



Kritisk Forum

FOR PRAKTISK TEOLOGI



101

SEPTEMBER 2005

Forord

»Kom, lad os – Djævelen til trods – synge af fuld hals. For Djævelen er ikke rigtig vel til mode, når man synger og spiller Guds ord i den rette tro, måske fordi han husker, hvordan han ved sit fald blev forstødt fra de himmelske hærskarers kor, som en udygtig musikanter.«

Martin Luther demonstrerer med ovenstående ord sin udelte glæde ved kirkemusik og salmesang. Musikken spiller da også stadig en fremtrædende rolle i den reformatoriske gudstjeneste.

Men meget har ændret sig i de forløbne århundreder. På den ene side er kirkemusikken til dels gået solo, herom vidner den store interesse for kirkekoncerter, f.eks. de klassiske passioner. På den anden side efterspørges »rytmisk« musik, gerne gospel, som udtryk for en tiltrængt modernisering af salmetraditionen. Man kan næsten se en polarisering mellem finkulturelt og folkeligt. Men her som altid, når talen angår spørgsmål om forholdet mellem tradition og fornyelse, synes det forsimplet at hævde et enten/eller. Og det er ikke et spørgsmål om bare at give folk, hvad de vil have, for blandt menigheden finder vi både dem, der efterspørger mange af de nyere salmers ligefremme og forståelige tale, og dem for hvem »det bedste er de lutherske salmers svimlende tårne af strengthed og lys« (Søren Ulrik Thomsen).

Hvorfor har alle salmer den samme melodi? Sådan spurgte en konfirmand i ramme alvor. Det har de selvfølgelig ikke, men sandt er det, at de salmemelodier der har vist deres slidstyrke i generation efter generation, læner sig op ad samme tradition. Sådan er det, og at det også bør være sådan, hævder flere i dette nummer modigt. Modigt, fordi musik er en kunstart, og dermed også altid et spørgsmål om personlig smag. Men også fornyelse kræver mod, mod til at tage ansvar for det forhold, at musik forfører, ved f.eks. at sentimentaliserer eller rent ud negliger forkyndelsen. Gudstjenestens formål er, nu som altid, at forkynde, bekende og lovsynge Gud. Og det formål må også kirkemusikken være underordnet, hvad enten tonesproget er traditionelt eller fornyet.

Den rytmiske musik og den lutherske højmesse

Kåre Gade

En lille håndfuld rytmiske salmemelodier fandt vej til den nye koralbog i 2003, men debatten om den rytmiske musiks plads i gudstjenesten er stadig lige så polariseret, som den altid har været: man er enten ubetinget for eller ubetinget imod. Derfor er der brug for en erkendelse af, at kompositions- og den rytmiske musik ikke står i et naturgivet modsætningsforhold til hinanden. Det kræver et opgør med vaneforestillingerne i begge diskussionens lejre.

«Det går ikke altid, som præsten synger. Et faktum, jeg blev mindet om i kirken til en konfirmation, hvor halvdelen af sangene viste sig totalt ukendte i de flestes ører. Forældrene brokkede sig, konfirmanderne kedede sig – og jeg undrede mig. Hvorfor er det ofte så langt fra virkeligheden at gå i kirke?»

Læserbrev i Politiken, 2005

PERSONLIGT HAR JEG ALDRIG oplevet det som specielt uvirkeligt at gå til gudstjeneste. Søndagens højmesse er en del af min virkelighed, på samme måde som løbeturen langs fjorden, kontooversigten på homebanking, myldretiden på Nørreport Station, ungerne, der skændes om opvasken, og James Bond-filmen og den lidt for rigelige rødvin om lørdagen. Selvfølgelig er gudstjenesten anderledes end hverdagens trivialiteter, men den er lige så virkelig – ja, for mig *virker* den netop, fordi den er anderledes.

Men jeg er vanekirkegænger, så det kan jeg jo sagtens sige. Jeg kender kvinderne. Hvad med alle dem, der kun undtagelsesvis kommer i kirken? Er det

ikke et problem, at de føler sig udenfor, når de endelig vover sig indenfor? Står formen ikke i vejen for indholdet, når højmissen insisterer på at ligne noget fra før Den schmalkaldiske Krig? Bør gudstjenesten ikke løbende oversættes til det sprog, samtiden taler?

Den praktisk-teologiske debat om forholdet mellem kirken og kulturen har de senere årtier i stigende grad handlet om den rytmiske musiks¹ plads i gudstjenesten. I dag er tre generationer vokset op med rock- og popmusikken som en kunstnerisk udtryksform, der er fuldt ud lige så gyldig som den klassiske kompositionsmusik. Regner man jazzmusikken med (og hvorfor skulle man ikke gøre det?), taler vi om fem generationer. I kulturen – f.eks. på kultursiderne i de fleste dagblade – er den rytmiske musik for længst blevet lige-stillet med kompositionsmusikken.

I kirken er den rytmiske musik derimod et problembarn. Mens man i nogle kirkelige kredse betragter det som afgørende nødvendigt, at den rytmiske musik lyses i køn og kuld af folkekirken, ser andre den som en gøgeunge, der – hvis man lukker den ind – vil skubbe traditionen, sammenhængskraften og det håndbyggede pipeorgel ud af reden. Med salmebogen fra 2003 blev døren åbnet på klem, og en håndfuld »rytmiske« salmer kom indenfor, men grundlæggende er debatten om den rytmiske musik lige så polariseret som før den nye salmebog. Man er enten ubetinget for eller ubetinget imod. Spørgsmålet er, om debatten kan bringes ud af dette dødvande.

Lavkirkelig vs. højkirkelig

I essayet »Pro Ecclesia« i sin og Frederik Stjernfelts »Kritik af den negative opbyggelighed« peger Søren Ulrik Thomsen på, at den folkelige kritik af folkekirkens gudstjenester afspejler to forskellige holdninger: den lavkirkelige holdning stræber mod en gudstjeneste, som er uformel, social, demokratisk og nutidig, mens den højkirkelige (Søren Ulrik Thomsen bruger begrebet i bred betydning) lægger vægt på formen: liturgien, traditionen, det sakramentale, kulten, det usamtidige.

Det hyppigt formulerede krav om fornyelse, typisk i form af rock- og go-spelmusik i gudstjenesten, er udtryk for en lavkirkelig tendens, som lægger vægt på en nutidig kirke, der – med det indledende læserbrevcitats ord – ikke

er »så langt fra virkeligheden«. ² Hos andre kritikere er det traditionen, der fremhæves: salmerne skal være de samme som sidste jul, og orglet skal bruse, når brudeparret går op gennem kirkeskibet. Her udmærker gudstjenestens musik sig netop ved at være anderledes end musikken uden for kirkerummet – en tryk ø af uforanderlighed i en flygtig kultur. ³

De ikke-teologisk kvalificerede, folkelige krav til gudstjenestens musik spejler synspunkterne i den interne kirkelige musikdiskussion, hvor fornyelsesfløjen har flest sympatisører i de kirkelige børne- og ungdomsorganisationer og på den kirkelige højrefløj, mens den konservative fløj især tæller præster og menighedsrådsmedlemmer af grundtvigsk og tidehvervsk observans samt flertallet af landets organister. Det sidste af indlysende, fagpolitiske grunde: mens den traditionsbevidste fløj værner om pibeorglet som bærende instrument i gudstjenesten, så er den lavkirkelige fornyelsesfløj klar til at bryde orglets monopol. ⁴

Dermed tegner der sig også et billede af to teologiske fløje med hver sin holdning til *mission*. Den ene fløj er ubekymret (folkekirkens medlemstal er tårnhøjt!) og har en tyrkeretro på, at Gud nok skal klare sig med eller uden vores assistance – derfor er der ingen grund til at lefle for tidens musikalske smag. Den anden fløj bekymrer sig (folkekirkens medlemstal er faldende!) og mener, at vores indsats er afgørende – og at en tidssvarende gudstjenestemusik er forudsætningen for evangeliets fortsatte udbredelse.

Forskellen mellem de to opfattelser illustreres af debatten om »Menneske, din egen magt« (Lars Busk Sørensen), hvor det oprindelig hed, at »livets Gud har ingen hænder/derfor er det os, han sender«. Modstanderne af salmens optagelse i salmebogen pegede på, at udsagnet logisk – og teologisk – modsagde en salme som »Alt står i Guds faderhånd« (N.F.S. Grundtvig). Tilhængerne af »Menneske, din egen magt« tilhører den bekymrede fløj, mens den ubekymrede fløj glade synger med på »Alt står i Guds faderhånd«. Naturligvis har den første en moderne, »rytmisk« melodi af Willy Egmosse, mens den anden ofte synges på Thomas Laubs melodi. ⁵

En joker i debatten om kirkemusikken er biskop i Roskilde, Jan Lindhardt, der ikke rigtig passer ind i skemaet. Som opfinder af teorien om »skrabelodskristendommen« – at de fleste danskere er kristne, blot man skraber lidt i overfladen – skulle man tro, at Jan Lindhardt var at regne blandt de ubekymrede, men så enkelt er det ikke. Bekymringen for folkekirkens fremtid af-

spejler sig i biskoppens mange initiativer og forslag til, hvordan folkekirken kan gøres synlig blandt og attraktiv for de kirkegangsdozne danskere.

Også kirkemusikken har Lindhardt inddraget i disse overvejelser. I en debatklumme i Kristeligt Dagblad 1. august 2003 luftede han tanken om at bryde pibeorglets monopol (til fordel for f.eks. el-guitarer), fordi orgelmusikken giver et »uvanthedsschok«, når man kommer til en kirkelig handling eller gudstjeneste: »En hæmsko for udvikling af moderne salmesang er, at orgler har svært ved at spille den moderne musik.« Jan Lindhardt mener altså, at gudstjenestens usamtidighed er et problem. Reaktionen udeblev ikke: i ugerne efter indlægget var avisens debatspalter fyldt med replikker fra vrede organister.

Gudstjenesten skal stå i forhold til kulturen

Med udgangspunkt i Søren Ulrik Thomsens analyse er banen altså kridtet op til en kamp mellem det lavkirkelige og det højkirkelige musiksyn. Min vanskelighed er, at jeg har lyst til at melde mig på begge hold.

På den ene side har jeg, ligesom Søren Ulrik Thomsen, en stor kærlighed til den klassiske, lutherske højmesse og dens musik. Hvis jeg bare får lov at indlede søndagen med at synge »Min sjæl, du Herren love«, så skal jeg ikke kræve mere. En af mine venner blev interviewet af lokalavisen, da han blev præst i et landsogn, og da journalisten spurgte, om den unge præst ville bruge rockmusik i gudstjenesten, svarede han: »Nej, det ville være lige så synd for rockmusikken som for gudstjenesten.« Jeg er helt enig.

På den anden side har jeg svært ved at følge Søren Ulrik Thomsen, når han ikke blot vender sig mod rock i gudstjenesten, men også stiller spørgsmålet, om det overhovedet er vigtigt, at der bliver skrevet nye salmer: »Af en eller anden grund [...] har det altså ikke rigtig kunnet lade sig gøre at skrive salmer i de seneste hundrede år, og de bliver heller ikke til, fordi man mener, at kirken med vold og magt skal følge med tiden. Måske er vi inde i en lang, lang periode, hvor salmer ikke kan skrives [...].« (»Kritik af den negative opbygghed«, s. 188). Jeg har svært ved at se, at det ikke er et problem, hvis der ikke længere kan skrives kvalificerede salmer, og jeg mener heller ikke, at det er rigtigt. En løbende fornyelse af salmepertoiret er ikke blot et tegn på, at kri-

stendommen er levende i folkekirken. Det er også langt hen ad vejen *forudsætningen* for, at kristendommen fortsat kan leve – her spiller jeg gerne på det lavkirkelige hold.

Dilemmaet er ikke nyt for mig. I en årrække levede jeg af at spille og skrive musik – rytmisk musik. Om søndagen sad jeg på kirkebænken og sang salmer, og jeg drømte ikke om at blande de to verdener sammen. Det var der imidlertid andre, der gjorde. Jeg fik henvendelser om »rytmiske« kirkekoncerter – henvendelser, som jeg takkede ja til, for først derefter at overveje, hvad jeg skulle spille.

Det var ikke helt simpelt. Jeg vægrede mig instinktivt mod jazzede fortolkninger af kendte salmer. Mange jazzmusikere er begejstrede for de romantiske salmemelodier, fordi deres harmonik umiddelbart lader sig oversætte til et konventionelt jazzsprog. Jeg synes, de romantiske salmer bliver utåleligt »corny«, når man spiller dem som jazz. Det føltes også forkert at spille det gospel-, soul- og jazz-repertoire, som andre ville have tyet til. Det virkede anmassende og påtaget i de små landsbykirkerum. Endelig var det svært at finde en sanger, der ikke ukritisk overførte rock- og jazzmusikkens inderlige, følsomme fraseringer på salmerne. Musikerne spillede heller ikke, som jeg ønskede. Udtrykket blev altid for meget koncert og for lidt kirke.

Det gik op for mig, at det handlede om tonefald – et teologisk tonefald: jeg ledte efter den karskhed og usentimentalitet, der er en selvfølge ved en klassisk evangelisk-luthersk højmesse. Den rytmiske musik fremmer nemt det modsatte tonefald – en pietistisk inderlighed, hvor salmen kommer til at fremstå som sangerens bekendelse eller personlige vidnesbyrd. Det var svært at forklare mine musikerkolleger, fordi det er en teologisk overvejelse, ikke en musikalsk. Set i bakspejlet kan man sige, at jeg stod på den højkirkelige banehalvdel med et projekt, der logisk set hørte til på den lavkirkelige banehalvdel.

Men man kan også spørge, om præmissen er rigtig – at den rytmiske musik er uforenelig med kærligheden til den lutherske højmesse? Søren Ulrik Thomsen betragter gudstjenestens usamtidighed som en kvalitet. Jeg kan godt følge ham, men må samtidig tilføje, at usamtidighed forstået som ortodoksi ikke er en kvalitet. Gudstjenesten skal ikke være ligesom »virkeligheden«, men den må heller ikke afsondre sig fra verden. Når det gælder prædikenen, er det en selvfølge, at den på en gang bør kunne være kritisk over for kulturen og solidarisk med den menighed, der skal leve sit liv i den. Det sam-

me princip må gælde musikken. Det er nødvendigt, at gudstjenesten står i forhold til kulturen, hvis den skal kunne tale ind i den – til modsigelse og opbyggelse.

Pragmatisme i stedet for primadonnanykker

Jeg mener, at der er brug for at opløse det absolutte modsætningsforhold mellem den rytmiske musik og den klassiske gudstjenestemusik. Det kræver et opgør til begge sider.

På den fløj, der betoner kirkens usamtidighed, er det stadig holdningerne fra Thomas Laubs kirkereform, der sætter dagsordenen. Blandt organisterne vil de færreste ganske vist kalde sig laubianere, men samtidig med, at de lægger luft til f.eks. Laubs kategoriske afvisning af de romantiske salmemelodier, vil de tilføje, at »hans hensigt var god nok.« De fleste organister vil uden problemer kunne skrive under på modstanden mod at slippe tidens toner og instrumenter løs i gudstjenesten.

Til gengæld vil de have svært ved at acceptere prædikatet »højkirkelig«, ifølge Søren Ulrik Thomsens opdeling. Da Laub mod slutningen af det 19. århundrede begyndte at formulere sin reform, var formålet jo netop at demokratisere gudstjenestens musik. De københavnske menigheder var holdt op med at synge med på salmerne og sad i stedet og lyttede til korene og organisterne. Laub ønskede at fremme menighedssangen for dermed – på bedste grundtvigske vis – at gøre menigheden til aktive deltagere i gudstjenesten.

Hvis man er enig i dette formål, hvordan kan man så nægte at transponere salmerne en tone ned med den begrundelse, at det ødelægger klangen? Eller sygemelde sig, fordi præsten insisterer på Lasse Lunderskovs melodi til »Nu fryde sig hver kristen mand«? Laubianismens ædle hensigt, at støtte menighedssangen hos den ikke-sangkyndige menighed, er i dag i vid udstrækning vejet for en ortodoksi, der sætter musikken – »den rene kirkestil« – højere end menighedens sangglæde. Der er brug for mere pragmatisme og færre primadonnanykker.

Nogle vil naturligvis med god ret⁶ kunne pege på, at mange nye salmemelodier vil netop det, som Laub vendte sig imod: de vil gøre opmærksom på sig selv, underholde og fremmane følelser. Dertil kan man spørge: Er det mod-

satte af underholdning ikke kedsomhed? Og er det modsatte af følelse ikke følelseløshed? Pointen er, at selv melodier i laubsk stil er følelsesfremkaldende. De repræsenterer en bestemt æstetik, som bevæger nogle mennesker, men ikke andre. Når jeg personligt foretrækker Laubs melodi til »Hil dig, frelser og forsoner« for Hoffmanns, skyldes det ikke, at den lader mig kold, men tværtimod at den føles (!) rigtigere i forhold til teksten – for mig.

Endelig er der det problem, at klassisk uddannede organister er opdraget i en tradition, hvor den rytmiske musik per definition ikke regnes for kunst. Den betragtes som tidsbunden (pop), i modsætning til kompositionsmusikken, der er tidløs (kunst). Bortset fra at synspunktet bygger på en fundamental uvidenhed om rytmisk musik, så skaber det også rod i de laubske kategorier: når Laub fejlagtigt mente at kunne definere en særlig, tidløs kirkemusikstil, så var det netop en stil, der stod i modsætning til kunstmusikken, som i Laubs øjne ikke hørte hjemme i gudstjenesten.⁷

Datostemplet højskolebossanova

På den modsatte fløj trives det modsatte synspunkt: at rytmisk musik er folkelig musik, og at dette i sig selv er en kvalitet. Selv om det sjældent siges højt, er det indlysende, at den traditionelle kirkemusik betragtes som ufolkelig, som elitær.

Blandt aktørerne på denne fløj finder man bl.a. foreningen FRIK – Forum for Rytmisk i Kirken. FRIK har base på Silkeborg Højskole, som er oprettet af FDF og har det folkekirkelige børne- og ungdomsarbejde som sit bagland. I foreningens formålsparagraf hedder det, at FRIK vil »skabe rammer for arbejdet med at integrere folkelig musik – herunder rytmisk musik – i dansk kirkeliv.« Ønsket om at bringe den rytmiske musik ind i gudstjenesten udspringer af en forestilling om, at det dermed vil blive lettere at få de ikke-kirkevante danskere i tale. FRIK vil »genskabe gudstjenesten som meningsfuld helhed, hvor såvel kirkevante som ikke-kirkevante mennesker i dagens Danmark kan hente inspiration og mod ved at høre evangeliet blive forkyndt i ord og toner fra vor tid,« hedder det i en folder fra foreningen.

Det er især børn og unge, fortalerne for den rytmiske musik fokuserer på. Den håndfuld »rytmiske« melodier, som salmebogskommissionen tog med i

sit endelige forslag til den nye salmebog, kom med på forlangende af de kirkelige børne- og ungdomsorganisationer. Man ønsker at møde de unge med en musik, som ikke virker fremmed på dem. Det mærkelige er bare, at de melodier, som fornyelsesfløjen peger på som velegnede til de yngre generationer, oftest har lige så lidt at gøre med den musik, der fylder de unges hverdag, som de traditionelle salmemelodier har. Det er ikke MTV-pop, men datostemplet højskolebossanova – melodier i en jazz- og viseinspireret stil, som i hvert fald ikke er yngre end komponisterne bag dem. Willy Egmoser, Erik Sommer og Merete Wendler skriver musik, som i udpræget grad bærer deres egne generationers fingeraftryk, og som netop i bestræbelsen på at være moderne bliver gammeldags, før man kan nå at sige »Den nye salmebog 2003«.

Jeg er ikke tvivl om, at mange FDF'ere og KFUM og K'ere elsker at synge disse nye salmer, men jeg tvivler på, at det skyldes, at de i særlig grad taler til børn og unge. Forklaringen er snarere, at de er opdraget til at holde af netop dette repertoire. Det er ganske enkelt en genre, som man lærer at opfatte som den rigtige, hvis man vokser op i den kultur, der udgør de kirkelige børne- og ungdomsbevægelser. For de jævnaldrende, der står uden for miljøet, vil den rytmiske melodi til »Du satte dig selv i de nederstes sted« (Merete Wendler 1986) ikke forekomme mere »ung« end den laubske melodi til »Gør dig nu rede, kristenhed« (Chr. Vestergaard-Pedersen 1956). Snarere tværtimod: den sidste er rytmisk langt mere udfordrende og vil qua sit tonesprog være hindsides de fleste unges begreb om gammelt og nyt.

Jeg mener, at fornyelsesfløjens forestilling om, at den rytmiske musik skal have adgang til gudstjenesten, alene fordi den er tidens musik, er lige så misforstået, som når usamtidighedsfløjen af samme grund afviser den rytmiske musik. Begge synspunkter bygger på en forsimplet opfattelse af, hvad rytmisk musik er og kan. Ligesom kompositionsmusik er fællesbetegnelse for en enorm mængde traditioner og genrer, hvoraf kun en lillebitte del fungerer i en gudstjenestesammenhæng, så er også rytmisk musik en sand mangfoldighed af musikformer – og langt de fleste af dem er helt igennem uegnede til gudstjenestebrug.

Det fælles fundament

Der er brug for en erkendelse af, at kirkens musik altid har udviklet sig i en vekselvirkning med den omgivende kultur – og at den rytmiske musik allerede i mange år har spillet en afgørende rolle i denne kultur. Der er også brug for en erkendelse af, at rytmisk musik kan være både folkelig og elitær, og at ingen af egenskaberne i sig selv giver hjemmelsret i gudstjenesten. Men først og fremmest er der brug for en erkendelse af, at kompositionsmusikken og den rytmiske musik ikke står i et naturgivent modsætningsforhold til hinanden, men godt kan mødes på fælles grund – også når det gælder kirkens musik.

Lad mig afslutningsvis pege på Norge og to konkrete eksempler, der kan tjene som inspiration for dem, der vil medvirke til at slå huller i muren mellem kirkemusikkens fornyelses- og usamtidighedsfløj.

Ved brylluppet mellem kronprins Haakon og Mette-Marit i Oslo i 2001 blev der spillet ny musik af organisten Nils Henrik Asheim, og saxofonisten Jan Garbarek spillede undervejs.⁸ Sidstnævnte arbejder i den genre, som musikkritikere i mangel af bedre udtryk rubricerer som »nordisk tone« – en genre, der sætter jazzens improvisation sammen med harmoniske og melodiske elementer fra den nordiske folketone. Musikformen har mere eller mindre løsrevet sig fra den afroamerikanske jazztradition. Den er nutidig, men hviler samtidig på et fundament af noget arkaisk, noget oprindeligt.

