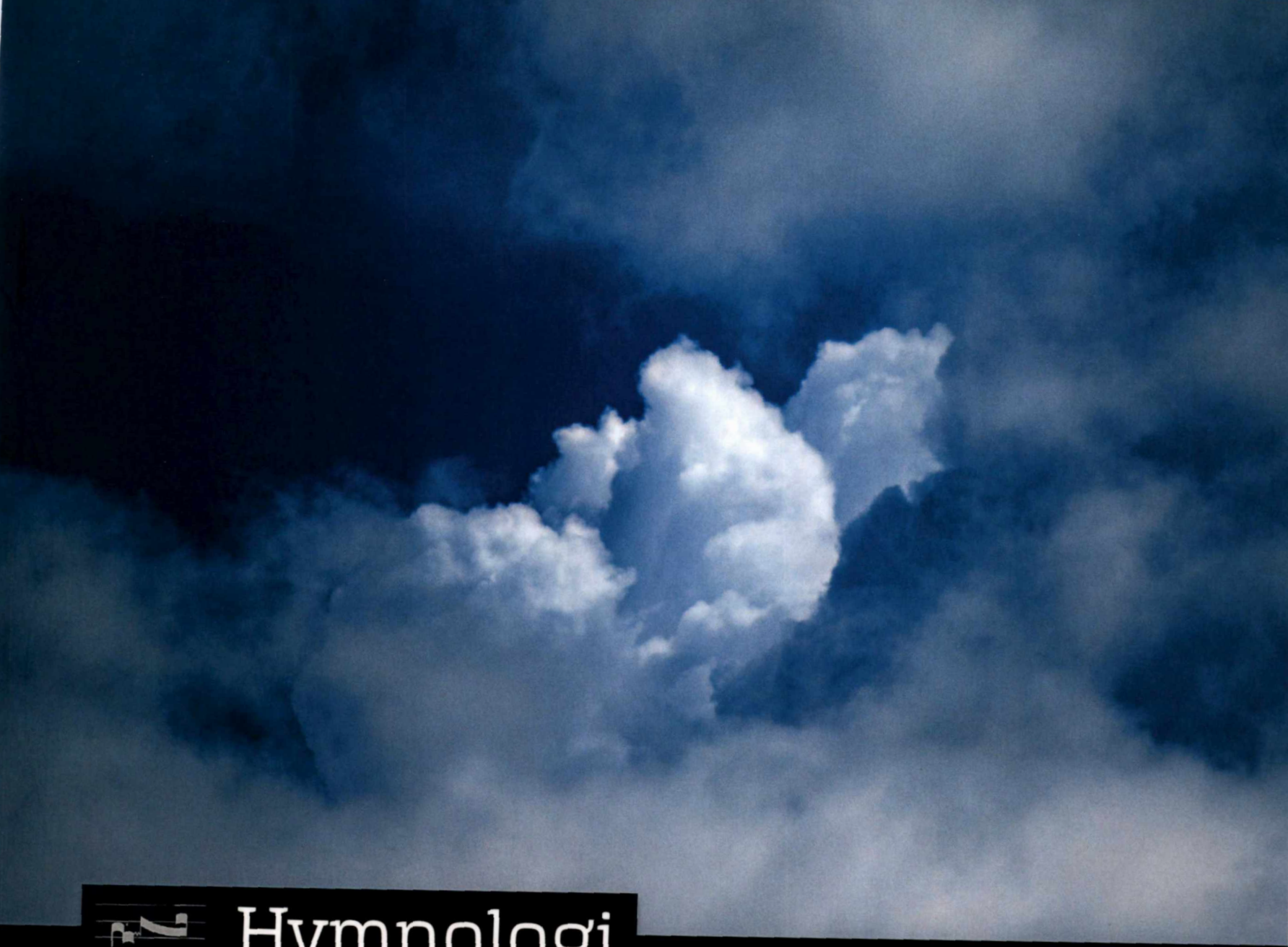


Hymnologi

NORDISK TIDSSKRIFT

UDGIVES AF HYMNOLOGISK SELSKAB
OG NORDHYMN

1-2

47. ÅRGANG
JUNI 2018

au

av582339@uni.au.dk
Ngeegechn18

Om tidsskriftet

HYMNOLOGI // Nordisk tidsskrift gik i 2012 over til *peer-review*, hvorfor videnskabelige artikler, der er blevet bedømt, udskilles i en afdeling for sig.

Web: **www.hymnologi.com**
Facebook: **facebook.com/hymnologi**
Instagram: **instagram.com/hymnologi_com**

Hymnologi - Nordisk tidsskrift
C/O Ove Paulsen, Hoffmannsvej 20, 3. tv., DK-8220 Brabrand.

Ansvarshavende redaktør: Ove Paulsen, tlf.: (+45) 2621 1943, e-mail: ove@hymnologi.com

Abonnement/sekretariat: Christian Hebell Paulsen, tlf. (+45)5186 7575, e-mail: christian@hymnologi.com.
Abonnement tegnes via hjemmesiden: www.hymnologi.com/bliv_abonnent/

Redaktørens nordiske referencegruppe:
Finland: Anna Maria Böckerman, teol. dr. MuL., e-mail: am.bockerman@evl.fi
Erkki Tuppurainen, professor em., mus. dr., e-mail: erkki.tuppurainen@koti.fimnet.fi
Island: Einar Sigurbjörnsson, professor, teol. dr., e-mail: eisig@hi.is
Norge: David Scott Hamnes, rådgiver, ph.d., e-mail: dsh@kirken.no
Sverige: Anna Jönsson Evertsson, teol. dr., e-mail: Anna.Evertsson@tele2.se

Krav til manuskripter
Manuskripter indsendes som attachment til e-mail i almindelig Word-format (*.doc eller *.docx).
Find yderligere oplysninger og download vores style sheet på **www.hymnologi.com**

Publikationssprog: *Dansk, norsk (bokmål/nynorsk) og svensk, samt engelsk og tysk.*

Forord

Vore gode og tro læsere og abonnenter har ikke fortjent andet end gode og positive nyheder. I dette nummer har jeg desværre et par stykker, der ikke er helt gode.

Når vi til november sammen med udsendelsen af nr. 3-4 2018 opkræver årsabonnementet, der giver medlemskab af Hymnologisk Selskab (fortsættelsen på Salmehistorisk Selskab), vil prisen være steget fra 275 DKK til 300 DKK.

Årsagen er ikke glittet papir eller trykning i sort eller farver, men ene og alene portoen, der stiger og stiger. Omkring 2010 var trykningsudgifterne endnu dobbelt så høje som forsendelsesudgifterne, nu er begge lige høje. Abonnementsprisen 275 DKK blev fastsat omkring år 2000. Fra 2000 til 2014 steg Post Danmarks porto med 105 %. I samme periode steg prisen på aviser og tidsskrifter generelt med 73 %. Vi ser os nu nødsaget til en prisforhøjelse på 25 DKK. Det lyder voldsomt, men beløbet er en forhøjelse på 9 % over henved 20 år og svarer i praksis til f.eks. en kop kaffe på et ikke alt for dyrt sted, og kun én gang om året.
Vi håber derfor på jeres forståelse. Alternativet er, at tidsskriftet, som andre videnskabelige tidsskrifter før det, ikke længere bliver trykt på papir og sendt ud med posten, men ligger på internettet og kan læses der mod betaling.

Den 25. maj trådte EU's meget omdiskuterede persondataforordning General Data Protection Regulation (GDPR) i kraft. Den omfatter også dette tidsskrift.

Det betyder, at man fremover kun kan blive abonnent ved at tilmelde sig via vores hjemmeside: www.hymnologi.com/bliv-abonnent/. Her skal man tillige klikke et "flueben" på under "Jeg er indforstået med, at *Hymnologi* må gemme mine personlige oplysninger, så længe jeg er abonnent på tidsskriftet". Dermed giver du os i medfør af GDPR tilladelse til at opbevare din postadresse og e-mailadresse. Alle abonnenter skal give os den tilladelse. Instruktion følger med nr. 3-4 til november. Dog udleverer vi nu som før hverken adresser eller andre personlige oplysninger til kommerciel eller anden tredjepart.

I dette nummer fortsætter vi med at præsentere den byzantinske digter Romanos Melodos. Den norske forsker, Thomas Arentzen, fortæller i sin artikel, hvordan Romanos i 500-tallet kunne benytte sig af groteske billeder, når han skulle beskrive Lazarus i helvede i sine hymner.

Peter E. Nissen, der også tidligere har bidraget med spændende stof til tidsskriftet, har skrevet en gennemarbejdet artikel om Ahnfelts Sangbog. Vi arbejder på i næste nummer at kunne bringe en artikel med en anden vinkel på samme sangbog. To studier af sang-

bogen på så kort tid vidner om, at NordHymn med god grund, bl.a.planlægger at udgive en artikelsamling om pietismen og dens salmer. De øvrige emner i NordHymns projekt er: Nye salmer i Norden og salmebegrebet i dag, Salmeindspilningernes boom først i dette århundrede og Salmer, sang på modersmålet og forsamlingssang i de nordiske lande før 1650. Læsere, som arbejder med et eller flere af disse emner, er meget velkomne til at henvende sig til mig.

Ulrik Spang-Hanssens artikel *Salmetempo i Danmark fra Ruder Konge til i dag,* der, som man kan se, har ligget lidt længe på vores bord, har nu endelig fået plads i vore spalter. Denne artikel offentliggøres desuden fra 1. august 2018 på Dansk Organist og Kantor Samfunds hjemmeside www.doks.dk.
Et sammendrag af artiklen bringes i Organistbladets augustnummer 2018. Forfatteren har selv copyright.

For at oplyse læserne aktuelt om den ikke ubetydelige lovsangsbevægelse i Norden, som sidst er beskrevet i Per Olof Nissers artikel i nr. 2/2009, har vi bedt Sofia Wastesson skrive en ny artikel om emnet, som hun behandlede det i sit foredrag *"Vi menar ju samma sak": En intervjubok om lovsång, psalm och andra ord för kristen sång* på Hymnologisk dag i Lund 21. marts 2017.

I anledning af Reformationsjubilæet fik lærere på Aarhus Katedralskole den idé at lade gymnasiasterne konkurrere om at skrive den bedste reformationssalme, tekst eller melodi. Inspireret af DRs transmission af nytårsgudstjenesten fra Aarhus Domkirke, hvor vindersalmen blev sunget, og via kontakt til skolens kontor fik vi kontakt med vinderne Benedikte Støvring og Mathilde Thrane, som vi præsenterer i en samtale sammen med deres bidrag. Copyright til melodi: Mathilde Thrane. Copyright til tekster: Benedikte Støvring.

Det spændende samarbejde mellem Anne Vad og Jesper Gottlieb om *Allehelgensssang* faldt som en appelsin i vores turban. Copyright har forlaget Dansk Sang.

Thomaslied blev fremført af Andreas Marti og Elie Joillet under en kirkekoncert i Løgumkloster Kirke i august 2017 arrangeret af Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie. Susanne Brandt har selv copyright til sin tekst. Det samme har Benedikte Brisson. Til *Regnvejrsverden* har digter og komponist hver især copyright til deres værker.

Nodeopsætning af *På vandring mod himlen*, *Regnvejrsverden* og *Thomaslied* ved Uffe Holmsgaard Eriksen. Noderne er gengivet med hans tilladelse.

God læselyst!
Brabrand, 10. juli 2018
Ove Paulsen

Indholdsfortegnelse

PEER-REVIEWEDE ARTIKLER	
Ulrik Spang-Hanssen: *Salmetempo i Danmark fra Ruder Konge til i dag*	7
Peter E. Nissen: *Ny-evangelisk sang og musik*	21
Thomas Arentzen: *Inn mot kjødets nullpunkt*	34

ARTIKLER I ØVRIGT	
Stig Wernø Holter: *Et ukjent eksemplar av Niels Jesperssøns Graduale*	41
Sofia Wastesson: *En resa mot Guds närvaro*	45
På vandring mod Himlen. Benedikte Støvring og Mathilde Thrane	59
Mads Djernes og Ove Paulsen: *Samtale med Mathilde Thrane og Benedikte Støvring*	62
Hvorfor tro? Benedikte Støvring	73
Allehelgenssang. Anne Vad og Jesper Gottlieb	74
Om Allehelgen og allehelgenssangen. Tekstkommentar af Ove Paulsen og Lea Wierød Borčak	82
Thomaslied. Susanne Brandt og Benedikte Brisson (John Francis Wade)	84
Regnvejrsverden. Benedikte Brisson og Ruth Faaborg Nielsen	88

ANMELDELSER	
Om musikken i '100 salmer' og 'Kirkesangbogen'. Anmeldelse ved Birgitte Ebert	92

Salmetempo i Danmark fra Ruder Konge til i dag

Af Ulrik Spang-Hanssen

> Almuen synger af Naturen slet; de høiere Classer ikke meget bedre, og tage for størstedelen eiheller Deel i Sangen i Kirken, deels fordi de ansee Prædiken for den eneste væsentlige Deel af Gudstjenesten, deels af Undseelighed for at lade deres Stemme høre, og deels fordi det nu er gaaet af Moden og kaldes gammeldags, ligesom Bordbønner m. m., og endeligen, fordi de ei kiende Psalmemelodierne, og i det hele ansee Choraler for den allerkjedsommeligste og meest smagløse Musik[1].

"Jo mere tingene forandres, desto mere vedbliver alt med at være det samme" siger et velkendt fransk ordsprog, der vel oftest bruges om politikeres korrupthed og institutioners bureaukrati, men som med mindst lige så stor ret kunne gælde de diskussioner om kirkesang og kirkemusik, der i århundreder, måske endda i årtusinder, har verseret mellem kirkemusikere, gejstlige og lægfolk. Det har i tidens løb været forskelligt hvilke grupperinger, der har indtaget hvilke positioner, men hovedpositionerne har været de samme:

1. Nutidens kirkesang er elendig/ikke eksisterende/ ildelydende/decideret anstødelig.
2. Det skyldes bl.a., at menigheden ikke kender sangene.
3. Fordi de er frygteligt langsomme, triste og kedelige.
4. Derfor må vi have nogle nye sange/noget andet og livligere musik, så der kommer nogle flere folk
5. Men vi skal passe på, at denne musik passer til kirken, og det gør den ambrosianske kirkesang/ de verdslige boleviser/operettearierne/folkeviserne/den rytmiske musik visselig ikke.
6. Så måske skal vi prøve at værne om traditionen, nænsomt støve den af og inddrage det mindst anstødelige af det nye.

Det har i århundreder været hævdet, at nutidens kirkemusik og -sang var kedelig og langsom, og at den derfor var ufolkelig. Men findes der mon i vores salmetradition tempi, som er mere folkelige end andre? Har menigheden mon et grundtempo, som den reagerer negativt på, hvis man afviger fra? "Karl Hoyers koralforspil er efter tysk tradition kortere fantasier, som spilles over salmens tema(er), umiddelbart før den skal synges. Derfor er visse af koralforspillene endda med i to forskellige tonehøjder.... Som *forspil* til en dansk salme er de imidlertid ikke brugbare, fordi de ikke kan spilles i **naturligt** salmetempo,

sådan som traditionen for salmeforspil er i dansk kirkespil"[2]. Således står der i en anmeldelse i Organistbladet fra 2007 af en samling koralforspil. Udhævningen af ordet 'naturligt' er min og viser, hvor let vi kommer til at tro, at netop den måde hvorpå og det tempo hvori vi spiller salmer i dag er de naturgivne, som altså egentlig af sig selv burde falde ethvert musikalsk menneske ind. Når Karl Hoyers satser helt åbenbart alligevel har været brugt som forspil til menighedssang, er det måske fordi han er udlænding, og fordi man syd for grænsen ikke kan regne med, at man kender til sådanne finurligheder som en tempomæssig overensstemmelse mellem forspil og salme. Anmelderen tænker måske ikke på, at andre tider, som f.eks. Karl Hoyers, kan have set helt anderledes på, hvad et naturligt salmetempo mon kan tænkes at være, og at komponisten højst tænkeligt har udmærket overensstemmelse mellem forspillets tempo og det salmetempo, han forestiller sig. Men hvorledes er så traditionen i dansk salmesang?

Et af de parametre, der i nyere tid har ændret sig mest under fortløbende tilpasninger af salmespillet og -sangen, er netop tempoet, der - er det min påstand - i løbet af det 20. og 21. århundrede er steget til noget i retningen af det femdobbelte af, hvad det var engang. Dette er så meget desto mere påfaldende, som den verdslige musik i det samme tidsrum foretager præcis den omvendte bevægelse, idet nemlig dens tempo falder støt og roligt op igennem 1900-tallet. Hvor kan man nu vide det fra? Siden ca. år 1900 har vi uigendriveligt bevismateriale i form af grammofonplader og andre optagelser, som på den tid langsomt begyndte at vinde frem. Fra ældre tider har vi skriftlige kilder til tempoudviklingen, der siden omkring 1810 kunne måles med metronom, inden da fortrinsvis med ur og pendul. Der aftegner sig to spor fra barokken og frem: et kirkeligt, der er præget af de langsomme tempi, som nødvendiggøres af de lange efterklangstider i kirkerummene og af de mangestemmige korværker, hvis komplicerede polyfoni ofte har brug for god plads, og et hurtigt, til dels meget hurtigt verdsligt, der topper i den hurtige ende i de franske tambourins, rigaudons og canaries[3] og i de italienske giguer. Det langsomme salmesangstempo findes eksempelvis virkningsfuldt beskrevet hos den anonyme 'Vom deutschen Kirchenlied, wie es unsre Väter dichteten und sangen und vom musikalichen Theil des protestant. Cultus überhaupt'[4]. Den anonyme forfatter anfører her, hvorledes melodierne falder fra hinanden, fordi tempoet er blevet så langsomt, at menigheden kun synger én tone pr. åndedræt, hvilken de så til gengæld brøler afskyeligt. Derved giver man således også folket tid til at forsire melodien på allehånde siirlige og usiirlige måder, hvad forfatteren tydeligvis tager ironisk afstand fra: "In der That eine sehr kirchliche und erbauliche Ausschmückung des trockenen cantus firmus!!" ["Visselig en meget kirkelig og opbyggelig udsmykning af den simple cantus firmus"]. Endelig falder det forfatteren for brystet, at sangen er blevet uden takt, at det besværliggør menighedens tilegnelse af melodistoffet og at forståelsen af teksten bliver besværliggjort. Sidst, men ikke mindst, er forfatteren utilfreds med, at det langsomme tempo giver organisterne lejlighed til at ændre på harmonikken hele tiden (velsagtens for at få tiden til at gå); han mener, at det får stå hen, om dette

overhovedet er lovligt, "aber so viel ist gewiß, daß es wenigstens für die gegenwärtige Beschaffenheit unseres Gemeindegesanges durchaus unstatthaft sei, was wir bei Besprechung des Orgelspieles weiter darlegen wollen" ["Så meget er sikkert, at det i det mindste i forhold til vores salmesangs nuværende tilstand i et og alt er uholdbart, hvilket vi ved omtalen af orgelspillet vil komme nærmere ind på"]. Vi kan altså gå ud fra, at denne fremgangsmåde (der findes åbenbart sågar organister, der spiller *alle* vers forskelligt) er helt utilstedelig med menighedssangen i dens daværende (sørgelige) forfatning.

