub i sin historiske situation nøjagtigt adskiller, må man nok snarere i dag, hvor adskillelsen er blevet en del af vor tradition, arbejde for at se i forhold til hinanden. Laub gør jo netop det i »Musik og kirke« at han for at kunne vise kirkemusikkens særpræg og for at kunne pege på den genuine kirkesmusik i historien, også må beskrive dele af den verdslige musiks udvikling.

Dette kan også siges på anden måde: Når Laub afviser musikalsk følelsepåvirkning ved gudstjenesten, ligger det snublende nær, når man tager den senere musikalske og teologiske udvikling i betragtning, at opfatte de melodier Laub taler for, som om de i sig selv var polemiske mod følelsen, at de nedbrød følelserne. Det er næppe meningen; der er tale om noget andet end følelsemusik - en musik, der er mere omfattende, rummelig, end følelsemusikken og som overskrider jeg'et. Dette er så meget mere væsentligt, som at begrebet menighed har undergået nogle forandringer siden Laubs tid, hvortil kommer, at en af de væsentligste følelser (eller hvad man skal kalde det) i dette århundrede har været en fornemmelse af afmagt, tomhed, absurditet, som ikke var så påfaldende i Laubs åndshistoriske

klima. Meningen kan ikke være, at musikken skal spejle, ejheller at den skal dementere denne fornemmelse, men at den skal vise et modbillede til den.

4

Når det er et gennemgående træk i Laubs overvejelser, at der sættes et skarpt skel mellem musik som kunst, som personligt udtryk, på den ene side og så den kirkesang, der tjener ordene, på den anden, kan man ikke lade være at rejse det spørgsmål, hvad denne sidste form for musik egentlig er. Den er jo dog musik, men åbenbart ikke i den forstand, at den kan indordnes under begrebet kunst, som når vi normalt sammenfatter digtning, maleri og musik under begrebet kunst. Hvordan skal man nærmere karakterisere denne musik, der ligger uden for begrebet kunst? Hvilken sammenhæng skal man placere den i? Man kan ikke forlange, Laub skal svare på dette spørgsmål - han er ikke ude i noget filosofisk ærinde - men alligevel er det, som om det musikalske og teologiske kommer til at mødes på et særligt sted, når man stiller spørgsmålet, og der er da også formuleringer i »Musik og kirke«, der vækker ens nysgerrighed på dette punkt. F.eks. skriver Laub et sted: »I forbigående sagt, jeg har her brugt ordet »æstetisk« i en lavere betydning, som det, der tilfredsstiller ens mere eller mindre tilfældige skønhedskrav, som det, der behager, uden hensyn til spørgsmålet om det er kirkeligt eller ej. Det er jo klart, at når ordet tages i en højere betydning, har også den gode kirkesang sin æstetik, sin lære om skønhed, der netop er grundet på de kirkelige krav« (s. 145).

I samme forbindelse stiller han »sangen med det strålende æstetiske sving - og med kirkelige upålidelighed« over for den gamle kirkesang med stor åndelig skønhed og den »afgjorte troværdighed og sandfærdighed«. Rent bortset fra at Laub her måske underforstår en sondring mellem sjæleligt og åndeligt i musikoplevelsen: den første udtrykkes i følelsesmusikken, den anden møder man i den ægte kirkesang, så er udtrykkene pålidelighed og sandfærdighed normalt ikke dem, der først melder sig når man taler om musik. Og spørgs-

målet er altså stadig: hvad er det for en åndelig musik, der her er tale om? Her kan en af de indvendinger, der er fremført mod Laub bringe en videre, selvom man ikke kan tilslutte sig kritikken.

Det drejer sig om et sted i *O. V. S. Juuls* bog »Til værn om vor kirkesang« der kom i 1943 og som er interessant, fordi man her finder en sammenfatning af de indvendinger, der er blevet rettet mod Laub, og som derved giver tydeligere blik for, hvad der er det særegne ved Laubs opfattelse. Den væsentligste grund til uenigheden mellem Laub og hans modstandere bunder måske i et forskelligt kirkesyn, skriver Juul, - en forskel mellem, hvad han kalder det højkirkelige og det lavkirkelige, to udtryk der ikke helt skal tages i den nutidige betydning, og som han nærmere definerer således: »Hvis man stiller de to begrebet »Guds rige« og »Kirken« over for hinanden, er det indlysende, at det første begreb er større, mere omfattende end det sidste. Sagt med faa Ord: »Guds Rige« omfatter, indeslutter »Kirken« og ikke omvendt.

Det er som om det lavkirkelige syn ser mere paa og mere i Kristus og hans Kongedømme (»fra Floden til Jordens Ende««, Zak. 9.10) end paa den historiske og tidsgivne Institution, »Kirken«.

Det lavkirkelige Syn gør sig klart, mere eller mindre bevidst, at »Kirken« som saadan er et Begreb, som trods alt er dømt til en gang at forsvinde (»Og jeg saa intet Tempel i den«, Joh. Aab. 21, 22). »Kirken« er altsaa en midlertidig Funktion i »Guds Rige««. ¹⁴

Prøver man nu at blive i den bibelske forestillingsverden, som der åbnes ind til med citatet fra Johannes Åbenbaring - forstået som en billedrække eller en forestillingsverden, der afslutter Bibelen - så har Juul ret: Der er intet tempel i det nye Jerusalem, fordi Gud skal være hos menneskene. Men tjeneste for Gud skal der være: Guds og lamets trone skal være i Staden og hans tjenere skal tjene ham, og denne tjeneste er netop forbundet med sanglig udfoldelse. Denne forestilling er gået videre op igennem den kristne tradition, f.eks. i Middelalderens mange tekstlige og billedlige fremstillinger af englens musik. Alt jordisk skal forgå, men det har ikke været muligt for kristne tænkere at forestille sig at musikken skulle forgå. ¹⁵ I den kristne tradition ligger der altså en sondring mellem jordisk og himmelsk musik, og denne sidste er gudstjenestemusikken et afbillede af; eller gudstjenestesangen kan ligefrem, i middelalderlig tradition, ses som

det, der forener jord og himmel.¹⁶ Laubs »musik og kirke« er en moderne udlægning af denne sondring, og man kan ud fra den vise en række formuleringer i »Musik og kirke« i en særlig sammenhæng.

Nu taler Laub jo ikke på nogen måde om en særlig kristelig musik, tværtimod fremhæver han bestandig forbindelsen mellem det ægte folkelige i musikken og så den musik, kirkesangen bør betjene sig af: han gør meget ud af forbindelsen mellem de gamle danske folkeviser og den gregorianske sang, og man kan også nævne hans begejstring for *I.A.P. Schulz'* tanke om at sangmelodierne skal have et »Scheins des Bekannten« (s. 135), men man kunne måske sige - selvom Laub ikke bruger udtrykket og selv om overvejelser af den art har ligget ham fjernt - at der hos Laub indgår en forestilling om en art musikalsk rest af gudbilledligheden, som bliver forklaret eller genfødt i gudstjenestemusikken, når ordene kommer til, og musik og tekst placeres det rette sted. Eller man kan sige det mere moderne: at det er underforstået i Laubs syn på musikken, at musikken ikke kan blive helt sækulariseret; den er ikke udelukkende noget menneskeskabt kulturprodukt, men snarere en enhed af noget på en gang gudgivent og menneskeskabt, som kommer særlig tydeligt til syne bestemte steder i historien. Der er flere udtalelser, der peger i den retning. Laub taler f.eks. om, at de værdier den ægte kirkesang har, bliver stående til evig tid. (s. 8), og om Palestrina skriver han: »Den, der har oplevet dette kan aldrig glemme det; herlighedssynet føder en trang, - og giver en kraft, - så han må arbejde med på at gøre vor ringere jordiske sang mere og mere fuldkommen, nærmere den mere og mere til den himmelske, så de engang kan mødes der, hvor alle skranker, også sprogets og kunstens er faldne« (s. 50). Helt tydeligt kommer Laubs syn frem, når han taler om forskellen mellem musik og sprog: »Musikken er i virkeligheden meget fattig ved siden af ordet, der kan udtrykke alt, eller nøjagtigere give en forestilling om alt. Men også kun give en forestilling. Det er jo ikke om det menneskelige ord der er sagt: »Han talte, så skete det; han bød, så stod det der«. Nej, her har ordet sin fattigdom, det giver ikke livet, men kun tanken om det. Og her har musikken sin styrke, den giver virkelig umiddelbart et udtryk for livet, ikke en forestilling derom, selv om det så kun er en underordnet side af livet. Og derfor kan jo musikken, når den bærer ordet frem, meddele det en fylde af liv, som ordet alene ikke har« (s. 89).

Det menneskelige ord er her sat artsforskelligt fra det guddommelige skaberord, mens musikken er i stand til at overskride ordets grænse. Det kan ske i kunstmusikken, der, som hos *Carl Nielsen*, er liv, og det kan ske i den kirkelige musik, der er en afglans af den gud-givne musik og som fører ind i områder, om hvilke det kan være vanskeligt at afgøre om de er hellige eller profane. Et eller andet sted er der hos Laub en forestilling om en forening af den guddommelige og den menneskelige musik, som kan være vanskelig at udrede, men som dog har været en realitet for Laub selv, når han har oplevet kirkemusik som ægte, og som indgår i de kriterier han benytter, når han tager stilling til musikken i den kirkemusikalske tradition.

Hermed bliver der også bragt uorden i den lutherske dogmatik fordi traditionsopfattelsen er en anden end i den stive sondring mellem skrift og tradition; man kan således sige, at Laubs skrift idag teologisk ikke appellerer til reformer eller nye chok eller febrilsk iver for at sige noget nyt eller for at oversætte evangeliet, så det bliver noget radikalt, men snarere til at meditere over, hvad der allerede er til og sagt i traditionen; Laubs skrift bringer også uorden i den sædvanlige måde at tematisere teologiske problemstillinger på. Kunst og religion står ikke over for hinanden som to begreber, men der er snarere hinandens omverden; de er adskilte, men kan dog ikke tænkes uden hinanden. Laub skriver om den kunstneriske oplevelse, kunstnydelsen, at den har stor moralsk værd: »At lære at kende, ved sympati indleve sig i, så godt som at opleve en andens liv, et stort og skønt sjæleliv, - er der noget mere sjælerensende end det?« og udvikler så i en parentes sit syn på forholdet mellem kunst og religion: »Denne tanke kan vel ikke være fremmed for nogen med religiøs sans. Går ikke al religion ud på optagelse af et større, renere liv end ens eget, -og netop til renelse. Mærkeligt som i det hele kunst har lighedspunkter med religion, langt flere end med videnskab. Enhver dyb kunstopfattelse ligner det religiøse liv deri, at den er født, vakt, ved en oplevelse, som derpå fører til indlevelse; denne skaber så en overbevisning hvis ret ikke, som i det videnskabelige, lader sig *bevise*, men *påvise* ved *henvisning* til det eksisterende, - det skal nok enhver som har med musik-historie at gøre, opdage, hvor - i grunden, *umulige* beviser er, og hvor nødvendige henvisninger er til musikkens liv i dets historiske udvikling. - Forskellen, at kunsten kun har sin tilværelse i fantasien, at

ens liv derfor ikke kan leves *på* den, - men vel beriges *ved* den, - kender vi jo alle«. (s. 104-05).

Den sidst sætning åbner unægteligt videre til en stor diskussion, som man f.eks. kan læse mere om hos *Jakob Knudsen*, men ellers hæfter man sig ved, at Laub netop sætter kunst og religion sammen over for en videnskabelig holdning. Laub ser imidlertid udelukkende kunsten som udtrykskunst, følelsespejling, og når man tager den tidligere skitserede kunstneriske udvikling i dette århundrede i betragtning, må man fastslå, at vi idag ikke kan sondre så skarpt mellem fantasi og religiøs realitet, som Laub kunne, således at vi f.eks. heller ikke så tydeligt, som Laub kan udskille oplevelsen af en Bachpassion fra deltagelse i en gudstjeneste; vi kan heller ikke sondre så skarpt mellem »vi kristne« og de andre, som Laub gjorde. Men det ændrer ikke ved, at analogien mellem den kunstneriske og religiøse holdning også idag har muligheder. Det er karakteristisk for Laub, når han skildrer forholdet mellem kirkemusik og kunstmusik, at han forudsætter, at de må indgå i et vekselvirkningsforhold; men denne vekselvirkning mellem det folkeligt-kulturelle og det kristelige, som Laub har fundet hos Grundtvig og har oversat til musikalske problemstillinger, optager i dag langt fra hele det kulturelle billede. Det gjorde den heller ikke på Laubs tid, men alligevel er det i nutiden meget mere tydeligt, at der over for en dialog eller en sammenhæng mellem det kunstneriske og det religiøse står en anden, massiv sammenhæng, hvor alt tælles og måles og vejes og gøres op i det, der på teologisk hedder usselt mammon. Det kunstneriske og det kirkelige har idag flere fælles interesser end på Laubs tid, fordi der begge steder peges på en anden sammenhæng end den faktisk givne; i denne dialog om kunst og kristendom er Laubs skrift ikke blot et stort skridt videre i forståelse af forbindelsen mellem musik og kirke, men også en vigtig bog, fordi den giver skelnemidler, når man vil diskutere. Måske ligger »Musik og kirkes« største betydning netop i, at den giver et sprog om musikken og en forestillingsverden i forbindelse med musik, som kan forbinde sig med kristendommens sprog i en vekselvirkning.

Man bruger inden for sociologien det religiøse udtryk ekstase for at betegne menneskers mulighed for i det moderne samfund at træde ud af de rollemønstre og samfundsmæssige strukturer, der ellers kan

opleves som totalt bindende; ekstase er, med *Peter L. Bergers* ord, den situation hvor man ser at det, der synes at være givet, viser sig blot at være en mulighed.¹⁷ Når Laub kalder gudstjenesten for et fristed (s. 152) viser han hen på en sådan mulighed for ekstase; for at træde ud og se, at der, så utopisk det end kan synes, findes en anden sammenhæng og et andet fællesskab end det faktisk givne samfund - en sammenhæng, der ikke nedbryder det givne, men viser det i et mere omfattende perspektiv.

Noter:

Henvisninger til *Thomas Laub: Musik og kirke* gælder både for 1. udgaven 1920 og genudgivelsen med forord af Søren Sørensen og indledning af Henrik Glahn, Kbh. 1978.

- 1) Jørgen I. Jensen: Musikalsk isolation og gudstjenesteligt fællesskab i Thomas Laubs to tidlige skrifter, Dansk kirkesangs årsskrift 1971-72, s. 34-52;
- 2) Thomas Laub: Luthersk kirkesang. Foredrag i Roskilde Præstekonvent, Kbh. 1891, s. 19;
- 3) Jørgen I. Jensen: Kristendommens sammenhæng. Synsvinkler på Otto Møllers kritik af den liberale teologi. FØNIX 1978, nr. 3, s. 176;
- 4) Nik. Fred. Sev. Grundtvigs udvalgte Skrifter ved Holger Begtrup, bd. X, s. 353, Kbh. 1909;
- 5) op. cit. note 3, s. 156;
- 6) op. cit. note 3, s. 164;
- 7) A.F. Nørager Pedersen: Gudstjenestens teologi, Kbh. 1969, s. 214;
- 8) Anton C. Zijderveld: *The Abstract Society. A Cultural Analysis of Our Time*, Penguin, London 1974, s. 111; på dansk kan citatet gengives således: Imidlertid ender denne radikaliserings i den moderne protest-mentalitet med selvudslettelse. For at vende tilbage til det teologiske eksempel: Efter at man havde hævdet Guds død, forekom den eneste mulighed, der var tilbage for den moderne teolog, at være den at søge tilflugt til følelserne. I stedet for at prædike et budskab, der langt fra altid er behageligt, tager præsten guitaren frem og bryder ud i sentimentale sange om at være alene og om kærlighed. Menigheden, der hører på, sætter pris på choket, men efter et stykke tid vil den vende tilbage til *The Beatles* og ægte *soul*-musik.