Jeg mener, at genren har dette fundament til fælles med meget af den musik, som den lutherske gudstjeneste gør brug af. Jo længere man går baglæns gennem kirkemusikhistorien, desto tydeligere bliver lighedstrækkene: i reformationssalmernes rytmisk spændstige melodiføring og robuste harmonik finder man det samme – karske – tonefald som Jan Garbarek gør brug af i sine kompositioner. Går man tilbage til den førreformatoriske musik, bliver sammenfaldet endnu tydeligere. Kirkemusikere, der forsøger den rytmiske musik og al dens væsen, kan begynde her: Lyt til »Officium« (ECM New Series 1994), hvor Jan Garbarek improviserer, mens vokalkvartetten The Hilliard Ensemble synger tidlig, polyfonisk musik fra 1200- til 1500-tallet. Her forenes den ældste noterede musik med improvisation på et langt yngre instrument, uden at det virker konstrueret eller fortænkt.⁹

Omvendt anbefales den rytmiske musiker, der drømmer om kirker uden pibeorgler, følgende øreåbner: ovennævnte Nils Henrik Asheim og sopranen Anne-Lise Berntsen udgav i 2003 cd'en »Kom regn« (FXCD 266). Berntsen synger Kingo, Brorson, Dass m.fl. på norske folketonemelodier, mens Asheim improviserer til på 1700-talsorglet i klosteret Maihingen i Tyskland. Orglet er ikke stemt tempereret, men efter »middeltone-princippet«. Berntsen og Asheim er ikke »rytmiske« musikere, men beskæftiger man sig med rytmisk improvisationsmusik, er det umuligt ikke at blive grebet.

Naturligvis rummer ingen af disse to udgivelser musik til gudstjenestebrug. Men de viser en mulig retning. De viser, at der er et tonefald, som er fælles. Musikken transcenderer gængse opfattelser af, hvad der er gammelt og nyt. Den falder uden for de sædvanlige genrebetegnelser.

Noter

- 1 “Rytmisk musik» er en på mange måder elendig paraplybetegnelse for jazz, rock, pop og verdensmusik, men i forvisning om, at alle ved, hvad der menes, bruger jeg betegnelsen i denne artikel.
- 2 Læserbrevet, som er skrevet af Pernille Bang, Dreyer & Kvetny Public Relations, roser præsten ved Brorsons Kirke på Nørrebro, Per Ramsdal, for at bruge gospelmusik: “Gospel kræver netop medvirken og indlevelse og giver os en totaloplevelse. Dog er musik og tekst stadig så jordnær, at vi får tid til at tænke over livets små finurligheder, mens vi sidder der og rokker med – tænkksomhed skal der jo stadig være plads til.«
- 3 At den enkelte kritik af og til rummer modsatrettede træk er en anden historie. Jeg har ofte hørt kravet om flere kendte salmer (tradition) og kravet om flere nye salmer (fornyelse) formuleret ubesværet i en og samme sætning.
- 4 Det er naturligvis en forsimplet opdeling. Blandt de salmekomponister, der har bidraget med »rytmiske« salmer til den nye korallbog, finder man organister som Willy Egmos og Merete Wendler. Ligesom tilhængerne af pibeorglet er en broget og indbyrdes uenig skare, hvor nogle f.eks. er åbne for et modernistisk tonesprog, mens andre stadig lader den laubske kirkemusikreform definere grænserne for, hvad man kan tillade sig.

- 5 “Menneske, din egen magt« kom som bekendt med i salmebogen på betingelse af, at linjerne om Guds hænder blev ændret til »Livets Gud har dine hænder / derfor er det dig, han sender.« Man kan spekulere over, hvorfor salmens modstandere betragtede denne ændring som en sejr.
- 6 Der er det ved laubianere, at de altid har ret. Heri ligner de Tidehverv. I begge tilfælde er der tale om ideologier, der er bygget op som lukkede kredsløb – afsondret fra den omgivende kultur, der betragtes som fjendtlig. Derfor er pragmatisme ikke mulig.
- 7 [Kirkemusikken har ikke som anden musik] »til mål at frembringe selvstændig kunst, kunst for sin egen skyld; dens kompositioner er brugsgenstande, og dens komponister kunsthåndværkere. [...] Den er først og fremmest tjæner, tjæner for ordet som den på ethvert punkt må underordne sig, på hvis bekostning den aldrig tør gøre sig selvstændig gældende.« Thomas Laub, »Musik og kirke«, Dansk Kirkesang / Poul Kristensens Forlag 1997, s. 91.
- 8 Ved det norske kronprinsepars bryllup bestod langt den overvejende del af musikken af nye salmer, nye arrangementer af traditionelle folkemelodier eller helt nykomponeret musik. Ved brylluppet mellem kronprins Frederik og kronprinsesse Mary i 2004 var fornyelsen begrænset til Palle Mikkelsborgs korværk »Simple Prayer«.
- 9 I noterne spørger John Potter fra The Hilliard Ensemble, hvad der gik forud for Magnus liber, hvor Perotin introducerede tre- og firestemmig sang: »Are these great melismas the relics of a lost improvising tradition? And half a millennium earlier, were the monks improvising their pre-Gregorian chants?«

Kåre Gade, redaktør på kirke- og trosredaktionen, DR
Østre Kirkevej 1
4000 Roskilde

Salmer til tiden

Musikalske strømninger i den nye salmebog

Erling Lindgren

Artiklen behandler spørgsmålet om, hvori den musikalske fornyelse i den nye salmebog består, set i forhold til 1954 koralbogen. Koralen komponeret efter klassisk forbillede og visestilen fremhæves som fremtidens salmemelodier, men med plads for rytmiske salmer, dog uden for højmessen, og i åbenhed over for den mere avantgardeprægede musik.

EN NY SALMEBOGSUDGIVELSE er i sagens natur en kulturhistorisk begivenhed, der følges med interesse og nysgerrighed af alle, der har et forhold til denne bog. Det faktum, at den er normgivende mange år frem i tiden, må få store konsekvenser for forberedelsen af og udvælgelsen til en sådan udgivelse, i modsætning til f.eks. Højskolesangbogen, der qua den langt hyppigere udskiftning kan tillade sig at satse på en helt anden måde. Den nye salmebog har da også været mange år undervejs, og har som et helt nyt koncept valgt at inddrage brugernes meninger og holdninger, før den endelige udformning kom på gaden. Hvor den tidligere salmebog fra 1953 vel havde som hovedformål at samle traditionerne fra den sønderjyske salmebog og resten af landet, og egentlig ikke bragte så meget nyt til torvs, er 2003-bogen en udpræget reform-salmebog. Det enorme materiale af nye salmer, der havde hobet sig op i de sidste 50 år, suppleret med krav om en nydefinering af salmebehovet fra flere sider, nødvendiggjorde simpelthen en radikal fornyelse af salmetraditionen, der ikke lod sig nøje med endnu et tillæg til salmebogen.

Traditionen

Som spillemand i Den Danske Folkekirke er det naturligvis især den musikalske side af sagen, der vækker den umiddelbare interesse, og det er jo også temaet for denne artikel. Men før jeg kommer ind på fornyelsen, er det vel på sin plads lige at kaste et blik på forgængeren, Den Danske Koralbog fra 1954, for på denne baggrund at definere fornyelsen. Her finder vi salmemelodier fra følgende perioder:

- 1) Reformatoriske og førreformatoriske melodier. Her er i vid udstrækning tale om lånestof fra den tyske tradition omkring Luther og hans gudstjenestereform, ofte i mere nutidssvarende versioner, dvs. barberet for melodiske og rytmiske krummelurer. Store dele af vores salmetradition i dag har sin vugge i disse melodier. Som eksempler kan nævnes »Vor Gud han er så fast en borg« og »Nu fryde sig hver kristen mand«.
- 2) 1600-tallets melodier (barokken), der ofte er karske og ganske folkelige i udtrykket, modsvarende det sprog, som Kingo og hans samtidige benyttede sig af. Eksempler: »Sorrige og glæde«, »Far, verden, far vel«.
- 3) 1700-tallets melodier (klassikken), der helt i den pietistiske ånd er mere sødladne og indadvendte. Eksempler: »Som liliens hjerte«, »Vær priset, Jesus Krist, Guds lam«.
- 4) 1800-tallets melodier (romantikken). Her ser vi, som i megen anden kunst og kultur fra denne periode, en sværmen for det følelsesfulde og sanselige, der indimellem kunne tage overhånd, således at en salmemelodi på det nærmeste kunne være en lille romance, og således egentlig kunne være en kontrast til den samtidige rationalistiske bevægelse, som vi eksempelvis møder hos Grundtvig. Men det er også i denne periode, at en dansk meloditradition for alvor begynder at udvikle sig med navne som Weyse, Rung, Berggreen, Barnekow og Balle. Eksempler: »Der står et slot i vesterled«, »Her vil ties«.
- 5) Laub-reformen ca. 1920, der betegner organist Thomas Laubs opgør med romantikken og dens til tider selvsmagende svulstigheder, som beskrevet ovenfor. Laubs modtræk hertil var en tilbagevenden til den mere puritanske stil fra reformationstiden, og han skrev selv mange melodier i denne stil. Ofte ser vi i 1954-koralbogen 2 melodier til samme salme, en roman-

tisk og en nykomponeret af Laub, f.eks. »Hil dig, frelser og forsoner«, »Blomstre som en rosengård«.

- 6) Laubs arvtagere. Første halvdel af 1900-tallet er på salmemelodiens område præget af en række komponister, der delte Laubs opgør med romantikken, f.eks. Th. Aagaard, Oluf Ring, Knud Jeppesen og Carl Nielsen. De fleste i denne gruppe bringer ingen egentlig fornyelse til torvs, om end de har bidraget med vægtige melodier (som Rings »Se, nu stiger solen«), kun Carl Nielsen løfter en flig af noget, der senere skal vise sig at være trend-sættende: han introducerer en folkelig visestil, eksemplificeret i salmen »Der sad en fisker så tankefuld«.

Medspillende faktorer

Dette var altså så at sige grundlaget for den fornyelse, som vi ser i den nye korralbog. Men endnu inden jeg bevæger mig ind på dette område, skal jeg nævne en række nytænkende faktorer fra tiden mellem 1953-salmebogen og 2003-salmebogen, der har været med til at sætte afgørende præg på den musikalske udformning af sidstnævnte.

- 1) Tiden har som nævnt været præget af en kolossal produktion af nye tekster og melodier, hvilket ikke mindst har resulteret i diverse tillæg og fotokopier i landets kirker, og som i et eller andet omfang har rejst et krav om en blåstempling i form af en plads i salmebogen.
- 2) Melodisiden af en salme har fået større fokus end nogensinde før. Det er i dag nærmest utænkeligt at blive præsenteret for en ny salmetekst, uden at den er suppleret af sin egen melodi. Jeg tror, mange moderne salmedigtere er sig den styrke bevidst, der ligger i, at tekst og melodi følges ad, og gør produktet til et hele; men man skal ikke langt tilbage i historien for at møde den tankegang, at en tekst er en unik helhed, der i princippet kan afsynges på en hvilken som helst melodi, blot metrikken passer.
- 3) Denne fokusering på melodisiden har oven i købet affødt en ny trend: ikke nok med, at nye tekster får nye melodier, også gamle tekster forsynes i rigt antal med nye melodier, velsagtens ud fra den tankegang, at en tekst ofte er mere tidløs end en melodi, eller sagt på en anden måde: musikken er mere afhængig af tidsånden end teksten, fordi den taler mere til følel-

serne, hvor teksten taler til intellektet. Eksempler: Lasse Lunderskovs melodier til »Nu rinder solen op«, »Nu fryde sig hver kristen mand«, »Tag det sorte kors fra graven« og Otto Mortensens melodier til »Hyggelig, rolig«, »At sige verden ret farvel« og »Jeg kender et land«. I den nye koralbog finder man disse melodier anbragt side om side med de traditionelt anvendte melodier til disse salmer; altså en moderne pendant til Laubs reformpolitik.

- 4) Et vigtigt incitament er også brugernes, dvs. primært kirkemenigheder-nes, parathed til at lære nye melodier; hvis denne vilje ikke var til stede, nyttede det hele jo ikke noget! Men min erfaring som organist siger mig, at menigheden ikke blot er parat til, men også gør krav på nye musikalske inputs i gudstjenesten.
- 5) Vor tids kulturudgydelser er præget af en hidtil uset genrepluralisme, hvor alt kan optræde side om side, og hvor trivialkultur gør krav på samme opmærksomhed som såkaldt finkultur. Det har i høj grad sat sit præg på udformningen af den nye koralbog; hvor 1954-koralbogen kan kaldes pluralistisk, er den nye koralbog det i meget højere grad. Dertil kommer, at traditionelle grænser og kategoriseringer nedbrydes, der skabes fusioner på kryds og tværs mellem genrer, så det hele kan virke ganske forvirrende, indtil man om nogle år sikkert kan indordne det i kasser med nye overskrifter!
- 6) Endelig har bevidstheden om at skabe et folkeligt brugsorienteret produkt (som ellers har været slemt truet i starten af processen!), sammenholdt med den før nævnte høringsproces fra salmebogens kommende brugere, sat sit præg på udformningen. Man kan vel sige, at vi har fået vores første demokratiske salmebog!

Fornyelsen

Efter således at have ridset forudsætningerne for den nye koralbog op, er tiden vel inde til at se nærmere på indholdet af denne. Idet vi må gå ud fra, at netop denne bog må stå som en overordnet katalysator for, hvad der rører sig på musikfronten i Den Danske Folkekirke, kan en analyse af indholdet vel give svar på spørgsmål som: Hvad karakteriserer tidens musikalske strømning-

ger? Hvori består den musikalske fornyelse set i forhold til 1954-koralbogen? Hvordan har man fra redaktionsudvalgets side sikret sig, at salmesangen lever/overlever? I et forsøg på at besvare disse spørgsmål, har jeg foretaget en kategorisering af melodiudvalget i den nye koralbog; dette skal naturligvis ses ud fra en videnskabelig synsvinkel, og jeg må på forhånd tage forbehold for denne mani med at »putte ting i kasser«, da det let skaber nogle kunstige generaliseringer, og dermed skel og grænser. Men når det er sagt, vover jeg mig ud med min genreopdeling:

1) Traditionen

Hermed mener jeg overleveret stof fra 1954-koralbogen; jeg refererer her til min beskrivelse af dette stof ovenfor. I sagens natur fylder denne kategori procentvis meget i den nye koralbog; i enhver fornyelsesproces af denne karakter må det velkendte være det altovervejende fundament. Alligevel fylder det nytillkommende stof ganske pænt: Hvor 1954-koralbogen indeholdt 450 numre, indeholder den nye 568; og da der vel at mærke også er kasseret 54 numre, giver det en fornyelse på 172 numre, hvilket svarer til ca. 1/3 – ganske imponerende! Det skal dog også siges, at en del af de 172 nye numre skal kategoriseres her i første »kasse«, da de nok er nye i forhold til salmebogen, men ikke er det i historisk forstand, f.eks. Nebelongs melodi til »Nu falmer skoven«, Nutzhorns melodi til »Øjne, I var lykkelige«, »Skyerne gråne«, »I falmende blade«, de nytillkomne af Weyse/Ingemanns morgen- og aftensange, og en del flere.

2) Fornyelse på traditionens grund

Hermed mener jeg de koraler, der er nykomponerede med den klassiske koral som forbillede. Man genkender altså grundtrækkene fra den traditionelle koral: de enkelte linjer er inddelt i fraser, hyppige harmoniskift (oftest på hver meloditone), tonal genkendelighed inden for Dur/mol-tonalitet m.v. Disse velkendte ingredienser blandes så i en hårfin balance med komponistens egne originale tilskud til melodien; det kan være spidsfindigheder af melodisk, rytmisk eller harmonisk karakter, men spidsfindigheder, som gør, at musikken ikke blot opfattes som et plagiat, men som en nutidig videreføring af kendte traditioner. Det er en musikalsk foreteelse, som vi også kender fra den klassiske musiks fremtrædelsesformer, og her er der sat overskrifter på, såsom »neobarok«, »neoklassik« osv. Styrken er åbenlys: musikken indeholder noget

genkendeligt (hvilket er vigtigt for et ikke-intellektuelt publikum, som jo udgør en stor del af den danske kirkemenighed), men samtidig har den det strejf af fornyelse, det gør den spændende og udfordrende. Den dansk/tyske musikpædagog og komponist J. A. P. Schultz (»Her kommer, Jesus, dine små«, »Vi pløjed og vi så'de«, »Sig månen langsomt hæver« m.fl.) sagde netop de vise ord om, at den gode melodi skal indeholde »Schein des Bekannten« (genkendelsens skær) for at slå igennem; populært sagt skal den balancere det rette sted mellem klicheerne og det originale. Som eksempler på denne kategori kan nævnes: »Du, som ud af intet skabte« (Peter Møller), »Du fylder mig med glæde« (Egil Hovland), »Nu er livet gemt hos Gud« (Svend S. Schultz), »Nu har du taget fra os« (Erik Sommer), »Herre, når din time kommer« (Harald Gullichsen), »Gør dig nu rede, kristenhed« (Christian Vestergaard-Pedersen) og »Solen stråler over vang« (Morten Nyord).

3) *Visestil/folkelig tradition*

Visen har gennem tiderne haft en stor plads i den danske folkelige musikkultur. Som forbillede står den middelalderlige folkevise, der med sin enkelhed og opbygning med vers og omkvæd eller mellemkvæd har givet inspiration til mange visetraditioner siden hen, f.eks. sømandsviser, studenterviser, revyviser m.v., og såmænd også til megen af vore dages popmusik. Historisk set blev folkevisen båret rundt af troubadourer og gøglere fra sted til sted, og mange af viserne har sikret sig overlevelse, fordi fremsynede viseelskere og -forskere i 1800-tallet tog rundt og samlede dem ind og skrev dem ned, bl.a. Grundtvigssønnen Svend. De omrejsende gøglere forsvandt mere eller mindre med borgerliggørelsen af det danske samfund i 1700-tallet, hvor de naturligt fandt deres plads i tivolier, morskabsteatre m.v. I 1900-tallet fik visen så igen en renæssance med den moderne troubadour som f.eks. Evert Taube, Cornelis Vreeswijk, Frank Jæger, Erik Grip, Povl Dissing og såmænd også – Kim Larsen.

Visens styrke er ligeledes åbenlys: den har en umiddelbar folkelig appel, og den forstiller sig ikke! Der er da også gammel tradition for at inddrage folkelige melodier i det kirkelige repertoire; Luther gjorde det i rigt mål, for, som han sagde: »Hvorfor skal Fanden have alle de gode melodier?!« Og vi ser også op i historien andre eksempler, f.eks. melodien til »Lille Guds barn, hvad skader dig«, der stammer fra en gammel folkevise om Svend Vonved. Det nye er

imidlertid, at hvor der tidligere var tale om at »låne« visemelodierne andre steder fra, bliver de nu komponeret direkte til nye salmetekster, og altså bevidst med kirkemenigheden som målgruppe. Som tidligere nævnt har Carl Nielsen nok glimtvis introduceret visen i salmemelodien; men den har først for alvor manifesteret sig med den nye koralbog.

Hvorved adskiller visen sig så fra den foregående kategori? Det gør den først og fremmest ved, at tonen er mere enkel og umiddelbar, og rent teknisk er den karakteriseret ved, at harmoniskiftene er langt mindre hyppige, typisk én harmoni for hver takt. Dette udspringer vel til dels af, at visen ofte har været akkompagneret af lut eller guitar eller et lignende strengeinstrument, som ikke har den samme flair for hurtige harmoniskift som f.eks. klaveret eller orglet, men det er også medvirkende til at give melodien en anden lethed end den klassiske koral. Weyses melodier til Ingemanns morgen- og aftensange befinder sig et eller andet sted mellem koralen og visen. Af eksempler på en moderne salmestil med visen som grundlag kan nævnes »Når jeg er træt og trist«, »Nu fryde sig hver kristen mand« (begge Lasse Lunderskov), »Du, som har tændt millioner af stjerner«, »Nu går solen sin vej« (begge Erik Sommer), »Du, som gir os liv og gør os glade« (Hans Anker Jørgensen), »Flammerne er mange« (Olle Widestrand), »Herre, du vandrer forsoningens vej« (Tore Littmarck), »Herre, fordi du« (Börge Ring), »Måne og sol« (Egil Hovland), »Uberørt af byens travlhed« (Klaus Brinch) og »Spænd over os dit himmelsejl« (Hans Holm).

4) Rytmske salmer

Kirken var vel ret besat den sidste af samfundets bastioner, der blev indtaget af den rytmiske musik. Forud var gået en årelang sej kamp, der polariserede kirkefolket i to lejre: de, der var for – og som oven i købet fik deres egen forening, FRIK (Forum for Rytmie I Kirken) – og de, der var imod; lunkenhed og neutralitet var der ikke rigtig plads til i denne proces. Mange steder blev der holdt eksperimenterende gudstjenester med rytmisk salmeledsagelse, men kirkens højborg – højmesse søndag formiddag – holdt distancen i lang tid, bakket op bl.a. af organister, der ikke kunne/ville spille den slags musik. Men nu har den rytmiske musik så holdt sit indtog i kirkens, om ikke autoriserede, så dog etablerede, koralbog, hvorved den altså er blevet erklæret stueren, og hvorved enhver organistvægning mod at spille den er elimineret. For mit eget

vedkommende har jeg aldrig helt overvundet en modvilje mod at indføre rytmiske salmer ved de ordinære gudstjenester (men gerne ved børne-, ungdoms- og andre specielle gudstjenester), men har da spillet dem, når præsterne har sat dem på dagsordenen. Det, der byder mig imod, er, at i mit oplevelsesunivers passer musikkens karakter ikke ind i stemningen i en højmesse; jeg opfatter dybest set den rytmiske musik som værende elitær og selvpromoverende – egenskaber, der dårligt kan forenes med en akkompagnerende og understøttende, ja, lad mig bare sige tjenende funktion, men som mere er egnet til at sætte musikken selv i fokus.