Det fremgår klart af teksten, at dette ikke er en ny situation, men har stået på i nogen tid. Der findes flere teorier om, hvad det klare fald i salmetempoet, som man mener har fundet sted siden Luthers tid, kan skyldes. Det kan skyldes indførelsen af salmebøger og folkets langsomme læsetempo, det kan omvendt skyldes, at mange sang udenad og havde vrøvl med at huske teksten, eller skylden kan skydes på den i anden halvdel af 1600-tallet indførte orgelledsagelse[5]. Der findes imidlertid også yderligere en mulig forklaring, nemlig at som nævnt både organist og forsanger og til dels også menighed har ornamenteret melodierne undervejs, således som man langt op i det 19. århundrede har kunnet oplevet det, ikke mindst i Dalarna i Sverige[6]. Denne samtidige ornamenteren vil velsagtens kunne have medført, at salmesangen ofte(st) har lydt ganske kaotisk. Allerede Hans Thomissøn (1569) og Niels Jesperssøn (1579) nævner da også den "forfengelige skraal og mundklammer udi kirken". Sammesteds læses om de 'sersindige' Sognedegne, som "icke sig beflite at bruge oc ved macht holde thend ordentlige Sang, som udi Ordinantzen til sin bestempte tid beramt er, Allenvegne udi Kirckerne at skulle sjungis; Men mere effter theris egen lyst, uden ald forskjel, sjung huad thennem gott tyckis och først forekommer"[7]. Denne kaotiske ornamenteren kan også have medført, at tempoet gik ned, da man vel nødvendigvis ofte har skullet vente på hinanden. Derefter er den folkelige udsmykning måske stivnet i en mere formel ornamentik med anvendelse af de væsentligste ornamenter. Schiørrings udgave af sin egen koralbog fra 1781 ('Firestemmige Choralsange for fire Syngestemmer, Zinke og Basuner eller andre beqvemme Instrumenter', Gyldendal, 1783)[8] har ligefrem udskrevet adskillige sådanne i diskanten. Man kan sagtens forestille sig, at ornamenterne derefter gradvis er forsvundet, men at det langsomme tempo er forblevet.

Berggreens forord

Da Kgl. Sanginspektør A.P. Berggreens koralbog udkommer i 1853, er den dels en praktisk håndbog til brug for kirkemusikere og dels et kampskrift. Den indskriver sig i en på daværende tidspunkt temmelig kort række af danske koralbøger, der med Breitendich 1764, Schiørring 1781, Zinck 1801 og Weyse 1839 alle udelukkende bringer koralmelodier af den art, som man har kaldt 'den stive koral'[9], ja, Arthur Arnholtz kalder sågar denne koraltype for "et statsfængsel af halvnoder"[10]. Disse melodier var fortrinsvis noterede i halv- og helnoder, der blev afsunget i det langsomme tempo, der er skitseret ovenfor. Berggreens koralbog er heroverfor et indlæg til fordel for en nødvendig fornyelse. Som man ser af indledning-

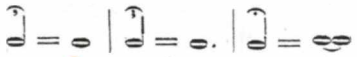
scitatet, var der stor utilfredshed med kirkesangens tilstand. J.A.P. Schulz lægger i "Tanker om Musikens Virkning" (1790), ikke fingre imellem og citeres for følgende: "Endog den almindelige Choralsang i Kirkerne er endnu et raat Skrig uden reen Intonation og Sammenstemning"[11]. Vi er almindeligvis vant til fortrinsvis at tænke på Thomas Laub og på foreningen Dansk Kirkesang, når vi taler om kirkesangsreform, men Thomas Laub byggede faktisk på solidt etablerede forgængere. I Tyskland havde *cæcilianismen*, der var en kirkemusikalsk reformbevægelse, som havde sin rod i beundringen for renæssancens vokalpolyfoni, vundet fodfæste allerede i 1840'erne, og herhjemme stiftede salmekomponisten, guitaristen, kontrabassisten, Kgl. Kapelmusikus Henrik Rung (1807-71) kormusikforeningen Cæciliaforeningen, der efter hans død videreførtes af hans søn Frederik.
Berggreen var på sin side ikke blind for ulemperne ved den gammeldags, langsomme koralsang, men på den anden side var han ikke entydigt glad for de romancemelodier, som han imidlertid selv indførte i de danske koralbøger. Han stiller sig altså på de forsigtige reformers og cæcilianismens side.
Berggreen indleder med at konstatere, at "Kirkesangens Forbedring er et saa almindeligt Løsen i vor Tid, at Nødvendigheden deraf kan betragtes som indrømmet fra alle Sider". Alle er altså enige om, at salmesangen i kirken lyder forfærdeligt, og tilbage står nu blot at forhandle sig til rette om, hvori forbedringerne skal bestå. Skal den mon bestå i aldeles at smide kirkens gamle sangskat overbord og erstatte den med nye ting? Nej, svarer Berggreen, og afgiver herpå en slags programerklæring: "Overalt er Fastholdelsen af det smukke Gamle den bedste Støtte for det Nye. Som noget længe Bekjendt og Kjært baner det Veien for det Nye og skaffer det en venlig Modtagelse. En nok saa høi Aand, der var istand til at frembringe Melodier, der i absolut Værd stode langt over Kirkens gamle, vilde kun tilveiebringe Forvirring ved aldeles at løsrive sig fra det Ældre". Men desværre må det konstateres, som tidligere nævnt, at kirkesangens tilstand ikke kan betegnes som god – "forsaavidt nemlig, som der nutildags synges i Kirkerne". Berggreen mener tillige, at allerede Luther og hans samtidige lignede kirkesangen med 'Eselgeschrei', og at – som nævnt – både Hans Thomissøn og Niels Jesperssøn på dansk grund i hhv. salmebog og graduale påpeger det "forfengelige Skraal oc Mundklammer udi Kirken". Han bringer også det ovenfor anførte citat af Schulz og tænker derefter længe og med udførlige eksempler over hvilke melodier, der kan og især ikke kan anses for kirkelige. Der er næppe megen tvivl om, at Berggreen her går i rette med Grundtvig og hans menighed på Vartov, som var kendt for deres livlige sang, men ak, under inddragelse af ukirkeligt melodistof. Der anføres både 'Paa Sjølunds fagre Sletter', 'Det var en Lørdag Aften' og "en hvilkensomhelst Kjæmpevisemelodie, der *omtrent* har saamange Toner, som Stavelsernes Antal fordrer".
Kirkesangens frelse skal søges deri, "at man ved et levende Foredrag...betager dem (melodierne) den trættende Eensformighed, hvoraf de nu lide, der især bevirkes ved en Langsomhed i Tempo, der ligesaalidt er begrundet i Melodiernes Charakteer, som den er et naturligt Udtryk for en andagtsfuld Stemning".
Han fortsætter endvidere, hvorved man klart kan

slutte, at Berggreens metronomtal, som vi skal komme tilbage til, ikke blot er et udtryk for status quo, men er et udtryk for en klar forøgelse af tempoet: "Thi i Glæden over modtagne Goder, i Bønnens Varme, i den inderlige Attraa efter Frelse er der en Fylde af Liv, som ikke kan komme til Gjennembrud under så langsomt udførte Melodier, at hverken Sætningernes rhythmiske Forhold eller det corresponderende Forhold mellem enkelte Toner, der ofte ere skilte ved flere Takter fra hinanden, og af hvis Samvirken en Melodies Skjønhed fremgaaer, kan gjøre sig gjældende; hvorved altsaa Melodien taber al Sammenhæng og Betydning". Og han fortsætter: "Men ikke blot herved, men ogsaa ved den med hiin Langsomhed som et nødvendigt Onde følgende Skik, at gjøre lange Standsninger (Fermater) ved Enden af hver Verselinie, for at de, der under Sangen ere komne fra hinanden, kunne faae Tid til at samles igjen, blive Melodien ligesaa meningsløs, som Psalmen maatte blive, naar man under Oplæsningen af den vilde gjøre et Punctums-Ophold efter hver Linie". Her må Berggreen påtale en uskik, som "bidrager til at gjøre ovennævnte Onder endnu større", nemlig det, som han især mener finder sted i Tydskland, men som der også berettes om fra Slesvig (som på Berggreens tid jo endnu var dansk), nemlig at organisten efter hver linje spiller mellemspil. Berggreen overser, eller vælger måske bekvemt at glemme, at hans egen forgænger ved Trinitatis Kirke, Johan Foltmar, i sin koralbog fra 1785 er repræsentant for selv samme 'uskik'[12]. Det, at han overhovedet bruger plads på det, kunne godt tyde på, at skikken har været mere udbredt end som så, også i det øvrige rige, muligvis på Fyn og i Sønderjylland. Advarsler forekommer i reglen kun, hvis der er noget at advare imod, og hvis skikken næsten var uddød herhjemme, var der vel ingen grund til at nævne det overhovedet.

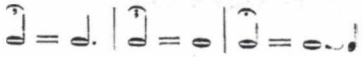
Berggreens radikale remedier

Der fandtes altså hovedsagelig to uskikke, som Berggreen gerne vil til livs, hvis vi da ser bort fra mellemspillene. Det er melodiernes langsomme tempo og de lange fermater ved slutningen af hver verselinie. Berggreen medgiver, at "Psalme-Melodiernes Bevægelse altid bør holde sig indefor Langsomhedens Begreb", men han fortsætter: "kan dog denne påskyndes indtil Grændsen, hvor *Mindre langsomt* og *Ikke for hurtigt* falde sammen", hvorfor det tydeligvis er nødvendigt at få sat tempoet op. Som vi skal se, er hans metronomtal for os vældig langsomme, men de repræsenterer efter min opfattelse et kvikkere tempo, end det ellers har været skik. Med hensyn til fermaterne, så udvikler han et system, hvor fermater er forsynet med kommaer, semikolon og punktum, som har forskellig

1. I **lige** Taktart ($\frac{2}{4}$, C, $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$) bliver Noden ved Comma-Fermatet dobbelt saa lang, ved Semicolon-Ferm. tredobbelt, og ved Punctum-Ferm. fiirdobbelt saa lang, som den ellers, uden Fermat, vilde være; f. Ex.

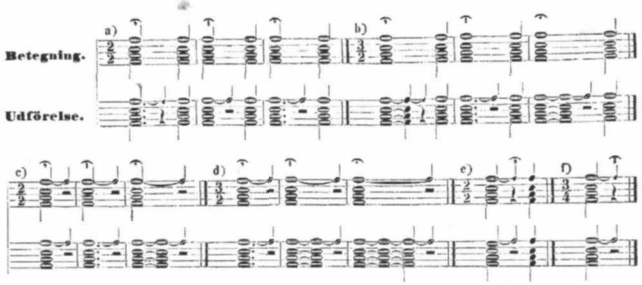


2. I den **ulige** Taktart ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$) bliver Noden ved Comma-Fermatet halv saa lang til, ved Semicolon-Ferm. een Gang saa lang, og ved Punctum-Ferm. halvanden Gang saa lang til, som den ellers, uden Fermat, vilde være. Altsaa lægge Fermaterne i ulige Taktart kun halv saameget til Nodens Værdi, som i lige Taktart; f. Ex.



længde, således:
Som vi ser, så er disse fermater selv efter Berggreens revolution endda ganske lange. I lige taktarter bliver fermaterne henholdsvis fordoblet, tredoblet og firdoblet, i tredelt takt derimod gås der noget raskere til værks. Der lægges altså, som han bemærker ovenfor, kun halvt så meget til som ved lige taktarter.

Af det efterfølgende eksempel ses det, at der i orgelledsagelsen kuriøst nok ikke er tale om egentlige vejrtrækningspauser i det hele taget – sopranen ligger over der, hvor akkorden løftes.



Dette er faktisk en tradition, der holdt sig så længe, at den stadig kunne høres i visse danske kirker for omkring 30 år siden. At der stadig er tale om nogle ret drastiske fermater, vil fremgå, når vi nu går over til at kigge på de metronomtal, som Berggreen anbefaler til de enkelte salmer. Der lægges nemlig hårdt ud med den gamle Luthersalme 'Vi troe, vi Alle troe paa Gud', og her er der angivet ¼=60. Koralen er imidlertid noteret i halvnoder, så vi får et hørbart tempo på 30, altså under metronomen. Det er i sandhed efter vor nutidige opfattelse endog meget langsomt og ikke, som Berggreen ellers forlanger det på "Grændsen, hvor *Mindre langsomt* og *Ikke for hurtigt* falde sammen". Ved yderligere bladring i koralbogen afsløres det hurtigt, at de gamle salmer, som går i todelt taktart, alle har tempi, der ligger omkring 30 og højst 40 på halvnoden. Går de derimod i 3, stiger tempoet til svimlende 50 på tælletiden. Måske får vi et indtryk af, hvad der egentlig mentes, når man på det tidspunkt talte om den raske, livlige menighedssang hos Grundtvig på Vartov, når vi f.eks. ser, at 'Til Himlene rækker din Miskunhed, Gud' (sic) går i 1/8 = 66. Der er en tendens til, at nykomponerede melodier – i flere tilfælde så nye, at man må antage, at de er komponerede netop til denne udgivelse – går i dette næsten uforsvarligt raske tempo, men der er dog også undtagelser herfra. F.eks går Gades velkendte 'Op, thi Dagen nu frembryder' i 1/8=72, dvs. 36 på den hørbare tælletid, hvorimod som nævnt de mere, efter Berggreens opfattelse, romanceprægede melodier, som f.eks. hans egen 'Guds Menighed syng for vor Skaber iløn" (sic) iler afsted i tempo 60 på fjerdedelen. Der er undtagelser fra disse regler, enten ældre melodier, som har fået lov til at få lidt mere skub på, som f.eks. 'Her komme dine arme Smaa' (den som vi kender som 'Her kommer, Jesus, dine små') i tempo 50 eller omvendt Weyses 'Jeg kjender ham, hvem jeg har overgivet' helt nede i 36. De eneste tempoangivelser, der ligger over 60, vedrører uden undtagelse underdelinger af den hørbare puls, ellers ligger alle tempi mellem 30 og 60.
"En Modification af det af mig ansatte Tempo maatte hellere foreskrive en lidet langsommere, end en

hurtigere Bevægelse, da jeg ved Tempo-Betegningen troer at være gaaet til den yderste Grændse af passelig Hurtighed". Således skriver Berggreen, og således ryger al nutidig tale om et 'naturligt' salmetempo direkte ud af vinduet. Vi må nemlig stadig huske på, at dette ikke alene er en koralbog, men også et kampskrift, og vi har derfor ret til følgende antagelser om den salmesang, der gik forud for denne udgivelse:

1. Det har været virkelig langsomt – et åndedræt pr. tone tyder vel på max. tempo 15 på tælletiden.
2. Fermaterne har været meget lange. Det gamle musikerudtryk 'vi mødes på fermaten' har været barsk realitet.
3. Man har sunget så kraftigt som overhovedet muligt uden småligt hensyn til at ramme en bestemt tonehøjde. Måske skal man forestille sig noget i retningen af det, man kan høre ved fodboldlandskampe, bare langsommere.
4. Man har underholdt sig så godt, man kunne imens ved f.eks. at forsire melodien.
5. Organisterne må næsten nødvendigvis have ledsaget salmesangen meget kraftigt, hvis menigheden har skrålet som beskrevet. I al fald anbefaler Berggreen varierende styrkegrader til de enkelte koraler for at modvirke dette, selvom han også skriver: "Men – naar Organisten kjender sin Menighed som *ikke-syngende*, er det velbegrundet, at han undertiden registrerer ret stærkt, for at dog det Imposante ved Orgelets Tonemasse kan gribe den i Psalmebogen efterlæsende Menighed, ja maaskee endog ved at rive den med sig bringe den til at synge".
6. Dygtige organister har ofte varieret deres salmespil fra vers til vers.
7. Mange, især i Tyskland, har spillet mellemspil ved fermaterne.

Under Vartovs indflydelse er tempoet på vej op, og det giver sig også udslag i de efterfølgende udgaver af Berggreens værk. Han nåede selv at besørge de første fem udgaver og skriver med nogen stolthed i forordet til femte udgave fra 1875, at den foreligger i 28.750 eksemplarer. Sjette udgave udkommer i 1882 ved sanginspektør V. Sanne. Selvfølgelig sker der ændringer undervejs i løbet af disse 30 år, ikke mindst under indflydelse af koralbogens store udbredelse. Man kan allerede i anden udgave se, at Berggreen er blevet nødt til at simplificere fermatsystemet, således at fermaterne har samme betydning i lige som i ulige taktarter. Ellers kan kirkesangerne, som han omfatter med en næsten grænseløs foragt, ikke finde ud af det (...mange steder, hvor Kirkesangeren neppe kan én Psalme-Mel. rigtigt, endsige saa mange, som nødvendigt er...(!)).Endvidere og først og fremmest ser vi, at der netop i disse år sker noget. I forordet til fjerde udgave hedder det temmelig hyklerisk og i øvrigt kontrafaktisk: "I den Hurtighed, som Tempo-Betegningen i denne Udgave angiver, har jeg altid selv spillet Psalme-Melodierne; men naar jeg hidtil har ansat Tempoet langsommere, har det, som alt tidligere bemærket, været for at modarbejde somme Kirkesangeres Tilbøjelighed til et altfor hurtigt Fordrag; idet jeg haabede, at Angivelsen af det langsommere Tempo maaskee kunde tjene til Advarsel for En og Anden, medens jeg paa den anden Side ikke tvivlede

paa, at samme En og Anden dog ikke vilde afholde sig fra i Retning af Hurtighed at overskride det af mig ansatte Tempo. Da det imidlertid ogsaa har viist sig, at der ere dem, der enten af gammel Vane eller af Dorskhed foredrage Melodierne *altfor langsomt*, er jeg her gaaet til Bekjendelse af den Hurtighed, som efter min Meninge er den rette, en Bekjendelse, som den Gamle har god Grund til ikke at opsætte". På de femten år, der er gået fra førsteudgaven til fjerdeudgaven, er der m.a.o. sket et gevaldigt ryk i salmernes tempo. Berggreen er dels blevet nødt til at give efter for et pres: tempoangivelserne er blevet forøget med omkring 15-20 procent. Og han føler sig nu også nødsaget til at advare mod et for hurtigt foredrag og til at påstå, at han selv da rigtignok hele tiden har spillet salmerne moderne og rask.
Hvordan det siden gik i det 20. århundrede, skal vi se i det efterfølgende.

Grammofonen og den danske salmesang

Den af Kgl. Sanginspektør Viggo Sanne besørgede sjette og sidste udgave af Berggreens Koralbog, hvori han ikke føler trang til at ændre salmernes tempi i forhold til fjerde- og femteudgaven, bygger bro til det 20. århundredes første årti, hvorfra vi har klingende vidnesbyrd. Grammofonen var jo nemlig blevet opfundet i mellemtiden, idet Thomas Edison præsenterer sin fonograf omkring 1870 og Emile Berliner patenterer en decideret grammofon omkring 17 år senere. Disse apparater og den tilhørende software i form af grammofonplader var fra starten ganske dyre og bestemt ikke allemandseje, men man begyndte straks at indspille kendte kunstnere til brug for et pengestærkt publikum. De første kommercielle indspilninger blev faktisk foretaget i Rusland omkring 1901 med Chaljapin og andre operastjerner, men først da det lykkedes produceren Fred Gainsberg at overtale den italienske operastjerne Enrico Caruso til at indspille, kom der gang i sagerne. Hans indspilninger blev megahits, da hans magtfulde tenorstemme passede enestående godt til datidens indspilningsforhold[13]. Disse succesindspilninger skal efter min opfattelse ses som en væsentlig del af grunden til, at der findes relativt mange danske salmeindspilninger fra århundredets første årtier.
Først må vi imidlertid kaste et nøgternt blik på, hvad man egentlig kan udlede af disse fonogrammer og hvad ikke. Indspillet lyd giver os selvfølgelig, til forskel fra tidligere tiders verbale beskrivelser, en enestående indsigt i, hvordan det *faktisk* lød. Ikke i, hvordan de selv troede, det lød, ikke i vores rekonstruktion af, hvorledes det ville passe godt i vores kram, at det lød, men hvordan det faktisk lød. Imidlertid skal der her tages nogle væsentlige forbehold, og de vigtigste går uden tvivl på datidens tekniske begrænsninger og meget dårlige indspilningsforhold. Skulle vi nu f.eks. bedømme samtidens musiksmag udelukkende på baggrund af udbuddet af grammofonplader fra perioden, måtte vi konkludere, at det dannede og købestærke musikpublikum i det 20. århundredes første årtier stort set kun interesserede sig for vokalmusik, da denne udgjorde langt hovedparten af, hvad der blev udgivet. Det ville imidlertid være en fejlslutning. Man må indskrænke sig til at udlede, at publikum *blandt andet* interesserede sig for vokalmusik, og at indspilningsforholdene på den tid favoriserede de

vokale udfoldelser i en grad, så der fortrinsvis udkom plader med solosang. Man spillede og sang nemlig direkte ind i en tragt, hvorfra svingningerne så blev overført til en skærenål, der skar en rille i direkte i masteren – groft udtrykt. Denne fremgangsmåde gav selvsagt en del problemer i forhold til balance og til klang, og det ville således også være en fejlslutning at tro, at de kendte sangere fra den tid foretrak at blive akkompagneret af et blæseorkester. Det var ingenlunde tilfældet, men indspilningsteknikken gjorde, at sådan et ensemble var nemmere at optage end eksempelvis et klaver eller et fuldt symfoniorkester med strygere. En indspilning med sang og klaver foregik som regel således, at sangeren stod direkte foran tragten; pianisten sad derimod ved et opretstående klaver over og bagved sangeren, således at der kom maksimal klaverlyd med på optagelsen. Pianisterne havde stående instruks om at spille fortissimo hele vejen igennem, og det er således klart, at der er visse ting om datidens forhold til balance og klang, som vi ikke nødvendigvis kan danne os nogen idé om fra disse plader.

