

Den store stil

Af Niels Thomsen

Det er først med Kingo at den danske salmedigtning føres ind i den store poesi, den store stil. ... – Den store stil! Vi der arbejder for den rene kirkesang beskyldes tit for at vi vil forjage kunstkønhed, stil, stemning o.s.v. Nej, vi vil kun forjage den kunst der, vokset op på anden grund og med andre forudsætninger, vil påtvinge kirken sin stil og sin stemning. Men, så vist som det store indhold må skaffe sig det store udtryk, det stort tænkte må være stort sagt, såvist kræver vi netop den store stil, den der er skabt af kirkens behov.

Sådan skriver Thomas Laub i *Musik og Kirke* (s. 154).

Af uvidenhed har jeg ikke tidligere lagt mærke til udtrykket *Den store stil*, men Henrik Wivels afsnit med denne overskrift i *Ny dansk kunsthistorie*, bd. 5 (s. 229-235) har gjort mig opmærksom på, at Laub her ikke bare bruger et løst udtryk, men henviser til en linie i europæisk kunst og litteratur, som går tilbage til antikken, først formuleret af retorikeren Longinus og siden genoptaget i renæssancen, i klassicismen, i romantikken og i det sene 19. årh. Wivel refererer i dansk sammenhæng til kunstkritikeren Emil Hannover, der mener, at *Den store stil* i almindelighed ikke ligger for danskere, men alligevel peger på den i værker af Vilhelm Hammershøi og Joakim Skovgaard. Først og fremmest er det dog multitalentet, kunsthistorikeren Vilhelm Wanscher (1875-1961), der i Laubs samtid sætter begrebet i spil i dansk sammenhæng i et opgør med dagligstuekunsten og naturalismen.

Det er en anden kunstopfattelse, en anden æstetik, om man vil, end den, hvor kunsten ses som en kunstners selvudfoldelse. *Den store stil* opstår dér, hvor det storladne indhold finder sin form. Det ophøjede kræver sin form og sætter sig igennem. *Den store stil* bliver til, hvor en stor sag sætter sig igennem med en stor kunstner som medium. Henrik Wivel sætter i det nævnte afsnit netop *Den store stil* i forbindelse med, hvad han kalder 'den kristne restaurering' repræsenteret af navne som Jakob Knudsen, arkitekten Storck, brødrene Joachim og Niels Skovgaard – og Thomas Laub. Udtrykket *den kristne restaurering* lyder ganske vist, som om Henrik Wivel ikke er helt begejstret for denne udgave af *Den store stil*. Det skal jeg vende tilbage til.

Men: Det er den forståelse, der ligger bag i det ovenfor citerede

stykke om Kingos salmer: "Det store indhold må skaffe sig det store udtryk". Det er også let at se, hvorledes den forståelse i det hele taget svarer til Thomas Laubs generelle opfattelse af musikken i kirken. Jeg tror ikke, det er Laubs udgangspunkt, men jeg tror, at han har genkendt sin forståelse af kirkemusikken og af kunsten i kirken i Wanschers udfoldelse af begrebet om *Den store stil*.