Hvordan kan man egentlig definere rytmisk musik, så det ikke bare bliver en bevidstløs etikette, man sætter på bestemte melodier? Det er musik, der, som betegnelsen antyder, er domineret af en bestemt rytme; en rytme, der (i princippet) ligger under melodien som en ostinat, hvilket vil sige en til stadighed gentagen figur. Hvor den traditionelle koral fraseopdeling er ganske evident: man synger en linje, stopper og trækker vejret, synger en ny linje osv., og mellem hvert vers er der et endnu større ophold – ja, så er den rytmiske musik »i gang« fra start til slut. Her skal dog siges, at den udtryksform, de rytmiske salmer har fundet i koralbogen, ikke adskiller sig synderligt fra den traditionelle koral; den har altså indpasset sig efter det formål, den skal anvendes til, om end den ikke er specielt velegnet til udførelse på salmens konventionelle instrument, orglet. Så kan organisten jo naturligvis bevæge sig ned til klaveret, hvor et sådant forefindes; men det er en helt anden diskussion. Det er såmænd ikke, fordi antallet af rytmiske salmer i den nye koralbog er overvældende, men alligevel har denne del af salmepertoiret fået stor fokus, hvilket man kan overbevise sig om, om ikke på anden måde, så ved at studere stillingsopslagene i organisternes fagblade: det er næsten et fast krav eller ønske, at organisten skal kunne og være villig til at arbejde med den rytmiske musik. Og så lige et par eksempler: »Du satte dig selv i de nederstes sted« (Merete Wendler), »Menneske, din egen magt« (Willy Egmoose) og »Du kom til vor runde jord« (Hans Dammeyer).

5) *Avantgarde*

Avantgardemusikken er også repræsenteret i den nye koralbog. Jeg vil vove at betragte den som et kuriosum, der lige så stiller lister ud, når den næste salmebog/koralbog kommer; men lad være at pege fingre, hvis det går anderle-

des! Endnu mere end for den rytmiske musiks vedkommende, er der her tale om en elitær musik, totalt løsrevet fra en folkelig fællessangssammenhæng; den mangler altså det før omtalte »Schein des Bekannten«, uden hvilket den er dødsdømt til formålet (men misforstå mig ikke: de pågældende komponister laver fremragende musik til andre formål end folkekirkens fællessang!). Eksempler: »Du, som gik foran os« (Sven-Erik Bäck), »Lazarus lå i sin grav« (Niels Viggo Bentzon), »Urolige hjerte« (Knud Høgenhaven) og »Som året går« (Per Nørgård).

6) Musik fra andre kulturer

Denne gruppe er meget lille, men jeg nævner den for fuldstændighedens skyld, og også fordi der er tale om en trend, som måske vil brede sig, og som det derfor er umagen værd at være opmærksom på. Alt i alt taler vi om 3 salmer: »Lad os bryde brødet sammen«, som er en spiritual, samt »O Gud, hør min bøn« og »Syng lovsang, hele jorden«; de to sidste er hentet fra Taizé-traditionen i et fransk kloster. Musikken er enkel og teksten ganske kort, men effekten ligger i, at salmen til stadighed gentages, hvorved man kan opnå en meditativ stemning. Vel ikke netop uundværlig i Den Danske Folkekirke, men vel næppe heller skadelig!

Fremtidens salmemelodi

Hvis jeg på baggrund af ovennævnte kategorisering skal komme med et for-sigtigt bud på, hvad der vil være normsættende for fremtidens koral, vil jeg begynde med at sortere de 2 sidste kategorier fra; 5'eren, fordi den er decideret ufolkelig, og 6'eren, fordi den ligger uden for vores kulturtraditioner; det ringe antal salmer, der repræsenterer denne kategori, viser også, at redaktionsudvalget ikke selv helt har troet på ideen! Fremtiden må ligge inden for den musik, der kan indpasses i et kirkemusikalsk »normalitetsbegreb«, hvis man kan tale om et sådant; hermed mener jeg den musik, der kan finde plads inden for en folkelig musikalsk identitetsverden. Jeg er helt klar over, at dette begreb ikke er statisk; det er til stadighed under udvikling og vil ændre sig, umærkeligt eller med råb og sværdslag. På kort sigt viger jeg ikke tilbage for at udnævne kategorierne 2 og 3 som mit bud på en positiv fornyelse af salme-

sangen, der skal sikre dennes liv og overlevelse. Men på længere sigt tror jeg på, at også de mere elitære musikformer som kategori 4 og måske endda til en vis grad kategori 5 vil implementere sig i et mere rummeligt folkelighedsbegreb, hvor altså også denne musik finder sin plads på en fornuftig måde. Og udviklingen er allerede i fuld gang: musikken i kategori 2 ville næppe eksistere uden påvirkning fra den i kategori 5, og en fusion af kategorierne 3 og 4 er for længst en synlig realitet; mange af de viseprægede melodier står i dyb gæld til den rytmiske musik. Ligesom Groucho Marx i sin tid, på et spørgsmål om, hvad han mente om sex, svarede, at han mente, det var kommet for at blive, kan jeg garantere det samme om den rytmiske musik; men ikke nødvendigvis i dens nuværende udtryk, men nok i en form, der tilpasser sig kirkens specielle krav og behov, hvad angår rum, karakter og instrumenter. Og netop her er for mig at se en sammensmeltning af kategorierne 3 og 4 et godt bud på en fremtidig frugtbar folkelig fællessang i folkekirkeligt regi!

Erling Lindgren, organist
Lemvig Kirke
7620 Lemvig

– Syngende til Himmerige !

Birgitte Ebert

Som organist hævder forfatteren, at melodierne ikke skal sættes ned, idet sangen herved ville blive klangløs og glædesløs. Alligevel gør hun det.

MANGE ORGANISTER SÆTTER SALMERNE ned i lavere tonearter. De blandt menigheden, der næsten aldrig synger, ønsker formentlig det hele sat yderligere ned, mens de, der synger jævnlige i ugens løb, nok ærgrer sig som jeg selv. Folk med en lille smule sangtræning bliver altså sat ud af spillet her. Er det virkelig nødvendigt med bogstaveligt talt laveste fællesnævner, hver gang vi danskere synger sammen?

Stemmen

Den menneskelige stemme har et omfang, der er langt større, end man umiddelbart skulle tro, når man hører folk tale eller synges. Alligevel vælger vi åbenbart kun at bruge den midterste del af stemmen, som det koster os mindst at bruge. Det svarer til 1/3 af den kapacitet, vi har til rådighed, hvis vi har almindelige, sunde stemmer. Vi er født med forskellige tale- og sangstemmer. Kvinderne kan groft skåret deles op i 2 grupper: den lyse kvindestemme kaldes sopran, den dybe kvindestemme kaldes altstemme. Herrestemmerne kan også groft taget deles op i 2 grupper: de lyse mandsstemmer er tenorer og de dybe basser. For alle stemmetyper gælder det, at det at skabe en tone er en meget indviklet proces, som involverer flere sæt muskler, foruden tungen, gannen og åndedrættet. For det meste er det en proces, vi ikke tænker nærmere over, fordi hele stemmefunktionen foregår instinktivt. Det er jo godt, når det hele fungerer, som det skal, men ret besværligt, hvis der er noget, man kunne

tænke sig at ændre på, fordi det kræver en indgriben i nogle helt ubevidste vaner.

I modsætning til hvad man skulle tro af den offentlige debat, ligger de fleste salmemelodier faktisk inden for alt- og baslejet og således i virkeligheden en anelse for dybt for sopranoer og tenor. Det er ofte sagt, at da danskernes gennemsnitshøjde er steget, må vores stemmebånd eller stemmelæber, som det egentlig hedder, også nødvendigvis være blevet længere. En længere streng skaber en dybere tone, og af den grund skal vores sang naturligvis ned i et andet leje, fordi vores stemmer er blevet tilsvarende dybere. Jeg vil nu alligevel vove den påstand, at det ikke er vores stigende gennemsnitshøjde, men nogle andre omstændigheder, der gør, at vi ikke bryder os om at synge fællessang i det leje, man benyttede i 1950'erne. Først og fremmest synger vi langt mindre, end vi gjorde før, og vi er derfor muskulært ude af træning. Vi er desuden blevet så vant til at høre musik fra musikanlægget, at vi mener, det skal være af samme standard, når vi selv åbner munden. Helst må ingen høre os synge med, for det virker for pinligt. Det betyder, at det er ubehageligt for os at komme ud over taleregistret, også kaldet fuldregistret, vi synes ikke, vi har de kræfter, der skal til for lige at få stemmen op og blande med det øverste register. Men netop forholdet til registerovergangen, mener jeg, er vitalt i vores sangudfoldelser.

Det optimale for stemmen burde være, at vi har hele stemmeomfanget intakt og ikke kun nogle toner på midten. Hvis vi graver et spor i midten af stemmens fuldregister, når vi taler og synger, mister vi kontakten til det øverste og det nederste register og dermed smidigheden i hele det fysiske apparat omkring stemmen. Jeg vil tro, de fleste i virkeligheden kan synge de høje toner, men at man netop afholder sig fra det, fordi det kræver overvindelse af en blufærdighedsgrænse.

Hvad er resultatet af, at sangen ligger for dybt? For børnenes vedkommende er det tydeligt: ved en skoleafslutning ved juletid stillede 40 børn sig op og sang til guitarakkompagnement. Melodierne blev spillet alt for dybt, og da børns naturlige syngleje oven i købet er meget lysere end de voksnes, måtte eleverne vælge mellem at råbe i fuldregistret eller at synge i et højere toneleje og dermed ikke ramme melodien, som den blev spillet. Det var formodentlig ikke en oplevelse af korsang, der sagde pling af fryd inde i hovedet på de søde små, snarere tværtimod. Når voksne taler og synger uden at hele de-

res udstrakte register kommer til udtryk i stemmen, lyder det fladt, klang- og karakterløst og uden de overtoner, vi alle nyder at høre i smukke tale- og sangstemmer.

Jeg har mødt flere, der i forbindelse med medicinindtag, f.eks. hormon-behandlinger, og efter operationer, hvor der er ført rør eller slanger ned i hal-sen, har mistet evnen til at synge i større eller mindre grad. Det er altid meget trist for den enkelte, da det kan være et stort tab. Men ligesom vi ikke med ri-melighed kan forvente at bevare den fulde hørelse og det fulde syn gennem hele tilværelsen, kan vi heller ikke forvente at bevare stemmen intakt. Barsk, men sandt. Langt flere kunne imidlertid have gavn af at opsøge en stemme-pædagog end dem, der reelt gør det.

Der er nogle organist-praktiske problemer i forbindelse med at sætte sal-merne ned, som heller ikke i den nye koralbog er løst. I *den nedsatte koralbog* er de fleste af de mest brugte salmer sat $\frac{1}{2}$ til 1 tone ned. Så langt så godt. Men skal man spille og indsyng de nye melodier, må man benytte de høje tonear-ter, for de er ikke med i den nedsatte udgave. I virkeligheden er der jo mere brug for at sætte nye melodier ned end de gamle, som vi bedre kender og der-for bedre kan synge med på. Man kan godt forlange af en konservatorieud-dannet organist, at vedkommende kan transponere salmer ned sådan uden videre, men ikke af en uuddannet eller en organist med den præliminære prøve. De har således brug for alle koraler i nedsat udgave og forspil til alle salmer i tilsvarende nedsat toneart, da det, de har brugt hidtil, ikke mere er anvendeligt. Et andet praktisk problem er selve koralbogens salmeudsættelser. Orglet er ikke velegnet til 4-stemmige satser, der ligger dybere end dem, vi nu bruger. Instrumenterne er ikke intoneret til satser, der udelukkende spilles på den nederste halvdel af klaviaturet, det klinger mat og tamt og desuden er ubekvem at spille. Det betyder, at der skal laves nye udsættelser for orgel af alle koraler, og at man må opgive de originale satser til det meste af den 500-årige koraltradition. Noget af et nybrud.

Forkyndelsen i tonehøjden

Salmen har haft en meget omfattende funktion gennem de sidste 500 år som forkyndelse, bekendelse og kristelig indlæring. Den funktion lader til at have

fortonet sig. Vi synger 6-7 lange salmer ved en højmesse, men de er i alt for høj grad hægtet på, uden at der er mod til at gå ind i den enkelte salmes forkyndelse. Her skyder jeg efter præsterne, der har for ringe evne eller mod til at gå tæt på salmerne, dels som sprogligt og teologisk udtryk for salmernes egen tid, dels som en mur at kaste den nutidige teologiske bold op ad. Et eksempel er Brorsons salmer, som vi synger for de smukke billeders skyld, men hvor der er en udtalt berøringsangst for at nærme sig deres egentlige indhold, fordi det muligvis støder an mod, hvordan vi nu ser på tingene. Her kan teologerne drage inspiration fra orgelmusikken. En organist kan vælge at spille musik fra de sidste 500 år med en romantisk registrering (= mørkfarvet, orkestral klang i orglet) eller prøve at tilpasse lyden efter, hvilket årstal musikken omtrentligt er komponeret, hvilket får hvert værk til at fremstå, så godt det lader sig gøre, som et tidsbillede. En teolog kan sætte alle salmer ind i den samme forståelse og fremdrage de billeder, der understøtter det, eller lade salmerne spille op til hinanden i deres forskellige aftryk af deres tid. Begge dele er et karakteristisk bud på en sammenhæng, der respekterer den store betydning, salmerne har for menigheden. For salmerne har stadig, som på Luthers, Sthens, Kingos, Brorsons, Ingemanns og Grundtvigs tid, en fremtrædende plads i folkedybet. Jeg tøver ikke med at kalde det folkedybet, for salmerne har en langt større betydning for menighedens oplevelse af gudstjenesten, end man ofte vil være ved. Interessen blandt teologer for hymnologi er imidlertid forbausende ringe.

Glæden over blandingen af poesien, kirkerummet og den fysiske udfoldelse, det er at synge, kan intet nu ændre på, selvom der er triste miner angående salmesangen. Men hvis vi skal synge i det dybe leje, som så mange slår på, ophører sangen med at udtrykke det nødvendige: udbasunere glæden ved evangeliet, opløftelsen over ordene om frelse og evigt liv; alt det, der er så grænseoverskridende ved kristendommen. Kristendommen er ikke på det jævne og mumlende, den er lige ud af posen i sorg og glæde, med høj røst, rank ryg, i kor og af lungernes fulde kraft.

Birgitte Ebert, organist
Ribe Domkirke
6760 Ribe

Fire kriterier for kirkemusikken

Peter Thyssen

Forfatteren foreslår fire kriterier for, hvad der karakteriserer kirkemusik ud fra laubiansk tradition.

AT TALE OM KRITERIER FOR MUSIKKEN i kirken og i gudstjenesten, vil utvivlsomt af mange blive opfattet som noget højst mistænkeligt. For det angiver jo et forsøg på at opstille normer og retningslinier for, hvad der kan bruges af musik i gudstjenesten. Og i en tid, hvor den musikalske fornyelse er blevet et fast punkt på den kirkelige dagsorden, da synes det mindst af alt at være forudfattede meninger og teoretiske bestemmelser, der er interesse for. »Skal der skabes noget nyt, så gælder det vel først og fremmest om at være åben og at lade nye og friske kræfter få lov til at udfolde sig på den kirkemusikalske scene. Så må tiden vise, om dette nye er brugbart eller ej.« Sådan kunne man sammenfatte en udbredt tendens i opfattelsen af kirkemusikkens fornyelse. Spørgsmålet er så, om denne opfattelse virkelig er tilstrækkelig til at skabe grobund for en kirkemusikalsk fornyelse – eller om ikke snarere der er brug for at skabe klarhed om nogle kriterier, hvis den musikalske fornyelse for alvor skal kunne gælde som en *kirkemusikalsk* fornyelse.

Et første forsøg på at opbløde talen om kriterier for kirkemusikken består i påpegningen af, at det ikke handler om at opstille *skabeloner* for kirkemusikken. Det ville for det første kun føre til reproduktioner af det, vi i forvejen kender, og for det andet ville det fjerne den kunstneriske frihed, der ikke alene er komponistens ufravigelige arbejdsbetingelse, men som også er forudsætningen for, at en musikalsk komposition overhovedet kan påkalde sig nogen større interesse. Med »kriterier« tænker jeg derimod på krav og målsætninger, som komponisten selv må være inspireret af for at kunne lade dem indgå i kompositionen på en naturlig måde.

Af sådanne krav eller kriterier vil jeg i det følgende behandle fire, om hvilke det kan siges, at deres opfyldelse udgør betingelsen for, at musikken kan gælde som *kirkemusik*. Det drejer sig om 1) *det tekstlige*, 2) *det folkelige*, 3) *det kirkelige* og 4) *det kunstneriske*. I behandlingen af disse fire kriterier vil der både blive skelet til kirkemusikken som salmesang (salmemelodier) og som kunstmusik (korsang og anden liturgisk musik). Udgangspunktet er dog, at kriterierne overordnet er de samme for al musik i gudstjenesten.

I. Det tekstlige

Det gælder for al kirkelig musik, at den relaterer sig til en tekst (eller i det mindste en kontekst). Det gælder også for den rent instrumentale musik (orglets præ- og postludium samt øvrige for-, mellem- og efterspil i gudstjenesten). Orgelmusikken er således på sin vis ikke mindre tekstbunden end den sungne musik – om end instrumentalmusikken på en langt friere måde kan behandle udvalgte temaer (søn- eller helligdagens særlige tema; grundtemaet i en bibel- eller salmetekst osv.). Om musikken så passer til teksten eller ej, træder selvfølgelig tydeligst frem i vokalmusikken og ganske særligt i salmemelodierne.

Trods al pluralisme i nutidens musikoplevelse, har vi stadig et vist mål af konvention i vores måde at opleve musik på (»Dur« forbindes med »glæde«, og »mol« med »sorg«; Händels »Firework Music« opleves som noget festligt, mens Beethovens »Skæbnesympfoni« høres som noget ildevarslende – for nu at nævne de mest elementære eksempler). I kraft af disse konventioner udgør musikken en analogi til sproget. Ikke således, at alle sproglige udtryk direkte kan oversættes til musik, men netop som musikkens mulighed for analoge gengivelser af sprogets udtryk. Også selvom vi – f.eks. i forhold til barokken – lever i en stærkt reduceret tid, hvad angår fælles musikalske konventioner, har musikken stadig mulighed for at udtrykke sig analogt med en tekst.

Som eksempel kan tages Thomas Laubs melodi til Grundtvigs påskesalme »Herren af søvne opvågned, opsprang« (DS 223), hvor Laub på den første tekstlinie fører melodien en oktav op – for derefter at lade den gå yderligere to toner op på den efterfølgende linie: »*Hører du, Helved, vor morgensang.*« Melodiens vedholdende bevægelser i oktav-, kvint- og kvartspring er stærkt

medvirkende til at understrege og fremhæve den kosmiske sejrstemning, der kommer til udtryk i Grundtvigs oldkirkeligt inspirerede salmetekst.

I dette melodieksempel er der tale om brugen af traditionelt konventionelle musikalske udtryksmidler (overskridelsen af oktaven samt de arkaiske intervalforhold: oktav, kvint og kvart), uden at disse kan forudsættes bekendte som sådanne hos en nutidig tilhører/bruger. Men ikke desto mindre skaber de et »rum« for teksten, som en mere »tilbageholdende« melodi ville få svært ved at opnå.

Sammenfattende kan man sige, at musikken passer til en tekst, når den i spændingsfeltet mellem gamle og nye konventioner formår at skabe passende musikalsk-analoge udtryk hertil. Om dette lykkes eller ej, må vurderes i hvert enkelt tilfælde. Så meget kan dog siges, at når det drejer sig om kirkelige tekster, må musikken yde noget ekstraordinært – og ikke henfalde til noget, der mest af alt minder om refrænet fra en popsang. I så fald vil teksten heller ikke opleves som mere betydningsfuld end den lyrik, der findes i popmusikkens døgnfluer. Det handler stadigvæk om musikkens konventionsbærende potentiale.

2. Det folkelige

At kirkemusikken skal være »folkelig« betyder så meget som at den ikke må blive elitær – i den forstand, at den kun er tilgængelig for en lille kreds af specialister og kendere. At folkekirkens musik og musikalske former måske i mange tilfælde opleves sådan, er et problem, som man i høj grad må tage alvorligt – især for at undgå, at folks manglende kendskab til salmemelodier fejlagtigt diagnosticeres til manglende sangbarhed hos melodierne. Tidens sangpædagogiske manko kan ikke i sig selv bruges som en kritik mod et salmerepertoire, der ellers opfylder betingelserne for sangbarhed og musikalsk tilgængelighed.

Strengt taget burde det være overflødigt at nævne, at salmemelodierne må have en folkelig appel i kraft af deres naturlige sangbarhed. Men mange af de helt nye salmemelodier er så sofistikerede i deres opbygning, at de simpelthen ikke egner sig til fællessang. Det gælder i grunden også de melodier, der er så rytmisk avancerede, at de kun kan fungere med instrumentledsagelse. Igen

kan der være grund til at nævne Laub og hans elever (Th. Aagaard, Oluf Ring, Knud Jeppesen), hvis melodier netop er komponeret med det entydige formål at kunne bruges til fællessang.

Hvori det folkelige i kirkemusikalsk sammenhæng nærmere består, kan være svært at afgrænse. Men kirkemusikken er folkelig, når den appellerer til flest mulige og når den forudsætter færrest mulige specialkompetencer hos deltagerne. Det er ikke for ingenting, at Laub i sin tid fremhævede Berggreens »Vær velkommen, Herrens år« som et mønstereksempel på en god folkelig melodi.

3. Det kirkelige

«Kirkemelodierne bør altid være folkelige, men Folkemelodierne ere ikke altid kirkelige« – sådan skrev den samme Berggreen i forordet til sin Koralbog i 1853. Sagt på en anden måde: sangbarhed og folkelig appel gør det ikke alene (i så fald ville »Sejle op ad åen« opfylde kriterierne...). Hvad skal der så nærmere bestemte til for at gøre musikken »kirkelig«? Svaret kan kun blive tilnærmelsesvist (det er, som tidligere nævnt, ikke skabeloner, vi taler om, men retningslinier og pejlemærker).

Historisk er det »kirkelige« i kirkemusikken ofte blevet tilgodeset ved musikkens *tempo* – et langsomt og værdigt tempo, forstår sig! Det hedder stadig hos Berggreen, at »Psalmemelodiernes Bevægelse altid bør holde sig inden for Langsomhedens Begreb.« Som alternativ til denne søgte form for kirkelighed, har bl.a. Laub gjort gældende, at det specifikt »kirkelige« i kirkemusikken ikke skal findes i tempoet, men i *tonen* – bogstaveligt talt i brugen af de gamle gregorianske kirketonearter, der groft sagt adskiller sig fra de moderne Dur- og mol-tonearter ved at svæve et sted midt imellem (snart »Dur«-klingende, snart »mol«-klingende). Stort set alle reformationsårhundredets salmemelodier (fra »I dødens bånd vor frelser lå« til »Befal du dine veje«) er kirketonale i deres grundkarakter. Blandt Laubs egne salmemelodier, der er blevet til under inspiration af de gamle kirketonearter, kan nævnes »O, du Guds Lam«, men også Rings »Se, nu stiger solen« har præg af det kirketonale. Der kræves da heller ikke de store anstrengelser eller de store forudsætninger for at kunne høre noget – i bedste forstand – »kirkeligt« i disse melodier.