I forhold til vores emne, tempoet, byder de gamle 78-plader ofte på den udfordring, at man ikke kunne overskride en bestemt indspilningslængde. I starten var det to minutter på en rulle eller skive, senere tre og til sidst fire, højst fire et halvt. Hvis man derfor skulle spille stykker, som varede længere end dette tidsrum, måtte man enten forkorte stykket, dele det ud på flere pladesider eller spille hurtigere, end man normalt ville have gjort. Ingen af disse begrænsninger synes dog at have nogen direkte relevans til udførelsen af salmer på grammofon, da versene som regel er korte nok til, at der nemt kan være mindst et på en pladeside.

De fleste af tidens grammofonselskaber havde hovedvægten på udgivelser med solosang i deres kataloger. Således måtte det selvfølgelig også gå i Danmark. Pladerne var som nævnt ret dyre, og det var vigtigt at sikre sig, at man producerede en salgbar vare. Her i landet havde man ikke i samme grad som i større lande en rodfæstet operatradition, som folk som en selvfølge kendte, kunne forholde sig til og gerne ville eje. Men man havde jo den danske sang, og herunder ikke mindst den danske salmetradition. I Danmark har salmedigtningen som noget unikt i international sammenhæng været varetaget af vore allerypperste digtere, og vores førende komponister har sat musik dertil, og dansken har, ikke uden grund, i mange år brystet sig over kvaliteten af den nationale salmeskat. Derfor er det måske også naturligt, at der netop her udkommer særlig mange indspilninger med berømte sangere af kendte og elskede salmer. Mange er de, som har forsøgt sig: Cornelius, Herold, Schiøtz, Oldrup og når vi kommer op til 2. verdenskrig finder vi også indspilninger med Radiokoret og andre kor. Jeg har kopier af 51 danske salmeindspilninger alene fra perioden 1907-1954, og der findes selvfølgelig mange flere. Disse stammer alle fra min kollega Lars Nørremarks samling.

Tempoet, ja...

Det var jo det, der var emnet for denne artikel, og det er faktisk ikke så enkelt, som man skulle tro. Man skulle antage, at det blot var et spørgsmål om at starte indspilningen og dernæst hive sin metronom frem

og måle efter, men det er det ikke. De tidligste indspilninger fra 1907 til 1924 udviser nemlig et ganske andet forhold til spørgsmålet om 'at holde takten', end det var tilfældet derefter. Der forkortes optakter, forlænges fermater, forkortes lange toner, dvæles på højtoner og udtryksfulde steder og fremskyndes hurtige noder i en sådan grad, at det faktisk er ganske svært at udlede et egentligt 'marchtempo'. Der findes ofte et bredt udvalg af tempi, man kan vælge imellem. Man kunne også formulere det sådan, at den ganske strikte opfattelse af takten, som vi kender i dag, ikke var gældende dengang. Det gælder i parentes bemærket også indspilninger af andet end salmer. Den rytmeopfattelse, som nogle kalder 'den geometriske', hvor alle slagene er så nogenlunde lige lange, har højst tænkeligt ikke været gældende i det 19. århundrede og muligvis heller ikke før den tid – vi kan nemlig høre, hvorledes den begynder at gøre sig gældende i 30'erne og 40'erne, men altså endnu ikke i det 20. århundredes to første tiår. Jeg har derfor brugt en app, som løbende regner et gennemsnitstempo ud[14]. Man banker i takt til indspilningen og ender så med en middelværdi, der inkluderer ritardandi, accellerandi, versovergange og alt, hvad der i det hele taget foregår. Denne metode gør selvsagt ikke krav på nogen større eksakthed m.h.t. taps'enes helt nøjagtige placering. Til det brug måtte man korrigere sine taps ved mange gennemlytninger i et program som f.eks. Sonic Visualiser fra Queen Mary universitetet i London, og det ville være fremgangsmåden, hvis man skulle analysere de rytmiske begivenheder i indspilningerne helt nøjagtigt. Det er imidlertid ikke formålet her, hvor det udelukkende drejer sig om at etablere nogle tempo*niveauer* og sammenligne dem på tværs af generationerne.

Solister og menigheder

Alle de analyserede indspilninger, det stort set stammer fra det 20. århundredes første halvdel, lider videnskabeligt set af den ret store svaghed, at de alle, med enkelte betydningsfulde undtagelser, er foretaget af solister med akkompagnement. Spørgsmålet melder sig, om og i hvilken grad dette forhold har påvirket tempoforholdene set i forhold til, hvor hurtigt en menighed ville have sunget de samme salmer. Man kan sagtens forestille sig, at den øgede solistiske frihed kan have øget eller mindsket tempoet. Denne antagelse finder nogen understøttelse i det faktum, at diverse tempi på pladen 'Landsbykirken' fra 1950, som er en art grammofonpladeversion af en gudstjenestetransmission, er markant lavere end på samtidige solooptagelser. På den anden side er disse optagelser tydeligvis foretaget i en ægte landsbykirke med en tilsvarende menighed, og denne kan meget vel have haft gammeldags vaner. Imod antagelsen taler nemlig, at der faktisk er forbavsende god overensstemmelse mellem jævnaldrende sangere. Der synes altså at herske en konsensus om 'hvor den går', som jeg vil antage næppe har afveget meget fra, hvad disse solister har været vant til i de kirker, hvor de plejede at komme.

Tal på bordet

Tager man den tidlige periode for sig selv, er der ingen tvivl om, at det gennemsnitlige tempo er meget langsommere, end det senere skulle blive. 16 optagel-

ser fra denne periode kommer ud med et gennemsnit på 62,6 *bpm*. På de 27 optagelser, jeg har målt fra perioden 1932-1943 bliver gennemsnittet på 79,4, og dette gennemsnit ændrer sig interessant nok ikke hos den sidste gruppe af historiske optagelser, nemlig dem fra 1949-1954. I 1957 blev de sidste shellak-plader, der var beregnet til at blive afspillet med 78 omdrejninger, fremstillet, inden man gik over til nyere pladeformer af PVC. Det skal nævnes, at gennemsnittet for den nyeste gruppe af 78-plader påvirkes kraftigt af flere forhold. Dels trækker tilstedeværelsen af den førnævnte udgivelse 'Landsbykirken' ret meget ned, dels har optagelser med Frans Andersson, der rigtig skal imponere med sin imposante bas, samme virkning.

Men lad os se nærmere på nogle enkeltsalmer. Den langsomste salmesang, jeg kender til på plade, forestås af kammersanger Helge Nissen, som i 1912 lige akkurat kan få plads til 1 vers af 'Vor Gud han er så fast en borg' på en pladeside. Her hører vi, at en fjerdedel er lig med 36 *bpm*, hvilket er så langsomt, at det faktisk er i ganske god overensstemmelse med Berggreens førsteudgave – en lille smule hurtigere end Berggreens 30, men dog i kontakt. Og husk her, at Berggreen i sin førsteudgave er ude på at få sat tempoet *op*! Nissen synger her i et tempo, som ligger ganske tæt op af den sidste udgave af Berggreen, hvor tempoet nemlig er steget til 38 på tælletiden.

Der er ikke mange indspilninger af det, som Berggreen kalder 'den stive koral', som er overleveret. Langt hovedparten af det, der er overleveret, er julesalmer, og hovedparten af disse består af de for den tid moderne romancer. Diversiteten er klart størst i den første periode, hvor man helt tydeligt endnu ikke er helt klar over, hvad der er salg i. Der findes enkelte salmer, som eksempelvis Berggreen har komponeret i den gamle stil, f.eks. Vær velkommen, Herrens år. Disse plejer han selv at sætte en smule hurtigere end de 'rigtige' gamle Luther-koraler, således siger sidsteudgaven 42 og operasanger Niels Hansen synger den i 1932 i 49. Ser vi altså på den stive koral og nyere efterligninger, synes der stadig i århundredets to første decennier at være ganske god overensstemmelse mellem sidste udgave af Berggreen og den praksis, vi kan høre. Danskere fejrer i høj grad jul i 6/8. Lad os se, hvordan de elskede julesalmer har det gennem årtierne:

	Julen har bragt	Glade jul
1907	1/8=72	70
1936	1/8=100	100
1940	81	90
1940	88	
1949	94	77
1954	104	85

Vi skal også lige kigge på noget, der går i to eller fire:

	Et barn er født	Julen har englelyd
1920	1/4=57	71
1936	72	
1938	80	85
1954	78	98
Berggreen	54	66

Med hensyn til den stive koral har vi, udover Helge Nissen i 1912 også Paul Hansen i 1924, ligeledes med 'Vor Gud har er så fast en borg' i 53 på tælletiden og Edith Oldrup i 1943 med 'Den yndigste rose' så langsomt som 41 på tælletiden. Vi ser altså en uforandret tendens til, at den stive koral er langsomst, moderne efterligninger i lige taktarter noget hurtigere, og romancerne rykker samlet op fra omkring 66 i den sidste Berggreen til 72 i begyndelsen af grammofonhistorien og til 80-100 i den næste periode. Det er en tendens med store variationer, men hovedlinien er klar: Der sker et større spring fra Berggreens første udgave i 1853 til Viggo Sannes sidste i 82, omkring 25 procent. Derefter forbliver tempoet i ro indtil 30'erne, hvor det igen tager et samlet hop. Årsagerne til det første skred er formentlig dels den udvikling, Berggreen og cæcilianerne selv har sat i gang, og som, hvis man skal tro Berggreen selv, i nogen grad synes at være løbet fra dem, og dels den store indflydelse fra Vartov og den grundtvigske bevægelse. Det andet hop kan være forårsaget af den forøgede brug af den geometriske rytme med sine ganske regelmæssige slag. Det tager simpelthen lidt mindre tid og gennemsnittet kommer højere op.

Nutiden

Nutiden, hvad med nutiden? vil mange, specielt organister, spørge. Det er straks lidt vanskeligere at måle præcist på, fordi vi lever midt i den, og derfor kan vi med det blotte øje se alle de mange variationer, der gør sig gældende. Jeg har været rundt at besøge hjemmesider og spionere på radiohøjmesser, og det ser ud som om, de forløbne 50 år har været vidne til yderligere et hop – det største af dem alle. Det går ud over denne artikels rammer at underkaste dette forløb en detailleret analyse. Vi ser tempi på 'Vor Gud han er' på omkring 100 på fjerdedelene, altså godt en tredobling i forhold til Berggreens førsteudgave. Romancer ligger jævnt mellem 120 og 130, de fleste andre salmer mellem 110 og 120. Hurtigst er salmer med en langsom harmonisk puls og mange underdelinger. Her er tempoet blevet sat yderligere op og pulsfornemmelsen derimod halveret. Det gælder salmer som f.eks. 'Til himlene rækker'. Det almindeligste tempo ligger på omkring 115, hurtigst øst for Storebælt, men f.eks. just 'Til himlene rækker' er simpelthen blevet fordoblet i forhold til sidsteudgaven af Berggreen. Ligeledes er adskillige af vore 6/8-romancer blevet fordoblet i tempo i forhold til f.eks. 1954.

En eftertanke

Det er vanskeligt eller umuligt at føre denne drøftelse af salmetempoets forøgelse gennem de sidste århundreder til nogen egentlig konklusion. Det, jeg mener, man kan lære af denne oversigt, er, at man næppe kan tale om et 'naturligt' salmetempo, kun om, at hver epoke har sit tempo, der så til gengæld overholdes med forbavsende lidt variation. Det gælder også nutiden. Jeg har hørt en del salmer på nettet, og tempovariationerne er små. Omvendt er variationerne igennem de forskellige tidsaldre kolossale. Hvis Berggreens tempo 30 pr. node i den stive koral repræsenterer en forøgelse, ja, så er det ikke usandsynligt med et tempo på 15 pr. node før ham, og det stemmer fint overens med udtalelserne om 'en node pr. åndedrag'. I dag spiller vi jævnt hen den stive

koral i 100, sommetider hurtigere, og det vil sige, at tempoet højst sandsynligt er fem- eller op til syvdoblet i dag sammenlignet med Breitendichs eller Schiørrings tid. Det er ret meget.
Jeg vil mene, at der synes at være nogle grænser for, hvor langsomt eller hvor hurtigt det er praktisk at synge. Ligesom man før Berggreen helt tydeligt var enige om, at dette her var for galt, så er det spørgsmålet, om ikke det nuværende tempo er hæmmende for menighedssangen? Man ser i hvert fald gang på gang TV-gudstjenester, hvor de tilstedeværende helt tydeligt gisper efter luften og halter tre stavelser bagefter den veloplagte organist og det trænede kor, der ikke tager hensyn til eventuelle rygere, mindre børn eller læsehæmmede i forsamlingen. Jeg har det indtryk fra min daglige undervisningsgerning, hvor jeg underviser kommende organister, at udviklingen i retning af endnu hurtigere tempi endnu ikke er stoppet. Men måske skulle vi besinde os på, om vi nu ikke faktisk har nået 'Grændsen for passelig Hurtighed', og om vi mon ikke skader menighedssangen ved at lade udviklingen fortsætte i samme retning?

Ebdrup, d. 16. maj 2017.

Ulrik Spang-Hanssen er klassisk organist, jazzmusiker og professor på Det Jyske Musikkonservatorium samt forfatter til bogen "Musikken imellem noderne" (2014)
Mailadresse: ulrik@spang-hanssen.dk

Noter

1 Bay 1840
2 Thers 2007
3 Miehling 2003
4 Anonym 1844
5 Albrecht 1963, s. 84
6 Dicander 1975
7 Berggreen, Melodier til den fra Roskilde Præstekonvent udgaaede "Salmebog til Kirke-og Hus-Andagt", s. XIII
8 Schiørring, Firestemmige Choralsange
9 Schiørring 1978, s. 401
10 Arnholtz 1952
11 Rasmussen 1998
12 Weincke 2016, s. 55
13 Beardsley og Leech-Wilkinson 2009
14 [Metronomisk værktøj]

Bibliografi:

Albrecht, Christoph 1963, *Schleiermachers Liturgik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, s. 84.

Anonym 1844, *Vom deutschen Kirchenlied, wie es unsre Väter dichteten und sangen und vom musikalichen Theil des protestant. Cultus überhaupt*, Reinische Schulbuchhandlung, Meurs.

Arnholtz, Arthur 1952, "Grundtvigs salmer og deres melodier", i: Grundtvig Studier, 5. årgang nr. 1, https://tidsskrift.dk/grs/article/view/9784, (15. september 2017).

Bay, Rudolph 1840, *Om Kirkesangen i Danmark og Midlerne til dens Forbedring*, Høst, København.

Beardsley, Roger og Leech-Wilkinson, Daniel, "A Brief History of Recording to ca. 1950", The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009, http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html, (23. april 2017)

Berggreen, A.P. 1883, *Melodier til den fra Roskilde Præstekonvent udgaaede "Salmebog til Kirke-og Hus-Andagt" og til "Evangelisk-kristelig Salmebog"*, Sjette udgave, C.A. Reitzel, København, s. XIII.

Dicander, Jörgen 1975, *Folkliga koraler från Dalarna, Första samlingen*, Dalarnas museum, Falun.

Miehling, Klaus 2003, *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.

Thers, Hans Ole 2007, "Mere eller mindre romantisk", i: *Organistbladet*, 12/2007, https://www.doks.dk/organistbladet/199-2007/december/911-mere-eller-mindre-romantisk, (6. juni 2017).

Rasmussen, Henning Bro 1998, Kirkesanger og landsbyorganist, Odense Universitetsforlag, Odense.

Schiørring, Niels 1783, *Firestemmige Choralsange for fire Syngestemmer, Zinke og Basuner, eller andre beqvemme Instrumenter*, København, (set på 'Rex', Det Kgl. Bibliotek 7. juni 2017).

Schiørring, Nils 1978, *Musikkens Historie i Danmark*, bd. III, Politikens Forlag, København, s. 401.

Weincke, Peter 2016, *Vi tro, vi alle tro på Gud. Studier i de liturgi- og kirkemusikhistoriske scenarier i Danmark med den lutherske trossalme som Case*, Folkekirkens Uddannelses- og Videnscenter, København, s. 55.

[metronomisk redskab] http://www.all8.com/tools/bpm.htm, (13. maj 2017)

Ny-evangelisk sang og musik
Sjælesorg i romantisk klædedragt

Af Peter E. Nissen

Vækkelsesbevægelserne og foreningsdannelserne i det 19. århundredes Danmark er et område som for tiden kun får lav prioritet i de akademiske cirkler på universiteterne. En forskningskonference i anledning af *Evangelisk Luthersk Missionsforenings* 125-års jubilæum i 2014 satte ny fokus på forskellige sider af den såkaldte *ny-evangeliske* vækkelsesbevægelse i Danmark og det øvrige Norden.[1] Som en del af dette vil jeg vil i det følgende først give en præsentation og indkredse den ny-evangeliske sang og musiks udbredelse i Danmark i 1800-tallet.
Da en sådan historie hurtigt kommer til at koncentrere sig om svenske Oscar Ahnfelt (1813-82) og hans sange, vil jeg fortsætte i dette spor.

Der er skrevet en del om de tre vigtigste aktører i den ny-evangeliske vækkelse i Norden som udover Ahnfelt udgør Carl Oluf Rosenius (1816-68) og Lina Sandell-Berg (1832-1903). Det er mestendels koncentreret i biografiske skildringer af disse personers liv og levned.[2] Det giver dog mest mening at fokusere på Ahnfelt, når vi drøfter den ny-evangeliske vækkelse i Danmark, da han i modsætning til Sandell og Rosenius besøgte landet adskillige gange (Rosenius havde et kort besøg i Danmark en enkelt gang, og så vidt vides begrænsede Sandells besøg i Danmark sig til et kort privat ophold København i forbindelse med en rejse til Hamborg i 1866). Til gengæld vil jeg gå ind i den teologisk-litterære analyse samt den musikalske stil i Ahnfelts sange og perspektivere det til tidens musik både i Sverige og i Danmark. Det kaster nemlig nogle interessante perspektiver på tiden både før og efter vækkelsen.

