

DANSK KIRKESANGS

ÅRSSKRIFT

2005

Udgivet af
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

under redaktion af
Stefan Lamhauge Hansen,
Michael Hemmingsen,
Henrik Palsmar,
Peter Thyssen
og
Peter Weincke

DANSK KIRKESANGS ÅRSSKRIFT
2005

Forfatternes adresser:

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

Organist Henrik Palsmar
Strindbergsvej 73, 2500 Valby

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

Organist Peter Weincke
Kathrinevej 27, 2900 Hellerup

Organist Jakob Lorentzen
Calissensvej 6, 4. th., 2900 Hellerup

Sognepræst Michael Hemmingsen
Asminderødgade 15, 3.tv., 2200 København N

Organist Erik Hildebrandt-Nielsen
Erantisvej 2, 3660 Stenløse

Sats: Hans Mathiasen
Tryk: Werks Offset, Århus
ISSN 0107-6736

Dansk Kirkesangs Årsskrifts adresse:
Borgergade 101, 1300 København K

Indhold

Forord	7
Siden sidst	9
<i>Michael Hemmingsen:</i> Præstens salmer eller præstens salmevalg?	11
<i>Henrik Palsmar:</i> Genhør med Thomas Laub	29
<i>Peter Thyssen:</i> Thomas Laub – samvittigheden i den danske kirkesang	57
<i>Henrik Glahn:</i> Musik og kirke – En hidtil utrykt Laub-artikel	67
<i>Henrik Glahn:</i> De ældre melodier i Thomas Laubs reformsamlinger og deres betydning i nutidens kirkesang	73
<i>Peter Weincke:</i> Laub-receptionen i Koralbog til Den Danske Salmebog 2003	79
<i>Jakob Lorentzen:</i> Praktisk-musikalske erfaringer med Laubs salmemelodier i forbindelse med indspilning af „Salmer af Th. Laub“	95

Anmeldelser

Erik Hildebrandt-Nielsen:

Jakob Lorentzen: Korvers til Kirkeåret I & II 101

Peter Weincke:

Margrethe T. Østergaard (red.): Tillæg til Den
Danske Koralbog; Henrik Glahn og Margrethe
T. Østergaard: Melodisamling til Den Danske
Salmebog 2002, Enstemmig udgave 106

Michael Hemmingsen:

Jørgen Kjærgaard: Salmehåndbog I-II 115

Indhold af demo-cd med salmer af Thomas Laub 124

Forord

Artiklerne i Dansk Kirkesangs Årsskrift 2005 er overvejende udsprunget af debatmødet 4. juni 2005 med titlen „Hvad betyder Thomas Laub for kirkesangen i dag?“.

Først overvejer Michael Hemmingsen dog salmevalgets betydning for gudstjenesten i dag. Artiklen afsluttes med salmeforslag til en del af kirkeåret. Disse videreføres i næste årsskrift og på www.kirkesang.dk.

Henrik Palsmar gør derefter rede for såvel teologiske som filosofiske og musikhistoriske aspekter af Laubs kirkesangsreform.

Peter Thyssen påpeger i forlængelse heraf, at Laubs tanker om gudstjenestens egen musikalske stil har fået en særlig indvirkning på vores opfattelse af, hvad kirkemusik er og bør være.

Henrik Glahn fremdrager en hidtil ubemærket artikel af Laub med titlen „Musik og Kirke“ fra 1910, hvor Laub i koncentreret form fremsætter sine kirkemusikalske hovedsynspunkter. Dernæst påviser Henrik Glahn Laubs betydning for optagelsen og udbredelsen af de ældre salmemelodier i den danske kirkesang.

Peter Weincke gør status over Thomas Laubs aktuelle placering i dansk kirkesanghistorie, herunder Laubs præg på den nye koralbogs satser.

Jakob Lorentzen redegør for sit arbejde med indspilningen af dobbelt-CD'en: „Salmer af Thomas Laub“. En demo-CD fra projektet er vedlagt dette årsskrift.

Til slut en række anmeldelser: „Korvers til Kirkeåret“ (2003), „Tillæg til Den Danske Koralbog (2004)“, „Melodisamling til Den Danske Salmebog 2002“ (2004) samt „Salmehåndbog“ (2003).

Redaktionen

Siden sidst

Som følge af den hurtige udgivelse af årsskriftet i forhold til sidst, er denne beretning naturligt nok tilsvarende kortere.

Den 4. juni 2005 afholdt Samfundet Dansk Kirkesang et debattmøde med titlen: „Hvad betyder Thomas Laub for kirkesangen i dag? Kirkemusikalske og liturgiske aspekter af Thomas Laubs reformprogram“. Debattmødet, der fandt sted i Vartov i København, samlede en engageret skare af tilhørere til de forskellige oplæg, hvoriblandt ikke mindst Holmens Kirkes organist, Jakob Lorentzens præsensation af sin nye CD med Laub-melodier vakte særlig opmærksomhed. Som nævnt i forordet er indlæggen fra debattmødet bragt i dette årsskrift.

Det var spændende at holde et møde, hvor det var Laub og hans virkningshistorie, der var i centrum – også fordi, diskussionen kunne forløbe på en helt „udogmatisk“ måde. Dette måtte meget gerne rygtes – især til dem, der har et højst „dogmatisk“ forhold til Laub i almindelighed og til Samfundet Dansk Kirkesang i særdeleshed.

Debattmøderne af en dags varighed synes at være en velfungerende model, hvorfor bestyrelsen vil fortsætte med at afholde sådanne arrangementer. Det næste møde bliver lørdag den 21. januar 2006, ligeledes i Vartov, med emnet: „Danske salmer med alternative melodier“ (jf. vedlagte program). Det er velkendt, at det danske salmerepertoire rummer en lang række salmer, hvortil der findes mindst to melodier (tænk blot på „Hil dig, frelser og forsoner“), og hvor der hersker delte meninger om, hvilken melodi, der bør foretrækkes. Til debattmødet har vi inviteret en række organister til at give deres bud på, hvad melodierne gør ved salmernes tekster. Vi håber, at også dette møde vil kunne interessere Samfundet Dansk Kirkesangs medlemmer, som vi glæder os til at gense flest mulige af.

Vi håber også, at mange vil kunne være til stede torsdag den 17. november 2005 kl. 12-13, når den omtalte Laub-CD præsenteres ved en minikoncert med efterfølgende reception i Holmens Kirke

(se nærmere herom på Dansk Kirkesangs hjemmeside: www.kirkesang.dk). Det har længe været et ønske i Dansk Kirkesangs bestyrelse at få indsunget nogle af Laubs melodier på CD, og derfor hilser vi Jakob Lorentzens udgivelse meget velkommen. Den vil blive et vigtigt „arbejdsredskab“ for foreningen i de kommende år.

Når det drejer sig om kvaliteten i gudstjenestens salmer og musik, er det nemlig vigtigt at have noget konkret at forholde sig til. Ellers risikerer man nemt, at diskussionen forbliver på et abstrakt plan, som kun har interesse for ganske få. Også i tiden fremover vil Samfundet Dansk Kirkesang tilstræbe det konkrete, når det drejer sig om at skabe debat om kvaliteten af gudstjenestens tekstlige og musikalske udtryksformer, som er et af Dansk Kirkesangs hovedformål.

På udgivelsessiden skal det nævnes, at årsskriftets redaktion nu består af Stefan Lamhauge Hansen, Michael Hemmingsen, Henrik Palsmar, Peter Thyssen og Peter Weincke.

Siden sidst er der ikke sket ændringer i Samfundet Dansk Kirkesangs bestyrelse, der består af:

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

mens Michael Hemmingsen fortsat varetager posterne som kasserer og sekretær.

Peter Thyssen

Præstens salmer eller præstens salmevalg?

*Om gudstjeneste og salmevalg i dag samt salmeforslag
til advents- jule- og helligtrekongerstiden.*

Af Michael Hemmingsen

I godt 200 år har valget af salmer til gudstjenesten beroet på præstens frie valg. Med den nye salmebog har vi fået endnu flere salmer at vælge imellem. Og når nu valget er frit, er det så ikke godt, at der er så mange muligheder for at variere salmesangen ved søndagens gudstjeneste?

Mange vil mene det, og alligevel er det indsungne salmepertoire begrænset. Top-ti listen over salmer er stort set uændret gennem mange år, og kun få af de mest velkendte salmer er gudstjenestesalmer, mens hovedparten er salmer der typisk bruges ved bryllupper og begravelser. Ganske vist synges der mere med børn, både i skolen og i kirken end for 20 år siden, ligesom de mange børnekor, der findes i kirkerne, er oplagte steder at indsyngne kernesalmer. Så muligheden for en velklingende salmesang er til stede.

Men spørgsmålet er, om denne oplagte mulighed udnyttes fuldt ud, eller om man er bange for at kede børnene og hellere synger noget „med mere gang i“, som det hedder. Man må som et minimum håbe, at kirkekorene lærer alle salmerne godt til den gudstjeneste, de skal være med i.

Tilbage bliver så spørgsmålet, om der ved selve gudstjenesten kan gøres noget for at lade vores stærke salmetradition komme til sin ret, – altså dette, at en salme, når den vælges med tanke på dens funktion i kirkeåret og i gudstjenestens forløb, virkelig kan bidrage selvstændigt til evangeliets forkyndelse og tilegnelse i lyset af den bestemte søn- eller helligdag.

Salmevalget spiller med andre ord en stor rolle for, hvorvidt en gudstjeneste lykkes. Af den der skal vælge salmer kræves derfor et vist kendskab til kirkeårets gang og til salmebogens indhold, men også et vist mod og god situationsfølelse. Udover vigtigheden af at kunne blande lange salmer med kortere, skal der også mod til at blande kendt stof med mindre kendt eller ukendt, fx ved at vælge en salme, der nu engang hører dagen til, også selvom den er mindre kendt eller rummer ældre tiders udtryk og poetiske billeder, som imidlertid kan nuancere og give stof til eftertanke, – hvad der vel ikke er nogen dårlig sidegevinst ved en gudstjeneste.

I slutningen af denne artikel fremlægges et forslag til salmevalg for advent-, jule- og helligtrekongerstiden, som er valgt ud fra den opfattelse, at selvom valget er frit, får man megen hjælp forærende af salmernes bundethed til kirkeårets tider og bestemte dage. I næste årsskrift fortsættes med forslag til resten af kirkeåret. Men først et par ord om salmevalgets betydning.

Subjektivt salmevalg

I 1940 udtalte Jens Peter Larsen, at salmevalget er en „så fundamental, og ikke nær nok understreget betingelse for, at gudstjenesten bliver en helhed, ikke blot en ramme om en prædiken.“ Og han tilføjer, at han som organist har „et stærkt indtryk af, hvor forskellige synspunkter det er, der bestemmer salmevalget – hvis man overhovedet er i stand til at finde ledende synspunkter og ikke, som man undertiden fristes til, må formode, at salmevalget skyldes en rent øjeblikkelig indskydelse og er bestemt ud fra den mindst mulige tankevirk-somheds princip;“¹

Der er kommet to salmebøger samt ny bibeloversættelse og ny gudstjenesteordning siden disse ord blev skrevet. Liturgi og salmekundskab er obligatoriske fag på Pastorseminarierne (men fylder mindre end før, fx er det nok så meget særgudstjenesterne som højmessene, der fokuseres på). Desuden er der udgivet adskillige

1. Jens Peter Larsen: „Gudstjeneste og Salmevalg“. *Dansk Kirkesangs Årsskrift* 1940, s. 20-39

salmevalgsforslag i det forløbne halve århundrede. Faget Praktisk Teologi på universiteterne er ligeledes et oplagt sted at gå i dybden med salmernes teologi mv.

Alligevel finder jeg, at Jens Peter Larsens ord rammer et ømt punkt også i dag, navnlig i lyset den nye salmebog, som er anderledes pluralistisk anlagt end tidligere set. Med den nye salmebog kan et salmevalg til en given søndag let komme til at stritte i alle retninger, eller der kan – mod salmebogens intention – komme en uheldig ensidighed, hvis der blandt bogens mange numre vælges salmer ud fra én bestemt vinkel, fx præstens prædiken. For eksempel kan ordet „salighed“ på en Allehelgens søndag let komme til at flankeres af salmer, der ensidigt ser de salige som de afdøde frelste, mens pointen i gudstjenestens sammenhæng jo altid er, at levende og døde er „i samme menighed“ (Grundtvig).

Gudstjeneste og salmevalg i dag

I en efterlysning af samarbejde mellem præster og kirkemusikere i Præsteforeningens Blad er problemet med subjektive salmevalg strejft på følgende måde:

Præst og organist har *forskellig baggrund* for valg af kirke-musik (...). Præster og organister vil hver for sig have en vis grad af viden om gudstjenestens historie, opbygning og kirke-musik. I sagens natur vil de se gudstjenesten ud fra henholds-vis et teologisk og et kirkemusikalsk synspunkt.

Præster og organister har *forskellig arbejdsrytme*: en præst vil lade salmevalget (specielt valg af salme efter prædikenen) afhænge af den pågældende søndags prædiken. Derfor udskydes salmevalget måske så længe som muligt. *Organisten* ønsker omvendt salmerne så tidligt som muligt af hensyn til øvetid og valg af forspil og af præ- og postludium.²

2. Finn Rosenberg m. fl.: Samarbejde om sognets kirkemusik – mellem præster og organister og andre.... *Præsteforeningens Blad* 2. september 2005/35, s. 676-678.

Artiklen, der er skrevet af såvel kirkemusikere som præster, efterlyser et bedre og mere konsekvent samarbejde om gudstjenesten, fx i form af jævnlige samtaler mellem de implicerede parter. Og det er naturligvis første betingelse og åbenbart ingen selvfølge i folkekirken i dag, at man samtaler om det man skal samarbejde om.

Imidlertid rører bemærkningen ved et dybere problem. Det er klart – og burde også være berigende – at præster og organister møder op med hver sine faglige forudsætninger for at holde gudstjeneste. Men hvorfor ikke prøve med et gudstjenesteligt udgangspunkt i stedet for at fokusere på det teologiske og musikalske som adskilte størrelser? I gudstjenesten er de to som bekendt afhængige af hinanden. Begge parter – organister og teologer – skulle dog gerne have så megen fortrolighed med gudstjenesten, salmebogen og kirkeåret, at de ved, at gudstjenesten er menighedens og ikke præstens eller organistens. Ellers er der – til trods for Pastoralseminarier og salmevalgforslag – stadig brug for Jens Peter Larsens ord som en besindelse på det faktum, at en gudstjeneste kun lykkes, hvis såvel præst som organist og kor er villige til at være tjenere, altså stille deres kvalifikationer til rådighed for det fælles anliggende, at lægge stemme og toner til forkyndelsen og modtagelsen af det ord, vi ikke selv forføjer over, men er henvist til at tage imod.

Dette gælder for præsten såvel som for kirkemusikeren og må gøre sig gældende hele gudstjenesten igennem – i bøn, tekstlæsning, prædiken, salmeforspil og –ledsagelse, korsang samt præ- og postludium. Imidlertid spiller valget af salmer – som anført af Jens Peter Larsen – en særlig, ja afgørende rolle for, hvorvidt gudstjenesten bliver en helhed. Og her er det ingen hemmelighed, at en ikke salme- og kirkeårskyndig præst kan få mange gode vink af organisten (simpelthen fordi organister ofte er mere gudstjenestevante end nyuddannede præster, utroligt nok). Og hvis det er rigtigt, at præster helst vil tilrettelægge salmevalget ud fra prædikenen alene, så har vi præster stadig meget at lære.

Med andre ord: salmevalget har betydning for, om gudstjenesten forbliver menighedens fælles anliggende, eller om den bliver til et one-man-show, hvor menigheden alene bliver tilhørere og

tilskuere til præstens uforgribelige tolkning af dagens tekst og har at tilegne sig denne tolkning ved det med denne tolkning forbundne salmevalg.

Præstens prædiken vurderes af mange som det vigtigste ved gudstjenesten, også på det felt blomstrer individualismen og den dertil svarende dyrkelse af enkeltpersoner, som er så udbredt. Typisk for denne tankegang nævnes derfor også salmen efter prædikenen som gudstjenestens måske vigtigste salme, fordi den så udnævnes til at understrege prædikantens fortolkning af dagens tekst. Men en god prædiken er ikke kun en personlig fortolkning af en tekst, den er nok så meget en forkyndelse af, at Kristus er i sin menighed og dermed også en henvisning til dåben og nadveren. På samme måde med valget af salmer: salmer er ikke skrevet for at skulle passe til en given prædikants program. Salmerne er selv prædikener, skrevet til gudstjenesten og evt. til en af gudstjenestens læsninger og rækker derfor ud over det, som præsten har fundet på at sige lige dén dag. Udover at salmerne rummer tidsbestemte træk, uddrager de også almenmenneskelige træk ved søndagens tekster og det at holde gudstjeneste i det hele taget – og det er med henblik på disse træk, snarere end en persons uforgribelige tolkning, at salmerne må udvælges.

Dermed ikke sagt, at præsten ikke skal gøre sig al mulig umage med prædikenen. Men umagen med gudstjeneste- og prædikenforberedelsen består først og fremmest i at gennemlæse søndagens tekster grundigt og så overveje salmevalget herudfra, vel at mærke inden prædikenen skrives. Kunsten er at udforme salmevalg og prædiken således, at gudstjenesten hænger sammen uden at stritte i alle retninger, samtidig med at en ensidig vægtlægning på et bestemt tema, som det kan ske, hvis præsten vil udtænke prædiken før salmevalget, må undgås.

Jørgen Schultz har forbilledligt udtrykt dette arbejde i bogen „Salmer året rundt“, som ikke kan anbefales nok:

Det tilrådes at foretage salmevalget ud fra generelle tanker om gudstjenestens forløb... Almindeligvis er det ikke praktisk

at vælge salmer i rækkefølge, begyndende med den første salme. Det er hensigtsmæssigt at vælge den eller de to vigtigste salmer til den pågældende søndag først, finde deres plads i gudstjenesteforløbet og tilpasse valget af de øvrige salmer hovedsalmen(erne).

Først derefter, når arbejdet med gudstjenestens forløb er afsluttet, og samspillet mellem læsestykker og valgte salmer (både tekstligt og melodimæssigt) er efterprøvet og repeteret mange gange i tankerne og fundet godt nok, finder jeg, at tiden er inde til at udarbejde prædikenen. Heri ligger, at salmen efter prædikenen bliver en af de mere almene, medens prædikenen bør fatte mod til at være mere karakteristisk og kantet uden at ville bruge den efterfølgende salme til at understrege prædikenenens indhold.³

Med andre ord: Salmen efter prædikenen er selvfølgelig vigtig, ikke kun af hensyn til prædikenen, men nok så meget fordi her tages tråden i menighedens gudstjeneste op igen, og derfor skal denne salme helst være egnet til komme videre på.

Forslag til salmevalg

I det senest udkomne salmevalgsforslag *Salmer til kirkeåret* af Gerhard Pedersen og Erik Ågård fremlægges der et væld af salmer til hver søndag, og der gøres flittigt opmærksom på, hvilke tekster i gudstjenesten, salmerne er skrevet til osv. Men man afstår fra at kommentere salmevalgene og fra at udnævne bestemte salmer som mere oplagte end andre til den pågældende søndag. Med den stærke forankring vor salmetradition har i kirkeåret finder jeg det dog umagen

3. Jørgen Schultz: *Salmer året rundt. Et salmevalgsforslag*. Kbh 1989. Forslaget er skrevet mhp. den foregående salmebog og gudstjenesteordning, men må stærkt anbefales pga. de instruktive overvejelser om selve valget af salmer; overvejelser, der selvsagt let kan overføres på den nuværende ordning og salmebog under passende hensyntagen til antallet af læsninger mv.

værd at fremhæve de kernesalmer, der kan siges at høre til den pågældende søndag på samme måde som „Det kimer nu“ og „Et barn er født“ hører til juleaften. Jeg prøver med andre ord at repetere den uofficielle salmekanon, som vor salmeskat forærer os søndag efter søndag. En kanon, som imidlertid langt fra udelukker, at salmevalget kan varieres og profileres forskelligt mellem år og dag – hvis man kender salmebogen og overvejer salmens funktion i gudstjenesten, som indledningssalme, slutsalme, salme før og efter prædiken osv.

I det følgende fremlægges et forslag til salmevalg til adventstiden, juletiden og helligtrekongerstiden, idet vægten lægges på at finde frem til salmer, der kan fungere som hovedsalmer, altså være bærende elementer i gudstjenesten.

Udgangspunktet er en gudstjeneste med tre læsninger, altså den gammeltestamentlige og epistlen fra alteret og evangeliet fra prædikestolen. Jeg holder fast i tommelfingerreglerne for valg af gudstjenestens salmer:

- *Indgangssalmen*: En lovsang, gudstjenestesalme, årstids- eller morgensalme.
- *Anden salme*: en kortere gudstjenestesalme (hvis første salme ikke var en sådan), en salme om ordet og/eller Guds omsorg, helst noget der kan bruges som menighedens svar på den gammeltestamentlige læsning. Evt. en epistel- eller Helligåndssalme – eller en fast salme, fx „Krist stod op af døde“ i påsketiden.
- *Salmen før prædikenen*: En Helligåndssalme eller en salme, der kommenterer epistellæsningen og/eller evangeliet.
- *Salmen efter prædikenen*: Salmen efter prædikenen kan være en specifik evangeliessalme eller en salme, der betoner den enkeltes tilegnelse af forkyndelsen (Brorson) – eller én, der peger frem mod nadveren (Grundtvig).

- *Altergangssalme*: En nadversalme i snæver eller bred forstand, eller en salme, der kommer dagens karakter nær, evt. i mere mediterende form. Bedst fungerer en altergangssalme, hvis hele menigheden synger med på den, også altergæsterne.
- *Udgangssalme*: En kort salme eller uddrag af en længere, der udtrykker menighedens og den enkeltes tak for Guds ord.

Opmærksomheden rettes i dette forslag mod salmer, der er betydningsfulde uanset tekstrække og er i det hele taget ment som inspiration til en mulig fremgangsmåde – så kan man selv supplere og skifte ud alt efter tekstrækker og lejlighed.

Særlig vægt lægges på indgangssalmen, fordi den i særlig grad kan være med til at anslå dagens karakter og plads i kirkeåret, og fordi indgangssalmen helst må være nogenlunde kendt, også melodimæssigt. Det er vigtigt at komme godt i gang. Endvidere lægger jeg vægt på, at udgangssalmen er kort og i sit indhold egnet til at runde gudstjenesten af. I øvrigt er det vigtigt at blande lange og korte salmer, navnlig hvis der er dåb. Ellers bliver det hele for langt. Endvidere kan man også overveje en fast salme i en periode, hvilket især anden salmes og nadversalmens plads giver mulighed for.

Adventstiden

I adventstiden melder mange gode salmer sig, som er godt indsungne og/eller står stærkt i traditionen. Derfor kan man roligt sætte „Vær velkommen“ og „Blomstre som en rosegård“ på flere gange – måske endda prøve 74 som fast anden salme alle fire adventsøndage. „Tak og ære være Gud“ fortjener også at være godt indsunget, så den bruger jeg flittigt. Den glimrende salme „Nu kom der bud fra englekor“ (nr. 71) hører til på Maria Bebudelses dag, men kan også bruges mere alment i adventstiden, fx som nadversalme 1. eller 3. søndag i advent.

Første søndag i advent

På kirkens nytårsdag skal vi selvfølgelig synge „Vær velkommen“ og „Gør døren høj“, som hører dagen til. Specielt til anden tekst-rækkes evangelium findes 146, som evt. kan synges før prædikenen, ikke efter, hvor „Blomstre som en rosengård“ siger det samme mere poetisk og i øvrigt vækker genkendelsens glæde, uanset tekststrække. 384 er foreslået af Jørgen Schultz, fordi den genialt forbinder kirke-årets højtider med de tre dyder tro, håb og kærlighed. Altså:

84 Gør døren høj

74 Vær velkommen, Herrens år

85 Op Sion, at oplukke (el. 76 Op, thi dagen nu frembryder)

—

78 Blomstre som en rosengård

82 Fryd dig, du kristi brud (el. 384 Til klart vi skal Guds ansigt se)

80 Tak og ære være Gud

Anden søndag i advent

Andre kirkesamfund har denne dags evangelium søndagen før. Heldigvis har vi stadig indtoget i Jerusalem på første søndag i advent og hans andet komme ved tidernes ende på anden søndag i advent, hvilket åbner flere perspektiver af ordet advent. Derfor giver hovedsalmerne også sig selv med „Sions vægter“ og „Rejs op, dit hoved“, som er blevet sunget på denne dag i århundreder.

268 Sions vægter hæver røsten (som indgangssalme til både 1. og 2. tekstr.)

7 Herre Gud, dit dyre navn og ære

270 Luk øjne op, al kristenhed

—

274 Rejs op, dit hoved, al kristenhed

82 Fryd dig, du Jesu brud (el. 86 Hvorledes skal jeg møde)

80 Tak og ære være Gud

Tredje søndag i advent

Dagen var oprindelig ordinationsdag, hvilket har præget valget af tekster. Også her melder de stærke salmer sig af sig selv: „Blomstre som en rosen­gård“ (til indledning og første læsning), „Bryd frem, mit hjertes trang at lindre“ og „Hvorledes skal jeg møde“ til evangeliet.

78 Blomstre som en rosen­gård (til 2. tekstrk. evt. 79 Stat op i gry, og så 78 under nadveren)

362 Gør dig nu rede, kristen­hed

508 Bryd frem, mit hjertes trang at lindre

—

86 Hvorledes skal jeg møde

733 Skyerne gråne

74 Vær velkommen

Fjerde søndag i advent

Sidste søndag før jul handler om Johannes Døber, hvilket kan profile­res med 91, evt. også 142. Flere andre adventstemaer gør sig dog også gældende, og jeg foretrækker at bruge nogle af de advents­salmer, der ikke har været brugt endnu samt at gentage en eller flere af mest skattede. Epistelsalmen er flyttet hen som slutsalme, fordi den så fint annoncerer et skift i kirkeåret og indvarsler den nært forestående julehøjtid.