Laub og æstetikken

Laub bruger ikke ord som 'æstetik' eller 'æstetisk' i den forbindelse. De ord bruger han i det hele taget næsten kun negativt ladet. Koncentreret kan man se det i en lille ellers glemt avisartikel fra 1910, som Henrik Glahn havde fundet frem til og lod genoptrykke i *Dansk Kirkesangs Årsskrift* 2005 (s. 68-72). Her tales meget om 'æstetik' og 'æstetisk' men hele tiden med modvilje og afstandtagen. Når folk forlanger bestemte melodier, fordi man synes, de er så kønne, eller fordi de ligner den verdslige musik, man ellers kender, er det "en æstetisk Synsmaade og en Æstetik grundet på Vane og Bekvemmelighed". Æstetikken hører i hvert fald ikke hjemme i kirkemusikken: "Musikhistorien viser os, at den æstetiske synsmåde i de sidste tre Aarhundreder er bleven gennemført i Kirkemusikken med stadig stigende Klarhed og Konsekvens". Den udvikling har ført til "Musik, der kræver at nydes æstetisk, saadan som vi nyder Tragedier, lyriske digte og anden Poesi." Men: "hvad skal Menigheden med æstetisk Nydelse, i det Øjeblik, den taler med sin Gud?" Folk siger måske, når de har hørt en opførelse af en af Bachs passioner, at det er meget mere opbyggeligt end en Gudstjeneste." Bevares: "Er Formaålet æstetisk Nydelse, kan kirken ikke konkurrere med Koncertsalen"; men det er det netop ikke. Det er en misforståelse af, hvad gudstjeneste er og skal være. Det er uklart, hvor meget pænt Laub overhovedet ville kunne sige om koncertmusikkens æstetik. Jo, han indrømmer, nødtvungent synes det, i forbindelse med Bach, at "det æstetiske, ikke mindst som her knyttet sammen med det religiøse, kan virke med til sjælsrensning", men det er så åbenbart ikke her, hans hjerte slår. Det lyder, som om den æstetik i grunden ikke interesserer ham ret meget. Måske er det, fordi han i grunden generelt tænker anderledes om musik og kunst, men ikke magter at tage kampen op på alle felter og derfor nøjes med at tale om kirkemusikken. Da ordet æstetik er beslaglagt af den almindelige borgerlige kunstholdning, tager han konsekvensen og

lader koncertsalens musik beholde det. Til gengæld jager han den æstetik aldeles ud af kirkerummet. Det kan lyde beskedent, når han siger, at kirkemusikkens kompositioner er *brugsgenstande*, og dens komponister er kunsthåndværkere (*Musik og Kirke*, s. 91); men man skal ikke lade sig bedrage af den beskedenhed. Den er beslægtet med Wanschers opfattelse af, at "kunstnerens skildring af det ophøjede alene [bliver] udtrykt gennem stræben, fordi det guddommelige i sjæl og verden ikke lader sig syne i fuld figur" (HW s. 232). Wanscher ved, at kunstneren ikke kan nå det fuldkomne. Det ligger uden for sansernes rækkevidde. Men netop fordi kunstneren rækker efter dét, når han højt. Højere end hvis han kun udfolder sit eget jeg.

Helt så højstemt tænker Laub ikke, men fælles er udgangspunktet: at der er en sag, der er større end kunstneren. Det ved om nogen kunsthåndværkeren i kirken, der ikke har til opgave at demonstrere sin egen virtuositet, men at give form til det store indhold, der skal bæres frem i kirken. Menigheden skal i gudstjenesten tale med sin Gud. Det mål skal kirkemusikken og kirkemusikeren hjælpe den til. Man tager fejl, hvis man tror, at Laub anser det for en mindre opgave end den at demonstrere kunstnerisk virtuositet. Tværtimod. Hans mening om kunst af den art kommer ud mellem sidebenene, når han om 'de andres' kirkemusik siger: "Lad hvem der vil, synge pyntede sange, ved pyntede gudstjenester, til pyntelige prækner" (*Musik og Kirke*, s.167). Det er, hvad han mener om den kunst, der ikke tjener et større formål end det *æstetiske*.

Kunsten i tjenerrolle

At tale om det æstetiske i kirken på den måde var en provokation på Laubs tid. Laubs forståelse af kirkemusikkens opgave var, at den kun havde én funktion: At bære kirkens indhold frem, at "bære ordene, være tjener for dem", som han formulerer det i indledningen til *Musik og Kirke* (s. 11). Det blev opfattet som en nedskrivning af musikkens betydning og muligheder. Laub sammenfatter indvendingerne: "Men, skal orgelet virkelig ikke give mere end småforspil og underordnet melodiledsagelse? Orgelet, det mægtige instrument med de overordenlige rige udtryksmuligheder, med den overordenlige rige litteratur? Hvad kan som det skabe stemning, vække andagt?", og han svarer selv:

"Jamen, der skal slet ikke *skabes* stemning ved gudstjenesten, den er der i forvejen, menigheden er ihændeher af den. Den ligger i forsamlingens forhold til ordene, dens vilje til at gøre sig til ét med dem, den *stemthed* som giver sig til udtryk i de ægte gudstjenestemelodier. Kan orgelet hjælpe til at bære dette udtryk frem, sætte det i ret lys, holde sammen på det så det ikke falder i brudstykker, så har det her en stor og god gærning, som endda kræver en virkelig kunst der nok tør måle sig med anden kunst." (*Musik og Kirke*, s.170-71).