Det ville være misforstået at stille som et krav, at al kirkemusik og alle salmemelodier skal bygge på de gamle kirketonearter. Men man kan godt stille som et krav, at alle former for kirkemusik skal have en tilsvarende dimension af højde og dybde. Den kirketonalt inspirerede musik passer naturligt ind i det særlige rum, som er gudstjenestens. Den giver i bogstavelig forstand noget at leve op til.

4. Det kunstneriske

Til de tre første kriterier kommer da det musikalsk-kunstneriske som det fjerde. Eller man kunne også sige, at kirkemusikken skal tilgodesee de tre første – og så lige lidt mere! Dette »mere« er intet andet end musikkens kunstneriske og æstetiske kvalitet.

I modsætning til de tre førstnævnte kriterier, er det ikke muligt at give nogen indholdsmæssig bestemmelse af, hvad der gør musikken til kunst. Man kan ikke sige, at hvis man benytter de og de tonesammensætninger og de og de intervalforhold – så får man et musikalsk kunstværk. Det gælder også her, at kunsten følger sine egne ideer og sine egne love, der ikke er tilgængelige for den logiske begrebsliggørelse. De kan kun erfares i selve den kunstneriske oplevelse.

Summarisk vil jeg derfor definere »kunst« som *»oplevelsen af et velordnet hele, hvis tilrettelæggelse man ikke selv har nogen teoretisk eller praktisk andel i«* (som bekendt kan de fleste kunstnere ikke engang selv gøre rede for, hvorfor de har gjort sådan og sådan – de har blot realiseret en »ide«, de »fik«!).

Denne positive ubestemmelighed, der kendetegner det ægte kunstværk, gør da, at man ikke bliver »færdig« med det. Det kan opleves igen og igen. Det er med andre ord »slidbart«.

Ganske særligt i forhold til salmemelodierne har det den gevinst, at man kan synge den samme salme igen og igen, uden at blive træt af melodien (naturligvis under den forudsætning, at også teksten er »slidstærk«). Den æstetisk-kunstneriske dimension i kirkemusikken tjener ikke kun det formål at give den syngende/lyttende en ekstraordinær oplevelse – den tjener også til at holde de »gamle« sange nye og friske, og til at give de »nye« sange et langt liv.

Ufortalt den analogi, der består mellem musikken, der hver gang kan opleves på ny, og Guds nåde, der »hver en morgen er ny« (Klagesangene 3,23).

Afslutning

Som indledningsvis nævnt, kan dét at opstille kriterier for kirkemusikken godt virke som noget restriktivt og begrænsende. Man kan imidlertid også vende det om og se det som en særlig udfordring og inspiration. I hvert fald har de mest indflydelsesrige kirkekomponister i tidens løb tydeligvis følt sig forpligtet på nogle krav, som de fandt ufravigelige i forhold til kirkemusikken. Den danske salmekomponist Thomas Laub er flere gange blevet nævnt og de ovenstående betragtninger kan i det store og hele læses som en rekonstruktion af Laubs »program« for kirkemusikkens videre fornyelse.¹ Om der er flere kriterier at tage hensyn til end de her nævnte, er ikke umuligt. Derimod er det næppe muligt at forestille sig færre, dersom musikken skal gøre sig fortjent til betegnelsen *kirkemusik*.

Noter

- 1 Thomas Laub (1852-1927) er netop interessant, fordi han ikke blot var kirkesmusikteoretiker, men nok så meget kirkekompositorisk praktiker. At Laub i den nye koralbog (2003) er repræsenteret med hele 59 originale salmemelodier (og med en selvstændig rubrik i koralbogens kronologiske melodifortegnelse!), siger noget om den betydning, han har fået for den danske kirkesang. November 2005 udgiver organist og kantor ved Holmens Kirke, Jakob Lorentzen, en dobbelt-cd med titlen: »Salmemelodier af Thomas Laub« (Toner fra Holmens Kirke, III), indsunget af Holmens Kirkes Kantori (kor og solister) samt Radiopigekoret.

Peter Thyssen, lic.theol., sognepræst ved Holmens Kirke
Borgergade 101
1300 København K.

Folkelighedsproblemet og renhedstanken i danske salmer

Ansa Lønstrup

Den folkelige fællessang trives i bedste velgående, men i en anden ramme, og til dels også med et andet indhold end tidligere. I den ny salmebog er "rytmisk" musik kommet ind ad bagdøren. Artiklen peger, med en række eksempler fra det virkelige kirkeliv, på behovet for at explicitere forholdet mellem tradition og fornyelse i melodivalg.

DEN ADJUNGEREDE PROFESSOR PETER BALSLEV-CLAUSEN tiltræder sin ny stilling i hymnologi ved Københavns Universitet med tiltrædelsesforelæsningsen »Salmer som samtidens spejl«. ¹ Forelæsningsen redegør særdeles grundigt og informativt for de historiske forudsætninger for og selve processen med udarbejdelsen af *Den Danske Salmebog 2003*. Centralt heri indgår dels en pilotundersøgelse af salmebrug og salmevalg, dels en landsomfattende salmevalgsundersøgelse (1989-91) som senere kom til at indgå som baggrundsmateriale for den Salmebogskommission, som blev nedsat i 1993.

Balslev-Clausen udvider i sin forelæsning sin egen undersøgelse ved at inddrage salmevalgsforslagene i *Præsteforeningens Blad* i perioden 1960 – 2004, de danske resultater af den fællesnordiske sociologiske undersøgelse »Dejlig er jorden« (1994) samt endelig de officielle retningslinjer gældende for Den danske Folkeskole indtil folkeskoleloven fra 1975. Det er således en særdeles grundig undersøgelse, Balslev-Clausen her tiltræder med. Men som han selv understreger i forelæsningsen (Balslev-Clausen 2005: 79) er det karakteristisk for det anvendte materiale (bortset fra den fællesnordiske undersøgelse), at det er præsternes og skolens salmevalg og ikke de syngende brugeres (kirkegængere, skoleelever, andre) forhold til salmerne som bliver belyst.

Bl.a. dette forhold vil jeg tage afsæt i, når jeg nedenfor forsøger at nærme mig problemstillingen fra de syngende stemmers (»brugeres«) vinkel.

En af forelæsningsens vigtige pointer falder tidligt: der har været en meget lav interesse i modtagelsen af den nye salmebog, både udtrykt i salgstal til private (uden for kirkerne) og i den offentlige debat efter udgivelsen, dvs. en næsten total tavshed i kulturlivet, såvel det litterære som det musikalske. Den manglende interesse udlægges således: »Sandsynligvis hænger den sammen med fællessangens forsvinden som folkelig og kulturel udtryksform« (2005: 87), hvilket tidligere i forelæsningsen forklares med bl.a. det, at folkeskolen efter 1975 ophører med at have og undervise i fællessang. Den aktuelle fællessangs- og brugssituation beskrives som en »hvor den vigende folkelige, også folkekirkelige, sang går hånd i hånd med en vigende brug af salmebog som privat andagtsbog i hjemmene« (2005: 79).

Jeg skal ikke betvivle, at salmebogen og brugen af den uden for kirken er blevet sjældnen og vigende, men jeg er ganske uenig i, at den folkelige sang og fællessangen skulle være på vej til at forsvinde som folkelig og kulturel udtryksform, og jeg ved heller ikke nøjagtig, hvordan det skulle kunne være målbart.² Min egen erfaring og mit indtryk fra de seneste 20-25 år er faktisk modsat: interessen for fællessang er stigende i meget forskellige sammenhænge, f.eks. på arbejdspladser, i skoler og uddannelsesinstitutioner, ved forskellige private og offentlige sammenkomster og arrangementer. Problemet er måske, at »den folkelige fællessang« har fået en anden ramme og karakter end tidligere, måske også delvis et andet indhold.

Balslev-Clausen påpeger desuden, at især salmevalgforslagene i *Præsteforeningens Blad* er interessante, idet ca. ¼ af de adspurgte præster og teologer ikke supplerer deres prædikenvejledninger med forslag til salmevalg. Det konkluderer han – i forlængelse af ovenstående opfattelse af hele fællessangskulturens forfald – på flg. måde: »Isoleret betragtet er dette fravalg af salmerne måske øjnedefaldende, men i sammenhængen bekræfter det den såvel folkelige som kirkelige nedprioritering af salmerne og salmesangen, der har fundet sted de sidste 30-40 år. Salmerne og den fælles salmesang er ikke længere som tidligere et selvfølgeligt kirkeligt og folkeligt livsudtryk« (2005: 89). Hvis dette skulle konkretiseres (hvilket han ikke selv gør her), kan det jo ikke dreje sig om en kvantitativ nedprioritering: der synges immervæk stadig det antal salmer som er normalt og foreskrevet i gudstjenesten.

Hvis der skulle være tale om en kirkelig nedprioritering af salmerne og salmesangen, ville jeg snarere udlægge nedprioriteringen som et fravær af en mere reflektiv, mental eller udviklingsmæssig karakter. At altså kirken ikke i tilstrækkelig grad løbende reflekterer over, justerer eller moderniserer salmerne og salmesangen i en forståelse af, at denne del af gudstjenesten må (skulle) være netop »salmerne som samtidens spejl«. En opprioritering skulle i givet fald dreje sig om en meget mere eksplicit og markant refleksion over forholdet mellem tradition og fornyelse, mellem det smalle (dybe) og det brede i musikalsk-stilistisk forstand samt forholdet til den voksende æstetisering som led i kulturelle, identitetssøgende processer.³ Med andre ord skulle en forpligtet opprioritering af salmer og salmesang betyde, at kirken som institution og i sin praksis gjorde sig overvejelser over, hvilken status salmesangen har, hvilken den ideelt skulle have i gudstjenesten, og hvordan dens aktuelle status kunne forklares og forstås i relation til samtidens generelle (socio)kulturelle »tilstand«, dens musikkulturelle praksis og kontekst.

Jeg er overbevist om, at præsternes konkrete brug/valg af salmer hænger sammen med en (måske ubevidst) fornemmelse af, hvilke salmer og salmelodier der »virker« og giver god menighedssang og hvilke der ikke gør. At de endvidere samtidig overvejer vægtningen mellem dette parameter og så spørgsmålet om salmen som tekst, teologisk og lyrisk. Men jeg er ikke overbevist om, at de inden da eller generelt overvejer, hvorvidt salmesangen som helhed er tilstrækkelig meningsfuld, appellerende eller velfungerende for den enkelte kirkegænger og dermed for gudstjenesten som helhed.

Jeg synger – jeg skaber mig. Om stemmen som led i identitetsdannelse

Jeg har i anden sammenhæng undersøgt og formuleret mig om sangstemmens æstetiske og kulturelle betydning, belyst gennem sprogfænomenologiske og filosofiske briller (bl.a. K.E. Løgstrup og Jonathan Rée) og i en syntetiserende forståelse af stemme og ører: Hvorfor er »ørernes kultur« eller lytninogens væsen så ubeskrevet og ureflekteret? Hvorfor er stemmen – især den syngende stemme – så interessant, så kulturelt højt værdsat og allestedsnærværende i kulturen i dag? Hvordan er forholdet mellem stemme og ører, og

hvilke særlige oplevelser og erkendelser ligger der i det auditive? Hvordan skal vi forholde os til tilstedeværelsen af og relationen mellem den voksende støj, lyd og musik og det, at stilhed samtidig stort set er blevet en okkult erfaring for en gruppe af privilegerede og veluddannede – og måske også af kirkegængere? Hvordan skal vi kunne rumme og sammenføje vores dagligdags ydre, lydligt-akustiske rammer og praksis med vores egen indre, herunder lydige, personlige væren? Disse spørgsmål har jeg forsøgt at besvare ud fra en grundlæggende tese om, at den stemmelydige artikulation og den lyttende aktivitet er én sammenhængende og grundlæggende, før-sproglig (såvel ontogenetisk som fylogenetisk) aktivitet, som er et led i det menneskelige individs dobbeltfunktion som værende og betydningsskabende i verden – og altså ikke kun en sproglig-kommunikativ aktivitet. Den engelske filosof Jonathan Rée udtrykker det i sin bog *I see a Voice* (1999) på følgende måde: »The voice, it seems, is not only the centre of the world of sound, but also the expressive secret of the soul.« (Rée 1999: 64).

Til en start er det vigtigt at medtænke, at det moderne individ er kulturelt *frisat* fra sit udspring (klasse, religion, geografi osv.) og i forhold til sin bestemmelse (uddannelse, erhverv, religiøs orientering, kønsrolle m.m.). Det betyder, at individet i højere grad skal skabe sig selv: intet er givet qua tradition, slægt, køn, geografi osv., og identiteten og eksistensen falder tilbage på den enkelte.⁴ Individualiseringen forstærkes og dermed behovet for at »blive tydelig« – for sig selv og andre. Heraf den voksende æstetisering: optagethed af krop, udseende, æstetiske oplevelser, forbrug og livsstil – men også af at »give ekko« i verdensrummet – eller bare i et rum, som gør det ud for det: at lade sin stemme lyde og blive kastet tilbage i et eller andet rum, alene eller sammen med andre.

Før det fuldt udfoldede moderne – før udviklingen af det moderne subjekt – brugte vi vores stemmer i en højere sags tjeneste: i kirken til at prise Gud, i verdslig sammenhæng til at prise konge, nation (fædreland), lidt senere landskab og selvfølgelig kærligheden. Den syngende stemme har således tidligere først og fremmest været brugt som redskab for noget større end individet. I dag dyrker vi den menneskelige, syngende stemme »som Gud«, f.eks. i form af sangidoler, operatenorer, mystiske kor og munkekor, vokalgenser af forskellig slags. Nu er den syngende stemme i centrum, fordi mennesket har sat sig selv i centrum. Derfor er det næsten på vej til at blive en del

af en almen (identitets)dannelse, at man kan synge, hvad enten det nu foregår i kor, på stemmetræningskurser, som led i lederkurser og hvad ved jeg. Fokus er på, at instrumentet pudses af og trænes med henblik på en hvilken som helst brug – men ofte gerne ud fra et individualiseret og ekspressivt grundlag. Der gøres mindre ud af at opøve og beherske et bestemt repertoire. Tværtimod kan man synge hvad som helst: danske sange og salmer, såkaldt (danske og udenlandske) rytmiske sange, klassisk og folkemusikalsk repertoire, eksotiske sange. Med stemmen som redskab bliver man rustet til at præsentere sig i og møde fællesskaber, samfundet og Gud og hver mand, og i mange forskellige kontekster bruges (fælles)sangen som kit, opvarmning, team building osv., men også som generel personlig forberedelse til den globale virkelighed. Sang og musik har altid på en gang haft en stærk national og en stærk grænseoverskridende betydning og funktion.

I forhold til det sidste har de sidste hundrede års teknologiske innovationer haft en afgørende rolle i relation til at der nu tales om »an auditory turn in contemporary culture«. ⁵ Opfindelsen af fonografen, lydoptagelse, lydspor i film og video, MP3'er m.m. har alle ændret vores lydkultur og »genlydiggjort« vores måde at tænke på. I samtidskunstverdenen er lyd blevet markant og uomgængelig, og samtidig er lyden af musik så overgribende i vores dagligdag og i vores *soundscapes*, at vi med Marshall McLuhan kan mene, at der med de elektroniske medier er etableret et skift i det sensoriske hierarki fra det visuelle til det lydige. ⁶ I forlængelse heraf må man endvidere konkludere, at lyd- og pladeoptagelser har betydet en detronisering af øjets kultur, eksemplificeret ved den skriftbaserede node- og partiturmusik i europæisk kunstmusik, idet lydoptagelsen således har kastet musikproduktionen og musik-kulturen »tilbage til øret« (Cox og Warner 2004: xiii).

Når der hos Balslev-Clausen således tales om, hvor få salmer der i folkeskolen, i præsternes salmevalg og grundet den postulerede manglende fællessang er blevet *indsunget* (Balslev-Clausen 2005: 90 og 128), og at dette forhold er et problem i relation til den nye salmebogs forøgelse af antallet af salmer gennem nyt repertoire, så er det måske på sin plads at nævne, at moderne *indsyngning* i højere grad foregår via lytning til indsungne (fælles)sange. Jeg tænker her på flere nye cd-udgivelser med danske kunstnere, hvori der indgår danske salmer (Kim Larsen, Søs Fenger, Musica Ficta, Povl Dissing o.a.). Den elektronisk medierede musikkultur har skabt (unge) lyttere, som mestendels

lærer sange (og salmer) gennem lytning til fonogrammer – også til brug for evt. egen syngaktivitet. Hvad betyder det monstro for brugernes kendskab og forhold til de danske salmer i den danske salmebog? Og hvad betyder det for kirkernes og præsternes?

Case 1: En dåb

Jeg er til dåb i familien i en lille østjysk kirke, som er proppet med mennesker: dåbsfølget og menighed. Alle er til stede fra gudstjenestens begyndelse og skulle derfor kunne deltage fuldt ud i den »fælles salmesang«. Ud af gudstjenestens 5 salmer kender jeg selv (som gammel og meget erfaren og »indsunget« kirkesanger) de 4, hvoraf de 3 indgår i min egen kategori: ikke så velkendte.

Jeg kan se og ikke mindst høre salmernes ubekendthed for forsamlingen. Og jeg mener også at kunne mærke skuffelsen, som også udtales eksplicit af et familiemedlem: »Jeg kendte overhovedet ikke salmerne!« Det er skuffelsen over ikke *at få lov til* eller i hvert fald ikke reel mulighed for at synge med i fællessangen i kirken, jeg hører.

Case 2: En konfirmation

Jeg er til konfirmation i en mellemstor østjysk by, hvor organisten som led i gudstjenesten iværksætter en selvkomponeret, lovsyngende og gospelligende fællessalme, akkompagneret af flygelspil, med indlagt solostemme og med mundtlig instruktion. Konfirmanderne er tydeligvis blevet indsunget – resten af menigheden starter fra scratch. På et tidspunkt bliver vi bedt om at stå op under den endelige afsyngning. Alle deltager fuldt ud, og det lykkes at få den korte og forholdsvis enkle salme i en let synkoperet feeling til at lyde rigtig flot. Jeg ser eller hører ingen skuffelse, tværtimod. Jeg selv er ikke helt tilfreds – slås i mit indre mellem accept af og foragt for dette »populistiske tiltag«. Min modstand formulerer jeg bagefter kun til min mand.

Case 3: To begravelser

Den første finder sted i samme kirke og med samme organist som ovenfor. Forud er foregået en forhandling om begravelsen: valg af salmer og postludium. Herunder fremsætter vi i familien ønsker om salmer, som er velbegrundede (baseret på vores relation til såvel teksterne som melodierne). Men præ-

sten afviser to af salmerne som værende »ikke begravelsessalmer«. Samtidig foreslår han, at organisten som postludium skal spille Kim Larsens melodi til sangen »Om lidt bliver her stille« (fra filmen *Midt om natten*). Dette afviser vi med henvisning til melodians klare verdslige konnotationer og beder i stedet om at få spillet J.S. Bachs *Jesu bleibet meine Freude*. Samtidig fremsætter vi ønske om at jeg synger (solo) *I sne står urt og busk i skjul*. Derved bliver det.

Den anden finder sted i et kapel i Århus, hvor afdøde (en ung kollega) selv har bestemt salmevalg og ind- og udgangsmusik samt solosang. Alle salmer er valgt i overensstemmelse med præstens forslag (får jeg at vide bagefter), ligeledes indgangsmusikken. Solosangen er á capella, en jazz-standard (oprindeligt fra en film) med en stille lyrisk karakter. Udgangsmusikken bliver afspillet fra en ghettoblaster og består af et stykke indtagende og meget livlig pentaton, antagelig irsk instrumentalmusik, spillet af et moderne folkeensemble.

Case 4: Et bryllup – i den apostolske kirke

En niece i familien, nu bosat i Spanien, skal giftes i den apostolske kirke i Kolding. For et par år siden blev hun »helbredt og vakt« af en udenlandsk præst i den samme kirke. »Helbredelsen« (angiveligt af et piskesmæld) har betydet, at et ellers vaklende 8-årigt parforhold også er blevet helbredt og er endt med bryllup i den apostolske kirke i Spanien. Det skal nu bekræftes i Kolding, i den apostolske kirkes forholdsvis nye bygning. I »koret« står bandet (traditionel pop-rock besætning) og under den fælles salmesang projiceres teksterne stort op på et lærred umiddelbart ved siden af. Bryllupsgæsterne, som ikke er indsunget i forhold til de anvendte salmer, bliver af »præsten«, som også er forsanger, opfordret til at stå op at synge og klappe til. Den indsungne, tilstedeværende menighed, som udgør langt flertallet af de tilstedeværende, synger godt og ivrigt med og klapper på 1 og 3. Ud af de seks salmer kender jeg kun to: »Hellig, hellig, hellig«⁷ og den amerikanske »Swing low sweet chariot«. Resten er tydeligvis salmer/sange som er oversat fra engelsk og som formodentlig indgår i en international, apostolsk salmekanon. Stilistisk udgør de en blanding af førnævnte engelsk-amerikanske vækkelsessang, af gospel og af trivial pop, det hele artikuleret i en synkoperet, swingende stil. Jeg synger med på de to jeg kan, men sætter mig dog ned efter den første salme. Jeg begynder med at klappe (på 2 og 4) til »Swing low«, men holder inde, da alle andre klapper på 1 og 3. Jeg mærker en stærk indre modstand, højst sandsynlig først

og fremmest af æstetisk art, dvs. som del af en smagsdom, men også som udtryk for at jeg på den baggrund føler mig og sætter mig udenfor og tager afstand fra vækkelsens fællesskab. Desuden at jeg synes salmerne og deres udførelse musikalsk »er dårlige«.

Ved den efterfølgende bryllupsreception, som foregår i det integrerede kirke- og forsamlingsrum, får jeg lejlighed til dels at studere hylderne med de mange cd'er med salmer og sange (som kan købes), indsungen bl.a. af præsten selv; dels at overhøre yderligere musikalske indslag med kor og solister. Der er en flydende overgang mellem de religiøse og senere de verdslige sange, som er hentet fra et ældre pop og rock repertoire (Elvis Presley sange bl.a.). Jeg forsøger at forholde mig neutralt positivt, også da brudens bedstemor senere erklærer, at det havde været en dejlig oplevelse med al den sang og musik.

Efterfølgende giver erfaringen med den apostolske musik og salmesang mig stof til voldsom eftertanke: det er tydeligt, at denne kirkes budskab og praksis kredser meget centralt om musikken (vækkelse og lovprisning gennem sang og hallelujaer), og at musikken er motor for rekruttering af menigheden, idet den indsynges og sælges på cd. Dette indtryk bliver også bekræftet i løbet af receptionen gennem samtale med enkelte medlemmer af menigheden.