76 Op, thi dagen nu frembryder

74 Vær velkommen (evt. 88 Hør det, Zion, trøst for al din vé)

91 Store Gud og frelsermand

—

488 Guds Søn kom ned fra Himmerig

64 Jeg vil mig Herren love

90 Op, glædes alle, glædes nu

Juletiden

I juletiden er det om at få sunget alle de stærke og indsungne julesalmer, under passende hensyntagen til juledagenes forskellighed. Er det et lige kirkeår, kommer samme juleevangelium både juleaften og juledag, hvilket både kan profileres ved at anvende forskellige salmer, men evt. også ved at give den samme salme forskellig placering, som jeg har gjort det med „Velkommen igen.“ De ulige år hører vi Johannes-prologen julemorgen, mens anden juledag altid er anderledes inderlig i tonen; her må Brorson få ordet. Jule-søndag – kaldet „De gamles søndag“ pga. første tekstrækkes evangelium – fremkalder også bestemte salmer, ligesom nytåret og Helligtrekonger gør det.

Juleaften

Juleaftens salmer giver næsten sig selv. Ikke desto mindre hørte jeg om en julegudstjeneste, hvor man indledte med „Glade jul“ og sluttede med „Det kimer nu“, en noget ulogisk ombytning af faktorerens orden. Værre var det, at salmen efter prædikenen var erstattet af en solofremførelse af den sentimentale julesang „Den hellige Stad“. Den slags er utilgiveligt. Juleaften er den eneste gang om året, hvor man ved, at fællessangen vil klinge højt i sky, fordi alle kender salmerne og gerne vil synge, ikke mindst de yngste og ældste kirkegængere. Derfor må der synges vaskeægte danske julesalmer – som fællessalmer! – , efter min smag hellere fem end fire, men tre er i hvert fald for lidt. Derfor tre før og to efter en kort juleprædiken:

94 Det kimer nu til julefest

104 Et barn er født i Betlehem

119 Julen har bragt velsignet bud

99 Velkommen igen, Guds engle små

136 Dejlig er den himmel blå

Den sidste er med som et alternativ til „Glade jul“, som bruges meget, men som kun antyder juleevangeliet i mager form. Så hellere få Matthæus' juleevangelium med i form af „Dejlig er den himmel.“ Den fortæller en rigtig julehistorie – rigtigt. Af samme grund elsker børnene den og kender den ofte bedre end „Glade jul.”

Juledag

Her er hovedsalmene så afgjort „Velkommen igen Guds engle små“ og „Hjerte, løft din glædes vinger.“ „Velkommen igen“ er den måske stærkeste julesalme overhovedet og fortjener at være godt indsunget. Derfor er den med både juleaften og juledag, men nu som indgangssalme. Holder man midnatsgudstjeneste julenat, ville jeg også starte med den dér. „Hjerte, løft din glædes vinger“ rummer på én gang julebudskabets mildhed og eftertankens alvor og passer godt efter prædikenen. Derfor:

99 Velkommen igen, Guds engle små

115 Lad det klinge sødt i sky

100 Kimer, I klokker

—

114 Hjerte, løft din glædes vinger

118 Julen har englelyd (2. tekstrk. 108 Lovet være du, Jesus
Krist)

116 En sød og liflig klang

Anden juledag

St. Stefans martyrium og Jesus, der varsler trængsler og ikke er kommet for at bringe fred, men sværd. På denne dag er det om noget salmernes billeder, der lader evangeliet artikuleres, især Brorsons roser og torne. Hermed udtrykkes på én gang Ordets vanskelige kår i verden formedelst vor synd og ufred, men at Ordet dog står til troende formedelst hans vugge, kors og grav.

- 122 Den yndigste rose
96 Fra himlen kom en engel klar
599 Lov og tak og evig ære

—

- 125 Mit hjerte altid vanker
123 Her kommer, Jesus, dine små
117 En rose så jeg skyde

Julesøndag

Julesøndag viser julefreden sig nok en gang at være alvorlig ment, trods ufred og død. Til „De gamles søndag“, som dagen kaldes pga. Simeon og Anna i templet, hører 133. Ellers er der julesalmer nok at tage af stadigvæk, også nogle, der sætter 2. tekstrækkes barske tekster om Ramaskriget og barnemordet i juleperspektiv. Jeg hæfter mig ved følgende:

- 110 Nu vil vi sjunge og være glad (el. 109 I denne søde juletid)
106 Af højheden oprunden er (el. 525 O Jesus, morgenstjerne)
102 Et lidet barn så lysteligt

—

- 133 Med fred og fryd jeg farer hen
8 Om alle mine lemmer (evt. 129 Julebudet til dem, der bygge)
132 Guds engle i flok! synger lifligt i kor

Nytårsdag

Nytårsdag er ikke begrundet i kirkeåret, men i det borgerlige nytår og i den bibelske kronologi med Jesu omskærelse. Begge tekstrækkers evangelier handler derfor om „i Jesu navn“, hvilket må afspejles i en passende blanding med nytårstemaet. Jeg foreslår:

- 712 Vær velkommen, Herrens år
425 Velsignelse, al jordens tarv (til 2. tekstrk. 713 For dig, o Herre)

488 Guds Søn kom ned fra Himmerig (til 2. tekstrk. 63 I Jesu navn skal al vor gerning ske)

135 Nu velan, et frejdigt mod (til 2. tekstrk. 587 Guds egen kære Søn)

505 Til dig alene, Herre Krist

716 Guds godhed vil vi prise

Helligtrekongerstiden

Det gennemgående tema i helligtrekongerstiden er epifanien, altså Gudsåbenbaringen i Jesus Kristus. I oldkirken fejredes julen først 6. januar, som siden også blev dåbsdag. Det er altså julens og dåbens budskab, som her belyses på forskellig vis, navnlig på de første søndage i perioden. Antallet af søndage i helligtrekongerstiden varierer fra år til år pga. påskens og dermed fastetidens bevægelighed. Imidlertid findes der stærke salmer nok til at bære så mange helligtrekongerssøndage, det skal være.

Helligtrekongers søndag

Salmevalget giver sig selv med helligtrekongersevangeliet, som alterbogen giver mulighed for at bruge både lige og ulige år. Det synes jeg, at man skal gøre, for sådan bæres julen elegant ud og helligtrekongerstiden ligeså elegant ind.

749 I østen stiger solen op

392 Himlene Herre, fortælle din ære

362 Gør dig nu rede, kristenhed

136 Dejlig er den himmel blå

137 Det runde himlens stjernetelt (evt. 108 Lovet være du, Jesus Krist)

391 Dit ord, o Gud, som duggen kvæger

Første søndag efter helligtrekonger

Ifølge den seneste alterbog må der frit vælges mellem første og anden tekstrækkes evangelium på denne dag. Imidlertid vil det være synd i de ulige år at forbigå dagens gamle tekst om den 12-årige Jesus i templet, der anslår helligtrekongerstidens epifani-karakter og har flere salme-klassikere knyttet til sig. Anden tekstrækkes børne-evangelium er selvsagt velkendt pga. dåbsritualet, men tilsykekomst-tematikken trænges i baggrunden med denne tekst på denne dag (så havde den gamle dåbstekest Matt. 11,25-30 været bedre („...fordi du har skjult dette for vise og uforstandige og åbenbaret det for umyndige“). Set fra denne synsvinkel – epifanitidens – giver flere salmer imidlertid sig selv uanset evangeliet:

411 Hyggelig, rolig *

324 Dig rummer ej himle (2. tekstrk. 445 Af diendes og spædes mund)

140 I Nazareth i trange kår (2. tekstrk. fx 482 O Herre god og frelser from)

—

652 Vor Herre, til dig må jeg ty

443 Op til Guds hus vi gå (2. tekstrk. fx 441 Alle mine kilder)

329 Give da Gud, at hvor vi bo

* Teksten deklamerer sig bedre på Lindemanns melodi end på Gethers langtrukne.

Anden søndag efter helligtrekonger

I tidens løb er der på denne dag blevet prædikeret flittigt om ægte-skabet, som den gamle kollekt til første tekstrække lægger op til. Hovedsagen i begge evangelier er dog epifanien.

4 Giv mig, Gud en salmetunge

22 Gådefuld er du, vor Gud (2. tekstrk. 324 Dig rummer ej himle)

399 Klokken slår (2. tekstrk. evt. 696 Kærlighed er lysets kilde)

—

143 Med den Enbårnes herlighed

319 Vidunderligst af alt på jord

598 O Gud, du ved og kender

Tredje søndag efter helligtrekonger

Første tekstrækkes evangelietekst optræder også på 19. s. e. trin (om end i Markus' version), hvor den handler om at være nødstedt, søge ind under nåden og tro.

Disse aspekter klinger også med nu, men her i helligtrekongers-tiden handler teksten først og fremmest om, at åbenbaringen er brudt frem i verden.

Anden tekstrækkes evangelium rammer ikke rigtig epifani-temaet, men handler om apostlene som unyttige tjenere. Så meget desto mere grund er der til at markere epifanien i salmevalget også denne dag.

300 Højhedens Gud, som kom herved (el. 435 Aleneste Gud)

1 Guds menighed, syng

639 Når i den største nød vi stå (2. tekstrk. evt. 580 Jesus, dødens overvinder)

—

66 Lyslevende fra Himmerig

164 Øjne, I var lykkelige

401 Guds ord det er vort arvegods

Fjerde søndag efter helligtrekonger

Begge tekstrækkes evangelier foregår i det våde og stormfulde element. Det kan der komme mange trøsterige billeder ud af, men også kirkelig selvhøjtidelighed. Salmevalget må fremme førstnævnte og modvirke sidstnævnte.

Traditionen byder os at begynde med „Befal du dine veje“, som både er trøsterig og passer til evangeliet. 143 kunne fint bruges før eller efter prædikenen, men var i brug forrige søndag, så den lader jeg ligge denne gang. I den lettere genre passer Ingemanns „Nu titte til hinanden“ til dagen på flere måder.

36 Befal du dine veje (på Hasslers stærke melodi)

338 Var Gud ej med os denne stund

6 Dig være, mildeste Gud Fader

321 O, kristelighed

46 Sorrig og glæde

427 Tak for al din fødsels glæde (evt. 750 v. 4-5)

Femte søndag efter helligtrekonger

Dagen forekommer kun sjældent i kirkeåret, navnlig nu hvor vi ifølge alterbogen har en særlig sidste søndag efter helligtrekonger, hvis tekster skal træde i stedet for såvel anden som tredje, fjerde og femte søndag efter helligtrekonger, alt efter hvilken af dem der bliver den sidste før septuagesima søndag.

I dagens evangelier er vi tilbage på landjorden, hvor korn og ukrudt gror side om side. Dette bør dog – heller ikke i salmevalget – afspejle sig i kirkelig selvretfærdighed, men i en henvisning til den nåde, der er brudt frem på jorden i Kristus.

394 Ak Gud, fra himlen se herved

298 Helligånden trindt på jord

608 Stod med Krist vi op af døde

320 Midt iblandt os er Guds rige (el. 412 Som vintergrene)

155 Godt og ondt i lys og mørke (el. 122 Den yndigste rose)

473 Dit minde skal

Sidste søndag efter helligtrekonger

Det er et nyt påfund (med den seneste alterbog), at der skal prædikes over forklarelsen på bjerget sidste søndag efter helligtrekonger, visse år på bekostning af så stærke evangelier som brylluppet i Kana eller stormen på søen. Ikke at forklarelsen på bjerget ikke er et højdepunkt i evangeliets sammenhæng, men i kirkeårets sammenhæng er det en overeksponering at den *skal* med hvert andet år. Begge rækker evangelier rummer dog såvel epifanimotivet som den kommende tids passionsmotiv, hvilket salmevalget må afspejle i en passende blanding.

3 Lovsynger Herren

22 Gådefuld er du, vor Gud (2. tekstrk. 424 I Herrens hus er godt at bo)

161 Med strålekrans om tinde (2. tekstrk. 601 Herlighedens Gud)

—
162 Det var kun en drøm ((2. tekstrk. 673 O Guddoms-sol)

557 Her vil ties

599 Lov og tak og evig ære, ske dig

I næste årsskrift følger salmeforslag til resten af kirkeåret. Forinden vil forslagene – fra februar og frem – dog kunne ses på Samfundet Dansk Kirkesangs hjemmeside www.kirkesang.dk

Genhør med Thomas Laub

Om forholdet mellem Laubs gudstjenestesyn og hans ideer om salmemelodier, kirkemusik, kunst og subjektivitet.

Af Henrik Palsmar

Laubs gudstjenestesyn

Mon egentlig de mange som elsker at sige: „Vi får mere ud af Bach end af at gå i kirke“, mon de i grunden har anelse om hvad man går i kirke for?¹

Svaret på dette retoriske spørgsmål er for Laub et nej. At høre kunstmusik, den være sig aldrig så religiøs, har ikke noget med gudstjeneste at gøre. Men hvad bør man så gå i kirke for ifølge Laub? Ikke for at høre prædiken og kristelig belæring. I Luthers *Deutsche Messe* (1526) hedder det ellers, at den vigtigste og fornemste del af gudstjenesten er at prædike og lære Guds ord, og i hans tidligere skrift om gudstjenesteordning (*Von der Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde*, 1523) står der ligefrem, at det er bedre, at menigheden slet ikke kommer sammen til gudstjeneste, end at den holder gudstjeneste uden prædiken. Men ifølge Laub er prædiken ikke nødvendig ved gudstjenesten. Den kan være der, hvor præsten taler som ordfører for menigheden, men den kan også mangle.

(K)un hvor menigheden samles om hvad Gud har givet, og dér frembærer sine bønner, sin lov og tak, og hvad der ligger den på hjerte, kun dér holdes gudstjeneste (*M&K* s. 152).

1. Thomas Laub: *Musik og Kirke*, København 1920, s. 113, herefter *M&K*

Gudstjenesten skal hverken tjene omvendelse, vækkelse eller mission. Mennesker, der har behov for den slags, kan ikke være en del af „den troende vågne menighed som er betingelsen for at der overhovedet er en gudstjeneste.“ Gudstjenesten er „et fristed hvor vi kan hvile ud og få kræfter“, og det vil Laub „ikke have ødelagt ved at alt muligt uvedkommende blandes ind i det“ (*M&K* s. 152). Dette gudstjenestesyn er ikke luthersk, men grundtvigsk.

Luther følte sig nok som arvtager efter den apostolske urmenighed, men han så sin opgave i praktisk at skabe en konkret menighed ved at prædike og lære. Gudstjenesten på modersmålet er som beskrevet i *Deutsche Messe* ikke for „de gode kristne“, – de har deres gudstjeneste i ånden og behøver for så vidt slet ingen udvortes gudstjeneste. Denne er for dem, der skal lære at blive kristne eller blive stærkere i troen, og derfor må den først og fremmest være pædagogisk. For Luther er der egentlig ikke nogen menighed, men en stor mængde syndere, inklusive ham selv, der har behov for belæring om Guds ord, som det er overleveret i skriften. De „gode kristne“ kan, om de ønsker det, mødes til enkle gudstjenester med bøn, læsning og nadver, men en sådan gudstjeneste behøver „ingen fine sange“, altså ingen liturgi og ingen salmer, da disse ting først og fremmest er pædagogiske redskaber for dem, der endnu ikke er kristne.

Grundtvig hævder derimod i *Den Christelige Børnelærdom*², at vi i blinde må forudsætte, at Kristus har en menighed på jorden, og at vi kan finde den. Og spørger vi om, hvad kristendom er, skal vi ikke gå til tilfældige katekismer eller til Skriften, men „vi skal spørge os for hos Menigheden, hvad det er for en Grundvold, Apostlerne har lagt på Kristi Vegne, og lagt ikke i en Bog men i Menigheden selv som en Forsamling af kristne Mennesker.“ Og denne grundvold kommer til udtryk i Kristi egne indstiftelser, i sakramenterne dåb og nadver, sådan som de forvaltes i menigheden. Menigheden er der altså altid allerede, den er ikke bare en forsamling af konkrete kristne mennesker, men et substantielt fællesskab grundlagt

2. Her citeret efter 4. udgave, Nyt Nordisk Forlag, København 1941 s. 11ff.

af Kristus og apostlene, som alle senere konkrete menigheder er en del af, og som „skal vare til Verdens Ende.“ For Grundtvig i modsætning til Luther er den fornemste og vigtigste del af gudstjenesten ikke prædiken, men forvaltningen af sakramenterne, der er „Christi og hans Menigheds forenede, lydelige og lyslevende Vidnesbyrd.“

Det har været diskuteret, om Laub var mest inspireret af den tyske salmesangsfornyelse eller af Grundtvig. Peter Thyssen har i artiklen *Carl von Winterfeld – et forbillede for Thomas Laub* i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1997* påvist Laubs dybe afhængighed af den tyske kirkesangsreformator Carl von Winterfeld, når det angår forholdet til den musikalske tradition. Men der er ingen tvivl om, at når det angår det teologiske, synet på gudstjeneste og menighed, så er Laub en fortsætter af Grundtvig. Det er Grundtvigs ide om det substantielle, tidløse menighedsfællesskab, der ligger bag Laubs ord om *den* troende vågne menighed som forudsætningen for gudstjenesten. Laub taler ikke direkte om sakramenterne; han taler om, at „Gudstjeneste er kun der, hvor menigheden, idet den samles om de fælles goder [og det indbefatter vel både skriften, sakramenterne og det Grundtvigske levende menighedsvidnesbyrd] selv og i fællesskab, frembærer sin bøn, tak og lovprisning“ (*M&K* s. 112). Denne fælles bøn og lovprisning skal naturligvis foregå i sang, og det er til denne sang Laub som kirkemusiker ønsker at finde og skabe den rigtige, dvs. passende musik. Sangen er altså for Laub ikke bare et blandt flere elementer i gudstjenesten, den er det centrale medium for menighedens gudstjenestefejrning, og spørgsmålet om kirkesangens rette form er derfor for Laub spørgsmålet om hele gudstjenestens rette form.

Er den laubske gudstjeneste således primært for og ved menigheden i emfatisk forstand, så har den altså i sit udgangspunkt ikke noget sigte ud over sig selv. Den har ikke det pædagogiske mål som den lutherske har, og den behøver derfor heller ikke skele til, om dens midler er pædagogiske. Den laubske kirkemusik skal ikke lokke nogen til evangeliet eller bistå i en kristelig oplæring. Som medium for bøn og lovsang skal den kun tjene menighedens ord og udtryk. Den skal derfor pr. definition ikke gøre opmærk-

som på sig selv, og heraf følger den gængse fordom om, at den er kedelig.

En usympatisk udlægning kunne også hævde, at den laubske gudstjeneste kun er for de musikalsk frelste, – et snævert og elitært foretagende, der lever trygt i forvisningen om, at det går nok, for som der står i Grundtvigs salme *Vor Herre, til dig må jeg ty*: „Så lidt som dit ord, så lidt kan dit kor, dit syngende folk gå til grunde“; – den syngende menighed skal vare til verdens ende. Men Laub var så sandelig pædagogisk, han var ligesom Grundtvig en folkeoplyser. Men mens man som et lille barn kan få adgang til den grundtvigske menighed gennem dåben, hvorved man får den rette kristelige børnelærdom i dåbsgave uden i øvrigt at foretage sig noget, er sagen noget vanskeligere med den rette kirkesang. Den kræver en mere direkte pædagogisk indsats end opdragelsen til himmerig. Laub ville bringe kirkesangen og dermed gudstjenesten ud til alle gennem en bedre musikopdragelse.

Musikalsk dannelse

I sit skrift fra 1884 om *Vor musikundervisning og den musikalske dannelse* udkastede Laub et program for en ny form for musikundervisning. Han kritiserede samtidens undervisning for udelukkende at lægge vægt på at lære folk at spille, skønt det dog var de færreste, som havde anlæg for at drive det så langt, at det egentlig gav mening. I stedet ønskede han en undervisning, der sigtede på at lære folk at høre og forstå musik. Bemærkelsesværdigt nok svarer dette program i detaljer og sine steder næsten ordret til det, der 75 år senere blev fremsat af den tyske musikfilosof Theodor W. Adorno i skriftet *Zur Musikpädagogik* fra 1957. Også Adorno kritiserede en musikundervisning, der kun lærte børn at spille, og både han og Laub ønskede ved siden af denne – og først og fremmest – en undervisning i musikken som et sprog, der findes i de musikalske værker; begge fremhævede, at denne undervisning i musikforståelse skulle gælde både professionelle musikere og alle de almindelige mennesker, der ikke kan og skal spille, men omgås musik som

modtagere. For begge var vejen hertil en historisk tilgang til musikværkerne gennem *analyse*.

Adorno siger, at vejen til musikpædagogikkens mål er, at eleven lærer at begribe ethvert værk således, som helheden af dets klanglige fremtræden konstituerer sig som en åndelig sammenhæng. Det er analysens vej i den forstand, at eleven skal trænes til at forstå den musik han møder eller spiller ud fra dens funktion for helheden, ud fra dens konstruktive betydning. ... for hver tone, hver pause, hvert motiv, hver frase kan man angive, hvorfor de er der, og omvendt kan man bestemme enhver fuldstændig form ud fra det dynamiske sammenspil af dens elementer.³

Laub skriver:

(F)or at have udbytte af musik må man kunne opfatte den som et sammenhængende hele, men for at kunne gøre det, må hvert enkelt led stille sig på sin rette plads for den opfattendes fornemmelse; hvis ikke, kan der ikke være tale om nogen forståelse, man får så kun løsrevne stumper uden sammenhæng. ... Den naturligste måde, hvorpå man kan vænne øret hertil, er ved øvelse i at analysere musik. Ordet lyder måske ikke rigtig godt, det har en tør, faglig klang og minder vel meget om grammatik. Men tingen er ikke så slem, som ordet lyder. Ti at analysere betyder i virkeligheden ikke andet end for bevidstheden at fremhæve de enkelte bestanddele, stille hver på sin plads og klare sig deres indbyrdes forhold.⁴

Både Laub og Adorno har læst Eduard Hanslicks indflydelsesrige musikæstetiske bog *Vom Musikalisch Schönen* fra 1854 og har derigennem en reference til Hegels æstetik. Adorno har selvfølgelig

3. Theodor W. Adorno: *Zur Musikpädagogik, Gesammelte Schriften 14*, Frankfurt a. M. 1971, s. 115, min oversættelse.

4. Thomas Laub: *Vor musikundervisning og den musikalske dannelse*, København 1884, s.30.

også forholdt sig mere direkte til Hegel, – om Laub havde læst Hegel, har jeg ikke efterforsket. Men kirkesangsreformatoren og antimodernisten Laub og modernisten og Schönbergforkæmperen Adorno så meget ens på musik som fænomen. Samtidig har de det fællestræk, at de begge kan anklages for at være elitære og for kun at have øje for den borgerlige kunstmusik. For en nøjere betragtning viser de sig imidlertid at være klassiske oplysere, der ikke – som de ellers beskyldes for – bare vil isolere sig med deres egen klasses musik, men gennem en målrettet pædagogisk indsats ønsker at bringe musikalsk dannelse ud til alle!

Der er adskillige formuleringer hos Laub, der klinger Hegelsk/Adornosk. I et foredrag om Luthersk Kirkesang hedder det:

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 oven over Tonerne, men i selve Tonernes Sammensætning, at det aandelige her, som overalt skaffer sig Udtryk gennem noget legemligt. Det ydre og det indre i Musikken, dens Legeme og Sjæl, danne en Enhed.⁵

Her hævder han altså, at det åndelige eller idemæssige indhold i et stykke musik er bundet, objektiveret i den konkrete tonesammensætning, dvs. i kunstværket, og ikke residerer i en eller anden mystisk eller metafysisk sfære uden for det. Og i en kritisk betragtning om pietismen fra samme foredrag siger han:

Hvad gavn Pietismen end kan have gjort på andre Omraader, Kirkesangen har den afgjort skadet. Dette hænger sammen med Pietismens svageste Side, dens ensidige læggen Vægt på Følelsen, som i den gudelige Digtning tit førte den til en

5. Thomas Laub: *Luthersk Kirkesang: Foredrag i Roskilde Præstekonvent*, København 1891, s. 19.

overdreven Fremhævelse af den Inderlighed og Varme, hvormed Naaden modtages, mens derimod selve Naaden blev stillet i Skygge (s.12f).

I pietismens digtning, mener han, bliver det, som det egentlig drejer sig om, det der er givet os objektivt, Guds nåde, rykket i baggrunden, og i stedet rettes interessen mod det subjektive, mod det enkelte subjekts oplevelse. Og det, man interesserer sig for, er ikke engang menneskets subjektive oplevelse af det objektive, af Guds nåde. Der er snarere tale om subjektets oplevelse af sig selv og sin egen subjektivitet. I stedet for „enfoldigt“, som Laub siger, at koncentrere sig om det, man modtager, ser man på sig selv og måden, man modtager på. Selvom citatet fra foredraget drejer sig om pietismens digtning, giver det i et brændpunkt formlen for Laubs kritik af kirkesangens og kirkemusikkens forfald efter reformations-tiden. Den er blevet stadig mere følelsesbetonet, selvsmagende og slet subjektiv:

Tænk nu sådan en følelsesfuld menighedssang i den ny musikstil ... ordene er kirkens og menigheden gør dem til sine; tonen der bærer dem giver menighedens stemningsforhold til ordene, men ... et stemningsforhold der skal beskues i sin skønhed og nydes, – ligger ikke smægten og selvsmageri lige for døren? Og hvor bliver den enfold som er hovedsagen i bøn og lovprisning? Her er tvefoldethed, en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone man nyder (*M&K* s. 105).