- 9) *ibid.* s. 163;
- 10) *op. cit.* note 2, s. 21-22;
- 11) Carl Thrane: Cæciliaforeningen og dens stifter, Kbh. 1901, s. 229, s. 281;
- 12) Per Nørgård: Hierarchic Genesis. Steps towards a Natural Musical Theory, Dansk Årbog for musikforskning 1978, s. 14, s. 26;
- 13) José Ortega y Gasset: Menneskets Fordrivelse fra Kunsten (1925) Dansk oversættelse ved Ole Sarvig, Kbh. 1965, s. 44;
- 14) O.V.S. Juul: Til Værn om vor Kirkesang. En kritik af Laub-bevægelsen, Kbh. 1943, s. 70;
- 15) F.eks. Reinhold Hammerstein: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern/München 1962, s. 35;
- 16) *Ibid.* s. 33;
- 17) Peter L. Berger: Invitation to Sociology, A Humanistic Perspective, Penguin 1966, s. 157.

OM »DU HERRE KRIST«
En kendt salme af Hans Christensen Sthen
i en ny bearbejdelse.

Af Christian Thodberg

Hans Christensen Sthens salmer er moderne eller rettere sagt uden for skiftende tiders smag og meninger. Sthens salmer kredser om det centralt menneskelige og kristelige. Fordi de ikke vil handle om andet end det, er de i bedste forstand enfoldige. For enkeltheden i udtrykket hænger sammen med en mesterlig koncentration. Det, der ser så let ud, er altid det sværeste, den fineste kunst.

Det kommer særligt frem i en salme som *Du Herre Krist*. I nyere tid har den kun været i brug i ca. 100 år, og alligevel hører den til mest indsungne salmer. Af Kristus-salmer er det afgjort den mest kendte i den danske folkekirke.

Salmer stammer fra »Vandrebogen« og har der overskriften »En christelig Supplicatz til Guds Søn«, en kristelig anråbelse af Jesus.

I »Vandrebogen« har salmen hele 8 vers, mens Den danske Salmebog kun har 6. I den originale form lyder 1. vers således:

Herre Jesu Christ,
Min Frelser du est,
Til dig jeg haaber allene:
Jeg troer paa dig,
Forlad icke mig
Saa elendelig,
Mig trøster dit Ord det rene.

Sammenlignet med første vers i DDS 46 har hver linje undtagen linje 4 flere stavelser - eller rettere sagt: stavelsernes antal skifter.

Vi kender fænomenet fra en anden Sthen-salme, DDS 701: *Den lyse dag forgangen er*, hvor de vekslende stavelser nok af mange fornemmes som en vanskelighed, men efter en oftere gennemsyngning af salmen vil man opdage, at det giver den en egen livlighed.

For Du Herre Krist's vedkommende har vi den nu i salmebogen med det samme antal stavelser i hver linie salmen igennem, og ingen drømmer vel om, at salmen kan leve videre i en anden form end den nu så yndede.

At salmen blev bearbejdet sådan, er formentlig teologiprofessoren, Fr. Hammerichs indsats, og selv i denne form har salmen bevareret et oprindeligt træk: de to første linjer rimer på hinanden, og linjerne 3 og 7 og linjerne 4, 5 og 6 rimer indbyrdes. I den originale salme møder vi endnu et raffinement, et såkaldt *akrostikon*: begyndelsesbogstaverne i første linie i hvert vers siger HANS ANNO, d.v.s. *Hans* (Christensen Sthen) *i året* (1589).

Grundtvigianeren Fr. Hammerich har som ægte barn af det 19. århundrede gjort salmen for lys. Man mærker ikke længere så stærkt, at den, der synger, er en sjæl stedt i dyb nød og kvide i sin råben efter Gud.

Forlad icke mig
Saa elendelig

står der i 1. vers. Og det udgangspunkt kan næsten ikke undværes, hvis man vil være trofast over for Sthen. For det er den baggrund, Sthen altid synger på. Tænk på en salme som *Den mørke nat forgangen er* (DS 682). Alene denne omstændighed er grund nok til at forsøge at genoversætte salmen og samtidig prøve at gøre det så lempe ligt, at man beholder det kendte og formentlig uopgivelige versemål, som Hammerich har foreslået. Så kan 1. vers gengives således:

Du Herre Krist,
min frelser est,
til dig jeg håber ene;
Jeg tror på dig,
forlad ej mig
elendelig;
trøst med dit ord det rene.

Dermed respekteres Sthens udgangspunkt: Det betrængte menneske råber til Gud og bekender dermed, at Kristus er den eneste frelser og det eneste håb, der findes. Forlad ikke mig elendige, men lad dit rene ord, dit rene evangelium trøste mig, for »det rene ord«, som Luther genfandt, var først og fremmest trøst og kun trøst.

Vers 2 hos Sthen findes ikke i salmebogen:

Alt effter din Villie
O Herre, mig stille,
At jeg dig trolig kan dyrke.
Du est min Gud
Lær mig dine Bud
All min Tid ud,
Du mig i Troen styrcke!

Gud skal *stille* mig efter sin vilje, d.v.s. Gud skal holde mig fast på det sted, hvor jeg er sat i livet. Just på det sted skal jeg tjene ham som min Gud og min Herre hele mit liv efter hans bud. Det er ikke nemt at blive stående på det sted, hvor man er sat, og at tro, at det er Guds sted. Derfor beder den, der synger, Gud om styrkelse i troen. Derfor kan - det nye - 2. vers gengives således:

Alt som du vil,
få du mig til
dig på mit sted at dyrke.
Du est min Gud,
lær mig dit bud
al min tid ud.
Du mig i troen styrke.

Den betrængte sjæl må nok engang holde Gud frem for sig som den eneste mulighed, for Gud er hans rette Herre. *Han* skal holde mig til sine bud hele min livstid og styrke mig i troen. Det er et nøgternt syn på mennesket, som vi slet ikke møder i Hammerichs udgave af salmen.

Vers 3 hos Sthen svarer til vers 4 i salmebogen, og det er en nogenlunde tro gengivelse af Sthen. Alligevel foreslår jeg en lille ændring:

Nu, Jesus mild,
jeg være vil,
hvor du mig end vil have.
Jeg lukker ind
i sjæl og sind
dig, Herre min,
med al din nådegave.

Nu omsider - vil jeg fortabte menneske være, hvor Gud vil have mig - på mit sted, hvor det så end er - nu, da jeg kender hans bud og hans dom over mig og erkender, at Gud er den Herre, der både giver og kræver.

Egentlig siger Sthen ganske vist: »Hvor du mig heldst vilt haffve«. Det har jeg altså tilladt mig at ændre, fordi vi med de individualistiske øren, vi er forsynet med, let forstår det, som om Gud har en særlig fordelagtig plads for *mig*. Men her - hos Sthen - drejer det sig om, hvad *Gud* vil med mig - altså fx. anbringe mig i en situation eller tilstand, der egentlig ikke passer mig. Derfor foreslår jeg »hvor du mig end vil have«. Vers 4 hos Sthen svarer til vers 2 i salmebogen:

Så inderlig
jeg hengi'r mig
kun til din gunst og nåde.
O Jesus sød,
hjælp mig af nød,
ja, for din død
frels mig fra alskens våde.

Verset er lagt tættere op ad Sthens version. Desværre kan vi ikke præcist nok gengive de to sidste linjer:

For din haarde Død,
Frels mig fra alskens Vaade.

Så stærkt og inderligt, jeg kan, hengiver jeg mig alene til, hvad Gud vil, til hans nåde og fortjeneste, den nemlig, som han vandt på korset for min skyld.

Vers 5 hos Sthen mangler i salmebogen (noget af indholdet går dog igen i vers 2 i salmebogen):

All min Tillid
Nu oc altid
Haffver ieg til dig, o Herre,
Du est min trøst
Dit Ord og Røst,
I all min Brøst
Min Hjertens Glæde mon være.

Det kan uden for store ændringer gengives således:

Al min tillid
nu og altid
har jeg til dig, o Herre.
Du est min trøst,
dit ord og røst
i al min brøst
min hjertens glæde være.

For altid skal Gud have hele min tillid og fortrøstning i kraft af det ord om alle mine synders nådige forladelse, som han tilsiger mig, og som midt i mine mangler og fejl - »al min brøst« - skal være min eneste glæde.

Vers 6 hos Sthen svarer til vers 3 i salmebogen, men Hammerich når slet ikke til at gengive Sthen på en rimelig måde:

Når sorg og trang
til dig mig tvang,
du kan mig bedst husvale.
Hvad nød er dær,
hvor du er nær,
o Herre kær,
dig mon jeg mig befale.

I en anden salme, *Hvem skal jeg klage mit sorgfulde mod* (DDS 505), er linje 2 og 4 de faste omkvæd salmen igennem:

Hvem skal jeg klage mit sorgfulde mod?
Herre Gud trøste dem, som er bange!
Jeg klager for Gud, han kan bedst råde bod.
Thi at sorgen hun tvinger så mange.

Det er ikke en tilfældig opkommende sorg, der her er tale om. Den sorg, der tvinger mig til Gud, er sorgen over mig selv, og just når den tvang er over mig, kan hans ord trøste mig.

Vers 7 hos Sthen svarer til vers 5 i salmebogen. Også dette vers bør ændres en smule:

Nu ved jeg vist,
o, Jesus Krist,
du vil mig ej forlade.
Du siger så:
Kald du mig på,
hjælp skal du få
i al din nød og skade.

Der er nemlig forskel på denne sidste linje og så Hammerichs og intet skal dig skade!

Sthen er mere realistisk. Han siger: *Nu*, da jeg er kommet så langt i min anråbelse, ved jeg sikkert, at Kristus ikke vil forlade mig, selv om jeg kun ser fortabelse omkring mig og inden i mig selv. Han vil netop hjælpe mig *midt i* min nød og skade.

Vers 8 hos Sthen er på en måde gengivet meget godt i vers 6 i salmebogen. Dog kunne indledningen måske lyde:

Giv os, o Gud,
efter dit bud
vi skikker os tilsammen,

for det drejer sig for det syndige menneske om at rette sig efter - skikke sig efter - Guds bud, som allerede blev nævnt ovenfor:

lær mig dit bud
al min tid ud.
Du mig i troen styrke.

Vendingen »på dit bud« betyder jo noget andet, på Guds ord eller lignende. Med »efter dit bud« tænker Sthen uden tvivl på de ti bud, som mennesket livet igennem må holde frem for sig selv for at blive »på sit sted«. Vi skal leve efter Guds bud med vores næste. De sidste 4 linjer kunne gengives:

så vi med dig
evindelig
i Himmerig
kan leve saligt. Amen.

For det er netop *sammen med* Kristus vi får del i saligheden, d.v.s. i kraft af hans pine, død og opstandelse.

Med denne nye udgave af en kendt og elsket salme har jeg ikke ønsket at ødelægge den, men jeg har blot villet skærpe fornemmelsen for den tone, der allerede findes i den. En og anden kan måske synes, at den i den nye udgave er blevet gammelagtig og svær at forstå. Man kan også sige det på en anden måde: i den nye udgave er den kommet til at minde stærkere om de ubearbejdede salmer af Sthen, vi iøvrigt kender fra salmebogen og holder så meget af. Og de volder os jo ikke besvær. Derfor var det måske en idé i en kommende salmebog at tage den originale udgave af *Du Herre Krist* med. En ny udgave af den kan måske blive bedre end den, der her er fremlagt. Nu er sagen ihvertfald lagt frem!

OM MELODIERNE TIL »DU HERRE KRIST«

Af Henrik Glahn

Allerede tidligt i reformationstiden møder vi i den nye salmedigtning en stærk indflydelse fra den samtidige verdslige visesang. Tonerne herfra udnyttedes til den kirkelige eller religiøse vise, som ikke blot overtog de metriske former, versemålene, fra de folkelige genrer, men også i vidt omfang lod motiver og sproglige udtryk herfra indgå som elementer i de nye lutherske salmer. Med en betegnelse, der kan dække såvel melodiovertagelsen som brugen af tekstlige forbillede - eller begge dele - kaldes denne meget udbredte form for »genbrug« *kontrafaktur*. I dette begreb indgår også lutherske omformninger af ældre katolske sange, Mariaviser o.l., som lutherske salmedigtere afstemte efter den evangeliske lære og tankegang. Et typisk eksempel herpå er den danske Mariavise »Jeg vil mig en jomfru love«, der blev »kristeligt forbedret« til »Jeg vil mig Herren love«.

Udnyttelsen af verdslige folkelige forbillede kendes som nævnt fra den tidlige fase af luthersk salmedigtning, men bliver dog endnu hyppigere i den senere del af det 16. århundrede, hvor den bøhmiske digter og kantor *Nicolai Herman* må nævnes som en af de mest fremtrædende repræsentanter for den folkelige salmegenre. Med sine kristelige børnevise, skolesange, bibelhistoriske og moraliserende salmer anslog Herman en lettere visetone end den, der som helhed præger de klassiske lutherske salmer. Som et velkendt eksempel på Hermans folkelige »tone« kan man henvise til julesalmen »Lobt Gott, Ihr Christen alle gleich«, som vi i Danmark kender i Hans Christensen Sthens oversættelse, »Nu vil vi sjunge og være glad«. Som melodi benyttede Herman den bøhmiske dansevise »Kommt her, Ihr lie-

ben Schwesterlein/ an diesen Abendtanz« = DDK 351: »Op, alle, som på jorden bor«, der illustrerer genren godt.

Nicolai Hermans digtning og brug af folkelige forbilleder blev uden tvivl af afgørende betydning for *Hans Christensen Sthens* digtning og dermed for den kreds af melodier, som dominerer hos Sthen. Ganske vist er hverken de salmebøger, i hvilke Sthens salmer tidligst vandt indpas (Thomissøn 1586 m.v.) eller Sthens egne udgivelser (En liden Haandbog 1578, Vandrebogen 1589) udstyret med noder, men Sthen har i nogen grad afbødet savnet heraf gennem melodihenvisninger, som i mange tilfælde kan lede os frem til de toner, der oprindelig knyttede sig til hans salmer. En samlet oversigt over Sthens melodibrug i Nils Schiørrings disputats giver et klart indtryk af »Sthens tilbøjelighed til at digte sine husandagtsange på hverdagens melodier«. ¹

Salmen »Du Herre Krist« - eller i Sthens egen form: »Herre Jesu Christ« - knytter sig just til en melodi af ovenfor omtalte art, angivet i en overskrift over salmen med den tyske vises titel, »Es ist auf Erden kein schwerer Leiden« (der er ingen større sorg på denne jord end når to hjertens-kære må skilles). Melodien er kendt både fra verdslig tysk overlevering og brugt til tyske salmetekster fra det 16. århundredes slutning. Men i Danmark, hvor Sthens salme først optages i den officielle kirkesang med Kingos salmebog og Graduale 1699, kender vi ingen tidligere kilder for melodien end Gradualet.