Den apostolske kirke er altså »moderne« i den forstand, at den har taget samtidens populære musikkultur og fonogrammediet alvorligt og på den vis lukker sang- og musikglade mennesker ind gennem den musikalske identifikation og det musikalske fællesskab i kirken. Heroverfor opfatter jeg Den Danske Folkekirkes musikalske praksis som en, der stadig spejler en praksis fra begyndelsen af forrige århundrede (og endnu længere tilbage), hvor det at synge fællessang netop indebar den danske sang og salmer, indsungen i skoler og andre fællesskaber, og hvor disse salmer (og orgelspillet) i sig selv var attraktive og appellerende for en bredere del af befolkningen, dvs. i en eller anden grad var »folkelige« og gyldige som musikalsk fællesskab.

Case 5: Juleaftens gudstjeneste

Den finder sted i ovenfor omtalte kirke (case 2 og 3) og er den anden og sene juleaftensgudstjeneste – den som almindeligvis trækker flest mennesker. Da vi ankommer i god tid en halv time før, er kirken endnu ikke tømt for kirke-

gængere fra den første. Efter lang tids kø kommer vi ind og maser os frem til en ståplads. Kirken er mere end propfuld og luften er tung af menneskeånd og kondens. Julegudstjenesten indledes med et ungt kor, som (stærkt dekolleteret) synger et traditionelt juleværk. Men derefter er intet som det plejer: præstens prædiken er en ren mundtlig fortælling om julenatten, set og artikuleret fra stalden og dyrenes vinkel og med en vis dramatiserende og humoristisk effekt, som undervejs udløser mild latter. Derefter synger han gospelsolo fra prædikestolen, »Go tell it on the mountain«. Det føromtalte kor fører an som kor efter call-respons princippet, få fra menigheden synger med og mange klapper – vistnok på 2 og 4: det swinger rimelig godt under den kyndige organists ledelse. Da gospelsangen er slut bryder menigheden ud i klapsalver. Jeg synger også med – det er hårdt at stå op under den meget lange gudstjeneste og det giver energi at synge. Jeg klapper også på 2 og 4. Mine ledsagere er ikke fortrolige med sangen og nøjes med at lytte. Den ældste (ikke kirkevant 83-årig) siger bagefter flere gange, at det var en fantastisk oplevelse med al den dejlige musik, på trods af at det var hårdt at hun måtte stå op, fordi ingen rejste sig for at give hende en siddeplads.

Renhedstanken versus den »urene« praksis

Under brylluppet i den apostolske kirke (case 4) blev det meget tydeligt for mig, hvor meget jeg savnede og holder af salmerne i den danske salmebog, og at jeg i høj grad forbinder min identitet og spiritualitet med dem. Jeg forsøgte senere at forklare min ledsager, hvad der karakteriserer de danske salmer. Jeg formulerede det som værende deres (klassisk) afbalancerede udtryk og æstetiske appel mellem følelse og fornuft, mellem hengivelse og refleksion – tekstligt som musikalsk.

Jeg er så gammel (født 1951), at jeg er blevet indsungen i de danske salmer i skolen. Endvidere er jeg opvokset i et kristent, musikalsk hjem og i et miljø, hvor der blev sunget meget fællessang og mange salmer. Jeg gik som barn i kirke (næsten) hver søndag. Endelig var jeg kirkesanger gennem mange år – ligesom jeg stadig nu og da vikarierer. Min opfattelse af og relation til de danske salmer er derfor overhovedet ikke repræsentativ, og dette må jeg nødven-

digvis ekspliciterer som afgørende for dels min egen smagsdom, dels mine øvrige udlægninger fx af cases ovenfor.

Det er bekendt, at den forrige danske salmebog fra 1953 under ledelse af Mogens Wøldike – skønt tilsyneladende eklektisk og et kompromis mellem den laubianske og den romantiske retning inden for kirkesang – var et meget påfaldende knæfald for Laubs linje: »Kirkesangen, den ægte, bæreren af menighedens tale ved gudstjenesten, er og må være en enhed, en helhed, en sammenhængende strøm, den samme fra første færd af og gennem det lange løb. Den må være det, fordi den er udsprungen fra den ånd som altid er den samme ... jeg tænker her på de tre hovedformer: *oldkirkens sang*, *Palestrinatidens* og *den lutherske tids kirkesang*. Aldrig kan den optage noget fremmed, uvedkommende, som ikke er vokset ud af den. *At de forskellige tider skulle have hver sin art kirkesang, som alle var lige gode men indbyrdes modsætninger, er en meningsløshed.*«⁸ (Laub 1920: 8). Laubs egen kirkemusikalske praksis lå klart i forlængelse heraf: udrensning af og afstandtagen til moderne, romantiske, emotionelle musikalske udtryk, såvel melodisk som harmonisk og rytmisk. I forordet til 1954 udgaven bemærkes det lakonisk, at »det måtte på forhånd stå klart, at et meget stort antal både af Laubs egne melodier og af hans redaktioner og udsættelser af gamle melodier måtte søges inddraget i koralbogen ... langt overstige, hvad der er normal hjemmel for at overtage fra en enkelt mands værk til et samlingsværk af denne art.« (Larsen og Wøldike 1954: forord, 2. spalte). Renhedstanken blev altså på én gang dominerende i den danske salmebog, men samtidig blev der i begrænset omfang åbnet for »at melodirepertoiret måtte blive temmelig broget ... fra åndelig og verdslig visesang... pietismens ofte temmelig verdsligt prægede melodier ... til en hovedsagelig uden for kirken opstået nyere meloditradition (mødesangen) med islet af amerikanske vækkelsessange« (samme: forord, 1. spalte).

I den nye salmebog (2003) er der ikke noget forord af denne karakter og heller ikke nogen gruppering af melodierne i kategorier (genrer) og tidsperioder. Til gengæld er der bagi, efter den sidste salme nr. 568, et tillæg, »Melodier som også bringes med becifring« på 10 sider med 17 særlige, becifrede melodier (som altså også findes ubecifrede inde blandt de 568 numre). De er komponeret i perioden mellem 1972 og 1992, heraf en udateret spiritual. Lad os for en nemheds skyld kalde dem »rytmiske«, idet dog ikke alle lever helt op til denne ellers brede og upræcise betegnelse, karakteriseret ved en synkoperet

eller swingende melodirytme og en feeling, som ofte lægger betoning på 2 og 4. Fælles for dem er, at de (oftest) er konciperet i en praksis, der netop opererer med en becifret og ikke en udskrevet, 4-stemmig korallharmonisering – altså en musikpraksis og -kultur, som henter sit stof i den moderne og populære angloamerikanske musiktradition. Der er tale om en klar fornyelse på tværs af det laubske dictum, dog indført ad bagvejen. Den ekspliciteres eller kommenteres ikke i salmebogen, og nu nærmer vi os kernen i folkelighedsproblemet og renhedstanken: disse to bliver ikke ekspliciteret og er derfor hverken tilstrækkelig erkendt, reflekteret eller tilskrevet betydning.

En sådan refleksion finder man i det svenske salmebogstillæg fra 1976 (en pendant til det første tillæg til den danske salmebog, *46 Salmer* (1976)⁹), hvori der ekspliciteres en overlagt indholdsmæssig og stilistisk bredde: enkelhed og lettilgængelighed, umiddelbar appel og mere krævende materiale, som giver noget at arbejde med og trænge ind i, med henblik på at udtrykke det kristne budskab, så det når ud såvel »i bredden som i dybden«. ¹⁰ Svenskerne er altså i stand til at medreflektere en pluralistisk, æstetisk intention og et behov, som jeg finder meget præcist formuleret, og som tager samtidens kultur og musikkultur som kontekst for den autoriserede salmesang alvorligt. Men Sverige er også karakteriseret ved en meget stærk musikkultur, hvor korsang er den største fritidsaktivitet overhovedet, og hvor det musikalsk-folkelige er blevet vedligeholdt, integreret og moderniseret på mange af kulturens niveauer. Samtidig har den svenske kirke en meget stærk konkurrent i den svenske pinsekirke, der som bekendt har sin egen, meget slagkraftige og folkelige musiktradition.

Noter

1. Tiltrædelsesforelæsnngen d. 12. marts 2004 er publiceret i *Hymnologiske Meddelelser* juli 2005 nr.2, udgivet af Salmehistorisk Selskab og Nordisk Institut for Hymnologi.
2. Til denne opfattelse får jeg støtte i artiklen »Fællessang og danskhed«, hvor Kirsten Sass Bak taler om, dels at fællessangen henter fornyelse fra populærmusikken, dels at »fællessangens praksis synes at være blevet en sejlivet kul-

- turtradition i Danmark, helt uafhængig af budskaber, jf. lejlighedssangene.« (Bak: 120).
3. Om æstetisering, æstetisk erfaring og moderne dannelse se Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk Teori og samtidsanalyse* (2001).
 4. Om identitet og modernitet se Henrik Kaare Nielsen: *Kultur og Modernitet* (1993).
 5. Cox og Warner: *Audio Culture* (2004) er en ganske ny og meget omfattende antologi om sammenhængen mellem 1900-tallets eksperimentelle musik, vores samtidsmusik og vores lydkultur. Citatet her er fra introduktionen, »Music and the New Audio Culture« s. xiii.
 6. Refereret efter Cox og Warner 2004: xiii, opr. præsenteret i McLuhan and Powers: *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*, Oxford: Oxford University Press, 1989.
 7. »Hellig, hellig, hellig« indgår i såvel den gamle som den nye salmebog, og i forordet står den omtalt som del af »en hovedsagelig uden for kirken opstået nyere meloditradition (mødesangen) med islæt af amerikanske vækkelses-sange« (Den Danske Korallbog, 2. reviderede udgave 1973, forordets første side, første spalte, Kbh.: Wilhelm Hansen).
 8. Fremhævelsen er ikke forfatterens, men blyantunderstregning fra ejeren af den foreliggende udgave, komponisten Otto Mortensen, hvis udgave er skænket til og befinder sig på Sanghistorisk arkiv, Aarhus Universitet. Blyantunderstregningerne ophører efter ganske få sider og bogen fremstår derefter som ulæst. Otto Mortensens melodier indgår da også først i den nyeste salmebog (med 3 melodier).
 9. Her findes ikke nogen formulering vedr. anvendelsesstrategi tilsvarende den svenske. I de efterfølgende *Melodisamling til 129 salmer. Tillæg til Den Danske Salmebog* (1981) og *Melodier til Tillæg til Den Danske Salmebog* (1994) findes der i forordene kun konstateringer af stilistisk variation, spændvidde og mangfoldighed som en ny udfordring for den som skal ledsage salmesangen.
 10. *Psalmer och visor 76. Tillägg till den svenska psalmboken.*

Litteratur og kilder

- Bak, Kirsten Sass. 2005. »Fællessang og danskhed«. I Koudal, Jens Henrik (red.): *Musik og Danskhed*. København: C.A. Reitzels Forlag.
- Balslev-Clausen, Peter. 2005. »Salmerne som samtidens spejl«. I *Hymnologiske Meddelelser* 34.årg. nr.2. København: Salmehistorisk Selskab og Nordisk Institut for Hymnologi.
- Cox, Christoph and Daniel Warner (ed.). 2004. *Audio Culture. Readings in modern music*. New York: Continuum.
- Laub, Thomas. 1920. *Musik og Kirke*. Kjøbenhavn og Kristiania: Gyldendalske Boghandel – Nordisk Forlag.
- Lønstrup, Ansa. 2004. *Stemmen og Øret – studier i vokalitet og auditiv kultur*. Århus: forlaget Klim.
- Nielsen, Henrik Kaare. 1993. *Kultur og modernitet*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Nielsen, Henrik Kaare. 2001. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Psalmer och visor 76. Tillägg till den svenska psalmboken del 1*. 1976. Arlöv, Sverige: Skeab Verbum.

Ansa Lønstrup, lektor, cand.mag.
Institut for Æstetiske Fag, Afdeling for Æstetik og Kultur,
Aarhus Universitet.

Babysalmesang

Helene Dam

Ved babysalmesang lægges salmerne ned i barnet som et kim. Babysalmesang er en måde at varetage dåbsoplæringen på. Babysalmesangen ledes af en musikpædagog e.l., og præsten glider stille og roligt ind som en naturlig del af helheden.

KIRKEN HAR IGENNEM TIDERNE inddraget kunsten, både billedkunsten, arkitekturen, digtekunsten og musikken som væsentlige medfortolkere af dens budskab.

I kunsten er form og indhold uløseligt bundet til hinanden. Et digts styrke er ikke, at indholdet siger: 'jeg elsker dig', men formen, hvormed det siger det. Det samme gælder også for salmen som digterisk udtryksform. Det nytter ikke blot at synges: 'Jesus elsker dig', hvis den sproglige udformning er slap og ligegyldig.

Kunsten udtrykker følelser. Vor kultur placerer ofte følelserne inden for privatlivets sfære. Sand erkendelse er i dag stort set udelukkende en intellektuel erkendelse. Hovedet har vokset sig større end hjertet, og der er ligefrem dem, der mener, at det, hovedet ikke forstår, ikke er værd at forstå. Men det, hjernen ikke fatter, fatter hjertet undertiden. Der er erkendelse, der overgår forstandens erkendelse.

Musikken og poesien taler til hjertet, men de gør det ikke hovedløst. Tværtimod evner de netop gennem formen, gennem en højt udviklet og forfined struktur at udtrykke det, som hverken videnskabens sprog eller dagligsproget magter at udtrykke. De strukturerer de lag i os, vi sanser, og uden dem mangler vi sprog til at udtrykke os. Og uden et sprog kan vi heller ikke erkende.

Følelserne bliver i musikken og poesien struktureret i et fysisk sansbart stof gennem tonerne, rytmen og ordene. Den ustrukturerede private følelse

bliver til et fysisk stof, som vi kan høre og mærke. Et sansbart stof, som ikke blot kan udtrykkes, men også nedfældes og gentages igen og igen. Dermed bliver de genkendelige for andre. Sammen kan vi gennem tonerne og ordene give lyd til følelser, som vi troede var private. Men de private følelser er sjældent mine alene, de er også andres. Musikken og digtet magter gennem sin form at stille følelserne frem genkendelige for andre som fælles menneskelige. Salmesangens fællesskab er en af de måder, hvorpå vi kan være fælles om at udtrykke vore følelser. Vi kan rent faktisk på lyden af salmesangen høre fællesskabet.

I dag hører vi ofte, at det er formen, der er noget galt med i kirken. Men med omvendt fortegn. Det er ikke så meget formens kvalitet, holdbarhed, ærlighed, spændstighed og farlighed, alt det som gør formen til kunst, men derimod formen ment som et populistisk udtryk.

Kirken skal give os det, som vi er vant til at se og høre, det der glider nemt ned uden at stille krav til nogen eller noget som helst. Hermed er digtere som Kingo, Brorson og Grundtvig i fare for at forsvinde som en fælles salmeskat. Teologiske sværvægtere, men også digtere af en ganske særlig karat. En karat der er så betydelig, at de alene i kraft af deres digtning indtager en meget væsentlig plads i dansk litteratur.

Den populistiske fløj vil måske svare, at hvad skal kirken med æstetik. Men så enkelt er det jo netop ikke, fordi det er den stramme digteriske forms styrke, at den kan give sprog til at erkende det, der ligger ud over, hvad forstanden fatter. Når en salme får status af kunst, magter den både at rumme dybden i den kristne teologi og samtidig give udtryk for menneskets følelser. De to ting behøver ikke stå som adskilte fænomener, tværtimod. Men de kan komme til det, hvis formen bliver for let og blot giver lyd til et øjebliksbillede af et sentimentalt gudsforhold. Derfor har vi en forpligtelse til at give Kingo, Brorson og Grundtvig videre og lægge dem i øren og mund på hver ny generation. Denne forpligtelse er for mig drivkraften bag projektet babysalmesang.

Det følgende er ikke en analyse af og begrundelse for, at høj litterær kvalitet har betydning for indholdets kvalitet og dermed også for den teologiske kvalitet. Det er alene nogle tanker om, hvilke pædagogiske principper, der ligger bag projektet 'babysalmesang', og hvordan de kan benyttes i praksis. Derfor har jeg også valgt at blande pædagogiske overvejelser med konkrete eksempler, for på den måde at give læseren mulighed for selv at efterprøve projektet i praksis.

Historien bag projektet 'babysalmesang'

Det begyndte en forårsdag i 2002, hvor Inge Marstal, professor i musikpædagogik på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, holdt et kursus på Københavns Stiftscentral for stiftets præster. Hensigten med kurset var at indhente viden og inspiration fra musikpædagogikken til brug i kirkernes undervisning af børn.

Inge Marstal sagde bl.a. på kurset: 'Det er i de første leveår, at barnets modtagelighed er størst – at sanseapparatet er mest åbent, og at fundamentet for det, der skal læres senere i livet, skal etableres. Hjernen har tillige en ekstrem indlæringskapacitet netop på dette tidspunkt. De sange, som de har hørt i de første leveår, ja allerede fra fostrets 20. uge, vil ligge lagret som opmagasineret viden i hjernen resten af livet og dukke op med genkendelsen glæde, når de hører dem igen.' Inge Marstal viste på kurset tillige klip fra en videofilm optaget på Musikkonservatoriet af en mødregruppe, der ledet af en musikpædagog, sang og dansede med deres babyer, bl.a. til musik af Carl Nielsen, Bach og Kodály. Det var utroligt at se den koncentration, ro og glæde, der lyste ud af børnene. De var helt stille af salighed.

Spørgsmålet var nu, om det var muligt at arbejde på tilsvarende måde i kirken med vore salmer. Inge Marstal tog spørgsmålet op og gik hjem og gennemplojede Den Danske Salmebog og meldte hurtigt tilbage om de første 20 salmer, der kunne bruges. (Senere er salmernes tal steget til omkring 100). Nu var det blot at få det afprøvet.

Flere af de præster som havde været med på kurset greb ideen og udbød babysalmesang i deres kirker ledet af en af Musikkonservatoriets pædagoger. Mødrene meldte sig, babyerne kunne lide det, og i dag er der tilbud om babysalmesang stort set over hele landet.

Det mest forbløffende ved babysalmesangen overhovedet er, at børnene kan lide at lytte til både Kingo, Brorson og Grundtvig. Det er selvfølgelig ikke ordene og deres betydning, det giver sig selv, men melodien der bærer salmerne ind i deres øren. Gennem musikken lægges salmernes ord ned i barnet som et kim. Når de senere i livet gehører melodierne følger tekstens ord sig til, ligesom de også senere kan genkende melodierne og synge med på salmerne, når de kommer i kirke.

Salmerne er udvalgt med den hensigt at lægge gudstjenestens salmer ind i barnets bevidsthed. Derfor er salmerne også stort set hentet fra Den Danske Salmebog for at gøre barnet fortroligt med vore kernesalmer så tidligt som muligt.

Salmerne, der synges, er salmer fra kirkeårets højtider, årstidssalmer, morgen og aften salmer, lovsangs salmer, salmer om Guds omsorg og dåbsalmer. Således er der mulighed for gennem hele babysalmesangsforløbet at vælge salmer, der passer til både kirkehøjtid, årstid og væsentlige eksistentielle situationer. For dem alle gælder det, at de er valgt ud fra kriterierne: centrale værdier i kristendommen, poetisk styrke, musikalsk enkelhed samt egnethed til fællessang både med og uden akkompagnement.

Nogle mener, at det kan være et problem, at ældre salmedigtere undertiden bruger ord, der forekommer uforståelige i dag. Men de uforståelige ord generer ikke børn på samme måde, som de kan genere en voksen, der ofte lader sit liv indsnævre af forståelighedens logik. Et barn skal ikke være ret gammelt, før netop sådanne ord får deres egen magi og udvider barnets univers. På samme måde er det med det rige billedsprog, som ikke mindst Kingo, Brorson og Grundtvig benytter sig af. De er rene guldgruber til at udvikle barnets univers og fantasi med.

Bjørn Nørgaard udtalte i et interview i Forum i København ved bogmessen i 2004 i anledning af udgivelsen af *Min første salmebog*, at han netop hos de store gamle salmedigtere havde fundet den største inspiration på grund af deres rige billedsprog.

Sang og bevægelse

En væsentlig idé bag baby musikken er, at den ledsages af bevægelser, fordi barnets selverfaring har sit udgangspunkt i kroppen. Ikke blot høresansen inddrages, men hele barnets motorik og evne til at se og mærke verden. I moderne pædagogik og hjerneforskning bliver man mere og mere opmærksom på, at læring ikke finder sted alene gennem hjernen, men i lige så høj grad gennem kroppen. Derfor ledsages baby musikken af både bevægelser, dans, gestik og billeder. Således kan man f.eks. vugge barnet til 'Sov sødt barnlille', vifte med en stor vifte til 'Mit hjerte altid vanker', danse til 'Sorrig og glæde',

lave håndbevægelser til 'I østen stiger solen op' og visualisere med tegninger til 'I al sin glans nu stråler solen'.

Det er forbløffende at opleve, hvordan salmer, som vi er vant til at sidde stille til, får udvidet deres betydning, når de tillige bliver omsat i enkle trin. Rytmen går ind i kroppen på en anden måde, når man både synger og danser den. Det er bemærkelsesværdigt at se, hvordan en salme nærmest udtrykker det, den siger, når mødre og fædre med deres babyer på armen, stående i to rækker, strækkende sig fra alter til kirkedør, både synger og danser 'Opstanden er den Herre Krist'. Det kan selvfølgelig være et problem at skulle huske alle stroferne udenad, men det kan afhjælpes ved, at en forsanger synger hver enkelt strofes tekst, mens de to rækker danser og alene stemmer i ved omkvædet 'Halleluja'.

Der er tillige den ekstra gevinst ved at danse, samtidig med at man synger, at det giver stemmebåndene mulighed for at fungere langt friere, end når man har fastlåst kroppen i en siddende stilling. Da videoen blev vist på Stiftscentralen var flere forbavsede over den stemmepragt mødrene fremviste og forbavsede over så ubesværet, de sang selv de høje toner. Pointen var, at de glemte, at de ikke kunne synge, fordi de var så optaget af at danse sammen med deres børn. Det modsiger den opfattelse, der ofte tilkændegives, at vore salmer ligger i et for højt toneleje.