Den sidste sætning peger i retning af, at hans provokerende negative omtale af æstetik modsvares af, at han kender en anden forståelse af kunst og musik end den, han forbinder med koncertsalens æstetik. En kunstforståelse, beslægtet med Wanschers, en forståelse som andre med en videre sprogbrug end Laubs også ville kunne kalde en æstetik.

At det hænger sammen i en større helhed, har vi allerede set i Laubs henvisning til Kingos salmer. Hans syn på kunst handler ikke blot om musik. Det handler i hvert fald også om salmerne og deres poesi. Han taler i forbindelse med Brorson og Grundtvig om, hvorledes poesien hos dem tages i kirkens tjeneste, men også om, at *salmetonen* svinder bort, når "poesien går sine egne veje" (*Musik og Kirke*, s.163). Allerede hos Ingemann ser han det. Ingemann er i skred, så han ikke bruger de poetiske billeder til at kaste lys over sagen, men lader i stedet lyset falde stærkest på de poetiske billeder (*Musik og Kirke*, s. 164). Pointen er i forbindelse med poesien den samme som i forbindelse med musikken: Når 'kunsten' går sine egne veje, svækkes den – i hvert fald som kirkekunst. Det er ikke længere sagen, der organiserer den.

"Billedsproget hvis formål i ret salmesang er at tjæne indholdet, sætte det i lys, bliver af den æstetiske sang skubbet i forgrunden, som var det hovedsagen, og indholdet dækkes" (*Musik og Kirke*, s. 174).

Hvad Laub her mener om kunsten i kirken, ligger tæt på, hvad Wanscher mener om *Den store stils* kunst.

Som der allerede er henvist til: Laub vil ikke forjage kunstskeonhed, stil og stemning, men kun forjage den kunst, der vil trænge sig selv ind med sine egne fra gudstjenesten forskellige forudsætninger. Af den kunst, der skal bruges i kirken, kræves, at den skal gøre tjeneste. Det kan forekomme, som om man dermed ydmyger kunsten, men mener man det, har man glemt, at det er noget højt, kunsten gør tjeneste for i kirken, og når kunsten tjener det høje formål, løftes den dermed selv.

Således er det ikke en anti-æstetisk holdning, ikke en nedskrivning af kunsten, men en anden kunstholdning, en anden æstetik.

Den pyntelige æstetik

Påvisningen af, at Laub selv har en 'æstetik', blot en anden, skal ikke tage brodden af Laubs provokation. Viljen til provokationen udspringer af hans forståelse af, hvad gudstjeneste er. Det udgangspunkt er garant for, at hans provokation ikke kan reduceres til at være et spørgsmål om to forskellige kirkemusikalske stilarter. Sker det, har man tabt hele sammenhængen. Det har man været på vej til i megen diskussion om Laub. Det er måske ikke så mærkeligt, at det er gået sådan. Det ser ud til, at man med rette har kunnet påpege at en række af Laubs musikhistoriske synspunkter ikke har kunnet holde. Det skal jeg ikke gøre mig klog på, men megen viden gør tit nærsynet. Derfor kan man ikke undre sig over, at musikalsk indsigtfulde af deres musikhistoriske lærdom har taget anledning til at lade Laubs grundforudsætning falde ud. Barnet – menighedssynet og gudstjenesteforståelsen – er blevet smidt ud med badevandet. Så er der blevet en *laubiansk stil* tilbage. Ikke overraskende ender man så i petit-diskussioner om den ene melodis fortrin for den anden, men uden at fastholde Laubs udgangsspørgsmål, om musikken tjener til at bære menighedens og gudstjenestens ord og indhold frem. Ad den vej havner man, selv når man vælger Laub, dér, hvor man ville blive udsat for Laubs beske sarkasme: Laub-melodier vælges, fordi de er de mest pyntelige. Der ville være mere laubsk mening i at spørge, om menighedssynet og gudstjenesteforståelsen kunne fastholdes sammen med andre melodier og en anden stil, end i at fastholde Laubs stil uden gudstjenestesynet.