Laub ønsker i kirkesangen og musikken at fjerne interessen fra subjektet og i stedet rette den mod det objektive. Han ligger her på linje med den Hegelske æstetik. For at forholde sig rigtigt eller adækvat til et kunstværk skal man ifølge Hegel og Adorno se bort fra de subjektive følelser, det måtte fremkalde i modtageren; de er noget tilfældigt, der er værket uvedkommende. I stedet skal man rette opmærksomheden mod værket selv, forsænke sig i dets objek-

tive beskaffenhed. Laub fordrer en objektiv kristen forkyndelse ved en objektiv gudstjeneste og søger en objektiv musik hertil. Og som han fra Grundtvig ved, at den sande kristendom skal findes ved at spørge den substantielle menighed, således må også den sande kirkesang findes ved at spørge menigheden; og vel at mærke ikke hans samtids konkrete menighed, der sagde Hartmann og følsomme romancer, men den substantielle menighed, som den har udfoldet sig gennem historien.

Kirkemusikkens historie

Laubs kirkemusikhistorie kan skitseres således: I oldkirken var musikken klar på sin opgave: at bære ordene, være tjener for dem. Her udvikles fra en spæd begyndelse den rige enstemmige gregorianske sang, som er mønsteret for al liturgisk, altså gudstjenestelig sang. Med basis i den gregorianske sang udvikledes i højmiddelalderen og renæssancen vokalpolyfonien, der nåede

sit Højdepunkt i Slutningen af det 16de Aarhundrede ved Palestrina og hans Samtidige. Det er den reneste, dybeste og inderligste kirkelige Kunstmusik, som nogen Sinde er skreven og vil blive skreven, den Musik, der mer end nogen anden har kunnet udtrykke de troendes ydmyge Tilbeden af det hellige (*Luthersk Kirkesang* s.6).

Med reformationen kom så de åndelige viser på modersmålet med deres rytmisk levende og i bedste forstand folkelige melodier. Som den gregorianske sang kunne være baggrund for kirkelig kunstmusik hos Palestrina, kunne den Lutherske menighedssang „lade sig løfte op til en fuldendt Kunstmusik“ hos komponister som Johannes Eccard, Hans Leo Hassler og Michael Prætorius.

En Side var der ved denne Musik, der særlig passer for Kirken, det var dens Stilling overfor det sungne Ord. Den gik ikke ud på, som den nyere Musik, af den sjælelige Rørelse,

der tænkes bag ved Ordene, at danne et kunstnerisk Billede med stærkt personligt Særpræg eller med dramatisk Farve; men den gjorde sig til Tjener for Ordene, sluttede sig troskyldig til dem eller bøjede sig ydmygt ind under dem, nøjedes i Virkeligheden med at sige Ja og Amen til dem. .. Det er disse Egenskaber, som gjøre den gamle Lutherske Kirkesang til en Mønster-Menighedssang (*Luthersk Kirkesang* s. 9).

I reformationstiden når kirkemusikken sit zenit. Den er skabt i kirkens ramme, til dens behov og med dens egne stilmidler. Herefter sker der en indtrængen af elementer fra den verdslige musik, operaen og instrumentalmusikken, hvilket gradvis fører til, at kirkemusikken og menighedssangen forfalder. Den bliver modepræget og sentimental og søger nu snarere at udtrykke de troendes stemninger end at hjælpe dem til at tale om evangeliet.

I oplysningstiden tid sker der en udvanding af kristendommen, der reduceres til sædelære, mens koralmelodierne ensrettes til den stive, rytmeløse koral, som ingen længere kan eller vil synge.

Op mod det triste faktum, at 'Herrens ord er forsvundet af hans hus', som det hed i Grundtvigs tiltrædelsesprædiken, træder så Grundtvig med sin nye kristelige vækkelse og sin nye, friske salmesang. Desværre står der ikke en kirkemusik parat, der kan svare til det Grundtvigske nybrud. Man hjælper sig først med forhåndenværende melodier, men snart skriver tidens komponister, også nogle af de bedste, nye melodier i tidens romancesstil. Denne er imidlertid verdslig og subjektiv, følelsesbetonet og uden forbindelse til den kirkelige tradition, som Grundtvig genopvækker i sine salmer. Og den er i endnu højere grad end tidligere selvsmagende.

Her fordrer Laub en genindførelse af den rytmiske sang fra reformationstiden. Han giver sig i kast med dels at fremlægge brugbare versioner af de gamle melodier, dels at komponere nye, navnlig til Grundtvigs salmer. Hans nye melodier er ikke pasticher, men de er inspireret af de gamle melodiers rytmer, tonalitet og form, og afstår i videst muligt omfang fra subjektivt udtryk.

Kritik af Laubs historietolkning

Laub er ikke alene om at se musikkens historie fra Palestrina og frem som en forfaldshistorie. I den tyske forfatter E.T.A. Hoffmans artikel om *Gammel og ny Kirkemusik* fra 1814 fortæller han også kirkemusikkens historie som en udvikling frem mod en guldalder, hvor musikken, efter at være blevet fremmed for sit eget væsen i nederlændernes søgte kunster, kom til sig selv i „den høje mester Palestrina, med hvem den herligste periode i kirkemusikken og i musikken overhovedet tog sin begyndelse.“ Efter Palestrina mistede musikken gradvis sin høje, uefterlignelige enkelthed og værdighed, fordi mestrene stræbte efter at gøre musikken mere elegant. Denne elegance, „denne ækle sødladenhed“, var „en grumset strøm“, der blev ledet ind i Palestrina-stilens „klare flod“. I 1825 udsendte den tyske jurist og musikelsker Anton Thibaut sit manifest *Om Tonekunstens Renhed*, hvori han udråbte Palestrinastilen til den eneste sande kirkemusik, en musik, der i modsætning til hans samtids musik virkede „rensende og forædlende“ på menneskesjælen. Al senere musik betragtede han som mere eller mindre fordærvet.

Det gør imidlertid ikke forfaldsmyten bedre, at den har en lang tradition. Laub er dybt reaktionær, når han fortæller sin musikhistorie. Et slemt eksempel er vurderingen af operaens opkomst: Han kalder de første operakomponister „dekadencemænd“, og både publikum og komponister er forlystelsessyge effektjagere, der er uinteresserede i „livsværdier“ (*M&K* s. 95f). Også Laub deler i *Musik og Kirke* musikken ind i moralske kategorier af ren og uren. I sin artikel om musikundervisningen er han anderledes frisindet. At publikums smag ikke lever op til hans kvalitetsstandard, forklares her som en mangel på dannelse, men „(d)a mangel på dannelse ikke hører til de moralske forseelser, ville det være uret mod publikum at forarge sig over dets forhold til musikken i det hele taget“ (s.23). Men selvom Laubs musikhistorie er reaktionær, er hans diagnose af kirkemusikkens udvikling rigtig nok. Blot skal man ikke argumentere for den i moralske kategorier, men finde dens årsager i den historiske og samfundsmæssige udvikling.

Det er jo rigtigt, at til og med renæssancen fandt næsten al væsentlig udvikling i musikken sted inden for kirkens rammer, næsten al kunstmusik var kirkemusik. Kirke og samfund hang naturligt sammen, der var intet principielt skel mellem verdslig og kirkelig musik, intet skel mellem kunst og underholdning, og der fandtes en egentlig folkelig musik, der ikke blot var en billig og lettilgængelig udgave af noget finkulturelt.

Fra reformationen og frem kom så en stadig større adskillelse mellem kirke og samfund. Luther satte dette skel principielt i sin to-regimente-lære. Ved at adskille den verdslige og den åndelige verden definerede han den verdslige verden meget tydeligere, end den før havde været. Samtidig hjalp protestantismen udviklingen af den moderne individualisme ved læren om det almindelige præstedømme. Det gav det enkelte menneske direkte adgang til Gud uden om en formidlende institution og satte derved fokus på det enkelte individ. Parallelt med udviklingen af lutherdommen til statskirkelig ortodoksi gik en individualisering af tros- og fromhedslivet, der nu både udfoldedes kollektivt i kirken og individuelt i de private hjem. Menneskers kristne tro blev mere og mere en privat sag, der ikke var bundet til kirken og gudstjenesten.

Udviklingen af individualismen havde sin samfundsmæssige grund i de nye kapitalistiske produktionsformer, der var baseret på individuelle økonomiske initiativer. Det verdslige, borgerlige samfund, der voksede frem i takt med disse nye politisk/økonomiske forhold, fik nu også sin musik, og musikkens udvikling kom i stigende grad til at foregå inden for verdslige musikgenrer og institutioner. I modsætning hertil blev kirkestil noget tilbageholdende og konservativt med navn af *stile antico*, en streng sats med forbillede i den Palestrinastil, som den katolske modreformation havde kanoniseret.

Samtidig betød de naturvidenskabelige opdagelser, at der blev stillet kritiske spørgsmål til den kristne forkyndelse, en kritik, der midt i oplysningstiden faktisk førte til, at en stor del af kultureliten ikke længere troede på den kristne Gud. Et kirkemusikværk kan tjene som eksempel: I 1755 komponerede Carl Heinrich Graun (1703-59), hofkapelmester hos Frederik den Store, passionsoratoriet

Der Tod Jesu til tekst af litteraten Karl Wilhelm Ramler (1725–98). Ramler havde ikke selv valgt at skrive teksten. Prinsesse Anna Amalia af Preussen havde bestilt den hos ham, og en sådan bestilling kunne han ikke afvise. Den voldte ham imidlertid store problemer, hvilket man kan læse i en korrespondance, han førte med en kollega. Her fremgår det, at han ikke følte sig som en troende kristen, men udelukkende betragtede kristendommen som en klassisk fortælling, der havde stor etisk værdi. Han skrev derfor en passionstekst, der netop lægger vægt på at fremstille den morallære, man kan uddrage af Jesu død. Den toneangivende passionsdigtning fra generationen før Ramler var digteren Brockes' *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, den for verdens synder martrede og døende Jesus; Ramlers værk hedder bare *Der Tod Jesu*, Jesu død. Borte er verdens synder og Jesus som sonoffer for disse, borte er også Jesu guddommelighed; i stedet skildres Jesus som et eksemplarisk menneske, der formidler menneskene den rigtige måde at leve og dø på. En af arierne kommenterer Jesus-ordet „Fader, tilgiv dem, for de ved ikke, hvad de gør“. Af det uddrager Ramler karakteristisk denne moralforskrift: „Euch verzeih'n ist meine Rache, solche Tugend lernt ein Christ“ (at tilgive jer er min hævn, det er den dyd en kristen skal lære). Thorkild Grosbøll er slet ikke så nyskabende, som han og hans fæller hævder. Hans position er for så vidt fuldt færdig i *Der Tod Jesu* fra 1755.

Ramlers tekst skulle udtrykkeligt kalde på tilhørernes følsomme indlevelse. Han skrev, at når den blev tilsat Grauns følsomme musik, „dann werden künftig Christinnen weinen“, så skal kristne kvinder nok komme til at græde. Og han fik ret. Værket kaldte tårer frem og blev en succes uden sidestykke. I de næste hundrede år var *Der Tod Jesu* det mest populære stykke kirkemusik i Tyskland. Det blev det første tyske musikstykke, der blev et repertoireværk. Det blev opført hvert år på langfredag i talrige byer i Tyskland med Berlin i spidsen og overgik i lang tid både Bachs passioner og Händels *Messias* i popularitet og opførelshyppighed. Først fra 1880'erne blev det endeligt fortrængt af Bachs Matthæuspension som tyskernes foretrukne langfredagsmusik.

Kritik af den kirkelige romance

I en sidste opsummering af sin kritik skriver Laub i *Musik og Kirke* (s.174): ”Rationalismen havde lagt vor gudstjeneste øde, med sine moralprædikener, med sine vandede dydssalmer“. Det kan man give ham ret i; men det var ikke kun rationalismen som åndelig retning i et snævert historisk tidsrum, det var hele den moderne samfundsudvikling siden reformationen, der førte til en tilstand, hvor kristendommen ikke længere var en naturlig og indiskutabel del af ethvert menneskes liv, og hvor gudstjenesten for så vidt kun blev opretholdt af staten som et stift, ideologisk apparat.

Det var i oprør mod denne tilstand, at Grundtvig skabte sin nye kristne vækkelse med dens begreb om det folkelige menighedsfællesskab som grundlag for kristendommen og gudstjenesten. Et fællesskab, der stod og står i skarp kontrast til det omgivende borgerlige, kapitalistiske samfund af enkeltstående, autonome individer.

At dette verdslige samfunds musik ikke passede godt til den genopstandne kristendoms gudstjeneste burde egentlig ikke kunne overraske nogen. Men man må udvide og nuancere Laubs kritik af den kirkelige romance. Problemet er ikke bare, at den er subjektiv og følelsesorienteret. Mere principielt er det, at kunsten og musikken i takt med sin verdsliggørelse var blevet kritisk. Den står, som Adorno ville sige, efter sit eget begreb i modsætning til realiteten og samfundet (Laub har fat i noget af det, når han siger, at kunsten kun har sin tilværelse i fantasien (*M&K* s.105)), og en sådan kritisk holdning kan ikke forenes med den positivitet, der kræves af en musik, der skal være medium for lovsang. Og dette gælder i endnu højere grad det 20. århundredes musik, både kompositions- og rockmusik. Disse musikformer er i deres væsen kritiske, de giver udtryk for den moderne erfaring af individernes hjemløshed, splittethed og atomisering i et antagonistisk samfund, og de kan ikke bare vendes positivt. Det selvsmagende og salvelsesfulde, som mange fra Laub og frem har hørt i nyere kirkemusik, stammer ikke fra komponisternes karaktersvaghed eller kompositoriske uformåen. Det er resultatet af, at man forsøger at anvende en kritisk form i affirmativt øjemed.

Det har også sin tekniske side, som Laub ganske rigtigt så. Sådan som tonaliteten havde udviklet sig gennem romantikken, egnede den sig ikke til at skabe små, positive former som salmemelodier til fællessang. Hvor der skabes små musikalske former i romantikken, er de enten dele af en større sammenhæng (som i en liedcyklus), eller de er så fortættede af udtryk, at de truer med at sprænge formen (som et lyrisk intermezzo af Brahms), eller også har de en kritisk fragmentkarakter. Barnekows melodi til *Kom, Gud Helligånd, kom brat*, som Laub sammenligner med en fin ældre dame, der smager på sin egen yndighed (*M&K* s. 146), rummer så mange spændingsakkorder, at det kunne række til fem minutters instrumentalmusik.

Kom, Gud Helligånd, kom brat

Christian Barnekow 1859

Kom, Gud Hel - lig - ånd, kom brat! / Gen-nem-bryd den mør - ke nat / med Guds mor-gen - rø - del /

Lad vort hjer - tes lær - ke - slag / hil - se Her - rens kla - re dag, som står op af da - de!

Eks. 1 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Det er altid en oplevelse at synge den, men man bliver træt af det efter et par vers, fordi både den fysiske og psykologiske spænding ved udførelsen ikke tåler gentagelse, – rent bortset fra, at det ikke er for amatører at bære melodien sidste frase op til kadence på okta-ven. Melodien burde efter sin egen musikalske logik slutte efter første vers og egner sig ikke til strofisk gentagelse.

Det sidste gælder også en klassiker som Hartmanns *Til Himlene rækker*. Hvor Barnekow har truffet en musikalsk stemning, der passer godt til alle salmens strofer, så har Hartmann så dygtigt formet

en melodi til ordene i første vers, at den slet ikke passer til de øvrige. Den musikalske bue i 3. og 4. linje er et slående musikalsk billede på retfærdens hånd, der er strakt u—ud over dale og byer. Men den bliver udvandet ved at blive gentaget til de næste strofer (og fremhæver dermed Ingemanns ikke helt heldige rim- og effektgængelser: *Gud/fører du sjælene ud* i 2. strofe og *Gud/kærlighedsvingen bredt ud* i 3.), og den bliver nærmest vammel som billede på det evige væld. Den kromatisk gennemgang i bassen under ordet skyer i 2. linje skaber en slags harmonisk clairobscur, der passer fint til skyerne, men bliver komisk som billede på den bævende due.

Til himlene rækker din miskundhed, Gud

J. P. E. Hartmann 1852

Eks. 2 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Niels W. Gade skal en gang have udbrudt til den aldrende Hartmann: „Nu har svigerfar igen skrevet en salme uden at have læst mere end første vers!“ Venligere kunne man sige, at Hartmanns dygtighed i at omsætte ord i musik var så stor, at de gjorde hans melodier ubrugelige til strofiske sange. I andre melodier forsøger Hartmann at komponere meget enkelt og enfoldigt, men så bliver resultatet som i *Kærlighed fra Gud* meget tyndt, eller han forsøger som i *Gud Helligånd, vor trøstermand*, som blev optaget i den nye koralbog, at komponere en karakteristisk melodi, men at være meget tilbageholdende med de harmoniske midler.

Gud Helligånd, vor trøstermand

J. P. E. Hartmann 1890

Gud Hel - lig - ånd, vor trø - ster-mand! / Med ret - te du må kla - ge: / Du blev hos os i stø - vets land, / År - hun - dre - der som

da - ge, / du blev hos os i Je - su navn, / i hans, som dig ud - send - te, / er tit dog i hans fø - de - stavn / den

sto - re u - be - kend - te.

Eks. 3 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Melodien består af fire fraser á fire takter, der holdes sammen ved at de alle begynder på tonen h. Den første frase består af to faldende treklange, der afbalanceres af en opadgående skalabevægelse. De tre andre fraser er subtile variationer og omvendinger af dette mønster. I den sidste frase skildres ordene *den store ubekendte* ved et nedadgående sekstspring, som gøres særligt udtrykfuldt ved at nodeværdierne forlænges til halvnoder, hvorved frasen udvides til fem takter og bryder med melodiens ellers fuldstændig symmetriske forløb. Det er en meget avanceret melodi, hvis teknik minder om det, som Arnold Schönberg diagnosticerede hos Brahms som udviklende variation. Formentlig af hensyn til et ideal om kirkelig enkelhed har Hartmann imidlertid valgt en meget enkel harmonik. Meloditonerne og akkorderne bevæger sig ikke ud over tre- og firklange i Tonika, Subdominant og Dominant, satsen er homofon, og dissonanser forekommer ikke. Sådan kunne en koral af H. O. C. Zinck være harmoniseret. Hartmann anvender altså sin tids mest avancerede melodiske teknik på en harmonik, der er hundrede år gammel og i forhold til hans egen kunstmusikalske kompositionsstil

forældet. Resultatet bliver en mærkeligt udtryksløs melodi, hvor de to tekniske parametre melodi og harmoni er i strid med hinanden, fordi de står på to forskellige historiske udviklingstrin. *Den store ubekendte* kan ikke skildres overbevisende, fordi det tonale materiale, som Hartmann har valgt at begrænse sig til, er alt for velbekendt.

Heroverfor står Laubs nye Grundtvigmelodier, der kun på en meget yderlig måde søger at udtrykke den overordnede stemning i en tekst og ikke tolker den subjektivt. Når man undtager *Den Store Hvide Flok* kræver de ikke som romancerne stor sanglig skoling og stamina for at udføres musikalsk tilfredsstillende, hvilket sammen med deres enkle fraser og uodynamiske modale harmonik gør dem helt anderledes egnede til fællessang i almindelighed og til positiv, ukritisk, eller med Laubs kirkeord „enfoldig“ kirkesang i særdeleshed.

Sakramentalgudstjeneste og pædagogisk gudstjeneste

Jeg har i min indledning bemærket, at Laubs gudstjenestesyn ikke er pædagogisk, at det ikke bekymrer sig om at missionere eller trække mennesker til kristendommen, men mener, at dette må ligge uden for gudstjenesten. Her står han i modsætning til Luther, der ville bruge gudstjenesten til at belære de unge om kristendommen. Også i den nutidige debat om gudstjenestens form står – lidt groft skitseret – den laubsk-grundtvigske sakramentale menighedsgudstjeneste overfor den pædagogiske, lutherske prædiken-gudstjeneste. Diskussionen mellem disse to gudstjenestesyn kan man støde på i hver eneste folkekirkelige publikation. Det store spørgsmål er altid: Når nu det indiskutabelt er de færreste almindelige og unge mennesker, der kommer til gudstjeneste, skal man så indrette gudstjenesten, så den, bl.a. med en mere populær musik, kan lokke dem ind i butikken? Eller skal man holde fast i, at gudstjenesten er god nok til sit formål: bøn og lovsang, og at det med at lokke folk til den må foregå i et andet forum?

Har Laubs syn på kirkemusikken noget at sige til dem, der står for den lutherske pædagogik? Hvis det gavnede den kristelige be-

læring, siger Luther i *Deutsche Messe*, „så ville jeg pibe med alle orgler og ringe med alle klokker og bruge alskens larm“. Han ville med andre ord bruge alle midler i pædagogikkens tjeneste, vel at mærke hvis det gavnede noget, hvis det bragte mennesker til troen og evangeliet. En sådan pædagogik med alle midler udfoldes mange steder, både i folkekirken og i andre kirkesamfund, og kan give sig meget forskellige udslag: Frelsens hær-musikken, pinsebevægelsens pop-gospelgudstjenester, musikgudstjenester med alskens klassisk kunstmusik, rock-musikgudstjenester, og som jeg for nylig læste om i mit fagforeningsblad gudstjenester med korsang med fagter og rituel dans og stemningsskabende kanonsang under kirkebønnen. Underholdningsværdien er ofte høj, og det påstås også, at det virker, i den forstand at man faktisk får lokket nogle mennesker i kirke, som ellers ikke ville være kommet der (jeg indrømmer, at jeg selv med betydelig succes lokker børnefamilier til gudstjeneste ved at servere den store lørdagsbrunch i krypten og synge kristeligt forvendte julekalendersange med børnene i krybbespillet).

Det lutherske, pragmatisk-pædagogiske syn er en væsentlig kritisk pointe overfor det laub-grundtvigske, der let slår over i selvtilstrækkelighed. Vi skal jo på en eller anden måde have folk til at gå til gudstjeneste, hvis det skal give mening at holde den. På den anden side bør man altid medtænke den laubske kritik og dens objektivitetskrav, hvis man forsøger at lokke folk i kirke med pædagogiske midler. Lokker man dem i sidste ende til sagen selv eller blot til at fornøje sig med lokkemidlerne? Når folk så glade står og synger gospelsange, er deres glæde så rettet mod Gud eller mod dem selv? Gælder den nåden eller den måde, nåden modtages på, er den et ligefremt, „enfoldigt“ udtryk for grebthed af evangeliet, eller er den tvefoldethed: „en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone, man nyder“?

Også for folk der føler sig mere hjemme i en luthersk-pædagogisk gudstjeneste end i en Grundtvigsk sakramentalgudstjeneste består de reformatoriske og laubske melodiers fortrin. Også ved en sådan gudstjeneste er der brug for en objektiv musik, der ikke spærrer for tilgangen til det egentlige ved ophobning af tilfældige, uved-

kommende subjektive følelsesoplevelser. Og i øvrigt ligger de Laubske melodier tættere på nutidens melodiideal end de romantiske og burde derfor være mere tilgængelige for nutidsmennesker. Rockmelodier er jo også enkle i fraserne, rytmisk levende og bygget på en modal harmonik. Det er en myte, at alle konfirmander elsker Hoffmans melodi til *Hil dig frelser*. De har næppe noget valg, fordi de ikke bliver præsenteret for Laubs melodi. Blev de det med samme selvfølgelighed, ville de næppe gøre ophævelser over den. Tværtimod.

Kirkemusik og gudstjeneste

Så vidt om kirkesangen. Nu lidt om kirkemusikken. Hvis gudstjeneste kun er der, hvor menigheden selv og i fællesskab frembærer sin bøn og lovsang, så følger det, at der her faktisk ikke er rum for kunstmusik. Denne skal jo udføres om ikke nødvendigvis altid af professionelle musikere så dog altid af særligt musikkyndige. Derfor kan menigheden ikke selv være aktive deltagere i lovprisningen, men reduceres til tilhørere. Ganske vist medgiver Laub, at „Gudstjænesten er også der, hvor menigheden lader bøn og taksigelse frembære, om end gennem mellemed, så dog i en tone, som alle må erkende som menighedens egen tale“ (M&K s.112). Her hentyder han eksplicit til Palestrina i en udtrykkelig indrømmelse til den katolske gudstjeneste, „for vi må have katolikkerne med der jo i mange stykker har bedre forstand på gudstjænestens væsen end vi“. Menigheden må nødvendigvis synge viser på modersmålet, men den kan altså ifølge Laub godt lade sin bøn og taksigelse frembære gennem Palestrinas musik, fordi den kan genkende den som sin egen tale. Den er tale på menighedens vegne og derfor kirkelig og gudstjenesteegnet, mens f.eks. Heinrich Schütz' musik fjerner sig fra det kirkelige, fordi den er tale *til* menigheden og Bachs musik er decideret ukirkelig, fordi den er tale på kunstnerens egne vegne.

Denne opdeling i grader af kirkelighed er kunstig. At Palestrinas musik har mindre subjektivt udtryk end Bach, er uomtvisteligt,

men at nogen menighed skulle kunne genkende den som sin egen tale, er yderst tvivlsomt. Sakramenterne og evangeliet er nok tidløse, men vi omgås dem dog historisk omskifteligt, og Palestrinas musik er i hvert fald fuldstændig ligesom al anden musik noget historisk tilblevet, hvis betydning forandres gennem historien. Den befinder sig nu – og det gjorde den også på Laubs tid – i den klassiske kunstmusiks museum. Intet mål af musikopdragelse vil kunne gøre Palestrinatidens musik umiddelbart nærværende. Den er noget, vi kun kan gå til via en historisk og hermeneutisk forståelse. I øvrigt er Palestrinas musik ligeså teknisk avanceret som anden musik; ja faktisk skyldes dens særpræg, at den står på et udviklingsstrin, hvor for første gang i musikhistorien alle musikkens tekniske parametre, melodi, harmoni og rytme var lige veludviklede og lod sig fuldstændig rationelt beherske. Og myten om Marcellusmessen – værket hvormed Palestrina i forbindelse med Tridenterkonciliet midt i 1500tallet reddede den polyfone kirkemusik fra at blive forbudt – er dybest set uforståelig. At Palestrinas polyfoni skulle gøre teksten mere forståelig og give, som det hed, mindre „tomt behag“ og mere „længsel efter den himmelske harmoni“ end anden polyfoni, forbliver et postulat. At konciliet ikke gennemførte en plan om at afskaffe alt andet end enstemmig gregoriansk sang ved gudstjenesten, skyldtes nok i høj grad, at mange ønskede at bevare pragten og det æstetiske behag ved den polyfone musik, hvilket man så kunne legitimere ved at påstå, at netop Palestrina opfyldte særlige krav til kirkemusik.