Den fundamentale tillid

Børnepsykologen Erik H. Erikson skriver i bogen: *Barnet og samfundet*: 'Vores fundamentale tillidsforhold til livet er ofte situationsbundet. Bundet til en særlig stemme og bundet til den stemning, der var i ganske særlige situationer.' Inge Marstal udtrykker på lignende måde både den betydning forældrenes stemmer og musikken har for at skabe tillid hos barnet. Hun skriver i '*Mit musikalske barn*': 'Både erfaringen og forskningen viser, at sammensmeltningen af musikalske og emotionelle oplevelser spiller en væsentlig rolle, både for barnets holdning til musik og for følelsen af velvære, tryghed og tillid....Barnet er meget sensitivt over for stemninger og lytter først og fremmest efter *budskabet* i forældrenes stemmer.... Når man synger, kan man udtrykke flere følelsesmæssige nuancer, skabe flere billeder og genkalde flere

varme erindringer, end når man taler'. Barnets fundamentale tillidsforhold opbygges altså både af forældrenes stemmer og gennem musikken de synger. Erik H. Erikson præciserer i særlig grad spædbarnets periode som den periode, hvor samspillet med moderen udvikler barnets grundlæggende tillid. Han knytter tillige religionen til denne periode, hvor mennesket møder sin allertidligste kærlighedserfaring. Erikson kalder det mødet ansigt til ansigt.

Erikson udvikler tanken i sine studier over den unge Luther (Young Man Luther), som Troels Nørager fremdrager i sin bog *Hjertets længsel* 'Mødet ansigt til ansigt udgør den nødvendige forudsætning for udvikling af såvel identitet som evnen til at elske... (og) mødet ansigt til ansigt er et aspekt i al religion.' Erikson trækker her specielt den jødisk kristne velsignelse frem som eksempel: 'Herren lade sit ansigt lyse over dig og være dig nådig. Herren løfte sit åsyn på dig og give dig fred.'

Denne sammenknytning af menneskelivets første møde ansigt til ansigt, og det religiøse sprogs udtryk for mødet mellem mennesket og Gud, får på sin egen måde en særlig dimension gennem babysalmesangen. I spædbarnets periode, hvor Erikson lægger den religiøse dimension tæt til menneskets allertidligste kærlighedserfaring, lægger babysalmesangen ord og sang til mødet. På det tidspunkt, hvor barnet er allermest modtageligt for lydindtryk, og hjernen har en ekstrem indlæringskapacitet, lægges salmernes melodier ind i spædbarnets hukommelse. Når barnet senere i livet genhører melodierne, vil ordene føje sig til, bundet til en særlig elsket stemme og en ganske særlig situation.

Babysalmesang som dåbsoplæring

Babysalmesang er en oplagt måde at bygge bro på imellem forældre og kirke. Den nyligt udarbejdede *Beretning fra den af biskopperne nedsatte arbejdsgruppe om dåb* pointerer betydningen af, at der til barnedåben knyttes en efterfølgende dåbsforældreundervisning. Men ofte oplever de kirker, der tilbyder det, at der enten er meget få eller slet ingen, der tilmelder sig. Problemet kunne ligge i, at folkekirkens selvforståelse ikke er identisk med folkets forståelse af kirken.

Bent Flemming Nielsen skriver i sin bog *Genopførelser. Ritualer, kommunikation og kirke*: »Den klassiske protestantiske teologi ønsker i høj grad at se

sig selv som en *lære* om bestemte ting, om retfærdiggørelse, om kirken, om sakramenterne og om samfundsforholdene.... En læremæssig konstruktion lægger ofte vægt på, at dens funktion er at undervise og forkynde den rette lære, men interessen hos befolkningen for det læremæssige og dogmatiske er i virkeligheden temmelig begrænset.«

For at nå mennesker er kirken nødt til at være dér, hvor mennesker er fremfor at tænke i formaliserede undervisningsforløb. Babysalmesangen når forældrene lige dér, hvor de er midt imellem bleer, amning og forældresnak. Det er også urealistisk i dag at forestille sig et undervisningsforløb som ikke indeholder et væsentligt moment af oplevelse. Børnefamilier er ofte travle familier, der er nødt til at prioritere deres tid. Det, de sætter højest er at opleve noget sammen med deres børn, på barnets præmisser og med barnet som centrum.

I babysalmesangen er barnet centrum og barnets begejstring er åbenlys, derfor har babysalmesangen den succes, den har. Jeg tror ikke altid, at det er forældrenes interesse for kirken, der er den første grund til, at de melder sig til salmesang i kirken. Nogle kommer endog særdeles tøvende den første gang og ved ikke rigtigt, om det er noget for dem. Men når de opdager, hvor bjergtagne deres børn er, fortsætter de uden tøven, fordi de her kan være sammen med deres børn om at opleve noget helt specielt. Tilmed skaber det en fortrolighed over for kirken og kirkerummet både hos forældre og børn. Kirkerummet er et anderledes og spændende rum for barnet, og forældrenes fremmedgjorthed over for rummet fortager sig i løbet af få gange og ændrer sig til fortrolighed. Derfor bør babysalmesangen også foregå i kirkerummet, både fordi det skaber fortrolighed til rummet, men også på grund af rummets særlige akustik, dets symboler og arkitektur, der ofte viser, at her er højt til loftet i mere end en betydning.

Babysalmesangen ledes af en musikpædagog eller eventuelt af en sanger eller organist, der både er fortrolig med salmerne og med at arbejde med børn og musik. Præsten kan så stille og roligt glide ind som en naturlig del af helheden, men ikke som den der stiller sig frem og føler sig forpligtet på at oplære om dette og hint. Hermed skabes også en fortrolighed til præsten, som yderligere kan understøttes, hvis man afslutter hver salmesangstime med en forfriskning i et lokale uden for selve kirkerummet, hvor man kan tale sammen. Ofte oplever man her i det uforpligtende samvær, at forældrene får

lyst til at vide mere om salmerne og det gudsbillede, de fremstiller. Det kan også åbne for en samtale om et emne, der optager forældrenes og barnets hverdag her og nu. Således kan den almindelige samtale udvikle sig til både at være af læremæssig og sjælesørgerisk betydning. Det er imidlertid vigtigt, at samtalen om disse ting altid sker ud fra forældrenes ønsker og ikke ud fra præstens ønsker.

Et babysalmesangsforløb strækker sig typisk over 10 til 12 uger en gang om ugen i ca. tre kvarter. Forløbet efter de 10 til 12 uger kan afsluttes med en kort gudstjeneste. Men man skal ikke tale for meget til en baby-gudstjeneste, det er musikken og sangen, der bærer det. Yderligere både pædagogiske og praktiske anvisninger om arbejdet med babysalmesang kan man finde i det materiale, der er udgivet til brug for projektet. Udvalget af salmer, der kan benyttes findes i *Min første salmebog*. Salmebogen er illustreret af Bjørn Nørsgaard. Forslag til musikalske aktiviteter og praktiske overvejelser i øvrigt findes på en DVD og en manual. Alle udgivelserne er udgivet på Det Kgl. Vajsenhus' Forlag.

Litteratur

Erikson, Erik H.: *Barnet og samfundet*, Hans Reitzel 1963.

Marstal, Inge: *Dit musikalske barn*, Aschehoug 2004.

Nielsen, Bent Flemming: *Genopførelser. Ritual, kommunikation og kirke*, Anis 2004.

Nørager, Troels: *Hjertets længsel. Kærlighed og Gud religionsfilosofisk belyst*, Anis 2003.

Helene Dam, sognepræst i Sankt Pauls kirke
Frederiksberg Alle 10
1820 Frederiksberg C.

Hvorfor vil de unge ikke synge salmer?

Charlotte Schiøtz

Mange unge vil gerne synge salmer. Men de vil selv være med til at bestemme, og her må kirken komme dem i møde i tillid til, at de unge med tiden også får brug for tekster med dybere lag og bliver åbne for større melodisk alsidighed.

SOM ORGANIST I EN FORSTADSKIRKE i nærheden af Århus, kan det ofte være svært at få øje på nogen kriser, når man kommer inden for murene en hverdags for- eller eftermiddag. Det svirrer af aktivitet, og lydniveauet nærmer sig gerne de øverste grænseværdier. Som leder af børne- og ungdomskorene går man derfor ikke rundt og spekulerer i kriser konstant. Man har rivende travlt med at forholde sig til alle de små personligheder, fordelt på forskellige aldre, og man har i særdeleshed travlt med at forene alle én'erne til ét hele. Som leder af kirkens ungdomskor, med kirketjeneste hver anden søndag gennem skoleåret, er der nogle ting, man ikke behøver at sætte spørgsmålstejn ved. Og det er: hvad man i hvert fald *skal* synge. Spørgsmålene og tvivlstilfældene sætter ind, hvor koret ikke har egentlige forpligtelser. Her kan der, sandt nok, forekomme kamplignende tilstande, hvor man som korleder med tiden må finde sin egen balance mellem insisteren og eftergivenhed inden for visse grænser. Det er derfor ikke helt forkert at sige, at de unge ikke (altid) er lige motiverede.

Inden jeg forsøger at indkredse nogle mulige svar på denne manglende motivation, er det forudsat, at vi ikke kan tale om 'de unge', som en fast defineret gruppe. De udgør ikke en bestemt størrelse, og der er ikke ét klart svar. Nogle, om end ikke så mange, kommer fra en baggrund, hvor kirkegang og salmesang er en fast bestanddel af tilværelsen. Andre, som kan synes flere, har aldrig haft et forhold til nogen af delene. Og endnu andre igen har ladet sig

fascinere af nogle af de mange kirkelige alternativer, blandt andet Pinsekirken, som f. eks. vægter den rytmiske musik højt. Det nye er, at folkekirken er begyndt at blive sig ungdommen stærkt bevidst, og nu forsøger at analysere sig frem til, hvordan vi kan og bør komme de unge af i dag i møde, så vi kan fremstå som en folkets kirke med tilbud af kvalitet til alle generationer.

Med udgangspunkt i at jeg beskriver en ikke-eksisterende prototype på et ungt menneske, som simpelthen bare ikke vil synge salmer, så må vi begynde med at se på 'nu' og på 'dengang'. Hvorfor synes der at være så mange unge, som viger tilbage for at synge salmer i dag? Lad os prøve at vende spørgsmålet på hovedet: hvorfor skulle de ville?

Hvorfor skulle de unge ville synge salmer?

En forudsætning for at ville noget er at nogen har givet én forudsætning for at ville. Hvad er så forudsætning, når det kommer til at ville eller have lyst til at synge salmer? At man har prøvet det før. At nogen har sunget salmer for, og med, én. At man har fået lov til at tage det til sig, uden at skulle mene en hel masse, forstå det, eller vide desto mere. At man kan forbinde det at synge salmer med noget dejligt, trygt, hyggeligt, festligt, ja med fællesskab. Noget, der er tid, plads og rum til. Noget selvfølgelig. Min oplevelse er, at sådan er det ikke for 'normal-familien-Danmark's unge i dag.

Da jeg var barn sang vi aftensalmer ved sengetid. Om morgenen var der for travlt til noget som helst andet end at kaste sig på cyklen for at nå skolen. Men hele den første time kunne vi så sidde og glæde os til skolens faste fælles punkt: morgensang (senere morgensamling). Alle mødtes i den store aula, hvor rektor eller skoleinspektøren som det allerførste, elskede og obligatoriske punkt havde 'dagens salme'. I de første mange år har jeg, som formodentlig alle andre børn og unge, sunget mig igennem et hav af salmer uden nødvendigvis at forstå ret meget af indholdet. Salmerne var spækket med underlige, ukendte, uforståelige og spændende ord, der lå godt på tungen. Min tidligste yndlingssalme med 'kom min due, lad dig skue, lad dig skue med olieblad' gav inspiration til adskillige formningstimer, uden, at jeg endnu kendte historien om det olieblad. Og hvor var det herligt at synge sammen og langsomt få præget melodierne ind på rygmarven. Det var, og følte som, et varmt

og gedigent fællesskab, man automatisk fik adgang til hver eneste dag, uden at behøve at gøre sig fortjent til det. Tilbage i skoleklasserne lærte vi salmevers udenad. Det havde ikke helt den samme underholdningsværdi, især ikke derhjemme, når versene skulle terpes. Til gengæld var der ren underholdningsværdi i at synge sange og salmer fra højskolesangbogen ved dansktimernes begyndelse eller slutning, dengang hvor der endnu var tidsmæssigt råd til den slags. For slet ikke at tale om dengang, hvor musiktimerne bestod i at synge sange, i modsætning til i dag, hvor der satses på flere forskellige musikalske aktiviteter, såsom sammenspil og mikrofonsang.

Om det 'var tider, gamle drenge', skal jeg lade være usagt. Minderne har det med at antage et farvet skær. Men hvad der ikke kan betvivles er, at vi fik en automatisk indfaldsvinkel til en del af salmebogens indhold, med de intellektuelle begrænsninger, alderen nu måtte sætte. Om vi nu kunne lide at synge *alle* salmer, kan jeg ikke huske. Der var naturligvis salmer, vi holdt mere af end andre. Men vi sang, når der skulle synges. Ingen snak om det. Når vi gik i kirke, kendte vi således en pæn del af salmerne. Resten fik vi med så godt vi kunne, vel hjulpet af de mange års grundtræning i at lære melodier. Og dengang hørte salmesang ikke nødvendigvis sammen med at gå i kirke. Vi sang i skolen, og vi sang hjemme, og vi sang 'til spejder'. I dag hører det til sjældenhederne, at man synger salmer andre steder end i kirken. Og hvordan vores lyst til at synge salmer havde set ud, hvis dette kun kunne foregå i forbindelse med kirkegang, er svært at gisne om. For, i modsætning til vores velvilje over for salmesang i almindelighed, blev forholdet til kirkegang mærkbart ændret, jo mere vilde og pubertære vi blev. Med tiden holdt vi op med at gå med vores forældre i kirken, som traditionelt har henvendt sig til den ældre og mere modne generation. Og vi holdt op med at synge salmer som noget regelmæssigt. Vi skulle ud og være unge for fuld udblæsning. Kirkegang, salmer og fuld udblæsning harmonerede ikke sammen. I hvert fald ikke på den tid, hvor rytmisk musik endnu kun var et fænomen i radioen. Kirkegang eller ej, salmerne var blevet en del af os. Vi bar dem med os til senere brug.

Hvis man forsøger at rumme alle forskellighederne fra dengang til nu, så sprænges hovedet. Den klassiske musik er totalt fortrængt af ikke bare én slags rytmisk musik, men mange forskellige slags, som bliver pumpet ud af forskellige kanaler døgnet rundt. Om ikke fra andet, så fra den uundværlige mobil. De unges forældre er fra den generation, som for alvor var børn af op-

gøret med normer og traditioner. 70ernes klassekamp skilte religionen fra som et storborgerligt fænomen. Ud med kirken og dens religiøse indoktrinering, og ind med det socialsolidariske fællesskab. Ud med salmer og ind med politiserende sange. Økonomiske kartoffelkure og ændrede indstillinger til kulturelle værdier skar og sultede 'overflødige' aktiviteter som morgensamlinger og 'overflødige' musiktimer bort fra skoleskemaet, såvel som de strenge fagnormeringer sultede sangen væk fra dansktimerne. Det uforpligtende fællesskabs åndehul blev lukket. Siden er den sociale solidaritet røget sig en tur. Nu gælder det individet og det materielle. Reglen snarere end undtagelsen er, at begge forældre arbejder ude. Mange børn er derfor overladt til sig selv og hinanden i lange stræk af dagen. Det gør dem afhængige af hinanden, og sårbare over for accept på en meget voldsommere måde end førhen. Dertil kommer at børn og unge er blevet en heftigt tilbød målgruppe for snart sagt alt, hvad der kan sælges af tøj, teknik og trends af enhver art. De bombarderes på den mest ublu måde. Der er et kolossalt udbud af ting, tøj, musik og underholdning. De kan vælge og vrage og smide væk som de har lyst. Det gør dem forkælede og svære at stille tilfreds. På den ene side føler de sig ladt i stikken, svage og overladt til en svær social balancegang med vennerne, og på den anden side føler de sig feterede og eftertragtede som kunder.

Det er med andre ord modstridende kræfter og turbulens, vi er oppe mod, når vi møder de unge. Derfor skal man nok ikke undre sig så meget over, at kirkens traditionelle tilbud om 'tid til ro og eftertanke' ikke altid harmonerer med den giftige cocktail af eksplosiv livsnysgerrighed, fanden-i-voldskhed, kraftudfoldelse og usikkerhed, som er synonym med en periode af livet, hvor man hormonalt, socialt og udviklingsmæssigt er på kollisionskurs med alt autoritativt, statisk og vegetativt.

Hvorfor kan de unge ikke synge salmer?

Men selv i de tilfælde hvor der vitterlig er vilje til stede, må man nogle gange spørge: Hvorfor kan de unge ikke synge? Fordi der ikke længere er tradition for fællessang. Man synger simpelthen ikke længere som standard, når man mødes. Hverken i hjemmet eller i skolen. Det skyldes blandt andet musikindustriens monumentale fremmarch. De unge er ind- og omhyldet af musik

døgnet rundt, hver for sig i deres lille MP3-goble med hovedtelefoner, som de kan gå, løbe, cykle, læse lektier, og være 'sammen'? med. Der er ikke længere plads til eller brug for at synge sammen for at opleve musikken. Og det at synge bliver ofte til en konkurrence om, hvem der kommer tættest på at efterligne de forskellige sangidoler. De, der ikke kan efterligne popidolerne, bliver hægtet af. De mister ganske enkelt lysten til at synge. Det gælder især *rigtig* mange drenge! Stemmemusikulturen bliver ikke længere automatisk udviklet til at kunne det, den bliver bedt om. Det har sang- og talepædagoger en præcis fysiologisk forklaring på. Derfor går det galt, når de unge anbringes i situationer, hvor man beder dem synge med på f. eks. salmer. For at sige det som det er: det lyder ikke for kønt.

Samler man et hold konfirmander for at holde andagt, sker der flere ting, når vi skal synge gamle, og for det meste ukendte, salmer: for det første aktiverer man deres følelse af akavethed. Det er en unaturlig situation. De er hverken vant til at synge, eller lære melodier. Mange af de unge reagerer med obstruktion, alene på grund af det uvante aspekt. Det er for fremmed og det er »for meget«. Derudover støder man som nævnt ind i instrumentbarrieren: det er ikke ualmindeligt, at de unge har et brugbart interval, der strækker over max. en kvint. Fem toner, sådan der omkring mellemelejet. Resten er lidt ukontrolleret brum, skingren eller hvisken. Man *kan* simpelthen ikke, rent fysisk, synge melodien. Derfor kommer salmesangen til at lyde underligt, hvad der også udløser deres behov for at tage afstand. Man vil ikke være til grin, ergo gør man grin. Den tredje ting er, at de ikke er vant til at forholde sig til salmernes indhold. 'Det med Gud' er så fremmed for dem, at de bliver nødt til at holde det ud i arms længde. Ingen har gjort dem fortrolige med det. At bede dem tage det alvorligt, får dem ofte til at tage endnu mere afstand. Det gælder om at være usårlig. Være ufejlbarlig. Mobning er en daglig svøbe for rigtig mange unge, så det er utænkeligt at anbringe sig i situationer, hvor man føler sig utilstrækkelig eller til grin. Derfor er det at synge salmer i kirken et udsat felt, som mange helst holder sig fra.

Men på trods af alle disse ovenstående mørke tanker, er der rigtig mange unge, som gerne vil synge salmer alligevel, trods alle dommedagsbasunerne, og gode grunde til ikke at ville. Bare ikke alle salmer, og ikke i enhver sammenhæng. I min kirke er vi så heldige at have et velfungerende og aktivt ungdomskor, som alene ved sin tilstedeværelse modbeviser nogle af artiklens

mørkeste overvejelser. Disse unge kommer i kirken, fordi de blandt andet gerne vil synge salmer. Men de er meget bevidste, lader sig nødigt noget diktere uden grund, og har nogle konkrete ønsker, som jeg forholder mig til, og kommer i møde, hvis jeg kan. Hvordan skal en salme se ud, for at blive accepteret af de unge?

Salmetype 1

Gamle tekster med gammel melodi. Der skal være et minimum af genkendelighed i f.eks. salmemelodierne. Ét eller andet, de kan forholde sig til. Forudsætningen for at melodier af ældre tilsnit kan blive populære er: de skal være enkle i den melodiske opbygning, lettilgængelige, være 'lyst stemte' og være lette at lære/huske. Eksempler er f.eks. Lovsynger Herren, Nu takker alle Gud, Denne er dagen, Tak og ære være Gud, Hil dig, frelser og forsoner og Min Jesus, lad mit hjerte få. Salmer i Dur!

Salmetype 2

Gamle tekster med ny rytmisk melodi. En salme, som ikke ville have haft mange chancer på melodien 'Herre, jeg har handlet ilde', er 'Gud, vi er i gode hænder'. Til gengæld er den blevet et rent 'hit' med Willy Egmoses's enkle og medrivende musik. Og er derfor blandt favoritterne, når der skal vælges salmer til f. eks. konfirmationen. Det samme gør sig gældende med Lasse Lunderskovs melodi til 'Nu fryde sig hver kristen mand'. Ingen af de to nævnte melodier er – for at kaste et kort blik tilbage på kravene til klassiske melodier – korte, eller let lærte. Men de fungerer! Og man bemærker sig, at alene det faktum, at melodien er rytmisk, fjerner så godt som alle barrierer for indlæringslysten.

Salmetype 3

Nyskrevne salmer med rytmisk melodi. Jeg kan ikke komme på én eneste af de nye rytmiske salmer i salmebogen, som ikke er populær. Dem vil de unge altid gerne synge. Eksempelvis: du satte dig selv i de nederstes sted, Du kom til vor runde jord, Det er så sandt, at ingen så, Menneske, din egen magt. Unge mennesker vil rigtig gerne synge rytmiske salmer.

Salmetype 4

Nye salmer med ny 'klassisk' melodi. Det kan indimellem være svært at sætte fingeren på hvorfor en ny klassisk melodi bliver populær, og hvorfor nogle ikke gør. Men kort sagt skal den melodiske idé være genkendelig. Det går f. eks. ud over en flot, men krævende salme som 'Som året går'. Derimod behøver melodien ikke altid at være lige ud ad landevejen. Den må gerne have en 'twist', som f.eks. 'Herre, fordi du', der fanger især piger, med dens lidt drømmende karakter.

Så er der adskillige eksempler på nye salmer med en ualmindelig lettilgængelig og fængende melodi, som f. eks. 'Måne og sol', 'Du, som har tændt millioner af stjerner', 'Kornet, som dør i jorden', 'Nu går solen sin vej'. Tidløse kompositioner, som alle generationer tydeligt glæder sig over. En af de allermost populære salmer, som hører hjemme under ovenstående salmetype, men alligevel lidt svær at sætte i bås, er 'Uberørt af byens travlhed'. Teksten er moderne, mens melodien rammer et rytmisk-klassisk ingenmandsland. Folk, gamle som unge, elsker den salme. Den er et 'hit'. I hvert fald på min egn.