På tysk grund møder vi den første gang i Joh. Rhaus sangbog, trykt i Frankfurt am Main 1589, til teksten »Ich weiss mir ein Röslein hübsch und fein« (det kunne lyde som en verdslig tekst, men den smukke og fine rose er - som det fremgår af fortsættelsen - billede på Guds ord). I ex. 1 gengives Rhaus firestemmige sats, som er nøglen til forståelse af melodiens senere vekslende fremtrædelsesformer. Hvorvidt hovedmelodien efter gammel praksis skal henføres til tenorstemmen (T), som her af pædagogiske grunde er placeret på altstemmens plads i øverste system, mens alten er placeret på den plads, der normalt tilkommer tenoren, *eller* om det er sopranstemmen (S), der har været opfattet som den førende, kan ikke afgøres entydigt. For i de senere enstemmige og flerstemmige kilder møder vi både T og S som primær-melodi. Vi ser således, at Vulpius i sin udsættelse 1609, gengivet i ex. 2, blot bytter om på Rhaus tre øverste stemmer, således at

T rykker op i sopranen, S ned i altten og Rhaus alt nu er placeret som tenorstemme, - hvorved vi får den form, som er forbillede for DDK 81.

Følger vi nu melodien i dansk tradition, vil vi få bekræftet, at det er lidt tilfældigt, om S eller T eller - som vi skal se - en blandingsform har været foretrukket som hovedstemme. Ex. 3 viser, at Kingo 1699 vælger S i rytmisk stivnet form og med enkelte melodiske ændringer, som går igen i hans brug af melodien til salmen »Maria hun er en Jomfru ren«. ² Men i den følgende danske kilde, Breitendichs koralbog 1764, ex. 4, møder vi en - iøvrigt musikalsk ganske charmerende - blanding af de to melodier, hvor vi - trods den modeprægede iklædning med gennemført tretakt og forsiringer - tydeligt kan skelne T-versionen i linie 1 - 2 og S-versionen i de efterfølgende linier. ³

Går vi videre til Schiørrings koralbog 1781, ser vi at han går tilbage til den rene S-version (omend i streng koralrytme), som igen bliver model for de efterfølgende koralsamlinger af Zinck 1801 og Weyse 1939. Vi er altså i princippet havnet i Kingos form igen, selv om Schiørring vælger en formulering specielt af førstelinien, der ligger Rhaus form nærmere, men som samtidig - med fis - b fra 4. til 5. tone - stærkere end Kingo bringer melodien i pagt med moderne harmonisk mol. ⁴

Det var - som nævnt i Christian Thodbergs artikel om salmen - Fr. Hammerich, der (til brug for Roskilde Konvents salmebog 1852) reviderede og regulerede Sthens salme og gav den den nu brugte form, til hvilken A.P. Berggreen komponerede sin melodi. Man kan sige, at Berggreen følger og understreger den lyse toneart, som teksten i Hammerichs version er blevet moduleret om i. Der er en vis samklang mellem tekst og tone, som gør det forståeligt, at melodien har holdt sig levende i snart 130 år. Forskellige bud af det senere 19. århundredes salmekomponister (H. Rung, C. Balle, J.C. Gebauer) ⁵ har som bekendt ikke kunnet slå Berggreen af marken.

Når vi i Laubs tidlige reformsamling Kirkemelodier 1890 finder »Du Herre Krist« med en i tidligere tradition helt ukendt katolsk melodi (= DDK 84) og ikke, som man skulle have ventet, en restaureret udgave af den originale verdslige melodi, må det vel skyldes, at denne ikke har »sagt« Laub noget. Den katolske melodi er altså Laubs »opfindelse«, som i tonefaldet passer smukt til Sthen-Hammerichs sal-

① J. Rhan 1589

Tenor
Alto

Jeh weiss mir ein Röslein hübsch und fein

[Blümlein]

② Vulpinus 1609

Jch hab mein Sach Gott heimgestellt

③ Kingo 1699

1 Herre Jesu Christ / mein Frelser du est 2

④ 1764 Breitensich

1 2 3

⑤ Schippling 1781/83

1 2 3 4 5

me, men som uanset dens kunstneriske lødighed - eller måske netop på grund af sine musikalske raffinementer - har haft svært ved at fortrænge Berggreens let overkommelige spadsereture inden for C-durs skala.⁶

Et enklere og efter min mening i enhver henseende bedre alternativ til Berggreen er derfor også genindførelsen af Rhaus T-melodi, som fædrene til »130 Melodier« 1936 allerede indførte til teksten »En liden stund«, men som nu i både salmebog og koralbog optræder som primær-melodi til »Du Herre Krist«. Sthens salme - navnlig hvis den, som i Thodbergs forslag, får en til originalen mere tilnærmet form - »har det« bedst i forbindelse med denne fine, rytmisk levende og melodisk inderlige gamle visemelodi. Den er da også i de senere år mange steder gledet ind i salmesangen, selvom der nok er et stykke vej, inden den indtager førstepladsen. Men måske netop en revision af teksten vil lette dens vej. Vi vil dermed få en ny og bedre salme, hvor tekst og tone i forening anslår andre og dybere strenge end i den gængse.

- 1) Nils Schiørring: Det 16. og 17. århundredes verdslige danske visesang 1950 I s. 31 - 37.
- 2) Jfr. Dansk Kirkesangs Årsskrift 1959 s. 29 ff.
- 3) Breitendich anvender samme version af melodien til »Maria hun er en Jomfru ren«, som iøvrigt interessant nok gentages godt 100 år senere i H. Rungs Tillæg til Weyses Choralbog 1868 nr. 90 til den af Grundtvig reviderede form, »Maria hun var en Jomfru skjær«.
- 4) Det er et velkendt fænomen, at mange af de gamle melodiers kirketonale særpræg gik fløjten i senere tiders dur-moll-harmoniske dragt. En nøje parallel til Schiørrings første linie af »Herre Jesu Christ« mødes i visse senere udgaver af adventshymnen »Kom Hedningers frelsermand« (= Op dog Sion DDK 352), hvor 3. tone er forhøjet ledetone med efterfølgende usangbart spring (formindsket kvart) til skalaens 3. trin.
- 5) Hele repertoireet af melodier til salmen kan findes i L. Birkedal-Barfod: Menighedens Melodier nr. 720 ff. - Han har dog oversat Balles melodi fra Kalhauges samling 1876; men det er ingen ulykke!
- 6) At Laub har haft en helt anden fornemmelse af grundstemningen i Sthens originale tekstversion, »Herre Jesus Krist, min frelser du est«, end i den reviderede, kan vi se af hans melodi i Dansk Kirkesang 1918, hvor den - sammen med alle Sthens 8 vers - bringes i tillægget; en fin indadventt melodi med et anstrøg af folkevisetone i den g-doriske kirketoneart, og i sit hele væsen påfaldende forskellig fra den katolske durmelodi.

SALMESANG I GRÆNSELANDET EFTER 1864

Om Prahl og Heinebuchs melodisamling (1892 og 1895)
til den dansk-slesvigske salmebog.*

Af Søren Sørensen

Kirkesangen i Slesvig-Holsten forløb indtil ca. 1840 i fred og samdrægtighed mellem de forskellige befolkningselementer, der boede i landsdelen, svarende til, at befolkningen følte sig som en selvstændig enhed, hverken tysk eller dansk, men slesvig-holstensk. Betegnende er, i den tyske historiker Alexander Scharffs fremstilling »Aus Schleswig-Holsteins Geschichte« (i samleværket »Schleswig-Holstein, Landschaft und wirkende Kräfte«, Essen 1962), understregningen af, at selv for de tysksindede slesvig-holstenere var det efter krigen 1864, der skilte landsdelen fra det danske tilhørsforhold, en overraskelse og skuffelse, at landsdelen to år senere med et pennestrøg i Berlin blev forvandlet til en selvstændig præjsisk provins, styret af præjsiske embedsmænd og efter præjsiske love. Det var ikke det, man havde kæmpet for. De tysksindede vænnede sig dog hurtigt til det i betagelse over Prøjsens militære sejre andetsteds og den stigende materielle velstand.

Nationalitetskampens opkomst efter 1840, resulterende i treårskrigen 1848-50 og krigen 1864, er et led i den nationalitetsbølge, den stigende bevidstgørelse af spørgsmålet om egen national identitet, der går over hele det på kryds og tværs grænsedragne

*) Denne artikel er en revideret udgave af forf.'s artikel på tysk, »Das Choralbuch von Prahl und Heinebuch«, trykt i »Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas. Kurt Gudewill zum 65. Geburtstag«, Wolfenbüttel og Zürich 1978. Jvf. tillige forf.'s artikel »Om kirkesangen i Slesvig-Holsten siden reformationen« i Dansk Kirkesangs Årsskrift 1973-74.

Europa, og da ikke mindst i grænseegnene, som en politisk følge af Napoleonskrigene og Wienerkongressen. Også for Bismarck var national enhed et ophøjet mål.

Men indtil da havde man i Slesvig-Holsten kunnet trives side om side med de forskellige sprog og dialekter, der kendetegnede denne grænseegn, plattysk, højtysk, frisisk, rigsdansk, sønderjysk dialekt, de var udtryksforskelle, ikke sindelagsforskelle. Man respekterede disse udtryksvise forskelle, det gjaldt også inden for kirkesangen, hvor en sproglig regulering dog blev anset for formålstjenlig. Således afløste højtysk i det 17. århundrede plattysk som kirkesprog. I de nordlige egne brugtes siden reformationen sporadisk danske salmebøger, fra 1740 i større udstrækning og med et specifikt sønderjysk (slesvigsk) præg i modsætning til det officielle danske. Grænsen mellem tysk sprog og dansk sprog i Slesvig og mellem tysk og dansk salmesang har været svingende, det sidste betinget af præsteansættelserne. Stort set har den danske kirkesang været begrænset til den nordlige del af Slesvig med en flydende grænselinie gående fra Haderslev provsti i øst til Tørninglen og enklaverne (Ribe-egnen) i vest. Om dette kan læses i H. Heiselbjerg Paulsen: »Sønderjysk Psalmesang 1717-1740«, Aabenraa 1962, og i A. Pontoppidan Thyssen: »Vækkelse, kirkefornyelse og nationalitetskamp i Sønderjylland 1815-1850«, Aabenraa 1977.

Når 1740 betegner et skel i den danske sønderjyske salmesang, er det, fordi i dette år kommer den af den pietistiske kong Christian VI forordnede »Nye Salmebog« med 572 numre, udgivet af slotspræsten Erik Pontoppidan, der tidligere havde været præst hos hertugen af Plön i Holsten. Den nye salmebog vandt ikke nogen stor udbredelse, den kunne ikke udkonkurrere Kingos Salmebog, der kom i stadig nye oplag. Den nye fandt i kongeriget næsten kun indgang i hofmenighederne (deraf den almindelige betegnelse »Slotssalmebogen«), men til gengæld fik den sin faste plads gennem mere end 100 år i hovedparten af de dansktalende menigheder i Nordslesvig som salmebog i kirken og ved hjemmeandagten.

Den pietistiske vækkelse havde et langt større tag i Slesvig end i kongeriget, og pietismens lyriske udtryk blev udformet af digterpræsterne J.H. Schrader, Tønder, på tysk og Hans Adolph Brorson, kapellan hos Schrader, siden biskop i Ribe, på dansk. Brorsons egne

salmer og hans gendigtninger af Schraders udgjorde sammen med de gammellutherske salmer hovedindholdet af Pontoppidans salmebog, mens de tysktalende menigheder blev tilgodeset med J.H. Schraders omfangsrige »Tønder-Salmebog« med 1157 numre, som han samlede og udgav 1731 i Tønder med titlen »Das vollständige Gesangbuch«. I omredigeret form blev den de slesvig-holstenske hertugdømmers tyske kirkesalmebog fra 1752, den officielt anerkendte »Allgemeines Gesangbuch für Schleswig-Holstein«, i folkemunde på grund af sit omfang kaldet »Das tausendliedrige«.

Mens ortodoxien og rationalismen gik over kongeriget, i salmebøgerne repræsenteret med Høegh-Guldbergs Salmebog 1778 og Evangelisk-Kristelig Salmebog 1798 og tilhørende koralbøger af Schiørring og Zinck, senere Weyse, beholdt de dansktalende menigheder i Slesvig deres luthersk-pietistiske særpræg og holdt fast ved deres egen salmebog, Pontoppidans, der kom i stadig nye udgaver. Først fra 1830'erne, da nationalitetsproblemet kommer op, hvorved spørgsmålet om salmebog bliver et led i den nationale sindelagsbekendelse samtidig med, at den danske salmesang i kongeriget får en ny og stærk blomstring, først og fremmest med Grundtvig, føles Pontoppidan også i Slesvig at være utilstrækkelig, og nye forslag og autoriserede salmebøger kommer til.

I 1844 samlede præsterne C.V. Meyer og den senere biskop i Slesvig U.S. Boesen en ny salmebog med 715 numre. Den blev autoriseret 1847 af kong Christian VIII til brug for de menigheder i Slesvig, der ønskede at bruge den.

Meyer og Boesen byggede videre på den Pontoppidan'ske tradition. Ca. halvdelen af numrene var fælles med Pontoppidan, dertil en række ældre og nyere tyske salmer i oversættelse, men den nye danske salmedigtning havde ikke noget gehør hos de to udgivere. De var udpræget gammellutherske af observans. Grundtvig kom først med i de senere udgaver, og den kom ikke til at betyde det nybrud, man havde tænkt sig i de danske menigheder. I stedet indførte en del menigheder fra 1855 den officielle danske salmebog, Roskilde Konvents Salmebog fra samme år, der havde optaget en stor del af Grundtvigs og andre samtidige danske digteres salmer, især B.S. Ingemann.

Pontoppidan beholdt stadig overtaget, og i 1876 udsendte provst C.A. Valentiner en »Ny revideret udgave« af den pontoppidanske

salmebog. Men heller ikke denne slog afgørende an i de danske menigheder. Der var for lidt af den nyere danske salmedigtning, og et irriterende var det, at Valentinere over de fra tysk oversatte salmer havde sat originalens begyndelseslinje på tysk med fede typer. De nationale modsætninger var yderligere blevet skærpet efter krigen 1864. Hvad man har brugt af melodibøger til disse forskellige salmebøger, har man ikke opgivelser om, men må formode, at man har brugt Weyses og Berggreens og iøvrigt i vid udstrækning klaret sig med håndskrevne samlinger, som tiden fra ca. 1850 er så rig på.

En opgørelse fra 1885 (i Thade Petersen: »Den sønderjyske Salmebogs historie« i *Sønderjyske Årbøger* 1944, jvf. A. Malling: »Dansk Salmehistorie, Bind VIII, Salmebøgerne«, Kbh. 1978) viser den brogede situation, der herskede med hensyn til brug af salmebog i de dansktalende menigheder: *Pontoppidan* blev brugt i 52 sogne (med eller uden Valentiners reviderede udgave), *Meyer og Boesen* i 7, *Roskilde Konvents salmebog* i 20 og *Evangelisk Kristelig Salmebog* i 27 sogne, og yderligere havde man holdt fast ved den gamle *Kingos salmebog* i 2 sogne, og *Varnæs-Salmebogen* udgivet af B.C. Ægidius 1717 brugtes endnu i Varnæs og Ullerup. En regulering i form af en fælles salmebog for de danske menigheder i Slesvig voksede under disse omstændigheder frem til et stærkt og brændende ønske.

I de tysktalende menigheder i Slesvig-Holsten arbejdede man på samme tid for en ny salmebog. Den forordnede Cramer'ske Salmebog for Slesvig-Holsten fra 1780, oplysningstidens salmebog, hvor Klopstock og Gellert indtog en markant plads som repræsentanter for det nye, følte efterhånden forældet, den litterær-historiske bølge med krav om bedre former af de gamle salmer gjorde sig gældende. Hertil kom et behov for nye salmer samt det nationale aspekt, at de tysksindede menigheder ønskede en salmebog, der ikke var forordnet af en dansk konge, men af tyske myndigheder. Disse bestræbelser blev sat i gang 1853 og resulterede i »Entwurf eines Gesangbuchs für Schleswig-Holstein« 1869. Udkastet blev dog ikke autoriseret lige straks, en kommission blev nedsat til at revidere det med henblik på en stærkere orientering mod det ældre salmestof på bekostning af det overleverede repertoire fra Cramers salmebog. Revisionen førte til udsendelsen 1883 af »Evangelisch-lutherisches Gesangbuch der Provinz Schleswig-Holstein«, udgivet i Kiel.