Laubs holdning til den slags æstetik er ikke mindre provokerende og heller ikke mindre påkrævet i dag, hvor det æstetiske i Laubs forstand igen er skyllet ind over kirken som en tsunami, og hvor universitetsteologer, præster og menighedsråd gør fælles sag i bestræbelserne på at legitimere kirke og kristendom ved at henvise til den æstetiske kvalitet, hvad enten det drejer sig om musik eller om arkitektur, billedkunst, tekstiler og litteratur. Det æstetiske i Laubs forstand har i den dannede bevidsthed ophøjet sig til en quasi-religiøs position, og i kirken synes man at acceptere det. Kunsten rykker ind i kirken med en selvgyldig

overordnet rang, som kirken og teologien hæfter sig fast ved. Det var det centrale i debatten omkring Carl-Henning Pedersens udsmykning af apsis i Ribe Domkirke, og det var temaet i Ole Wivels *Sandhedens udtryk i kirke og kunst* fra 1994, hvor Ole Wivel insisterede på, at kirkekunsten netop skal være selvgyldig kunst, kunst for kunstens egen skyld, der ikke skal underordnes et kirkeligt formål. Som det blev sagt af en eller anden i den debat. Ordet kirkekunst betyder ikke andet end kunst, der er i kirken. Det er den holdning, Laub forholder sig til i 1910 vedrørende musikken:

“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?” (*Dansk Kirkesangs Årsskrift 2005*, s. 68)

Det er præcis det spørgsmål, som gælder generelt i forholdet mellem kirke og kunst. Kunsten er ikke blevet mindre overbevist om sin selvgyldighed i de 100 år, der er gået siden Laub. Laub besvarer selv sit spørgsmål:

”Jo, hvis Musikken ikke hører hjemme i Kirken. Men der er en anden Musik end den 300 Aar gamle Koncertmusik; der er en Musik, der har levet 1500 år i Kirkens Skød ...” (Op.cit., s. 72).

Det er så den henvisning til historien, han udarbejder i *Musik og Kirke*. Der er en anden musik, båret af en anden æstetik. En musik og en kunst, hvor kunsten ikke er selvgyldig, ikke er sit eget formål, men tjener en sag, der er større end den selv. Laub er tilbageholdende med at formulere almene kriterier for kvaliteten i den kunst. Han foretrækker at nøjes med den historiske henvisning til, hvorledes den kunst har været udfoldet. Men ansatser til almene betragtninger har han alligevel, f. eks. hvor han (*Musik og Kirke*, s. 92) henviser til Goethe:

”Sjældent har Goethes ord om mesterskabet, der netop viser sig i begrænsningen, fundet så glimrende en stadfæstelse som i kirkemusikken, historisk betragtet”.

Således peger Laub i retning af *en anden æstetik*, der, selv om den ikke

er affødt af, så dog er beslægtet med *Den store stil*, som Henrik Wivel via Vilhelm Wanscher henviser til. Den æstetik har et sundt kritisk potentiale ved at pege på god kunst, der ikke er selvgyldig og ikke ønsker at være det. Det gælder i hvert fald kirkekunst. Tag ikon-kunsten. Dens sublimе kvaliteter er netop afhængig af, at den sidst af alt vil være selvgyldig. Men det gælder videre. Et eller andet sted har jeg læst et kunsthistorisk bud på, hvorfor så mange af Michelangelos skulpturer ikke er gjort helt færdige. Forfatteren mente, at det skyldtes, at så længe Michelangelo arbejdede med sin skulptur, var han i en kamp for at gennemtrænge stof med ånd, men han frygtede, at når han var færdig, når han slap sit færdige værk, ville det igen falde ud af åndens kraft og bare stå tilbage som en død sten. Derfor veg han tilbage fra de sidste hug. På samme måde med kirkekunsten. Når den ikke er forpligtet på at bære sin sag, tjene ordet eller gudstjenestens indhold, når den ikke mere holder fast i sin egentlige opgave nemlig at hjælpe menigheden i dens samtale med Gud, så mister den sin ånd og bliver pynt. Hvor den selvgyldige kunst og dens dyrkere tror at løfte kirkerum og gudstjeneste højere op ved at lade den træde i forbindelse med sig, dér vil en æstetik som Laubs tværtimod sige, at den taber højde.