Den ny-evangeliske sang og musiks udbredelse i Danmark

Et centralt bidrag til den kirkehistoriske forskning i anglo-amerikanske vækkelsesformer i 1800-tallets Danmark er Elith Olesens afhandling.[3] Hvis vi går ud fra Olesens historiske indkredsning, vil den ny-evangeliske sang og musik først og fremmest være knyttet til Oscar Ahnfelt og hans sange. Ahnfelt var en af de første ny-evangeliske prædikanter i Danmark med sit besøg i Helsingør i 1849 (året før den første af hans sangsamlinger blev udgivet), og man har dokumentation for, at der blev sunget fra Ahnfelts sangsamling ved et møde i byen fire år efter.[4] Ahnfelt besøgte flere gange København i 1850'erne og Bornholm i 1856, og året før var der udkommet et hæfte på øen med åndelige sange, hvoraf de fleste var taget fra Ahn-

felts samling. Han var også nogle gange i Danmark i 1860'erne, bl.a. en hel måned på Bornholm i 1865. Til sammenligning var C.O. Rosenius kun en gang i Danmark i 1867, året før han døde.[5]

Flere af sangene blev oversat til dansk – ofte via norsk og udgivet i sangbøger, og de blev brugt i de vakte forsamlinger, som senere organiserede sig i de missionske vækkelsesforeninger. Ahnfelt udgav 12 samlinger af sange i årene 1850 til 1877. Mens kun nogle få af sangene blev optaget i den *Indre Missionske* sangkultur (gennem lokale sangbøger udbredt i østdanske vækkelseskredse[6]), blev de 200 sange *Luthersk Missionsforenings* (LM's) og *Evangelisk Luthersk Missionsforenings* (ELM's) officielle sangbog helt frem til midten af det 20. århundrede, og LM og ELM tog med tiden i høj grad ansvar for oversættelser og genoptryk. Selvom der især til børn blev brugt andre supplerende sangbøger og tillæg[7], kan Ahnfelts sange ikke undervurderes, når det handler om at definere, hvad den ny-evangeliske sang og musik kom til at blive. I LM's jubilæumsbog fra 1943 står der direkte, at "*Ahnfelts Sange er et af de lykkelige Bindeled, der holder Luthersk Missionsforenings 75 aarige Historie sammen.*"[8] I ELM's jubilæumsbog fra 1992 skrives der: "*til møderne stod det fast: Ingen over eller ved siden af Ahnfelts sangbog.*"[9]

Sangenes teologi og indhold

De fleste af de 200 sange er skrevet eller oversat af samtidige svenskere, som var aktive i vækkelsen med Lina Sandell-Berg (100 sange) og C.O. Rosenius (21 sange) som hovedleverandører. Niogtyve af sangene (heraf de fleste af Rosenius' sange) var tidligere trykt i Rosenius' opbyggelige magasin *Pietisten*, som var en af ny-evangelismens hovedorganer, og nogle sange var genoptryk fra ældre sangbøger. Flere af dem stammede oprindeligt fra engelsk-amerikanske vækkelsesbevægelser eller fra tysk pietisme/herrnhutisme, og de giver et billede af, hvad der var i omløb i vækkelseskredse på dette tidspunkt. Der var et samarbejde mellem Ahnfelt og Sandell omkring oversættelse af sange, og Sandell valgte ofte en meget fri oversættelse, hvormed sangenes teologiske profil blev mere ny-evangeliske. Selvom fx sangen *Närmare, o Jesus Krist, till dig!* (153[10]) næppe kan siges at udtrykke det ny-evangelisk kernebudskab, har hendes gendigtning af Sarah Adams' *Nearer my God to thee* (1841) et stærkere fokus på Jesus og forsoningen end den engelske original. Meget tyder på, at hendes *Ack salig, ack salig, den själen, som tror* (88) er en ny-evangelisk revision af B.S. Ingemanns mere universalistiske *Lyksalig, lyksalig hver sjæl, som har fred* (1841), hvis romantiske stil og tema vel kunne have inspireret hende. Selvom de begge fokuserer på lykken og freden i Gud, bliver det i sammenligning dog klart, at den teologiske vægt er meget forskellig:

1. Ack salig, ack salig den själen, som tror
Och endast af sin Jesus i allting beror;

2. Som, trots hvad hon erfar och känner och ser,
Ej kastar bort den trösten, som ordet dock ger!

3. Ty känslan den skiftar ju stund efter stund,
Men friden, se, den hvilar på säkrare grund.

4. Och ordet det säger — o tröst i all nöd! —
Vår Gud är nu förlikt genom medlarens död.

5. Vi hafva förlossning igenom hans blod;
O, att blott hela världen den saken förstod!

6. Ty hvad är all lycka i världen mot den
Att städse här få hafva sin Gud till sin vän;

7. Att midt under jordlifvets oro och strid
På djupet uti hjärtat dock hafva Guds frid!

8. Den friden, o Jesus, förvare oss här,
Tills vi en gång få se dig med fröjd, som du är.

Lina Sandell-Berg 1863

1. Lyksalig, lyksalig hver Sjæl, som har Fred!
Dog Ingen kjender Dagen, før Solen gaaer ned.

2. Godmorgen! Godmorgen! sang Fuglen paa Qvist;
Tidt saae han Aftensolen bag Fængselets Rist.

3. Tidt dufted, tidt nikked Smaablomsten ved Gry;
Før Aften laa den knuust under Haglveirets Sky.

4. Tidt leged Smaabarnet i Morgensol rød;
Ved Qvel det laa paa Leiet saa stille og død.

5. Paa Jorden ei lever saa salig en Sjæl,
Jo Lykken kan omskiftes fra Morgen til Qvel.

6. Lyksalig dog Sjælen, som kjender Guds Fred,
Skjøndt Ingen kjender Dagen, før Solen gaaer ned!

7. Godmorgen! vi sjunge med Fuglen heelt fro,
Skal selv i mørke Fængsel til Natten vi boe.

8. Guds Børn kan sig glæde som Blomster ved Gry,
Skal selv de ligge knuust under Aftenens Sky.

9. Som Barn kan jeg frydes i Morgensol rød,
Om ogsaa jeg før Aften er stille og død.

10. Gudsfred og Godaften! vi sjunge ved Qvel:
Vorherre selv bevarer hver flygtende Sjæl.

11. Lyksalig, lyksalig hver Sjæl, som har Fred!
Guds Fred er Sjælesolen, som aldrig gaaer ned.

B.S. Ingemann 1841

Vi bør ud fra en dansk sammenhæng også notere os, at der er 13 salmer af Hans Adolf Brorson i samlingerne, hvilket gør ham til den stærkest repræsenterede pietistiske salmedigter. De fleste af dem blev trykt i hæfte 4-6 (1855-1861), den periode, hvor Ahnfelt opholdt sig i Danmark. På den måde blev Brorson ad svenske omveje genopdaget i den ny-evangeliske vækkelse i Danmark, for i tidens folkekirkelige salmebog var pietisme røget ud til fordel for rationalisme. Det er muligt, at Ahnfelt opdagede Brorson i de vakte danske forsamlinger, han besøgte. Det er forståeligt, at man i foreningernes senere sangbogsudgaver valgte at erstatte de svenske oversættelser af Brorson med den originale danske version. Ser vi på indholdet, drejer de sig stort set alle om det personlige forhold til Jesus i spændingen mellem Guds forbarmende nåde udefra og menneskehjertets manglende evne til at tro det. Spændingen omkring retfærdiggørelse i forhold til oplevelsen af Kristus i hjertet (frelsesvished-spørgsmålet), som var et afgørende centralt tema i pietistisk litteratur, står også centralt her.

Der er kald til at tage imod Jesus (fx i *Här kommer en främling från fjärran ort (1); Öppet står Jesu förbarmande hjärta (14); Var är du, var är du (80), Vem klappar så sakta i aftonens frid (137)*). Der er kampen om at kunne tage imod ham, og der er kampen om at turde tro og hvile i hans ord og nåde uafhængig af følelser og tvivl – dvs. den objektive retfærdiggørelse (fx i *Vik ej ur mitt hjärta (2); Med Gud och hans vänskap (18); På nåden i Guds hjärta (28); Jeg behöver dig, o, Jesus, ty jag har blott synd i mig (49); Förlossningen är vunnen (65); Är det sant, att Jesus är min broder? (95); Blott en dag - ett ögonblick i sänder (147)*). Jesu fuldkomne frelsesgerning står i skarp kontrast til hjertets fattigdom og ustadighed.

Denne side er vigtig, men det skal også siges at proklamationen og visheden om at være Guds barn uanset følelser er ligeså nærværende (fx i *Gud, ske lov, min vän han blivit (3); Vadhelst här i världen bedrövar min själ (4); Guds barn jeg är! (5); Ängsliga hjärta, upp ur din dvala! (8); Nu lov och pris! jeg vet ej mer (26); Våga dig Dristelig (42); En vän framför andra (50); Nåden, nåden - den är fri (112); Var jag går, i skogar, berg och dalar (130)*). Dermed får sangene en stærk sjælesørgerisk forkyndelse, som de har tilfældes med ældre salmer fra den lutherske verden.

I god overensstemmelse med 1700-tals-vækkelserne er også himmellængslen vigtig (fx i *Tænk när en gång den dimma är försvunnen (11); O land, du sälla andars land (12); Jeg är främling, jag är en pilgrim (31); Hos Gud är idel glädje (154)*.

Emnegrupperne skal ikke skilles for skarpt op; ofte indeholder den samme sang flere af temaerne. Det er kendetegnende for sangene (især af Rosenius), at de underviser, samtidigt med at de forsikrer. Dermed bliver de prædikener i sig selv, og særdeles velegnede til at huske det ny-evangeliske budskab. Ud over den umiddelbare tilknytning til ny-evangelismens teologi med vægt på omvendelse og frelsesvished[11], kan man sige at sangene hører hjemme i den lutherske mystik-tradition med kampen om retfærdiggørelse ved tro, som vi også kender det fra Luthers og Brorsons salmer, men ligesom hos Brorson står det emotionelle aspekt centralt, og det er her

musikken kommer ind og får en vigtig funktion. Hos Sandell spiller trygheden og hvilen hos Gud en stor rolle. Uden for Guds nærhed er der larm og uro, men i Guds løfter og frelse er der tryghed (fx i *Blott en dag (147); Det dyra namnet Jesus (181)* m.fl.).

Musikstilen i Oscar Ahnfelts samlinger

Oscar Ahnfelt voksede op i en præstegård, da hans far var præst i Svenska Kyrkan. Da han var 14 år gammel, flyttede familien til en menighed uden for universitetsbyen Lund, og det blev et hjem med mange besøgende akademikere. Det var et hjem med musik, og Oscar selv blev dygtig til at spille guitar. Han blev student i Lund og tog i 1840 til Stockholm for at få professionel musikundervisning på landets førende musikkonservatorium. Som udgangspunkt tilhørte han altså den veluddannede del af befolkningen, og musikalsk set var han professionel. Den verdensberømte operasanger Jenny Lind støttede hans udgivelser økonomisk, og det understreger hans forbindelser til Sveriges musikalske elite.

Spænding mellem eksklusivitet og folkelighed

Da Ahnfelt blev prædikant og samlede sine sange, finder vi hos ham en spænding mellem elitisme og folkelighed, som også kommer til udtryk i hans musik. Ahnfelt var fra sin studietid fortrolig med Stockholms koncertliv og blev vant til selv at afholde verdslige koncerter. Når han rejste rundt som prædikant, ønskede han at synge sine sange alene.[12] Det tyder på, at han først og fremmest behandlede sine sange som værker, der skulle synges solo med akkompagnement. Det kommer også til udtryk i hans udgivelsespraksis. Han udgav sine 12 samlinger i forskellige udgaver: et teksthæfte som 'læse- og andagtsbog' uden noder; en melodi-udgave i 'ciffer-skrift', som var et musikalsk læse- og indlæringsprincip udviklet af den svenske præst Johannes Dillner (1785-1862); en akkompagnement-udgave for guitar og solistisk baseret klaverakkompagnement og endelig en udgave for blandet kor (1878).

Ser man på de 200 sange er der 130 unikke melodier til sangene; dvs. en del har samme melodi. Af disse har Ahnfelt selv komponeret 53, primært trykt i de første hæfter. I de senere hæfter henviser han hyppigere til sine tidligere melodier som lånemelodier. De øvrige melodier er enten udenlandske melodier, folkemelodier eller for de flestes vedkommende melodier af svenske samtidige sangkomponister, som Ahnfelt kendte helt tilbage fra barndomshjemmet og sandsynligvis også har mødt personligt.[13] Tre melodier er af organisten J. Leonard Höijer (1815-84), som hjalp Ahnfelt med redigeringen af samlingerne.[14] I disse tilfælde har han overtaget melodier til andre tekster til eget brug og i nogle tilfælde endda omskrevet melodierne, så de passede til de nye tekster. Et eksempel er sangen *Om dagen vid mitt arbete (70)* af Sandell, som er inspireret af en folkevise med samme navn. Ahnfelt har beholdt folkevisemelodien til den nye tekst.[15]

De fleste udenlandske melodier er fra engelske og tyske (pietistiske) vækkelseskredse og væsentligt mere fællessangsprægede. Udover at han angiver, at *Var jag går, i skogar, berg och dalar* (130) er dansk, er der tre danske melodier af henholdsvis A.P. Berggreen (*Ack, salig, ack, salig (88)*; *Amen sjunge varje*

tunga! (156)) og Henrik Rung (*Pilgrim, säg mig, var är graven? (52)*) som er mere eller mindre oversatte sange fra dansk. Der er også to ældre tyske koraler fra 1680 af J. Neander: *O, du ärans konung/Wunderbarer König (114)* og *Pris ske dig Herre och konung för konungar alla/Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren (196)*. Især den sidstnævnte var allerede kendt og udbredt i samtiden.

I udgaven for solostemme, guitar og/eller klaver har han tilføjet otte længere gennemkomponerede sange, som har udpræget solistisk karakter, ofte over Davids salmer og en enkelt korsats (*Så Älskade Gud Verlden all* (9. hæfte)). Altid har de tilføjet guitararrangement, sandsynligvis lavet af Ahnfelt selv. De optræder dog også i forbindelse med de 200 sange, hvor soloudgaven i nogle tilfælde har andre melodier end korudgaverne. *Närmare, o Jesus Krist, till dig! (153); Hur blir oss då (169)*; *O, Herre, Herre, led du varje steg (174)*; *Ofta, ofta uppstår frågan (180)* og *Gud, dig allena vare pris och ära (200)* er alle gennemkomponerede satser af Leonard Höijer, men i korudgaverne er de enten erstattet af en mere enkel melodi eller en lånemelodi fra en anden sang. Det kunstmusikalske kulminerer med en udgave for sang og klaver af Felix Mendelssohn-Bartholdys korsats *Alsdann wird euer Licht hervorbrechen* fra oratoriet *Elias* i svensk oversættelse.[16] Disse kunstsatser har sandsynligvis ikke været hverken kendt eller brugt i de danske forsamlinger, og denne soloudgave har næppe været kendt der.

I lyset af at den tolvte og sidste samling består af udpræget solistiske sange, tyder det ikke på, at Ahnfelt før eller siden var særligt optaget af at gøre sine sange egnede til fællessang, på trods af at de blev populære som sådanne i de gudelige forsamlinger. Selvom han valgte folkemelodier til nogle af teksterne, gjorde han det ikke med henblik på fællessang, men snarere til privat musikudøvelse i hjemmene. Et eksempel er *Du kan icke tro, ack, men käre, så hör* (24). Ahnfelts bearbejdede en melodi til sangen *Ack kära! Så säg, huru slapp du så wäl* fra den pietistiske præst Anders Karl Rutströms (1721-1772) sangbog *Sions nya Sånger* (1777), så den faktisk blev sværere at synge.
Som konsekvens lod redaktionen til *Evangeliska Forsterlandsstiftelsens' Sionston*er teksten stå uden melodi ("Sånger att läsas") og af melodisamlingen til LM's *Aandelige Sange og Salmer* fra 1949 fremgår det at man til sangen brugte melodien skrevet til *Var är du, var är du (80)*.[17]

Kormusik blev en vigtig del af forsamlingernes musikliv. Korene kunne lede fællessangen og komme med sangindslag under møderne. De blev dermed også et bindeled mellem den mere vanskelige musik og de uskolede forsamlinger. Organisten Albert E. Lindström arrangerede en udgave af Ahnfelts sange for blandet kor, som udkom første gang i 1879. Den fik stor udbredelse og fik uofficiel status som melodibog til fællessang i LM og ELM, og senere melodibøger blev tilpasset denne udgaves harmonisering.[18] Dette kan skyldes at organister og pianister havde vænnet sig til at bruge Lindströms udgave, men det viser også, at på det musikalske område var sangene gået via Lindström til de danske missionsbevægelser, og det har sandsynligvis været hans og ikke Ahnfelts egne satser, som korene har brugt. Denne udbredelse skyldes formodentligt, at Lindströms ud-

gave blev udgivet af *Fosterlands-Stiftelsens* forlag, som gennem sit netværk og sin størrelse kunne forsyne de danske missionsforeninger med udgaven.

Stilistisk set er sangsatser som Ahnfelts blevet betragtet som en forædling af selskabsvisen og den gudelige visegenre, uden dog at hæve sig væsentligt over den. Det er en pendant til den tyske 'schlager-genre', med lettilgængelige melodier, der i deres enkelhed samtidig har melodiske og rytmiske udsmykninger som gør dem til mere end blot viser.[19] Ahnfelts sange er korte viseformer, men samtidig har de forsiringer og intervalspring, som gør dem mere krævende at synge. Ahnfelt har fanget en populær folkelig genre i tiden, som samtidig med dens enkelhed var slidstærk til hyppigt brug. Kombineret med de dybe og vedkommende tekster blev sangene formidlet gennem generationer. "*Den Slægt, som er i Graven, sang de samme Sange, som vi, der sidder i Missionshusene nu. Kommer der nye Sange og fortrænger de gamle for en Tid, varer det sjælden længe, før de nye trætter, og de gamle evangeliske Perler paany træder frem og bærer de troende.*"[20] Når en af LM's ledende skikkelser i første halvdel af det 20. århundrede, højskoleforstander Frits Larsen skriver sådan, er det ud over en ros til det tekstlige indhold et udtryk for, at Ahnfelt havde et talent til at komponere rammende melodier, som de fleste andre i vækkelsesbevægelsen ikke havde.