Til denne salmebog sluttede sig Fromm og Stanges koralbog 1884. Fromm og Stange er en vigtig forudsætning, som det senere vil ses, for Prahl og Heinebuch. Den står som den første repræsentant i Slesvig-Holsten for den melodiske reformbevægelse, der er kendetegnet ved en rytmisk levende gengivelse af de lutherske kernekoraler og af lignende melodier, som det 17. og 18. århundredes rytmisk udjævne koralang havde forvansket den bevægelse som i Danmark er repræsenteret af Thomas Laub og som turde være kendt af læsere af dette skrift. Skulle dette ikke være tilfældet, kan henvises til Th. Laubs skrift »Musik og Kirke« (Kbh. 1920, nyudgivet med indledning af H. Glahn 1978). Fromm og Stange afspejler tydeligt denne reformbevægelse, som samtidig viste sig andre steder i Tyskland og få år senere i Danmark, men udgiverne er diplomatiske nok til at bringe dobbeltformer (den originale og den koralmæssigt traditionelle) til de fleste af de gamle melodier.

Den dansk-slesvigske salmebog 1890.

Efter C.A. Valentiners mislykkede forsøg på at lave en revideret udgave af Pontoppidans salmebog voksede tanken om en helt ny salmebog for de danske menigheder i Slesvig sig stadig stærkere.

Et forslag om en sådan salmebog blev 1883 indbragt for fællessynoden i Rendsborg af pastor P. Kjær i Østerløgum (senere provst i Tønder), den samme synode som godkendte den ovennævnte tysksprogede salmebog. Synode var betegnelse for kirkerådet bestående af samtlige gejstlige og dobbelt så mange læge medlemmer, i dette tilfælde et fællesråd af tyske og danske gejstlige medlemmer og lægmedlemmer. Forud for forslaget til synoden var gået et ihærdigt arbejde for sagen, anført af et af de læge medlemmer, gårdejer Jes Nielsen, Kassø ved Aabenraa.

Synoden vedtog en resolution til konsistoriet i Kiel (= kirkestyrelsen, valgt af fællessynoden, med ansvar overfor det prøjsiske kultusministerium), hvori man foreslog nedsat en kommission, hvis medlemmer skulle udpeges af konsistorium. Denne kommission skulle udarbejde et udkast til en ny salmebog og forelægge dette til udtalelse hos de dansktalende provstisynoder, hvorefter konsistorium skulle godkende det og forelægge det for fællessy-

noden til vedtagelse. (Omstændelighed var en hovedregel i den præjsiske administration).

Udvalget kom til at bestå af 6 medlemmer, heriblandt pastor H.S. Prah i Møgeltønder (senere sammen med kirkemusikeren Heinebuch tillige koralbogsudgiver), desuden af generalsuperintendent (= biskop) Godt som formand, efter hans død 1885 tiltrådte hans efterfølger på den slesvigske bispestol Th. Kaftan som formand. Den betydeligste mand for arbejdet i udvalget var lensgreve Hans Schack, Schackenborg, der var vært ved hovedparten af møderne og den praktiske tilrettelægger af arbejdet.

Salmebogens forhistorie og indhold er udførligt beskrevet af Anders Malling i »Dansk Salmehistorie VIII, Salmebøgerne«, 1978, så her skal kun hovedpunkterne opregnes tillige med en samlet vurdering. Udvalget arbejdede hurtigt og animeredes yderligere af et forlydende om, at der med den stadige skærpelse af de nationale modsætninger kunne ventes et forbud mod brugen af de rigs-danske salmebøger (Evangelisk Kristelig og Roskilde Konvents). Det kom dog ikke, men bidrog til at sætte tempoet for kommissionsarbejdet op.

I 1888 var kommissionsarbejdet færdigt, og i 1889 lå den nye salmebog færdigskrevet som forslag, blev enstemmigt vedtaget af fællessynoden i Rendsborg og konsistoriet i Kiel og udsendes i begyndelsen af 1890 med titlen »Evangelisk-luthersk Psalmebog for de dansktalende menigheder i Slesvig«, trykt og udgivet af L. Handorff i Kiel.

Denne salmebog er blevet fremhævet, med rette, for sit historisk trofaste præg (se fx. A. Malling: Beretning om det sønderjyske salmebogsudvalgs arbejde 1933-42, Haderslev 1943). Af dens 624 numre (+ 1 forud for nummer 1) var ca. 300 en videreførelse fra Pontopidans salmebog. Ud over de reformationstidssalmer, der fandtes blandt disse, optoges et antal salmer fra det 16. og 17. århundrede, som måtte anses for fælles luthersk stof af værdi, fælles for kirkesangen i Tyskland og de nordiske lande. 200 salmer var fra det 19. århundrede, ialt var ca. 300 gamle og nye salmer fælles med Roskilde Konvents salmebog, heraf 91 helt ordret af. Af de store danske digtere er blandt de 625 salmer Kingo repræsenteret med 73 (= ca. 12%), Brorson med 95 (= 15%), Grundtvig med 97 (= 15%) og Ingemann med 29 (= 5%). Sammenligner vi med den næsten samtidig udkom-

ne rigsdanske Salmebog for Kirke og Hjem (1899), der har ialt 677 salmer, er de tilsvarende tal: Kingo 100 (= ca. 15%), Brorson 106 (= ca. 15%), Grundtvig 174 (= godt 25%) og Ingemann 34 (= 5%). I den seneste danske salmebog, Den danske Salmebog (1953), har Kingo 12%, Brorson 17%, Grundtvig 35% og Ingemann 4%. Bortset fra Grundtvigs større dominans gennem de sidste 100 år i de rigs-danske salmebøger og Kingos svagere stilling i de slesvigske svarer den procentvise fordeling nord og syd for den gamle Kongeå-grænse af de danske digteres salmer så nogenlunde til hinanden. Det gælder også, hvad måske vil overraske nogle, Brorson, som står lige så stærkt i det rigs-danske som i det slesvigske. Der hvor den slesvigske danske salmebog fra 1890 viser sig mere historisk tro end de samtidige rigs-danske, er overfor originaludformningen af de gamle salmer og i fastholdelsen, navnlig via Pontoppidan, af et større antal salmer fra reformationstiden og den nærmest efterfølgende tid.

Det første, den historiske troskab overfor originalteksterne, eller om man vil konservatismen hos kommissionens medlemmer, viste sig på den måde, at man hellere bevarede det gamle i en nænsomt restaureret form, end man radikalt eksperimenterede med noget nyt. Det kom til at præge behandlingen af de gamle salmer, især de ældste fra reformationen, men også de pietistiske. Man restaurerede den gamle tekst fra Kingos salmebog og Pontoppidans, mens man i det danske kongerige, hvor disse salmer i flere generationer havde været ude af brug, optog gendigtninger af dem af det 19. århundredes digtere, navnlig Grundtvig. Det medførte ofte, at salmerne i den slesvigske salmebog blev lange og tunge, mens de i de kongerigske salmebøger var anlagt mere efter det praktiske. Man følte sig i kommissionen tillige stærkt tiltrukket af Landstads salmebog i Norge, som var udarbejdet efter lignende principper som dem man tilstræbte (forbindelsen mellem Slesvig-Holsten med Kiel som centrum og Norge har såvel åndeligt som trafikalt gennem flere århundreder været levende), og man optog flere tekster fra den norske salmebog og flere af Landstads egne salmer (som bortset fra ganske få eksempler i Salmebog for Kirke og Hjem først kom ind i de kongerigske salmebøger fra 1953).

Historikeren Troels Fink, førende kender af sønderjydske forhold og landsdelens historie, har - i forbindelse med spørgsmål om, hvad

der har præget det ene og det andet lands folkekarakter - fortalt, hvorledes forsøg på at interessere tyskere for Grundtvig hver gang er faldet ynkeligt til jorden. Før 1. verdenskrig kunne de tyske gejstlige nok mærke, at Grundtvig gjorde sig gældende, også i Nordslesvig, og en præst, pastor Obarius i Hammelev, fik af tyske kirkeledere til opgave at læse en del af Grundtvigs salmer. Hans konklusion var, at der i de grundtvigske salmer var alt for mange små, små fugle og alt for mange små, små blomster - det var ikke noget at anbefale, og den dag i dag er der ikke nogen bemærkelsesværdig interesse for Grundtvig blandt tyske præster og teologer.

Heller ingen af den nordslesvigske salmebogskommissions medlemmer var fortalere for eller tilhængere af Grundtvig, hverken af hans kirkepolitiske lære eller i særlig grad af hans salmer. Men ikke desto mindre viste det sig, da kommissionen var kommet til vejs ende, at man havde fået mange flere salmer af Grundtvig med, end man havde tænkt sig. P. Skau, der var medlem af kommissionen, fortæller, at »Grundtvig slog igennem ved sine bearbejdelser af *David's salmer*, hvor næsten alle hans oversættelser fra grundsproget erklæredes for de bedste«. Hovedparten af de optagne grundtvigske salmer var dog hans egne selvstændige. I et brev fra det førende kommissionsmedlem grev Hans Schack til Th. Kaftan hedder det: »Grundtvig har simpelt hen ikke været til at undgå«. Den stærke vækkelse, som Grundtvig havde sat i gang, navnlig i København, først og fremmest i hans egen Vartov-menighed, var også nået til Slesvig.

Den nye salmebog, »Evangelisk luthersk salmebog for de dansktalende menigheder i Slesvig«, blev meget hurtigt indført i alle de dansktalende menigheder. I Kieler-konsistoriets opgørelse fra 1891 meddeles det, at 97 af de 111 sogne med dansk kirkesprog havde vedtaget at indføre salmebogen. I nogle af de resterende sogne ville man se tiden an, fordi man for nylig havde indført andre (Meyer og Boesen eller Roskilde Konvents salmebog), men i løbet af 1890'erne blev den nye næsten 100% indført og anvendt af de dansktalende menigheder.

Til den nye salmebog måtte naturligvis udarbejdes en melodibog for præster og degne og kirkesangere og en koralbog for organisterne. Rækkefølgen blev den nævnte, først en énstemmig melodibog (1892) og derefter, tre år senere, en koralbog med firstemmig udsættelse af melodierne. Rækkefølgen, som er det omvendte af det normale, har igen sin begrundelse i tidsfaktoren, det var hurtigere at udsende den énstemmige udgave end koralbogen.

Som en del af kommissions-opgaven arbejdede især pastor H.S. Prahl med melodispørgsmålet til de enkelte salmer i salmebogen. Mens kommissionens arbejde for teksternes vedkommende har ligget nogenlunde åbenlyst takket være udførlige beretninger fra kommissionens medlemmer og senere fremstillinger af Thade Petersen, A. Malling m.fl., har arbejdet med melodiansættelserne, dets forudsætninger, valgmuligheder og resultater ikke tidligere, i hvert fald kun ganske sporadisk, været drøftet og behandlet, og kildeoplysningerne om dette er meget sparsomme.

Tiden var løbet fra det gamle princip at anbringe melodierne énstemmigt over de enkelte salmer i salmebogen. I stedet angav man som oplysning »Egen melodi« eller henvisning til en anden salmes melodi. (Det var forøvrigt Pontoppidans salmebog, der opgav traditionen i Danmark at notere melodierne énstemmigt over salmerne. Den første udgave af Pontoppidan 1740 fastholdt endnu princippet, jvf. M. Neiiendam, »Erik Pontoppidan« II, 1933, side 112, der om dette skriver: »Registrene og noderne muliggjorde, at salmebogen ikke blev degnens bog alene, men *menighedens*. Det var pietismen om at gøre at få menighedssangen kaldt frem, hvad også i stigende grad lykkedes, takket være ikke mindst de gudelige forsamlinger«. Men allerede fra 2. udgaven af Pontoppidan 1742 var melodierne væk fra teksterne og samlet i et tillæg bagest i bogen, i senere udgaver er noderne helt forsvundet, og ordningen blev ikke genoptaget i danske salmebøger. De nodekyndige henvistes til koralbøgerne og de for det meste samtidig foreliggende énstemmige melodibøger).

På grund af tidspresset, opstået af de ovenfor anførte politiske grunde, måtte kommissionen ved udarbejdelsen af forslaget 1888 afstå fra en nøjere stillingtagen til melodivalg for den enkelte salme og nøjes med at anføre »Egen melodi« til hver salme, forsåvidt den kunne opledes, uanset om den var indsungen eller ønskedes fremmet.

Prahl beklager sig (i en håndskreven redegørelse for kommissionsarbejdet, der findes på Schackenborg) over, at der herved fremkom et alt for stort antal melodier, henved 300, hvilket efter hans skøn var over 100 for mange, og siger videre, at melodiangivelsen i forslaget må omredigeres således, at flere salmer af samme metrum og lignende indhold får anvist samme melodi.

Revisionen af melodiangivelserne fra forslaget 1888 til salmebogen 1890 blev dog ikke så omfattende, som Prahl havde tænkt. Visse parallelhenvisninger er kommet ind, men nogen synderlig indskrænkning i antallet af egne melodier er der ikke tale om. Prahl og Heinebuchs melodisamling 1892 viser, hvad kommissionen i de enkelte tilfælde har ment med »Egen melodi«. Den har ialt 253 nummererede melodier, men heraf er der ofte to melodier (a og b) og sommetider tre under samme nummer, og i 13 tilfælde er der dobbeltformer af samme melodi (rytmisk form og koralforn). Ialt er der 313 noterede melodier, og med fradrag af de 13 dobbeltformer er der således *300 forskellige melodier*.

Udgiverne

Hans Schlaikier Prahl (1845-1930) var af en præsteslægt, der kan føres tilbage til Bornholm. Han var født i Østerløgum i Slesvig, hvor hans far var præst. Efter afslutningen af den 1. slesvigske krig i 1850 flyttede familien til Wetzlar i Middtyskland, hvor han voksede op og blev student. Han studerede teologi i Halle, Berlin og Kiel, blev kandidat 1872 og fik derefter hele sin præstegerning i Nordslesvig, først i Mjolden og fra 1876 i Møgeltønder, hvor han således blev nabo til det andet førende medlem af salmebogskommissionen grev Schack, Schackenborg. Kort tid efter at salmebogen var udkommet 1890 flyttede han til Egen sogn på Als (præstegården her har postadresse Guderup, derfor figurerer navnet Guderup under forordet til melodisamlingen 1892). Fra 1893-1919 var H.S. Prahl sognepræst i Gammel Haderslev. Han var tillige en årrække direktør for præsteskolen i Haderslev. Han blev ved reformationsfesten 1917 udnævnt til Dr. theol. h.c. ved universitetet i Kiel.

Dansk Biografisk Leksikon (dr. theol. Jens Holdt) giver ham det utvivlsomt træffende skudsmål, at han var »en af de ejendommelige



Hans Schlaikier Prahl

grænselandspræster, der forstår to kulturer og sprog i deres sind, og i deres virke prøver at øve retfærdighed til begge sider. Tysk af sind og uddannelse virkede han overvejende på dansk i en dansk befolkning med modig indtræden for dennes sproglige og kulturelle behov«. Prahl var som hymnolog selvskreven til at sidde i kommissionen for den nordslesvigske salmebog og var den i kommissionen, der tillige havde mest musikalsk indsigt. Om Prahl og hans position blandt sles-

vigske præster, se Thade Petersen, »Pastor Prah! og den nordslesvigske salmebog«, Haderslev 1925, Th. O. Achelis, »Hans Schlaikier Prah! i »Schriften des Vereins für Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte«, Preetz/Holstein 1950, og A. Malling, »Dansk Salmehistorie VII, digterne« s. 136 ff.).

