

DANSK KIRKESANG

1922-2022

Udgivet af
SAMFUNDET DANSK KIRKESANG
i samarbejde med Tidsskriftet Fønix

2023

under redaktion af
Stefan Lamhauge Hansen
og
Peter Weincke

Dansk Kirkesang 1922-2022
Stefan Lamhauge Hansen og Peter Weincke (red.)
Udgivet i samarbejde med Tidsskriftet Fønix

København: Fønix 2023
isbn 978-87-93600-32-4

Palmeserien #22



Thomas Laub ved klaveret

INDHOLD

Forord s. 5

Laub og liturgien, s. 7

Jørgen Kjærgaard

Sub specie æternitatis: Alting har sin tid. Laub og laubianismen havde deres. Eller lever de endnu?, s. 19

Poul S. Jacobsen

Tretonemotivet: Forsøg med andre kontekster til Laub, s. 25

Jørgen I. Jensen

Dansk Kirkesangs betydning for det 20. århundredes liturgiske reformer, s. 38

Peter Weincke

FORORD

Den 5. december 1922 blev Samfundet Dansk Kirkesang stiftet på kirkemusikeren Thomas Laubs 70-års fødselsdag. Vi vil gerne markere 100-års jubilæet med dette lille jubilæumsskrift, som hermed publiceres på vores hjemmeside.

Dansk Kirkesang har de seneste år hverken afholdt arrangementer eller udgivet årsskrifter, som siden 1940 har været et af foreningens vigtigste varemærker. Det skyldes en erkendelse af, at den hymnologiske og kirkemusikalske debat i folkekirken ikke længere som tidligere er præget af en stillingtagen til Thomas Laub og hans salmemelodier som et væsentligt omdrejningspunkt, men snarere i dag drejer sig om kriterierne for ”gode” og ”dårlige” salmetekster og -melodier set i relation til dagens brogede folkekirkelige univers.

Ikke desto mindre er det ubestrideligt, at Thomas Laub og Samfundet Dansk Kirkesang har haft meget stor betydning for folkekirken salmepertoire og liturgiske musik, ligesom Dansk Kirkesang har forestået udgivelse af en række kirkemusikalske publikationer og i perioden 1940-2013 *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.

I forlængelse af 100-års jubilæet er det oplagt at nytænke Samfundet Dansk Kirkesangs rolle som aktør i folkekirken kirkemusikalske, hymnologiske og liturgiske debat. Hjemmesiden www.danskkirkesang.dk vil derfor fremover blive platform for relevante debatindlæg, digitalisering af samtlige *Dansk Kirkesangs Årsskrifter* og evt. online publikationer, der måtte have en vis historisk observans og gerne kunne profilere Thomas Laubs levedygtighed som det 20. århundredes største danske kirkesangsreformator.

Det er refleksionen over denne omstændighed, der på hver sin måde har været udgangspunktet og inspirationen for de fire forfattere, som dette lille jubilæumsskrift kan præsentere.

Jørgen Kjærgaard spørger i sin artikel *Laub og liturgien* i forbindelse med sine overvejelser over ”Thomas Laubs betydning for dansk gudstjenesteliv: Er der tale om en udløbet historisk epoke, eller kan der peges på en stadig mærkbar prægning?” – ligesom han også forsøger at tolke sin opfattelse af det særligt ”laubske” i liturgi og salmesang.

Organist Poul S. Jacobsen giver udtryk for lignende overvejelser, men først og fremmest som kirkemusiker: ”Alting har sin tid. Laub og laubianismen havde deres. Eller lever de endnu?”. Med andre ord: Er Thomas Laub kun fortid? Her må forfatteren konkludere: ”Laub bidrog for mig at se til at udvide udtrykket og højne kirkens store fortælling om Gud og mennesker.”

Helt anderledes går Jørgen I. Jensen til værks, når han i sin artikel fremhæver et bestemt ”Tretonemotiv”, som optræder op igennem musikhistorien fra den gregorianske sang til Carl Nielsen og Rued Langgaard, men får en særlig betydning i Laubs melodier, hvor det i forskellige variationer optræder kontrapunktisk eller dialektisk i forhold til tekstens sammenhæng.

Endelig præsenterer Peter Weincke i sin artikel *Dansk Kirkesangs betydning for det 20. århundredes liturgiske reformer* en gennemgang af folkekirkens gæld til Thomas Laub og Dansk Kirkesangs betydning for indholdet af gudstjenestens liturgiske musik.

Stefan Lamhauge Hansen

Peter Weincke

LAUB OG LITURGIEN

JØRGEN KJÆRGAARD

Med en livslang erfaring som kirkegænger og snart fire årtier som præst og dermed som salmevælger og liturgisk tilrettelægger er det såmænd både relevant og rimeligt at bede sådan en som mig om at overveje Thomas Laubs betydning for dansk gudstjenesteliv: Er der tale om en udløbet historisk epoke, eller kan der peges på en stadig mærkbar prægning? Parafrazen af spørgsmålet er min egen, og allerede med den præsentiske antydning har jeg indikeret, at Thomas Laubs bidrag til den danske kirkemusik i bredeste forstand stadig har betydning.

Jeg mener at spore 'det Laubske' på tre felter: Først Laubs begrundede reform af salmesangen. Og dermed i bredere forstand Laubs forståelse af liturgien i en sammenstøbning af tradition og evangelisk-luthersk vilje til fortsat fornyelse. Og endelig – som en konsekvens af de foregående krydsfelter – Laubs prægning af en generation af danske kirkemusikere, der fik indflydelse på såvel salmedigtere som koralbogsredaktører, hvis indsats den danske kirkes liturgi stadig står i gæld til.

De tre indflydelsessfærer griber således både ind over hverandre og er indbyrdes forbundne.

Det følgende signalement er ikke udsprunget af nogen systematisk undersøgelse endsige forskning og kan derfor ikke påberåbe sig hverken akademisk prægnans eller tyngde. Tværtimod må jeg begrænse mig til en række egentlig

subjektive om end analytiske kommentarer, fremsat med et personligt, empirisk bagtæppe.

”Barn af huset” – salmesangsreformen

Det begyndte som en salmesangsreform. Og den var påkrævet. Da Thomas Laub som ung kirkemusiker i 1876 tiltædte sit første organistembede som vikar for A.P. Berggreen i Trinitatis Kirke i København, var salmesangen i den danske kirke endnu præget af den ”stive”, isometriske koral, som 1700-tallets statskirkelighed havde rendyrket, ikke mindst for at lægge afstand til de følelsesladede melodiformer fra herrnhutismens brødre-societeter.

Men samtidens nye kirkemusik var følelsesbevidst på en anden måde. Den romance-stil, der i mere eller mindre udstrakt grad kendetegnede salmekomponister som A.P. Berggreen, J.P.E. Hartmann, C.E.F. Weyse, L.M. Lindeman, Henrik Rung og Christian Barnekow, anså Laub som forfejlet. Jørgen I. Jensen er på sporet, når han karakteriserer Laubs opgør: ”... han levede sin dagligdag i kirken og ville i virkeligheden befri kirkebilledet fra alle associationer med en borgerlig selvspejlende klunketids-kristendom, genskabe og forny kirkesangen med en symbolsk musik, der fornyede den gamle ægte fællesskabskristendom, parallelt med når Grundtvig talte om gammeldags kristendom” (*Carl Nielsen – Danskeren*, side 288).

Laubs tilgang til kirketjenesten var ikke kun musikerens, for gennem sin opvækst i et fynsk præstehjem og den dermed forbundne nære fortrolighed med gudstjeneste og salmesang – og med et par års teologisk studium som baggrund, før han i 1873 valgte konservatoriets organistuddannelse – er der ingen tvivl om, at Thomas Laubs erkendelse af

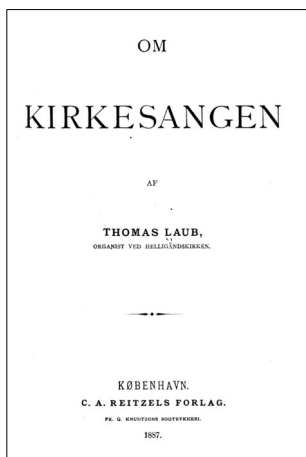
kirkemusikkens opgave rakte langt ind i både et kirkesyn og en gudstjenesteopfattelse.

I 1917 formulerer Laub i et brev til komponisten Carl Nielsen sit arbejdsprincip således:

En salmekomponist må være barn af huset, hvor-
med jeg ikke tænker på at han har en patenteret
tro, – hans tro kan være lille, kan være forkert, –
men, han må være hjemme i, d.v.s. have levet i
menighedssangen – helst fra barn af, kende den
ved brug, den må være hans religiøse udtryks-
måde, han må kende og elske alle dens skatte,
hvorved jeg ikke mindst tænker på salmedigtning-
en, sørge over dens mangler, hans mål må være
at bøde på manglerne ved brug af skatten (*Carl
Nielsen – Danskeren*, s. 287).

Laub fordrer altså både en praksis-bevidsthed og en traditionsfortrolighed, der skal kunne kendes i salmemelodierne. En eftertid med hang til afveksling og nyt kan betegne den som indforstået, men i Laubs optik er denne traditionsfortrolighed en forpligtelse, der underordner det æstetisk-kunstneriske det opbyggelige, ægte åndelige anliggende ved menighedens sang. Et konkret resultat af dette grundsynspunkt var allerede undervejs og forelå året efter i Laubs koralbogsforslag *Dansk Kirkesang* 1918, som en del organiserer gennem årene efter tog i brug.

”Det var en stor lykke, at kirkesangen fra den første begyndelse var klar på sin opgave, den at *bære ordene, være tjæner for*



dem, i den grad klar på den, at man ligefrem kan sige om dens toner, at de er *vokset ud af ordene*.” – Sådan indleder Laub sit egentlige kirkemusikalske principskrift *Musik og Kirke* 1920 (side 11). Tankerne havde været fremme allerede i skriftet *Om Kirkesangen* 1887. Salmemelodiens opgave er, mener Laub, at fremme tekstens anliggende, dens musikalitet er en anden end musikens i almindelighed, for salmelodien skal ikke tilvejebringe noget selvstændigt. Den er i ordets tjeneste, underordnet det, salmen skal synge frem og ind i den menighed, der synger.

”Gudstjenesten” – grundsynspunktet

Siden den lutherske ortodogmi i 1600-tallet havde prædiken haft den absolutte hovedvægt i højmessens. Ikke mindst cementeret med Kirkeritualet 1685, hvor prædiken skulle fremhæves lydligt ved at de gamle katolske messeklodder, der før havde markeret nadverens hellighed, nu skulle ringes når præsten gik på prædikestolen. Her ser Laub anderledes på det:

Nutidsfolk har tit nogle løjerlige forestillinger om hvad gudstjeneste er. Det må siges, kun hvor menigheden samles om hvad Gud har givet, og dér frembærer sine bønner, sin lov og tak, og hvad der ligger den på hjærte, kun dér holdes gudstjeneste. Præken er ikke nødvendig, ingen betingelse; den kan være der, hvor præsten taler som ordfører for menigheden, taler på dens vegne. Men den kan også mangle ... Har vi noget så godt som gudstjenesten, har vi et fristed hvor vi kan hvile ud og få kræfter, så vil vi ikke have det ødelagt ved at alt muligt uvedkommende blandes ind i det. (*Musik og Kirke*, s. 152).