Perspektiv og udsyn

Det, som gør at fællessang har så stærk betydning for udbredelsen af en vækkelse, er den unikke kombination af sang og tekst. Det handler om sangens *anamnetiske* karakter: Gennem fællessang er det muligt at skabe en kollektiv erindring, som via gentagelse kan genoplive bestemte følelser i forbindelse med bestemte erfaringer i fortiden. I forsamlings- og foreningslivet dannes en fælles vækkelsesidentitet omkring sangene. Som det også fremgår af ovennævnte citater, giver sangene fælles åndelige oplevelser og erfaringer, og de skaber en fælles åndelig forståelse.[21]

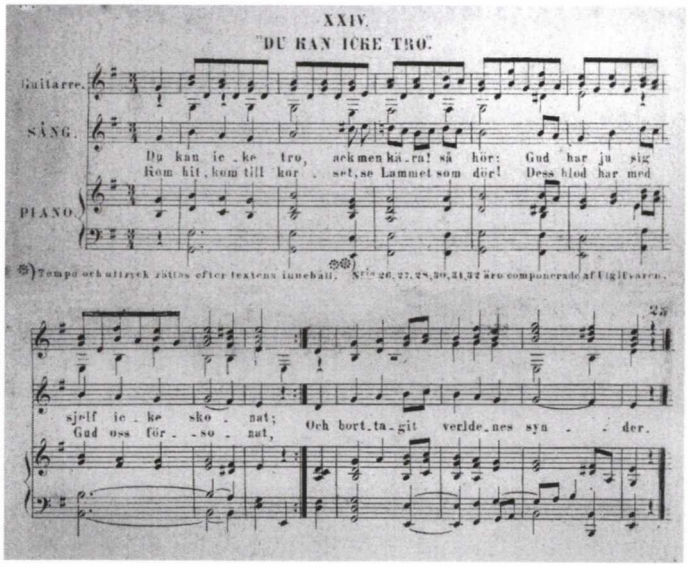
Det var en stor fordel for den ny-evangeliske vækkelse, at den havde talentfulde sangskrivere som Rosenius og Sandell-Berg. Da Rosenius blev en af vækkelsens ledere, blev der en stærk forbindelse mellem ny-evangelismens teologi og forkyndelse samt fællessangen i forsamlingerne. Sandell formåede at formulere det ny-evangeliske trosliv på vers, og gennem sine oversættelser tilpassede hun tidens mange udenlandske vækkelsessange til ny-evangelisk selvforståelse. Ahnfelt fik muligheden for at samle sangene til en sangbog og til at finde velegnet musik til teksterne. Han ramte en slidstærk populær musikstil, som vækkelsens folk kunne spejle sig i, og de bedste af hans melodier bliver brugt den dag i dag. Den mest kendte af dem til *Blott en dag - ett ögonblick i sänder* fik en popularitet langt ud over vækkelsens ramme med regelmæssig afspilning i radioens ønskeprogrammer.[22]

Det er fristende at betragte den ny-evangeliske sang- og musiktradition som noget unikt i dansk kirkeliv – en svensk strømning, som via Ahnfelt manifesterede sig i LM og ELM på en særlig måde. Det bliver bekræftet af de sidste 100 års danske salmebøger og deres mangel på Ahnfelts sange. Der er i den seneste udgave (2003) tre sange fra sam-

lingerne (alle af Rosenius), men ud fra Jørgen Kjærgaards gennemgang tyder det på, at kun den senest tilkomne; *På nåden i Guds hjerte,* er hentet direkte fra Ahnfelt-traditionen.[23] *Ængstede hjerte, op af din smerte;* og *Jeg er fremmed, jeg er en pilgrim* er kommet med ad andre kanaler. Ignoreringen af Sandell-Bergs sange med undtagelse af *Ingen er så tryg i fare* (som ikke er med i Ahnfelts samling) vidner om det samme. Det har altså kun været den seneste salmebogskommission, der har anerkendt Ahnfelt-traditionen som en del af dansk folkekirkelighed, og det med blot en enkelt sang. Det kan godt undre, når man samtidig noterer sig, hvor meget Sandell-Berg er repræsenteret i *Svenska Psalmboken* (1986).

På den anden side var stilen i den ny-evangeliske sang- og musiktradition en del af en bredere strømning, som vi nok finder andre steder i tiden. For det første var der en generel interesse i danske vækkelseskredse for ældre pietistiske sange med Brorson i spidsen. De mange Brorson-salmer i Ahnfelts samlinger samt den senere massive indførelse af andre Brorson-salmer i LM's og ELM's sangbøger viser at hans budskab og verdensbillede lå latent i den ny-evangeliske vækkelse fra begyndelsen af. For det andet var problemstillingen med passende melodier til de nye sange også en generel dansk problematik.

Mens den missionske vækkelse altid har fået en stedmoderlig behandling af den etablerede kristenhed i Danmark, blev den grundtvigske vækkelse i en helt anden målestok taget til hjerte. Samtidig med at Grundtvig var en gudbenådet salmedigter, var han overraskende ligeglad med melodistoffet, og



hans menighed i Vartov blev berygtet for sin primitive måde at synge hans smukke digte på. Det fik københavnske organister som A.P. Berggreen og Henrik Rung til at komponere nye melodier til mange af Grundtvigs salmer, og de blev i stort omfang senere en del af Folkekirkens salmetradition. Der blev skabt en særlig dansk romantisk kirkesang, som ikke lå langt fra Ahnfelts stil. Dens udgangspunkt var tidens populære romance-genre, som blev tillempet folkelig brug i vækkelseskredsene.[24] Derfor har de danske vækkelsesbevægelser musikalsk set meget til fælles, og en sammenlignende analyse af Ahnfelts og samtidens københavnske organisters melodier ville vise mange fællestræk.[25] Der var et romantisk verdensbillede med vægt på følelseslivet og inderligheden til fælles. Den store forskel ligger i, at mens Grundtvigs salmer blev en central del af det 20. århundredes salmeskat i

Folkekirken, blev den ny-evangeliske vækkelses sange ignoreret. Dette har både sin årsag hos Folkekirkens ledelses prioritering, og LM's og ELM's mere eller mindre selvvalgte isolation i den folkekirkelige sammenhæng. Den indremissionske sangtradition er jo trods alt bedre repræsenteret i salmebøgerne.

"*Kommer den Tid, da Ahnfelts Sange ikke mere elskes, er der muligvis sket et Affald fra Evangeliet.*" Sådan skrev Frits Larsen også i sin hilsen ved LM's 75-års jubilæum i 1943.[26] Hvis Larsen har ret, må den ny-evangeliske vækkelses arvtagere til enhver tid spørge om, der er sket et forfald. Hvis Ahnfelts sange er udtryk for kernen i den ny-evangeliske forståelse af kristenlivet, bliver det naturligvis et problem, hvis sangene ikke længere regnes eller bruges. I foreningernes seneste sangbog, *Sange og Salmer (2013)*, som er en fælles sangbog for de danske missionsforeninger, er der kun 86 af de oprindelige 200 sange med. Det er værd at spørge om, udviklingen i fællessangen i sidste halvdel af det 20. århundrede er udtryk for en forskydning i vækkelsesbevægelsens åndelige erkendelse og teologi, hvor andre teologiske aspekter og interesser har ændret bevægelsens selvforståelse. De 86 sange kan dog også betragtes som en relativ stærk tilstedeværelse af den ny-evangeliske sangtradition i en sangbog, som er sammenlagt af adskillige sangbøger og vækkelsestraditioner (herunder Indre Missions), og som skal repræsentere og rumme over 150 års udvikling af den missionske bevægelse i Danmark. I lyset af at adskillige af melodierne fra Ahnfelts samlinger sandsynligvis aldrig er blevet brugt i bevægelsens fællessangskultur, er Larsens profeti ikke nødvendigvis korrekt, når det kommer til musikken.

Desuden kaster Ahnfelts melodier et perspektiv på vores tids rytmiske melodier. Det bliver jævnligt fremført at de nye rytmiske melodier er dårlige fællessange og for solistiske i deres stil. Denne problemstilling er ikke[27] ny. Sådan var det allerede på Ahnfelts tid. Studiet af Ahnfelts sange åbner op for en gammel, men nødvendig løbende debat omkring musik, fællessang og folkelighed. I forbindelse med vækkelsesbevægelser rejser sig spørgsmålet om de rigtige sange til de rigtige lejligheder. Nogle ønsker lødige melodier af høj og slidstærk kvalitet, mens andre lægger mere vægt på popularitet og folkeligheden. Ahnfelt gav et spændende bud på en balance ud fra sin tids kultur og stil, og skulle Ahnfelts sange gå i glemmebogen, vil diskussionen om den rette musik til de rette sange leve videre, så længe evangeliet befinder sig iblandt os.

Peter Edlef Nissen
Mag.art. i musikvidenskab og MA i teologi (Københavns Universitet). PGDip i teologi (University of Oxford). Har tidligere arbejdet med et forskningsprojekt om musikkulturen i de folkelige bevægelser i Danmark. Arbejder for tiden som præst i The Church in Wales.

Mail: peteredlefnissen@gmail.com

Noter

1 Denne artikel er en bearbejdelse af et oplæg holdt på den kirkehistoriske konference: *Nyevangelismen i Danmark*, den 15. februar 2014 på Hedemølle Efterskole, Bjerringbro.

2 Centralt står Lövgren 1965. En dansk biografi om C.O. Rosenius er Rasmussen 1979. Af nyere materiale på dansk kan også nævnes oversættelsen af Astri Valen-Sendstads bog 1994. Angående Rosenius' indflydelse i Danmark skal også nævnes Flemming Kofod-Svendsens indsats i de seneste år gennem forskellige artikler i *Kirkehistoriske Samlinger* og *Dansk Tidsskrift for Teologi og Kirke*.

3 Elith Olesen 1996. Her indgår et selvstændigt afsnit om den ny-evangeliske vækkelse.

4 Olesen 1996, 206.

5 Ebbe Kaas 2013, 23f. Kaas har gjort et fint kildehistorisk arbejde omkring ny-evangelismen i Danmark

6 Se Rauff 1981, 9 og 13.

7 For oversigt se Kaas 2013, 163f.

8 Larsen 1943, 106.

9 Storgård-Andersen 1992, 272.

10 Sangnumrerne henviser til Ahnfelts *Andeliga sånger*.

11 jf. Olesen 1996, 168ff.

12 Lövgren 1966, 52f.

13 Lövgren 1966, 22 og 47.

14 Kjeldsen 1984, 49.

15 Kjeldsen 1984, 27.

16 *Andeliga sångerXII*, 162.

17 Kjeldsen 1984, 26. Henvis til samling

18 Se Melodisamling, Nr. 80 – se også Kjeldsen 1984, 51 og 64.

19 Kjeldsen 1984, 33f. samt Axel Helmer, *Svensk solosång 1850-1890*. Uppsala 1974, 23 og 224f.

20 Larsen 1943, 106.

21 Se Albertsen 1978, 55f. Se også Herngreens diskussion med Albertsen om begrebet i 1980, 3-29. Dette sættes i sammenhæng med de danske vækkelsesbevægelser i Nissen 2008, 5-40.

22 Se også Värmon 1992, 143-151.

23 Kjærgaard 2003, 494.

24 Se Glahn 2000, 37f.

25 Dette er så vidt vides ikke gjort. Men det ville være en oplagt opgave for fremtidig forskning.

26 Larsen 1943, 106.

27 Sangbogens 772 sange udgør 602 sange udvalgt fra en sangskat på 1439 forskellige sange fra de adskillige sangbøger sangbogen afløser samt 170 nye sange (se forord til Sange og Salmer 2013).

Bibliografi

Primære kilder

Oscar Ahnfelt, *Andeliga sånger med accompagnement af Pianoforte eller Guitarre, dels componerade, dels samlade af Oscar Ahnfelt, I-XII.* Stockholm, 18??.

Oscar Ahnfelt, *Aandelige Sange, dels samlede, dels bearbejdede samt udgivne af Oscar Ahnfelt. Oversættelse fra det Svenske ved A.L. Gjennemseet og rettet af Chr. Dick. Godtkjøbsoplag.* Distribueres i Danmark af Boghandl. H. A. Jensen, Kjøbenhavn; Norge af Luther-Stiftelsen, Kristiania. Stockholm: Fosterlands-Stiftelsens Förlags-Expedition, 1910.

Oscar Ahnfelt, *Aandelige Sange, dels samlede, dels bearbejde samt udgivne af Oscar Ahnfelt. Oversættelse fra Svensk ved A.L. Gennemset og rettet af Chr. Dick*, Rønne: Luthersk Missionsforenings Forlag, 1923.

Melodisamling til Luthersk Missionsforenings Sangbog Åndelige Sange og Salmer, København: Luthersk Missionsforenings Forlag, 1949.

Den Danske Salmebog, København: Det Kgl. Vajsenhus, 2003.

Albert Lindström, *Andliga Sånger dels komponerade, dels samlade och utgivna av Oscar Ahnfelt. Arrangerade och harmoniserade för sopran, alt, tenor och bas av Albert Lindström*, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-Stiftelsens Bokförlag, 1885.

Sange og Salmer, Fredericia: Lohse, 2013.
Svenska Psalmboken, Älvsjö: Verbum, 1986.

Sekundære kilder
Albertsen, Leif L. 1978, *Lyrik der synges*, Berlingske, København.

Glahn, Henrik 2000, *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973*. Anis, København.

Helmer, Axel 1972, *Svensk solosång 1850-1890*, Disputats, Stockholm.

Herngreen, G.F.W. 1980, "Salme og anamnese", i: *Hymnologiske Meddelelser*, 9. årgang, 1, s. 3-29.

Kaas, Ebbe 2013, *Forbindelse med Skåne. To artikler om den rosenianske vækkelse i årene 1850-1900*. Timekær/Underskoven, Brændstrup/København.

Kjeldsen, Lea S. 1984, *Sangtraditionen indenfor Luthersk Missionsforening, med særligt henblik på Oscar Ahnfelts 'Andeliga Sånger.'* Universitetsspeciale, Aarhus Universitet.

Kjærgaard, Jørgen 2003, *Salmehåndbog II*, Det Kgl. Vajsenhus, København.

Larsen, Frits (udg.) 1943, *Luthersk Missionsforening gennem 75 Aar (1868-1943) – En Hilsen til Venner*, Luthersk Missionsforenings Forlag, København.

Lövgren, Oscar 1965, *Lina Sandell – hennes liv och sångdiktning*, Gummessons Bokförlag, Stockholm.

Lövgren, Oscar 1965, *Oscar Ahnfelt – sångare och folkväckare i brytningstid*, Gummessons Bokförlag, Stockholm.

Nissen, Peter E. 2008, "'Igennem en ren og lys ungdomstid toner der glade sange' – Fællessang og sangbøger i Københavns KFUM i de første årtider af det 20. århundrede", i: *Hymnologi, Nordisk Tidsskrift*, 37. årgang, 1, s. 5-40.

Olesen, Elith 1996, *De frigjorte og trællefolket. Amerikansk-engelsk indflydelse på dansk kirkeliv omrking år 1900*, Anis, København.

Rasmussen, Niels Ove 1979, *C. O. Rosenius – Guds udvalgte redskab*, Evangelisk Luthersk Missionsforenings Forlag, Rønne.

Rauff, Christian W. 1981, *Den indremissionske vækkelses sange ca. 1860-1910*. Universitetsopgave, Aarhus Universitet.

Storgård-Andersen, Anders (udg.) 1992, *Med Gud og hans venskab. Bogen om Evangelisk Luthersk Missionsforening – 100 års virksomhed i Danmark*, ELM-Forlag, Rønne.

Valen-Sendstad, Astri 1994, *Et øjeblik ad gangen. Lina Sandell – En kvinde i Herrens tjeneste*, Lohse, Fredericia.

Värmon, Ragnar 1992, "Studier kring Lina Sandells psalm 'Blott en dag', i: *Hymnologiske Meddelelser*, 21. årgang, 3, s. 143-151.

Inn mot kjødets nullpunkt
Den groteske døden i bysantinske hymner

Av Thomas Arentzen

Mennesket er et vesen som lever med bevisstheten om sin egen død og forråtnelse. Den kroppen som utgjør meg skal gå i oppløsning, etes av makk, rives i fra hverandre under presset fra naturens ubønnhørlige gang. Uansett hvor sterk ens kristne tro på oppstandelsen måtte være, fins det ingen mulighet for å drømme om å unnslippe nedbrytelsen av organer og celler og vev, et møte med molda, der molda får siste ordet.

Én av den tidlige kristendommens bemerkelsesverdige aspekter er dens evne til å tiltale forgjengeligheten, til å adressere mennesket såsom ventende på oppløsningen. Den velger hverken fornektelsens eller eufemismens strategi. Kristen salme- og hymnediktning har naturligvis alltid – også senere – arbeidet med å tolke menneskers liv og død, men i senantikken spilte poetene på et langt mer grotesk register, et rått, ubehagelig og nesten kvalmende billedspråk.

I denne artikkelen skal vi konsentrere oss om en hymne fra det sjette århundres Konstantinopel. Romanos Meloden (ca. 490–560) forfattet et omfattende korpus liturgiske hymner i genren som senere skulle betegnes *kontakion*, og som vi med en viss velvilje skulle kunne kalle bysantinske salmer.[1] Disse lange sangene ble fremført på kveldstid, under vigilier i byens kirker.[2] Tekstene gjenfortalte gjerne sentrale kristne fortellinger som var knyttet til høytider og feiringer; ambisjonen var altså ikke å meditere over en bibelperikope, men å levendegjøre den på dramatisk vis.[3] Tilhørerne skulle forestille seg at de stod midt i de dramatiske scenene som utspant seg i berettelsene. Knapt noen av senantikkens kirkediktere kan måle seg med Romanos når det gjelder just gripende virkning og livfullhet. Én av hans salmer for juletiden beskrivelser i uttrykksfulle bilder hvordan Herodes' soldater kappet hodet av diende spedbarn mens mødrene ammet, slik at de avhogde hodene ble hengende og slenge fra brystene:

noen ble kløyvd i biter;
andre fikk hodet skåret av ved morens bryst
mens de sugde og diet melk,
så fra puppene dinglet
spedbarnas edle skaller,
som klamret seg fast i brystvortene
med tennene ... (*Hymnen om barnemordet i Betlehem*, III 14,3–9)[4]

Romanos skrev også to kontakia om Lasarus, Marta og Marias bror.[5] Tekstene iscenesetter episoden da Jesus vekket sin venn fra de døde, men de gjør det på helt andre måter enn evangelieteksten i Joh. 11,1–44. Romanos' komposisjoner ble fremført døgnet før palmesøndag, på den dagen som i bysantinsk ritus kalles lasaruslørdagen.[6] En uke innen påskeaften – etter førti dager med faste – besinnet de troende seg på sin egen dødelighet. Guds forestående død og møtet med dødsriket stilte menneskene ansikt til ansikt med sin egen forgjengelighet. Påsken tematiserte oppstandelsen, men også lidelse og tilintetgjørelse. Lasaruslørdagen minte de kristne på at når det stundet til høytid, angikk det deres eget kjød, dødskreftenes arbeide i legemene deres. For Romanos betød dette at han måtte tematisere forråtnelsens virkninger i menneskene, dødens skremmende nærvær i kirkelyden, i tilhørerne og i deres nære og kjære. Dikteren valgte å skape underjordiske dialoger, møter med de personifiserte undergangskreftene.[7]

Allerede i det femte århundre dukker det opp prekener for lasaruslørdagen som gir groteske beskrivelser av Lasarus' stinkende lik idet det holder på å gå i oppløsning. Eksempelvis skrev Hesykhios, som var prest og predikant i Jerusalem, to homilier over emnet, og fra erkebiskop Basil av Selevkia har vi bevart én preken.[8] Meloden i 500-tallets Konstantinopel skrev seg med andre ord inn i en foreliggende tradisjon, men Romanos holdt ikke prekener; han komponerte narrative hymner. I den første *Hymnen om oppvekkingen av Lasarus* ledes leseren inn i en besynderlig scene med en dyster atmosfære. Her opptrer de monstrøse karakterene Hades og Thanatos. Den førstnevnte er et legemliggjort dødsrike og den sistnevnte er døden selv.

Den første delen av hymnen er en relativt edruelig gjenfortelling av historien slik mange kjenner den. Søstrene sender bud etter Jesus i forbindelse med at deres bror er sovnet hen. Dikteren fyller på med visse teologiske forklaringer, forsøker å tydeliggjøre uklarheter, og ikke minst knytter han handlingsforløpet til sine egne tilhøreres livssituasjon og trekker ut relevant lærdom fra hendelsene i Betania. Men så, i åttende strofe, begynner uventede saker å inntreffe; Jesus nærmer seg plassen der Lasarus ligger, og under jorden er der noen som sanser at Mesteren er på vei:

> Da Hades hørte [Jesu] dundrende føtter,
> hvisket han i Thanatos' øre: – Hvem er det sine føtter, Thanatos,
> som tramper på hodet mitt?
> Å nei, det er kanskje Jesus, som er kommet tilbake
> for å hente det vi skylder!
> Lasarus – han slipper unna nå;
> liksom enkas sønn en annen gang[9] vil han
> reise seg og stå og utbryte "Du er liv og oppstandelse!" (*Hymnen om oppvekkingen av Lasarus (I)* 8,5–11)

Hades er selve dødsriket, den store og veldige kjeften som glefser i seg menneskekropper. Når vi først møter ham, er han imidlertid nervøs. Jesu føtter, som tramper på marken over ham, gjør ham umiddelbart bekymret, og han begynner å klage. Romanos tegner ham som en forskrekkelig karakter, men det er også, som vi skal se, noe ufrivillig komisk ved ham. Senere

i dialogen frykter Hades og Thanatos at "de jordiske vil le av oss!" [10]
Men først møter altså tilhørerne Hades, og Hades fortsetter å prate. Som en typisk tyrann, skylder han naturligvis straks fra seg og legger all skyld for deres ulykke på Thanatos. Selv er han stappmett og skriker til sin håndlanger:

[Hades:]
– Ikke kom med mer mat; jeg kan ikke fordøye den;
du serverer meg innrullede lik, men straks jeg har svelget, kaster jeg opp;
jeg jubler og forsyner meg når de jordfestes, men jeg kan ikke holde på dem når de råtner. (*Lasarus (I)* 9,3–5)

Thanatos opptrer som servitør. Han varter opp den overvektige storspiseren Hades, som glupsk og fråtsende kaster i seg alt han kommer over.