Nu har vi været rundt om eksempler på salmer, som unge mennesker gerne vil synge. Nu kunne det måske være interessant at afdække, *hvor* de unge så gerne/helst vil synge disse salmer. Og hvor de *ikke* har lyst til det. Hvis vi stadig tager udgangspunkt i årsagerne til 'hvorfor de unge ikke vil synge salmer' handler det meget om sammenhæng. Det skal være et sted og i en forbindelse, hvor de ikke føler sig udsat, udstillet, eller til grin. Det skal med andre ord gerne være i en ramme, som bygger på salmen som grundlag. Og det er, i hvert fald for tiden, inden for kirkens rammer. Hvorfor vælter de så ikke portene søndag efter søndag? Når de nu faktisk *godt* kan lide at synge salmer. De unge af i dag har klare ønsker om form, og til dels også indhold, hvis de skal komme i kirken af fri vilje. De ønsker også at være aktivt til stede i gudstjenestens forløb, tekstligt og musikalsk. Det var ikke på tale, da jeg var ung. Så mange af os blev væk fra kirken i de år, hvor behovet for ro, eftertanke, tryghed og trøst var ikke-eksisterende. Vi *drømte* ikke om at bede kirken tilpasse sig vores behov. For vi havde ingen fornemmelse af, at det kunne være muligt. Kirkens tilbud var og blev den cementerede højmesse, sådan som den altid havde været. Det accepterede vi. Kirken var for de modne folk, for hvem den klassiske form var ensbetydende med fundamental tryghed og ufor-gængelig-

hed. Man accepterede, at de unge blev væk. Der blev ikke råbt 'krise', fordi man regnede med som givet, at de unge ville vende tilbage, når de var parat. I dag har man fået øjnene op for at mange, også ganske unge, har religiøse og åndelige behov, som de ønsker dækket.

Hvordan kan vi komme de unge i møde?

Det er væsentligt, at man respekterer og anerkender de unges forudsætninger, hvis man som kirke vil prøve at komme dem reelt i møde. Skal vi skabe en gudstjeneste, som er til og for de unge, så må vi derfor begynde med at inddrage de unge i udformningen. Være åbne. Lytte. Tilbyde. Ikke være bange for at tænke nyt. Forskellen mellem at 'påtvinge' de unge en tekst, eller lade dem være med til at skrive teksten selv under vejledning, er som dag og nat. Hvad vi, der har oplevet f. eks. konfirmandlejr, hvor de unge har skabt, og medvirket i størstedelen af gudstjenesten, kan skrive under på. Vi skal samarbejde om musikken, teksterne og melodierne. Vi skal acceptere at synge de salmer fra salmebogen, som de unge kan forholde sig til. Og stille og roligt have tillid til, at der kommer en dag, hvor de unge får brug for andre tekster og bliver åbne for større melodisk alsidighed, og fremfor alt, begynder at kunne fange nye lag i tekster, som de førhen ikke havde blik for. Den dag vil de unge, der nu er blevet lidt ældre, også synge salmer. Men bare også nogle andre. Og hager vi os nu fast i positivsiden af alt dette, så er det åbenbart, at vi har gjort os noget væsentligt bevidst: salmerne er en skat, et tilbud om fællesskab og et kulturgrundlag, vi bør unde alle at få med. Det er ikke for sent.

I kirkerne skal vi arbejde med gudstjenesteformer, som inddrager de unge aktivt, som indholdsmæssigt, formmæssigt og musikalsk kommer de unge i møde uden at gå på kompromis. Dertil kommer at vi skal ud af starthullerne og tilbyde salmesang fra den spædeste alder, hvor mødrene inviteres til at komme og synge salmer med deres babyer i favnen. Vi skal fortsætte med at tilbyde regelmæssige institutionsgudstjenester til børnehavebørnene, året igennem. Gerne forberedt med forudgående besøg, hvor organisten, sogne-medhjælperen, præsten, eller hvem der måtte have mulighed og lyst, synger børnegudstjenestens salmer ind, så børnene kan opleve hvordan det er at synge salmer sammen. Fra børnehaveklassen og frem til 2. skoleklasse har der

heller ikke hidtil været noget tilbud. Det er oplagt at byde ind også her, hvor børnene stadig er børn, og hvor det sociale samspil endnu ikke har udviklet sig i de mere eller mindre problematiske former, som vi ser senere.

Mister vi de unge i dag (som vi mistede deres forældres generation?), kan vi passende se på os selv og spørge hvorfor? Vi vil have en stor del af skylden, hvis det sker. For alt peger i retning af en konklusion, som siger: de unge vil gerne synge salmer. De vil gerne kirken. Vi skal bare komme dem i møde.

Charlotte Schiøtz, organist ved Skæring Kirke
Skæring Kirkevej 1-3
8250 Egå

»O happy day« gospel i folkekirken

Kirsten Sønderby

Gospel kan sagtens bruges i Den Danske Folkekirke, som en blandt flere måder at holde gudstjeneste på. Gospel er i en vis forstand forførelse, men den kan samtidig på en enkel og klar måde udtrykke evangeliet.

FILMEN »O HAPPY DAY« AF HELLA JOOF havde premiere i november 2004. Den handler om Hannah, en kvinde i sin »næstbedste alder«, som bor i en almindelig dansk soveby og lever et lidt søvnigt hverdagsliv, som ser ud til aldrig at ville forandre sig. Indtil hun kommer til gospelkoncert i domkirken, og en amerikansk gospelsanger strander i sovebyen og alting forandres. Hannah og de andre i det lille kirkekor vækkes af søvnen. Der sker ting og sager, og der sker noget med troen!

Filmen er blot en i rækken af mange af tidens danske film, som handler om tro og eksistentielle emner, og det er symptomatisk, at det i Hella Joofs film netop er gospelsangen, som bliver livgiver til søvnigt dansk folkekirkeliv. For gospelsangen repræsenterer for mange danskere den glæde og det udadvendte udtryk for tro, som folkekirken anklages for at mangle. Teksterne er desuden på engelsk, og det er af en eller anden grund, for de fleste, mere legitimt at synge »Jesus loves you« end »Jesus elsker dig«

Gospelsangen udspringer af de amerikanske Negro Spirituals. Sangene som de amerikanske negerslaver sang, mens de arbejdede, og i kirken om søndagen, ofte det eneste sted, hvor slaverne kunne mødes nogenlunde frit.

Mange af sangene havde dobbelte budskaber. De handlede, på overfladen, om den religiøse frihed, og underforstået om den konkrete fysiske befrielse; undergrundsjernbanen til frihed. »Swing low sweet Chariot« hentyder til de

vogne som ved aftalte mødesteder samlede bortløbne slaver op og kørte dem et stykke mod »Sweet Canaan, the Promised Land«, de frie lande i nordstaterne, nord for Ohio floden, i sangene kaldet »Jordan«.

Slaveriet ophævedes i 1865, og i tiden lige efter ønskede mange blot at glemme fortiden og dens sange, men i 1920 opstod en bevægelse som kaldes »Black Renaissance«, hvor amerikanere med en oprindelig afrikansk baggrund søgte tilbage til egne rødder og traditioner og hermed fik også musikken en renæssance. Thomas A. Dorsey begyndte sit arbejde med de gamle spirituals. Han arrangerede de gamle sange på nye måder og skrev en række helt nye sange (f.eks. »Take my Hand, Precious Lord«), og han kaldte sine sange gospels.

Mange grupper og solister er siden stået frem. De turnerer og giver koncerter, også i Europa, og opnår til stadighed stor popularitet. Og nu er gospel-sang og gospelinspireret musik ikke længere forbeholdt kirken, også natklubber og koncertsale bliver anvendt.

I Danmark har gospel i mange år været en del af de forskellige kirkelige tilbud. Etta Cameron har holdt utallige overtegnede workshops og tilhørende koncerter, også i folkekirken, men det er nok især frikirkerne, f.eks. Pinsekirken og Apostolsk kirke, som har gospelsang som en fulgyldig del af kirke og gudstjenesteliv. Mange af de kendte korledere og gospelsangere har da også en karismatisk baggrund. I folkekirken har gospel mest været brugt til enkeltarrangementer og koncerter.

Gospel i folkekirken

Men kan gospel bruges i en dansk folkekirkesammenhæng? Ja, som en blandt mange mulige måder at give en gudstjeneste et særligt præg, og dermed samle en menighed, som søger netop denne form og dette særpræg. Tiden er efter min mening løbet fra diskussionen om, hvorvidt den traditionelle højmesse klokken 10 søndag formiddag bør være folkekirkens eneste gudstjenestetilbud. Der er for mig ingen tvivl om, at der bør være flere måder at holde gudstjeneste på. Nogle vil gerne synge de dejlige danske salmer og høre en begavet og evangelisk prædiken fra prædikestolen. Andre forkyndes der bedre for

med rytmisk musik, som f.eks. gospel og så en kort fri, men derfor ikke nødvendigvis mindre begavet, evangelisk prædiken fra gulvet.

I disse år hvor mange danskere søger et religiøst tilhørsforhold, uden automatisk at lægge vejen forbi folkekirken, er det blevet en væsentlig del af vores overvejelser (i to små Grundtvigske landsogne i Vestjylland) at åbne for mangfoldighed i forkyndelsen.

Men ukritisk skal det ikke ske. I store dele af folkekirken er der en sund skepsis over for det sværmeriske og over for det personligt karismatiske. Dermed mener jeg de tilfælde, hvor en person, ofte en præst, kommer til at »overtage« gudstjenesten med sin personlige stil, altså hvor han eller hun kommer til at »fylde« for meget og skygge for budskabet. Men skepsis handler også om selve den religiøse forførelse, hvordan den end sættes i værk. Når mennesker ved en form for suggestion voldføres af »åndelighed«. For dermed bliver troen ikke en reel og vederhæftig del af det menneskes væren og livsforståelse. Troen bliver på den måde uforenelig med sider af personligheden, måske især uforenelig med det rationelle liv.

Denne skepsis er vel en af grundene til, at vore kirker er indrettet som de er, og at vores liturgi, er som den er. En kirkegænger, som er underviser på en handelsskole, forklarede mig, at kirkerummets opbygning og præstens påklædning er fuldstændig i modstrid med alle moderne kommunikationsteorier. Når han underviste sine studerende, forlangte han alle borde fjernet. Han kunne ikke selv finde på at stå bag noget, og han ville aldrig finde på at iføre sig en klædning, som på den måde skjulte kropssproget og i den grad fokuserede på hovedet (præstekjolen). Og liturgien, fandt han, stod i vejen for friheden til at formidle budskabet. Men mon ikke der netop ligger kommunikative overvejelser bag middelalderkirkens små bænkerum, prædikestolens ophøjethed, præstekjolen og højmessens liturgi, nemlig at det skal skærme kirkegængerens mod følelsesovergreb og religiøs forførelse.

Gospelsang er suggestion og forførelse. Når man synger gospel, kan man opleve et sus og en fornemmelse af, at Helligånden er til stede. Sagt med en jysk underdrivelse; så er det meget svært at være sur, når man synger gospel. Og sat ind i en gudstjenestelig sammenhæng i en middelalderkirke, som vi har gjort det hos os, så er det min erfaring, at gudstjenesten holder balancen mellem suggestion og nøgtørnethed. Rummet og liturgien virker simpelthen tilpas styrende på rørstrømskheden. I øvrigt er der jo de samme kræfter på

færde i den danske salmesang, når den fungerer. Og her er det vel heller ikke almindeligt, at folk hengiver sig til ekstase og høje tilråb. I det hele taget lægger gospelsang op til en dialog, som også er en grundlæggende del af vores liturgi. Rigtig mange steder er det desværre kun præsten og koret/kirkesangeren, der er klar over det.

Hvad er der galt med, at kirkegængerne får mulighed for at vise deres reaktion lidt tydeligere, bare en gang imellem. Selv er jeg da kun glad, når nogen midt i prædiken kommer til at sige ja og andre små udråb, eller smile højt. Det tager jeg som et tegn på, at vi faktisk er flere, som er sammen i dette øjeblik af gudstjeneste.

Langt de fleste af gospelsalmerne/sangene er præget af en inderlighed og en forestilling om frelsen, som i vores tradition må karakteriseres som pietistisk. Det føles en smule særpræget for en grundtvigsk folkekirkepræst at stå der og synge »før mig til vandet, jeg vil døbes, for jeg er vasket i lammets blod« (»Take me to the Water, I want to be baptized«) eller »jeg kan huske, hvordan jeg levede i syndens verden, og ikke havde noget håb til Jesus, men så hørte jeg en stemme fra himlen, som sagde, at jeg skulle løbe hele vejen, og nu er jeg beslutsomt på vej«. (I'm determined)

På den anden side så er det vidunderligt uden skam og tvivl bare at kunne synge »Han vil komme som en tyv om natten for at hente mig, Jesus vil byde mig velkommen hjem« (Jesus will welcome me home)

For er der ikke noget med, at der findes en ægte fromhed, inderlighed og længsel som vi har svigtet eller henvist i den grad til lønkammeret, at den er blevet glemt? Det kan der prædikes om i en gospelgudstjeneste. Her er lejlighed til i dialog med gudstjenestens foreskrevne tekster at sige noget enkelt, jævnt og evangelisk om bøn, længsel, fortabthed og frelse. Så man på den måde taler imod det følelsesbefamlende og med det »ægte fromme«

Min ligefremme konklusion er, som man kan se af ovenstående, at gospel kan have sin plads i folkekirken, som en stemme blandt mange. Og det er måske ikke engang løgn, at det at synge gospel eller være en del af en gospelgudstjeneste kan løfte et hjørne af hverdagsfolkekirken ind i livet selv, som det sker for Hannah i »Oh happy day« !

Kirsten Sønderby, sognepræst ved Idom Kirke,
Idom Kirkevej 55, 7500 Holstebro

Præsten og organisten

Marianne Christiansen

Samarbejdet mellem præst og organist rummer en række konfliktmuligheder. Forskel i identitet og uklarhed i kompetencerne kan skærpe modsætningerne. Artiklens forfatter undersøger disse problemfelter samt angiver, hvordan der kan gives en dynamisk vekselvirkning i det gode samarbejde.

EN ORGANIST ER SYGEMELDT, fordi præsten har kastet ham ud fra pulpituret i vrede over hans spil. En organist forlader gudstjenesten efter med tydelige håndtegn oppe fra pulpituret at have tilkendegivet sine følelser for præsten, der har provokeret ham i menighedens påhør. Den første scene er fra dogme-filmen »Italiensk for begyndere«, den anden fra Folkekirkens mere eller mindre dogmatiske medievirkelighed.

Hvorfor er det blevet en kliche, at organist og præst elsker at hade hinanden – som et ægtepar af den slags, hvor parterne ikke kan forlade hinanden, kender alle hinandens svage punkter og ved, hvordan de skal udnyttes, og er dybt afhængige af hinanden og i visse tilfælde også af konflikten med hinanden?

Hvor det før i tiden var præsten og degnen, der var makkerparret i de gode historier (– som præsten og levitten i en af de ældste –) er det nu præsten og organisten. De er blevet figurer for uadskillelig indædthed. Jeg tror, det har det på sig, at forholdet mellem præst og organist rummer et utal af muligheder for konflikt og uanede muligheder for lykkeligt samarbejde, og det skal denne lille artikel dreje sig om. Og så tror jeg, at der inderst i forholdet ligger en stor sårbarhed, der kommer af, at disse to mennesker konstant oplever hinandens blottelser – faglige som følelsesmæssige. Skulle de aldrig veksle to ord med hinanden, så udveksler de dog hele tiden i gudstjeneste og kirkelige handlinger rytme og »åndedrag« – i et rum, hvor indlevelse og udle-

verethed er en forudsætning for at gøre sit bedste, og troen og eksistensen er på højkant. Præst og organist er hele tiden uden at kunne se hinandens ansigter i den tætteste kontakt med deltagelse af hele menigheden – og med menigheden som vidner. Og kommer den ene eller begge parter bare et øjeblik til at tvivle på den andens reelle hensigter og åbne sind, så klapper visiret ned og de første trin på konflikttrappen tages i få spring. Jeg vil i det følgende opholde mig ved konfliktmulighederne – fordi de altid er de mest interessante – og dernæst lade samarbejdets muligheder få plads.

Identitet

En præst er en præst. Det er en betegnelse med stor identitetsmæssig tyngde. Der har altid været præster i kirken. Præsteembedet er en del af kirkenes kendetegn. Forholdet mellem præst og menighed er blevet beskrevet og dyrket som et kærlighedsforhold.

En organist er ... en, der spiller orgel? Musikere bliver som regel benævnt ved deres instrument og et »-ist«. Det hedder ikke orgelist, men organist. Dette »-ist« plejer at være en betegnelse for noget man virkelig *er* – ikke bare noget man går og laver, men noget man er i forhold til en »-isme«, man tilslutter sig og henter identitet fra. Det må i dette tilfælde logisk være organismen eller organet. Afledningen af det latinske organum giver anledning til at betragte orglet som et organ. Slår man ordet organ op i Den Store Danske Encyklopædi finder man det oversat med ord som »redskab, instrument, legemsdel«, der forklares:

Strukturel enhed, sammensat af forskellige celler og væv, der er specialiseret til at varetage bestemte funktioner i en flercellet organisme: f.eks. hjertet, der leverer drivkraften til blodets cirkulation, nyrerne der udskiller affaldsstoffer og binyrerne, der producerer specielle hormoner.

Orglet som organ er altså et sammensat redskab, et instrument, en legemsdel, der varetager bestemte funktioner i en flercellet organisme. Sammenligningen er god. Gudstjenesten, ja, kirken som sådan, er en flercellet organisme (det er

det billede, også Paulus bruger (1 Kor 12)). Orglet kan sammenlignes med hjertet, der leverer drivkraften – med binyrerne, der producerer hormoner eller følelser, stemninger, reaktioner (det med at udskille affaldsstoffer kan vi lade ligge. Der er jo så mange slags organer). Dette ordkløveri blot for at konstatere, at organistens identitet er knyttet til orglet – men organistens identitet er også knyttet til hele kirkens virke, hele organismen.

Organistembedet er arvtager af forskellige kirkelige funktioner og forskellige holdninger til forholdet mellem musik og kirke. Organisten bærer som kirkemusiker på arven fra den gammeltestamentlige kultiske instrumentalmusik – og dermed på en præstelig funktion. Det synes at fremgå, at præsterne stod for blæseinstrumenterne, mens levitterne stod for strengeinstrumenter, »Davids instrumenter«, og slagtøj (1 Krøn 15,24; 16,4-6; 2 Krøn 5,12-14, 2 Krøn 29,25-28, Ezra 3,10 – dog både præster og levitter i Neh 12,35-36). Eftersom orglet rummer flere instrumentklange (cymbler, celeste, trompet, krumhorn osv.) må det være arvtager for begge grupperes lyde. I denne gammeltestamentlige henseende kan organisten altså henregnes til præsteskkabet.

Organisten er også arvtager af det kirkelige kantorembede – hvad enten kantorbetegnelsen faktisk indgår i stillingsbeskrivelsen, som den gør ved de større organistembeder, eller det drejer sig om en landsbyorganist med kor. Da instrumentalmusikken i løbet af de første århundreder forsvandt fra gudstjenesten i langt den største del af kirken (blandt undtagelserne er den koptiske og den ætiopiske kirke), blev forsangeren og korlederen gudstjenestens musikalske leder. Kantor-funktionen forekommer som selvstændigt klerikalt embede fra det 4. århundrede, og forblev i Østkirken en del af præsteskkabet, mens det i Vestkirken blev et lægmandsembede.

Organistembedet i landsbykirker er siden slutningen af 1700-tallet og med seminarireglementet af 1818 knyttet til lærerembedet – en sammenknytning, der formelt ophørte i 1994. Indtil da var det muligt at tage PO-eksamen ved et seminarium. Orglerne (og harmonierne) kom fra ca. 1825 ud i landsbykirkerne – hvor de før havde været forbeholdt bykirkerne – og med dem behovet for lærere, der på deres eksamenspapir havde påtegnelsen »Kan godt forestaa Orgelspil«. ¹ Til den side af organist-identiteten hører også den lejlighedsvis oplussen af konflikten mellem kirke og skole, repræsenteret ved præst og organist/kirkesanger, som bevidnes i Henning Bro Rasmussens historiske redegørelse »Kirkesanger og landsbyorganist. Om den seminarie-

uddannede lærer som kirkemusikalsk medarbejder gennem 200 år«. Af den fremgår det tydeligt, at en indædt stridbar debatform med en vis vellystig hånlig humor gennem lang tid har sat normen som samtaleform – eller om-taleform – mellem præster og organister.

Og endelig er organisten musiker. Det gælder i første omgang de konse-rvatorieuddannede organister – højtuddannede musikere, undertiden virtuoser på deres instrument, orglet. For nok har orglet siden 800-tallet været kir-kens instrument, men det har det netop i kraft af, hvad det er i sig selv: »In-strumenternes konge eller dronning« – det største, mest komplicerede og klangrige instrument, mennesker kan bygge, efter den menneskelige stemmes princip: luft og krop i et kæmpemæssigt åndedrag. Som det ypperste og mest pragtfulde blev det bragt ind i gudstjenesten, for at det dér skulle hviske, ån-de, synge og brøle til Guds ære. Orglet er et organ og instrument, hvorigen-nem skaberværkets lyd strømmer.

Men orglet er ikke kun kirkens instrument. Koncertorgler, markedsorgler, vandorgler bor ude i verden og har helt andre opgaver. Tilsvarende er organi- sten nok kirkemusiker, men også musiker. Der ligger i organiststillingen en arv fra stadsmusikant-stillingen, der fra ca. 1600-1820 spillede en væsentlig rolle i nordeuropæisk musikliv og ofte kombineredes med organisthvervet. Den del af identiteten videreføres i høj grad i de fleste organisters nutidige virke, som er en væsentlig del af det lokale musikliv, mange steder den vigtig- ste musikalske drivkraft i lokalsamfundet.

Summa summarum: i organistembedet forenes som i musikken både verdslige, religiøse og kirkelige, både pædagogiske, folkelige og kunstneriske traditioner. De forskellige historiske forudsætninger for identitetsdannelsen for henholdsvis præst og organist spiller givetvis ind på måden at betragte samarbejdet på. Et traditionelt over- og underordningsforhold mellem den pastorale autoritet og lægmandsfunktionen mødes til stadighed med den tra- ditionelle åndelige autoritet i gudstjenestemusikken og med musikerens og lærerens rebelske faglige og kulturelle selvbevidsthed.