Laubs begreb om gudstjeneste er principielt kollektivt. Han kalder den også ”menighedens forsamling”. Det, der legitimerer liturgien og definerer dens funktion, er de led, der forener menigheden i en fælles henvendelse til Gud: Bøn, lovsang og taknemmeligheden over ”hvad Gud har givet” – hvilket i Laubs optik må forstås som nådestilsagnet i kraft af sakramenterne. Gudstjeneste er derimod ikke det, der først og sidst angår den enkelte individuelt og subjektivt, sådan som prædikenen pr. definition må gøre. Derfor kan prædikenen strengt taget undværes. Og er den der, må den indlejres i gudstjenestens helhed, så den ikke forårsager en skævvridning af liturgien:

På grund af den store vægt den lutherske kirke har lagt på præken er vi efterhånden kommet dertil, at en stor mængde mennesker kun går i kirke for at høre præsten. Og med en rivende faldhastighed ned ad skråplanet har dette ført til at mange, især i byerne, nærmest ønsker at sættes i svingning, ’kradses op’, ved prædikenen og, som rimeligt, foretrækker lyriske udgydelser og åndfulde causerier over mere eller mindre kristelige æmner, – så keder man sig da ialfald ikke. (sst.)

Laubs skepsis overfor prædikenen skal opfattes i den kontekst, hvor denne kritik formuleres. Det er ikke prædikenen som forkyndelse, endda opbyggelse, Laub vender sig imod, men prædikenen som et risikabelt – læs: isoleret – liturgisk element. Prædikenens tidsbundethed, dens fordring på aktualitet i form af refleksioner over døgnets seneste nyt og dens psykologiske udfordring til stillingtagen og afgørelse harmonerer slet ikke med gudstjenestens sjælesørgeriske, helende sigte og liturgiens fællesskabssøgende mål.

”Det liturgiske” – et musik fænomen

Hvad forstod Laub egentlig ved begrebet ”liturgi”? I slutkapitlet i *Musik og Kirke* 1920 formulerede han sig således: ”Til slutning nogle ord om liturgi og orgelspil. Først liturgien. Det kan vi alle let blive enige om, at vi har mistet noget godt, da det liturgiske gled ud af vor gudstjeneste.” (side 168).

”Det liturgiske” er, i Laubs bevidsthed, både nogle konkrete, musikalsk bårne og oprindelig vokale messeled, som den protestantiske tradition enten har forladt eller har transponeret til instrumentalt afhængige elementer; men i dybere forstand den organiske helhed, hvor liturgien sammenkæder gudstjenestens bestanddele og lader den udfolde sig i et organisk forløb.

Laub fortsætter:

Men skal dette gode føres tilbage, må det ske på en sådan måde at det kommer til at virke efter sin bestemmelse. Hvis nogle lærde eller musikalske mænd gennem deres studier eller på deres rejser har fået fat på et eller andet af den slags, og så vil indføre det uden at menigheden har ytret noget ønske om det, eller vist nogen forståelse af det, eller følt noget savn deraf, kan resultatet kun blive at vi får et tillæg til gudstjenesten af en mer eller mindre fin musikopførelse til ørensløst for nogle kendere. Liturgien vil så, kirkelig set, ikke blive et hårdt bedre end det man i vore dage kalder ’liturgisk gudstjeneste’, d.v.s. koncert. Ægte liturgi findes kun hvor menigheden selv i vekselsang giver svar på forsangerens tilskyndelser, den forsanger der, som et førende medlem af menigheden formår ligesom at lokke og drive den dybere ind i lovsang og bøn (*sst.*).

Liturgi er altså ikke den æstetik, der kan glimre i den udvendige fremtrædelsesform, men den liturgiske forms egentlige ærinde – fordybelsen gennem sang og bøn – er,

hvad det hele kommer an på. Tonerne skal forløse ordenes egentlige potentiale og dermed hele liturgiens sigte.

Laubs arbejde med sangen gennem salmemelodierne byggede på en gudstjenesteopfattelse, der egentlig var funderet i et kirkesyn. Når Laub overfor Carl Nielsen stod fast på, at salmemelodien skulle være ”barn af huset”, indebar det jo også en bestemt forståelse af, hvad ”huset”, dvs. kirken er.

Man kan på sin vis karakterisere Laubs gudstjenestesyn som høj Kirkeligt. Ikke i den gængse forstand, hvor man i videst muligt omfang tager den vesterlandske (romerske) messetradition som forbillede; men alligevel ”klassisk” på den måde, at Laub med sin Kirkemusik ønskede at fastholde og videreføre forbindelsen til traditionen.

Når Laub vovede sig frem med et musikalsk bud på melodier til Grundtvigs gendigtning af byzantinske påskehymner, er det uden videre tydeligt, at Laub tilstræbte et tonesprog, der ikke kun havde gregorianske forbilleder, men karakteriseredes ved træk, der faktisk ligger den byzantinske sangtradition nær – hvor melodien skanderer teksten ikke blot rytmisk, men også teologisk, og ved hjælp af melodiføringen fremhæver eller betoner de steder i salmeteksten, hvor den afgørende, forkyndelsesmæssige tyngde kommer til udtryk.

Som et enkelt eksempel kan der peges på Laubs melodi fra 1926 til salmen *Kom lad os tømme et bæger på ny* (DDS 246). Her betoner netop melodien på afgørende vis salmens teologiske pointe, som er henlagt til hver strofes slutlinje – i en grad så melodien gør disse linjer til nærmest selvstændige forkyndelsesudsagn:

Jesus, vor livskraft, som hjerterne styrker (str. 1)

føler ved Ordets oprejsning sig styrket (str. 2)

du for vort hjerte er klippen og styrken (str. 3)

Stor er din nåde, vort lys og vor styrke (str. 4)

nådigt indblæs os dit liv og din styrke (str. 5)

dig, som er evig vort liv og vor styrke (str. 6)

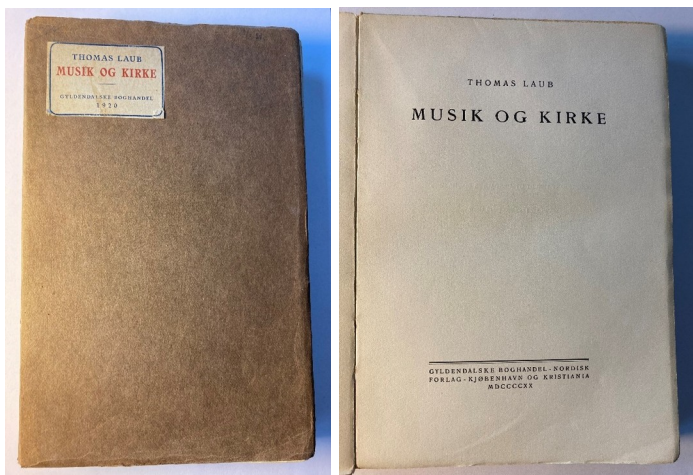
Netop ved hjælp af melodien får Laub salmens kristologi, dens udsagn om Kristus, til at fremstå som en prædiken, holdt af menigheden, mens den synger, og samtidig fremhæver melodien salmens gennemgående nøgleord om, hvad Kristi opstandelse indebærer for den, der synger salmen: *styrke*.

Dette musikalske greb om en salmetekst bør ikke kun ses som kompositorisk håndværk. Her er tale om en liturgisk bevidsthed, hvor selve melodiføringen bidrager til den sammenstøbning af poesi, bibeltolkning, forkyndelse og menighedsdeltagelse i gudstjenesten, som salmesangen er i en evangelist-luthersk sammenhæng. Melodien profilerer således salmesangens dogmatiske konsistens og bidrager netop derved på afgørende vis til den liturgiske helhed.

Mellem Cæcilianisme og Neue Sachlichkeit

Laubs salmesangsreform er blevet karakteriseret som en udløber af den romantiske reformbevægelse, Cæcilianismen, som med inspiration fra renæssancens vokalpolyfoni tilstræbte et enkelt og tilbageholdt udtryk i kirkemusikken. Som inspirationsbaggrund for Laubs ”kirkestil” bør der nok i højere grad peges på den tyske musikhistoriker Carl G.A.V. von Winterfelds arbejde med henholdsvis folkevisens rytmiske kvaliteter og tonaliteten i de gregorianske melodier. Men Laub bevæger sig selvstændigt i retning af en nøgtern melodiform, som på det kirkemusikalske område placerer hans arbejde indenfor horisonten af den ”Neue Sachli-

chkeit"-bevægelse, som prægede europæisk billedkunst og litteratur efter 1920.



Omslag og titelblad til originaludgaven af Thomas Laubs Musik og Kirke 1920. I modsætning til samtidens ofte rigt dekorerede bogomslag og æstetiserede titelbladstypografi er udstyret i Laubs tilfælde nærmest puritansk, og afspejler på sin egen vis indholdets anliggende – at kirkemusikken skal bære budskabet frem uden at distrahere.

Som sin samtids kirke- og restaureringsarkitekter – personligheder som P.V. Jensen-Klint (1853-1930), Harald Lønborg-Jensen (1871-1948) og Rolf Graae (1916-96) – der restaurerede 'i gammel stil' ved at bruge bygningselementer, som greb tilbage mod middelalderens enkle formsprog, men gjorde det med en klar bevidsthed om rummenes (og for Graaes vedkommende orgelfacadernes) egen prunkløshed, kan man hverken fraskrive kirkearkitekterne eller kirkemusikeren Laub en bevidsthed om, hvad udtryksformerne skulle tjene. Hensigten var ikke at imitere noget gammelt og klassisk eller postulere noget tidløst; men med traditionens velprøvede og på guldvægt vejede elementer gav man kirke-

rummene en genkendelighed, der var umiddelbart identificerbar, hvor de enkelte elementer ikke først skal dekonstrueres, før det lader sig gøre at se, at her ligger en kirke, at denne granitkumme er en døbefont, dette stebord et alter osv. Når arkitekterne (gen)brugte romanske buer eller gotisk inspirerede hvælv, var det tillige en bevidst bestræbelse på at skabe en ramme om liturgien, der ”var barn af huset” og ikke distraherede fra det egentlige ved at tiltrække sig opmærksomhed. På samme måde med Laubs liturgisk bevidste tonesprog.

Receptionen

Thomas Laubs biografi i Dansk Biografisk Leksikon rummer følgende karakteristik: ”Men hovedlinjen i vor tids kirkelige sang, udtrykt i Den danske Koralbog (1954), er umiskendeligt stærkt og grundlæggende præget af L.s arbejde. Hans melodiredaktioner og udsættelser, såvel som hans og hans elevs melodier, udgør en meget stor del af koralbogens indhold og er i dag indsunget i den danske kirke i meget betydeligt omfang”.

Denne sammenfatning af Laubs betydning er efter alt at dømme retvisende og stadig gældende. Laubs kompositoriske og redaktionelle indsats formidledes gennem en række udgivelser, der kom til at præge kirkemusikere og liturgier i tiden efter ham – ikke mindst koralbøgerne, der i vidt omfang definerede salmesangen ved gudstjenester, kirkehandlinger, i skolerne og i kirkelivet som helhed.

Laub komponerede såvel orgelmusik til kirkebrug som egentlig liturgisk musik og prægede gennem sine udgivelser: *Kirkemelodier* (1888-90), *Udvalg af Salme-Melodier i Kirkestil* (1896 og 1902), koralbogen *Dansk Kirkesang* (1918)

samt programskriftet *Musik og Kirke* (1920) kirkespil og salmesang i kraft af såvel tilslutning som modsigelse.

Med stiftelsen af Samfundet Dansk Kirkesang i 1922, kom Thomas Laubs kirkemusikalske program næsten fra begyndelsen til at danne skole og påvirkede en række musikere og liturgikere, som på forskellig vis fik væsentlig indflydelse på kirkesangen i Danmark: menighedssangen, kirkekorsangen og præsternes messesang. Desuden det liturgiske orgelspil, salmeledsagelsen og den øvrige gudstjenestemusik. Det gælder kordirigenten og domorganisten Mogens Wöldike (1897-1988) og musikprofessoren Jens Peter Larsen (1902-88), der var hovedkræfterne bag Koralbog til Den Danske Salmebog 1953. Det gælder organisten og orgellæreren Finn Viderø (1906-87), organisten og musikprofessoren dr. phil. Henrik Glahn (1919-2006) samt præsten og liturgi-historikeren professor dr. phil. Christian Thodberg (1929-2020), der efter en årrække som forstander for Præstehøjskolen blev professor i praktisk teologi ved Det Teologiske fakultet ved Aarhus Universitet og sideløbende virkede som ulønnet hjælpepræst ved Aarhus Domkirke og som kgl. konfessionarius. Alle prægede de flere generationer af danske kirkemusikere og præster, og det 'laubske' kom især til udfoldelse i kraft af, at de sidstnævnte gennem en lang årrække var hovedkræfter i Samfundet Dansk Kirkesang, dels som arrangører af dettes årlige sommermøder med fagligt indhold, dels som flittige bidragydere til samfundets årsskrift.