Prah! allierede sig ved melodiudgivelsen med organist *Carl Heinebuch* i Flensborg. Carl Heinebuch var født 1840 i Gehrden ved Hannover og var således ikke slesviger af fødsel, men hele hans embedsgering faldt i denne landsdel. Efter at have været organist henholdsvis i Uetersen og i Gettorf ved Kiel blev han 1878 udnævnt til kgl. musikdirektør i Flensborg og organist ved St. Maria kirke smst. I disse embeder var hans hovedindsats at reformere den slesvigholstenske liturgi, at udsende sang-samlinger til skole- og kirkebrug (eksempelvis »Sammlung leicht ausführbare Chöre . . .« 1892), at forestå orgelrestaureringen i Mariakirken (herom nærmere i hans skrift »Die Orgel in der St. Marien-Kirche zu Flensburg« 1895), og, det vi husker ham for, med Prah! blev han medudgiver af melodisamlingen til den nordslesvigske salmebog 1892 og af koralbogen tre år senere, hvis firstemmige udsættelse af melodierne var hans værk. Udbredelsen af denne, de dansksindede slesvigeres første koralbog, kom han ikke til at opleve, han døde året efter, i 1896, 56 år gammel.

Melodibogens indhold

Samarbejdet mellem Prah! i Guderup (Egen sogn) og Heinebuch i Flensborg er foregået fra begyndelsen af 1890, da den nordslesvigske salmebog udkom, og til 1892, da melodisamlingen forelå. Formentlig er det påbegyndt inden, men Prah! kan næppe have haft megen tid til denne del af arbejdet, før salmebogen var i hus. Melodisamlingen, hvis fulde titel er »Melodier til Evangelisk luthersk Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig samlede og udgivne af H.S. Prah!, Præst, og C. Heinebuch, Organist, Med et Tillæg indeholdende Melodierne til den lutherske Ottesang, Aftensang og Børnegudstjeneste«, Flensborg 1892, Aug. Westphalens Forlag, forordet dateret »Guderup og Flensborg. St. Mikkelsdag (29. sept.) 1892«.

Det er en sjælden bog nu, findes end ikke på noget offentligt dansk bibliotek, jeg skal derfor beskrive den lidt nøjere, inden blik-

ket vendes mod den mere kendte 4-st. udgave af melodisamlingen, kaldet Prahl og Heinebuchs Koralbog fra 1895.

Gennem musikantikvar og musikforlægger Dan Fog er jeg kommet i besiddelse af Heinebuchs rettede korrekturksemplar af titelblad, forord og rettelsesliste samt sidste ark med det liturgiske tillæg fra henholdsvis 7/10 1892 og 25/10 1892 (datoerne fremgår af trykkerens påklæbte seddel ved fremsendelsen), endvidere to ubeskrevne korrekturafræk af hoveddelen, melodierne. Når de kan identificeres som specielt Heinebuchs eksemplarer, er det fordi han har skrevet sit navn (forkortet til Hein) på den ene af disse påklistede trykkerisedler og iøvrigt også (i navnets fulde form) på en anden af siderne.

De daterede korrekturafræk er næstsidste korrektur. I det bevarede korrekturmateriale er også aftræk af de rettede sider, sidste korrektur (i flere eksemplarer). De rettede ting er ikke særlig bemærkelsesværdige, mest banale bogstavfejl, skriftændringer på titelbladet, en del nodefejl i det sidste ark (den liturgiske del) og den tyske trykkers besvær med de danske bogstaver æ og ø.

Mest interessant er dateringerne. Hoveddelen, melodidelen, har været færdigstukket og måske færdigtrykt i oktober 1892 (siden rettelser ikke længere kunne foretages, men henvistes til en rettelsesliste), sidste korrektur må være afleveret i begyndelsen af november 1892 og bogen derefter trykt og udkommet i slutningen af 1892.

Bogen er hæftet, formatet 19,5×12,5 cm i beskåret stand, med gråt papiromslag med enslydende (men ikke trykmæssig identisk) titel på omslag og titelside, derefter forord side III-VI, Rettelser (til melodidelen) s. VII, tom side VIII og derefter melodierne fra side 1-97 og det liturgiske tillæg (hvortil jeg siden skal vende tilbage) s. 98-112. Melodierne er ordnet alfabetisk efter begyndelsesbogstav(er), og de 300 forskellige melodier + 13 alternative koralformer (se fortegnelse i fodnote!) er som nævnt samlet under 253 numre, d.v.s. at der under 45 numre el. titler er to forskellige melodier, og at der under en (nr. 14) er tre forskellige melodier. (Regnestykket er svært at gøre nøjagtigt op, fordi den nævnte nr. 14, »At komme, Jesu, dig ihu« (= »Vor Herres Jesu mindefest«) nok har tre melodier noteret, men den ene, »Når i den største nød vi stå«, her i F-dur, møder vi igen som nr. 171 i G-dur, endvidere er tre forskellige Kyrie-melodier note-

ret under samme nummer: nr. 149, og flere har en sekvens eller antifon føjet til den egentlige salmemelodi).

Søger man forudsætningene for Prahls og Heinebuchs melodivalg og valg af melodiformer, er det øjensynligt, at de dels er præget af den herskende slesvig-holstenske tradition, dels i overraskende høj grad af den reformbevægelse mod en levende rytmisk sang, bort fra den stive koral, som var piblet frem rundt omkring i Tyskland, og som på samme tid (slutningen af 1880'erne) fik sin forkæmper i Danmark med Thomas Laub.

I Hermann Freys »Schleswig-Holsteinische Musiker«, Hamburg 1921, omtales uden videre kildeangivelse, at Heinebuch navnlig arbejdede sammen med sprog-, musik-, folkeminde- og liturgiforskeren Rochus von Liliencron i spørgsmål om kirkemusikkens reformering. Dette er sandsynligt; von Liliencron boede fra 1876 i Slesvig by som klosterforstander, men også andre fremtrædende fagfolk har Heinebuch konsulteret. I forordet til koralbogen 1895 skriver Prahls og Heinebuch, at de har »søgt sagkyndige mænds råd« og fremhæver den hjælp og bistand, de har fået især af universitetsdirektør, prof. Johann Georg Herzog i München. Herzog vurderes som den betydeligste evangeliske kirkemusiker i Tyskland i anden halvdel af det 19. århundrede (se leksikon'et »Musik in Geschichte und Gegenwart« 6, sp. 301), og konsultationen hos Herzog angiver både det niveau, man tilstræbte, og den vægt, man lagde på at indføre de reformtræk (brug af folkevisemelodier, rytmiske originaludformninger af ældre melodier m.m.), som Herzog havde været en af foregangs-mændene for i Bayern.

På denne linie står også Prahls og Heinebuchs udtalte vedkendelse af arven fra Fromm og Stanges tysk-slesvigske koralbog. Det siges i forordet til melodisamlingen 1892 (gentaget i koralbogen 1895), at mange nok helst havde set, at de ældre melodier blev gengivet i den form, de var kendt i fra den (også i Slesvig) meget udbredte Bergreens Choralbog (1853). »Imidlertid«, fortsættes der, »var dette overfor den udvikling, som kirkemusikken er undergået i de sidste årtier, en umulighed, især efter at den nye tyske choralbog af Fromm og Stange er begyndt at komme i brug hos os. . . De melodier, som også forekommer hos Fromm og Stange (findes) med ganske ubetydelige undtagelser her i den samme form som der, kun at udgiverne

er gået et lille skridt videre i rytmisk henseende, idet nemlig den gamle rytme i disse melodier alle vegne, hvor det syntes at kunne tilstedes, er blevet genoptaget«.

Dette forord, der gentages i den firstemmigt udsatte koralbog 1895 sammen med et udvidet tysk forord og med nogle bemærkninger om harmoniseringsprincipper (herom senere), er en klar bekendelse til den reformbevægelse, der var indledt i Tyskland og Norden i de første årtier af det 19. århundrede og videreført siden med større eller mindre respons. Her blot nogle henvisninger til hovedværker og -data i denne reform.

Den indledtes i 1820'erne med Fr. Thibaults bog »Über Reinheit der Tonkunst« og P. Mortimers »Der Choralgesang zur Zeit der Reformation«, fulgtes op i 1840'erne dels af Carl von Winterfeldts store værk om den evangeliske kirkesang, dels af praktiske melodisamlinger af Fr. Layritz, W. Ortloph og G.v. Tucher, kulminerende i 1880'erne med Johannes Zahns 6-binds værk »Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder« (hvis uvurderlig kildemæssige værdi også Prahl og Heinebuch henviser til som retningsgivende i deres forord).

I Danmark begyndte reformbevægelsen på teoretisk-æstetisk plan i 1840 med Rud. Bays lille skrift »Om kirkesangen i Danmark og midlerne til dens forbedring«, og i Norge, hvor gemytterne let kommer i kog, udviklede diskussionen om reformerne sig i 1860'erne og 1870'erne til en meget hed salmesangsstrid, efter at J.D. Behrens havde udsendt sit skrift »Om den lutherske salmesang« i 1858 og efter at musikkritikeren Otto Winter-Hjelm i skrift og tale havde plæderet for genindførelsen af de rytmiske principper fra reformationstiden. Salmesangsstriden i Norge affødte dog ikke melodisamlinger af varig betydning, først med Per Steenbergs Koralbok 1949 får reformbevægelsen sit udtryk i Norge.

Thomas Laubs reformarbejde i Danmark begyndte i slutningen af 1880'erne og var i de næste godt 30 år, hvad publikationer angår, alene personificeret i ham. Hans første skrift i denne sammenhæng er bogen »Om kirkesangen« 1887, og i 1888-90 udsendte han sine første hæfter med gamle kirkemelodier, dels velkendte, men i deres oprindelige rytme, og yderligere et antal melodier fra reformationstiden, som var gået tabt i den danske tradition. Han fremtræder også, end-

nu beskedent, som komponist efter de gamles forbillede. Hans fire første melodier er »Nu vil vi sjunge og være glad« 1885, »O du Guds lam med korsets skam« 1888, »I lemmer, hvis hoved har himlen i vælde« 1890 og »Hil dig, frelser og forsoner« 1891, den sidstnævnte trykkes første gang i Prahls og Heinebuchs melodisamling 1892 (ikke som angivet i P. Hamburgers »Bibliografisk fortegnelse over Thomas Laubs . . . arbejder« først i Prahls og Heinebuchs koralbog 1895), af Laub bliver den først offentliggjort 1902 i samlingen »Udvalg af salmemelodier i kirkestil«.

Laubs hovedsamling er »Dansk Kirkesang« 1918 og tillæget hertil udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang 1930 med ialt godt 100 melodier af Laub selv og godt 100 ældre melodier udvalgt og udformet i overensstemmelse med hans reform-ideologi. Hans litterære hovedværk, reformbevægelsens programskrift, er bogen »Musik og Kirke« 1920. Laubs reform har fået, i sammenligning med de fleste andre reform-historikeres værk, en dimension ved, at han tillige selv er skabende kunstner. »Laubs skrift har kun akademisk interesse, hvis det ikke sammenholdes med hans kunstneriske værk. Det forunderlige er nemlig, at mens de æstetiske og musikhistoriske udredninger bidrager til indtrykket af den kræsne, i smagen exclusive og gennemført kvalitetsbevidste musikerpersonlighed, vidner hans praktisk-kunstneriske indsats ikke blot om opfyldelse af hans eget krav til kirkelig holdning, men tillige en ægte *folkelig* styrke, som man skulle tro uforenelig med de idealer for stil og udsøgt kunstnerisk kvalitet, der bl.a. gennemtrænger »Musik og Kirke«. Men de er ikke uforenelige. Modsætningen mellem høj kunstnerisk kvalitet og ægte folkelighed er kun tilsyneladende, - ja, den eksisterer ikke, for der er tale om to sider af samme sag, uden hvilke ingen fornyelse kan ske«. (H. Glahn i indledningen til nyudgaven 1978). Laubs kompromisløse holdning som kirkesangsreformator allerede fra begyndelsen i 1880'erne og 90'erne medførte et skisma mellem ham og de i princippet ligesindede Prahls og Heinebuch. Om det vil der blive fortalt mere siden.

Kilder og genrer

Som nærmeste forudsætninger for de 300 melodier i Prahls og Heinebuchs melodisamling står i kronologisk orden Berggreens koralbog

1853 og senere udgaver, Fromm og Stanges tysk-slesvigske koralbog 1884, Laubs melodisamlinger 1888-90 (og tydeligvis en personlig forbindelse med Laub, siden P. og H. i 1892 kunne bringe en i 1891 komponeret, endnu utrykt melodi af Laub, »Hil dig frelser og forsoner«) og hertil Johs. Zahns 6-binds værk »Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder« 1880-93, hvorfra de har taget melodier, som de gerne har villet udbrede, ganske som Laub gjorde det i sine senere samlinger. Til disse konkrete forudsætninger skal føjes deres bevidste attityde mod reformbevægelsen, væk fra den stive koral, med deres konsultation hos J.G. Herzog og formentlig von Liliencron.

I begejstring over det rytmiske liv i reformbevægelsen laver Prahll og Heinebuch - ligesom Laub senere gør det - private rytmiseringer i andres melodier, således i to melodier af Henrik Rung, nr. 198 »O lad din ånd nu med os være« (se nedenfor) og nr. 210 »På Jerusalem det ny«. De har dog næppe været sunget således i praksis.



Ligesom hos Fromm og Stange er der dobbeltformer til de mest sungne salmer til benefice både for reformbevægelsen og for traditionen, ialt har Prahll og Heinebuch 13 af disse dobbeltformer.¹ Koralformen er altid b-form, mens den rytmiserede er a-form. Tilsvarende har Fromm og Stange 9 af disse dobbeltformer, men et mere begrænset repertoire, så procentdelen (og udvalget) er nogenlunde det samme. Men i andre tilfælde, hvor en melodi er mindre indsunget, bringer Prahll og Heinebuch alene den rytmiske form af melodien.

Prahll og Heinebuch bringer også en del melodier fra det 16. og 17. århundrede, som ikke tidligere har været kendt i slesvigske eller dansk kirkesang, eller som er gået ud af brug og her forsøges genoptaget. Det gælder bl.a. melodier fra det franske psalter, som udgiverne synes at have haft en særlig forkærlighed for (fx. Goudimel-melodien nr. 32 og Genfer-melodierne nr. 50, 53, 107a, 235b og 248a) og det gælder andre (se senere fortegnelse), som udgiverne har kendt fra

Tuchers og navnlig Zahns samlinger. Hertil kommer en del melodier fra det 17. og 18. århundrede, som sættes alternativt som valgmulighed foran danske romancemelodier (nr. 8a, 13a, 18a, 21a, 44a, 63a, 87a, 88a, 103a, 110a, 117a, 136a, 139a, 155a, 202a). Undtagelser er nr. 211 og 235, der har den nye, verdslig prægede melodi først og den klassiske bagefter. Overhovedet er udgiverne kritiske over for de danske romanceprægede melodier og deres indpasning i traditionen. Vi møder det igen i harmoniseringerne 1895, hvor Heinebuch primært undgår de originale romanceharmoniseringer - men dog bringer nogle af dem i et tillæg!

Fra Laubs samlinger 1888-90 har Prah og Heinebuch hentet ialt 7, nr 87a (»Hil dig frelser og forsoner«), der foretrækkes som primærmelodi fremfor Hoffmans romancemelodi, nr. 30a (»Denne er dagen«), 44a, (»Du Herre Krist« = Den danske Koralbog nr. 84), atter en klassisk melodi foretrukket for den efterfølgende romanceprægede, Berggreen, 156b (»Maria hun er en jomfru ren«), 175a (Kingo-melodien til »Nu rinder solen op«), 124 (»Jesu pine, kors og død«), 163 (»Min død er mig til gode«).