Banale iagttagelser i rummet

I selve kirkerummet er præst og organist oftest placeret længst fra hinanden, og kan kun se hinanden fra ryggen eller i »bakspejlet« ved orgelbænken. Præsten er alene og har kun sin egen stemme. Organisten bruger ikke sin egen stemme i rummet, men har til gengæld orglets mange stemmer og måske et kor omkring sig. Præsten kan formulere sig og bevæge sig frit. Organisten er bundet til orglet og til musikens form. Organisten kan til enhver tid overdøve eller afbryde præsten. Præsten kan til enhver tid chikanere organisten ved at ændre liturgien eller sige ting, som er svære at modsige i rummet. Præsten har menigheden ansigt til ansigt, kommunikerer og får direkte respons. Organisten kommunikerer indirekte og fornemmer udtalt respons – alt afhængig af, om organisten sidder på gulvet blandt menigheden eller hævet op på et pulpitur. Præsten er et ansigt, organisten er en lyd, ofte en skjult troldmand i en magisk maskine. Hvis organistens plads er på et pulpitur, kan præst og organist i princippet (og det er sket tit nok i praksis!) gennemføre en gudstjeneste uden at have set eller talt med hinanden hverken før eller efter gudstjenesten. Den slags kan også blive et samarbejdsmonster.

Det formelle samarbejde

Præsten er ansat af Kirkeministeriet, organisten af menighedsrådet. Som menighedsrådsmedlem er præsten en del af organistens arbejdsgiver, men det egentlige arbejdsgiveransvar varetages af menighedsrådets kontaktperson. Præsten er imidlertid gudstjenesteleder, og det medfører, at ved gudstjenester og kirkelige handlinger skal de anvisninger, som gives af præsten, efterkommes – også af de ansatte, herunder organisten. Præsten har altså arbejdslederfunktioner *under* gudstjenester og kirkelige handlinger. Men arbejdslederfunktionen begrænses af bestemmelserne i organistens regulativ og begrænses også stærkt i praksis, fordi det netop under gudstjenesten er for sent, upassende om ikke umuligt at give anvisninger. Det konstateres tørt i Preben Espersens Kirkeret (1999): »Præstens arbejdslederfunktioner begrænses imidlertid af bestemmelser i kirkefunktionærernes regulativer, der fastsættes af menighedsrådet. Der kan derfor opstå problemer for en præst med hensyn

til gennemførelsen af arbejdslederfunktionerne. Hvis menighedsrådet ikke deler præstens anskuelser, har præsten ingen tvangsmidler« (s. 71). Men – synes det at fremgå – det er præstens problem.

Kompetenceklarheden i forhold til kirkemusikken er til stadighed en gråzone – eller et frugtbart konfliktfelt. Præsten er en del af organistens arbejdslederfunktion. Præsten er gudstjenesteleder. Men organisten har ansvaret for musikken i gudstjenesten og fremfor alt den musikalske ekspertise. Præsten er ikke nødvendigvis særlig velbevandret i kirkemusik endog musikalsk udrustet i det hele taget. Måske mere end de juridiske uklarheder er det præstens manglende faglige autoritet på området, der truer med at tømme præstens arbejdslederfunktion over for organisten for mening. Organistens regulativ formuleres, så der forsøgsvis tages højde for konflikterne.

Over for musikken i gudstjenesten udover salmerne har præsten i traditionel fortolkning restriktiv kompetence: Præsten kan ikke forlange bestemt musik til præ- og postludium, men kan sige: »Jeg vil ikke have, at du spiller det og det.« Men – eftersom organisten ikke er forpligtet på at aftale sin tilrettelæggelse af gudstjenestens musik på forhånd med præsten, kan præstens restriktive kompetence i praksis kun bruges til at sige: jeg vil ikke have, at du spiller det – igen.« Og selvom fantasien næppe kender grænser for, hvorledes et sådant påbud vil kunne omgås, vil virkeligheden formentlig altid overgå den.

Med hensyn til det centrale spørgsmål om salmemelodier formuleres det i standardregulativet:

Melodirepertoiret (ved gudstjenester og kirkelige handlinger, m.a.) omfatter følgende samlinger: V. Bielefeldt: Melodier til salmebog for Kirke og Hjem, Th. Laub: Dansk Kirkesang, J.P. Larsen, F. Viderø og M. Wöldike: 130 melodier til Salmebog for Kirke og Hjem, J.P. Larsen og M. Wöldike: Den danske Korralbog (hertil lægges den nye korralbog, m.a.) samt melo-disamlingerne til de salmebogstillæg, der er indført ved kirken efter beslutning af menighedsrådet. Salmernes melodivalg aftales mellem den tjenestgørende præst og organisten. Såfremt der er enighed mellem præst og organist, kan andre melodier benyttes. Er præstens og organistens ønsker med hensyn til melodivalget ikke sammenfaldende, er præstens ønske afgø-

rende, såfremt melodien findes i det ovennævnte repertoire. I tilfælde af gentagen principiel uenighed kan sagen forelægges biskoppen.

Præstens beslutningskompetence gælder altså kun inden for det på forhånd fastlagte repertoire. Bag det ligger det 19. og 20. århundredes kraftige konfrontationer på kirkesangens område og en central kirkemusikalsk autoritets mulighed for at præge og afstikke retningslinier. Bemærkelsesværdig er formuleringen om »gentagen principiel uenighed«. Man må forestille sig, at den sigter på de stridigheder om salmemelodier, der opstod i kølvandet på vækkelserne og de kirkelige retningers brug af salmemelodier som identitetsmærker, herunder Thomas Laubs meget bevidste og til tider kompromisløse »kirkestil« og dens sammenstød med andre stilarter – en strid, der samtidig var/er en teologisk strid mellem forskellige kirkelige retninger og forskellige kirkesyn. Et par generationer af kirkemusikere har på Laubs foranledning haft en klarere teologisk tænkning om gudstjeneste og liturgi og musikkens rolle i den end mange præster. Gentagen principiel uenighed må formodes at henvise til uenighed om stilen, som underliggende er en teologisk uenighed. Derfor giver det mening at sende den videre til biskoppen. Der er altså her taget højde for, at organisten kan have en teologi og et kirkesyn, som ikke helt uden videre skal vige for præstens.

Den kirkelige forpligtelse

Organisten behøver ikke at være medlem af folkekirken – det skal præsten. Det kan tolkes som en frihedsrettighed og som en anerkendelse af organisten som først og fremmest professionel, eller det kan tolkes som en ligegyldighed over for organistens kirkelige virke og musikkens betydning. I det formelle forhold kan ligge kimen til en skævhed i opfattelsen af henholdsvis præstens og organistens forpligtethed på folkekirkens forkyndelse og forventning til samarbejdet.

Det er i den forbindelse interessant at se nordpå til Norge, hvor man for nylig har indført *vigsling*, indvielse, ordination, for alle nyansatte organister. Bevæggrundene har været at synliggøre anerkendelsen af og forventningen til

organistens kirkelige virke og engagement, »afbalancere« forholdet til præsten, og betone musikken som en del af evangeliets forkyndelse. Tendensen i norsk kirkemusikliv har i en del år gået i retning af en større »kirkeliggørelse« af organistembedet, der som en følge har genoptaget kantor-betegnelsen – som en gudstjenestelig identitet fremfor en musikalsk. Nu synes pendulet imidlertid er være på vej tilbage igen i retning af en styrkelse af musiker-identiteten hos organisterne, bl.a. som opdæmning imod, hvad mange organister opfatter som en udvikling af embedet i retning af »kulturel diakon«: Der spores en stigende forventning til, at organisten/kantoren skal bruge musikken til at skabe menneskelige fællesskaber (subsidiært hygge og stemning).² Heri kan der findes en fælles udviklingstendens for såvel præste- som organistembede, som ikke er ukendt heller i Danmark.

Konfrontationen mellem ord og toner

Under alt konfliktstoffet ligger – udover den almindelige menneskelige trang til konflikt – det skel mellem ord og toner, der som en platonisk arv er overdraget til den kristne tradition som et skel mellem ratio og materie, ånd og krop, fornuft og følelser og forvaltet med skiftende gennemslagskraft. Skiftevis – fra Augustin over Laub til nutiden – fremhæves musikken som et aktiv eller som en fare for forkyndelsen, men altid som en størrelse adskilt fra selve forkyndelsen: »Tilsyneladende er der en tendens til, at når det står sløjt til med kirkegangen, giver man en utidssvarende musik og liturgi skylden, mens man omvendt fremhæver en fremragende forkyndelse, når alt går godt.«³

Den golde skelnen mellem ord og toner, der med jævne mellemrum drager ikonoklastisk gennem kirkens historie kunne vi måske nu efterlade i det 20. århundrede. Troen kommer af det, der høres, og ordet kan ikke høres, uden at det klinger, og deri er allerede musikken.« Lyd er Legem, Skrift er Skygge,/ Ei i Bøger Aanden boer,« siger Grundtvig (i »Jesus! hvor er du dog henne«). I den både fortvivlende og forjættende konstatering, at et vist mål af konflikt er iboende i forholdet mellem præst og organist – som i ethvert ægteskab, – kan vi vende os til konfliktens positive aspekter: den dynamiske vekselvirkning i det gode samarbejde om f.eks. salmevalg og undervisning. Den gensidige respekt og anerkendelse af forskelligheden er eneste forudsætning.

Den nye salmebog og koralbog har desuden sammen med tidens øgede krav til undervisning og udvidelse af gudstjenestelivet udover de faste gudstjenester betydet, at præster og organister i stigende grad »rykker sammen« om opgaverne. Der er fokus på musikken som en væsentlig del af kirkens udtryk og af gudstjenesten – også fordi der i tiden generelt er fokus på sanseindtryk og musikalsk oplevelse. Der er i de seneste år taget en del initiativer til at styrke samarbejdet mellem præster og organister. I 1996 dannedes det landsdækkende netværk »Forum for musik og teologi«. Teologisk Pædagogisk Center, Løgumkloster (TPC) afholdt i 1999 et konferenceforløb, som resulterede i lokale kursusforløb for præster og organister rundt i stifterne. I Aalborg stift affødte det et stiftsudvalg for kirkemusik, der arrangerer fælleskurser og arbejder med oplysning om kirkemusikalske forhold. Ribe stift har nedsat en arbejdsgruppe vedrørende samarbejde om kirkemusikken. Desuden har TPC de senere år udbudt teologiskurser for organister, som har haft stor deltagelse – man kunne håbe, det samme ville gøre sig gældende med evt. kirkemusik-kurser for præster.

Der er så umådelig meget evangelium i musikkens strukturer og i musikudøvelsen som sådan, at det er godt, at der er mindst to, der er ansat til at arbejde sammen om den. Og forskelligheden mellem præst og organist vil vise sig at være en styrke i samarbejdet – flerstemmighed glæder, og udvikler sig i vekslende mellem dissonans og harmoni.

Noter

- 1 Se Henning Bro Rasmussen: »Kirkesanger og landsbyorganist. Om den seminariuddannede lærer som kirkemusikalsk medarbejder gennem 200 år«, Odense Universitetsforlag 1998.
- 2 Citatet skyldes interviews med norske organister/kantorer fra Aalborg Stifts-udvalg for Kirkemusiks studierejse, maj 2005.
- 3 Organist Peter H. Andersson i Aalborg stifts vejledning til menighedsråd om kirkemusik, som er under udgivelse.

Marianne Christiansen sognepræst
Asylgade 22, 7700 Thisted

Replik

Hans Raun Iversen

KRITISK FORUM for Praktisk Teologi har fejret de første hundrede numre (Tillykke!) ved at sætte fokus på den praktiske teologi i nr. 100, der udkom lige før sommerferien. Forskellige analyser, holdninger og synspunkter bringes til torvs – for forfatternes regning. Således også i Lone Fatums bidrag »Praktisk teologi – eller teologiens praksis«. Desværre skæmmes Lone Fatums bidrag af en række faktuelle fejl. Da der hermed gives et fejlagtigt billede af faget Praktisk Teologi ved Københavns Universitet, skal jeg bringe følgende korrektioner:

1) Side 40 oplyses det, at fagets lærere kom og gik efter fagets indførelse i 1989. Vi var to lærere, hvoraf Eberhard Harbsmeier blev ansat i januar 1986 og flyttede til Præstehøjskolen i august 1996, mens jeg har været på pinden siden 1982. Bent Flemming Nielsen har været på pinden i nu seks et halvt år. Derfor var der også en ganske fast linie fra starten over lærebogen fra 1995 og for den sags skyld til i dag, hvor samme lærebog bruges, selv om den nu

selvsagt trænger til en meget omfattende revision.

2) Side 42 oplyses det, at faget ikke har været »højstatusfag«, at den obligatoriske del »for langt de fleste studerende blot er noget, der skal overstås«, ligesom faget i det hele taget har »en problematisk status ved Fakultetet«. Det passer langtfra med, hvad de studerende år efter år udtrykker ved mundtlige og skriftlige evalueringer, ej heller med det faktum, at faget altid har haft en uforholdsmæssig høj del af de studerende til øvelser og opgave- samt specialeskrivning og slet ikke med, at det københavnske fakultet i enighed ved sidste studieordningsskift i 2003 fastholdt, at der ikke findes teologi uden praktisk teologi, hvorfor faget i København blev placeret som en del af BA-uddannelsen, mens faget i Århus kun kan tages på kandidatdelen, ligesom faget her har en markant ringere lærerdækning.

3) »Indførelsen af Praktisk Teologi betød ikke, at modstanden lagde sig«

(igen s. 41). Igen en fejlagtig oplysning. Jeg har siden min første ansættelse i Århus i 1974 og indtil 1989 undervist i praktisk teologiske emner som valgfrie områder. Derfor havde jeg i 1989 opøvet en vane med at forklare og forsvare faget ved indledningen til et kursus. Siden 1989 har den slags været helt unødvendigt. Lad os nu komme i gang! Sådant holdningen været på alle hold siden 1989. I den første lille snes år var der på et hold indimellem et par modstandere af faget (ofte tidehvervsinspirerede), men selv dem må vi savne i dag.

4) Side 41 og 42 oplyses det, at jeg »igennem mange år« har været fagets eneste lærer, hvad der har ført til min »på godt og ondt enevældige ledelse«. Det første er let af afvise. Jeg har været ene om at være fuldtidsansat i siger og skriver to semestre og har i de semestre altid haft endog meget voksne kolleger inde som eksterne lektorer. Jeg har kæmpet for og haft held med at holde den anden stilling besat trods mange spareknive efter Harbsmeiers afgang, først med Tor Johan Grevbo (1997-98) og siden med Bent Flemming Nielsen (fra januar 1999). Det universitetspolitiske korrekte ville have været at opslå et adjunktur til en yngre kollega efter Harbsmeiers afgang. Når jeg har argumenteret for – og fået (!) – en kollega på (mindst) lektorniveau har det været, fordi jeg – af hensyn til faget – ikke ville være »hovedlærer«, endsige »ene-

vældig«. Jeg har aldrig haft mere end halvdelen af undervisningen inden for et år – og mine kolleger har generelt været vejledere for flere specialer end jeg og oftest også haft flere studerende på deres øvelseshold. Faget har altid været ledet i enighed og ligelighed mellem dets udøvere. Noget andet er, at jeg i 10 år har været institutleder for Systematisk Teologi, som Praktisk Teologi hører under. Om jeg har været »enevældig« i den funktion, kan man jo spørge kollegerne ved instituttet om.

5) Generelt pukker Lone Fatum på, at problemet med praktisk teologi i København (i min udgave) er, at den er »kirkeligt orienteret« (s. 42), vægter »kirkepraktik« (s. 43 og 46) samt »kirkelighed og kirkeaktivisme« (s. 45). Jeg deler ikke Lone Fatums holdning til den del af virkeligheden, der udgøres af kirkeligheden. Den må universitetet efter min mening forholde sig til på samme måde som til resten af virkeligheden. Men det er ganske enkelt ikke rigtigt, at faget har været forbundet med »aktivisme« og sågar »praktik«. Praktik har vi heller aldrig haft i forbindelse med teologistudiet i København, selv om det jo nu er obligatorisk på næsten alle andre former for universitetsstudier. Enkelte specialestuderende har interviewet præster og måske sågar lægfolk med en vis inddragelse af antropologiske metoder i forbindelse med specialer. Et eksempel

kan man se i Marianne Juel Maagards speciale »Et satans uvæsen. Eksorcisme i Folkekirken«, der er udgivet af Anis i 2003. Det var i øvrigt Bent Flemming Nielsen, der havde fornøjelsen af at være vejleder for dette speciale.

6) Lone Fatum kan oplyse, at »splittelsen mellem de teologiske discipliner«, der var godt i gang i slutningen af 1970'erne, »som bekendt er blevet større og endnu mere markant siden da« (s. 43). De fleste af Lone Fatums kolleger er vist af den modsatte opfattelse med hensyn til udviklingen i det sidste årti! Når Fatum yderligere kunne ønske sig en større besindelse blandt sine eksegetiske kolleger »med hensyn både til eksegesen som teologisk disciplin og teksternes kvalitet som religiøs og teologisk brugslitteratur,« kan man ikke ønske sig meget mere som praktisk teolog. Tilmed har Fatums kolleger for nylig søsat et helt Center for Studiet af Bibelens Brug.

7) Lone Fatum oplyser, at hun ikke husker, hvorfor praktisk teologi fra begyndelsen fik et formaliseret samarbejde med kirkehistorie, men ikke med eksegesen (s. 44). Den eksisterende ordning blev lavet i enighed mellem alle faggrupper. Hensigten var først og fremmest at få et fælles pensumudvalg for at styre fagets profil og niveau og at sørge for, at eksaminator og censor ikke kom fra samme lille fagområde. Derfor var det normale indtil 2002, at

lærere fra kirkehistorie efter turnus censurerede, og hvis pensum lagde op til det, eksaminerede i praktisk teologi, mens der også altid var én af fagets to lærere med. Det har givet en høj grad af fasthed med hensyn til fagets normer, og det har samtidig bevirket, at alle lærere på kirkehistorie har haft et godt kendskab til fagets virke. I 2002 overgik faget efter ønske fra censorerne til ekstern censur, hvad der selvsagt også har mange fordele. En bagside er, at lærerne fra kirkehistorie nu sjældnere medvirker (nemlig som eksaminatorer, når pensum lægger op til det), idet det normale er, at fagets lærere, som har haft det meste af undervisningen, forestår eksaminationen. Eksegeterne er hjerteligt velkomne til at være med efter helt samme ordning. Det kan fx ske i forbindelse med Lone Fatums og Bent Flemming Niensens semesterkursus om »Tekst, Prædiken og ritual« i efteråret 2005 – eller aktiviteter under Center for Studiet af Bibelens Brug. Vi har altid betragtet faget som et åbent tværfag, selv om det også har sit særlige faglige fokus i kristendommens kommunikationsformer.

8) Endelig kan Lone Fatum oplyse, at »omgangen med bibeltekster i forbindelse med undervisningen i Praktisk Teologi i mange år har været baseret på forestillingen om, at eksegesen blot var et historisk kedsommeligt og i praksis ganske unyttigt fag, som de studerende gjorde klogest i at glemme alt om« (s.

44). Jeg er helt enig i, at det er »både synd og skam«, hvis det ellers havde været rigtigt. Jeg kan ikke forestille mig, at nogen lærer i praktisk teologi nogensinde har givet udtryk for et sådant synspunkt. Og der er masser af eksempler på, at vi praktiserer det modsatte. I praktisk teologi er de bibelske tekster ikke blot »religiøs og teologisk brugslitteratur« ligesom fx salmebogens tekster. Det er de i høj grad, og de studeres som sådan. Men de er da også teologiske tekster, der må læses på bedste eksegetiske vis, akkurat som de antagelig er det for Lone Fatum. Det syn kan man se afspejlet så at sige i hvert kapitel i lærebogen Praktisk Teologi.

Er alt da kun godt og rigtigt omkring praktisk teologi i København? Nej,

meget kunne være bedre og anderledes. Vi mangler fortsat mange solide oversigtsmonografier inden for fagets områder. Det ville også være en stor gevinst med nogle velredigerede kilde-samlinger. Fagligt og pædagogisk udviklingsarbejde kan vi bruge meget af. Praktisk teologi er for vigtig til at overlade det til de (få) praktiske teologer. Når andre, som tendensen synes at være i dag, får øjnene op for praktisk teologiske problemstillinger, er der endnu mere brug for praktiske teologer til at fastholde fagligheden i arbejdet.

Hans Raun Iversen, lektor,
afd. for systematisk teologi
Københavns Universitet

Redaktion

Birte Andersen
Emdrupvej 42
2100 København Ø – tlf. 39 18 30 39

Jette Marie Bundgaard-Nielsen
Hybenvænget 2
8362 Hørning – tlf. 86 92 10 02

Jørgen Demant
Hjortekærsvvej 74
2800 Lyngby – tlf. 45 88 40 75

Lena Kjems
Solbakken 15
8240 Risskov – tlf. 86 17 58 36

Hans Vium Mikkelsen
Aastrup Alle 21
6100 Haderslev – tlf. 73 74 58 98

Anders Klostergaard Petersen
Kirkevænget 175
8310 Tranbjerg – tlf. 89 42 22 48

Cecilie Rubow
Åbrinken 33
2830 Virum – tlf. 35 39 04 22

Camilla Sløk
Ericavej 122
2820 Gentofte – tlf. 39 66 12 28

Jesper Stange
Fiolstræde 8, st.
1171 København K. – tlf.

Elof Westergaard
Mariehøj 17
8600 Silkeborg – tlf. 86 80 08 15

Henrik Brandt-Pedersen
Religionspædagogisk Center
E-mail: hbp@rpc.dk

Kritisk forum for praktisk teologi, 101
25. årgang udgives af redaktionen i
samarbejde med Forlaget ANIS. Ud-
gives med støtte af Kulturministeri-
ets bevilling til almenkulturelle tids-
skrifter

Ansvsh. redaktører for nr. 101
Lena Kjems, Jesper Stange og
Elof Westergaard

ISSN 0106 – 6749

© Forfatterne og *Kritisk forum for
praktisk teologi*

Kritisk forum for praktisk teologi er
sat hos Forlaget ANIS og trykt i off-
set hos AKA-print, Århus

Layout: Mindgame

Bestilling af tidsskriftet kan ske ved
henvendelse til:

Kritisk forum for praktisk teologi
ANIS/Religionspædagogisk Center
Frederiksberg Allé 10

DK-1820 Frederiksberg C
tlf. 3324 9250 – fax 3325 0607
www.anis.dk. e-mail: anis@rpc.dk

Prisen for et abonnement på 25. årg.
er kr. 265,- (studerende kr. 215,-).
Enkeltnumre sælges for kr. 95,-
Ældre numre af tidsskriftet kan fås
ved henvendelse til forlaget

Henvendelse vedr. indlæg i tidsskrif-
tet kan rettes til forlaget eller til re-
daktionens medlemmer