Også tidehvervsgrundtvigianerne tog Laub til sig. De tidehvervske hørte i hans melodier en genklang af det lutheriske krav om, at liturgiens udtryk først og fremmest skulle tjene Ordet; de grundtvigske følte sig forstået gennem den stærke profilering af menighedsaspektet ved gudstjenesten.

Det bærende synspunkt hos Laub, at musikken i en liturgisk sammenhæng aldrig kan gøre krav på en selvberørende plads og funktion, løsrevet eller isoleret fra liturgiens øvrige led og hele form, men tværtimod på det nøjeste må svare til og finde sin plads i det liturgiske helhedsudtryk, har stadig et ærinde, også i en postmodernistisk æra, hvor traditionselementer og nyskabelser ind imellem ukritisk sammenstilles efter ofte temmelig ubefæstede (pseudo)demokratiske principper. Folkekirkens liturgi er under omstøbning. I det kor, der forener sig i lige dele protest mod det bestående og anråbelse af forandring og nyskabelse, bør Laubs stemme ikke overdøves; den har genklang af den grundtone, der aner, hvad sand gudstjeneste er.

Litteratur

Thomas Laub: *Musik og Kirke*. Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag, København og Kristiania 1920.

Thomas Laub. Dansk Biografisk Leksikon. Red. Svend Cedergreen Bech. 1979-84/2014-16.

Jørgen I. Jensen: *Carl Nielsen – Danskeren. Musikbiografi*. Gyldendal, Kbh. 1991.

SUB SPECIE ÆTERNITATIS:
ALTING HAR SIN TID. LAUB OG
LAUBIANISMEN HAVDE DERES.
ELLER LEVER DE ENDNU?

POUL S. JACOBSEN

Dette er et tilbageblik i min egen relation til Laub. En relation, der begyndte med min ugentlige kirkegang. Søn af en præst. "Søn af huset" som Laub nok ville have godskrevet mig. "Th. Laub" stod der af og til ved salmernes komponistfortegnelse i salmebogen. Da jeg tidligt lærte at spille orgel, også til gudstjenester, blev jeg også tidligt opmærksom på dette "Th. Laub" i koralbogen. Jeg tror også, jeg ret hurtigt opdagede, at han ofte figurerede som komponist til salmetitler, der havde flere melodier. Disse melodier var ofte af en helt anden karakter. De var, ved jeg i dag, ofte romantiske. Af Winding, Barnekow, Kalhauge, Nebelong, ...

Laub dukkede også op i nogle af de bøger, jeg læste om den klassiske musik. Han var klædt i et lyst jakkesæt og havde en frisure lidt som Carl Nielsen. De to, Nielsen og Laub, stod også nævnt på samme titelblad i mine forældres gamle udgave af Højskolesangbogen.

Så småt tegnede der sig et billede af en komponist og hans egenart og hans sammenhænge – og hans kald.

Da jeg, som 13-årig, begyndte at spille som organistvikar ved Silkeborgs kirker og kirkegårdskapel, opdagede jeg også snart, at Laub var en komponist, som både præster og orga-

nister havde en holdning til. Og tilmed: der var en vis linje i galskaben. Der var f.eks. præster af indre missionsk observans. Og præster af Tidehversk. Og Grundtivgske. Og Grundtvigsk-tidehverske. Og mange flere. Det var af betydning, når man fik en salmeseddel til en bisættelse. Når en præst havde anført ”Hil dig frelser og forsoner”, men havde glemt at skrive hvilken melodi (for den gang var der stadig to muligheder: Hoffmanns eller Laubs), så kunne der godt gå sport i at gætte på, hvilken melodi den pågældende præst mon hældede til. Eller rettere: en del præster ikke blot ”hældede til”, de kunne slet ikke forestille sig ”den anden” brugt. Den anden var simpelthen den ”forkerte”. Og begge kunne være ”den forkerte”.

Det var en tid med grænser. Med afgrænsninger. Det var en brydningstid, som gik tilbage til Laubs indsats mod den romantiske sødmefuldhed.

Som orgelelev blev jeg hurtigt optaget af den diskussion. Hvad var det der gjorde, at en og samme tekst havde forskellige melodier.

Parallelt med disse iagttagelser gjorde jeg, som musikere gør, iagttagelser om det at udtrykke musik. Jeg spillede som helt ungt menneske musik af store komponister og musik af stor alvor og udtryksfuldhed. Koraler af Bach, stykker af Franck, fantasier af Pachelbel... hele det almindelige orgelpertoire. Det blev hurtigt tydeligt, at en ting var nodebilledet, en anden hvad der kom ud af orglet, når jeg spillede. Jeg skulle farve klangen med min registrering og orglets farvepalette, jeg skulle vægte form og højdepunkter, jeg skulle formidle musikkens fremdrift eller tøven, ...

Helt almindeligt i musikerfaget, som mange, når de hører musik spillet, måske kan glemme, hvor detaljerigt er. Jeg kunne, og har det stadig sådan, spille Bachs ”Schmücke dich”-orgelkoral om og om igen. Hver gang jeg kom til

slutakkorden, syntes jeg (og synes stadig), at den kunne gøres mere fuldkommen. Enten havde jeg lagt for meget udtryk i satsen, eller jeg havde lagt for lidt. Min lærer lærte mig, at sentimentalitet var "tåren over tåren". At det var det selvsmagende, og at det kun gjorde den store kunst ringere at formidle den "anden tåre" og ikke kunstens eget væsen. Ikke kunstens udtryk, men en parodi. Mere fortolkerens væsen end musikens væsen. I jagten på den balance begyndte jeg også at forstå disse Laub-koraller: det "laubske" mod det "romantiske" og af og til også forstå det "laubske" som en modstand mod det "sentimentale". Og det gav mening. Men det gav ikke helt fred. For det blev aldrig, hverken i musikken eller i salmerne og i salmevalget, sort-hvidt.

Jeg lærte at forstå, at Laub havde et forbillede i tidlige tiders musik. At renæssancens vokalpolyfoni var et forbillede. På konservatoriet blev jeg undervist i Palestrina-kontrapunkt. Ud fra Knud Jeppesens kontrapunktlære. Jeg læste hos Jeppesen tanker om intervallernes væsen, som jeg også havde læst hos Carl Nielsen i hans *Levende Musik*.

Jeppesen havde uddraget "regler" af Palestrinas værker: sådan gjorde han, og sådan gjorde han ikke. Og skrev man satser efter disse regler, lød det faktisk som Palestrina. Og i en stræben efter læring og befæstelse i det elementære i musikken var hele opdragelsen i teori et stort skridt frem. Og særligt påvirkningen fra de tre, Laub, Nielsen og Jeppesen gav fornyet tro på det hellige mål. Sub specie æternitatis.

Den store læringsproces, som konservatoriet var, blev holdt i vækst af samtaler med lærere, undervisning, diskussioner blandt os studerende om god stil, gode fortolkninger og meget mere. Med et ungdommeligt mod og tro på et lyst endemål i alt gik vi omkring i den fagre musikens verden og var kun lidt ydmyge i den store tjeneste at udbrede den livsvigtige kunst til en verden, der ikke vidste sit eget bed-

ste. Musikken var en mission, men også en selvlæring. Vi søgte de største udtryk, men opbyggede også os selv i evnen til at gennemskue det falske, det svage, det forstillede. Og sentimentalitet var falsk. En uægte søsken til smerten og sorgen.

Og stadig spillede jeg i kirken. Og stadig mødte jeg Laub og laubianere og præster. Af mange kirkelige observanser. Jeg holdt særligt af præster, der var optaget af noget, som jeg genkendte i mit musikalske "kald". Jeg hældte til Laub og så, at jeg dermed også ofte var på bølgelængde med dele af Tideherv, grundtvigsk Tideherv. Nogle af de stærke grundtvigianere var også "faste i troen". Sværere blev det med de "missionske" præster. De stod ikke tilbage for sentimentalitet i fuldt flor. "Jeg så ham som barn med det solrige øje". Laub og Tideherv og jeg ville korse os over den salme.

Alting har sin tid. Og med tiden går tiden. Og sæder skifter. Jeg lærte efterhånden selv en del mere om renæssancens vokalpolyfoni. Og skemaer sprak. Jeg kan stadig snedkerere en Palestrina-motet sammen, men gør det ikke. Uden at have, eller tro jeg nogensinde får, overblik over f.eks. renæssancens korpolyfoni, så ved jeg i dag, at Laubs billede af den tid var begrænset. At sætte et særligt fokus på Palestrina er at se bort fra mange, mange forskellige farver og udtryk i den tid. Palestrina havde sin tid og sin mission. Hans værker udmærker sig, men udtrykker ikke et generelt billede af den tid. Laub fandt i Palestrinas musik en inspiration til sit eget værk. Og Laub skabte et mesterværk i det arbejde at løfte koralen, menighedens salmesang, til noget overpersonligt. Salmemelodier blev til hymner. Med klang af en større historie.

I dag kan man tænke meget om Laub og hans indsats. Hans eftermæle er blevet en -isme. Laubianismen. Tiden lærte nogle, at en melodi ikke er sentimental, fordi den er

romantisk. Men nogle fastholdt og fastholder en skelnen, som Laub fastholdt, mens andre bløder mere op og ser kvaliteter i begge lejre. Og svagheder. Det er svært at udpege en Laub-melodi, som kunne være skrevet af Hassler. En Laub-melodi er skrevet af Laub. Den bærer præg af de idealer, Laub satte for en god melodi. Den bærer hans karakteristika. De bedste udmærker sig ved et ophøjet sprog, som Laub ganske bevidst opnår ved en omhyggelighed med sine intervaller, ved sin rytmesans (også indlysende påvirket af re-næssancens komponister) og ved sin respekt for tekst-afvikling. For mig er "laubianisme" i dag ikke at fastholde striden mellem romantikkens komponister og Laubs værker. Her synes jeg, man kan udvælge de bedste bidrag til salmesangen og med udbytte lade Laub stå side om side med Barnekow, Winding – og ja, Hassler, Walter og Prætorius.

Mere interessant er det dog i dag, om der er sket et fokus-skifte i kirken, som gør de gamle diskussioner om kunstens forædling, om den gode smag, om sentimentalitet kontra ærlighed, relevante igen.

For år tilbage kom der i kirken et fokus på at være folkets kirke. Vi bærer jo navnet folkekirke – blev det anført. Vi skal komme folk i møde. Med et sprog "de" forstår. Vi må ikke skræmme væk med et indforstået sprog. Enkelhed hellere end vanskeligheder og kompleksitet. En del -ismer er kommet på afstand, og bl.a. præstestanden går mindre op i, hvilken fraktion de tilhører. Det samme gælder nok organisverdenen. Vi er alle kommet frem til en form for syntese. De store stridigheders tid med klart definerede "partier" i kirken er for mig at se blevet opløst og erstattet af mere pragmatiske og mindre principielle diskussioner. Men set fra musikkens ståsted er "hensynet til den kirkefremmede" blevet en stopklods for det store sigte: sub specie æternitatis.

Kunstens og dermed kirkemusikkens krav om det ypperste går ikke godt i spand med hensynet til de såkaldt kirkefremmede. Laub insisterede ikke på den gamle stil for at opnå større popularitet. Han ville nok helt sikkert kunne inddrage begreber som "folkelighed" og folketone som temaer i sit musikalske univers, men at kunsten skulle tale os i møde, tale med os og ikke stå på sin egen ret, det ville være ham fremmed.