Reformbevægelsen har på de her angivne måder sat sit tydelige præg på Prah og Heinebuchs melodivalg og -udformning. Det hedder i deres forord, at »det kan efter udgavernes mening ikke være tvivlsomt, at det hine gamle former iboende liv snart også her hos os vil åbenbare sig i sin fulde skønhed og herlighed til fryd og opbyggelse for menigheden«. Men denne holdning har af taktiske, praktiske - og nationale - grunde ikke kunnet gennemføres konsekvent. Den danske kirkelige romance krævede at få sin plads.

Også på dette punkt - såvel i den negative som i den positive vurdering af romancen - er der på dette tidspunkt overensstemmelse mellem Laub og P. og H. Laub skriver 1887 i »Om kirkesangen« dels at de nye sange, romancerne, så åbenbart var et fremmedelement hentet uden for kirkens mure med en grundholdning, der stred mod kirkesangens tjenende funktion, men at den på den anden side »brød det isdække, den døde koral havde lagt over kirkesangen«, og at den var folkelig i den forstand, at den havde fået folk til at synge (»Om kirkesangen« s. 98 ff.). Hans konklusion på dette tidspunkt er, at fornyelsen må ske på følgende måde: 1) ved en bortkastelse af den ufolkelige koral og ved en erstatning af den gennem et rigeligt udvalg af

melodier fra reformationstiden såvidt muligt i deres oprindelige rytmer; 2) ved sigtelse af de nyere melodier, idet man udelukker alle følelsesmelodier og kunstromancer, de være forresten nok så smukke - og han prøver selv at sigte, idet han nævner en lang række melodier af romanceagtigt tilsnit, som han anser for gode og anvendelige (s. 107-115, selv Windings »Som hønen klukker mindelig«). Senere (i »Musik og kirke« 1920) bliver tonen betydeligt skærpet overfor romancemelodierne. Som anvendelige anses nu kun tre romancer af udpræget koralttype, nemlig Weyses »Den sigende dag«, Lindemans »Kirken den er et gammelt hus« og Berggreens »Vær velkommen, Herrens år« (Musik og kirke s. 146), således som han også praktiserer det i »Dansk Kirkesang« to år tidligere. Som tredje reformpunkt nævner han udsættelserne, herom senere.

Romancemelodierne var lige så lidt, som Grundtvigs salmer var det for salmebogskommissionen, Prahl og Heinebuchs livret, men ligesom tilfældet var for Grundtvig var disse indsungne melodier ikke til at komme udenom. Så meget mere måtte disse nye, specielt danske salmer med i en situation i grænselandet, hvor de nye melodier blev taget til indtægt for nationalitetskampen på samme måde som de samme komponisters og digteres fædrelandssange blev det. Det sidste kunne man naturligvis ikke skrive, og det var vel heller ikke Prahl og Heinebuchs personlige anliggende. De søger ganske elegant at regne disse melodiers tilstedeværelse i samlingen som en pædagogisk gerning, når de skriver: »Af nye melodier har vor tid frembragt en overordentlig stor mængde, hvoraf en del rigtignok ikke alene er af mindre musikalsk værdi, men også ofte savner det kirkelige og religiøse præg, ja undertiden endogså meget tydeligt røber en verdslig oprindelse . . . Disse melodier skulle ingenlunde fortrænge de gamle toner, der i århundreder har båret menighedens andagt - tværtimod kunne og skulle de ved at vække sans for livlig og rytmisk salmesang bane vej til at også de herlige gamle toner begynder at klinge påny i deres oprindelige skønhed og liflighed . . . Kan dette opnås, så ville vistnok også de mest begejstrede talsmænd for det gamle - og dertil regner udgiverne sig selv - gerne tåle de nye toner i kirken, tiltrods for deres subjektivistiske, ofte vel bløde, i enkelte tilfælde endogså triviale karakter«. Og så citerer de Thomas Laub og hans tanker om en frasigtelse af det bedste af det nye: »Hvor meget af det nyere, der så

lader sig smelte sammen med det gamle, hvor meget der vil falde som vissent løv, hvor mange nye skud der vil skyde frem af forbindelsen, det må fremtiden afgøre«. P. og H. var mere tolerante end Laub var selv på dette tidspunkt. Ikke mindre end 86 numre (= ca. 30%) af melodierne tilhører det 19. århundredes danske repertoire.

Hertil kommer 10 numre af nyere tysk folkesangstradition og mere eller mindre amatør-mæssige folkelige sange, der heller ikke stemte overens med udgavernes reformholning, men som på grund af deres udbredelse ikke var til at komme uden om, melodier som »Dejlig er jorden«, »Stille nat« etc.

Blandt de danske melodier fra det 19. århundrede udgør 8 melodier fra Zincks koralbog 1801 en særlig gruppe. Det er værd at nævne, at H.O.C. Zinck var søn af Slesvig-domorganisten Bendix Friedrich Zinck, der i 1785 (anonymt) udgav koralbogen »Vollständige Sammlung der Melodien zu den Gesängen des neuen allgemeinen Schleswig-Holsteinischen Gesangbuchs«. H.O.C. Zinck, der var elev af C. Ph. Em. Bach, blev syngemester ved Det kgl. Teater og organist ved Vor Frelzers Kirke i København, udgav 1801 sin koralbog til den tre år forinden udkomne »Evangelisk-Kristelig Salmebog«, og denne koralbog indeholder foruden sin hovedpart af traditionelle rytmeløse koraler et antal nye, anonyme melodier med et noget friskere melodisk tilsnit i pagt med J.A.P. Schulz' »Lieder im Volkston«, hvis stil var udbredt i København gennem Schulz' ansættelse som kapelmester i København i årene 1787-95. Zinck og Schulz stod hinanden nær, og det er hidtil antaget, at Zinck selv er komponist af disse anonyme melodier i hans koralbog. Det er 8 af disse melodier, Prahl og Heinebuch via Berggreen har optaget i deres melodisamling (de som allerede på dette tidspunkt er blevet klassikere i dansk salmesang, Zinck-melodierne til »Nu rinder solen op«, »Jeg går til døden hvor jeg går«, »Nu kom der bud fra englekor«, etc., se fortegnelse i bilaget til gruppe VI).

Repertoiret fra det 18. århundrede, Freylinghausens-melodierne i videste forstand, havde siden Schraders og Brorsons tid og med Pontoppidans salmebog deres særlige fodfæste i Slesvig. Af numrene i Prahl og Heinebuch angiver udgiverne, at 26 melodier er videreført fra Pontoppidans salmebog. Heraf er 10 melodier fra reformationstiden og den nærmest følgende tid, der overtages i den pontoppidan-

ske udformning, mens 15 er Freylinghausen-melodier eller lignende, som Pontoppidan har indført i den slesvigske kirkesang. Herudover bringer Prahll og Heinebuch 34 melodier af samme stil og fra samme tid, således at det 18. århundredes melodier (Freylinghausen-traditionen) omfatter ca. 15% af indholdet. I denne del finder vi nogle af de mest yndede og udbredte salmer, således den i tysk pietisme meget centrale salme »Far dog fort« (se. eks.) og »O du store sejer-vinder« (= Den danske Koralbog nr. 356).

Far dog fort, far dog fort, Zion fort i livsens trin!
 Lad dem første brandej slukkes, skynd dig frem ved dagens stein,
 Jævend porten for dig lukkes; Zion, ind ad livets snævre
 port! Far dog fort, far dog fort!

Langt den største part (over 40%) af Prahll og Heinebuchs melodisamling udgøres af det klassiske protestantiske kirkesangsrepertoire fra det 16. og 17. århundrede, dels det ældre fællesstof for dansk, slesvig-holstensk og tysk kirkesang (de lutherske kærnesalmer), dels en mindre del af ældre salmemelodistof af speciel dansk tradition og en mindre del af ældre melodier, der ikke kendes i dansk eller slesvig-holstensk tradition før Prahll og Heinebuch.

Det er denne hoveddel, der afspejler slesvigernes trofasthed over for den historiske tradition, og den afspejler tillige den liturgiske bundethed til Kyrie-salmer, antifoniske indskuds-salmer, litanier og Te Deum-salmer m.m., herom mere nedenfor. Trofastheden mod reformationsstoffet viser sig også i den måde, hvorpå de middelalderlige leiser, der stadig var i levende brug, er behandlet. I den dansk-slesvigske salmebog 1890 forekommer »Christ stod op af døde« både i den gamle leise-udformning, hvortil i Prahll og Heinebuch svarer den prægtige middelaldermelodi (overtaget fra Fromm og Stanges

korallbog, men med korte optakter til 3. og 4. linie som hos Laub), og, utvivlsomt som et folkekrav, tillige Grundtvigs storladne gendigtning, hvortil Prahl og Heinebuch sætter Rungs melodi. Man kan undre sig over, at udgiverne ikke også bragte Laubs redaktion af middelaldermelodien (trykt 1888) til den Grundtvig'ske tekst. Den anden leise-melodi, »Nu bede vi den Helligånd«, er i sin smukke rytmisk-melodiske form en videreførelse af formen hos Fromm og Stange.

De forskellige genrer af melodier, som udgør indholdet af Prahl og Heinebuchs melodisamling, fordeler sig i skematisk oversigt på følgende måde (fortegnelse over numrene følger som bilag efter noterne):

I:	Ældre fællesstof (fra reformationstiden til ca. 1650):	107 melodier
II:	Ældre stof af speciel dansk tradition (fra Thomissøn 1569 til Kingo 1699):	
III:	Ældre stof optaget fra Laubs samlinger 1888-90 samt en enkelt af Laub selv:	7 melodier
IV:	Ældre melodier, der ikke kendes i dansk eller slesvig-holstensk tradition før Prahl og Heinebuch:	16 melodier
V:	Melodier fra det 18. århundrede, den pietistiske tradition, »Freylinghausen«-melodierne, ofte her 1. gang i den slesvig-holstenske tradition:	52 melodier
VI:	Nyt dansk repertoire, enkelte (8) fra Zincks korallbog 1801, hovedparten nyere romanceprægede el. folkeviseprægede melodier fra tiden efter 1850, enkelte af tysk, engelsk eller svensk oprindelse, men af Prahl og Heinebuch kendt fra danske samlinger:	86 melodier
VII:	Tysk 19. århundredes repertoire (nogle melodier fællesstof for dansk og tysk salmesang før Prahl og Heinebuch):	10 melodier

Den ordinære melodi i samlingen slutter med nr. 250 (Vær velkommen, Herrens år). Derefter kommer som »Tillæg« tre melodier til salmer, der findes i den dansk-slesvigske salmebogs tekstdel bestående af teksterne til de enkelte søn- og helligdage (kun én tekstrække, den i 1885 indførte 2. tekstrække i Danmark var ikke indført i Slesvig), endvidere bønner til særlige lejligheder og tyve bibelske salmer (Davids-psalmer), under et af P. og H. kaldt »Bønnebogen« (NB: Bønnebogen findes kun i den originale, aflange udgave. I en samme år udsendt »lommeudgave« findes kun salmedelen, ikke tekstdelen).

De tre tillægs-salmer er nr. 251 »I Jesu navn går vi til bord« (gruppe I-melodi), nr. 252, den tredje af takke-salmerne *efter* måltidet »O

Gud ske lov evindelig« (gruppe V-melodi) og nr. 253 »Vægterverse-
ne« på tilhørende »folketone« taget fra Berggreens »Danske Folke-
sange og -Melodier« 3. udgave 1869, nr. 230a. Det er altså ikke helt
rigtigt, når Den danske Koralbog 1954 (²1973, kommentar til nr. 323)
anfører P. og H. 1892 som primær kilde sammen med Laubs
»Dansk Kirkesang«, P. og H. har den nodetro fra Berggreen.

Ud over de egentlige salmer indeholder melodidelen de tre Kyrie-
prososalmer nr. 149, Litaniet nr. 148, det ambrosianske Te Deum nr.
207, »O store Gud, vi love dig«, Antifonerne, før og efter, til julesal-
men »Lovet være du, Jesus Christ« (nr. 153) og påskesekvensen »Til
Guds påskelam det skære« (nr. 232) samt efter nr. 173 under over-
skriften »Chorsang«, og uden at den tilhørende tekst findes i salme-
bogen, pinsesekvensen »Vi arme børn af Adams køn« med Niels Jes-
perssøn graduale 1573 som kilde. Og efter nr. 189, påskesalmen »O
Fader udi himmelen«, følger hymnen »Regina coeli« (»Himlens
dronning«) til prosateksten og melodien fra Thomissøns salmebog
1569, »Ærens konning« (dronningen er blevet til kongen, ingen Ma-
donnadyrkelse mere), her med tilsvarende tekst i salmebogen - den
samme tekst og musik kendes fra Vilstrup og Wöldikes bearbejdelse,
»Et dansk Regina coeli«, trykt i »Kirkemusik for blandet kor«, hæf-
te II, ved Oluf Ring og Mogens Wöldike, 1947. Men hermed er pro-
sasangen i P. og H.'s melodisamling ikke udtømt.

Efter den sidste salme, nr. 253, følger et afsnit, der hedder »Otte-
sang, Aftensang og Børnegudstjeneste«, det vi under et har kaldt det
liturgiske tillæg. Både i dette og i udgivelsen »Liturgiske Melodier til
Brug ved den lutherske Højmesse«, Flensborg 1889, forsøger Prahls
og Heinebuch sig som fornyere af liturgien ved højmesse og andre
gudstjenester. Til melodisamlingens liturgiske del er der ikke, som
ved salmerne, tilsvarende baggrund i salmebogen udover, at salme-
bogens tekstdel (»bønnebogen«) slutter med tyve bibelske psalmer al-
le med indledende antifon og med følgende fodnote om den prakti-
ske udførelse:

»Skulle psalmerne synges ved gudstjenesten, da måtte dette ske enten af et dobbelt-
kor eller af koret (præsten) og menigheden. Hver psalme sluttes med den lille lovsang
(Ære være Faderen o.s.v.). Før psalmodien intoneres antifonen indtil stregen af en
enkelt eller få stemmer, efter samme synges den helt ud af hele koret eller koret og
menigheden. På højtidene synges hele antifonen både før og efter psalmen«.

Det må antages, at det er på pastor Prahls foranledning, dette afsnit

med 20 Davids Psalmer og tilhørende antifoner til kirkeårets vekslende tider er kommet med.

Melodisamlingens liturgiske del er ét stort eksempel på, hvorledes man kan genindføre bibelsk psalmesang på de 8 gamle psalmoditoner. Først sættes en indledning om psalmodisk sang i almindelighed, dens udførelse og opbygning, derefter følger konkret de liturgiske led med gregorianske toner til de omhandlede gudstjenester (tidebønner), morgensang og aftensang samt børnegudstjenester, til hvilke sidste der nu ikke står noget specielt udover, at den afsluttende afsyngelse af den apostoliske velsignelse foreslås som vekselsang mellem præsten, kvinder og børn, mændene og alle. Der gives en fælles skabelon for en sådan psalmodisk-liturgisk gudstjeneste med Indledningsversikler (= små anråbende vers), Gloria (= lovsang), Invitatorim (= opfordring til lovsang, kun iottesangen), afsyngelsen af Davids psalmer med indledende antifoner med eksempel for hver af de 8 kirketoner med deres faste, fra oldkirken stammende psalmodiformler. Derefter skriftlæsning og afsluttende tilbedelse, bøn og velsignelse.