Laub forfægter da også visse steder Palestrinas særstatus med rent æstetiske argumenter: „I Italien i det 16. århundrede fik musikken den skønhed, varme og modne sødme som har gjort Palestrinatidens kirkelige musik til det uopnåelige ideal for alle tider“ (*M&K* s.33). Dette er ikke en historisk analyse, men en smagsdom, der burde falde for Laubs egen kritik af smagen som grundlag for vurderingen af kirkemusik.

Vi må forholde os til Palestrina som til al anden kunstmusik. Men derfor kunne den vel godt finde plads ved gudstjenesten, uden at man som Laub straks behøvede at afskrive foretagendet som

koncert. At han gør det, skyldes, at hans opfattelse af kunst og kunstoplevelse er for snæver. For Laub er kunstmusik „fremstilling af det skønne sjæleliv til kunstnydelse“ (M&K s.105). Altså en projektion af kunstnerens subjektivitet, som tilhøreren skal genopleve, røres over og subjektivt indleve sig i. Men kunst er ikke ren subjektivitet, den er objektiveret subjektivitet. Kunst bliver, som Hegel siger, til kunst, der hvor kunstnerens subjektivitet og hans subjektive intention forsvinder i det objektive kunstværk. Derigennem vinder det den almenhed, som gør det interessant for andre at lytte og forholde sig til.

Om Bach siger Laub:

Kaster man i tankerne et blik henover Bachs storværker, er det man får som hovedindtryk synet af en mand, den store enkelte, den dybt grebne, der ud af sin grebethed danner vældige tonebygninger; det der er emnet for værkerne, Jesu død, opstandelse eller hvad det nu kan være, er altid set med Bachs øjne, hans tåreblændede øjne. (M&K s.116)

Men Bach er mere en ren subjektivitet. Om han overhovedet udtrykker sine egne følelser om emnerne, kan vi ikke vide. Det var først hans søn Carl Philipp Emanuel, der skrev et værk med titlen: *C. P. E. Bachs Empfindungen*. Før ham var det subjektive følelsesudtryk ikke nogen udtalt del af kompositionen, man skildrede i stedet alment definerede affekter. Den subjektivitet, man indiskutabelt finder i Bachs værk, er ikke en tilfældig, individuel subjektivitet, men en almen, objektiv subjektivitet.

Objektiveringens hos Bach finder sted i hans arbejde med det kunstneriske materiale, i hans omgang med de overleverede gener, former og teknikker. Det er jo det, som er objektivt givet for en komponist. Bach gennemgløder denne objektivitet med sin subjektive intention, og resultatet bliver en ny objektivitet, i den forstand, at det er resultatet af en kunstnerisk nødvendighed, den rigtige løsning på det tekniske problem, han har været stillet over for.

Laub kalder Händel „digteren med den objektive skildring“ og stiller ham i modsætning til Bach, „musikeren med det subjektive præg“ (M&K s. 116). Men det er en forsimplet betragtning. Vi kan se på de to komponisters musik til englesangen julenat i *Messias* og *Juleoratoriet*.

15 Chorus
Allegro

Sopr.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -

Alto
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -

Ten.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -

Basso
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö -
Glo - ry to God, glo - ry to God in the high -

Allegro
Ob. Fg. Tr.
Vclla
Cont. Comb. Org.

4
he,
est,
he,
est,
he,
est,
und Fried auf Er - den,
and peace on earth,
Und Fried auf Er - den,
And peace on earth,

4

Eks. 4. Händel: *Glory to God* fra *Messias*

Nº 21. Chor.

Vivace.

Sopr. Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -

Alt. Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -

Ten. Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -

Baß. Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -

Vivace.

Viol. Viol.

2 Fl. 4 Ob. *staccato* Bl. Bl.

E

re sei Gott in der Hö - he, in der Hö -

Eh - re sei Gott in der Hö - he!

re sei Gott in der Hö - he, in der Hö -

re sei Gott in der Hö - he!

Eks. 5. Bach: *Ehre sei Gott in der Höhe* fra *Juleoratoriet*

Händel komponerer ordene „Ære være Gud i det højeste“ i homofone korakkorder ledsaget af trompetfanfarer og 16. delsløb i violinerne. Ordene „Og fred på jorden“ messes unisont af tenorer og basser, og det eneste kompositoriske indgreb er, at ordene „på jorden“ i basserne falder en oktav ned som illustration af, at freden kommer ned til jorden.

Bach komponerer „Ære være Gud“ som en intrikat korfuga, der begynder *in medias res*, dvs. uden den almindelige fugabegyndelse, hvor stemmerne sætter ind en ad gangen. Det ledsages

af et orkesterakkompagnement, der ikke følger korstemmerne. Blæsere og strygere stilles overfor hinanden som to orkestre, der kaster akkorder til hinanden. Resultatet er snarere kaotisk overvældende og op-højet end afbalanceret og smukt.

Bach følger traditionen ved at dæmpe dynamik og hastighed til „og fred på jorden“, men komponerer til gengæld en meget pate-tisk harmonik med stærkt udtryksfulde dissonanser. Hvor disse ord hos Händel bliver en forkyndelse af freden fra oven, bliver de hos Bach et inderligt udtryk for selve freden.

The image shows two systems of musical notation for a vocal and piano setting of the Christmas Oratorio. The first system, labeled with a box containing the number 26, shows four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "he, in der Hö - he, und Frie - de auf Gott in der Hö - he, in der Hö - he, und Frie - de auf Gott in der Hö - he, und Frie - de auf re sei Gott in der Hö - he, und Frie - de auf". The piano accompaniment features a complex, dissonant texture with many chords and moving lines. The second system, labeled with a box containing the number 27, shows four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "Er - den, und Frie - de auf Er - den, Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf Er - den, und Frie - de auf". The piano accompaniment continues with a similar complex texture.

Eks. 6. Bach: *Und Friede auf Erden* fra Juleoratoriet

Händels tilgang til teksten er objektiv, i og med at han nøjes med at illustrere den og ikke går subjektivt ind i den. Som så ofte hos Händel er der tale om en meget enkel sats af næsten tegneserieagtig tydelighed, hvor kendte musikalske toposer sammenstilles uden synderlig subjektiv bearbejdelse. Til gengæld er resultatet lidt tilfældigt, i den forstand at der ikke er noget i satsens logik, der siger, at Händel ikke lige så godt kunne have valgt nogle andre udtrykskarakterer. Hans sats er – lidt groft sagt – resultatet af vilkårlige, subjektive valg. Bachs sats derimod præsenterer sig netop igennem hans stærke subjektive arbejde, som om den ikke kunne være anderledes. Den optræder med en fordring på virkelig at være englesangen julenat. Den er ikke bare et vagt, subjektivt udsagn af typen „sådan føler jeg nu lige, det var“. Bach opbyder hele sin objektive teknik og sin subjektive indfølelse og erkendekraft til at give et bud på, hvordan det virkelig lød. Det er hans objektivitet, som naturligvis er af en anden slags end naturvidenskabelig objektivitet, kunst er ikke virkelighed. Musikken kunne naturligvis være anderledes, og hvordan englesangen rent faktisk lød, kan ingen af os vide. Men inden for kunstværkets rammer gør Bachs musik fordring på at være den objektive virkelighed.

Forholdet mellem subjektivitet og objektivitet i kunsten er tydeligt reflekteret i Bachs passioner med deres tre forskellige lag med hver deres grad af subjektivitet og objektivitet: 1. Den objektive beretning hos evangelisten, som tolkes subjektivt i det dramatiske recitativ, 2. den individuelle subjektive reaktion i arierne, som ikke er lagt i munden på navngivne individer, men på almene, allegoriske personer, og som derfor udtrykker en almen, objektiveret subjektivitet, og 3. den almene menigheds refleksion i koralerne. Gennem den bevidste sammenstilling af disse forskellige bevidsthedslag giver Bach sin fremstilling af lidelseshistorien den almenhed, der gør ham fortjent til betegnelsen den femte evangelist. Passionerne er Bachs subjektive bud på, hvad der objektivt skete, og hvordan man alment, objektivt skal forholde sig til det. Hvis man kun hører musikken for at røres over udtrykskaraktererne i de enkelte satser, ja så er man bare en kunstnyder til koncert. Men hvis man lytter adækvat

til hele værket og søger at forstå det i dets helhed, sådan som Laub selv fordrer det i sin musikopdragelse, så er det mere end bare passiv nydelse. Det er oplevelse og erkendelse af og om kristentroen, hvilket er en nok så aktiv måde at forholde sig til det, som Gud har givet, som bøn og lovsang. Og det er ikke indlysende, hvorfor de to ting ikke skulle kunne forenes i en gudstjeneste.

Det er en trivialitet, at Bachs store værker er for lange til at bruges i en almindelig gudstjeneste. Kortere musikalske kunstværker kan derimod godt være integrale dele af et gudstjenesteforløb. I kirkelig kunst og musik reflekteres troen og evangeliet æstetisk. Denne æstetiske refleksion kan godt indgå i et samspil med den rationelle udlægning af evangeliet i prædikenen og dets aktualisering i menighedens fællesskab om bøn, lovsang og sakramenter. Men så skal menigheden naturligvis forholde sig til kunst som erkendelse og ikke blot som substrat for sanselig nydelse og subjektivt oplevelsesføleri.

Den grundtvigsk-laubske gudstjeneste skal udspringe af og manifestere et substantielt menighedsfællesskab, men den kan dog ikke gøre ved, at de konkrete medlemmer i menigheden tilhører et samfund, der kræver at de udvikler sig som enkeltstående individer. Og måske er et af den moderne gudstjenestes problemer, at den ikke i tilstrækkelig grad reflekterer dette modsætningsforhold mellem fællesskab og individ.

Man griber for kort, hvis man dogmatisk postulerer et menighedsfællesskab, som den enkelte så kan bestemme sig til at deltage i eller stå uden for, og hvor man ikke bekymrer sig om, hvorvidt form og midler kan tiltrække eller overbevise nogen. Og man går også fejl, hvis man som i de mange afarter af luthersk-pædagogiske gudstjenester, der nu så mange steder får karakter af æstetiske oplevelser, med alle midler søger at lokke folk ind i butikken ved at give dem, hvad man tror, de vil have. Gudstjenesten burde tilgodese, at moderne individer har behov for at forholde sig både individuelt og kollektivt til evangeliet. Til det sidste er den objektive laubske kirkesang fortsat det bedste middel, man kan pege på, mens kirkelig kunstmusik og for den sags skyld anden kirkelig kunst kunne være et væsentligt middel til at forholde sig subjektivt alment.

Laub gjorde sig lystig over folk, der sagde, at de fik mere ud af at høre Bach end af at gå i kirke. Han havde sikkert ret i, at mange af dem var borgerlige filistre, der blot ventede en følelsesmæssig oplevelse af både kunst og gudstjeneste og (med rette) fandt, at der trods alt var mest følelse i kunsten. Men han var selv en filister, når han var ude af stand til at forestille sig, at man kunne hente andet i Bachs musik end subjektiv rørelse. Kunst er ikke abstrakt, subjektivt føleri, det er en særlig erkendeform. At forstå og tilegne sig den erkendelse, der findes i et stykke kirkelig kunstmusik er både noget receptivt og noget aktivt, både belæring og åndelig handling, og det burde derfor kunne finde plads i både en grundtvigsk og en luthersk gudstjeneste. Men det forudsætter en grundig opdragelse i at forholde sig til kunstmusik efter Laubs ideer, og at den laubske kritik af selvgodhed, sentimentalitet og slet subjektivitet altid tænkes med som prøvesten i den gudstjenstlige samvittighed.

Thomas Laub

– samvittigheden i den danske kirkesang

Af Peter Thyssen

Hvis man går til gudstjeneste i andre lande og hvis man diskuterer kirkemusikalske problemer med udenlandske fag- og lægfolk, vil man i regelen hurtigt fornemme en grundlæggende forskellighed i opfattelsen af, hvor grænserne går for brugen af musik i kirken. Principielle spørgsmål om kvalitet, lødighed, kirkelighed m.v. synes for størsteparten af disse folk at være en by i Danmark. Ikke overordnede principper og kriterier for kirkemusikken, men derimod det virkningsfulde og det appellerende – kort sagt: *det umiddelbart brugbare* fremhæves som det afgørende i kirkemusikken. I praksis er konsekvensen da ofte en ubestemmelig stilpluralisme, hvor klassiske koralmelodier, gospelmelodier og refrænagtige Taizé-melodier og klinger side om side.

At noget lignende også kan opleves i danske kirker, er ikke nogen hemmelighed. Men jeg vil vove den påstand, at *hvis* og *når* man i Danmark indfører nye musikformer i gudstjenesten, sker det normalt ikke uden livlig diskussion. Dette blev særligt markant, da man i forbindelse med udformningen af den nye koralbog diskuterede betimeligheden af de helt nye melodier; herunder ikke mindst spørgsmålet om, hvorvidt melodier, der ikke egner sig for orgel, overhovedet bør indgå i folkekirkens officielle melodirepertoire – et spørgsmål og en problematik, der i de fleste af vore nabolande ville være fuldstændig uforståelig.

Min pointe er, at når det i Danmark i det mindste stadig diskuteres, hvorvidt man kan bruge den ene eller den anden musikform, skyldes det primært Laubs kirkesangsreform, der ikke blot i praksis

har præget den danske opfattelse af, hvilken musik, der egner sig til gudstjenesten, men som også har videregivet et teoretisk grundlag for den fortsatte diskussion herom. Dette teorigrundlag er ikke tilfældigt, eftersom Laubs anliggende netop var at formulere et alternativ til det subjektive „smag og behag“-standpunkt, der prægede det kirkemusikalske landskab omkring år 1900.¹

”Teori“ betyder jo „at skue“ – i den betydning, at man træder et skridt ved siden af en sag for at kunne betragte og iagttage den med en uhildethed, der ikke er mulig, så længe man befinder sig midt i den, og hvor det derfor er vanen, smagen og konventionen, der bestemmer.

Uanset hvordan man i øvrigt stiller sig til hans kirkemusikalske synspunkter, kommer man ikke uden om, at Laub mere end nogen anden i Danmark har formuleret nogle værdifulde teoretiske redskaber til refleksionen over og diskussionen om, hvad „kirkemusik“ er, kan og bør være.² Og argumenterne i den standende debat om kirkemusikkens fornyelse vidner da også om, at Laubs „oplæg“ stadig er virkedigtigt.

Dette forhold er baggrunden og bevæggrunden for den noget provokerende overskrift: „Thomas Laub – samvittigheden i den danske kirkesang“. Med denne formulering er den danske folkekirke også karakteriseret som et subjekt, der kan tillægges så meget som en „musikalsk samvittighed“. Og som hos alle andre „personer“, kan der således være tale om „god samvittighed“ eller „dårlig samvittighed“. Endelig er der også den tredje kategori, nemlig „de samvittighedsløse“.

-
1. Jf. Laub: „Og dette behag vil i regelen vise sig at være grundet i hvad man er vant til, vanerne kan så være mer eller mindre fine, mer eller mindre musikalske. Dette er et lovligt lavt standpunkt at stå på, når det skal afgøres, hvorvidt salmemelodier duer eller ikke.“ *Musik og kirke*, København 1920 (41997), s. 8.
 2. Jf. Jørgen I. Jensen: „[Resultatet af Laubs bestræbelse blev] det mest sammenhængende og gennemtænkte syn på forholdet mellem gudstjeneste og musik, som vi hidtil har set herhjemme“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1983-84*, s. 121.

I hvilket omfang, kirkefolket i Danmark lader sig rubricere under disse tre kategorier, tilkommer det ikke mig at tage stilling til. Jeg vil holde mig til det generelle: nemlig at samvittigheden er at forstå som det sted, hvorfra man vurderer og bedømmer rigtigheden af sine handlinger. Det er således ikke samvittigheden, der afgør, *hvad* der er rigtigt og forkert. Samvittigheden afgør alene, *hvorvidt* man har handlet i overensstemmelse med hhv. det rigtige eller det forkerte (med hhv. „god“ eller „dårlig“ samvittighed til følge). Samvittigheden forudsætter med andre ord et kendskab til, hvad der er rigtigt og forkert, for at kunne fungere som denne indre dømmeinstans.³

I forlængelse heraf bliver det relevant at spørge, hvad det er i Laubs kirkesangsreform, der har givet ham en helt særlig virkningshistorie i dansk gudstjenesteliv. Afgørende er naturligvis hans mange originale salmemelodier, der har givet ham en ubestridt førsteplads, hvad angår melodier af en enkelt komponist i de danske koralbøger siden 1954.⁴ Men herudover er det min tese, at når Laub mere end nogen anden har bidraget til at skabe debat om, hvad der er „rigtigt“ og „forkert“ i kirkemusikken, skyldes det ikke mindst den sammenhæng mellem gudstjenestesyn og kirkelig musikstil, som kommer til udtryk hos ham. Denne sammenhæng skal i det følgende belyses nærmere.

Gudstjenesten og den kirkelige musikstil hos Laub

Laubs formulering af en decideret kirkelig musikstil er nøje forbundet med hans gudstjenestesyn. Det er med andre ord de særlige

3. I takt med, at grænsedragningerne mellem „rigtigt“ og „forkert“ mere eller mindre udviskes, mister også samvittigheden sin betydning og funktion i den menneskelige bevidsthed. Dette turde også være årsagen til, at selve ordet „samvittighed“ i dag nærmest har fået en altmodisch klang; som noget, der kun er for mennesker, der er bebyrdet med en særlig moral!

4. Det er således værd at bemærke, at Laub – som den eneste komponist – i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* har fået sin egen rubrik i den kronologiske fortegnelse over koralbogens melodier.

gudstjenstlige behov, der er bestemmende for stilen i den gudstjenstlige musik. Ikke musikken, men gudstjenesten som helhed er normgivende for, hvilke musikalske udtryksformer og virkemidler, der hører hjemme i kirken – og hvilke, der ikke gør.

Historisk betragtet har det da også altid været et mere eller mindre reflekteret – og et mere eller mindre plausibelt – gudstjenestesyn, der er blevet lagt til grund for musikken i gudstjenesten. I det omfang, der overhovedet har været tale om en „kirkelig musikstil“, hidrører denne på tilsvarende måde fra de forskellige epokers opfattelse af, hvad gudstjenesten er og bør være.

En markant gennemført kirkelig musikstil finder vi i den gregorianske kirkesang, som den udformedes i middelalderen. De faste tonearter og de faste musikalske formler i gudstjenestens forskellige liturgiske led skulle ikke mindst tjene det formål at understrege og fremhæve gudstjenestens evigheds karakter (jf. den middelalderlige katolske kirkes vedtagne konvention om, at det var englens selv, der havde hvasket pave Gregor den Store de gregorianske tonearter i ørerne!). Som gudstjenestens indhold var urokkeligt, således måtte også dens musikalske form være det.

Luther fornægtede ikke denne dimension i gudstjenesten, men insisterede på, at gudstjenesten skulle være noget andet og mere end blot en højtidelig og ophøjet handling. Den kristne gudstjeneste skulle først og fremmest være sjælesørgerisk-forkyndende, og til det formål måtte også gudstjenestens musik revideres. Berømt er Luthers udsagn om, at hvor det kunne være til gavn for Ordets forkyndelse, dér ville han gerne „lyde med alle klokker og pibe med alle orgler og lade alt klinge, som klinge kunne“ (*Deutsche Messe*, 1526). Dette udsagn skal imidlertid sammenholdes med andre udtalelser af Luther, f.eks. når han siger, at han ønsker sange i kirken, der er „værdige til gentagen brug i Guds kirke“ („*quae digna sunt frequentari in ecclesia Dei*“). Man kan derfor ikke tage Luthers udsagn fra *Deutsche Messe* som et *carte blanche* til at bruge hvilken som helst form for musik i kirken. For Luther handlede det snarere om, at kirkemusikken på en og samme gang skulle være både „folkelig“ (forståelig) og „værdig“ (højtidelig) – et fænomen, der afsted-

kom en blanding af stilarter i reformationsårhundredets kirkemusik (folkeviser, gregoriansk, renaissancepolyfoni).

Med indoptagelsen af den barokke dramamusik i den lutherske kirkemusik bliver det i 16- og 1700-tallet betydeligt sværere at tale om en kirkelig musikstil. Luther blev i rigt mål taget til indtægt for sine positive udtalelser om musik i kirken, og i en tid, hvor gudstjenesten ved alle tænkelige midler skulle påvirke den enkelte kirkegænger til såvel bodfærdighed som trosvished, helligede målet i bogstaveligste forstand midlerne, når det gjaldt brugen af musik i gudstjenesten.

Baroktidens opfattelse af og tiltro til, at musikken kunne og skulle afficere det menneskelige sind i en specifik religiøs henseende, lever videre, efter at den kirkelige barokmusik har fundet sin afslutning i 1700-tallets midte. Ligesom gudstjenestens hovedsag nu bliver den enkeltes personlige (moralske) opbyggelse, således skal musikken ved sin værdighed og ophøjeth understrege den følelse, der er forbundet med tilegnelsen af det guddommelige budskab. Resultatet bliver, at også menighedssangen underlægges kunstmusikkens paradigme – forstået på den måde, at salmesangen får alle „lyttemusikkens“ karakteristika: patetiske melodiføringer, svulmende akkorder og et langsomt („højtideligt“) tempo.

Påfaldende nok hedder det hos Berggreen i 1853 om selve kirkesangen, at „Alle ere vist enige i Opfattelsen af Kirkesangens Hensigt: at sætte Sindet i en religiøs Stemning“, ligesom Berggreen udtrykkeligt siger, at „Psalmes-Melodiernes Bevægelse altid bør holde sig inden for Langsomhedens Begreb“⁵. Det er stadig „den religiøse stemning“, der er i højsædet i gudstjenesten – og dermed også retningsgivende for den gudstjenstlige musik, herunder også salmesangen.

Det er i øvrigt på denne tid, at ideen om en selvstændig kirkelig musikstil dukker op. Denne tanke er nøje forbundet med romantikkens interesse for historien, hvor også den historiske kirkemusik

5. A. P. Berggreen: *Melodier til „Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt“ og til „Evangelisk-christelig Psalmebog“*, 1853, s. XIII og XVIII.

gøres til genstand for en særskilt opmærksomhed. Det gælder i første omgang den gamle katolske kirkemusik, især Palestrina (begyndelsen af 1800-tallet), dernæst hans tysk-lutherske pendanter, bl.a. Johann Eccard (midten af 1800-tallet) og senere Johann Sebastian Bach (slutningen af 1800-tallet). Endvidere bliver de gammelprotestantiske koralmelodier søgt genoplivet i deres oprindelige melodiske, rytmiske og harmoniske former (Tucher, Zahn, v. Winterfeld m.fl.). Alt sammen med det overordnede formål at (gen)skabe en egentlig kirkelig musikstil.

Ideen om en kirkelig musikstil, med forankring i den historiske tradition, som også Laub fra 1880'erne slår til lyd for det, er i virkeligheden et *romantisk* projekt – for så vidt som det har sin umiddelbare forudsætning i romantikkens interesse for og dyrkelse af „det historiske.“ At 1800-tallets rekonstruktioner af en kirkelig musikstil netop er konstruktioner, fremgår ikke mindst af de tyske reformbevægelsers diskussioner om, hvortil epoken for den „sande kirkemusik“ går: indtil 1600 (Palestrinatidens kirkemusik) eller indtil 1750 (Bachs kirkemusik)?⁶

Når Laub i dette spørgsmål entydigt tager parti for det første, er det primært under henvisning til den nyorientering, der kan iagttages i musikken efter år 1600, hvor opera- og dramamusikken bliver den dominerende stilretning – også inden for datidens kirke-musik. Laub vender sig her mod den særlige funktion af musikken, der består i „en kunstnerisk fremstilling af de menneskelige sindsbevægelser og sindstilstande“ (jf. Laubs avisartikel: „Musik og Kirke“ fra 1910, der er genoptrykt i dette årsskrift). Eller som han andetsteds siger det:

Denne sidste musikart er altid *fremstillende*: den går ud på at give udtryk for sindsbevægelser, som den foreviser tilhørerne, til beskuelse, til kunstnydelse. Hvad enten musikken har ord, eller den blot er instrumental, altid virker den som fra en

6. Jf. min artikel: „Carl von Winterfeld – et forbillede for Thomas Laub“, *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1997*, s. 65ff.

skueplads. Og tilhørerne véd godt at de er på komedie; hvor stærkt de end rives med i deres fantasi, hvor levende de end tager del i de menneskeskæbner der males dem for øje, – eller øre –, de glemmer aldrig, at de er tilskuere til et spil, en „leg“ for fantasien, at formålet er kunstnydelse.⁷

Over for denne „fremstillende“ rolle må kirkemusikken og kirkesangen have, hvad man kunne kalde en „frembærende“ funktion:

Ganske anderledes i kirkesangen. Her er ordene – kirkens ord, gudstjenesteordene, hovedsagen; musikken tjæner. Dens opgave er på værdigste måde at frembære ordene, at fremsige dem i en tone, der udtrykker menighedens tilslutning, med ét ord: den er menighedens ja og amen til ordene. Og denne tilslutning er ikke en fantasileg til nydelse, den er en virkelighed, en personlig udtalelse af dem, der gør kirkens ord til sine. Jo mere musikken bøjer sig ydmygt under ordene, jo nærmere den er sit mål; den stræber ikke efter at være kunst for kunstens skyld, men idet den med sine beskedne midler søger at gøre ordene al mulig ære, kommer den ligesom uafvidende til alligevel, på sin måde, at blive stor kunst. Hvis de stolte musiklinjer i melodien til „Ebbe Skammelsøn“ ikke er stor kunst, så ved jeg ikke, hvor den overhovedet er at finde.⁸

Det „autentiske“ i kirkemusikken består altså for Laub i musikkens funktion som frembærer af menighedens ord. Kirkemusikken skal ikke, som så megen anden musik, gøre opmærksom på sig selv ved

7. Thomas Laub: „Vore folkevisemelodier og deres fornyelse“, *Danske Studier*, København 1904, s. 192.

8. Smst. s. 193. Retfærdigvis skal også Laubs afsluttende replik til denne problemstilling gengives: „I virkeligheden ligger Mozarts dramatisk „fremstillende“ musik mit hjerte ligeså nær, ja måske nærmere, end middelalderens ord-frembærende musik, så der ligger altså ikke noget som helst nedsettende i det jeg sagde om „teater-ageren“ o.s.v.“

at fremstille og afmale stemninger og følelser – en funktion, der uvægerligt omdanner menigheden til et *publikum*; til betragtere og iagttagere, der godt ved, at de er „på komedie“, fordi hovedformålet her er kunstnydelser som sådan.