Den russiske teoretikeren Mikhail Bakhtin studerte det groteske i renessanselitteraturen og betoner at nettopp munnen, gapet, utgjør den mest groteske delen av kroppen; den omslutter, legger i seg, jafser, sluker og fortærer – og forvandler dermed fjeset til en kjøttslig avgrunn og det oppette til ny kropp.[11] Thanatos betjener dette gapende avgrunnshølet (Hades) og serverer ham menneskekropper liksom små kålruletter. Tilhørerne får se hvordan deres egne kropper én gang skal rulles sammen og glefses og jafses ned i underverdenens uhyrlige orgie.

Men mens Hades er kvalm og forstoppet, blir Thanatos på sin side irritert. Med opphisset avsky svarer han sarkastisk:

[Thanatos:]
– Det er fint for deg, som ikke har dårlige sider, å belære meg!
Ta opp det der med magen din, du, som du ennå ikke har fylt til randen!
Jeg har slitt meg ut med å servere deg, men du har aldri sagt «Det holder!"
Du har snarere est ut som havet og latt deg fylle med floder av døde;
aldri ble du mett ... (*Lasarus (I)* 10,4–7)

De dødeliges liv har bestandig vært som vann for deg;
du har åpnet gapet og aldri holdt opp med å helle nedpå.
La det være nok nå da, ikke stu i deg mer!
Føttene du hører lyden av, låter for meg som en trussel
[...]
[fra én som vil] lete gjennom buken din.
Ja, han er kommet for å rense deg,
og det trenger du, for du har lagt deg ut!
Det vil gjøre deg lettere
om Lasarus spyles ut av innvollene dine. (*Lasarus (I)* 11,1–11)

Thanatos – og tilhøreren – vemmes over Hades, som gasser seg med stride strømmer av råtne lik. Den alt-etende Hades fremstår som et snakkende juv, en mage med en munn på. Men fråtsingen gjør ham syk, og Thanatos antyder at Hades faktisk kan behøve en slankekur og en skikkelig rensing av innvollene.

Midt under kranglingen mellom de to monstrene retter Romanos tilhørerens oppmerksomhet mot Hades' innside, hans rumlende mage. Og Hades ser også selv med egne øyne hva som skjer inne i ham. Der, i den store vomma, har den nylig fortærte Lasarus' kropp gått i oppløsning, og lemmene er i ferd med å skille lag, slippe taket i hverandre og brytes ned. De ulike kroppsdelene opptrer som adskilte subjekter; de romsterer rundt i Hades' mage. Der er liv i likormene. Og denne kroppen er selvsagt ikke bare Lasarus' kropp, men representerer også våre lemmer, leserens eller tilhørerens lemmer, armer, bein eller hode som kanskje begynner å klø en anelse under trykket fra en kvalmende scene.

Når så alle Lasarus' organer og legemsdeler begynner å samle seg igjen, utbryter Hades nervøst:

> [Hades:]
> – Jeg ser Lasarus' lemmer, som forråtnelsen løste opp;
> det er som de venter på å gjenoppstå; de øver på å samle troppene,
> for de kryper som maur nå for makkene har trukket seg tilbake
> og stanken har forlatt dem. (*Lasarus (I)* 12,4–7)

Hades beskriver det som en militærøvelse der maur og makk står på hver sin side. Tilhøreren får se for seg øyeblikket like etter at likormene har slått retrett og liklukta holder på å forsvinne. Kroppsdelene rører på seg som en tue full av maur; noe er ved å hende. Dette skuet har en grotesk kvalitet ved seg, og det er påfallende visuelt og fantasieggende.

For Hades betyr dette at han mister kontroll over sine egne lemmer, sin egen mage. Lesere eller tilhørere vet at dét som venter er oppkast og spy.
Hades vræler:

> [Hades:]
> – Skrekk og gru! Det er virkelig Jesus som er kommen; den som sendte oss lukta,
> har parfymert han som lukter [dvs. Lasarus],
> og nå vil den nedbrutte og utbrente
> *reise seg og stå og utbryte «Du er liv og oppstandelse!"*

> Da Thanatos hørte dette, skreik han,
> så løp han og greip Hades i handa,
> og sammen skuet de underlige, skremmende syner:
> Guds Sønns duft sydde sammen vennen hans [Lasarus]
> og klargjorde kroppen for livgiverens kallesignal,
> danderte hårene og vevde ihop bindevevet,
> og knyttet sammen innvollene for ham,
> strakk ut alle venene og lot blodet strømme fritt i dem igjen,
> og sammenføyde arteriene,
> så når Lasarus påkalles, er han rede, og kan
> *reise seg og stå og utbryte «Du er liv og oppstandelse."*
> (*Lasarus (I)* 12,8–13,11)

Kristi vellukt løper gjennom de fragmenterte legemsdelene som en tråd og syr Lasarus sammen igjen.[12] Uhyrene i underverdenen står hånd i hånd, skremt til døds av scenen som utspiller seg for øynene på dem. Først gråter Hades, og deretter Thanatos. De som selv skulle være uhyggelig og skremmende, har blitt

en parodi. Livet er skremmende, og døden er redd. Hele kontakiet avsluttes med Hades og Thanatos' klagesang over seg selv. Dødskreftene er fratatt sin styrke, og til slutt kan liket beseire monstrene.

***

Monstre, med sine groteske kropper, bosetter seg i den kjente verdens utkant; slik tøyer de menneskekulturens grenser. Men de bidrar også til å bestemme vår verdens yttergrenser.[13] Derfor gjenfinner vi dem for eksempel i middelalderens kirkearkitektur, på murer som vender ut mot utsiden. Når Romanos iscenesetter sine monstre, skaper han således en ugjennomtrengelig yttervegg. Når han så utmanøvrerer monstrene og passiviserer dem midlertidig, ender han opp med et scenario uten tydelige rammer, en verden der ikke engang døden er sikker, der hvirvelløse dyr forhandler om hegemoniet. Salmen utsetter tilhørerne for et kvalmende møte med egen kroppslig forgjengelighet; forråtnelsens sentrifugale kraft har spredt menneskekjøttet utover marken; i den skrekkinngydende forestillingen rekkes sener og vener opp i løse tråder og føyes sammen igjen under et strengt luktregime.

Om en uke kommer oppstandelsen, men enn så lenge er det bare Lasarus som er krøpet opp av den fortærende jorda. Hymnen om Lasarus er en fordrøyd komedie med en utsatt lykkelig slutt. Lasarus-historien ender i og for seg lykkelig allerede i kontakiet, men dets billedspråk er egnet til å skape et vedvarende ubehag. Bildene som hymnen har projisert på den forgjengelige tilhørerens netthinne, lar seg ikke lett viske bort. Slik lar dikteren sine menighetsmedlemmer gå inn i den stille uke: svimle og øre vimer de rundt i en lett uvel fortumlelse. Dette er ikke ment som tortur fra dikterens side, men han leder an i en reise inn til kjødets nullpunkt, inn dit hvor kropper og monstre og småkryp blandes og eltes i en magesyre som knar billedspråk og kroppsspråk ned til en tykk klissete deig.

Thomas Arentzen
Teologie doktor fra Lunds universitet. Arbeider som postdoktor ved Det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo med det hymnerelaterte prosjektet *Bodies in Motion: Religion and Corporeality in Late Antiquity*. 2018-2019 er han «fellow" på Dumbarton Oaks (Washington DC).
E-post: thomas.arentzen@teologi.uio.no

Noter

1 For en generell introduksjon til Romanos Meloden, se Eriksen 2017, 107–127, som også inneholder en oversikt over danske Romanos-oversettelser. For bredere studier av Romanos' liv og verk, se Grosdidier de Matons 1977; Gador-Whyte 2017; Arentzen 2017. Visse hymner er også oversatt til skandinaviske språk; se Villadsen 2011, 190–192 og Villadsen 2014, 52. For danske oversettelser, se Eriksen 2017, 112–113.

2 Ang. vigiliekonteksten, se Lingas 1995, 50–57.

3 Se særlig Eriksen 2014; Krueger 2005; Krueger 2014. For narrative og performative perspektiver på Romanos og kontakiet mer alment, se Eriksen 2010; Arentzen 2017, 1–45.

4 Alle oversettelsene i denne artikkelen er mine egne. For en dansk overs. av samme strofe, se Eriksen, 2017, 111. Pålitelige engelske oversettelser av både *Hymnen om barnemordet* (O3 / SC15) og *Hymnen om oppvekkingen av Lasarus (I)* (O14 / SC26) finnes i Barkhuizen 2012.

5 Se Rodgers 2014.

6 Se Talley 1986, 186–187 ang. lasaruslørdagens tidligste historiske utvikling i Konstantinopel.

7 For det groteske underjordiske i tidlig kristendom mer alment, se Czachesz 2012, 9–55; ang. groteske kropper i bysantinsk kristendom, se f.eks. Constantinou 2010.

8 Barkhuizen 1994.

9 Hades refererer formodentlig til episoden i Lukas 7,11–17.

10 Romanos, *Hymnen om oppvekkingen av Lasarus (I)* 14,7.

11 Bakhtin 1984, 317.

12 Ang. lukt i tidlig kristendom, se Harvey 2006.

13 Cohen 1996.

Bibliografi

Primærkilder

Romanos Meloden, *Hymner*.

Utgaver:

José Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode: Hymnes I–V* (Sources Chrétiennes 99, 110, 114, 128, 283) Paris: Cerf, 1964–1981.

Paul Maas & C. A. Trypanis, *Sancti Romani Melodi cantica: Cantica genuina*, Oxford: Clarendon, 1963.

Oversettelser:

Jan H. Barkhuizen, *Romanos the Melodist: Poet and Preacher*, Somerset West, Western Cape, RSA: Barkhuisen, 2012.

Ephrem Lash, *St. Romanos the Melodist: On the Life of Christ: Kontakia*, San Francisco: HarperCollins, 1995.

Sekundærkilder

Arentzen, Thomas 2017, *The Virgin in Song: Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Bakhtin, Mikhail 1984, *Rabelais and His World*, Indiana University Press, Bloomington.

Barkhuizen, Jan H. 1994, "The Reconstruction and Reanimation of Lazarus in the Preaching of the Early Church", i: *Ekklesiastikos Pharos* 76/2, s. 109–124.

Cohen, Jeffrey Jerome 1996, Monster Culture (Seven Theses)", i: Cohen (red.) *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 3–25.

Constantinou, Stavroula 2010, "Grotesque Bodies in Hagiographical Tales: The Monstrous and the Uncanny in Byzantine Collections of Miracle Stories", i: *Dumbarton Oaks Papers* 64, s. 43–54.

Czachesz, Istvan 2012, *The Grotesque Body in Early Christian Discourse: Hell, Scatology, and Metamorphosis*, Equinox, Sheffield.

Eriksen, Uffe Holmsgaard 2010, "The Poet in the Pulpit: Drama and Rhetoric in the Kontakion 'On the Victory of the Cross' by Romanos Melodos", i: *Transfiguration*, s. 103–123;

Eriksen, Uffe Holmsgaard 2014, *Drama in the Kontakia of Romanos the Melodist: A Narratological Analysis of Four Kontakia*, PhD-avhandling, Aarhus Universitet.

Eriksen, Uffe Holmsgaard 2017, "En julehymne fra Byzans", i: *Hymnologi* 3–4, s. 107–127.

Gador-Whyte, Sarah 2017, *Theology and Poetry in Early Byzantium: The Kontakia of Romanos the Melodist*, Cambridge University Press, Cambridge.

Grosdidier de Matons, José 1977, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Beauchesne, Paris.

Harvey, Susan Ashbrook 2006, *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination*, University of California Press, Berkeley.

Krueger, Derek 2005, "Christian Piety and Practice in the Sixth Century", i: M. Maas (red.), *The Cambridge Companion to the Age of Justinian*, Cambridge University Press, Cambridge, s. 291–315.

Krueger, Derek 2014, *Liturgical Subjects: Christian Ritual, Biblical Narrative, and the Formation of the Self in Byzantium*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Lingas, Alexander 1995, The Liturgical Place of the Kontakion in Constantinople", i: C.C. Akentiev (red.), *Liturgy, Architecture and Art of the Byzantine World: Papers of the XVIII International Byzantine Congress (Moscow, 8–15 August 1991) and Other Essays Dedicated to the Memory of Fr. John Meyendorff*, Publications of the St. Petersburg Society for Byzantine and Slavic Studies, St. Petersburg, s. 50–57.

Rodgers, Barbara S. 2014, Romanos Melodos on the Raising of Lazarus", i: *Byzantinische Zeitschrift* 107/2, s. 811–830.

Talley, Thomas J. 1986, *The Origins of the Liturgical Year*, Liturgical Press, Collegeville.

Villadsen, Holger 2011, *Nordisk Patristik Bibliografi: Bind I: Systematisk afdeling*, Books on Demand, København.

Villadsen, Holger 2014, "Nordisk patristisk bibliografi 2009–2012", i: *Patristica Nordica Annuaria* 29, s. 33–89.

Et ukjent eksemplar av Niels Jesperssøns Graduale

Av Stig Wernø Holter

Olav Haugen arbeider som øyelege ved Haukeland Universitetssykehus i Bergen. Vi er gamle venner fra Fyllingsdalen menighet. Olav, som også spiller piano, leder barnekor og komponerer sanger, kontaktet meg i mai 2016 med spørsmål om jeg kunne vurdere en gammel bok han var kommet i besittelse av. Det vakte naturligvis min nysgjerrighet! Olav forteller selv: «Da min svigerfar, Anders B. Faksvåg, som er født og oppvokst i Flekkefjord, startet på sin utdannelse som organist på slutten av 1940-tallet, fikk han en gammel bok av sin onkel. Onkelen kunne fortelle en pussig historie om hvordan han hadde fått tak i denne boken. Dette hendte på den tiden han selv bare var en gutt, sannsynligvis har det vært omkring 1908/1910. Han og noen kamerater fikk i oppdrag å ro ut på fjorden for å tømme en båt full av skrot, gamle bøker og lignende. Det var nemlig et hus som skulle tømmes for innbo, fordi familien som hadde bodd der i mange år, var dødd ut. Dette var en dansk familie, etterkommere etter August Esche, dansk konsul i Flekkefjord store deler av 1800-tallet. Mens de holdt på, oppdaget han en bok som skilte seg tydelig ut, fordi den så ekstra gammel ut og var full av sider med uvanlige notetegn. Han bestemte seg for å beholde boken i stedet for å kaste den på sjøen.

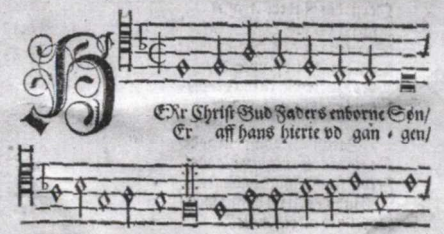
Da min svigerfar bladde i boken, skjønte han at dette var et gammelt klenodium, nemlig et eksemplar av Niels Jesperssøns *Graduale*, utgitt første gang i 1573. Dessverre viste det seg at boken manglet tittelbladet. Svigerfar hadde boken liggende i et skap i mange år. På 1980-tallet sendte han boken til verditaksering ved Sotheby's antikvariat i London. Men fordi tittelbladet manglet, sank verdisettingen av boken betraktelig, og han bestemte seg for å beholde den selv. På grunn av min interesse for musikk – og spesielt for salmer – forærte han boken til meg for noen år siden."

Min oppgave ble å identifisere utgaven uten hjelp av tittelbladet. Gradualet kom ut i tre utgaver, 1573, 1606 og 1637. I faksimileutgaven av 1986 har Erik Dal registrert alle da kjente, eksisterende eksemplarer med opplysninger om hvor de befinner seg. I følge denne registranten fantes det seks eksemplarer av 1573-utgaven i norske biblioteker, én av 1606-utgaven og to av 1637-utgaven. Totalt er antallet bevarte eksemplarer 49, fordelt slik:

1573: 33
1606: 5
1637: 11

Den Første Søndag
i Aduent.

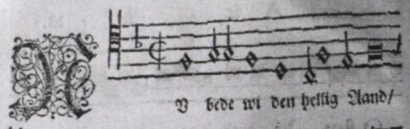
INTROITVS
Danſk.



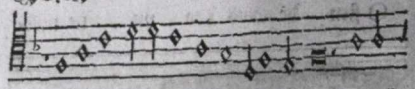
A Hierte

bis. Ha le , lu ia:

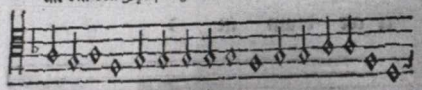
SEQVENTZ.



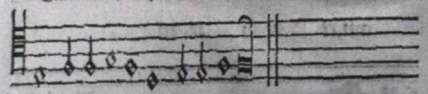
V bede wi den hellig Aand/



alt om den Christelig Tro oc ret forstand/ det oss



Gud beware/ oc sin Naade sende/naar wi heden fare/



aff dette ælende/ Kyri e leis.

Du værdige lius giff oss dit skin/
Lær oss at kiende Christum Jesum allene/

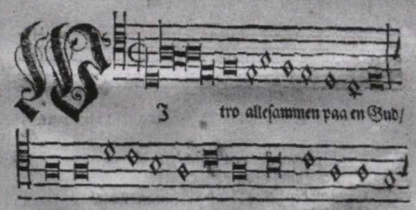
At

At wi met hannem bliffue/
Vor kiere Frelsermand/
Som oss nogine indlede
Til det foriette Land. Kyrieleis.

Du søde Aand skenck oss forluft/
At wi maa dricke aff dit kierlighed sens bryst/
At wi vdaff Hiertet
Huer anden elske/
Met it sind vdi Christo/
Oc haffue baade fred oc ro. Kyrieleis.

Du ypperste Trøster i all vor nød/
Hielp at wi forsmaa Verdsens spot oc vselhed/
At wi bestandig bliffue/
Paa vor sidste ende/
Naar wi met Diesfuelen kiffue
Om dette ælende. Kyrieleis.

Credo.



I tro allesammen paa en Gud/

Himmels Skabere oc Jordens/ Guds Søn sin Faders

villie

Ved hjelp av Erik Dals beskrivelse av de tre utgavene kunne Haugens eksemplar med sikkerhet bestemmes som en 1606-utgave, altså den i dag sjeldneste av de tre historiske utgavene. Det er typografiske detaljer og noen trykkfeil som ligger til grunn for identifiseringen. Første utgave gir nederst på aller siste side opplysning om to trykkfeil. Det gjelder for det første ordet «inaudita" på s. 262, som skal leses som «inaudito". For det andre skal «O Gud Fader..." på s. 290 leses som «Gud Fader...". I andre utgave 1606 er den første feilen rettet. Derimot ble feilen på s. 290 stående. Det flotte O-initialet er der fortsatt, og det er også den siste av opplysningene på siste side. Disse trykkfeilene er imidlertid videreført til den tredje og siste utgaven, slik at man på dette grunnlaget alene ikke kunne bestemme om Haugens eksemplar var fra 1606 eller 1637. Men på s. 299 er ordene «CREDO Lat:" satt i kursiv i 1606, men ikke i 1637. Dermed var saken klar: Olav Haugen er den lykkelige eier av et sjeldent eksemplar av Niels Jesperssøns Graduale, andre utgave fra 1606.