Såvel denne del af melodisamlingen som den selvstændige publikation med melodier til højmessen er gjort med musikalsk og historisk indsigt, men mere end et fromt ønske om at føre re formen videre til den psalmodiske sang og skabe nye gudstjenesteformer uden for højmessen har det næppe været. På dette felt har Prah og Heinebuch altså også været foregangsmænd. Lignende liturgiske bevægelser kender vi både i Tyskland og Norden fra vor egen tid, i Danmark med Theologisk Oratorium fra 1930'erne og Dansk Tidegærd fra 1950'erne og fremefter, hvis arbejder i publikationer og praksis, deres lødighed til trods, ikke kan siges at have vakt menighedernes genklang. I modsætning til Storbritannien har tidesangen i de protestantiske dele af Tyskland og i Norden ikke overlevet reformationen. Der er mig bekendt ikke noget vidnesbyrd om, at Prah og Heinebuchs liturgiske tillæg i melodisamlingen har fået nogen nævneværdig praktisk betydning. Det blev da heller ikke gentaget i koralbogen 1895.

Koralbogen

Den 4-stemmige udgave af melodisamlingen kom som allerede nævnt tre år senere. Den har været væsentlig mere udbredt end den 1-

stemmige samling, hvilket bl.a. kan ses af, at det næsten altid er 1895-udgaven, der citeres efter, eller den der angives som kilde, hvor den første kilde rettelig er 1892.

Bogen er i det traditionelle koralbogs- (overhovedet orgelnode-) format, tværformat, indbundet i sort shirting, format i beskåret stand 22 × 30 cm. Titlen er »Melodier til evangelisk luthersk psalmebog for de dansktalende menigheder i Slesvig samlede og udgivne af H.S. Prahl og C. Heinebuch udsatte for orgel, harmonium eller pianoforte af C. Heinebuch, kongelig musikdirektør, organist ved St. Maria-kirken i Flensborg, Flensborg 1895, Aug. Westphalens forlag«, altså det samme forlag som melodisamlingen.

Efter titelbladet følger forord, dels et dansk, der er en gentagelse af forordet fra melodisamlingen 1892 med tilføjede nye afsnit vedrørende udsættelserne, dels et forord på tysk, der ikke er en oversættelse, men et andet forord sigtende på nye læsere og brugere. Suppleringen med det tyske forord viser, at forlægger og udgivere intenderede, at bogen med dens 144 kvartformat-sider skulle udbredes til videre kredse end den 1-stemmige mere beskedne samling. Det tyske forord er indimellem også præget af den skærpede nationalitetskamp i 1890'erne (kulminerende i slutningen af 90'erne med Köllerperiodens udvisnings- og forbundspolitik over for det danske folkeelement). Således skriver man til indledning - for at komme et eventuelt spørgsmål om, hvad man skulle med denne koralbog, når man dog havde flere gode tyske i forvejen - som oplysning: »Das vorliegende Choralmelodieenbuch verdankt seine Entstehung dem neuen Gesangbuch für die dänisch redenden Kirchengemeinden in Schleswig. Keines der vorhandenen Choralbücher bot die erforderlichen Melodien vollständig«. Og udgiverne kalder forsigtigt salmebogen fra 1890 »das neue nordschleswische Gesangbuch« og betoner som slutvignet, at koralbogen nu overgives til »vore kære nordslesvigske kirker«, hvorved understreges dens realistisk sete, begrænsede sigte, myndighederne skulle ikke frygte nogen dansk imperialism for hele Slesvig med denne bog.

Det tyske forord er en kortfattet, præcis gennemgang af hovedpunkterne i den danske salmesangs historie som baggrund for de tyske læsere, der måtte finde meget af det nyere danske stof fremmedartet, i særdeleshed den danske romancetone. Interessant er det i

denne forbindelse, hvor man skal retfærdiggøre det store antal romancemelodier man har optaget, at se, hvorledes den grundtvigske vækkelse (»kampen mod rationalismen«) og Grundtvig som digter næsten hæves på skjolde, når man ved, hvordan salmebogskommissionen få år tidligere havde været meget lidt interesseret i Grundtvig, men han var ikke til at komme udenom (se side 54). Det er samme pastor Prah, der var medlem af salmebogskommissionen, der i 1895 kunne skrive følgende indlevede karakteristik af Grundtvig (det må være Prah, der som hymnolog og teolog har skrevet det tyske forord). Afsnittet, der følger efter en karakteristik af Evangelisk-kristelig Salmebog og Weyses Koralbog, lyder i oversættelse:

»I mellemtiden var kampen mod rationalismen allerede begyndt. Det var af største betydning, at den førende skikkelse i striden, pastor, senere biskop Nikolai Frederik Severin Grundtvig, tillige var en gudbenådet og usædvanlig frugtbar salmedigter, der var jævnbyrdig med de største digtere i sit folk. Hvad han tilstræbte, var en genoplivelse af fædrenes tro i en udformning, der svarede til det, han elskede overalt, sit folks egenart (Prah skriver »die Art seines Volkes«, han har nok bevidst undgået at skrive national art - men bruger dog ordet national senere). Hans digtning havde tillige et gennemgående, objektivt kirkeligt præg, det var Guds store frelsesgerninger, den guddommelige indstiftelse af kirken og dens nådemidler i ord og sakramenter, som han fremfor alt betoned; han knyttede derved påny forbindelsen til traditionen fra reformationstiden, og en række gamle, længst forglemte eller tilsidesatte salmer, deriblandt mange hymner fra den gamle kirke, opstod gennem ham i fuldstændig nyt klædebon. I form og udtryk var han behersket af en stræben mod ægte folkelighed, endog så stærkt, at han ikke veg tilbage fra platheder, hvis han dermed syntes at kunne komme det tilsigtede mål nærmere. Fra de antikke metres stivhed sagde han fuldstændigt fra; behovet for rytmisk bevægelse, som var vakt af den livløse, søvnige kirkesang, som man dengang hørte overalt, hvis menigheden ikke foretrak helt at tie, fik ham til at give den springende rytme, som endnu idag på det tysk-kirkelige område nærmest anses for strafbart, fuld borgerret. Ved alle disse sammenfaldende omstændigheder lykkedes det ham, hvad der var mislykkedes for hans store forgænger Thomas Kingo: hans virke betegner begyndelsen til en helt ny, selvstændig og national udvikling af den danske salmesang«.

I fortsættelse heraf begrundes så den romancemæssige udvikling siden 1840'erne (»den springende rytme«), og dens væsentligste monumenter karakteriseres, Berggreens koralbog 1853 og hans forord »Om menighedssangen«, Rung 1857 og Barnekow 1878 med romancesangens hastigt stigende oversvømmelse af de stive koraler, der var utilstrækkelige til Grundtvigs salmedigtning - dette er forsvaret for, at romancen må spille så stor en rolle for en melodisamling for dansktalende (og -syngende) menigheder. Han når også, yderst knapt, at omtale Thomas Laubs reaktion mod kirkemusikkens verdsliggørelse gennem romancen og fortsætter om udgiverens egne

reformbestræbelser i de valgte former af de gamle melodier, hvor, som normgivende for de lutherske kærnelodier, specielt nævnes samlingerne »Erfurter Entwurf« 1854 og den slesvigske Fromm og Stanges koralbog 1884 (Men ikke Laubs samlinger 1888-90).

Forordet til den tyske læser må i sin disposition ses på baggrund af læserens situation, hans ukendskab til og politisk nærrede uvilje mod det specielt danske, hvis tilstedeværelse søges forklaret og udglattet. Der er ikke noget rimeligt forhold mellem dette moment og omtalen af det andet nye og banebrydende, som nærværende afhandling har lagt vægt på, reformbevægelsens afgørende præg på samlingen. Den lige akkurat omtales med den tidligere nævnte bekenden sig til J.G. Herzogs reformarbejde for den rytmiske kirkesang i Bayern, og med taknemmelighed nævnes, at Herzog har billiget bogens indhold.

Udgiverne har dateret deres forord St. Mikkel's dag 1895, og bogen er ligesom sin 1-stemmige forgænger, (der også var dateret Mikkel'sdag), udkommet sidst på året, her 1895. Angivelsen og rækkefølgen af udgiverne bosteder i forordene er interessant, og forskellen, der et sted kan iagttages, er måske mere end et tilfælde. I 1892 stod der Guderup og Flensborg, i koralbogen 1895 står under det danske tilsvarende Gammel-Haderslev (hvortil Prah nu var flyttet) og Flensborg, mens der under det tyske forord står »Flensburg und Alt-Hadersleben«. Er det mon af beskedenhed og høflighed, fordi, hvad vi formoder, Prah har skrevet det, at han har sat sig selv sidst, eller er det for at dele sol og vind lige?

Hoveddelen, melodierne i udsat stand, følger ordenen i den tilgrundliggende 1-stemmige samling. Dog er der tilkommet endnu en alternativ koralform, nemlig til nr. 1 »Af dybsens nød«, der nu har tre melodiansættelser: a) den frygiske, b) Strassburger-melodien i original form og c) Strassburger-melodien i koralform. Mere bemærkelsesværdigt er det, at der efter de 253 numre er sat yderligere 9 numre, således at det sidste i denne samling er nr. 262. Af disse er nr. 259 »Mit hjerte gøres mig bange« (melodi og harmonisering af Barnekow) en ny melodi, der er kommet til - uden at den står i salmebogen. Man må tænke sig, at den har været så udbredt, at der har været behov for at have den i koralbogen, eller, hvad der er mindre sandsynligt med udgiverne indstilling til romancemelodier, at udgiverne ønskede den udbredt. De 8 andre melodier under de 9 tilføjede numre

er alternative harmoniseringer til hoveddelen. Det liturgiske tillæg fra den 1-stemmige samling er som nævnt ikke medtaget i koralbogen.

Udsættelserne

De firstemmige udsættelser af melodierne, der, som det fremgår af titelsiden, er Heinebuchs værk, viser et dygtigt musikerarbejde fundet på den koralstil, der havde vundet hævd med koralbøgerne siden slutningen af det 18. århundrede. Men også på dette felt er udgiverne sig deres reformbestræbelser bevidst. For de gamle rytmiske koraler står H.L. Hassler for udgiverne som »den største mester i choralsatsen« (citat fra forordet), og to af melodierne (nr. 62, Fra himlen højt, og nr. 190, O Fader vor i himmerig) gengives i Hasslers udsættelse fra 1608 (fra »Kirchengesäng . . . simpliciter gesetzt«). Videre hedder det i forordet: »At dette ikke er sket oftere, er begrundet i, at hine gamle mestre som oftest har skrevet i vokalstilen, der afviger meget betydeligt fra orgelstilen, som nærværende bog har at følge, da den først og fremmest skal tjene organisten«.

Udgiverne, her specielt Heinebuch, slutter sig for de ældre melodier til de harmoniseringsprincipper, som Tucher og senere Zahn formulerede og praktiserede i deres samlinger, den rene stil, hvor dissonanser kun forekom som forberedte synkopedissonanser og som gennemgangsdissonanser, aldrig som frit indførte dissonanser. Heinebuch har dog bevidst undgået de hårdheder, der forekommer i Hassler-stilen (tværstande, kvintfordoblinger o.lign.) og nærmet stilen til det 19. århundredes koralstil og skriver derom: »I harmoniseringen af de ældre melodier vil man måske undertiden savne en streng iagttagelse af reglerne for den gamle kirkelige sats. Men efter udgiverens skøn må orgelspillet under menighedssangen aldrig byde usædvanlige hårdheder, der er uforståelige og stødende for menigheden; alt slikt er derfor så vidt muligt undgået. Melodierne fra overgangstiden (1700-1825) kunne få en mere til nutidens smag svarende harmoni, der imidlertid også holder sig i jævn kirkelig stil«.

Et hovedsynspunkt for harmoniseringen har således været deres egnethed for orgel, en syntese af Hassler-stilen og en i orgelmæssig henseende bekvem stil. Denne bestræbelse for Heinebuch danner en

nøjagtig parallel til, hvad Thomas Laub i Danmark og hans skole står for. I Mogens Wöldikes samling »130 melodier til Salmebog for kirke og hjem« 1936 (efter énstemmig udgave samme år af J.P. Larsen, Finn Viderø og Mogens Wöldike), der er et supplement til Laubs »Dansk Kirkesang« 1918, hedder det i forordet: »For de ældre melodiers vedkommende har Laubs udsættelser i »Dansk Kirkesang« været forbilledet, d.v.s. stilgrundlaget er reformationsårhundredets klassiske koraludsættelser i enkel sættemåde med hensyntagen til en naturlig orgelstil, således at egentlige kormæssige vendinger er undgået, og det harmoniske princip jævnlig er sat forud for det lineære«.

For de nyere melodier (romancemelodier og andre, fædrelands- og folkesang-agtige melodier, amatørmelodier o.lign) er det udgavernes opfattelse, at også de bør spilles med en koral-mæssig udsættelse, d.v.s. principielt harmoniseres ud akkord for akkord. Udgiverne er selv klar over problemet ved denne fremgangsmåde: »Derimod stillede sagen sig meget vanskelig med hensyn til melodierne fra den nyeste tid. Nogle af disse melodier er oprindelig komponerede som sange med pianoforte-akkompagnement og næppe tænkte som salmemelodier. I sådanne tilfælde blev det forsøgt at finde en harmoni, der nogenlunde svarede til melodiernes kirkelige anvendelse og passede for orglet, men dog holdt sig komponisternes oprindelige intentioner så nær som muligt«. I fem tilfælde, 2 Weysemelodier, »Det er så yndigt at følges ad«, »Til vor lille gerning ud«, 1 af Hartmann, »Jert hus skal I bygge« og 2 af Berggreen, »Jeg lever og ved hvorlænge fuldtrøst« og »Tænk når engang den tåge er forsvundet«, »syntes original-harmonien så nøje forbundet med melodiernes bygning, at der måtte gives afkald på anvendelsen af en anden mere kirkelig dannet harmoni«.

Ydermere, som en slags »bod«, bringes som tillæg 8 romancemelodier (af de 9 ekstra i forhold til den 1-stemmige udgave), for, som det hedder i det tyske forord, at de kan sammenlignes »mit den im Buche gegebenen Formen«, men vel snarere som en demonstration af usikkerheden over for forehavendet at »koralisere« de yndede romancemelodier. Som eksempel hidsættes »Blomstre som en rosen-gård« dels i Hartmanns egen udsættelse (som findes blandt de 8 ekstra-numre) og dels i den udsættelse, Heinebuch primært giver den i koralbogens hoveddel (se s. 76 og 77).

254. Blomstre som en Rosegaard

Mil. og Harm. Hartmann

Koralbogen er her løbet ind i en problemstilling, hvor to nationale traditioner mødes, den nye danske romancetradition, der i sit væsen er et oprør mod koralstilen, og den slesvig-holstenske traditionelle koral sang, der var levende og under reformering, men problemet er over-nationalt og fælles for alle lande, hvor reformbevægelsen var under opsejling.

I Danmark stod Prahl og Heinebuch's åndsfælle Th. Laub over for ganske det samme problem, men han løste det ved helt at eliminere romancemelodierne (hvorved han også var ude over harmoniseringsproblemerne ved disse), ved simpelt hen ikke at optage dem, hvilket til gengæld satte grænser for brugbarheden af hans samling »Dansk Kirkesang« 1918.

Det er reformbevægelsens to synspunkter for udgivelse, der er repræsenteret ved disse to samlinger, Prahl og Heinebuch's 1895 (1892) og Laubs 1918: 1) synspunktet at reformerne indarbejdes i koralbo-

186. Blomster som en Rosegaard
 Mel. Hartmann, med trad. ændring i 3.-sidste takt.
 Hann. Heinebuch

gen sammen med både det traditionelle og det nye, »verdslige« repertoire, således at koralbogen dækker hele salmebogen melodisk (kompromis-synspunktet eller det praktiske synspunkt) og 2) synspunktet af koralbogen kun optager, hvad der kan stå for en kvalitetsbedømmelse efter de anlagte normer (det ideale synspunkt), hvilket skaber begrænsning i dens praktiske anvendelse.