Og gudstjenesten er *ingen* komedie. Her handler det ikke om æstetisk kunstnydelse, men om den personlige relation mellem Gud og mennesker. Derfor må Laub opfatte den frembærende musik som den eneste autentiske form for gudstjenestemusik, fordi musikken her alene tjener som frembærer af menighedens ord til Gud – ikke som en art uforpligtende leg, men som det virkelige udtryk for menneskets personlige Gudsforhold.

Det er da også her, samvittighedsspørgsmålet melder sig. Hvorfor man går til gudstjeneste og hvad man forventer af den, kan i sig selv betragtes som et samvittighedsspørgsmål. Men det afgørende i denne sammenhæng er naturligvis det samvittighedsansvar, der hviler på gudstjenestens tilrettelæggere: præster og organister (men indirekte også salmedigtere og kirkekomponister). Hvad er det for en gudstjeneste og gudstjenesteforståelse, man ønsker at udbrede?

Som det fremgår af de ovenstående citater, har Laub i tilknytning til musikkens gudstjenstlige funktion givet sit eget bud på, hvordan gudstjenesten skal forstås som en dialog mellem Gud og mennesker (og ikke som en monolog i form af, at menigheden bliver underholdt med retoriske eller musikalsk-æstetiske divertissementer).⁹ Inspirationen fra Grundtvigs tanker om gudstjenesten som en „levende vekselvirkning“ mellem Gud og mennesker er indlysende, men man kan også tænke på Luther, når han gjorde gældende, at „i

9. Således Laub i et brev til Thorvald Aagaard (22.11.1907), hvor han svarer på en opfordring om at komponere liturgisk musik:

”Kære A. Desværre må jeg opgive det „liturgiske“. Alle forsøg mislykkes. Dels har jeg jo ikke rigtig tro til tingen i vore dage, hvor det jo altid vil blive noget af en æstetisk forlystelse, selv om musikken selv er nok så kirkelig. (...) De taber såmænd heller ikke noget videre derved. God præken og gode salmer er bedre end alle festligheder.”

Når Laub alligevel endte med at komponere messetoner m.v. til 1912-ritualets nadverliturgi, var det ifølge Povl Hamburger „som Protest mod

gudstjenesten skal der ikke ske andet, end at vor kære Herre selv taler til os med sit hellige ord – og at vi taler til ham med bøn og lovsang“.¹⁰

Ligeså betydningsfuldt er det imidlertid, at Laub med sine melodikompositioner også har givet et praktisk bud på, hvordan denne gudstjeneste „lyder“. Det ideal, som Laub virkeliggjorde i sine originale salmemelodier, kan kort beskrives som kombinationen af gammelkirkelig tone og folkelig sang – spundet sammen af det, der er hele forudsætningen for melodiernes levedygtighed: nemlig komponistens subjektive kunstneriske udtryksmåder.

Dette kan samtidig gælde som Laubs formulering af en kirkelig musikstil. Og både med det gudstjenestesyn, der ligger til grund herfor, og den gennemslagskraft, som Laubs melodier har vist sig at have i praksis, er der også givet en kvalificeret håndsækning til vurderingen af, hvad der forekommer „rigtigt“ og „forkert“ i kirkesangen.

Eller som Laub siger det i forordet til *Musik og kirke*: „Man forstår jo kun en ting, når man kender dens grænser.“ Hvor disse grænser så går i kirkesangen og i kirkemusikken, må enhver prøve med sin egen samvittighed!

noget kirkeligt set mindreværdigt, som Kantoren Adolph Eggers under Laubs sygdom havde skrevet til det nye Ritual“ (Povl Hamburger: *Thomas Laub. Hans Liv og Gerning*, København 1940, s. 86-87).

10. Martin Luther: Prædiken ved indvielsen af Slotskirken i Torgau, 17. søndag e. trinitatis 1544, WA 49, 588,15-18.

Musik og kirke

En hidtil utrykt Laub-artikel fremlagt af Henrik Glahn

Forbemærkning

Til erstatning for et meget laset eksemplar af Thomas Laubs *Om Kirkesangen* (1887) kunne jeg for nogle år siden antikvarisk købe et smukt forlagsindbundet og jomfrueligt eksemplar af denne historisk skelsættende lille bog. Det erhvervede eksemplar viste sig ved ejerindskrift at have tilhørt Laubs yngre søster, Johanne Hansen (1859-1943), men nok så interessant var det bag i bogen at finde indklæbet et avisudklip med en hidtil ukendt artikel af Thomas Laub. Den havde overskriften *Musik og Kirke*, og var med Laubs egen hånd forsynet med kildeangivelsen „Dagbladet 23. Jan. 1910.“ Tilsyneladende har ingen tidligere været opmærksom på denne artikel, der hverken figurerer i Povl Hamburgers meget udførlige og systematiske *Bibliografisk Fortegnelse over Thomas Laubs litterære og musikalske Arbejder*, Kbh. 1942, eller i samme forfatters Laub-biografi fra samme år eller for den sags skyld i andre mig bekendte fremstillinger om Laub.

Selvom man næppe kan finde meget nyt i det her tilfældigt opdukkede indlæg af Thomas Laub i hverken forhold til, hvad man kan læse i *Om Kirkesangen* (1887), i *Musik og Kirke* (1920), i forordene til koralsamlingerne eller til de allerede kendte trykte foredrag af Laub om kirkesangen, synes jeg, at det fortjener at genoptrykkes her som et relevant indslag i nærværende årsskrifts hovedtema. Uden at have undersøgt det nærmere er der – så vidt jeg kan se – tale om en uprovokeret artikel, der på en meget personlig, ja, lidenskabelig måde, men samtidig med stor klarhed argumenterer for indførelsen af de gamle kirkemelodier i de former, som Laub selv havde tilvejebragt i de tidlige samlinger, – her med særlig henvisning til *Udvalg af Kirkemelodier* 1896.

Artiklens indhold taler ganske vist for sig selv, men et par – måske overflødige – kommentarer skal knyttes til den: Omtalen i sidste afsnit af den i Ryslinge menighed allerede gennemførte kirkesang i pagt med Laubs ideer refererer naturligvis til organisten, højskolelæreren og komponisten Thorvald Aagaards banebrydende virke siden 1905 i den fynske valgmenighed. – Desuden hentyder Laubs allersidste noget bitre bemærkning om, at han selv kun „i Frastand“ kunne arbejde med på reformens virkeliggørelse, til den situation, Laub selv befandt sig i som organist ved Holmens Kirke. Siden H. M. Fenger i 1900 tiltrådte embedet som Holmens provst, var Laub som bekendt blevet bedt om ikke i sin organistgerning at fremme sine ideer om „vor gamle kirkesang“ (jf. Povl Hamburger: *Thomas Laub. Hans Liv og Gerning*, Kbh. 1942, s. 158). Udadtill døde Laub ellers med dette vilkår i stilhed resten af sit liv!

Henrik Glahn



Musik og kirke

Af Organist Thomas Laub

I mismodige Øjeblikke fristes man undertiden til at spørge: er det ikke en Ulykke, at Kirken har taget musikken i sin Tjeneste? Er de to ikke af saa forskellig Natur, at de overhovedet ikke kan enes? Har Musikken som Kunst ikke Krav, den ikke kan undlade at stille uden at fornægte sig selv; men som Kirken ikke kan opfylde uden at fornægte sig selv? Ligner deres Forbindelse ikke et Ægteskab, hvor de to Parter er ude af Stand til at forstaa hinanden, og hvor det derfor i bedste Tilfælde fører til en utaaelig Lempen sig og Given Afkald fra den føjeligstes Side, i værste til et evindeligt Overgreb fra den stærkeres Side?

Spørgsmaalet er ikke saa urimeligt, som det kunde synes: lad os se paa et Punkt, der er ret afgørende i Forholdet mellem de to. Spørg, hvem De vil i Menigheden, om Grunden til, at den eller den Form for Kirkesang særlig yndes, og De vil i de fleste Tilfælde faa det Svar: „Vi holder saa meget af de melodier, for vi synes de er saa kønne“ – eller ved nøjere Eftersyn: „For vi har nu engang vænnet os til dem; de er af samme Slags som de Melodier, vi ellers holder af“, d. v. s. de verdslige. Altsaa: en æstetisk Synsmaade og en Æstetik grundet paa Vane og Bekvemmelighed – en Kirken uværdig Synsmaade! Anvend den paa andre kirkelige Omraader, paa Forkyndelsen f. Ex.: „Vi holder saa meget af den eller den Forkyndelse, for den tiltaler os æstetisk, og vi behøver ikke at lempe vor Smag for dens Skyld“.

Man vil maaske sige, at saaledes svarer kun de uudviklede. Nej, Musikhistorien viser os, at den æstetiske Synsmaade i de sidste tre Aarhundreder er bleven gennemført i Kirkemusikken med stadig stigende Klarhed og Konsekvens, og netop af de udviklede; de uudviklede har fulgt med saa godt, de kunde. Hermed er det gaaet saaledes til – jeg nøjes med en løs Antydning af, hvad jeg andetsteds har paavist. I Tiden omkring 1600 opstaar en ny Musik med andre Formaal end den tidligere i Hovedsagen kirkelige og folkelige Musik. Det gaar nu ud paa en kunstnerisk Fremstilling af de menneskelige Sindsbevægelser og Sindstilstande i Theater- og Koncertmusik, og det bliver – ganske naturligt og med fuld Ret – en Musik, der kræver at nydes æstetisk, saadan som vi nyder Tragedier, lyriske Digte og anden Poesi.

Til denne nye Musik behøvedes nye Tonesammensætninger – i Musik er jo Indhold og Toneopbygning uadskilleligt forbundne – og disse Sammensætninger blev ogsaa lidt efter lidt opfundne og fuldkommengjorte som Udtryk for det nye, der skulle siges; alt, hvad der var af Genialitet i Tiden, arbejdede mod samme Maal, og Maalet blev naaet: den klassiske Musik, Händels og Bachs, Mozarts og Beethovens Musik.

Men nu sker det, at Kirkens Mænd bliver saa indtagne i de nye Toner, at de absolut maa have dem til ogsaa at lyde ved Gudstjenesten. Motiveringen er den mere end tvivlsomme: vi bør give Gud

det bedste, vi har. Følgen bliver saa, at de gamle Kirketoner mere og mere forfalder, mens de nye Musikformer med det nye Stemningsindhold trænger sig frem. Men det, som var en Dyd i Theatret og Koncertsalen, bliver nu en Fejl i Kirken; thi hvad har Gudstjeneste med kunstnerisk udførte Sjælemalerier at gøre, eller hvad skal Menigheden med æstetisk Nydelse i det Øjeblik, den taler med sin Gud? Musikkens Opgave i Kirken er klar og tydelig: den skal som en ydmyg Tjener frembære Kirkens Ord, saa at de kommer til deres Ret; den skal i sin Sammensætning give Udtryk for – ikke Menighedens (eller de enkeltes) „Stemninger“ – men Menighedens „Stemthed“ overfor Ordene, dens enfoldige Tilslutning til dem, dens Ja og Amen. Hvad der er der[ud]over, er af det onde.

Nu sidder vi midt i Ulykken. Jeg ved godt, at mange musikalske, der helt lever i vor Tids Musik, ikke kan indse dette; det forstaar kun den, der har faaet sine Øjne opladte i det Fornyelsens Bad, som rinder i Musikhistorien: kun et klart Overblik over Musikens Udvikling kan lære en, hvad de forskellige Perioder evner, og hvad de ikke evner. Og vor Musik, hvor fuldkommen den ellers er, evner ikke at give den enfoldige folkelige Tone, Kirken har Brug for. Derfor svømmer vi i Stemning og Kunstnydelse. Se paa vore nyere danske Kirkemelodier; de begyndte saa jævnt („Den signede Dag“ [Weyse, DDK 45], „Kirken den er et gammelt Hus“ [Lindeman, DDK 243] „Vær velkommen, Herrens Aar“ [Berggreen, DDK 447]), men efterhaanden er de blevet til rene Romancer, d. v. s. lyriske Stemningsdigte; Kunst for Kunstens Skyld, Kunst til at nyde („Kom, Gud Helligaand, kom brat“, [Barnekow, DDK 250] „Hil dig, Frelser og Forsoner“ [Hoffmann, DDK 170], „O, du min Immanuel“ [Winding, DDK 328]). Jeg gad vidst, hvad der skiller disse Melodier fra Elskovsangene mellem Weyses Romancer, – det skulde være, at disse sidste knap er saa sentimentale. Eller tænk paa Weyses dejlige melodi til „Das Grab ist tief und stille“, dette geniale Udtryk for den dybe mørke Stemning i det lidet kirkelige tyske Digt, – tænk, at denne Melodi, saa udmærket paa Plads, hvor den hører hjemme, nu skal bruges i Kirken til „Med Straalekrans om Tinde“, blot for at give Folk Lejlighed til

at svælge i Følelse. [Weyses romancemelodi blev optaget til salmen i H. Rungs melodisamling 1857, senest i Bielefeldts koralbog 1900, her til „Min død er mig til gode“]. En Haan mod Weyse, en Skændsel for Kirken! Men – „vi holder af disse Melodier, for de er saa kønne“! Fuldstændigt i Konsekvens er da ogsaa de Udtalelser, man tit hører efter Koncertopførelser af, lad os sige en Bach'sk Passion: „Det var langt opbyggeligere end en Gudstjeneste“. Er Formaålet æstetisk Nydelse, kan Kirken selvfølgelig ikke konkurrere med Koncertsalen.

Musikværdiernes Rækkefølge er derfor helt ombyttet. Skal Hovedvægten lægges paa Stemningen, maa det klanglige – svulmende Akkorder og Orgelvirkninger – skydes i Forgrunden. Det siges jo rent ud: en Organist har til Hovedopgave at „stemme til Andagt“. For mine gammeldags Øre lyder dette som Vanvid. Musikken (og Organisten) har kun een Opgave, tjenende at frembære Kirkens Ord; Rækkefølgen bliver derfor denne: først Melodiens rene Linier, saa de klare og simple bærende Akkorder, saa de beskedne Orgelklange, der kaster lys over Melodien og dens Udsættelse, og tilsidst de fordringsløse Forspill, der leder til Melodien. De „gribende“ Indgangs- og Udgangsspil, der spiller saa stor en Rolle for det kirkelige „Publikum“, er kirkeligt set ligegyldige; de har jo ikke noget Forhold til Ordene i strængere Forstand, og staar derfor egentlig uden for Gudstjenesten.

Jeg hører indvende: Disse Anker gælder maaske overfor de musikalske, og i København; paa Landet og blandt de ukyndige staar det bedre til. Ja mon? Er ikke her den æstetiske Synsmaade i samme Grad slaaet igennem med sit: „vi holder af disse Melodier, for de er saa kønne“, – kun at Smagen staar lavere, Melodierne er ikke saa fine. I Virkeligheden truer en Fare fra denne simplere æstetiske Smag; der øves et Tyrani af den ukyndige Mængde med disse tarvelige Forsamlings-Melodier og engelsk-amerikanske Halløjtoner. Det øves i Menighedens Navn: „Menigheden elsker disse Toner“ – og saa er de helligede, saa maa de kyndige bøje sig, ja de tvinges som Kirkens Embedsmænd til at frembære, hvad der strider mod deres Samvittighed. Som om de musikalske ikke ogsaa kunde tænkes at

høre med til Menigheden! Som om de i saa Fald ikke havde Ret til at tale med! og større Ret paa dette Omraade!

Jeg vender tilbage til mit første Spørgsmaal: Er det ikke en Ulykke, at Kirke og Musik er kommet sammen? Og jeg lader Musikhistorien svare: Jo, hvis Musikken ikke hører hjemme i Kirken. Men der er en anden Musik end den 300 Aar gamle Koncertmusik; der er en Musik, som har levet 1500 Aar i Kirkens Skød, som er opstaaet her, som har arbejdet sig frem ved at opfylde Kirkens Krav, som har udvidet og udviklet sig sammen med Kirken, saa at den til enhver Tid har kunnet yde Kirken de Toner, den havde Brug for: den gav Oldkirken den liturgiske gregorianske Sang, den gav den senere Middelalder Palestrinas Sang, „det himmelske Jerusalems Toner“, den gav Reformationen den folkelig-nordiske lutherske Sang. Havde vi ikke kastet denne Sang bort for at optage fremmede Sange, der aldrig kan tjene Kirkens Tarv, havde den gamle Stamme kunnet skyde friske Skud til Glæde og Gavn for os, og vi havde havt den uvurderlige Fordel at staa i levende Forbindelse med Kirkens Fortid, saa at vi kunde nyde godt af alle dens Skatte, de gamle som de nye.

Hver Gang Kirken har fejlet, har der lydt et: Tilbage paa den gamle Kirkegrund, saa skal de nye Kræfter blomstre frem. Det bør ogsaa lyde her.

- Skulde der blandt Læserne være en Præst, som tænkte: Maaske kunde dette være et Forsøg værd, men hvor finder jeg de Melodier, jeg skal bruge, hvis Sagen skal prøves i Menigheden? – saa vil jeg bede ham gaa op paa sit Pulterkammer, der vil han mellem andet Ragelse finde et støvet og pjaltet Hefte, indeholdende 50 „Melodier i Kirkestil“, som jeg for en halv Snes Aar siden sendte som gave til alle danske Sogne- og Valgmenigheder; her har han et Grundlag at begynde med. Og saa vil jeg raade ham til at rejse over til Fyn, til den store Valgmenighed i Ryslinge, hvor han kan høre Melodierne i levende Brug, og hvor de har været alle til Glæde i flere Aar. Thi ingen, der har givet sig for Alvor i Lag med disse hellige [af Laub rettet til: herlige] Toner, har nogen Sinde fortrudt det; jeg selv kan desværre kun arbejde med i Frastand.

De ældre melodier i Thomas Laubs reformsamlinger

og deres betydning i nutidens kirkesang

Af Henrik Glahn

I oplægget til Samfundet Dansk Kirkesangs debatmøde i juni 2005 om „Thomas Laubs betydning for kirkesangen i dag” læste man følgende som udgangspunkt for mødets emner: I den nye koralbog er organisten og komponisten Thomas Laub (1852–1927) repræsenteret med henved 60 originale salmemelodier. Dertil kommer en række ældre salmemelodier, som er gået videre i Laubs bearbejdelse. Begge de nævnte kategorier – Laubs originale melodier på den ene side og de ældre melodier, som Laub har fremdraget og bearbejdet til praktisk brug på den anden – dækker tilsammen det „laubske“ element i kirkesangen idag. Hvilken af de to kategorier, der i betydning har størst vægt, skal ikke diskuteres her, men det skal dog fastholdes, at udgangspunktet for og kernen i Laubs kirkesangsreform i første række samlede sig om de nævnte „ældre salmemelodier.”

Som et á propos til debatmødets hovedemne tog jeg mig for at konkretisere denne gruppe, der ikke uden videre, d.v.s. ikke uden nærmere søgning i kildestoffet, lader sig indkredse. Det skete i form af nogle tørre oversigter, som redaktørerne af årsskriftet har ønsket viderebragt på tryk. Som det vil fremgå neden for, er der i det gældende repertoire tale om et antal på henved 60 melodier fra ældre salmesang, som direkte kan relateres til Laubs reformsamlinger. Der er i denne forbindelse skelnet mellem de af Laub genfremdragne fra tidligere dansk tradition og den række af melodier fra ældre tid, som Laub under sine studier af tysk salmesang omplantede til danske salmer, her betegnet som de af Laub nyfremdragne melodier.

De to oversigter taler stort set for sig selv og bekræfter blot forud kendte forhold omkring Laubs reformindsats, bl.a., at de genfremdragne melodier aldeles overvejende findes i hans tidlige samlinger af Kirkemelodier 1888-90, subs. 1896, fra hvilke også størsteparten af de nyfremdragne stammer. Endvidere fremgår det af oversigten over genfremdragne melodier i enkeltheder, hvornår disse sidst havde været optaget i de „officielle“ koralbøger. Man vil her bemærke, at langt hovedparten af melodierne havde ligget i dvale herhjemme siden slutningen af det 18. århundrede, dvs. med Breitendichs koralbog 1764 som seneste kilde.

I hvilken grad de enkelte melodier rent faktisk er eller har været udnyttet som umistelige i salmesangen, må hver især give et svar på. Men der er unægtelig sværvægttere i listen som „Hjerte, løft din glædes vinger“, „Krist stod op af døde“, „Op, al den ting“, „I dødens bånd“ m.fl., eller blandt de nyfremdragne melodier ”Min død er mig til gode“, „Hvorledes skal jeg møde“, „Denne er dagen“, „Giv mig, Gud, en salmetunge“ m.fl. Genialiteten – og validiteten – i Laubs „historisk“ funderede bidrag til kirkesangen afspejler sig konkret i det fremdragne repertoire af „ældre melodier“, der – som det ses – kvantitativt ligger på linje med Laubs egne melodier i det samlede aktuelle melodistof. Enhver kan derfor blot ud fra disse rent registrerende oversigter danne sig et indtryk af, hvilken gennemslagskraft Thomas Laub alene på de ældre kirkemelodiens område har haft og stadig har i kirkesangen i dag.

Genfremdragne melodier

I den følgende oversigt registreres melodiernes numre i henholdsvis *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*, Kroghs Forlag 2003 (K), *Den danske Koralbog* ved Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike, Edition Wilhelm Hansen 1973/1992 (DDK), subs. *Tillæg til Den danske Koralbog* ved Margrethe Østergaard, Edition Wilhelm Hansen 2004 (DDK/T). Efterfølgende angives kilden til melodiens seneste forekomst i dansk overlevering forud for Laubs genoptagelse.

Flg. forkortelser er anvendt: Thom. = Thomissøn 1569; Ar.= Arrebo 1627; Udv. Ps.= Udvalgte Psalmer 1738; Breit. = Breitendich 1764; Sch. = N. Schiørring 1781/83; Z. = Zinck 1801; W. = Weyse 1838. Udførlige angivelser af de her forkortede samlinger findes i de nævnte koralbøger. Hvor intet andet er anført, findes melodien i Laubs tidlige samling *Kirkemelodier 1888-90*.

27 melodier

- K 25 – DDK 23 Behold os, Herre ved dit ord – Breit.
 K 71 – DDK 62 Det hellige kors vor Herre han bar – Breit.
 K 117 – DDK 93 En sød og liflig klang – Breit. – *Tillæg til Dansk Kirkesang 1930*
 K 120 – DDK 96 Et barn er født i Bethlehem – Z./W (NB! også opt. i Rung 1868)W
 K 136 – DDK 109 Fra Himlen kom en engel klar – Thom. /Ar.
 K 160 – DDK 128 Gud Fader og Søn og Helligånd – Thom./Ar.
 K 166 – DDK 133 Gud Herren er min hyrde god – Breit. – *Dansk Kirkesang 1918*
 K 194 – DDK 155 Helligånd, vor sorg du slukke – Udv. Ps. – *Udvalg af Salmemelodier 1896*
 K 213 – DDK 167 Her ser jeg da et lam at gå – Breit.
 K 219 – DDK 174 Hjerte, løft din glædes vinger – W.
 K 243 – DDK 193 I dødens bånd vor frelser lå – Breit.
 K 279 – DDK 218 Jeg vil mig Herren love – Breit.
 K 293 – DDK 230 Jesus, livets sol og glæde – Breit.
 K 314 – DDK 251 Kom, Helligånd, Gud Herre from – Breit.
 K 321 – DDK 256 Kom, sandheds Ånd, og vidne giv – Z./W.
 K 325 – DDK 257 Krist stod op af døde – Breit.
 K 330 – DDK 264 Lad det klinge sødt i sky – Breit.
 K 283 – DDK 283 Med fred og fryd jeg farer hen – Breit.
 K 359 – DDK 289 Min Gud befaler jeg min vej – Z./W.
 K 384 – DDK 308 Nu fryde sig hver kristen mand – Breit.
 K 416 – DDK 327 O du Guds lam uskyldig – Sch. – *Dansk Kirkesang 1918*
 K 423 – DDK 334 O Gud ske lov til evig tid – Z./W.

- K 427 – DDK 340 O Herre Krist, dig til os vend – Sch.
 K 436 – DDK 349 Op, al den ting, som Gud har gjort – W. (her til Jeg ved et evigt Himmerig)
 K 311 – DDK 352 Kom, Gud Faders Ånd (Op dog, Sion /Kom, Hedningers frelser) – Z./W.
 K 528 – DDK 423 Vel mødt, I kristne fromme – Breit.
 K 358 – DDK/T 555 Min Gud befaler jeg min vej (Hvad min Gud vil/Frisk op, min sjæl) Z./W.