Skovgaard og Laub

Tilbage til udgangspunktet hos Henrik Wivel og *Den store stil*. Henrik Wivel sammenfattede i sit kapitel om *Den store stil* (HW s. 229-273) – lidt nedladende lød det – bl.a. Joakim Skovgaards udsmykning af Viborg Domkirke og Thomas Laubs kirkesangsreform under betegnelsen *Den kristne restaurering*. Hvad han har at sige om Laub, forekommer kun i en sidebemærkning; så skal man via oplægget fra Henrik Wivel videre med spørgsmålet om en anden æstetik, som kan være relevant for kunst i kirken, må man holde sig til malerkunsten, som jo er Henrik Wivels emne. Wivels holdning til Joakim Skovgaard er dobbelt. Han giver, netop i forbindelse med *Den store stil* en meget positiv vurdering af et tidligt maleri *Englen rører Vandet i Bethesdas Dam* fra 1888, det maleri, som Emil Hannover så som udtryk for *Den store stil*. I dét billede ser Henrik Wivel et møde mellem fysik og metafysik, og han taler om, hvorledes horden af de syge med vanvidsglimt sprænger sig vej gennem de arkitektoniske rammer. Endnu mere begejstret skildrer han billedet *Kristus i de Dødes Rige* fra 1895, som han finder er et *sindso-*

privende mesterværk, hvor man ikke ved, om det er evangeliernes Kristus eller Nietzsches Zarathustra, der bringer lys til underverdenen. Hans begejstring for udsmykningen i Viborg Domkirke er mere behersket. Han anerkender tankens renhed og stilens enkelhed, men fastslår, at udsmykningen ikke er en inderlig, eksistentiel komposition, der udtrykker sig med patetisk og sentimental følelsesstyrke. Endnu mindre begejstret er han ved betragtningen af den store apsismosaik i Lunds Domkirke. Han finder, "at det i sandhed var længe siden, at kunstneren havde været i helvede og næret sin kunst derved". Henrik Wivel anerkender de store udsmykningsopgaver som udtryk for Wanschers æstetiske ideal, men samtidig synes han åbenbart, at de er noget kedelige.

Formentlig er det det samme, han mener om Laub.

Interessant er det så, at Henrik Wivels næste underafsnit under hovedoverskriften *Den store stil* hedder *De ekstatiske*. Nu bliver sagen mere kompliceret. Her omtales bl.a. Niels Larsen Stevns, Oluf Hartmann og Stefan Viggo Pedersen, malere hvis motiver ikke er mindre kristne end Skovgaard-brødrenes, men som til forskel fra Joakim Skovgaards sene værk åbner for moderniteten. Også de registreres af Henrik Wivel indenfor Wanschers store stil, dvs. inden for en horisont, hvor det er sagen, der griber fat i kunstneren og tager skiftende stilmuligheder i tjeneste. Niels Larsen Stevns er så ubestrideligt elev af Joakim Skovgaard, men samtidig peger Henrik Wivel (i overensstemmelse med Michael Wivels store studie over Stevns) på det nybrud, han repræsenterer i forhold til Skovgaard-traditionen. *Den kristne restaurerings* malere og *de ekstatiske* er under samme fælles hvælving, og Joachim Skovgaards to omtalte tidlige billeder har en uro, der ligner de ekstatiske. Henrik Wivel synes – trods sine erkendelser af, at *Den store stil* bryder idéen om kunstens selvgældighed op – alligevel tilbøjelig til at ville hente den kunstnerisk nerve i, at kunstneren har haft kontakt med det dæmoniske. Men nærheden mellem *den kristne restaurering* og *de ekstatiske* og deres fælles udgangspunkt kunne også forstås således, at en kunst, der som kirkekunsten i Joakim Skovgaards og Laubs udgave, stiller sig i tjeneste af sin sag, ikke forråder sin selvforståelse som kunst, men at der tværtimod kan bygges videre på den.