Professor Otfried Czaika ved Menighetsfakultetet i Oslo har gjort meg oppmerksom på at tittelbladet med stor sannsynlighet er blitt skåret ut av boken fordi det på baksiden har et bilde av kong Frederik II, som har skrevet forordet. Det kunne man så henge på veggen.

Bortsett fra det manglende tittelbladet er eksemplaret i god stand. Der er så å si ingen notater i margene, og kun på én bokside er det revet litt. Det betyr utvilsomt at boken ikke har vært mye i bruk. Permene er centimetertykke, på bokryggen er det skinn, og boken har kunnet lukkes med to skinnremmer festet fortil på permene. På innsiden av den bakerste permen er det limt inn et *ex libris* våpenskjold, hvor det står «Scÿthe" (se bilde). Dette er trolig den norske embedsmannen, historikeren og boksamleren Niels Jensen Scythe. Han ble født i Kristiansand i 1727, studerte i København og ble fogd i Nedenes i 1770. Da han døde i 1811, bestod samlingen hans av minst 1000 bind. Siden han var ugift og uten arvinger, ble dødsboet, heriblant bøkene, solgt på auksjon og dermed spredt for alle vinder.

Om det var i Danmark eller i Norge Scythe kom over gradualet, er umulig å si. Uansett var Jesperssøns graduale på 1700-tallet for lengst gått ut av praktisk, liturgisk bruk.

Notat s. 1:
Jehova, Petra, Tuta. [= Jehova, den trygge klippe.]
Herren ehr min Klippe thrygh o[c]h fast.
Paa hannem [~~jeg~~] laa [?] mitt Haab hher [?] i liff och brast

I høyre marg samme side:

Herre beuar mitt
Hierthe till det ene-
ste, at jeg frycter [~~jeg~~]
ditt Nafn.

Kilder:

Erik Dal: «Udgaver og exemplarer" i *Niels Jesperssøns Graduale 1573*. Facsimileudgave, Dan Fog Musikforlag, København 1986 s. 473–490.
https://nbl.snl.no/Niels_Scythe

En resa mot Guds närvaro

Lovsångrörelsen eller den karismatiska förnyelsens sång som praktik, språkhandling och 'berättelse'

Av Sofia Wastesson

Bakgrund – begreppet lovsång

Församlingssång är lovsång, "sånger fyllda av tacksamhetens ton"[1]. Denna artikel handlar om den moderna lovsångsrörelsen, som idag präglar särskilt "nypentekostala" eller "neo-karismatiska" kyrkor: Hillsong, Livets Ord och Vineyard, men också, i mer eller mindre grad, alla kristna samfund[2]. Församlingen Hillsong i Sydney är idag med sin webbsida worshiptogether.com den största distributören i världen av nya lovsånger[3]. I Sverige sprids sångerna bland annat genom den privata företaget David Media; många är översättningar från engelska. Även sånger från kommuniteterna i Taizé och på Iona sjungs ibland inom lovsångsrörelsen[4].

Oret lovsång kan idag beskrivas som en "genomförandepraxis"[5], en praktik[6], en helhetsupplevelse[7], eller en spiritualitet[8]. Den moderna musiken, ljus- och ljudeffekterna, de direkta texterna, de lyfta händerna och den hängivna, sjungna bönen utgör en andlighet som nästan går att "ta på". Lovsången är en sjungen bön, riktad till Gud, "en andlig händelse, långt innan den någonsin är en musikalisk händelse", konstaterar lovsångsledaren Matt Redman[9]. Även om det är människor som handlar i lovsångens praktik, betonas av lovsångsledare att lovsången inte kan separeras ifrån vad Gud gör[10].

Lovsång och parallellordet tillbedjan beskrivs också som bredare begrepp än sång, musik eller en upplevelse inom ramen för gudstjänsten: en livsattityd eller livsstil, där människan låter sig förvandlas av Kristus. "Ju mer vi ser på honom i tillbedjan, desto mer lika blir vi honom – bit för bit"[11]. Kyrkofadern Augustinus (354-430) menade att sångaren själv är den lovsång han sjunger[12]. "Lovsång levs alltid och sjungs ibland"[13].

'Lovsångskrigen' och artikelns syfte

Artikeln är ett försök att beskriva den moderna, karismatiska lovsångsrörelsen (eng. "modern worship movement"[14], "Praise-and worship-music"[15], "Praise

Song Movement"[16]), dess framväxt, syfte, användning, texter, kritik och självkritik, mot bakgrund av de s.k. "lovsångskrigen" (eng. "the worship wars") som har pågått länge inom t.ex. de traditionella väckelsesamfunden[17]. Musikens funktion i gudstjänsten verkar vara debattens kärnfråga, och diskussionerna sammanfattas ofta i behovet av musikalisk bredd och mångfald. Spänningarna handlar också om användningen och beskrivningen av själva begreppet lovsång[18]. Syftet med denna artikel är inte att ta ställning för eller emot lovsång som praktik, idé eller teologi, och inte heller att diskutera musik som redskap eller mål i gudstjänsten. Min avsikt är i stället

- att ge en beskrivning av lovsång som företeelse
- att beskriva lovsångernas texter
- att förklara hur de olika 'berättelser' som ligger bakom församlingssång av olika slag kan ha gett upphov till 'lovsångskrigen' inom bl.a. de svenska väckelsesamfunden[19].

Lovsångernas texter är ett område som ofta saknas i debatten och i undervisningen om lovsång. Mot bakgrund av min tidigare studie vid Linköpings universitet, där *texterna i 1800-talets väckelsesång* jämfördes med *nutida lovsångstexter*, reflekterar jag i denna artikel över hur dessa två sångtraditioner representerar olika "metaberättelser" eller "berättelser" och menar att detta kan förklara en del av "lovsångskrigen"[20].

De personer som jag refererar till i artikeln är dels internationella och svenska lovsångsledare som skrivit böcker i ämnet gudstjänst och lovsång (Hughes, Keyes, Johnson, Miller, Redman, Sander, Sundström, Zschesh); dels präster/pastorer, lovsångsledare, forskare och författare som är verksamma på vetenskapliga sätt inom ramen för teologi, kyrkohistoria, ecklesiologi, musik, språkfilosofi, språkkultur och litteratur (Fahlgren, Haettner Aurelius, Hallingberg, Harling, Herl, Jackelén, Klaver, Lundberg, Lundkvist, Nisser, Selander, Vingren, Ward, Warren, Wellroos). Genom ett antal frågeställningar som av utrymmesskäl inte tas upp här kan artikelns innehåll mynna ut i en större tvärvetenskaplig studie med inriktning på religion och språk.

Den nya sången

Den moderna lovsångsrörelsens framväxt hör ihop med den världsvida karismatiska förnyelsen. Gudstjänsten skulle göras tillgänglig och attrahera nya människor genom att vara kulturellt relevant[21]. Alltsedan 1960-talet har karismatiska kristna förnyat sången i gudstjänsten för att kunna uttrycka kärlek och närhet till Gud på ett enklare sätt. Till Sverige följde lovsångsrörelsen med Jesus-folket under 1970-talet[22]. Många av de första texterna var rena bibelord och kännetecknades av enkelhet och innerlighet[23]. "Ryck upp dig ur din egen lilla värld och sätt igång och lova Herren!" lydde uppmaningen, eftersom Gud ville "göra något stort" genom "den nya sången", och eftersom lovsång ansågs vara den högsta formen av andlig sång, den sång som riktar sig direkt till Gud, och är en tjänst inför Gud själv.[24]

Lovsångsledaren Darlene Zschesh, verksam i Hillsong, Australien, påpekar cirka 25 år senare att vi har fått "se en ökning av Guds närvaro som aldrig förr" och att vi börjar se "en ny generation av tillbedjare som reser sig och sjunger en ny sång"[25].

Lovsången har ändå rötter i historien. Lovsång har förekommit i alla tider, poängterar flera lovsångsledare[26]. Lovsång eller lovprisning är ett vanligt förekommande tema i olika samfunds sång- och psalmböcker. I pietistiska rörelser, redan på 1700-talet, var det som sjöngs i kyrkorna sammankopplat med människans inre skeende, på ett liknande sätt som i lovsångsrörelsen idag, berättar musikvetaren Mattias Lundberg[27]. Det var viktigare att "ha det rätta sinnelaget" än att kunna hantera ett instrument. Även 1800-talets väckelsesång (*O, store Gud, Blott en dag, O, hur saligt att få vandra, Var jag går i skogar, berg och dalar* etc.) kallade sin nya sångtradition, som också den kom från anglosaxiska rörelser, för "den nya sången". Sångernas viktigaste teman ansågs vara lovsång och tillbedjan, och sångerna blev "hjärtesånger"[28].

En mötesplats mellan Gud och människan

Lovsångerna får sitt 'sound' vanligtvis med hjälp av elgitarrer, piano, elbas och slagverk. I stället för psalm- eller sångböcker används projicering på skärmar via en dator. Sångerna upprepas om och om igen med olika intensitet. De förstärker därmed starka, emotionella upplevelser[29]. Kroppsliga uttryck är vanliga; det talas ibland om att lovsången har bidragit till "kroppens frigörelse"[30]. Mångfald och frihet är dock viktigare än religiösa manér. Det är tillåtet att böja knä eller lägga sig raklång likaväl som att inte göra någonting, och det är viktigt att tänka på att den som ser oberörd ut kanske inte är det[31].

Lovsångerna sjungs med ett kontinuerligt flöde; i stället för pauser mellan sångerna går dessa in i varandra med hjälp av musikaliska övergångar. Sångerna binds inte alltid samman genom texter, även om det förekommer, med hjälp av teman som Guds helighet, glädje, befrielse eller överlåtelse[32]. Användningen av traditionella psalmer i lovsångsflödet är långt ifrån självklart, men om sådana används är de som regel anpassade till den moderna sångstilen. Det viktiga är att lovsången bildar en helhet så att gudstjänsten inte består av "en sång, avbrott, en ny sång, avbrott etc."[33].

Deltagarna förväntas delta mycket aktivt, "kliva in i med hela sin varelse" i sjungandet, enligt musikledaren och musikern Johnson, inte för att skapa en speciell atmosfär, utan för att skapa rum för Guds ande i gemenskapen: "Vi deltar inte i sången främst för att själva få ut något av den, den är onyttig i sig, utan för att ge den till honom som är värd vår sång"[34]. Det handlar inte om att söka ett känsloläge för egen del, utan "lovsångens uppgift är att ge Gud vad han är värd", anser lovsångsledare[35].

Lovsångens syfte beskrivs som "att göra en framåtskridande resa mot Guds närvaro"[36]. Precis som förbönen i en karismatisk gudstjänst inbjuder lovsången den sjungande att få del av Guds kraft, helande och närvaro[37]. Lovsången beskrivs som en

mötesplats mellan Gud och människan, genom att människan i lovsången vänder sig till den Gud som är ständigt närvarande och vänd till människan, och öppnar sig för vad Gud vill göra[38]. Det viktiga är att det sker en förvandlande process, en andlig resa från passivitet till aktivitet, och lovsången anses vara en viktig nyckel till denna förändring[39].

Att leda andra till Gud

Lovsångsledarens status är hög, närmast jämställd med pastorns[40]. I luthersk och frikyrklig tradition, menar teologen Fahlgren, är det oftast sångtexten och musiken själv som förmedlar ande, medan det i lovsångstraditionen är musikledaren som förmedlar ande. Detta problematiseras av Fahlgren, som frågar: "Vill vi att gudstjänsten ska bäras av folket eller av ett nytt prästerskap?"[41]. Lovsångsledare poängterar dock själva att de inte står över någon annan utan ledaren är en del av det tillbedjande kollektivet och att det handlar om att vara en förebild inom det bibliska, allmänna prästerskapet[42].

"Det är en enorm skillnad mellan att vara sångledare och vara lovsångsledare", förklarar lovsångsledaren Hughes[43]. Han menar att vilken musikalisk person som helst kan leda några sånger med hjälp av rätt tekniker och metoder, men att ledare behövs som är utsedda, 'smorda' av den heliga anden – som betraktas som den enda sanna lovsångsledaren.

Uppgiften som lovsångsledare är alltså inte främst musikalisk utan snarare teologisk, pedagogisk och tjänande, genom att ledaren hjälper andra "att ge respons på vem Gud är och vad Gud har gjort och att uttrycka denna respons"[44]. "Uppgiften för den som leder är att säga: Kom!"[45]. Lovsångsledare uppmanas dock att inte göra lovsången till en prestation eller att tvinga någon in i en speciell form av tillbedjan, även om ledarens mål är att göra så många som möjligt delaktiga i lovsången[46]. Förutom att leda sångerna kommunicerar ofta lovsångsledaren genom uppmuntrande ord och böner för att 'väcka' dem som deltar i gudstjänsten[47]. Den som inte orkar lovsjunga själv, kan få ta del av 'Guds sanningar' genom den gemensamma lovsången som i en sorts förbön[48].

På frågan vad det innebär det att leda lovsång återkommer fem områden, enligt Ellen Vingren, som i sin masteruppsats har intervjuat personer som är ledare för gudstjänstmusik i olika församlingar, och som relaterar till begreppet lovsång. Lovsångsledarens roll är:

1. att skapa delaktighet och gemenskap,
2. att skapa rum för Gudsmöte,
3. att leda församlingen – och själv vara ledd – i en process eller ett andligt skeende,
4. att använda sig av det konstnärliga, t.ex. musiken som redskap,
5. att vara en profet som själv är lyhörd för Gud[49].

Även om lovsångsledare anses vara mycket mer än musikledare, anser de sig själva vara vanliga, mänskliga kristna: "We are not special and unique snowflakers"[50]. Det handlar om att vara en 'riktningsgivare' och förebilder snarare än 'härförare'[51].

Lovsångernas texter – "vi sjunger om att vi sjunger"

Lovsång som bön "här och nu"

"Många av dagens karismatiskt kristna skulle nog bli förvånade över hur mycket av medeltidens och reformationstidens gudstjänst som besjöng saker som *har hänt*. Varje dag kretsade kring sin berättelse ur den bibliska eller kristna historien. Detta präglar fortfarande t.ex. de katolska, lutherska och anglikanska kyrkofamiljerna", berättar Lundberg. Det som karakteriserar nutida lovsång är inte främst innehållet, utan det direkta språket kopplat till bön som händelse i nuet – inte bekännelsen, som är en sorts bön kopplad till det som har hänt tidigare, eller det slags bön som är önskningar om framtiden, utan bön som tillbedjan här och nu. Lovsångerna innehåller ofta uttryck som "vi är ett folk", "vi är här för dig", och "vi vill lyfta våra händer". Lundberg beskriver detta som ett 'meta-språk' (det språk som används för att tala om språk), där vi sjunger om att vi sjunger. Med hjälp av sådana uttryck fungerar sångerna 'gemensamhetsskapande'[52].

Lovsångernas narrativa eller berättande innehåll är litet. Upprepningen av fraser skapar i stället 'flow' och koncentration[53]. Texterna vänder sig ofta direkt till Gud, oftare till den förhärligade Jesus vid himlens tron än till den Jesus som lider på korset på långfredagen[54], och beskrivningar av Jesu liv på jorden förekommer sällan[55]. *Lovprisningssånger* är sånger som "med stora ord beskriver och upphöjer Guds egenskaper" och *tillbedjanssånger* är "sånger av självförglömmelse inför Guds storhet och makt", menar lovsångsledaren Sundström[56].

Lundberg förklarar:

"En gudstjänst är alltid en presens-händelse, något som sker här och nu. Det är därför som den lovprisande och tillbedjande bönen, sången och ritualen är viktig. Här och nu-sångerna blir naturliga i tron på en närvarande Gud, och särskilt för karismatiska kristna, som betonar den heliga Andens närvaro och människans möte med Gud i nuet. När narrativ införs, alltså när sången blir mera berättande till sin karaktär, förflyttas vi i tid och rum till en annan värld. Det är därför som lovsång ofta avgränsas och definieras som de sånger som inte är berättande, utan ger en känsla av bön här och nu"[57].

Lovsång som språkhandling

Litteraturvetaren Eva Haettner Aurelius menar att varje psalm eller lovsång alltid utgör en handling. Texten 'utför' (eng. 'perform') alltid något, och de som deltar i kyrkans sång är därför inte passiva och utanförstående mottagare av 'konst', utan högst delaktiga[58]. Mänsklig kommunikation består i stor utsträckning av s.k. performativa yttranden eller *språkhandlingar* – något sker i och med att vi yttrar något. Vi ingår äktenskap när vi säger "ja" (om det finns en präst, vittnen, o.s.v.); vi lovar, medger, varnar, frågar, tröstar och så vidare, och det vi säger uttrycker vad vi *gör*[59]. En blick på texterna i moderna lovsånger visar att det förekommer språkhandlingar såsom bön, bekännelse, tacksägelse, lovprisning, bifallsrop ("halleluja", "hosianna"[60]) m.m. och att texterna är proklamerande och inte resonerande, frågande eller berättande. Deltagarna "sjunger ut Guds sanningar

över sig själva" och även över t.ex. situationer och platser genom lovsången[61].

Fyra vanliga kategorier av lovsångtexter har noterats av Klaver[62]:

Texter där Gud är helig skapare, mäktig kung och den som regerar över universum, till exempel med fraser som *God is great and his praise fills the earth.*

Texter om människans omvändelse och förvandling, där Jesus är frälsare och befriare: *You turned my mourning into dancing, I know he rescued my soul.*

Texter som betonar kraften i namnet Jesus: *The name of Jesus, we exalt the name of Jesus, there is power in the name of Jesus.*

Intima kärlekstexter, med ett 'jag-språk' där den sjungande vänder sig till Gud: *Draw me close to you, never let me go.*

Utifrån en analys om språkhandlingar går det att se hur texten i dessa exempel (1) proklamerar eller högtidligt "kungör" en sanning, (2) förkunnar eller tillkännager en viktig händelse, (3) upphöjer eller erkänner namnet Jesus i ljuset av hans egenskaper ('power'), och (4) uttrycker en intim bön eller kärleksförklaring . Den som lovsjunger aktivt blir då delaktig i dessa handlingar.

För att de sjungande ska kunna göra den inre resan mot Guds närvaro, sjungs ibland sånger *om* Gud, med pronomenet "han", i början av gudstjänsten, för att efterhand bytas ut mot texter riktade till Gud som "du". Senare i gudstjänsten används texter som utgår från människans "jag", där hon får uttrycka sin kärlek, tacksamhet och respons till Gud. Denna distinktion eller rörelse är dock inte alltid tydlig. Ofta sjungs de gensvarande "jag"-sångerna också i inledningen av gudstjänsten[63].

Kritik av texter och självkritik

Språklig ensidighet

För det första har texterna i lovsångerna ofta kritiserats för sin bristfällighet och ensidighet. Det finns en medvetenhet om detta inom rörelsen: "Försök att prisa Gud utan att använda orden lova, halleluja, tack och amen"[64]. Också när det gäller behovet av språklig variation, poesi och gestaltning finns en framväxande självinsikt. Konceptuella begrepp som Gud, glädje, frihet, kärlek, tro etc. måste formuleras med hjälp av konkreta sinnesintryck, och mänskliga livserfarenheter, förklarar lovsångsledaren och låtskrivaren Aaron Keyes[65].

Teologisk 'slagsida'

För det andra, utifrån ett teologiskt perspektiv, saknas ofta "ett brustet halleluja" i texterna[66]. Människans jublande tacksamhet, "Gloria-perspektivet", framhålls på bekostnad av uttryck för tvivel och förtvivlan, "Kyrie-perspektivet", vilket leder till en "slagsida ur trostolkningsperspektiv", enligt prästen och sångförfattaren Harling [67]. Obalansen har förklarats teologiskt med att lovsångsrörelsen är just en lovprisande rörelse, och att lovsången ses som en

del i andlig kamp[68]. Sundström medger dock att det behövs fler klagande sånger, eftersom smärta, oro och tvivel inte är någon motsättning till tillbedjan[69].