Nyfremdragne melodier

Følgende kronologisk ordnede melodier har Laub hentet fra ældre tyske samlinger og omplantet, i flere tilfælde restaureret, til brug i dansk salmesang.

Hvor intet andet er anført, findes melodien i Laubs tidlige samling *Kirkemelodier 1888-90*.

31 melodier

- K 443 – DDK 357 Opstanden er den herre Krist (Førreform. – 1531)
 K 7 – DDK 11 Aldrig er jeg uden våde (1544)
 K 277 – DDK 216 Jeg venter dig, Herre Jesus, til dom (1544)
 K 326 – DDK 260 Kvindelil, din tro er stor 1544)
 K 368 – DDK 297 Min største hjertens glæde (1545) – *Dansk Kirkesang 1918* (NB! Prahl & Heinebuch 1895)
 K 503 – DDK 404 Til Himmels før den ærens drot (1565)
 K 35 – DDK 32 Dagen viger og går bort (1566)
 DDK 53 Den tro, som Jesus favner (1575)
 K 348 – DDK 282 Maria hun var en jomfru ren (1594)
 K 112 – DDK/T 486 En bondemand går ud at så (En sædemand gik ud) (1594)
 K 115 – DDK 91 En rose så jeg skyde (1599) – *Tillæg til Dansk Kirkesang 1930*
 K 412 – DDK 323 Når mørket jorden blinder (16. årh.) – *Dansk Kirkesang 1918*
 K 95 – DDK 84 Du Herre Krist (1605)

- K 357 – DDK 288 Min død er mig til gode (1609)
K 164 – DDK 132 Gud Helligånd, vor trøstermand (1612)
K 228 – DDK 182 Hvorledes skal jeg møde (1615)
K 3 – DDK 5 Ak Fader! lad dit ord og ånd (1627)
K 76 – DDK 68 Det livets ord vi bygger på (1628) – *Dansk Kirkesang 1918*
K 181 – DDK 142 Guds ord blev aldrig bundet (1628) – *Salmemelodier i kirkestil 1902*
K 437 – DDK 350 Op, alle folk på denne jord (1628)
K 189 – DDK 149 Har hånd du lagt på Herrens plov (1641) – *Dansk Kirkesang 1918*
K 568 – DDK 450 Ånden opgav enkesønnen (1642) – *Salmemelodier i kirkestil 1902*
K 109 – DDK 292 Dybt hælder året i sin gang (Min Jesus, lad mit hjerte) (1653).
K 170 – DDK 136 Guds igenfødte, nylevende sjæle (1664) – *Udvalg af Salmemelodier 1896*
K 75 – DDK 67 Det koster mer, end man fra først betænker (1668)
K 209 – DDK 164 Herrens røst, som aldrig brister (1740)

Hertil kommer følgende af Laub omredigerede melodier, som ikke findes i tidligere dansk tradition:

- K 312 – DDK 249 Kom, Gud Helligånd, kom brat (førreform. sekvens. NB! findes i Thomissøns salmebog 1569) – *Dansk Kirkesang 1918*
K 13 – DDK 15 Almindelig er Kristi kirke (1547) – *Kirkemelodier 1888-90*
K 150 – DDK 120 Giv mig, Gud, en salmetunge (førreform. 1555) – *Udvalg af Salmemel. 1896*
K 47 – DDK 43 Denne er dagen, som Herren har gjort (1609) – *Udvalg af Salmemel. 1896*
K 102 – DDK 86 Du, som går ud fra den levende Gud (1628) – *Salmemelodier i kirkestil 1902*

Som supplement til oversigterne over det „laubske“ ældre melodistof i de nu gældende koralbøger kan det være af interesse at inddrage følgende:

Ældre melodier fremdraget i samlinger af Laubs arvtagere

Fra *130 Melodier* udgivet af J.P. Larsen, Finn Viderø og Mogens Wöldike. 1936.

8 melodier

- 119 Gak ud, min sjæl, betragt med flid (1551)
- 437 Vor Herre han er en konge stor (1624)
- 314 Nu står jeg op i Herrens navn (1640)
- 75 Drag ind ad disse porte (1653)
- 154 Helligånd, de frommes glæde (1667)
- 151 Jeg er rede til at bede (Har vi toppet) (1720)

Fra *Den danske Koralbog* udgivet af Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike. 1954/1973

- 304 Nat, søvn og slum og seng farvel (1654)
- 117 Frydetonen går mod tronen (1694)

Til disse indkredsede i alt 64 melodier kunne man fra de to sidstnævnte samlinger føje henved 20 salmemelodier af Oluf Ring, Th. Aagaard og Knud Jeppesen, som alle (mere eller mindre) afspejler den laub-inspirerede „kirkestil“.

Laub-receptionen i Koralbog til Den Danske Salmebog 2003

Af Peter Weincke

Indledning

En undersøgelse af Laub-receptionen i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* kan defineres ved to spørgsmål: A. Hvorledes behandles Thomas Laubs kirkemusikalske koncept i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*? B. På hvilken måde og i hvor stor en udstrækning er Thomas Laubs salmemelodier videreført i den nye koralbog?

Det første spørgsmål hænger sammen med koralbogens harmoniske forbilleder. Det andet spørgsmål kan stilles på foranledning af salmebogens udvalg af tekster og disses henvisninger til melodier af Thomas Laub. Er Thomas Laubs melodier stadig levedygtige, eller er de kasseret til fordel for andre melodier? Svaret herpå må således kaste lys over Thomas Laubs nuværende placering i dansk kirkemusikhistorie.

Et særligt aspekt af Laub-receptionen kunne være hans betydning for introduktionen, re-introduktionen eller redigeringen af over et halvt hundrede salmemelodier fra udenlandske og danske kilder i såvel *Den Danske Koralbog 1992* som *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*. Dette aspekt er indgående behandlet af Henrik Glahn andetsteds i dette årsskrift og vil kun mere *overordnet* blive omtalt her.

1. Thomas Laubs kirkemusikalske koncept

Da „den blå koralbogsbetænkning”¹ kom frem, var det tydeligt for enhver, at der var lagt op til en eller anden form for ideologisk

1. *Forslag til Ny Salmebog, Flerstemmige Melodier* (koralbog). Betænkning nr. 1381, Kbh. 2000

kamp i den kirkemusikalske offentlighed. Den laubske stiltype, som man kunne definere som en syntese mellem vokalt, kirketonalt og instrumentalt anlæg var i en række tilfælde fraveget til fordel for en instrumental, generalbaspræget satstype, der skulle udspringe af ønsket om at tilstræbe *et så oprindeligt stilpræg som muligt*.

Det gav anledning til kritiske røster fra mange sider. Særlig hård var kritikken fra organisterne ved Roskilde Domkirke².

I betænkningen var en af de smukkeste satser i koralrepertoiret, *Almindelig er Kristi kirke* bragt i en version, der byggede på Goudimel 1547 (se eks. 1):

ALMINDELIG ER KRISTI KIRKE

Lyon 1547

Eks. 1: Fra *Betænkning nr. 1381* (2000)

Bemærkelsesværdigt for denne harmonisering var, set med Roskildes øjne, en basgang, der var „præget af alt for mange og store spring, der ikke afbødes af trinvis bevægelse“. Her gør Roskilde-kritikerne sig altså til talsmænd for Thomas Laubs sans for enkel stemmeføring og kirketonal harmonisering, præget af et stort udvalg af modale akkorder som grund- eller sekstakkorder som en reaktion

2. Finn Evald, Kåre G. Nielsen og Kristian Olesen: „Salmebogskommissionens forslag til ny koralbog, Høringssvar fra Roskilde Domkirkes organister“, *Organistbladet* 2001/11.

mod betænkningforslagets yderst spartanske udvalg af akkorder, om end disse hviler på Goudimels autentiske akkordvalg fra 1547. Som bekendt tilføjede Laub satsen ikke bare lineære men også harmoniske kræfter, bl.a. med den karakteristiske kirketonale sammenstilling af G-dur, F-dur og C-dur akkorderne i sidste linje. Denne vending må siges at være særdeles velklingende som både orgel- og korsats.

Kritikken virkede særdeles rimelig og blev også hørt og forstået af kirkemusikudvalget, der opgav Goudimels akkordvalg og genindførte Thomas Laubs satstype fra Dansk Kirkesang 1918 (se eks. 2.):

13. Almindelig er Kristi kirke

Lyon 1547

Eks. 2 fra Koralbog til Den danske Salmebog 2003

Derimod blev satsen sænket fra G til F, men man kan diskutere om den ikke klinger smukkest i G.

Det er sympatisk for kirkemusikudvalget, at man inddrog ekstern kirkemusikalsk kompetence i de satstekniske overvejelser vedr. den kommende koralbogs endelige udformning. Redaktionen har tydeligvis været splittet mellem Laub/DDK's sans for linearitet, kirketonaltitet og vokalklang og mange kilders harmonisk mere primitive generalbasprægede grebsharmonik. Det er jo et faktum, at dansk koralbogshistorie bevæger sig fra den grebsorienterede, let udsmykkede generalbassats hos Breitendich, over den mere stemmeføringsmæssigt bevidste sats i Schiørrings koralbog helt frem til Thomas Laubs sats, der som nævnt er udtryk for en syntese mellem et instrumentalt og vokalt satsarbejde. Kirkemusikudvalget stillede allerede i

betænkningen tydeligvis spørgsmålstegn ved, om denne udvikling nu også var positiv.

Med i Thomas Laubs satstype hører som bekendt en bestræbelse på trinvis stemmeføring og korrekt dissonansopløsning. Også på dette område kan kommissionens holdning til disse etablerede satstekniske virkemidler diskuteres. F.eks. ankede Roskilde-organisterne over den mangelfulde håndtering af altens dissonansopløsning i næstsidste takt af *Befal du dine veje* som gengivet i betænkningen (se eks. 3):

BEFAL DU DINE VEJE (b)

Senere traditionel form

Eks. 3 fra *Betænkning nr. 1381 (2000)*

Kritikken blev imidlertid taget til efterretning (se eks. 4) og kaden-
cen ser nu således ud:

24 b. Befal du dine veje

Senere traditionel form

Be - fal du di - ne ve - je / og al din hjer - te - sorg / Han, som kan stor - men bin - de, / hvem
til hans tro - fa - ste ple - je, / som bor i Him - lens borg! /

bøl - gen ly - de må, / han kan og ve - jen fin - de, / hvor - på din fod kan gå.

Eks. 4 fra *Koralbog til Den danske Salmegbog 2003*

Iflg. noterne til koralen er harmoniseringen baseret på *DDK 1954* med forenkling af alt i næstsidste takt og tenor i sidste takt. Men tenorens afslutningsmotiv fra *DDK 1954* var tydeligvis et vokalt træk, som redaktionen har barberet væk. Sådanne motiver kender vi jo fra forskellige andre satser i *DDK1954*, tænk f.eks. på Laubs *Hil og frelser og forsoner* og *En rose så jeg skyde*. Er de også barberet væk, kunne man med rimelighed spørge.

For *Hil dig frelser og forsoners* vedkommende er svaret ja (se eks. 5, sidste takt):

217. Hil dig, Frelser og Forsoner

Thomas Laub omkring 1890

Eks. 5 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Harmoniseringen er iflg. noterne baseret på *Prahl og Heinebuch 1895* og *Laub 1902*. Men altså ikke på *Laub 1918* og slet ikke på *DDK 1954*. I Laubs version fra 1918 intensiveres det vokale udtryk, der er fulgt op i *DDK* med trinvis bevægelser og forudhold i de enkelte stemmer. I *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* er satsen gjort unødigt tungere som profil til Hoffmanns romantiske sats. I dette tilfælde er det vokalmusikalske udtryk således reduceret.

I *En rose så jeg skyde* (se eks. 6), hvis introduktion som salmelodi skete i *Tillæg til Dansk Kirkesang 1930*, og som derfor også er relevant for Laub-receptionen, er det vokale anlæg derimod bevaret. Altens oprindeligt korte nedtur til a i t. 3 (for at undgå oktavparallel) er reduceret til en fjerdedel, hvorved satsen bibringes en større ro i pagt med helheden:

115. En rose så jeg skyde

Köln 1599

En ro-se så jeg sky-de/ op af den fro-s ne jord,/ ord./ Den ro-se spi-red frem/ midt
 alt som os for-dum spå-de/ pro-fe-tens træ-ste-

i den kol-de vin-ter/ om nat ved Bet-le-hem.

Eks. 6 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Et andet eksempel på kirkemusikudvalgets overvejelser for eller imod Thomas Laubs' satstype fremgår af betænkningens forslag til harmonisering af koralen *Herre, jeg har handlet ilde* (se eks. 7):

HERRE, JEG HAR HANDET ILDE

Johann Crüger 1649

Eks. 7 fra *Betænkning nr. 1381 (2000)*

Satsens på Crüger baserede dårlige harmonisering og kluntede stemmeføring har givetvis skulle fungere som en prøveballon for at aflæse reaktionerne i den kirkemusikalske offentlighed. Kritikken faldt da også prompte og blev hørt, og den endelige version i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* (se eks. 8) baserer sig harmonisk på Laubs forslag fra 1888 (*Søndag Morgen fra de døde*). Resultatet er en usædvanligt smukt klingende sats, hvis største ændring i forhold til DDK er andet systems indledende mol-akkord. Med sit vokalmusikalske anlæg må man konstatere, at den endelige version af satsen således alligevel kom til at bygge på den laubske satstype (se eks. 8):

204. Herre, jeg har handlet ilde

Johann Crüger 1649

Her rej den jeg har handlet ilde, / syns du byr de er så svar, / sønder knust jeg ser tilbage / på mit livs henfarne dage.

Eks. 8 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Laub-receptionen i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* er således i stor udstrækning præget af respekt for Laubs „kirkestil“, men videreførelsen af denne satstype har skullet profileres mod en helt anden: den generalbasprægede sats. Der er således ingenlunde tilstræbt en mere ensartet, hensigtsmæssig satstype, som vi møder den i DDK, med satser der egner sig til både vokal og instrumental udførelse. Kritikken mod generalbasstilen som ideal i en koralbog har gået på, at denne ofte ikke er særlig kirkemusikalsk hensigtsmæssig og på, at slutresultatet mange gange bliver en underlig blanding af påtaget dårligt tilrettelagt firstemmighed og grebsorienteret harmonik. Som et absolut ikke-laubsk satsforslag i betænkningen kunne nævnes følgende sats af Johan Schops *Den klare sol går ned* (se eks. 9):

DEN KLARE SOL GÅR NED, DET KVÆLDER MER OG MER

Johann Schop 1642

Eks. 9 fra *Betænkning nr. 1381 (2000)*

Til forsvar for kirkemusikudvalget kunne her anføres, at generalbassatser udmærket kan fungere som manualiter-satser med en dybt klingende bas og grebsorienteret akkordik (i tæt beliggenhed). Sådanne satser kan ligge glimrende i hænderne, evt. som alternativ manualiter ledsagesatser. Problemet er blot, at de udpyntede basgange ikke fungerer som primær orgelsats. Kommissionen har imidlertid i stor udstrækning fastholdt generalbassatsen som satsteknisk model, og Roskilde-organisternes protest mod ovenstående sats blev kun i beskedent omfang taget til efterretning (se eks. 10). Skal satsen udføres på orgel med pedal, forekommer de mange ottendedels-gennemgange i bas som en uvane, som man som kirkemusiker kan have svært ved at forlige sig med:

43. Den klare sol går ned, det kvælder mer og mer

Johann Schop 1642

Den kla - re sol går ned, det kvæl-der mer og mer, / hver ar-bejds-mand er træt og sig om hvi - le ser. / En

dag jeg nær - mer er ved dø-den end som før, / ti - den mig/så sag - te-lig / op - luk - ker dø - dens dør.

Eks. 10 fra *Koralbog til Den danske Salmebog 2003*

Ovenstående besvarer naturligvis ikke *fyldestgørende*, hvorledes Thomas Laubs kirkemusikalske koncept er behandlet i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*. Blot er der givet nogle eksempler på tilfælde i koralbogsbetænkningen, hvor kvalificeret kritik trods alt har ført til fastholdelse af Thomas Laubs stilideal. For at belyse dette aspekt af Laub-receptionen fyldestgørende må man anskue hans betydning for samtlige historiske satser, som de fremtræder dels i *DDK 1992* og dels i *KDS 2003* (se Tabel 1):

Laub-receptionen i det ældre melodistof

Melodistof før Laub	DDK 92 1500-1700	DDK 92 1700-1900	KDS 03 1500-1700	KDS 03 1700-1900
Melodier i alt	168	173	169	200
Heraf behandlet af Laub	88	5	86	8

Tabel 1: Oversigt over antallet af historiske satser i hhv. *DDK92* og *KDS03* behandlet af Thomas Laub

Som det fremgår af tabellen, har Thomas Laub „behandlet“, dvs. redigeret (f.eks. melodiføring og/eller harmonik) i hhv. 88 og 86 satser ud af hhv. 168 og 169 satser i perioden 1500-1700 i hhv. *DDK92* og *KDS03*. Antallet af satser i denne periode er i de to koralbøger stort set identisk, og Laubs indflydelse på materialet er stort set den samme. I det senere melodistof fra 1700-1900 er antallet af satser i *KDS* noget større end i *DDK*, men også her balancerer Laubs indflydelse på materialet i forhold til *DDK92*.

Tabellen viser således, at Laub-receptionen i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* er lige så stabil som i *Den Danske Koralbog 1992*, om end overvejelserne om fravigelse af det laubske stilideal har spillet en betydelig rolle i kirkemusikudvalgets forberedelse af en ny koralbog.

Det er i belysningen af Laub-receptionen også værd at notere sig, at den ikke-laubske, generalbasprægede stiltype, som introdu-

ceres i *KDS*, fortrinsvis kommer til udtryk i sætser, som i forvejen ikke har været i hænderne på Thomas Laub.

2. Videreførelsen af Thomas Laubs salmemelodier i dag

Den anden vigtige side af Laub-receptionen stiller som nævnt i indledningen spørgsmålet: På hvilken måde og i hvor stor udstrækning er Thomas Laubs salmemelodier videreført i den nye koralbog? Spørgsmålet hænger sammen med salmebogens udvalg af tekster og disses henvisninger til melodier af Thomas Laub. Er Thomas Laubs melodier stadig levedygtige, eller er de kasseret til fordel for andre melodier? Svaret herpå må således kaste lys over Thomas Laubs aktuelle placering i dansk kirkemusikhistorie.

I tabel 2 er opstillet de over 70 melodier, som for størstedelens vedkommende kendes fra *DDK 1992*.

Titel	Ton 92	Ton 03	Udg 03	Ingd 03	Ændring i KD03 i forhold til DDK 1992
Alle mine kilder skal være	D	C			
Alt, hvad som fuglevinger	F	F			
Alt står i guds faderhånd	D	D			
At sige verden ret farvel	A	A			
Blomstre som en rosengård	C	C			Melodi nu: Verdens igen- fødselse
Brat, Herre Jesus, blandt dine			Tekst		Melodi nu: Kom, lad os tømme et bæger
Dejlig er den himmelblå	E ^b	D			Transposition
Den mørke nat forgangen er			Mel.1		
Den store, hvide flok vi se	F	E			Transposition
Der er en vej, som verden ikke	E	E			
Det er den daglig trøst	D	C			
Det er så yndigt at følges ad, hvor	D	D			
Det koster ej for megen strid			Mel.2		
Dig rummer ej himle	E	E			

Drag, Jesus, mig			Mel.3		
Du gamle af dage			Tekst 1		
En sædemand gik ud at så	F	F			
Fred hviler over land og by	D	D			Baseret på Laubs sats efter 3 lige stemmer
Freلسeren er mig en hyrde god			Mel.4		
Fuglen har rede, og ræven har grav	D	D			
Gud Helligånd! O kom	D	D			Forenkling af sidste takt.
Går det, Herre, som jeg vil	C	C			
Har vi toppet, må vi dale			Tekst 2		
Helgen her og helgen hisset			Mel.5		
Herren af søvne opvågned, opsprang	B ^b	B ^b			
Herren han har besøgt sit folk	D	D			
Herren taler: Øer, hører			Tekst 3		
Her vil ties, her vil bies	C [#]	C [#]			
Hil dig, freلسer og forsoner	E	E			Baseret på Prahl og Heinebuch 1895
Hvem skal jeg klage mit sorgfulde	G	G			
Hvilestunden er i vente	C [#]	C [#]			
Hvor er det godt, i Jesu arme	E ^b	D			Transposition
Højhedens Gud, som kom herved	E	E			
Hør vor hellig-aftens bøn	D	C			Transposition, notation af slutakkord ændret
I falmende blade, du kølige vind				Tekst1	
I kvæld blev der banket				Tekst 2	
I lemmer, hvis hoved har Himlen	F [#]	F			Redigering af fermater og slutakkord
Intet så stort, han det jo kan				Tekst 4	

Jeg kender et land				Tekst 3	Melodi før: O kristelighed
Jeg ved mig en søvn i Jesu navn			Tekst 5		
Kimer, I klokker			Mel.6		
Kom, lad os tømme et bæger på ny				Tekst 4	Melodi før: Brat, Herre Jesus blandt dine du
Kom regn af det høje	D	D			
Kommer, sjæle, dyrekøbte	D	D			
Lovsynger Herren, min mund			Mel.7		
Lyksaligt det folk, som har øre	F	E			Tranposition
Med sorgen og klagen hold måde	D	D			Indf. af pauser og ændring af slutakkord
Midt igennem nød og fare	E	E			
Min mund og mit hjerte	D	D			Indf. af pauser og ændring af slutakkord
Morgenstund har guld i mund	E ^b	D			Transposition
Nu vil vi sjunge og være glad	F	F			Indf. af pauser og ændring af slutakkord
Når mit øje, træt af møje	C [#]	C			Transposition
O du Guds Lam	E ^b	D			Transposition, ændring af sidste kadence
O Helligånd! Mit hjerte	E ^b	D			Transposition
O kristelighed!	D	D			Melodi nu: Jeg kender et land
Op, thi dagen nu frembryder	F	E			Transposition, anv. af „udskevne“ fermater
Påske vi holde	D	D			Ændret notation af sidste akkord
Påskemorgen slukker sorgen	D	D			
Sidder rolig i Jerusalem			Tekst 6		
Skal fri og frelst vi hist			Mel.8		

Som et stille offerlam	D	D			Unison t.1-4 og harmonik,jf. Laub 1924/30
Sorrig og glæde	F	F			3-stemighed t. 13, delvis efter Laub 1916/18
Sov sødt, barnlille	E	D			Transposition
Stat op, min sjæl, i morgengry	E ^b	E ^b			
Talsmand, som på jorderige	D	D			Forenklete kadencer efter Laub 1902
Tiden skrider, dagen rinder	F	E ^b			Transposition
Tør end nogen ihukomme	A	A			Unison t. 1-2 efter Laub 1917/18
Uforsagt, vær på vagt			Mel.9		
Vaj nu, Dannebrog, på voven	D	D			Opr. brevis slutakkord nu helnode m. fermat
Vanæret vor drot kom i sin grav	D	D			Indførelse af fermat ved kadence t. 4
Venner! sagde Guds engel blidt			Mel.10		
Verden, o verden! hvi frister du mig	E	E			Forenkling af sidste kadence
Verdens igenfødelse					Melodi før : Blomstre som en rosengård
Vidunderligst af alt på jord	C	C			
Vor alderdoms trøst og støttestav			Tekst 7		
Vor Herre! til dig må jeg ty	C [#]	D			Transposition
Vor Jesus kan ej noget herberg finde	E ^b	E ^b			Laubs opr. indl. pause nu placeret til slut
Vor tro er den forvisning på	F	F			

Tabel 2. Thomas Laubs salmemelodier

Forklaring

Titel = salmemelodiens titel

Ton 93/03 = Melodiens tonale center i hhv. *Den Danske Koralbog 1992 (DDK92)* og *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003 (KDS03)*. Angivelsen tager ikke hensyn til tonekøn eller kirketonalitet.

Udg. 03 = Udgået i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*

Indg. 03 = Indgået i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*

Udg. / Indg. Tekst = Salmetekst udgået eller indgået i *Den Danske Salmebog 2003*

Udg./ Indg. Melodi = Salmemelodien udgået eller indgået i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*

Laub 1902 = *Salmemelodier i Kirkestil*. Udsatte af Thomas Laub. 2det Hæfte (1902), København

Laub 1918 = *Dansk Kirkesang. Gamle og nye Melodier*, København 1918

Laub 1930 = *Tillæg til Dansk Kirkesang*. Udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang. København 1930

Laub-melodiernes skæbne afgøres af følgende fire forhold:

- a) Melodierne kan være forsvundet fra koralbogsrepertoiret, fordi de tilknyttede salmetekster er udgået af *Den Danske Salmebog 2003*
- b) Melodierne kan være kasseret på trods af de tilhørende teksters forbliven i *Den Danske Salmebog 2003*
- c) Melodierne kan være anvendt til en anden/ny salmetekst i forhold til tidligere.
- d) Melodier udenfor *DDK92* kan være indgået i *KDS03* til brug for nyt salmestof.

Alle fire forhold kan aflæses af ovenstående tabel:

Vedr. a

7 salmetekster er forsvundet og har taget deres Laub-melodier med sig ud af koralbogen (Tekst 1-7).

Vedr. b

10 Laub-melodier er blevet vurderet som *ikke-egnede* til salmer, der er forblevet i salmebogen (Mel. 1-10).

Vedr. c

3 melodier er anvendt til anden salmetekst (aflæses i højre spalte „Melodi nu“ eller „Melodi før“).

Vedr. d

2 nye melodier er indlemmet i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003* som følge af ny-indkomne tekster (Tekst 1-2).

Af disse 4 forhold kan Laub-receptionen aflæses klarest ud fra pkt. b-d, for så vidt som der her er foretaget en primær stillingtagen til Laubs melodistof, mens litterære kriterier har været udslagsgivende for melodiernes skæbne under pkt. a.