Brugskunst

Tilbage bliver så, at Henrik Wivel alligevel finder Laub noget kedelig,

ligesom han trods al sin omhu for at yde viborgudsmykningen retfærdighed og rehabiliterer den også finder den lidt kedelig og mindre eksistentielt engagerende end hans billede *Kristus i de Dødes Rige* fra Den frie Udstilling.

Det kan være fordi Henrik Wivel trods al god vilje ikke har set i øjnene, hvad det betyder, at Skovgaard i Viborg og Laub i sine melodier skaber *brugskunst*. Der er forskel på at male et billede til en udstilling på Den frie Udstilling og på at male til en kirke, hvor formålet er at understøtte, hvad det kirkerum skal bruges til. *Kristus i de Dødes Rige* blev faktisk en tid brugt som alterbillede i Københavns Valgmenighed i Immanuelskirke på Frederiksberg, mens man ventede på færdiggørelsen af hans brors Niels Skovgaards pinsebillede. Joakim Skovgaard var selv medlem af menigheden og en drivende kraft i kirkens udsmykning. Der har været al mulig velvilje omkring ham, men det var ikke tilstrækkeligt til, at billedet kunne sætte sig igennem i menigheden. Efter en længere prøvetid blev det rullet sammen igen. Der er forskel på et alterbillede til gudstjenestebrug og en kunstners egen proklamation, hvor storslået den end er.

Kirketone og fugleflojt

Tilsvarende er der, som Laub selv til overmål har argumenteret for, forskel på koncertmusik og en musik, der skal bruges af menighed, når den skal tale med sin Gud. Det spørgsmål har jeg skrevet om i artiklen *I Nazareth i trange kår. Overvejelser over folkelighed, kvalitet og grundtvigianisme* i et festskrift til Christian Thodberg *Ordet og Livet* fra 1999. Men Henrik Wivels antydninger af, at han finder, at Laubs kirkemusikreform er i slægt med arkitekt Storcks kirkerestaureringer i Viborg og andetsteds, giver anledning til at spørge, om det *på Laubs egne forudsætninger* er en misvisning.

Jeg sætter ikke spørgsmålstejn ved, at kirkens kunst, herunder dens musik, skal tjene til, at der kan holdes ret gudstjeneste, dvs. musikken skal bære gudstjenestens ord, Ordet og ordene frem. Men jeg gør mig tre overvejelser, som alle går i retning af at bløde Laubs strenghed op.

Den første tager udgangspunkt i Grundtvigs salmer. Grundtvig er for Laub den rette fornyer. Han fremhæver (*Musik og Kirke*, s.132 ff.), hvorledes Grundtvig i sin fornyelse har sans for den historiske sammenhæng gennem tiderne og indoptager salmetraditionen fra kirkens hele

levnedsløb. Det er jo så sandt som Laub skriver. Grundtvig træder virkelig ind i den store kirkelige tradition og giver den fuldtonende udtryk. Grundtvig *er* kirkelig. Hvad Laub derimod ikke gør opmærksom på og måske ikke *er* opmærksom på, er, at Grundtvig er romantiker. En tysk præst i Sønderjylland formulerede sit forbehold over for Grundtvigs salmer ved at sige, at "der er så mange fugle og så mange blomster". Det har *han* ret i. Set på baggrund af både den danske og den tyske salmetradition før Grundtvig, består dén fornyelse, der først falder i øjnene, netop i billedsprog og i menneskesyn. Der er virkelig et mylder af fugle og blomster, og "Kristne har kronede dage". Sådan ville Luther aldrig have sunget. Det virkelig bemærkelsesværdige ved Grundtvig er, at hans fornyelse er i stand til at forene, hvad han henter fra sin genopdagelse af kirken med, hvad han henter i samtidens romantiske digtning og lyse menneskesyn.

Laub synes kun at have sans for den fornyelse, der er inspireret af, hvad Grundtvig henter i den kirkelige tradition. De komponister, der før Laub skabte melodier til Grundtvigs salmer synes mere at have været i overensstemmelse med den romantiske side af den grundtvigske fornyelse. Laub derimod havde blik for den kirkelige fornyelse og griber derfor til *kirketonen*. Konsekvent kommer hans og i forlængelse heraf den laubianske musikalske dækning af Grundtvigs salmer til at understrege den kirkelige side, mens den af romantikken fødte fornyelse i billedsprog og livssyn, som nok var det, man i Grundtvigs samtid først hørte i hans salmer, bliver trængt ud.