Og hele den uddannelse, der ligger i at være optaget af kunst, af musik, det at uddanne sig som kirkemusiker og beskæftige sig med det hele sit liv, det er et fokus, som er svært at forene med det sigte at "underholde", at undgå at sige "folk" og dermed os selv imod. Kunst og kirkemusik skal ikke, som kager hos La Glace: "dræbe al besværlighed". Kirkemusikken skal i respekt for hele musikkens og teologiens væsen være ærlig og fri til at udtrykke alt. "Ej er i sandhed der ord eller tanke, som i dit hus jo fik mæle og røst" (fra Grundtvigs "Himlene, Herre, fortælle din ære").

I Guds hus får ethvert sandt ord og enhver sand tanke sit udtryk. Hvad enten vi føler os trøstet eller anfægtet.

Laub bidrog for mig at se til at udvide udtrykket og højne kirkens store fortælling om Gud og mennesker. Laubianismen, som ikke tager højde for Laubs begrænsninger og kirkemusikkens endnu større bredde end Laub formidlede, gør for mig at se både traditionen, Laub og kirkekunsten uret.

Tid til at tale. Tid til at tie. Tid til at bygge op. Tid til at rive ned.

TRETONEMOTIVET: FORSØG MED ANDRE KONTEKSTER TIL LAUB

JØRGEN I. JENSEN

Måske er tiden løbet fra den almindelige konfronterende debat om og fortolkning af Laub. Måske befandt han sig i større sammenhænge end dem, der mobiliseres, når man diskuterer nye og gamle melodier. Eller hvilke andre ord der bruges, romantisk eller ikke-romantisk f.eks.

Man kan se på de epokale og musikhistoriske sammenhænge, Laub befandt sig i, eller – i modsat retning – gå helt tæt på hans brug af ganske få toner og intervaller. Her vil de fleste sikkert tænke på Laubs brug af den opadgående kvint f.eks. i *Morgenstund har guld i mund*, *Sov sødt, barnlille*, *Alle mine kilder* og *Hil dig, frelser og forsoner*. Den første er ikke helt indsunget, men kendt, den anden og tredje er helt indsunget, den tredje mangler stadig at få sin helt store tid.

Når melodien til *Hil dig, frelser og forsoner* nævnes specielt, er det, fordi Rued Langgaard på bedste laubske måde bruger de samme, let dorisk farvede intervaller i begyndelsen af sin melodi til *Den store mester kommer*.

Det afgørende her er dog, at Laub efter kvinten opad bringer et tretonemotiv, der består af en lille terts og en stor sekund nedad (d-h-a). Nøjagtig det samme er tilfældet i Rued Langgaards melodi med de samme intervaller, men med andre toner (c-a-g).

Man får lyst til at se bort fra alle de ord, der var i omløb mellem Laub, Carl Nielsen og Langgaard, for i stedet at se dem som kolleger, som fælles rejsende på den besværlige kunstneriske vej fra det 19. til det 20. århundrede.

Tretonemotivet findes dog alle vegne – opad som i *In vernalis temporis – Frydeligt med jubelkor* (c-d-f), og nedad, som i *Fjäriln vingad syns på Haga* (es-c-b). Og dog åbner motivet til en stor, både historisk og teologisk, sammenhæng.

Det er overraskende eksponeret i begyndelsen af Grundtvig og Laubs *I falmede blade, du kølige vind* (g-a-c), der er kommet ind i salmebog og koraltillæg for første gang. Grundtvigs tekst står i Sangværket bind 4 med titlen *Alderdømsstrøst*, sluttende hver strofe med den altid aktuelle oneliner ”Min sjæl, sig hvad klynker du over”. Laubs melodi står i samlingen *Aandelige sange*, udgivet af Samfundet Dansk Kirkesang, året før Laub døde. Tilblivelsen af melodien går lidt længere tilbage – til 1922.

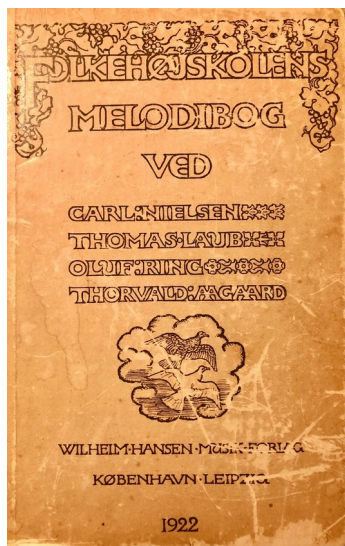
Der hersker vistnok almindelig enighed om, at Laubs åndelige sange afslører, at Laub repræsenterer en helt særlig form for lyrisk bevidsthed. Man kan også tænke på, at det er ham, der har oversat teksten til *En rose så jeg skyde*. Eller der er den yderst raffinerede melodi til *Der er ingenting i verden så stille som sne*, der nu ærgerligt nok er ved at blive indhentet af Hamburgers melodi. Og der er melodien til *Det er hvidt herude* med tretonemotivet i begyndelsen med tone 2-3-4 (g-f-d).

Om en af Laubs tidligere samlinger af åndelige sange skriver Carl Nielsen i en vistnok knap så påagtet artikel i bogen *Levende musik* (1925) med titlen ”Danske sange” – han holder sig ikke tilbage med de store ord: ”Det er vel overhovedet første Gang i dansk Aandsliv, at Ord og Toner indgaar en saa fuldkommen Formæling”.

Carl Nielsen går videre med at formulere den åndens æstetik, som han mener udtrykkes og fornemmes i Laubs melodier. Han fortæller: ”Er da disse Melodier nye og overraskende? – Nej paa ingen Maade, og derfor er jeg bange, at Musikere, der helst vil gøre akrobatkunster med alle fire paa et Steinway-Flygel og Sangere, der forlanger at komme i en vis Eksaltation, vil vende sig bort fra disse enkle Toner med et overbærende Smil. Thi Kroppen og Svedporerne oplever inter her. Alt er Aand.

Er de maaske stiliseret tilbage i Tiden? Endnu mindre, men de har Rødder ud til alle Sider og følger man de fine Forgreninger, øjner man saavel Fibre, der peger fremad, som andre, der forsvinder helt ned i Fortiden og lader ane, at de har Forbindelse med den gregorianske Sang: Den største Ros man kan yde en nulevende Melodiker.”

Det er ikke kun Carl Nielsen, der henviser til den gregorianske sang, den er fælles inspiration for de fire komponister, der i 1922 udgav den første melodibog til Højskolesangbogen. Carl Nielsen taler flere gange, som her, om den gregorianske sang og anbefaler, at mennesker, der gerne vil komponere, skal begynde med den. Laub gennemgår naturligvis gregorianske melodier i *Musik og Kirke*. Og Thorvald Aagaard og Oluf Ring – de to yngste af firkløveret, der skabte den nye melodibog – opholdt sig begge i et katolsk kloster for i nogle måneder at komme helt tæt på de gregorianske melodiers særpræg.

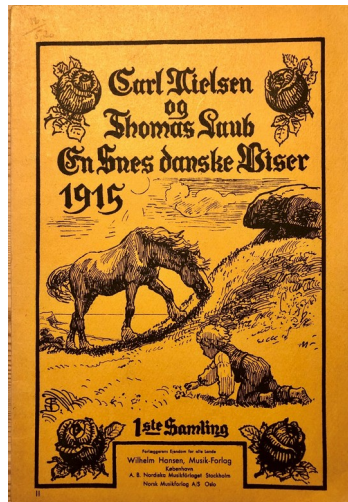


Omslaget til Højskolesangbogens første melodibog

Det er en lidt usædvanlig information, at den folkelige sang i det lutherske Danmark har rødder i den gregorianske sang. Forklaringen er dog den, at melodibogens hovedinspiration har to rødder. Foruden den gregorianske melodier er der endnu en inspirationskilde, nemlig oplysningstidens visesang.

Det vil ikke ligefrem sige, at den danske folkelige sang efter højskolesangbogens melodier er grundlagt på to inspirationer, der har det med hinanden som hund og kat, men snarere at de fire herrer helt ud har forbundet inspirationerne på tværs af enhver forudsigelse. Den anden inspirationskilde udtrykte Laub selv ved i hans og Carl Nielsen epokegørende samling *En snes danske viser*, et forspil til højskolesangbogens melodibog I-II (1914-15) at sætte en tekst fra I.P.A. Schulz' *Lieder im Volkston*, der for så vidt er udtryk for oplysningstidens indstilling:

”I alle disse Viser har jeg bestræbt mig for at synge mere paa folkelig Maade end i egentlig Kunstform, saadan at ogsaa Lægfolk kan tage Del i dem og huske dem. Derfor har jeg blandt de bedste Digte kun valgt dem der særlig egner sig for saadan folkelig Sang og i Melodierne gjort mig umage for at naa den største Simpeltid og Tydelighed, ja af al Magt søgt at give dem et Præg af det tilsyneladende velkendte; --- i dette Præg ligger Hemmeligheden ved den folkelige Visetone.”



Omslaget til *En snes danske viser*.”

Det Laub her oversætter til ”det tilsyneladende velkendte”, er det berømte ”Schein des Bekannten”, som om der er en art fiktion involveret i melodierne. Carl Nielsen skriver med en fremragende formulering af synspunktet uden at nævne Schulz’ begreb ordret, da han skrev, at han nu havde skabt en melodi til *Forunderligt at sige* – der er som om ”du har kjennt den helt tilbage fra den spædeste Barndom af”.

Senere udtalte Oluf Ring, den yngste af de fire udgivere, om Laub: ”Det laubske har bevidst eller ubevidst Ungdommens Øre. Det lyder maaske underligt – i nogens Øren endda blasfemisk – men fra den jazzmusik, der paavirker Ungdommen overordentlig stærkt, kan der trækkes tydelige paralleller til de laubske Salmemelodier.”

Oluf Ring må have tænkt på den modale eller kirketonale harmonisering og de frie synkoperede rytmer og taktskift.

Tiden efter århundredskiftet – år 1900 – var klaverets tid. Radio og grammofon var endnu ikke opfundet, folk måtte spille de kendte melodier selv. Der kom den store samling *Danmarks melodibog* i fem bind, og hvad kirkemusikken angår kom samlingen *Menighedens melodier* (1914/1920) i to store og velvoksne tunge bind på i alt 1000 sider, som ønsker at give alle eksisterende salmemelodier i Danmark.

Som der står i forordet: ”Nærværende Melodisamlings Tilblivelse skyldes et i kirkelige Kredse længe næret Ønske om at faa samlet paa et Sted de mange Salmemelodier der dels findes spredt rundt i de mange forskellige Samlinger dels findes i levende Brug uden at være udgivet...” Resultatet er, hedder det i forordet, ”Den righoldigste Samling af Salmemelodier, der nogensinde er udgivet i Danmark.”

Kirkesangens stilling karakteriseres som argument for den fyldige udgivelse: ”Da Kirkesangen i Danmark har faaet Lov at leve og vokse sig frem uden nogen Kontrol eller nogen Baandlæggelse udefra, maatte saadant Overblik give

et broget Billede”. Alle melodier i Berggreens, Barnekows og Rungs Samlinger er blevet benyttet.

Men for at fremskaffe et overblik, udsendte musikforlaget Wilhelm Hansen til landets præster en ”Forespørgsel om Kirkesangens Tilstand...”

Der står, at man erfarede, at ”Laubs Samlinger havde faa-et en langt større Udbredelse, end man havde turdet vente”. Alle Laubs melodier er optaget i samlingen, samtidig med at man bringer en række endnu ikke trykte Laub-melodier.

Udvalget i *Menighedens melodier* er overvældende. Der bringes f.eks. 10 melodier til *Hil dig, frelser og forsoner*, plus en ekstra melodi i et tillæg. Eller der er 9 melodier til *Der er en vej, som verden ikke kender*. Her er Laubs melodi den første, der angives. Med særlig brug hen mod slutningen af tretonemotivet på ordene ”en løngangssti, hver sten forbi til livets land med glædens kilder” (g-e-d).