Frasorteringen af de 10 melodier (pkt. b) bør vække opmærksomhed, men de skal imidlertid holdes op mod kirkemusikudvalgets positive vurdering af 5 melodier, der enten er omdisponeret (pkt. c) eller nyoptaget (pkt. d) i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*. Det er endvidere værd at notere sig, at Thomas Laub som den eneste komponist har fået et selvstændigt afsnit i den kronologiske melodifortegnelse i koralbogens bd. 2 (side 25).

Det fremgår endvidere af tabel 2, at en række melodier er transponeret og/eller moderat redigeret indenfor nogle begrænsede editionstekniske områder. En vurdering af disse indgreb må i mange tilfælde bero på et subjektivt skøn.

Alt i alt må man konkludere, at der tegner sig et yderst positivt billede af Laub-receptionen i *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*.

Det er bemærkelsesværdigt, at man indenfor det ældre melodistof (1500-1700) har taget endog store hensyn til Thomas Laubs redigering, mens man indenfor hans egen produktion af salmemelodier har foretaget en moderat, kritisk frasortering.

Praktisk-musikalske erfaringer med Laubs salmemelodier

i forbindelse med indspilning af „Salmer af Th. Laub“

Af Jakob Lorentzen

I forbindelse med min ansættelse som organist og kantor ved Holmens Kirke i 1997 satte jeg mig for, at producere en CD udelukkende med musik komponeret af mine forgængere ved Holmens Kirke, og til dels fremført af de forgængere, som stadig lever den dag i dag. Jeg tænker her på Grethe Krogh, Jørgens Ernst Hansen og organistassistent Lene Schuldt Jensen.

Projekt blev fuldført i 1999 til dels med støtte fra Thomas Laubs Mindefond: En dobbelt-CD „Toner fra Holmens Kirke, vol. I“, hvor Thomas Laub er repræsenteret med flere salmer samt „Te Deum Laudamus“ for kor, kor og messingblæsere.

Efter indspilningen af denne CD, fik jeg stærk lyst til at beskæftige mig med flere af Laubs salmemelodier. Målet blev en ny CD „Toner fra Holmens Kirke, vol. III“, udelukkende med musik af Laub. Der gik nogle år. Men så fik vi ny sognepræst ved Holmens Kirke – Peter Thyssen. Det gav ny næring til idéen, og jeg har siden haft stor glæde og inspiration af at kunne drøfte projektet med og lade mig rådføre af Peter Thyssen. Hurtigt kom der også økonomisk vind i sejlene, i det menighedsrådet for Holmens Sogn, DOKS og ikke mindst Samfundet Dansk Kirkesang hver ydede en god sum til projektet.

Ved overvejelserne af, hvilke musikalske kræfter der skulle medvirke på CD'en, stod det hurtigt klart, at når musikken udelukkende var af Thomas Laub, så skulle Holmens Kirkes Kor selvfølgelig fungere som grundstamme. Siden begyndelsen af det nye årtusind har DR Radiopigekoret knyttet tætte bånd med Holmens Kirke, så det var naturligt, at også pigekoret skulle medvirke. Flere af Laubs

salmemelodier hører til i kategorien folkevise eller middelalderlige hymner. Det er salmetekster, som ikke nødvendigvis er tænkt til brug i kirken, men til andagt i hjemmet. Disse salmer kan derfor godt forsvares at blive fremført solistisk med kor eller instrumentaledsagelse. Derfor kan man på CD'en høre blandt andre sopranen Ditte Højgaard Andersen synge „Tiden skrider, dagen rinder“ og „Dig rummer ej himle“ til akkompagnement af Holmens Barokensemble, ligesom sopranen Marianne G. Nielsen har indsunget „Sorrige og glæde.“

Valg af melodier

Ved udvalget af Laubs salmemelodier til den nye CD har jeg nøje gransket koralbogen fra 1953, lige som jeg har skelet til Laubs egen udgivelse „Dansk Kirkesang“ fra 1918. Fra disse samlinger lærte jeg fremragende melodier at kende, som jeg ikke havde førhen har hæftet mig synderligt ved. Eksempelvis „Blomstre som en rosengård“, „Dejlig er den himmel blå“, „Den mørke nat forgangen er“ m.fl.

Sigtet med CD'en er naturligvis at præsentere så mange af Laubs salmemelodier som muligt. Af den årsag måtte hver salmes længde begrænses til omkring 3 vers for at der kunne medtages næsten 40 salmer.

Laubs salmemelodier er som bekendt komponeret som brugsmusik snarere end kunstmusik. Men når i alt 39 salmer optræder som perler på en snor, så er der mening i at tænke på en form for afveksling i det musikalske udtryk. Derfor optræder der i nogle af de mest frydefulde slutvers en overstemme, og nogle af versene er arrangeret for herre- eller damekor.

Indspilningen

Desværre er det meget vanskeligt at indspille CD i Holmens Kirke, da kirken er omringet af veje på alle sider, så i stedet har vi optaget i Holmens Kirkegårds Kapel, som har en udmærket akustik.

Holmens Kirkes Kantori består af 14 sangere, hvoraf de fleste er

diplomuddannede fra konservatoriet. Enhver prøve eller optræden udenfor de faste gudstjenester koster kirken mange penge. Derfor har koret øvet på CD-projektet forud for højmesserne, dvs. søndag efter søndag med morgenprøve kl. 9.00. Indstuderingen med kirkekoret har været overraskende tidskrævende. Taget i betragtning hvilket højt niveau koret befinder sig på, så må man erkende, at enkle 4-stemmige koralsatser er noget af det mest vanskelige at få til at fungere. Salmerne skal sluttelig fremstå levende og troværdige i deklamationen. Det er svær kunst, som kræver omhyggelig forberedelse og indlevelse i såvel tekst som musik. Det nytter selvsagt ikke at slå korsangere i hovedet med, hvilken svær disciplin man har gang i. Det må komme, når arbejdet modnes. Så organistassistent Else-Marie Kristoffersen og jeg fortsatte ufortrødent prøvearbejdet med kirkekoret.

Op imod indspilningen med kirkekoret gennemførte Peter Thyssen og jeg en sogneeftermiddag i Holmens Kirke med fokus på Thomas Laub. Her medvirkede koret med smagsprøver fra CD'en.

Herefter faldt det hele på plads! Peter Thyssen fortalte levende om mennesket og musikeren Thomas Laub, koret sang vidunderligt, og det blev en frugtbar eftermiddag for såvel menighed som de optrædende, som sluttelig kom indspilningerne til gode.

Interpretation og nodebillede

Stilistisk kan Laubs melodier – groft udtrykt – inddeles i to kategorier:

1. Middelalderens/renaissancens folkevisestil / den førreformatriske kirketonale stil
2. Reformationstidens koral i dur/mol-stil

Fælles for den tidlige musiks nodebillede er den hyppige brug af halvnoden som tællerværdi, dvs. notation i alla breve, hvilket Laub også anvender. Det betyder efter mit skøn, at Laubs salmemelodier

skal underlægges samme opførelsespraksis, som de originale værker i den tidlige musik.

Det er en kendt sag, at reformationstidens koraler i Laubs samtid udførtes i nodemæssigt ligeværdige værdier, „stive koraler“, barberet for vekslende rytmik. Derfor var det i sig selv revolutionerende, at Laub genindførte den rytmiske spændstighed. Ikke desto mindre mener jeg, at notationen i alla breve har været og er en stor hæmsko for tilegnelsen og dermed udbredelsen af Laubs salmer. Ændres notationen til moderne notation fra halvnodenværdi til fjerdedele, eller 6/4-dels takt til 6/8-dels takt, så ser billedet mere letlæseligt ud. Man kan også diskutere placeringen af taktstregene. I den tidlige musik var der jo ikke nogen. Men af pædagogiske årsager er det rart med taktstreger.

Syngemåde i den tidlige vokalmusik

Den tidlige musik er præget af de forskellige stemmers ligeværdighed. Det polyfone stiltræk skinner igennem i den verdslige madrigal og i kirkemusikkens motetter, messer m.v.

Hvis man skal kunne høre hver stemme, så må hver stemme indordne sig under hinanden.

Det skabes bedst ved en transparent, slank klang i vokalmusik skabt med fremhævelse af blandt andet kranietets forstærkning af overtonerne, nonvibrato, uddynding af dynamik ved længere nodeværdier, tidlig afvikling af konsonanter m.v.

Laubs salmer kan med fordel synges i relativt hurtige tempi. I lighed med middelalderens sange og reformationens salmelodier, så er Laubs harmoniske forløb meget simpel og typisk baseret på tonica, subdominant, dominant og disses paralleller, en simpel dissonansbehandling og sparsom forekomst af modulationer. Et flydende salmetempo kan samtidig medvirke til at fremme det tekstnære.

Det er mit store ønske at dobbelt-CD'en kan bidrage til, at flere får ørene åbnet for Thomas Laubs omfattende gave til den danske salmeskat.

*CD'ens indhold**Holmens Kirkes kantori*

- 1 557 v. 1, (2), 5, 6. Her vil ties, her vil bies
- 2 565 vers 1, 3, 9. Med sorgen og klagen hold måde
- 3 192 v. 1, (3), 7, 9. Hil dig, frelser og forsoner
- 4 214 vers 1, 4, 5. Hør vor helligaftens bøn
- 5 231 vers 1, (2), 5, 7. Påske vi holde
- 6 230 vers 1, (2), 5, 7. Påskemorgen slukker sorgen
- 7 257 vers 1, 2, (3), 5. Vaj nu, Dannebrog, på voven
- 8 250 vers 1, 6, 7. Kommer, sjæle, dyrekøbte
- 9 344 v. 1, 3, 5 Højhedens Gud, som kom herved
- 10 571 v. 1, 3 Den store hvide flok 396 vers 1, (2), 3.
- 11 Min mund og mit hjerte
- 12 379 vers 1, 6, 8. Der er en vej, som verden ikke kender
- 13 762 vers 1, 4, 5, 8. Hvilestunden er i vente
- 14 736 v. 1, 3, 5 Den mørke nat forgangen er
- 15 752 v. 1, 3, 4, 5. Morgenstund har guld i mund
- 16 246 v. 4, 5, 6. Brat, Herre Jesus, blandt dine
- 17 625 v. 1, (3), 6, 8. Op, I Kristne, ruster eder!
- 18 439 O, du Guds Lam

Vokalsolister/instrumentalldsagelse

- 1 213 v. 1-10-11-16-19-20 I kvæld blev der banket på helvedes port
- 2 223 v. 1, 5, 6. Herren af søvne opvågned, opsprang
- 3 46 v. 1, 3,(5),7. Sorrige og glæde
- 4 275 v. 1,3,(5). Uforsagt, vær på vagt (indsunget af kvartet)
- 5 202 Som et stille offerlam (indsunget af kvartet)
- 6 153 v. 1-6-og 11 En sædemand gik ud at så
- 7 767 v. 1, 4, (5). Tiden skrider, dagen rinder
- 8 324 v. 1, 4, 5. Dig rummer ej himle
- 9 674 Sov sødt, barnlille

- 10 652 v. 1,2,3,6,7. Vorherre! til dig må jeg ty
- 11 375 Alt står i Guds faderhånd

DR Radiopigekoret

- 1 78 vers 1, 6, 7 Blomstre som en rosengård
- 2 110 vers 1, 5, 8, 9. Nu vil vi sjunge og være glad
- 3 136, vers 1, 2, 6, 7. Dejlig er den himmel blå
- 4 778 vers 1, 3, 7. Fred hviler over land og by
- 5 441 vers 1, 3, 6. Alle mine kilder
- 6 10 Alt, hvad som fuglevinger fik
- 7 163 Fuglen har rede, og ræven har grav
- 8 319 v. 1, 3, 7, 10, 11. Vidunderligst af alt på jord
- 9 376 vers 1, (5), 6. Lyksaligt det folk, som har øre for klang
- 10 538 i 1953-salmebogen, v. 1,2 (4) & 6. Har vi toppet, må vi dale

Jakob Lorentzen:
Korvers til Kirkeåret I & II
Edition Wilhelm Hansen 2003

Af Erik Hildebrandt-Nielsen

Traditionen med korsang efter epistellæsningen har levet sin egen uofficielle tilværelse på linje med motet efter prædikenen – om end sidstnævnte er almindelig skik ved højmessen i de fleste kirker, hvor der er kor, nævnes muligheden ikke med et ord i højmesseordningen fra 1992. Og nogle af disse uofficielle traditioner har endog adskillige år på bagen – tænk f.eks. på „Lad verden ej.“ som svar på trosbekendelsen – denne menighedstradition kan man ikke læse sig til i ritualerne – det må man så at sige opdrages til.

Men hvor kritikerne af motettens placering har en pointe i, at denne ikke har belæg i liturghistorien – er et liturgisk vildskud, der mere begrundes med „hvor ellers“, kan man ikke sige det samme om epistelsang. I Romermessen efterfølges epistelen af to korsange: Graudale og Alleluia – den sidste som festlig optakt til evangeliet. På særlige dage efterfulgtes Alleluia af en sekvenshymne – alt i alt ganske megen musik mellem epistel og evangelium. I reformationstidens forskellige ordninger er der uens anvisninger for dette sted. Praksis i Danmark bliver at efterfølge epistlen af halleluja, enten gregoriansk eller i form af en salme (der er syv at vælge imellem hos Thomissøn) samt en dansk (sekvens)salme efter kirkeårstiden (f.eks. „Nu bede vi den Helligånd“), ved højtider erstattet af et liturgisk rigt sekvensled. Allerede i reformationsårhundredet har halleluja altså fået plads som svar på epistlen. Senere (17. årh.) barberer man den ene salme bort og synger således blot en enkelt salme („der kommer overens med epistlen“) på dette sted. 2. salme i højmessens kaldes stadig ofte epistelsalme, og valg af helligåndssalme her er ikke ualmindeligt.

I det 20. årh. genoplives en lang række liturgiske led i højmessens som f.eks. Kyrie, Gloria, Alleluia m.v. Det fører for vidt her at komme med en historisk redegørelse herfor, men nævnes må selvfølgelig Københavns Drengkors praksis i Christiansborg Slotskirke som

en af hovedmotorerne. I Dansk Organist og Kantor Samfunds medlemsblad for december 1951 giver Niels Møller med baggrund i drengekorsets praksis en grundig indføring i de liturgiske muligheder i højmesse og praktiske anvisninger til, hvordan man med selv beskedne kor/sangerressourcer kan bidrage til en liturgisk rigere højmesse.

Interessen for liturgisk sang i højmesse ses også på nodeudgivelser. Siden Laubs forskellige samlinger og Dansk Kirkesangs højmesseforslag fra 1943 udkommer en meget stor mængde liturgisk musik af fortrinsvis danske komponister (organister). Specifikt hvad epistelsang angår, kan nævnes Sv. Ove Møllers *Korsvar til Kirketiderne*, korvers og kanons af Søren Hedegaard Sørensen, Ulrich Teuber, Aksel Andersen, Axel Madsen m.fl. Blandt hovedrepertoiret hører hallelujaversene bagest i Mogens Wöldikes og Niels Møllers klassiske motetsamling fra 1965: *Korsange til Kirkeåret* – nok den mest udbredte kirkekorbog herhjemme i nyere tid. Prøveritualbogen fra 1963 (hvor der foreslås trefoldigt hallelujasvar efter epistelen) medvirkede sandsynligvis også til liturgisk frimodighed.

I højmesseritualet af 1992 fører (gen)indførelsen af gammeltestamentlig læsning til etablering af nye naboskaber i formessen. 2. salme ligger nu mellem gammeltestamentlig og nytestamentlig læsning (epistel) – trosbekendelsen lyder (normalt) efter epistlen osv. Alt dette er der skrevet meget om i f. m. med ritualets fremkomst. Korvers/Hallelujavers efter første læsning bliver nu, såfremt man følger „standardritualet“, en kommentar til eks. Job, David eller Esajas. I forhold til Alleluias oprindelige sigte – evangeliet – er der altså rykket noget rundt på sagerne. Derfor er det også naturligt at nytænke en evt. korsangs tekstlige og liturgiske rolle på dette sted.

Dette må siges at være gjort med Jakob Lorentzens udgivelse *Korvers til Kirkeåret*. Samlingen, der er i to bind, indeholder korsange til samtlige kirkeårets søn- og helligdage efter begge tekst-rækker, tilsigtet brug mellem gammeltestamentlig læsning og 2. salme. I sig selv et mægtigt og prisværdigt projekt – og, på trods af ovennævnte mange udgivelser, endnu enestående.

Tekster

Teksterne er enten taget fra læsningen eller der er fundet et andet passende bibelsted eller et passende salmevers. Bedst kan jeg lide det sidste. Dels fordi det i evangelisk-luthersk tradition er i salmen, menigheden reflekterer over Ordet og udtrykker sig i gudstjenesten, og dels synes jeg ofte, det er unødvendig dobbeltkonfekt, når teksten skal lyde flere gange. Men det er en æstetisk afvejning – det kan i visse situationer have en god virkning at gentage et bestemt vers fra den netop læste tekst. Generelt er tekstvalget meget fint, som f.eks. ved søndag septuagesima, 2. tekstrække, Job 9,1-12 – her er valgt „Lad da min lod og min lykke kun falde“ fra Kingo’s „Sorrig og glæde“ – det er meget smukt, og hvis menigheden så fortsætter med DDS 7 (Peter Dass) så er overledningen til nytestamentlig læsning fuldendt.

En enkelt tekstlig nitte er til Mariæ bebudelses dag efter 1. tekstrække. Her er valgt (som kommentar til Esajas profeti om Immanuel) „Ave Maria“ teksten. Den latinske – dog ganske vist kun 1. del og uden den katolske bøn „Sancta Maria...“. Man forstår også parallellen mellem „Immanuel“/”Gud med os“ og „Dominus tecum“ m.v., men stadig forekommer teksten mig malplaceret i en dansk højmesse. Anderledes underfundigt er valget til samme dag efter 2. tekstrække (1. mosebog om bebudelsen af Isaks fødsel): „Sara hun stod bag dør og lo“ fra Grundtvigs „Abraham sad i Mamrelund“. Melodien (Lindeman) associerer man måske ikke just med højmesse-repertoiret, og da Jakob Lorentzen i mange tilfælde har ladet egen melodi til kendte salmer træde i stedet for koralbogens, kunne en sådan måske også have været anvendt her (men næppe med samme effekt!). I det hele taget savnes lidt konsekvens i, hvornår der er valgt den kendte melodi, den mindre kendte og ny egen komposition. Eksempelvis er valgt den danske folkemelodi til „Lovet være du Jesus Krist“, hvor menigheden netop ved koret kunne præsenteres for Walthers. Eller „Nærmere Gud til dig“ kunne med fordel have været sat i musik af JL (men at JLs kompositoriske gen ikke har ladet sig inspirere af Sarah Adams skal ikke ligge det til last – i

øvrigt et fint kunststykke at give den tekst en liturgisk funktion). Men man savner nu ikke godt melodistof i samlingen.

Satser og melodier

Samlingen indeholder en blanding af gamle melodier med sats af JL eller i traditionel sats og ny original melodi og sats af JL (enkelte gengangere rundt omkring). Jakob Lorentzen har en naturlig melodisk fornemmelse, præget af indgående vokalt kendskab. Alt virker så selvfølgelig, når man synger det, og samtidig er man ikke i tvivl om, at man er i et kirkeligt univers. Selvom samlingen ikke kan siges at være homogen, hvad angår satserne, så giver den smukke og sikre melodik hele samlingen et helhedspræg. Forbindelsen med det gregorianske repertoire ligger hele tiden lige for; sine steder tilsat en lille, men ikke for stor portion sødladenhed – der banker i JL tillige et varmt romantisk hjerte.

Dette afspejles også i satserne. De er alle yderst velklingende, det er gode korsatser slet og ret. JL har en fortrolighed med kormediet som få. Satserne er lagt an på at kunne bruges af de fleste – også mindre – kirkekor. Således er foreslået reduceret udførelse ved nogle af de mangestemmige, og sværhedsgraden ligger i middel. Generelt er der tale om homofone satser eller „blok-polyfoni“, hvor f.eks. damer og herrer synger forskudt eller blot skiftevis. Bagerst i bindene er anbragt en række enklere satser med begrænset besætning, beregnet på ferietid i koret o.l.

På trods af intentionen og tilrettelæggelsen for bred anvendelse, kommer en stor del af satserne kun rigtigt til deres ret med et lidt større kor i den bedre klasse. Nogle af satserne er lovlig eksponerede for mindre kor (kvartetbesætning), men formen vælter aldrig. Jeg har altid haft en særlig respekt for komponister, der mestrer den lille form: det at få sagt, hvad der skulle siges på fire melodilinjer – uden at det enten bliver for tamt, eller man må amputere en for stort anlagt idé, fordi „tiden er gået“. Og hver sats er hos JL et afrundet hele – en lille miniature, eksempelvis 2. tekstrækkes sats til 5. søndag efter helligtrekonger. Enkelte satser har længde og form,

der gør dem egnede også til koncertbrug: „Vort år går på hæld“ (Julesøndag, 2. tekstrække) er en rigtig korperle i stil med Niels La Cours populære satser. Men det er jo spørgsmålet, om disse korsatsers muligheder uden for det gudstjenestelige rum bliver „opdaget“.

Selve noden er i praktisk format, hvad angår størrelse og vægt – letlæseligt tryk, måske med venstresidernes højre margin trykt lidt for langt ind i bindingen. Og med let „brækket“ baggrund, hvilket giver en helt anderledes behagelighed og ro for øjet end den ofte sete kridhvide.

Samlet set er her tale om en enestående samling små velklingende (men ikke helt lette) korsatser, der er båret af stor tekstlig indlevelse og stort engagement i det gudstjenestelige. Hvor man ikke kan benytte satserne i deres foreliggende form, kan tekst- og melodi-valg tjene til inspiration for kirkemusikerens repertoirevalg.

Margrethe T. Østergaard (red.):
Tillæg til Den Danske Koralbog
Edition Wilhelm Hansen 2004,
160 sider, kr. 398,-

Henrik Glahn og Margrethe T. Østergaard:
Melodisamling til Den Danske Salmebog 2002,
Enstemmig udgave
Edition Wilhelm Hansen AS, København 2004,
324 sider, kr. 398,-

Af Peter Weincke

Når man for første gang falder over *Tillæg til Den Danske Koralbog*, undrer man sig umiddelbart, for der er jo udkommet en stor samlet koralbog (på Kroghs forlag: *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003, fremover Kroghs koralbog*) i kølvandet på *Den Danske Salmebog 2002*. Interessant for dette tillæg er imidlertid, at det klogeligt slet ikke forholder sig til *Kroghs koralbog* men kun til *Den Danske Salmebog 2002*. Som det siges i forordet:

Med udsendelsen af TILLÆG TIL DEN DANSKE KORALBOG kompletteres melodirepertoiret i Den Danske Koralbog således, at disse to udgivelser tilsammen bringer melodier til samtlige salmer i DDS (2002). Tillæggets melodier er nummereret i forlængelse af Den Danske Koralbog.

Det interessante ved tillægget er derfor dets tilknytning til og fremhævelse af *Den Danske Koralbog (1992)* som et fortsat kirkemusikalsk monument indenfor dansk kirkesang. Margrethe Østergaard handlede hurtigt efter den kaotiske situation, der herskede omkring udgivelsen af *Kroghs koralbog*. Udbredt utilfredshed med dens kontroversielle tilblivelse og uhåndterlige og ufuldstændige format uden brugervejledning og forord skabte et akut behov for en mere til-

fredsstillende løsning, der kunne tilgodese en hensigtsmæssig og musikalsk solid ledsagelse af alle salmer i den nye salmebog.

Derfor faldt Margrethe Østergaards publikation på et tørt sted. Når den meget kostbare *Kroghs koralbog* efter næsten 10 års forbedelse alligevel ikke levede op til forventningerne, så var *Den Danske Koralbog (1992)* suppleret med et nyt tillæg i samme format og til en beskedne pris måske værd at foretrække?

Tillægget indeholder de omkring 170 melodier, som er tilført folkekirkens melodirepertoire efter salmebogens udgivelse i 2002. Omkring 130 satser i tillægget er identiske med satserne udgivet i *Kroghs koralbog*, ca. 40 er harmonisk let afvigende.

Bogen er fremstillet i den smukke mørkerøde Jenca 41 bomuldsindbinding og matcher således *Den Danske Koralbog (1992)* fuldstændigt.

Komponisten og organisten Henrik Fibiger Nørfelt har ikke ønsket at få sine melodier til tre salmer i DDS med i tillægget, hvorfor der er henvist til andre melodier. To andre salmer *I blev skabt som mand og kvinde* (DDS 706) og *Nu står der skum fra bølgetop* (DDS 731) bringer i forhold til *Kroghs koralbog* yderligere supplerende melodier af henhv. Niels La Cour (1999) og Lars Sømod Jensen. Suppleret med *Den Danske Koralbog (1992)* dækker tillægget således alle salmer i Den Danske Salmebog.

I afsnittet *Kildeforetegnelse samt noter til de enkelte melodier* (side 136ff) er Margrethe Østergaard blevet assisteret af Henrik Glahn. Afsnittet er udarbejdet efter samme koncept som i *Den Danske Koralbog (1992)*. I nogle tilfælde er noteoplysningerne dog mere detaljerede end i DDK 1992 og dermed på linje med det særdeles udførlige noteapparat i *Kroghs koralbog*. Det gælder f.eks. melodier som *I blev skabt som mand og kvinde*, nr. 521, der efter komponistangivelse bringer følgende oplysninger: „Harm. som i Carols 1961, med forenkling vedr. alt i takt 6 og bas takt 6-7.“ Og i forb.m. med „Jeg ved en blomst, så favr og fin“, nr. 536 kan læses „Harm: Barnekow med akkordomlægninger i takt 7-8.“

En oversigt over de ændrede melodihenvisninger i DDS er praktisk anvendelig når man skal tilrettelægge en gudstjeneste. Oversigten omfatter 2 grupper:

- A Et antal salmer med egen melodi, der har fået ny førstelinje i DDS (2002). F.eks. Salmebogens nr. 41 *Lille Guds barn, hvad skader dig* henviser til Dansk folkemelodi 1814, fordi salmens førstelinje findes som titelmelodi i *Kroghs koralbog*. Det er dog stadig DDK 272 *Lovet være du Jesus Krist*, der anvendes. *Dybt hælder året i sin gang* henviser til Johann Crügers melodi fra 1653, fordi salmens førstelinje optræder som titelmelodi i *Kroghs koralbog*. Den er dog stadig identisk med DDK 292 *Min Jesus lad mit hjerte få*.
- B Et antal melodier, der har fået ny titel som følge af ændret melodihenvisning. Hvor man f.eks. tidligere ville henviser til melodien *Blomstre som en rosegård*, henvises nu til *Verdens egenfødelse*. Hvor man tidligere ville henviser til *Kommer sjæle dyrekøbtne* henvises nu til *Under dine vingers skygge*. Hvor man tidligere ville henviser til *Krist stod op af døde*, henvises nu til *Kraften fra det høje*.