Denne overvejelse fører frem til et spørgsmål om, om ikke Laubs forståelse af gudstjenesten generelt er mere eksklusiv, end nødvendigt er. Grundtvig vidste, hvad gudstjeneste var, og netop derfor var der plads også til de mange fugle og blomster. Hvis menigheden og dens ordførere og forsangere virkelig ved, hvad gudstjenester er, kan der så ikke i det hele taget blive plads til flere fugle og blomster, end Laub synes at antage? Jeg ved godt, at Laub selv protesterer mod kedelig musik men også, at han meget ofte trækker ordet alvor frem – for resten igen i overensstemmelse med Wanscher, der i slutningen af sin bog *Italien og den store stil* fra 1921 fastslår, at *Den store stil er Alvoren i Kunsten* (Wanscher s. 140). Lad det være så rigtigt som det nu er, og lad Laub kalde til alvor, men Grundtvig synes i stand til på en gang at kunne fastholde munterheden og kirketonen.

Den anden overvejelse ligger i forlængelse af den første. Laub understreger med hensyn til musikken, at en fornyelse må hentes ikke i koncertmusikken men i den musik, der i 1500 har hørt hjemme i kirken. Jeg gør mig som sagt ikke klog på, hvor langt Laubs musikhistoriske udredninger er holdbare. Mit spørgsmål er, om fornyelse af gudstjenestens former *nødvendigvis* er bundet til gudstjenestens historiske tradition. Laub polemiserer selv udmærket mod den liturgiske fornyelse, der består i, at liturgibevidste præster eller organister presser liturgiske led ind i den eksisterende gudstjeneste (*Musik og Kirke*, s. 168), men han trækker meget af det tilbage igen, når han fortsætter med at sige, at "historien har lært os at den eneste sang vi kan hente råd hos m.h.t. liturgi, er den gregorianske". Det er igen eksklusiviteten, der giver vanskeligheder. Det overordnede udgangspunkt, at "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 drive den dybere ind i lovsang og bøn", er jeg helt indforstået med. Men at det *kun* læres af den gregorianske sang, er for meget. Laub fremstiller det som en erfarings sag. Historien har vist det – det bruger han sine historiske udredninger til at demonstrere. Men hvor udmærket det end er at gå til historien for at blive vis, så er den visdom, man kan hente dér, netop ikke en visdom, der kan hæves op til absolutter. Absolut formuleret er det et misbrug af det historiske argument. Der *er* kommet meget til i den liturgiske udvikling, som ikke har rod i historien. Salmegenren – for at tage noget væsentligt – har ændret sig. Med hensyn til salmer lå al vægt i den gamle kirke på de gammeltestamentlige salmer. Da menighedssalmerne kom til, sprængtes den begrænsning og en fri digtning trængte sig ind i den gamle salmetone. Brorsons *Her vil ties*, Kingos *Sorrig og glæde* og Grundtvigs *Velkommen igen*, *Guds engle små* er nyskabelser sågar af lyrisk karakter. De er ikke født ud af den historiske gudstjeneste, men ved Guds forsyn har de erobret sig en plads i den danske gudstjeneste. Når Brorson, Kingo og Grundtvig på den måde har kunnet indføre noget virkelig nyt, hænger det utvivlsomt sammen med, at de så sikkert ved, hvad den danske menigheds gudstjeneste er, så det nye, de skaber, med selvfølgelighed kan føje sig ind i traditionen. Men det er alligevel nyt i forhold til traditionen. Lykkeligt, for derved er truslen om, at kirkens gudstjeneste bliver isoleret i en ghetto, svækket. For Laub synes forskellen mellem det verdslige

rum og kirkens rum, koncertsalens musik og kirkens musik, den kunst der vil sit eget, og den der vil, hvad kirkens er, næsten uoverstigelig (*Musik og Kirke*, s.174). Men er der dog ikke megen kunst også uden for kirkekunsten, der er mere ydmyg end den, Laub har for øje – den der *kun* vil sit eget?