Der er på ingen måde tale om nogen illustrativ musik, men det er dog påfaldende, at det netop er i denne form motivet bruges som en vej ind til hemmeligheden.

Der er forskellige versioner af motivet, som kan tilskrives en særlig betydning, ikke som programmusik eller illustration men som kontekst, sammenhæng.

Et andet eksempel er melodien til *Dybt hælder året i sin gang*, skrevet af den berlinske kantor Johann V. Crüger i det 17. århundrede – det er den samme melodi, som man tidligere brugte til *Min Jesus, lad mit hjerte få* – den er som bekendt fuldstændig indhentet af Carl Nielsens melodi – men årstidssymbolikken i den oprindelige melodi står stadig sikkert. Den begynder med tretonemotivet i nedadgående retning (f-d-c) og forlænges senere i en højere version i takt 5 til a-c-d opad, således at hver eneste strofe via melodien betegner en bevægelse fra dybet op mod den høje himmel.

Tilbage i det seneste koralbogstillæg er Lisbeth Smedegaard Andersen og Erik Haumanns salme *Du fødtes på jord*

den mest teologisk raffinerede – hvis man kan sige det om en salme, men ud fra tretonemotivets betydning er det nok det bedste ord. Motivet indleder melodien, men samtidig er teksten udfoldet på den måde, at den sidste linje i hver strofe er den første i den følgende; og dens tekst på den måde forbindes med det indledende tretonemotiv, så helheden kommer til at minde om et kryds eller et kors.

Det er så ikke første gang tretonemotivet forbindes med visionen af et kors. Motivet er et stort symbol i europæisk musik, som kan føres tilbage til den gregorianske sang. Ifølge Constantin Floris – i den anden bog om Mahlers musikalske symbolik – henviser forfatteren til Frans Liszt som den, der først opdagede konstellationen mellem tretonemotivet og det kristne kors.

Intonationen g-a-c er brugt i den gregorianske koral og tretonemotivet som ”korsets toniske symbol”. Men samtidig kan motivet ifølge Liszt også være udtryk for Helligånden. Han nævner flere eksempler fra sin egen produktion, dog ikke den mest overbevisende slutning på hans sidste symfoniske digt ”Fra vugge til grav” – som måske endnu ikke var skrevet på dette tidspunkt. Liszt nævner nogle knap så kendte gregorianske koraler, mens man i den lutherske kontekst med det samme vil henvise til *Victimae pascali laudes* (Lov og tak for påskens offer).

Den genfindes i Den danske koralbog i både *Krist stod op af døde* med tretonemotivet og i *I dødens bånd vor frelser lå*. *Krist stod op af døde* er det allerførste nodeeksempel i Laubs tidligste skrift *Om Kirkesangen, 1887*.

Eksempler.

Nr. 1.

Christ ist er-stan-den von der Mar-ter al - le, dess soll'n wir al-le
froh sein, Christ will un - ser Trost sein, Ky - ri - e - lei - son.

Nodeksempel 1 fra Om Kirkesangen

I Carl Niensens melodi til *Påskeblomst*, hvad vil du her findes tretonemotivet igen på tone 3-5, naturligvis med en helt anderledes durprægning, men dog udtryk for en gigantisk familie af melodier og motiver i kristenheden. Tretonemotivet leverer faktisk en slags ”bevis” for, at Carl Niensens melodi – udgivet i 1910, konciperet som enkelt korsats – har kontakt til den gregorianske melodi.

Carl Nielsen har den største svaghed for tretonemotivet i sine symfoniske værker. Det optræder som mange gentagelser i ”trioen” i tredje sats af Symfoni nr. 1. I den fjerde symfoni ”Det uudslukkelige” optræder tretonemotivet i begyndelsen (a-h-d) og senere her i nedadgående form (g-e-d). Men inden da optræder det som baggrund for de meget højtidelige koralagtige messingblæsere, det, som sikkert fik Rudolph Simonsen til at kalde denne sats for et stykke gotik. Tretonemotivet kommer først som ornament undervejs og med pauser indimellem, mens det fortættes til en voldsom udladning af tretonemotivet i træblæserne i over 30 gange i træk nærmest som signaler.

I anden del af Symfoni nr. 5 er tretonemotivet ophøjet som sidetema der også determinerer den store slutning.

Denne anden sats er ikke nær så meget kommenteret som første del med dens karakteristiske brug af lilletrommen. Der var dog en gang en tysk gæstedirigent, som i en privat samtale udtalte, at når han dirigerede Carl Nielsens Symfoni nr. 5, kom han altid til at tænke på korsfæstelsen – det er helt sikkert, at Carl Nielsen ikke selv har tænkt i de baner, men det kan sagtens tænkes, at han ville godkende associationen som en blandt andre.

I Carl Nielsen Symfoni nr. 6 – så forskellig den er fra de forrige fem symfonier med dens 1920'er præg – bruger han alligevel tretonemotivet til allersidst og i en kort fuga, hvor man hører tretonemotivet efterhånden i de forskellige stemmer, her indsat som en ekkoverden frem mod den særlige slutning på den dybe fagottone.

Rued Langgaard bruger tretonemotivet så meget i sin symfoni nr. 6 "Det himmelrivende" – en replik til Carl Nielsens "Det uudslukkelige" – at det er nemmere at tælle de takter op, hvor motivet ikke bliver brugt, end dér, hvor det bliver brugt. Det er også knyttet til symbolet "Antikrist". I operaen med dette navn bruges motivet i de store orkestermellemspil mellem de enkelte billeder. Senere forlader Langgaard tretonemotivet men arbejder stadig videre i sin senere produktion med den teknik, som han også har brugt til tretonemotiv som signaler. Begyndelsen af "Det himmelrivende" bruger først motivet op ad c-d-f og lige i forlængelse kommer en nedadgående version i en helt anden toneart e-cis-h.

Mødet mellem de to former peger tydeligt på en nutidig eller samtidig bevidsthed, som på en måde har overgået Carl Nielsen, men som han også selv senere kunne kalde 'klerikal'.

I den internationale musikhistorie optræder tretonemotivet i f.eks. Mozarts "Jupitersymfoni" med en fjerde tone tilføjet og også stærkt fugerede passager. Han har allerede

brugt motivet i tidlige messer. Eller der er den overraskende slutning på Mendelsohn Bartholdys Symfoni nr. 3 ”Den skotske”, hvor der efter en almindelig slutsats indføres et nyt fremmed og hymnisk tema. De første tre toner eksponerer tretonemotivet. Wagner bruger motivet i ”Parsifal”, traditionelt tilordnet det såkaldte gral-motiv. Tjajkovski slutter første sats i sin Symfoni nr. 6 ”Pathétique” med tretonemotivet, og i Mahlers Symfoni nr. 1 findes motivet som stærkt signal i messingblæserne i sidste sats – det er vist nok et af de steder hos Mahler, som Adorno kalder *Durchbruch* eller gennembrud.

Laub er lige så tiltrukket af tretonemotivet som Carl Nielsen og Rued Langgaard. Motivet er allerede til stede i Laubs første salmemelodi *Nu vil vi sjunge og være glad* (tone 7-8-9; c-a-g) fra 1881. I melodien til *O kristelighed* eller *Jeg kender et land* optræder tretonemotivet f.eks. 7 gange. I Laubs samling af salmemelodier ”Dansk Kirkesang” 1918 optræder motivet i begyndelsen – det vil sige: den ca. halve snes første toner – omkring 25 gange. Hvis man ser på det teologiske eller kirkelige indhold i teksterne, der er sat sammen med tretonemotivet som en slags bevægelseskraft, nærmer man sig en speciel form for Helligåndstolkning eller teologi.

Her er et udvalg af salmemelodier og -tekster, som angiver en slags teologisk verdensbillede. Når det ikke kun er de tre første toner, der skaber fornemmelsen at tretonemotiv, men også de følgende, svarer det til det, som man indenfor litteraturkritikken har kaldt initiale determinanter, altså begyndelsen – her tretonemotivet – som det, der skaber sammenhæng og for så vidt også forpligter længere ind i melodien. Hvor motivet kommer længere ind i melodien, anføres tonernes plads i rækken ved tal.

125 Nu bede vi den Helligaand (3-4-5; a-g-e)

135 O Gud, Fornuften fatter ej (3-4-5; a-fis-e)

152 O søde Gud din Kærlighed (2-3-4; a-g-e)

171 Talsmand, som paa Jorderige (4-5-6; f-g-b)

173 Til dig alene, Herre Krist (2-3-4; e-fis-a)

176 Tør end nogen ihukomme (2-3-4; a-g-e)

187 Vor Herre han er en Konge stor (1-2-3; g-e-d)

197 Herre Jesus Krist (2-3-4; b-g-f)

Der er en enkelt melodi i *Dansk kirkesang*, som skal fremhæves, selvom den først bringer tretonemotivet til melodiens slutning. Det er Laubs melodi til *Her vil ties, her vil bies*, som rummer den mest kunstfærdige og forfinede sats, med kontrapunkt til teksten: Når teksten bringer en gentagelse, går melodien videre; når teksten bringer noget nyt, bringer melodien en gentagelse.

Og endelig, her til sidst, skal der peges på den måske mest vidunderlige af alle Laubs melodier, åndelig og fædrelandsk, et yderst spinkelt netværk, der dog er i kontakt med de dybeste åndelige realiteter. Melodien begynder med tretonemotivet i nedadgående retning, og det kommer så igen i en anden stilling ved begyndelsen af melodiens anden del. Som om hele melodien udfolder en slags musikalsk ekko-verden.

Det drejer sig om Laubs melodi til *Der er et yndigt land* (1919). Melodien stod side om side med Krøyers melodi indtil de sidste to udgaver af *Højskolesangbogen melodibog*. Man skal altså tilbage til melodibogen fra 1993 for at finde melodien...

160 b Th. Laub 1919

Der er et yndigt land, det står med bre - de bø - ge nær

sal - ten ø - ster - strand; det bug - ter sig i bak - ke, dal, det

hed - der gam - le Dan - mark, og det er Frej - as sal.

Laubs melodi til Der er et yndigt land

Laubs melodi kalder overhovedet ikke på en idé om en kamp mellem forskellige melodier. Da Carl Nielsen senere også skrev en melodi til *Der er et yndigt land*, skrev Ekstrabladet: Krøyers melodi er rædselsfuld, men vi vil dog beholde den.

Krøyers melodi har så fået sin store tid fra 1980'erne og fremefter på grund af fodboldkampene, og der er stadig noget yderst imponerende over, at der ved landskampe i Parken kun bringes en ansats på et par takter, hvorefter tilskuerne – ja, det kan være over 30.000 mennesker – synger hele melodien unisont, endda med Krøyers næsten Wagneragtige kromatik. Det er imponerende og kan også være bevægende.

Det kan Laubs melodi også være, men i anden kontekst, som en slags vokal kammermusik, en særlig indre linje i fornemmelsen for det fædrelandske...

Det er som om denne melodi er et koncentrat af Laubs indsats og det stærkeste udtryk for åndens sprog.

Mange tak for hjælpen til Stefan Lamhauge Hansen.

DANSK KIRKESANGS BETYDNING FOR DET 20. ÅRHUNDREDES LITURGISKE REFORMER

PETER WEINCKE

Indledning

I anledning af Samfundet Dansk Kirkesangs 100-års jubilæum er det naturligt at gøre status over det omfattende univers der, ligger i begrebet ”Dansk Kirkesang”. Thomas Laubs og Samfundet Dansk Kirkesangs betydning for danske salmemelodier er vel beskrevet i faglitteraturen, ikke mindst i artikler i *Dansk Kirkesangs Årsskrift* siden 1940.

Knap så mange linjer er skrevet om Dansk Kirkesangs betydning for udviklingen af den liturgiske musik i 1900-tallets reformbevægelse, bortset fra afsnit, der kan findes i Søren Sørensens *Musikkens Liturgi* fra 1956.