Det var disse to synspunkters stejlehed over for hinanden, der kom til at skille Prahl og Heinebuch og Laub, der havde lært hinanden at kende omkring 1890 under arbejdet for den fælles reformsag. Laub kunne ikke anerkende Prahl og Heinebuch's kompromisløsning i deres 1-stemmige og 4-stemmige samling, og forbindelsen mellem dem gled ud.² Denne afkøling af det personlige venskabelige forhold må være årsagen til den påfaldende knappe omtale af Laub i P. og H.'s forord til koralbogen, hvor der ikke tales om, hvad de skylder ham,

men hvor der blot i det tyske forord (ikke i det danske) sættes følgende konstaterende linier (her i oversættelse): »En bevidst og energisk reaktion mod den stigende overhåndtagen af den moderne stil på kirkesangens område er først i den nyeste tid indledt af organisten Thomas Laub, Niels W. Gades efterfølger (ved Holmens kirke), en reaktion som søger påny at knytte sig til den ældre lutherske kirkes rytmiske koral. Hvor vidt hans bestræbelser vil bære frugt, må fremtiden vise«. Laub på sin side nævner ikke med et ord Prahl og Heinebuch i sin bog »Musik og Kirke« 1920, hvad der er lige så påfaldende.

Problemet at forene de to synspunkter, det praktiske og det ideale (i melodivalg såvel som i harmoniseringsprincipper), er aktuelt ved enhver ny koralbogsudgivelse. Det førte ved udgivelsen af »Den danske Koralbog« 1954 - der, omend udgivet af to førende »reform«-folk, Laub-eleverne Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike, er en kompromis-koralbog med 450 numre - til en årelang debat (navnlig om harmoniseringerne), tildels opblusset igen ved dens reviderede udgave 1973 (se redegørelse for »Koralbogssagen« i *Organist-Bladet* 1960 og polemik smst. 1974).

Koralbogens udbredelse og historiske betydning

Prahl og Heinebuchs koralbog udkom på en tid, hvor koralbogsudgivelserne lå tæt på hinanden, og hvor det blev almindeligt, til langt op i vort århundrede, at der brugtes flere koralbøger sideordnet i kirkerne. I Danmark udkom 1878 Barnekows koralbog, den romantiske salmesangs hovedmonument, i 1900 udkom Bielefeldts koralbog som officielt afløser³ af Berggreens fra 1853, herudover kom i årene omkring århundredeskiftet samlinger af Petersen og Malling (1893), Malling og Madsen-Steensgaard (1903), Halle (1904) og Birkedal-Barfods mammut-samling »Menighedens melodier« (1914) med over 1300 numre. Flere af disse fandt også vej til Slesvig. Prahl og Heinebuchs koralbog havde sin tid fra 1895 til 1920. Den er trykt i to oplag, det sidste revideret. Hvornår 2. oplag er udsendt, har jeg ikke kunnet efterspore, ej heller hvor store oplagene har været, trods kyndige venners medhjælp.⁴ Revisionen i 2. oplag begrænser sig til at rette fejlene, og til forskel fra 1. oplag er der ikke udgivelsesår på titelbladet til 2. oplag. Ligesom tilfældet var for de 1-stemmige melo-

disamling 1892 har nodedelen været stukket og formentlig trykt, før de indledende tekstsider blev færdige, så der ikke kunne rettes i nodedelen. På sidste side er indføjet en rettelsesliste. Disse rettelser er foretaget i 2. oplag undtagen for nr. 75, hvor der er angivet en rettelse, der er uforståelig, (altså også for udgiveren selv). Som følge af de indførte rettelser er rettelseslisten forsvundet i 2. oplag. Derimod er det ganske pudefuld, at det i forordet til 1. oplag anføres, at der »til trods for al omhu under korrekturen har . . . indsneget sig en del skrive- og trykfejl (i nr. 60 også i melodien) . . .« I 2. oplag er denne melodifejl i nr. 60 rettet, men forordet med den nævnte påpegelse er optrykt uændret! Foruden de i 1. oplag anførte fejl har jeg fundet fejl i overskrifterne til nr. 40, 62, 66, 112b, 142, der alle er rettet i 2. oplag. Derimod er der (guderne må vide hvordan, har sætteren tabt siden?) indløbet en fejl i 2. oplag i overskriften til nr. 69, hvor der står »Gladelig vil vi Halleluja kvæe«, hvor der i 1. oplag rigtigt står »kvæde«. I nr. 13b er de parallelle oktaver mellem t. 10 og 11 korri-geret i 2. oplag. I nr. 21a t. 6 skal sidste node i 1. oplag i bassen være d, denne rettelse er gået helt grassat i 2. oplag. Og i nr. 24, IV, v. 18, er altens sidste node forkert i 1. oplag, i 2. oplag er rettelsen blevet så grundig, at noden er gået helt ud.

Oplagstallene har næppe været ret store, koralbogen blev i hvert fald hurtigt forholdsvis sjælden. De melodier, der var brug for, blev ofte udbredt gennem større og mindre håndskrevne samlinger.

Efter Nordslesvigs genforening med Danmark 1920, hvor mange nybesættelser af de kirkelige embeder i landsdelen med dansk-fødte præster og organister med andre traditioner bag sig fandt sted, blev Prahl og Heinebuch trængt i baggrunden af Bielefeldts koralbog som melodigrundlag. Mange steder indførtes også Thomas Laubs »Dansk Kirkesang«, der for de ældre melodiers vedkommende virkede mere hjemmefant i landsdelen end Bielefeldt, og Prahl og Heinebuch, trykt eller håndskrevet, blev kun anvendt for de melodier, der ikke fandtes andetsteds (navnlig Freylinghausenmelodierne og de gamle messeled, Kyriesalmerne etc.). Og med 2. udgaven af den dansk-slesvigske salmebog, der fik navnet »Den sønderjyske Salmebog« og autoriseredes ved kgl. resolution 1925, blev Prahl og Heinebuchs betydning endnu mere tilbagetrukket, idet en række salmer gled ud og en anden række salmer fra det nyere danske repertoire

(særlig Grundtvig) kom ind. Grænselandets sammenvækst med det øvrige Danmark skete således gradvis på salmebøgernes område og nåedes først fuldstændigt med udsendelsen af »Den danske Salmebog« 1953, autoriseret til brug for hele landet inclusive Sønderjylland. Til denne slutter sig »Den danske Koralbog« 1954, der således blev afløser ikke blot af Bielefeldts og Laubs samlinger, men også af Prahls og Heinebuchs koralbog.

Prahls og Heinebuchs melodisamling hhv. 1892 og 1895 fik en langt større betydning, end det kan læses ud af dens talmæssige og geografiske udbredelse. Dens indhold gav den danske salmesang i Nordslesvig en særlig profil kendetegnet ved sin slesvig-holstenske tradition og ved musikermæssig kvalitet. Disse stærke faktorer bandt de danske menigheder sammen i en fælles styrke i salmesangen, og salmebogens og koralbogens stærke islæt af reformation og pietisme var groet så fast hos de danske slesvigere, at det som en selvfølge måtte indarbejdes i den fællesdanske salmebog og koralbog 1953 og - 54, der dermed fik et større Freylinghausen-repertoire og et større antal reformationstidssalmer end før set i kongerigske salmebøger (bortset fra Pontoppidan, der netop ikke fik nogen udbredelse i kongeriget, men i Slesvig).

Den dansk-slesvigske salmebog fra 1890 og Prahls og Heinebuchs melodisamling dertil er eksempel på en gensidig befrugtning ved mødet mellem tre kulturer, tysk, dansk og slesvig-holstensk. Med sit bekendende præg, ikke mindst med de stadige nationalitetskampe efter 1848, blev den dansk-slesvigske befolkning i særlig grad en syngende befolkning, og i denne udvikling kom Prahls og Heinebuch til at indtage en central plads.

-
- 1) De 13 melodier, der bringes i dobbeltform, er:
Af hjertens grund har jeg dig kær (bedst kendt som slutningskoral i Bachs Johannes-passion)
Af højheden oprunden er
Gud, efter dig jeg længes
Herre Jesus Christ, dig til os vend (= Det lakker nu ad aften brat)
Jeg hjertelig nu længes
Jeg vil din pris udsjunge, her skal dog bemærkes, at efter originalen bringes som b-form *melodi*-formen fra Berggreens koralbog, men rytmiseret!
Lovet være du, Jesus Christ, middelaldermelodien (originalen + formen i Berggreens koralbog)
Nu skal du min sjæl dig smykke (= Jesus, livets sol og glæde)

Som en hjort med tørst befangen (= Jesus, dine dybe vunder)
Til dig alene, Herre Christ
Vågner op, basunen gjalder (= Zions vægter hæver røsten)
Vor Gud han er så fast en borg
Vreden din, afvend, Herre Gud i nåde (Crügers originalform + Kingos version)
Nr. 194 »O Herre Jesus, mit levnedes lys« er også noteret i to former, dog kun med den forskel, at der i b-formen er »flere noder« beregnet til nærmere angivne tekster med underdeling af noderne.

- 2) Meddelt mig af organist Haakon Elmer, Sønderborg, der har fået det fortalt af komponisten Thorvald Aagaard. Aagaard var en af Laubs tidligste elever.
- 3) Siden 1765 (Breitendichs Choralbog) har koralbøgerne i Danmark ikke været autoriseret, men visse har haft en tydeligt officielt præg, fordi de er udarbejdet i forbindelse med udarbejdelsen og udsendelsen af en ny, autoriseret salmebog, derfor mellembetegnelsen »officiøs«.
- 4) En fotokopi af 2. oplag er udgivet på eget forlag 1975, af pastor A. Studsgaard, Skarrild.

Bilag: Fortegnelse over melodistoffet i Prahls og Heinebuchs, jfr. inddeling i grupper S. 68.

- ad I: Nr. 1a, 1b, 2a, 3a, 4, 5, 7, 9, 14a, 16, 20, 21a, 22, 24, 28, 43, 50, 51, 52a, 53, 54, 59a, 59b, 62, 64, 66, 69, 71a, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83a, 85, 89, 91, 92, 94, 95a, 95b, 98, 104, 106, 112a, 116, 118, 122, 126a, 127, 128, 129, 134, 140, 141, 142, 143, 148, 149a-c (de tre Kyriesalmer), 152, 153a, 157, 159, 161, 164, 165, 170, 171 (= 14b), 173, 177, 178, 181, 182, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 193a, 194a, 197, 200, 207, 208, 215, 216, 219, 226, 228, 230a, 231, 236, 238, 241, 243, 244, 246a, 247a, 248a, 251.
- ad II: Nr. 29a, 34, 39, 56, 105, 115, 117, 120, 133, 136a, 156a, 158, 160, 195, 196, 199, 204, 211b, 221a, 247b, 253.
- ad III: Nr. 30a, 44a, 87a,m 124, 156b, 163, 175a.
- ad IV: Nr. 31, 32, 37, 65, 103a, 107a, 126b, 132, 134, 155a (muligvis sammensat af P. og Hb. selv, kun melodiens første halvdel følger den angivne 6. psalmetone), 166, 168a, 212b, 222, 235b.
- ad V: Fra Pontoppidan: Nr. 10b, 36, 41, 48, 55, 90, 96, 125, 146, 154, 169, 187b, 205, 224, 248b, 249. Fra andre samlinger: Nr. 6, 8a, 10a, 11, 13a, 18a, 19a, 42, 57, 60, 61, 63a, 68, 93, 97, 100, 108, 109, 110a, 121, 123, 131a, 131b, 139a, 150, 172b, 183, 187a, 193b, 202a, 217, 221b, 240, 242, 245, 252.
- ad VI: Nr. 86 (Berggreen), 12 (Rung), 13b (Berggreen), 14c («fra Vartov kirke»), 15 (Boisen), 17 (Weyse), 18b (Hartmann), 19b (anonym), 21b (Rung), 23 (Weyse), 25a (Rung, folkevise), 25b (folkevise fra Als), 26 (Meiding), 29b (Zinck), 30b (Lindeman), 33 (Weyse), 35 (Rung), 38 (Weyse), 40 (Balle), 44b (Berggreen), 45 (Barnekow), 49 (Berggreen), 52b (Berggreen, folkevise), 58 og 63b (Barnekow), 70 (Zinck), 73a (Berggreen), 73b (Rung, folkevise), 80 (Schulz), 84a (anonym), 84b (Wittrup), 86 (Berggreen), 87b (Hoffmann), 88a (Zinck), 88b (Berggreen), 99 (Matth.-Hansen), 101a (Gether), 101b (Lindeman), 102 (Gade), 103b (Rung), 107b (svensk, Ahnfeldt?), 110b (tysk 1842, via R.J. Holm og H. Tofte, Melodier til visser og sange nærmest til skolebrug, Svendborg 1866), 111 (Zinck), 113 (Weyse), 114 (Berggreen), 119 (Hartmann), 130 (Rung), 135 (Weyse), 136b (Berggreen), 137 (Rung), 138 (Lindeman), 139b (anonym), 144 og 147 (Hartmann), 153c (Rung, folkevise), 155b (Berggreen), 162 og 167 (Barnekow), 168b (Fr. Flemming *Integer vitae*-melodi, her for første gang sat til teksten »Mægtigste Kriste«, jvf. A. Arnholtz, Den sappfiske strofe i Danmark, Kbh. 1946, s. 44 og 58, men altså 1892, Arnholtz nævner kun Korallbogen 1895), 174 og 175b (Zinck), 176, 179 og 180 (Weyse), 184 (Lindeman), 191 (Zinck), 198 (Rung), 201 (Hartmann), 202b (anonym), 203a (Rung), 223 (Cora Nygaard), 229 (Gether), 233a (Rung), 233b (Hartmann), 234 (Weyse), 235a (Berggreen), 237 (Lindemann), 239 og 250 (Berggreen).
- ad VII: Nr. 27 (schlesisk), 46 (tysk folkevise), 47 (engelsk, P. og Hb. har som melodiangivelse »G. Fr. Händel 1740«, ifølge Zahn nr. 6933 må den tilskrives W. Croft 1708), 67 og 151 (anonyme), 172a og 206 (anonyme), 213 (Slicher), 225 (Gruber), 227 (anonym).

SAMFUNDET DANSK KIRKESANGS PUBLIKATIONER

FACSIMILEUDGAVER

Pris (inkl. 22% moms)

- Hans Thomissøn: Den danske Psalmebog 1569*
Med en almen orientering og en speciel bibliografi
af Erik Dal 152,50 kr.
- Thomas Kingos Graduale 1699*
Med efterskrift af Erik Norman Svendsen og
Henrik Glahn. 183,00 kr.
- C. F. Breitendich: Choralbog 1764*
Med oversigt over melodierne og kildefortegnelse
(Quellenübersicht) ved Henrik Glahn. 183,00 kr.
- Niels Schiørring: Kirkemelodierne 1781 og
Choralbog 1783*
Med historisk indledning og melodifortegnelse
af Ea Dal. 206,20 kr.

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT

1940, 1941, 1942	pr. årgang	24,40 kr.
1948/49, 1950/51	pr. årgang	30,50 kr.
1952, 1953/54, 1955, 1956, 1957, 1958/59 ..	pr. årgang	36,60 kr.
1960, 1961/62	pr. årgang	48,80 kr.
1963/64	pr. årgang	42,70 kr.
1965/66, 1967/68, 1969/70	pr. årgang	48,80 kr.
1971/72	pr. årgang	67,10 kr.
1973/74	pr. årgang	61,00 kr.
1975/76	pr. årgang	73,20 kr.
1977/78	pr. årgang	73,20 kr.

DAN FOG MUSIKFORLAG

Gråbrødretorv 7 . DK-1154 København K

Tlf. (01) 11 40 60