Den tredje og sidste overvejelse ville formentlig have været relevant allerede på Laubs tid, men er det i hvert fald i dag. Laub har blik for, at kærligheden til den rette kirkesang kræver musikalsk opdragelse. Sansen for at skelne imellem, hvilken sang, der vil, hvad kirkens er, og hvilken der kun vil sit eget, er ikke selvfølge. Han har overvejelser (f.eks. *Musik og Kirke*, s. 150-52) over nødvendigheden af en musikopdragelse. I slutningen af artiklen fra 1910 (*Dansk Kirkesangs Årsskrift 2005*, s.72) henviser han til Ryslinge Valgmenighed, hvor Laubs kirkesang med Thorvald Aagaard ved orgelet levede. Ja, men Thorvald Aagaard havde den lykke, at han søndag efter søndag havde en fuld kirke med gudstjenestedeltagere, som kom næsten hver søndag, ja, blev efter den egentlige gudstjeneste, når Thorvald Aagaard indøvede nye melodier. Det er ikke vilkårene i kirkerne i dag. Enkelte steder kan man finde noget, der ligner, f.eks. i de københavnske valgmenigheder i Vartov og Immanuelskirken, hvor kirkegængerne er så gudstjenestevante, at de kan undvære kirkesanger. Men det er en anden udfordring, præst og organist er stillet overfor ved en gudstjeneste, som jeg deltog i for nylig. Kirken var fuld, vist fordi spejderne havde nytårsparade, og forældre og bedsteforældre loyalt fulgte med. Menigheden var fuld af velvilje, men i det væsentlige uden kendskab til ritual og salmer, og efter mit skøn også uden udsigt til at opnå det, fordi det ikke er realistisk at forvente, at de kommer hyppigere end 2-3 gange om året. Hvordan gennemfører man en kirkelig og musikalsk opdragelse her? Hvorledes tydeliggør man her gudstjenestens forudsætninger, så det falder naturligt, at gudstjenestens æstetik er en anden end den æstetik, man er vant til fra andre sammenhænge. Jeg kender ikke noget svar, men Laubs tillid til, at man kan bygge bro ved at knytte forbindelse til kirkens gamle tradition, er vanskelig at dele. Jeg tvivler ikke på, at traditionen har en styrke, der kan sætte sig igennem og kan tydeliggøre sig selv et langt stykke, men er den eksklusive strenghed, som det laubske gudstjenestesyn står for en nødvendighed? Er det ikke muligt også at finde kunstneriske udtryksformer fra ikke-kirkelig musik, poesi, kunst, arkitektur, som ikke

kun "vil sit eget" men som kan finde sin plads i det, der er meningen med gudstjenesten? Og kan ikke netop en styrkelse af bevidstheden hos organist og præst om, hvad gudstjeneste er, give plads for fugle og blomster, give plads til, at alverdens brogede mangfoldighed også kan komme indenfor. Gustav Brøndsted, en af Tidehvervs fædre, formulerer et sted, at man ikke skal frygte, at verden afhelliger evangeliet, men skal have tillid til at evangeliet helliger verden.

– Det forudsætter, at man holder klart, hvad evangelium er. I vores sammenhæng her at man holder klart, hvad gudstjeneste er. Men ved man det, er der grund til at minde sig selv og andre om, at man ikke skal løfte fanen så højt, at benene ikke kan nå jorden. *Den store stil* og dens alvor hører hjemme i et jævnt og muntert, virksomt liv på jorden.

Litteratur

Thomas Laub: *Musik og Kirke*. G.E.C. Gads Forlag 1978

Thomas Laub: *Musik og kirke* i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 2005* s. 68-72

Niels Thomsen: *I Nazareth i trange kår* i *Ordet og livet. Festskrift til Christian Thodberg 1999*

Henrik Wivel: *Symbolisme og impressionisme. Ny dansk kunsthistorie bd. 5*. Fogtdal 1994 (HW)

Vilhelm Wanscher: *Italien og den store stil*. Aage Marcus 1921. (Wanscher)