Nærværende artikel forudsætter derfor, at læserne er vel bekendt med, hvem komponisten og kirkemusikeren Thomas Laub (1852-1927) var, og hvilken betydning han fik for re-introduktionen af den førreformatoriske kirkesang i Danmark og for komposition



Thomas Laub

af nye salmemelodier, som var i tråd med den ideologi, som han bl.a. præsenterede i bogen *Musik og Kirke* 1920, i sin korralbog *Dansk Kirkesang* 1918 og i sine forskellige melodisamlinger i slutningen af 1800-tallet.

Derfor skal der i det følgende sættes fokus på, hvilken betydning Laub og Dansk Kirkesang fik for de kirkemusikalske liturgiske reformtanker, som fandt sted i det 20. årh. herhjemme.

Som bekendt blev Dansk Kirkesang stiftet på Laubs 70-års fødselsdag den 5. december 1922. I de oprindelige vedtægter stod, at ”Samfundet Dansk Kirkesang har til formål at virke til at fremme forståelsen og brugen af dansk kirkesang, således som den er fornyet og tilrettelagt af Thomas Laub”.

Siden blev vedtægterne modereret en smule og er nu formuleret således:

Samfundet Dansk Kirkesang har til formål at fremme forståelsen for den folkekirkelige gudstjenestes egenart med baggrund i den kirkemusikalske og teologiske tradition med stadigt blik for dens videreførelse og fornyelse som en slidbar udtryksform. Med udgangspunkt i inspirationen fra Thomas Laub ønsker Samfundet Dansk Kirkesang at understrege den kunstneriske overensstemmelse mellem ord og musik i gudstjenesten og i de kirkemusikalske udfoldelser i øvrigt.

”Den folkekirkelige gudstjenestes egenart med baggrund i den kirkemusikalske og teologiske tradition” er her en central formulering i Dansk Kirkesangs nuværende målsætning, og det er lige præcis den målsætning og dens baggrund, som der i det følgende skal dykkes ned i.

Bagtæppet for Dansk Kirkesangs virksomhed

Når vi i dag fejrer gudstjeneste i den danske folkekirke, beror størstedelen af den liturgiske musik på Thomas Laubs og kredsen omkring Dansk Kirkesangs virke op gennem det 20. århs. kirkemusikalske og liturgiske reformarbejde herhjemme: højmessens vekselsange mellem præst og menighed, trosbekendelserne, nadverliturgierne, litanierne, kollekter og velsignelse. Alle kan de relateres til Dansk Kirkesangs virksomhed med udspring i det teologisk/liturgiske reformarbejde, der tog sin begyndelse i slutningen af det 19. årh.

Det er derfor naturligt til indledning at tage afsæt i 5 kilder indenfor 1800-tallets danske kirkemusikhistorie, som danner bagtæppe for Dansk Kirkesangs og Thomas Laubs gennembrud i begyndelsen af 1900-tallet. Her er tale om både kritiske skrifter og liturgiske udgivelser, evt. med introduktioner, der afslører det 19. årh.s holdninger til liturgisk musik:

1. Johannes Wibergs *Messe-Melodier* (1832)
2. Rudolph Bay: *Om Kirkesangen i Danmark og Midlerne til dens Forbedring* (1840)
3. A.P. Berggreens *Antiphonale* (1867)
4. Viggo Sannes *Messebog* (1879)
5. I.P.E. Hartmanns *Liturgisk Musik* (1881)

Fælles for dem alle er deres kritik af deres samtids liturgiske musik, hvad enten det drejer sig om musikkens udførelse (Rudolph Bay) eller dens udformning og indhold (Wiberg, Berggreen, Sanne, Hartmann). I det følgende skal kort omtales kildernes væsentligste overvejelser:

1. Johannes Wiberg (1780-1843), kantor ved Vor Frue Kirke i København, omtaler i sit forord til bogen *Messe-Melodier* (1832) sin personlige erindring om mange præsters messesang. Efter hukommelsen har han ganske enkelt noteret det, han husker som det bedste – ikke noget nyt eller moderne, ”thi Sempel[h]ed i forbindelse med Værdighed bør, efter min Formening, ene give Messe-Melodier sandt Værd.” Alligevel er Wibergs formidling af de liturgiske melodiers ”simpelhed” og ”værdighed” et udtryk for en prioritering af det sanglige og melodiske fremfor det liturgiske recitativ, som det kendtes fra romerkirkens musikalske håndtering af tekst og bøn. Som bekendt skulle denne tradition blive implanteret i Dansk Kirkesangs vægtigste liturgiske målsætning for liturgisk sang og recitation i Danmark over 100 år senere. Det er også påfaldende, at Wiberg forsyner sine *Messe-Melodier* (”en Art Recitativer”) med ordinære taktstreger for at lette udførelsen for ikke sang-øvede præster. Dermed bidrager han yderligere til opfattelsen af messesang som fri komposition frem for traditionsbunden liturgisk praksis. Wibergs mål om simpelhed og værdighed ligger derfor i tråd med den romantiske opfattelse af kirkemusik.

2. Rudolph Bay (1791-1856), kantor ved Holmens kirke, er en af de første kirkemusikere, der erklærer, at noget er galt med forvaltningen af den kirkemusikalske tradition. I sit skrift *Om Kirkesangen i Danmark og Midlerne til dens Forbedring* (1840) siger han:

... Saaledes ere Kirkesangene ved de uendelige Variationer stedse mere og mere afvegne fra deres oprindelige Stiil, hvis karakteristiske Særkjende bestod i en ædel og høitidelig Sempelhed, og et vist original kirkeligt Præg, aldeles forskjelligt fra anden verdslig Musik, saa at man nuomstunder ei mere veed hvad der er det rette. At skjelne og bortrydde alt det Falske og bringe Choralen tilbage

til sin oprindelige og ægte Form, vilde være et saa vanskeligt Arbeide, at det næsten grændser til det Umulige. Det vilde imidlertid være at ønske, at en eller anden dygtig Musikus maatte føle sig besjælet af Interesse for denne hellige Sag, indtil at paatage sig at gjennemløbe de Bibliotheker og Samlinger af gamle Kirkemelodier, der kunde lede ham paa Spor efter de originale Compositioner, hvoraf han da kunde udarbeide en Normal Choralbog, der i det mindste kunde levere Melodierne saa uforvandskede som muligt. (*Om Kirkesangen i Danmark...* side 40)

”En besjælet Musikus” der ”i det mindste kunde levere Melodierne saa uforvandskede som muligt” – må betegnes som Rudolph Bays nærmest profetiske vision om Thomas Laubs og Dansk Kirkesangs liturgiske reformarbejde.

Rudolph Bays betydning for udviklingen af den liturgiske musik i Danmark indskrænkede sig dermed blot til kritik af dens status.

3. Også A.P. Berggreen (1801-1880), organist ved Trinitatis kirke, fornemmede at der var behov for en eller anden form for kirkemusikalsk fornyelse, da han i 1867 udgav sit *Antiphonale (indeholdende den sædvanlige Søndags-Messe med tilhørende Chor-Svar, Antiphonier og Bønner til Høitider samt nogle kirkelige Leiligheds-Sange)*.

I denne udgivelse, der egentlig bestod af en delvis redaktion af Wibergs *Messe-Melodier* fra 1832, erklærede han: ”Den musikalske Deel af Liturgien i den evangelisk-lutherske Kirke var tidligere givet en meget større Udstrækning, end den i senere Tider har antaget.” Berggreen mente, at det ville være ønskeligt med ”en større Udvidelse af den musikalske Liturgie” (*Antiphonale*, fra Forordet). Derfor påtog han sig at redigere højmessens messesang efter Wibergs *Messe-Melodier* (1832), så disse ikke ved deres omfangsrige ”Sang blev givet Menigheden Anledning til at lade Tanken

dvæle ved Præstens musikalske Begavelse og derved bortdrage Opmærksomheen fra det Foredragnes Indhold” (*Antiphonale...* fra Forordet).

Berggreen slår her ned på to centrale aspekter ved sin tids liturgiske musik: det begrænsede omfang af gudstjenestens liturgisk-musikalske led og tilbøjeligheden til at fokusere mere på liturgiernes musikalske begavelse end på melodiernes liturgiske funktion.

Antiphonalet indeholdt en fuldt udskrevet salutation og kollekt, mens epistel-tonen og evangelie-tonen måtte udledes af tonerne til indledningerne ”Epistelen skriver Sanct Paulus Apostel” og ”Dette hellige Evangelium skriver Evangelisten Lucas”. Denne omstændighed *kan* være tegn på, at Berggreen tænkte sig de to læsninger oplæst og ikke messet. Til gengæld er tonerne til Fadervor, Indstiftelsesord og den afsluttende Velsignelse med korsvar fuldt udarbejdede i bogen. Trosbekendelsen findes ikke som selvstændig liturgisk melodi, men figurerer stadig som den evangelisk-lutherske trossalme (*Vi tro, vi alle tro paa Gud*), som traditionelt optrådte i tidens forskellige koralbøger, men som nok ikke har været særlig udbredt på trosbekendelsens plads i gudstjenesten.

På trods af Berggreens ønske om liturgi-musikalsk nytænkning fremtræder hans Antiphonale alligevel som en rent kompositorisk produktion uden egentlige rødder i liturgisk tradition. F.eks. indeholdt samlingen en række nykomponerede korsatser til de store højtider (jul, påske, pinse), et litani, kor- og vekselsange til præstevielse og Fadervor samt en række kirkelige lejligheds-sange.

4. Viggo Sanne (1840-1896) repræsenterer med sin *Messebog* (1879) en af de musikere ved de store hovedkirker i København (Trinitatis, Vor Frue, Holmens), der gennem 1800-tallet forsøgte at forholde sig til debatten om den liturgiske musik. Sanne fungerede fra 1874 som kantor ved Vor Frue

kirke og blev dermed kollega til I.P.E. Hartmann (1805-1900), der sad ved orglet. I 1880 blev han på Berggreens anbefaling dennes efterfølger som sanginspektør ved samtlige kirker og skoler, der var underlagt Undervisningsministeriet. Snart blev han desuden lærer i messesang ved Pastoralseminariet i København og fik dermed stor indflydelse på undervisningen i tidens liturgiske sang.

Indholdsmæssigt må Sannes *Messebog* betragtes som en nyudgave af Wibergs *Messe-Melodier* 1832 (der var udsolgt) og af Berggreens *Antiphonale* fra 1867, men bogen bemærker sig ved – i modsætning til Berggreens – at have messe-toner til samtlige liturgiske led fuldt udskrevne. Samtidig har Sanne tydeligvis taget afstand fra Wibergs og Berggreens tilbøjelighed til at bruge 4/4 metrum i messetonerne, idet han i stedet udsætter den liturgiske recitation for en langt friere brug af taktstreger og skiftende taktarter.

Første Søndag i Advent.

(Ser vender Præsten sig mod Altaret og messer.)

Fa = der os al = le = be = de: Her = re Gud, him = mel = ste Fa = der!

vi taf = te dig til = bør = li = gen, og lo = ve og pri = se dig e = vin = de = li = gen,

Viggo Sannes anvisning af begyndelsen af kollekt-tone til 1. søndag i advent.
Bemærk den frirymiske brug af taktreger. (Viggo Sanne: *Messebog*, side 2)

Denne omstændighed kan ses som en begyndende tilbøjelighed til at anse liturgisk recitation som en 'frirymisk' disciplin, hvis styrende principper er afhængige af sprogets egen rytmiske fysiognomi.