De ændrede melodihenvisninger i DDS 2002 er således i tillægget ajourført i forhold til *Den Danske Koralbog (1992)*. Bogen afsluttes med en udførlig oversigt over melodihenvisninger efter nummerering i DDS samt en alfabetisk indholdsfortegnelse over melodierne i tillægget.

Som tidligere nævnt kan registreres ca. 40 satser, der afviger let harmonisk fra satserne i *Kroghs koralbog*. De fleste afvigelser beror på forenkling af stemmeføring og/eller en let ændret harmonisering. Enkelte er dog markant forskellige. Det er tydeligt, at udgiveren har ønsket brugervenlige satser, der samtidig klinger godt og har taget hensyn til en smuk, ofte trinvis stemmeføring.

Som det måske huskes, udgav kirkeministeriet som forløber for *Kroghs koralbog* i 2000 den „blå koralbogsbetænkning“ i to bind, det såkaldte *Forslag til Ny Salmebog, Flerstemmige Melodier (koralbog) Betænkning nr. 1381*, der skulle danne udgangspunkt for høringsvar til kirkemusikudvalget inden den endelige udformning af den nye koralbog. En række organister omkring Roskilde Domkirke

kom i den forbindelse med et meget udførligt høringssvar publiceret i Organistbladet 2001/11 v/ Finn Evald, Kåre G. Nielsen og Kristian Olesen: *Salmebogskommissionens forslag til ny koralbog, Hørings-svar fra Roskilde Domkirkes organister.*

En af de sater, forfatterne fremhævede som betænkelig i en ny koralbog, var den alt for svære Weyse-koral *Den store, stille nat går frem*, i Yngve Tredes harmonisering efter Weyses klaversats. En sådan sværhedsgrad, hævdede de, var ikke tidligere set i nogen dansk koralbog. Kritikken prellede imidlertid af på kirkemusikudvalget. Man fastholdt Weyse/Tredes meget tætte sats (se eks. 1):

57. Den store, stille nat går frem

C. E. F. Weyse 1838

Den sto - re, stil - le nat går frem / med lys fra Him - me-lens sa - le; / hvert lys er sol for
sje - les hjem / i ho - je-re verd - ners da - le.

Eks. 1. Fra *Koralbog til Den Danske Salmebog 2003*

Som det kan ses, er satsen både harmonisk og rytmisk meget kompleks og bør således ikke høre hjemme i en koralbog ... ikke mindst på grund af sin manglende orgelidiomatik! Margrethe Østergaard har ulejligen sig med at tage fat i problemet og har arbejdet sig frem til en sats, der er langt mere hensigtsmæssig og orgelidiomatisk og som stadig må siges at tilgodese harmonikken hos Weyse. Den rolige puls i bas er samtidig befordrende for en god stabil menighedssang (se eks. 2):

463. Den store, stille nat går frem

C. E. F. Weyse 1838

Den sto - re, stil - le nat går frem med lys fra Him - me - lens sa - le; hvert
lys er sol - for sje - les hjem i hø - je - re verd - ners da - le.

Sax Copyright © 2003 Edition Wilhelm Hansen AS, København

Eks. 2. Fra Tillæg til Den danske Koralbog 2004

Udgiverens sans for den hensigtsmæssige og kirkemusikalsk solide sats afsløres også i hendes arbejde med node-layout'et. I stedet for det mere uoverskuelige layout i *Kroghs koralbog's* version af Lasse Lunderskovs melodi til *Tag det sorte kors fra graven* med separate ottendedele (se eks. 3)

496. Tag det sorte kors fra graven

Becfringsatts side 395

Lasse Lunderskov 1983

Tag det sor - te kors fra gra - ven! / Plant en lil - je, hvor det stod! / Ved hvert skridt i død - ning - ha - ven /

Eks. 3. Fra Koralbog til Den Danske Salmebog 2003

foretrækker hun at gruppere disse to og to, så satsens rytmiske struktur står klarere og roligere (se eks. 4):

602. Tag det sorte kors fra graven

Lasse Lunderskov 1983

The image shows a musical score for the hymn 'Tag det sorte kors fra graven'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line. Above the vocal line, the following chords are indicated: D, G/d, Gm/d, Gm, D, and H7. The lyrics are: 'Tag det sor - te kors fra gra - ven! Plant en lil - je, hvor det stod! Ved hvert skridt i død - ning -'.

Eks. 4. Fra *Tillæg til Den danske Koralbog 2004*

Andre eksempler på udgiverens overskuelige og hensigtsmæssige dispositioner kunne nævnes. Alt i alt er der tale om et koralbogstillæg, som i format, indbinding og disposition supplerer *Den Danske Koralbog (1992)* på fornem vis, og som er nemt og overskueligt at håndtere. Bogen kan på det varmeste anbefales til landets kirker, menighedslokaler samt private hjem som fast inventar ved orgel eller klaver.

Melodisamlingen

Det kan ikke undre, at Edition Wilhelm Hansen også har stået for produktionen af endnu en attraktiv og sober kirkemusikalsk publikation, Henrik Glahn og Margrethe T. Østergaards *Melodisamling til Den Danske Salmebog 2002, Enstemmig udgave*, som er en udvidet ny udgave af den tidligere *Melodisamling til Den Danske Salmebog (3. udg. 1992)*, nu blot tilpasset *Den Danske Salmebog 2002*. Formatet er det samme som den tidligere melodisamling og indbindingen i samme kvalitet som *Tillæg til Den Danske Koralbog* på samme forlag.

Melodisamlingen omfatter alle melodier til *Den Danske Salmebog 2002*, sådan som de fremtræder i *Den Danske Koralbog (1992)* og *Tillæg til Den Danske Koralbog (2004)*, således at alle melodier fra nr. 1 til og med nr. 450 svarer til DDKs koralsatser med samme nummerering, mens numrene 451 til og med 622 svarer til nummereringen i koralbogstillægget.

Tidligere anvendte melodier i bogens første del (nr. 1-450), der måtte være udgået af den nye salmebog er oversprunget. Tidligere melodinumre, der måtte være overgået til brug for en anden salmetekst, står stadig på deres gamle plads, men med ny tekstoverskrift. F.eks. vil Thomas Laubs melodi til *Blomstre som en rosengård* (jf. den tidligere salmebogs melodihenvisning) stadig kunne findes under denne titel men med melodiens nye salmeassociering som hovedtitel, altså i dette tilfælde med overskriften *Verdens igenfødselse* (se eks. 5):

25. Blomstre som en rosengård

J. P. E. Hartmann 1861



Blom-stre som en ro-sen-gård skal de ø-de van-ge,
blom-stre i et gyl-den-år un-der fug-le-san-ge,
mø-des skal i strå-le-dans Li-ba-nons og
Kar-mels glans, Sa-rons yn-dig-he-der.

26. Verdens igenfødselse

Blomstre som en rosengård

Th. Laub 1916



Ver-dens i-gen-fø-del-se glæ-den i-gen-fø-der;
skønt for-ny-et skab-nin-gen den Op-stand-ne mø-der.
Øst og vest og syd og nord, ild og vand og
luft og jord syn-ger på-ske-sal-mer.

Eks. 5. Fra *Melodisamling til Den Danske Danske Salmebog 2002*

Ønsker man at synge salmebogens nr. 50 *Under dine vingers skygge* meddeles over salmen en originalmelodi til denne salme af J.P.E. Hartmann 1860. Et alfabetisk opslag under salmens titel i melodisamlingen giver følgende resultat (se eks. 6):

414. Udrust dig, helt fra Golgata

Niels W. Gade 1856

Ud - rust dig, helt fra Gol - ga - ta, løft højt dit rø - de skjold!

Thi synd og skræk, du ser det ja, an - gri - ber mig med vold.

415. Uforsagt, hvordan min lykke

Aug. Winding 1893

U - for-sagt, hvor - dan min lyk - ke end i ver - den bli - ve må,

det er dog et me-ster-styk - ke, som jeg dag - lig pøn-ser på.

Når jeg kun i nå - den står, u - for-sagt, i - hvor det går.

Under dine vingers skygge J. P. E. Hartmann 1860 se nr. 252

Urolige hjerte! Hvad fejler dig dog Viggo Kalhauge 1856 se nr. 607

Urolige hjerte! Hvad fejler dig dog Knud Høgenhaven 1983 se nr. 608

Eks. 6. Fra Melodisamling til Den Danske Salmebog 2002

Der henvises altså til melodisamlingens nr. 252 hvor man finder melodien *Under dine vingers skygge* under *Kommer sjæle dyrekøbte*, her angivet som undertitel til salmens nye melodinavn. Det er hensigtsmæssigt og let disponeret, og bogen er i det hele taget nem at stå med og finde rundt i.

Udgiverne har som i Koralbogstillægget tilladt sig et par friheder i forhold til anvisningerne i *Den Danske Salmebog 2002*. Det gælder f.eks. melodier som *Den tro, som Jesus favner* og *Min Gud, jeg gammel er og grå*, som er udgået af melodihenvisningerne i DDS 2002, men som ønskes fastholdt „af musikalske og historiske grunde“. Også indenfor det nye repertoire kommer udgiverne med supplerende melodier som ikke findes under henvisningerne i DDS 2002. Det gælder f.eks. som for koralbogstillæggets vedkommende Niels la Cours melodi til *I blev skabt som mand og kvinde* (nr. 523) og Lars Sømod Jensens melodi til *Nu står der skum fra bølgetop* (nr. 572).

Bogen bringer til slut et afsnit med den liturgiske musik til Den danske Højmesse efter *Ritualbogen 1992* og henviser i øvrigt til noteapparatet i *Tillæg til Den Danske Koralbog (2004)*.

Forlagsredaktør Ole Ugilt Jensen har ydet en stor indsats i forbindelse med den grafiske del af udarbejdelsen af de to publikationer, som begge til fulde tilgodeser kravet om hensigtsmæssig og sober ledsagelse af dansk kirkesang efter *Den Danske Salmebog 2002*. For en beskedne pris muliggør de to bøger en fornem opdatering af folkekirkens musikalske repertoire.

Jørgen Kjærgaard:
Salmehåndbog I-II
Det kgl. Vajsenhus' Forlag, Kbh. 2003,
1328 sider, kr. 598,-

Af Michael Hemmingsen

Med Jørgen Kjærgaards *Salmehåndbog* har vi fået en fin og gennemarbejdet fremstilling af salmesangens historie, salmernes forfattere samt alle salmerne i den nye salmebog. *Salmehåndbog* er et tobindsværk, første bind med salmehistorie og biografier over salmedigterne, andet bind med kommentarer til hver eneste salme i den nye salmebog. Værket er velskrevet og overskueligt opbygget med gode illustrationer og oversigter undervejs. Det er et stort arbejde og et stort overblik, der her formidles, så alle kan have fornøjelse af det, lægfolk, kirkefolk og ikke mindst teologer og præster, særlig de nyuddannede.

Undertitlen på første bind lyder *Salmehistorie. Med biografier af forfatterne i Den Danske Salmebog 2002*, mens bind to er en decideret *Salmekommentar – til salmerne i Den Danske Salmebog 2002*.

Anledningen er således ikke til at tage fejl af, og tilknytningen til den nye salmebog viser sig bl.a. ved, at der også i den historiske gennemgang jævnligt henvises til et eller flere numre i den nye salmebog, hvad der er såre nyttigt for bevidstheden om salmernes historiske kontekst og forankring i en ofte lang tradition.

Imidlertid udfylder *Salmehåndbog* også et generelt behov for en samlet fremstilling af salmesangen i Danmark i en kortere form end Mallings *Dansk Salmehistorie I-VIII*, som forfatteren da også vedgår arv og gæld til. En sådan fremstilling foreligger her i håndbogsform, opdateret med den aktuelle situation (f. eks. refereres debatten forud for den nye salmebog indgående). Samtidig fastholdes et „kirkehistorisk helhedsperspektiv“, som det hedder i forordet, og i øvrigt gives et væld af oplysende detaljer undervejs, både i den historiske del og i salmekommentaren. Et historisk perspektiv på salmesangen er som bekendt nødvendigt for forståelsen af salme-

sangens væsen, navnlig i denne tid, hvor salmebrug og -bevidsthed flyder som aldrig før. Træfsikkert gengiver Kjærgaard de forskellige perioders karakteristika og undgår samtidig ensidighed i fremstillingen, selvom der også kommer mere personlige kommentarer frem undervejs.

Opdelingen i to bind med hhv. det historiske og kommentarstoffet er praktisk, og bogen lever op til forordets løfte om, at de to bind kan bruges „hver for sig og sammen“ (s. 5). Her skal de to bind kort omtales hver for sig.

*Bind I – Salmehistorie. Med biografier af forfatterne
i Den Danske Salmebog 2002*

I første bind gennemgås salmesangens udvikling fra oldkirken til i dag. Først skildres hvordan kirkesangen fra oldkirken til middelalderen gik fra at være menighedssang til at være professionel præste- og korsang – indtil den lutherske reformation genindførte menigheds-sangen som en naturlig følge af reformatorernes opgør med den katolske forståelse af gudstjenesten.

Fra reformationstiden og frem lægges hovedvægten nu på den danske salmesangs- og ikke mindst salmebogshistorie, idet baggrunden for de enkelte salmebøger omtales fyldigt. Talrige illustrationer samt oversigter over hver salmebogs disposition (f. eks. efter troens lærdomme eller kirkeåret) er med til at tydeliggøre fremstillingen. Mest detaljeret gennemgås førsteudgaverne, men også tillæg og forøgede udgaver omtales som vigtige skridt på vejen mod den næste større udgivelse. Således får man et fint indtryk af 1600-tallets intense kapløb om at udgive salmer og af 1700-tallet som en brydnings-tid mellem pietisme og rationalisme, der resulterede i „... den fjerde salmebog i løbet af hundrede år“ (bd. I, 164).

Også musikstoffet kommenteres og anskues som en integreret del af salmesangshistorien. Fra de oldkirkelige hymner og den gregorianske sang over den lutherske koral til senere tiders gradualer og egentlige koralbøger skildres melodiernes forbindelse med og afhængighed af deres tid og formål. Der gives flere eksempler på,

hvordan grundspørgsmålet – hvad gør en melodi brugbar som salme-melodi? – gang på gang er taget op til fornyet overvejelse, oftest som en besindelse på det lutherske udgangspunkt, at salmesang er den gudstjenestefejrende menigheds fællessang. Rammende er også afsnittet om 1800-tallets salmekomponister og koralbøger, hvor Vartov-sangen og den deraf opståede debat mellem Berggreen og Rung omtales kort og præcist sammen med indflydelsen fra Hartmann og Barnekow. I samme afsnit omtales Thomas Laub som „den banebrydende reformator af den danske kirkesang gennem sit indgående arbejde med at genskabe og forny salmemelodiens kirkestil“ (s. 201). Det hedder om Laubs opgør med sin tids kirkelige sang, at han „ville rense kirkesangen for en sen tids impressionistiske hang til det udtryksfulde og følelsepåvirkende, og vende tilbage til oldkirkens rene tonalitet. Ikke for at være historisk korrekt, men som en radikal reform, der kunne genoplive kirkesangens egenart – både traditionen fra den oldkirkelige og gregorianske sang og den lutherske kirkeviser (sst.)“. Kjærgaard bemærker herefter, at det ikke så meget blev samtiden som eftertiden, der lod sig påvirke af Laubs tanker, enten som modstandere eller tilhængere. „Men det varede mere end et halvt århundrede, før hans tanker for alvor slog igennem i kraft af Den Danske Koralbog 1954“ (s. 202), hedder det. Laubs udgivelse af samlingen *Dansk Kirkesang* (1918) samt Larsen, Viderø og Wöldikes *130 Melodier til Salmebog for Kirke og Hjem* i 1936 omtales dog også som forløbere for 1954-koralbogen. Senere hedder det, at koralbogen fra 1954 i modsætning til den senest udgivne havde til formål „at anvise et kirkemusikalsk ideal“, vistnok en slet skjult hentydning til den laubianske indflydelse på 1954-koralbogen. Bemærkes må det vel til den betragtning, at 1954-koralbogen for første gang i lange tider udgjorde en *samlet* udgivelse af melodier til den *samlede* udgivelse af salmer, som 1953-salmebogen på sin side var. Af samme grund gjorde mange interesser sig gældende, hvorfor såvel romantiske melodier som forsamlingsmelodier kom til at stå side om side med Laub-melodier og melodier fra ældre tradition.

Efter gennemgangen af den danske salmesangs udvikling til og med den nyeste salmebog, omtales den danske indflydelse på salme-

sangen i Island, Grønland, Færøerne og Nordnorge. Til slut følger et særligt kapitel om de specielle forhold vedr. salmesangen i Sønderjylland samt en omtale af salmesangens betydning hos de øvrige kirke- og trossamfund i Danmark, herunder deres afhængighed af folkekirkens salmebøger.

Dernæst følger det biografiske afsnit, hvor alle, der har forfattet, bearbejdet og/eller oversat salmer til *Den Danske Salmebog 2002*, omtales med en halv til en hel side hver. I biografien omtales i kort form forfatternes levetid og -sted; der gives en kort karakteristik af deres forfatterskab, ligesom deres udgivelser opregnes med titel og udgivelsesår. Et oplysende afsnit, også fordi der ikke blot skrives leksikalt, men fortælles med sans for forfatternes særpræg og mærkesager.

Bind II. Salmekommentar – til salmerne i Den Danske Salmebog 2002

I bind II leverer Jørgen Kjærgaard en kommentar til hver eneste salme i *Den Danske Salmebog 2002*. Salmerne kommenteres i den nummerorden, de har i salmebogen, hvilket kræver, at man har en salmebog ved hånden, da salmebogens register er ikke overført til *Salmehåndbog* (de fleste af bogens læsere har vel en salmebog inden for rækkevidde, men da mange salmer huskes på deres titel, havde et register bagest i *Salmehåndbog* nok gjort lykke endda).

Hver salme får det meste af en side hver, mange endda godt og vel. Kommentaren består konsekvent af et historisk, en leksikalt og et analytisk afsnit. Også salmens melodihenvisning(er) får et par ord med på vejen.

De historiske bemærkninger angiver salmens forfatter, dens affattelsestid samt hvilken samling salmen er taget fra og hvilke salmebøger, der har haft salmen med.

Det leksikalske afsnit rummer mestendels ordforklaringer og skrifthenvisninger, mens analysen ganske kort fremlægger salmens hovedtema(er) og angiver dens situation i forhold til gudstjenesten og kirkeåret.

Til sidst kommenteres i et par sætninger salmens melodihenvisninger, hvilket må hilse velkomment, fordi man i dag – igen – er tilbøjelig til at se tekst og melodi som isolerede størrelser. Melodikommentaren sker med stiltiende accept af de mange nye henvisninger, den nye salmebog er udstyret med, men i øvrigt fremstilles melodi-brugen sagligt, om end undertiden ikke uden antydning af forfatterens egne præferencer.

Om „Hil dig, frelser og forsoner“ siges f. eks.: „Der bruges to forskellige melodier til denne salme, en senromantisk melodi fra 1878 af C. C. Hoffmann, som bærer salmens hengivende karakter, og Thomas Laubs melodi fra 1890, som søger tilbage mod den middelalderlige hymne“ (s. 204). Her ligger sympatien vist hos Hoffmann, mens Laubs melodi kommer til at fremstå som en historisk (re-)konstruktion. En melodikommentar kan således også blive for knap, for man kunne bruge flere af de samme ord om Laubs melodi – at den bærer salmens hengivende karakter og for resten er såre helstøbt. Tilføjes kunne det nok også, at Laubs melodi tillige frembærer salmens *forkyndende* karakter på en ganske anden måde end Hoffmans, for som Kjærgaard selv noterer i kommentaren til salmen, så er det ikke den der læser eller synger digtet, der er udgangspunktet, men den syngende er „tværtimod målet for det, salmen handler om (sst.)“.

Om „Der er en vej“ hedder det: „Der findes en række melodikompositioner til denne salme, bl.a. af Carl Nielsen. De mest indsungne er dog Chr. Barnekows 1800-tals koral fra 1878 og Thomas Laubs velformede melodi fra 1913“ (s. 378). Her er sympatien vendt til fordel for Laub, men igen havde et par overvejelser over helheden af tekst og musik været oplysende.

Generelt gælder det således for bind II, at fremstillingen er nøgtern og saglig, men sine steder står forfatterens egen mening lidt løsrevet og alene. Sjovt nok nævnes Kaj Munk flere steder i forbindelse med en salmes receptionshistorie, f. eks. hedder det, at han ofte citerede fra „Jeg venter dig, Herre Jesus, til dom“ (s. 279).

Ensidigt bliver det dog, når Kaj Munk alene får lov at kommentere salmen „Med sorgen og klagen hold måde, du mindes“ med

ordene „...Thi aldrig er mægtigere tanker slynget ud på dårligere vers“ efterfulgt af en længere sarkastisk nedsabling af Grundtvigs gendigtning af Prudentius' gamle salme. Mere afbalanceret havde det virket, om forfatteren havde påpeget, hvori gendigtningen adskiller sig fra tidligere versioner og f. eks. havde nævnt Grundtvigs dåbssyn og hans anti-spiritualistiske syn på kødets opstandelse og det evige liv, som denne tekst også er en udfoldelse af.

Mere rimeligt og i tråd med *Salmehåndbogs* syn på salmesangen som forkyndelse hhv. menneskets svar på evangelieforkyndelsen forekommer det, når Kjærgaard kommenterer „Tænk når engang den tåge er forsvunden“ med ordene: „Det kan næppe modsiges, at den, der begiver sig ud i de spekulationer, denne tekst udtrykker, var bedre hjulpen med salmer og digte af større evangelisk fylde“ (s. 533).

Salmehåndbog anbefales hermed på det varmeste til alle, der har med gudstjenesten at gøre. Ja, bogen kunne udmærket gøres til standardpensum i faget Praktisk teologi på universiteterne og burde i hvert fald være det i faget Hymnologi på Pastorseminarierne.

Værket giver et fyldigt og detaljeret overblik over salmesangens historie og aktuelle situation i Danmark. Selvom tekstsiden fylder mest, er melodisiden heller ikke forsømt. Bogen leverer et godt bud på salmesangens væsen, når det hedder om kirkemusikken, at „Kirkens musik skal kunne fungere i samspillet med det, der i øvrigt sker i kirkens gudstjeneste og handlinger – den må uddybe, profilere, men ikke modvirke“ (Bd. I, s. 272).

Godt lover det også for den kommende tids salmedebatter, når det i afsnittet „Salmens fremtid“ pointeres, at „Den lutherske tradition har rendyrket bibel og salmebog som sine fundamenter, og mellem dem består endog et levende forhold, idet salmebogen både er den formidlede Bibel og menighedens svar på forkyndelsen af evangeliet. Når dette forhold løsnes, taber sangen sin ansvarlighed, således som det er sket i de kirkelige sammenhænge, hvor man via lovsangskor, refrænprægede, gentagne jubel- og tilbedelsesvers, eller gospelsang på amerikansk, har fjernet det forståelsesbærende i salmesangen til fordel for det oplevelsesprægede og følelsesbetonede“ (s. 269).

Indhold af demo-cd med salmer af Thomas Laub

- 1 Den mørke nat forgangen er 2:13
DDS 736. Tekst: Hans Christensen Sthen 1589, bearbejdet 1857
Holmens Kirkes Kantori, dirigent: Jakob Lorentzen
- 2 Tiden skrider, dagen rinder 2:11
DDS 767. Tekst: Thomas Kingo 1684 (Det 7. aftensuk)
Ditte Højgaard Andersen, sopran, Christian Buhl-Mortensen, lut
- 3 Op, I kristne, ruster eder 3:00
DDS 625. Tekst: Justus Falckner 1695/Hans Adolph Brorson 1735
*Holmens Kirkes Kantori, Holmens Barokensemble
Else-Marie Kristoffersen, orgel, dirigent: Jakob Lorentzen*
- 4 Hil dig, frelser og forsoner 2:20
DDS 192. Tekst: Arnulf af Louvain før 1250/N.F.S. Grundtvig 1837
*Holmens Kirkes Kantori, solo: Frederik Schönning
dirigent: Jakob Lorentzen*
- 5 Uforsagt, vær på vagt 1:51
DDS 275. Tekst: Hans Agerbek 1848
*Ditte Højgaard Andersen, sopran, Susanne Balle, alt,
Jakob Skjoldborg, tenor, Ole Worm, bas*
- 6 Vaj nu, Dannebrog, på voven 2:34
DDS 257. Tekst: N. F. S. Grundtvig 1832
Holmens Kirkes Kantori, dirigent: Jakob Lorentzen

Samlet tid: 14:09

Arrangement af nr. 1 - 3 samt 6: Jakob Lorentzen
Recording Engineer & Producer: Jesper Jørgensen
Dobbelt-cd'en koster 200 kr. (inkl. forsendelse) og kan bestilles
hos Helikon Records, tlf. 56 56 70 05 · www.helikonrecords.dk