5. Sanne og Hartmann var kolleger ved Vor Frue Kirke, men hvor Sanne var mere tilbøjelig til at behandle liturgisk musik som recitation, var Hartmann stadig eksponent for

den ”gamle” romantiske skole, hvor liturgisk musik betragtedes som fri komposition. Set med nutidens briller kunne man udtrykke det sådan, at *kvantiteten* af liturgisk musik var vigtigere for ham end *kvaliteten*. Hartmanns populære juleliturgi blev introduceret juleaften 1853 i Vor Frue Kirke, og i 1881 fik han udgivet samlingen *Liturgisk Musik*, der indledtes med hans eget arrangement af den evangelisk-lutherske trossalme, *Vi tro, vi alle tro på Gud* (måske som et indlæg i tidens debat om Apostolicum i højmessens) og derefter indeholdt hele juleliturgien fra 1853, et Litani til langfredag og store bededag, festkollekt til påske og pinse, et par motetter til alm. højmesser og konfirmation samt et par kompositioner over Davidssalmer.

Selvom ovennævnte 5 kilder alle gav udtryk for ønsket om liturgisk nytænkning, var de uafklarede med hvorledes dette skulle gribes an. Her skulle det snart vise sig, at teologi, liturgi og musik kom til at spille sammen.

Denne proces blev igangsat af introduktionen af en 2. *tekstrække* i 1885. Siden middelalderens dåbsundervisning havde man brugt den gamle 1. tekstrække, hvis oprindelse gik helt tilbage til oldkirken, så der var efterhånden opstået et ønske om fornyelse, sandsynligvis baseret på behovet for en tilstrækkelig bredde i især prædiketeksterne. Indførelsen af



Forsiden til J.P.E. Hartmanns *Liturgisk Musik*, København 1881.

en ny anden tekstrække var et markant skridt mod liturgisk fornyelse, og der skulle kun gå to år, før Thomas Laub udgav bogen *Om Kirkesangen* (1887), hvori han præsenterede sine grundlæggende ideer til, hvorledes der kunne sættes gang i en egentlig kirkemusikalsk liturgisk reform. Og Laub lagde ikke fingrene imellem, når han kritiserede det 19. årh.s liturgiske musik:

Hvis vi engang når så vidt, at det bliver til noget med indførelsen af mere liturgi ved vor gudstjeneste, bør der strængt holdes på, at ingen nulevende komponist får lov til at skrive musik dertil. Hvad vi har af den slags musik, som Weyses og Berggreens litanier, Rungs tedeum o.s.v., er ikke i kirkestil, men i et slags beskeden koncertstil, med recitativer for en solostemme og kunstkor, ikke, som det burde være, messe af en præst og svar af en menighed. (Note: At man i forslaget til "salmebog for kirke og hjem" har beholdt udtrykkene præst og k o r (istedetfor menighed), er mig ufatteligt.). En nulevende komponist vilde næppe gøre det anderledes, snarere mere verdsligt. Desuden vilde det være anderledes overflødig at skrive ny musik til liturgien, da der er en overvældende masse at vælge imellem i den gamle katolske, den engelske, den tyske kirkemusik; det ville være let herimellem at finde, hvad man behøvede, og man vilde her være sikker på at finde det kirkelige forenet med det folkelige (Laub: *Om Kirkesangen*, side 132)

Men Laub var ikke den eneste aktør som igangsætter af de liturgimusikalske reformtanker herhjemme. På sidelinjen optræder nemlig næsten samtidig et bemærkelsesværdigt liturgiarbejde i Sydslesvig. Det manifesterer sig først og fremmest ved biskop Theodor Kaftan, teologen Hans Schlaikier Prah og organisten Carl Christoph Heinebuch fra Flensburg. Deres samarbejde førte til en række vigtige udgivelser:

1. *Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig-Holsten* 1889
2. *Liturgiske Melodier* (Prahl & Heinebuch) 1889
3. *Liturgi til Brug i den evangelisk-lutherske Kirke i Provindsen Slesvig-Holsten: med et Tillæg, indeholdende Formularer til Froprædiken, Aftensang og Børnesang, og en Samling af Versikler, Bønner m.m. til samtlige Gudstjenester*, (Th.Kaftan et al.)1894
4. *Koralbog til Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig-Holsten* (P & H) 1895

Når disse fire slesvigske kilder nævnes her, skyldes det først og fremmest den omstændighed, at det slesvig-holstenske liturgiske reformarbejde var præget af en betydelig mangfoldighed, grundighed og vilje til at gribe tilbage til den oprindelige evangelisk-lutherske og romersk-katolske kirkesangstradition, som slet ikke kan sammenlignes med den beskedne reformiver som havde gjort sig gældende i København hos f.eks. Wiberg, Berggreen og Sanne og Hartmann. Som det er beskrevet, bestod den liturgiske musik blot (stadig) af romantisk musik i tidens romance-stil, pakket ind som liturgisk sang.

Slesvig-Holsten indtager derimod en særstilling både på det liturgisk-musikalske og på det hymnologiske område. Disse to områder var nemlig nært forbundne. Kongerigets senest autoriserede salmebog, *Psalmebog til Kirke- og Huus-Andagt* 1855 (Roskilde konvents salmebog) kunne som officiel dansk salmebog give politiske problemer med det tyske regime. Og kirkeligt fandt man, at den kongerigske salmebog – i forhold til den sønderjyske tradition – vægtede navnlig Grundtvigs og Ingemanns salmer for tungt. I Slesvig-Holsten var der tradition for at fastholde de klassiske lutherske salmer og et udvalg af liturgiske salmer (f.eks. Kyrie- og Halleluja salmer), suppleret med senere tilkomne pietistiske salmer.

På trods af denne klassisk-liturgiske tradition var liturgi og gudstjeneste i 1800-tallets Slesvig-Holsten blevet mere og mere formløs som resultat af rationalismen og flere oplysningsteologers kritiske spørgsmål til liturgi og tradition og den Adlerske Agende.

Derfor kom de fire ovennævnte slesvig-holstenske liturgiske og kirkemusikalske udgivelser som en slags befrielse for den luthersk-evangeliske gudstjenestes overlevelse og skulle råde bod på dens liturgiske uvaner og generelle forfald. Helt centralt i denne sammenhæng står gudstjenesteordningen fra 1894, som f.eks. også åbnede mulighed for genindførelse af den evangelisk-lutherske trossalme. Netop hvad trossalmen angik, havde den som i det øvrige kongerige levet en tilbagetrukken tilværelse, siden reskriptet fra 1802, som udkom i kølvandet på *Evangelisk-kristelig Psalmebog* omkring 100 år forinden, havde forvist den til en underordnet plads hver anden søndag, afvekslende med Gloria salmen ”Aleneste Gud i himmerig”!

Det liturgiske reformarbejde i Slesvig blev udfoldet som et forbilledligt samarbejde mellem teologer og kirkemusikere. Den slesvig-holstenske gudstjenesteordning fra 1894 var nemlig blevet forberedt af Prahl & Heinebuchs omfattende publikation *Liturgiske Melodier*, der udkom 5 år tidligere i 1889. Heri foreskrives f.eks. Introitus-sange til hele kirkeåret samt et udførligt musikalsk repertoire af forskellige liturgiske melodier.

Reformarbejdet begrænsedes ikke blot til gudstjenesten og dets kirkemusikalske repertoire. Kaftan, Prahl og Heinebuch fortsatte deres grundige samarbejde også inden for salmesang og salmemelodier. Arbejdet mandede ud i udgivelsen af *Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig-Holsten* 1889 og en tilhørende *Koralbog* 1895, der på mange måder kan sammenlignes med Thomas Laubs koralsamlinger og hans koralbog *Dansk Kirkesang* 1918.

I 1900 blev det liturgiske reformarbejde i Slesvig desuden samlet op og beskrevet i *Liturgisk Haandbog til fri Afbenyttelse for den evangelisk-lutherske kirkes Præster i Provinsen Slesvig-Holsten*, 1900.

Selvom det er svært at afgøre, hvor stor en betydning det sydslegsviske liturgiske reformarbejde fik for reformarbejdet i det øvrige kongerige, er det dog et faktum at det fandt sted nærmest samtidig og indeholdt mange af de elementer, som kan spores i Dansk Kirkesangs virksomhed nogle få årtier senere.

Dansk Kirkesangs andel i 1900-tallets liturgiske reformarbejde skriver sig ind blandt følgende centrale udgivelser og kan beskrives i to faser:

Liturgi og Kirkemusik i 1900-tallet – Vigtigste udgivelser:

FØRSTE FASE 1900-1949

Melodier til Psalmebog for Kirke og Hjem 1900 (Viggo Bielefeldt)

Forordnet Alter-Bog for Danmark 1901 (med autorisation 1912)

Messebog 1907 (Viggo Bielefeldt)

Biskoppernes Forslag til ritualer for dåb, nadver, brudevielse og begravelse 1912

Dansk Kirkesang 1918 (Thomas Laub)

Forslag til Messetoner 1929 (posthumt Thomas Laub, v/ Mogens Wöldike og Emilius Bangert)

Messtoner 1935 (Jens Peter Larsen)

Musikbilag til Forslag til en dansk Højmesse liturgi 1943 (Dansk Kirkesangs Aarskrift, 1943)

Biskoppernes Vejledning 1949

ANDEN FASE 1950-1992

Den danske Koralbog 1954

Prøvealterbog 1958

Prøveritualbog 1963

Musikbilag til Prøveritualbogen 1963

Gudstjenesteordning for Den danske Folkekirke 1992

Den Danske Alterbog 1992

Ritualbog 1992

Tillæg til Alterbogen 1993

Musiktillæg I-II 1994

Fra Jørgen Kjærgaard og Peter Weincke : *Liturgi – Grundbog til folkekirkens gudstjenester og kirkehandling*, bd. I-III, Forlaget Eksistensen 2022, bd. I, side 297.

FØRSTE FASE 1900-1949

Første fase tager sit udgangspunkt i en tilslutning til og videreførelse af de kirkemusikalske reformtanker, som Thomas Laub udfoldede i slutningen af 1800-tallet, hvor han snart kom til at markere sig stærkt overfor mere konservative kræfter, de såkaldte traditionalister. Disse omfattede bl.a. hans nærmeste medarbejder Viggo Bielefeldt (kantor ved Holmens kirke), som i 1900 udgav en koralbog og i 1907 en revision af Wibergs, Berggreens og Sannes messetoner (Viggo Bielefeldt: *Melodier til Psalmebog for Kirke og Hjem*, København 1900; Viggo Bielefeldt: *Messebog*, København 1907).

Laub var uenig med traditionalisterne og deres favorisering af en mere subjektiv romantisk salmetone og en kirkesang uden særlige rødder i den klassisk-lutherske liturgi. Men han mødte ikke udelukkende modstand. Efter indførelsen af 2. tekstrække i 1885 og Ritualrevisioner i 1895 var også andre inden for folkekirken interesseret i en grundlæggende reform af højmissen. Denne interesse var ikke kun et dansk fænomen. Den såkaldte "liturgiske" bevægelse var opstået i perioden efter 1920 blandt tyske benediktinere, der var optaget af studier af oldkirkens liturgi, som de ønskede indført som basis for en gudstjenestereform.

Benediktinernes arbejde kom i høj grad til at inspirere de evangelisk-lutherske kirkers udvikling af musik og liturgi og fik efterhånden modspil fra de kirkelige ungdomsbevægelser, der havde deres bud på en ny og forståelig gudstjenesteform. Den evangelisk-lutherske kirkes reformbestrebelse forløb i øvrigt nogenlunde parallelt med romerkirkens arbejde med at restaurere den gregorianske sang med to grundlæggende liturgiske udgivelser af *Graduale Romanum* 1908 og *Antiphonale Romanum* i 1912.

Begge publikationer fik senere en vis betydning for genindførelsen af liturgisk sang i Danmark. Herhjemme var det

især de teologiske professorer Regin Prenter og K.E. Skyds-
gaard, der tog liturgiens historie og praksis op til fornyet be-
handling.

Året 1912 kom også til at bringe *Biskoppernes Forslag til ritualer for dåb, nadver, brudevielse og begravelse*, som klart må betragtes som det første seriøse forsøg på at vende udviklingen for liturgiens vilkår i Danmark, selvom forslaget ikke gik så grundigt til værks som den omtalte guds-tjenestereform 1894 i Slesvig.

1912-forslaget blev — bortset fra begravelsesritualet — imidlertid autoriseret samme år. Mest betydningsfuldt i forslaget var håndteringen af gudstjenestens nadverdel, som jo siden Kirke-Ritualet 1685 blot havde været et tillæg til gudstjenesten. I det nye forslag til ritual betragtedes nadveren som gudstjenestens højdepunkt, og dette bliver anledningen til at foreslå genindførelsen af en række gamle kirkemusikalske, liturgiske led, kendt fra romerkirken: Sursum corda, Sanctus, Benedictus og Agnus Dei.

Med 1912-ritualforslaget ophørte den gradvise opløsning og udglatning, som havde præget den danske kirkes liturgi siden begyndelsen af 1700-tallet. Forslaget kunne frivilligt tages i brug af landets præster. En af de personer, som var meget engageret i liturgiens kirkemusikalske vilkår i dansk kirkehistorie, var musikprofessor Erik Abrahamsen, der forsøgte at skitsere en ”moderne Messe ... som kunne tillæmpes vor Tids Krav” (Abrahamsen, *Liturgisk Musik* 1919, side 149-150).

Om genindførelsen af f.eks. den lutherske trossalme som et liturgisk led skriver han: „Trossalmen betragtes altid som en tung og vanskelig udførlig salme. Naar første Sætning med den snørklede Intonation tillægges Præsten, således som det tidligere var Skik (jf. Gloria), og Salmen i øvrigt synges med fri Rytme bliver den et særdeles smukt Udtryk

for Menighedens Trosbekendelse” (Abrahamsen, side 150). Trossalmen var dog ikke på vej tilbage i dansk liturgi.

Som i Slesvig blev de påbegyndte teologisk-liturgiske reformbestræbelser fulgt op af kirkemusikken. Det var først og fremmest Thomas Laub, der markerede sig her. Ganske vist havde Viggo Bielefeldt efter sin koralbog udgivet en *Messebog* 1907, som i en periode fik nogen udbredelse. Men det var Laub, der fik egentlig betydning for det musikalsk liturgiske reformarbejde i Danmark. Efter i sin koralbog *Dansk Kirkesang* 1918, nr. 206 at have præsenteret en sun-gen nadverliturgi baseret på Ritualet 1912 med gregoriansk melodistof efterlod han sig et messesangsforslag til Holmens kirke, som efter hans død blev udgivet af Mogens Wöldike og Emilius Bangert (1929). I forslaget definerede Laub messesang som *stiliseret læsning* frem for som *sanglig præstation*, hvilket fik stor betydning for Jens Peter Larsens udarbejdelse af *Messetoner efter gammel kirkelig tradition*, København 1935. Denne samling har siden været skoledannende for messesang i den danske folkekirke.

Første fase af det liturgiske reformarbejde fortsatte med udgivelsen af *Dansk Kirkesangs Højmesseforslag* 1943. Dets kirkemusikalske indhold kom til at lægge grunden for *Biskoppernes Vejledning* 1949 (Vejledning i den danske folkekirkes gudstjenesteordning med de autoriserede ritualer, udarbejdet af biskopperne 1949), der havde arbejdet videre med 1912-ritualet og nu blev autoriseret ved kgl. resolution i 1953. 1949-Vejledningen stadfæstede brugen af en række genindførte liturgiske led omkring nadveren, ligesom trosbekendelsen kom tilbage som Credo Apostolicum. Undtagelsesvist kunne Nicænum anvendes. *Biskoppernes Vejledning* 1949 kom til at markere afrundingen af første fase af 1900-tallets omfattende reformarbejde.

ANDEN FASE 1950-1992

Anden fase indledtes med nedsættelsen af de danske biskoppers *Udvalg til revision af vor kirkes ritualer og gudstjenesteordning*, som arbejdede videre med en gudstjenestereform og udgav en *Prøvealterbog* 1958 og en *Prøveritualbog* 1963, suppleret med *Musikbilag til Prøveritualbogen* 1963. Knap 10 år forinden var *Den danske Koralbog* 1954 blevet udgivet. Dens liturgiske indhold hvilede på *Biskoppernes Vejledning* 1949 og dens autorisation i 1953.

Musikbilaget 1963 var udarbejdet af Jens Peter Larsen, Mogens Wöldike, Henrik Glahn og Gunnar Pedersen med det mål at genindføre en række af de klassisk-liturgiske melodier i gudstjenesten. I *Musikbilag til Prøveritualbogen* 1963 samledes tidligere præsenteret liturgisk kirkemusikalsk stof fra Jens Peter Larsens *Messetoner* 1935, Thomas Laubs nadverliturgi fra *Dansk Kirkesang* 1918 og *Dansk Kirkesangs Højmesseforslag* 1943 med et liturgisk repertoire bestående af melodier til Kyrie, Gloria, Credo samt de øvrige nadversange. Også melodien til den Nikænske trosbekendelse var med i musikbilaget.

Prøveritualbogen 1963 videreførte dermed *Biskoppernes Vejledning* 1949 med et forslag til højmesse, morgen- og aftengudstjenester samt øvrige kirkelige handlinger. I forslaget var endvidere indbygget Musikbilagets foreslåede repertoire af genindførte gamle messeled samt en rigere udformning af nadverliturgien. Kyrie og Gloria-sangene skulle reintroduceres, og Credo (sunget eller fremsagt) skulle placeres lige efter evangelielæsningen fra alteret. Den lutherske trossalme var dog ikke kommet med som en mulighed. Til gengæld kunne nadverliturgien nu indledes med hele takkebønnen (præfationen), i modsætning til 1912-ritualet, der kun havde introduceret en del af den gamle messes nadverindledning (sursum corda).

Alle disse udgivelser gav i 1970 kirkeministeren anledning til at nedsætte en ny liturgi-kommission, der udgav *Foreløbige Ændringer i Ritual- og Alterbog* 1973 og *Alterbogsforslag* 1985.

Dermed var der lagt op til det afsluttende reformarbejde i perioden 1988-1994. Kirkeministeren nedsatte et udvalg af biskopper, hvis arbejde afsluttedes med en samlet revision af hele folkekirkens liturgi: *Gudstjenesteordning for Den danske Folkekirke 1992, autoriseret ved Kgl. Resolution af 12. juni 1992*. I højmesseordningen var nu Credo Apostolicum og Nicænum blevet sidestillet, selvom det i praksis var og er Apostolicum, der er den mest brugte.

Afslutning

Set i kirkemusikalsk perspektiv blev der med *Højmesseordningen 1992* skabt en gudstjenesteform, hvis indhold – forberedt gennem 80 års reformarbejde (1912-1992) – nu gjorde det muligt i udstrakt grad at praktisere en gennemmusikaliseret højmesse på basis af de oprindelige klassisk liturgiske sangtraditioner. Dansk Kirkesang og kredsen af interessenter omkring bærer i allerhøjeste grad ansvaret for denne udvikling.

I nedenstående oversigt ses Dansk Kirkesangs aftryk på indholdet af og kilderne til gudstjenestens liturgi-musikalske led.

DANSK KIRKESANGS BETYDNING FOR DET 20. ÅRHUNDREDES LITURGISKE REFORMER
PETER WEINCKE

| Liturgisk led | DDS 2003 | Redaktion | Kilde |
|----------------------|--------------------------------|--|--|
| I. Indledning | | | |
| Salutation | s. 794 | Jens Peter Larsen: Messetoner efter gammel kirkelig tradition, 1935 Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | Førreformatorisk gregoriansk tradi- tion |
| Kollekt | s. 794 | Jens Peter Larsen, 1935 Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | Førreformatorisk gregoriansk tradi- tion |
| Kyrie I | DDS nr. 433 s. 809 (Note I) | Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | Jens Peter Larsen |
| Kyrie II | s. 809 (Note I) | Tillæg til Dansk kirkesangs Årsskrift 1953-54 v/Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike | Efter Kyrie XVI, Graduale Romanum |
| Kyrie III | s. 810 (Note I) | Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen (menighedssvar) | Tonus simplex, gregoriansk tradition |
| Gloria I | DDS nr. 434 s. 810 (Note I) | Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | |
| Gloria II | s. 810-811 (Note I) | Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | |

DANSK KIRKESANG 1922-2022

| | | | |
|--|------------|---|---|
| II. Ordet | | | |
| Epistel-tone (lektie, GT) | s. 794 | Jens Peter Larsen, 1935 | Førreformatorisk tradition |
| Credo Apostolicum | s. 795 | Musikbilag til Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943 v/Jens Peter Larsen | Efter Credo III, Graduale Romanum |
| Credo Apostolicum | s. 795 | v/Thomas Laub koralbogen Dansk Kirkesang (1918) | Efter Credo III, Graduale Romanum |
| Credo Nicænum | s. 795-796 | Musikbilaget til Prøveritualbogen 1963, v/Gunner Pedersen | Efter Credo I, Graduale Romanum |
| Evangelie-tone | s. 796 | Jens Peter Larsen, 1935 | Førreformatorisk tradition |
| Evangelie-svar | s. 796 | Jens Peter Larsen, 1935 | Førreformatorisk tradition |
| Kirkebøn fra altret med menighedssvar | s. 797 | Tillæg til Dansk Kirkesangs Årsskrift 1953-54 v/Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike | Jens Peter Larsens kollektone efterfulgt af menighedssvaret "Herre, hør vor bøn" (samme toner som Litaniets svar "Hør os, kære Herre Gud!") |
| III. Nadver | | | |
| Nadverritual b | s. 799-800 | Thomas Laub, Dansk Kirkesang 1918, "Gjort over oldkirkelige Melodier" | Efter Missa XI, Graduale Romanum |
| Nadverritual c med præfation (Vi takker og lover dig) Indstiftelsesord og Fadervor som i ritual b | s. 800-802 | Dansk Kirkesangs Højmesseforslag 1943, v/Jens Peter Larsen Musikbilaget til Prøveritualbogen 1963 og Biskoppernes Alter- og Ritualbogsrevision 1985-91 | Efter præfationstone og Sanctus fra Missa IX, Graduale Romanum |

| | | | |
|------------------------------|-------------|--|---|
| IV. Afslutning | | | |
| Velsignelse og menighedssvar | s. 807 | Jens Peter Larsen, 1935 | Førreformatorisk tradition |
| Andet | | | |
| Lille Litani med vekselsang | DDS nr. 432 | v/Thomas Laub, 1922 | Oldkirkelig tradition |
| Store Litani med vekselsang | s. 814-815 | Tillæg til Dansk Kirkesangs Årsskrift 1953-54 v/ Jens Peter Larsen og Mogens Wöldike | Førreformatorisk tradition, inkl. Kyrie XVI, Graduale Romanum |

Det er interessant, at der i folkekirken ikke har været nogen påfaldende modstand mod Dansk Kirkesangs udformning af højmessens liturgiske musik. Snarere må fremvæksten af Folkekirkens Ungdomskor og dets repertoireforslag, en vis reaktion mod Thomas Laub-salmemelodiernes ”kirkestil”, genopdagelsen af romantikkens følelsesbærende ’salmelone’, dyrkelsen af rytmisk musik, jazz, folkemusik, gospel, lovsangsmusik, men også af gregoriansk sang, den anglikanske kirkes musik og den økumeniske sang fra Taizé – betragtes som elementer der har suppleret højmessens liturgiske sang og recitation, som Dansk Kirkesang har været en ubestridelig formidler og udvikler af. Dansk Kirkesang har desuden vist sin bredde ved at forestå en begrænset publikationsvirksomhed, der skal ses som et væsentligt bidrag til udviklingen og udforskningen af dansk kirkemusik og liturgihistorie.

(Denne artikel bygger bl.a. på bearbejdede afsnit fra bogen Jørgen Kjærgaard og Peter Weincke: *Liturgi – Grundbog til folkekirkens gudstjenester og kirkehandling*, bd. I-III, Forlaget Eksistensen 2022.)