Självcentrering
För det tredje diskuteras ofta obalansen mellan ett beskrivande, objektivt innehåll i lovsångerna och det innehåll som betonar känslor och mänskliga erfarenheter. Texterna beskrivs som "självcentrerade", "sentimentala", och att de till och med förhindrar tillbedjan, eftersom de inte koncentrerar sig på Gud utan på våra känslor[70]. "Instead of worshipping Jesus, they give the impression that we are worshipping worship[71]. "There are many songs (...) that are absolute nonsense when it comes to speak about God rightly and coherently"[72]. En speciell sorts känslomässiga lovsångstexter problematiseras hos Sundström, nämligen överlåtelsesånger, där de sjungande får "bedyra och lova saker långt bortom vad vår uppriktighet håller för". Det är bättre att använda sånger som beskriver och fokuserar på Gud, anser han[73].

Tematisk ensidighet
Den fjärde punkten handlar om tematisk variation. Vardagens mångskiftande problematik saknas i texterna, eftersom lovsångens fokus är "människans inre liv"[74]. Lovsångstexterna ger sällan uttryck för samhällsengagemang[75]. Trots att musiken är samhällstillvänd, fungerar texterna tvärtom: "The song text is closing the door, while the music is open to the surrounding society". Det har skrivits "miljoner sånger, om Guds kärlek, men mycket få sånger om hur Gud vill att vi ska älska varandra", också enligt Keyes, som uppmanar: "Fill the gaps!"[76].

Exkludering
Till sist gäller kritiken inkludering och identifiering. Kan språket i lovsångstexterna vara alltför direkt färgat av Bibeln och därmed fungera exkluderande eller bli ett språk bara för troende? Detta frågar sig Selander[77].

1800-talets väckelsesång och nutida lovsång som bärare av "berättelser"

Min tidigare jämförelse av den nutida lovsångsrörelsen och väckelserörelsens sånger från 1800-talet och senare iakttagelser har lett till flera slutsatser. Skillnader mellan de båda traditionerna finns, men likheterna är många[78]:

Form, musik och framväxt
Väckelsesångerna liknar kyrkans psalmtradition när det gäller formen. Sångerna är uppbyggda enligt strofer, rytm och rim, ibland med refräng. Moderna lovsånger är friare i formen eller innehåller två delar som upprepas, A och B. Väckelsens melodier var inspirerade av folkets musik, precis som den moderna lovsången. Båda traditionerna växte fram med inspiration från rörelser i USA och England.

Perspektiv och tilltal
Väckelsesångernas texter utgår oftare från perspektivet "vi" medan det i lovsångerna är vanligare med perspektivet "jag". Båda perspektiven förekommer dock i båda traditionerna. Lovsångens "vi" och "me-

ta-språk" skapar gemenskap (jfr ovan). Väckelsesångens "jag" berättade om frälsningen och den troendes erfarenheter på ett sätt som många kunde stämma in i (jfr nedan); alltså fanns fortfarande en "vi-känsla" i texten. När det gäller tilltalet är lovsångerna ofta riktade till ett "du", medan Gud ofta är omtalad som "han" i väckelsesångerna, men i båda traditionerna blandas sätt att tala till och om Gud.

Textinnehåll och kritik

Lovsång och tillbedjan är begrepp som användes redan i 1800-talets väckelse – dessa ansågs som sagt vara församlingssångens viktigaste ämnen[79]. Tematiskt tycks inte väckelsesången och lovsången skilja sig åt i huvudsak; texterna refererar till glädje, kärlek, frälsning o.s.v. Liksom nutida lovsånger hänvisar väckelsesångerna oftast inte till det omgivande samhället, trots att det diakonala engagemanget var omfattande redan hos väckelsefolket – precis som i lovsångsrörelsen ville de 'väckta' att Gud skulle påverka deras vardag[80]. I båda traditionerna är texterna mest centrerade kring den andra trosartikeln, Jesus. Väckelsesångerna kritiserades under sin tid för att vara klichéartade, sentimentala och mindre konstfulla, precis som lovsångerna idag.

Gemenskapen och individen

Inom väckelserörelsen var gemenskapen central. Den ingav trygghet, hopp och inspiration för att handla[81]. Man kan tala om en gemensam 'upplevelsekultur', där individen gladdes över att få vara med, delta som en bland många andra, i sången och bönen. Sångens "jag" var "talesman för de troende, församlingen"[82]. Den moderna lovsångskulturen framhålls dock också som gemenskapsbildande. Lovsången är det "gemensamma uttryck som berättar vad vi känner för Gud" och ett sätt att be tillsammans[83]. "Meta-språket" i texterna fungerar 'gemensamhetsskapande', säger Lundberg (jfr ovan)[84].

Dock verkar det vara individens personliga möte med Gud och möjligheten att uttrycka närhet och kärlek till Gud, som är lovsångens huvudsakliga syfte, om än i nära samband med kollektivets, "Guds folks tillbedjan"[85]. I lovsångsrörelsen poängteras att lovsångens fokus är Gud, eller tillbedjan och bönen till Gud, inte själva sångerna eller att sjunga med i dem[86]. Med inspiration från de församlades gemensamma tillbedjan gör alltså den lovsjungande individen sin egen "resa mot Guds närvaro". Denna starka "vertikala rörelse" som riktas mot Gud – och alltså i mindre grad mot gemenskapen i en "horisontell rörelse", som verkar kännetecknа väckelserörelsen – beskrivs av lovsångsledare också kunna skapa ensamhetskänsla[87].

Olika 'berättelser' som förklaring till 'lovsångskrigen'

1800-talets väckelsesång och 2000-talets lovsångspraktik kan förmodligen betraktas som bärare av olika 'metaberättelser' eller kort och gott 'berättelser', som jag väljer att kalla dem[88]. Även om både väckelsesången och lovsången bygger på och syftar till att föra vidare den stora, kristna berättelsen, beskriven i Bibeln, bär de också sina egna berättelser. Sångrepertoaren och sättet att genomföra sångerna – det landskap av nutid, dåtid, tradition, samtid och kultur som finns bakom all gemensam församlings-

sång – formar de sjungande till en berättelse som de identifierar sig med, och som de genom att fortsätta sjunga sångerna fortsätter att formas av[89]. 'Berättelserna' kan beskrivas som de värderingar, normer och trosföreställningar som finns hos alla större grupper. Dessa bildar ett mentalt mönster, ett kollektivt minne[90], ett kulturellt arv eller en tyst kunskap – "jag vet att du vet att jag vet"... Så formas ett "gemensamt tankegods" som man inom gruppen eftersträvar att föra vidare till nästa generation. Inte minst är det genom språket som vi bildar dessa tankemönster och för dem vidare[91].

En förklaring till "lovsångskrigen" skulle kunna vara det snabba bytet av "berättelse".
Den invanda, välkända sångrepertoaren ersattes i snabb takt i de svenska väckelsesamfunden av en ny repertoar och genomförandepraxis. Sättet att pålysa sånger i gudstjänsten förändrades, och lovsångens syfte i gudstjänsten började kommuniceras på ett nytt sätt. Den karismatiska berättelsen med allt vad det innebär av gemensamt tankegods, t.ex. fokus på den heliga anden i gudstjänstens "här och nu", genomsyrar lovsångens berättelse. Den moderna lovsången är idag helt enkelt bärare av den karismatiska rörelsen, säger Ward[92]. De gamla berättelserna, t.ex. det gemensamma för väckelsesamfunden i Sverige – det glada budskapet, talet om omvändelse, frälsning, nåd, kamp och strid o.s.v. håller kanske samtidigt på att dö ut eller åtminstone omformas. Omformning är något naturligt – det går aldrig att helt och fullt överföra ett exakt tankegods till en ny generation[93].

Gamla metaberättelser dör och nya globala berättelser växer just nu fram i det svenska kristna landskapet, enligt ärkebiskop Antje Jackelén. Religion, med sina riter och uttryck, är på samma gång "robust och föränderlig", och sekulariseringen, religionens nya synlighet och den nya ateismen skapar "nya allianser tvärs igenom samfund och religioner. De ritar om de religiösa kartorna på överraskande, ja förbryllande sätt"[94]. Lovsångsrörelsens framväxt och etablering verkar vara ett tydligt exempel på hur kartorna har ritats om eller håller på att ritas om inom kristenheten i Sverige.

Sammanfattning

Lovsång kan beskrivas som en modern kyrkosångspraktik. Lovsångerna beskrivs ofta som böner, eftersom de riktar sig direkt till Gud. Lovsången växte fram under 1960- och 1970-talen inom den karismatiska förnyelserörelsen som ville göra gudstjänsten relevant och tillgänglig. Till Sverige kom "den nya sången" med Jesus-folket på 1970-talet.
Syftet med lovsången i gudstjänsten är att låta individen "göra en resa mot Guds närvaro". Sångerna binds ihop till en musikalisk helhet för att undvika onödiga avbrott, som en hjälp för detta. Lovsång uttrycks inte bara inom ramen för gudstjänsten utan betraktas som ett sätt att leva och tillbe Gud i vardagen, för att bli formad av Kristus. Lovsångsledarens roll är inte främst musikalisk utan handlar om att leda församlingen in i en tillbedjande gudstjänst och ett tillbedjande liv.

Artikeln har lyft fram språk och text, något som ofta saknas i debatten och undervisningen om lovsång. Lovsångernas texter utmärks av ett direkt språk, ett 'meta-språk' där vi "sjunger om att vi sjunger", och av språkhandlingar som böner, bekännelser o.s.v. Texterna beskriver ofta en mäktig och upphöjd Gud och Jesus som frälsare och befriare. De betonar kraften i namnet Jesus, och ger uttryck för kärlek och närhet mellan Gud och människan. Det finns både en kritik och en självreflektion utanför och inom lovsångsrörelsen angående texterna. Det efterfrågas exempelvis fler objektiva beskrivningar av Gud och evangeliet och en större språklig och tematisk variation. Det finns enligt vissa till och med en risk för att "tillbe tillbedjan" i stället för Gud, om texterna inte börjar fokusera mer på Gud och mindre på mänskliga erfarenheter och känslor.

Lovsångsrörelsen skiljer sig bl.a. från 1800-talets väckelsesång i fråga om att individen inbjuds att göra sin egen 'vertikala' resa mot Gud i lovsången, om än i en stark gemenskap, medan gemenskapen är central i väckelsesångerna, och den som sjunger deltar i en 'horisontell' gemenskapsupplevelse av bön och sång. Nutida lovsång kan betraktas som bärare av den karismatiska förnyelsekulturens 'tankegods', 'meta-berättelse' eller 'berättelse'. 1800-talets väckelsesång, exempelvis, är bärare av en annan berättelse, som idag håller på att omformas. Det snabba bytet av inte bara sångrepertoar, praxis och kommunikation kring sångens syfte, utan också det omvälvande bytet av berättelse, tätt knuten till sångerna genom bl.a. språket, kan vara åtminstone en förklaring till 'lovsångskrigen' i svenska väckelsesamfund.

Sofia Wastesson
Född 1974, är utbildad gymnasielärare i svenska och franska och filosofie doktor i franska språket. Hon disputerade 2010 med en avhandling om "översättningsspråk" eller exempel på kännetecken för svensk litterär text som är översatt från franska. Sofia Wastesson tillhör sedan barndomen det internationella trossamfundet Frälsningsarmén och arbetar som ansvarig för kåren i Finspång. Med den bakgrunden har hon ett stort intresse för frikyrkliga frågor och särskilt de områden som berör musik, språk och kyrkliga praktiker.

Mailadresse: sofwaste@hotmail.com

Noter

1 Harling 2017,9.
2 Fahlgren 2013a; tidningen Närbild/Världen Idag, 2017.
3 Klaver 2015,100.
4 Fahlgren 2013a.
5 Nisser 2009,60.
6 Vingren 2017,11.
7 Selander 2009,353.
8 Fahlgren 2013b, 43 skriver: "En rörelses, en epoks eller en människas konkreta andliga liv eller profil kallas ibland för spiritualitet", (...) olika sätt att leva tron". Han menar att uttryck för musik inom t.ex. frikyrkan kan studeras som "spiritualitetens konkreta gestaltning" och lyfter fram 1800-talets nya sträng-musik som ett uttryck för en ny spiritualitet.
9 Redman 2014, 53.
10 Vingren 2017, 93.
11 Hughes 2004, 37; Miller 2013, 39.
12 Johnson 2015, 153.
13 Sundström 2007, 35.
14 Miller 2013, 15.
15 Vingren 2017, 26.
16 Harling 2002, 97.
17 Miller 2013, förordet. Begreppet "worship wars" är inte nytt eller unikt för lovsångsrörelsen, jfr t.ex. Herl 2004.
18 Vingren 2017, 9, 23.
19 Se bl.a. Vingren 2017, 6-10 och Nisser 2009, 64.
20 Wastesson 2014.
21 Ward 2005, 168.
22 Nisser 2009, 59.
23 Fahlgren 2013b, 64.
24 Sander 1979, 21-24 och förordet av Jan Erixon.
25 Zschesh 2003, 126-127.
26 Vingren 2017, 71.
27 Lundberg 2017.
28 Wastesson 2013 och 2014.
29 Harling 2002, 98-99.
30 Selander 2009, 353 (jfr t.ex. Psaltaren 63:5; 134:2 och 1 Tim. 2:8).
31 Sundström 2007, 58, 69-70, 90.
32 Hughes 2004, 75, 77.
33 Sundström 2007, 33, 41.
34 Johnson 2015, 163, 165. Johnson använder dock inte ordet "lovsång" här utan talar om gemensam gudstjänstsång i allmänhet.
35 Vingren 2017, 53.
36 Klaver 2015, 109.
37 Vingren 2017, 93.
38 Vingren 2017, 51, 54.
39 Vingren 2017, 57, 60, 61.
40 Harling 2002, 98.
41 Fahlgren 2013a.
42 Vingren 2017, 107.
43 Hughes 2004, 50-51, 55.
44 Sundström 2007, 22, 52.
45 Johnson 2015, 162.
46 Sundström 2007, 45-46; Vingren 2017, 27, 114.
47 Klaver 2015, 104.
48 Vingren 2017, 69.
49 Vingren 2017, 37, 51, 77.
50 Miller 2013, 28.
51 Vingren 2017, 67.
52 Lundberg 2017.
53 Sundström 2007, 108.

54 Harling 2017, 9.
55 Selander 2009, 350-351, 358 (min övers.).
56 Sundström 2007, 35.
57 Lundberg 2017.
58 Haettner Aurelius 2017, jfr också Haettner Aurelius 2013, 71.
59 Austin 1962.
60 "Hosianna" (hebr. Hoshianna, lat. Hosanna) betyder "Herre, hjälp! Herre, ge seger!" (Psalt. 118:25). I kristen tradition anvdänds det som ett hyllningsrop, med hänvisning till Jesu intåg i Jerusalem (Nationalencyklopedien).
61 Vingren 2017, 69.
62 Klaver 2015, 104, 107-109.
63 Klaver 2015, 104,107-109.
64 Warren 2002, 102.
65 Keyes 2017.
66 Fahlgren 2013a.
67 Harling 2002, 100.
68 Nisser 2009, 62; Fahlgren 2013b, 68. Efesierbrevet 6.
69 Sundström 2007, 35, 69.
70 Warren 2002, 102.
71 Ward 2005, 210.
72 Miller 2013, 74.
73 Sundström 2007, 60.
74 Nisser 2009, 62.
75 Fahlgren 2013a; Fahlgren 2013b, 68.
76 Keyes 2017.
77 Selander 2009, 358.
78 Wastesson 2013 och 2014.
79 Selander 2008, 199.
80 Selander 1980, 274.
81 Lundkvist 2003, 28; Hallingberg 2010, 14-15, 20.
82 Selander 1980, 271.
83 Vingren 2017, 9, 53.
84 Lundberg 2017.
85 Ward 2005, 198, Vingren 2017,69.
86 Vingren 2017,8, 114.
87 Vingren 2017, 40, 69.
88 Psykologiguiden.se: Ett metanarrativ, en metaberättelse (eng: *grand narrative, master narrative*) är ett perspektiv eller ett mer eller mindre omedvetet sätt att tänka som styr sättet att uppfatta företeelser och händelser, vilket i sin tur styr vetenskaper och verksamheter.
89 Jfr Vingren 2017, 32.
90 Vingren 2017, 25. Vingren beskriver hur musiken förstärker en församlings kollektiva minne.
91 Wellros 1998, 102.
92 Ward 2005, 197.
93 Wellros 1998, 102.
94 Jackelén 2016,: 51.

Litteratur

Austin, John Langshaw, 1962, *How to do things with words*.

Fahlgren, Sune, 2013a, "Lovsång är en spegel av tidsandan", i tidningen Dagen 20 november.

Fahlgren, Sune, 2013b, "Från blandad kör till lovsångsteam. Historiska och teologiska perspektiv på frikyrkliga sånggrupper." I *Med skilda tungors ljud: Körsång och gudstjänstspråk, Svenskt Gudstjänstliv*, årgång 88.

Haettner Aurelius, Eva, 2013, "Litteraturen som händelse och handling". I *Reception. Tidsskrift för nordisk litteratur,* nr 71.

Haettner Aurelius, Eva, 2017, Lunds universitet. Samtal i mars 2017.

Hallingberg, Gunnar, 2010, *Läsarna. 1800-talets folkväckelse och det moderna genombrottet.*

Harling, Per, 2017, *För livets skull.*

Harling, Per, 2002, *Sjung, kyrka, sjung!*

Herl, Joseph, 2004: *Worship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict.*

Hughes, Tim, 2004, *Jag kommer för att tillbe.*

Jackelén, Antje, 2016: *Gud är större.*

Johnson, Michael, 2015, i *Söndag: Gudstjänst i en ny tid.*

Keyes, Aaron, 2017, seminarium vid konferensen "Lovsång17", Kungsportskyrkan, Huskvarna, november 2017.

Klaver, Miranda, 2015, i Ingalls & Yong, *The Spirit of Praise: Music and Worship in Global Pentecostal-Charismatic Christianity.*

Lundberg, Mattias, Uppsala Universitet. Samtal i mars 2017.

Lundkvist, Sven, 2003, *Tron och gärningarna. Svenska Missionsförbundets bakgrund och utveckling till omkring 1970.*

Miller, Stephen, 2013, *We are not rock stars.* Nationalencyklopedien.

Nisser, Per Olof, 2009, "Lovsångsrörelsen: En första skiss", i *Hymnologi, Nordisk tidskrift,* udgivet af Salmehistorisk Selskab & Nordhymn, nr 2/2009.

Redman, Matt, 2014, *Tillbedjaren som vägrar ge upp.*

Sander, Inga-Lill, 1979, *Den nya sången.*

Selander, Inger, 1980, *O, hur saligt att få vandra. Motiv och symboler i den frikyrkliga sången.*

Selander, Inger, 2008, *När tron blir sång.*

Selander, Inger, 2009, ""The New Songs of Praise": Text, Music and Performance from a Swedish Perspective", i I.A.H. Bulletin nr 37/2009.

Sundström, Rickard, 2007, *Att leda lovsång.* Tidningen Närbild/Världen Idag, 2017, Tema: Andens århundrade.

Vingren, Ellen, 2017, "Lovsångsledaren – a 'prayer intercessor'. En kvatlitativ studie av lovsångens inne-

börd och lovsångsledarens uppgift hos åtta lovsångsledare i Sverige", Master i ledelse och menighetsutvikling, Ansgar Teologiske Høgskole.

Ward, Pete, 2005, *Selling worship: How what we sing has changed the church.*

Warren, Rick, 2002, *Leva med mål och mening.*

Wastesson, Sofia, 2013, "De gamla väckelsesångerna var hjärtesånger", Dagen 29 november 2013.

Wastesson, Sofia, 2014, "Från väckelsesång till modern lovsång. Individualismens påverkan på svenska trossamfunds sångtexttraditioner", elektronisk publikation, Linköpings universitet.

Wellros, Sonja, 1998, *Språk, kultur och identitet.*

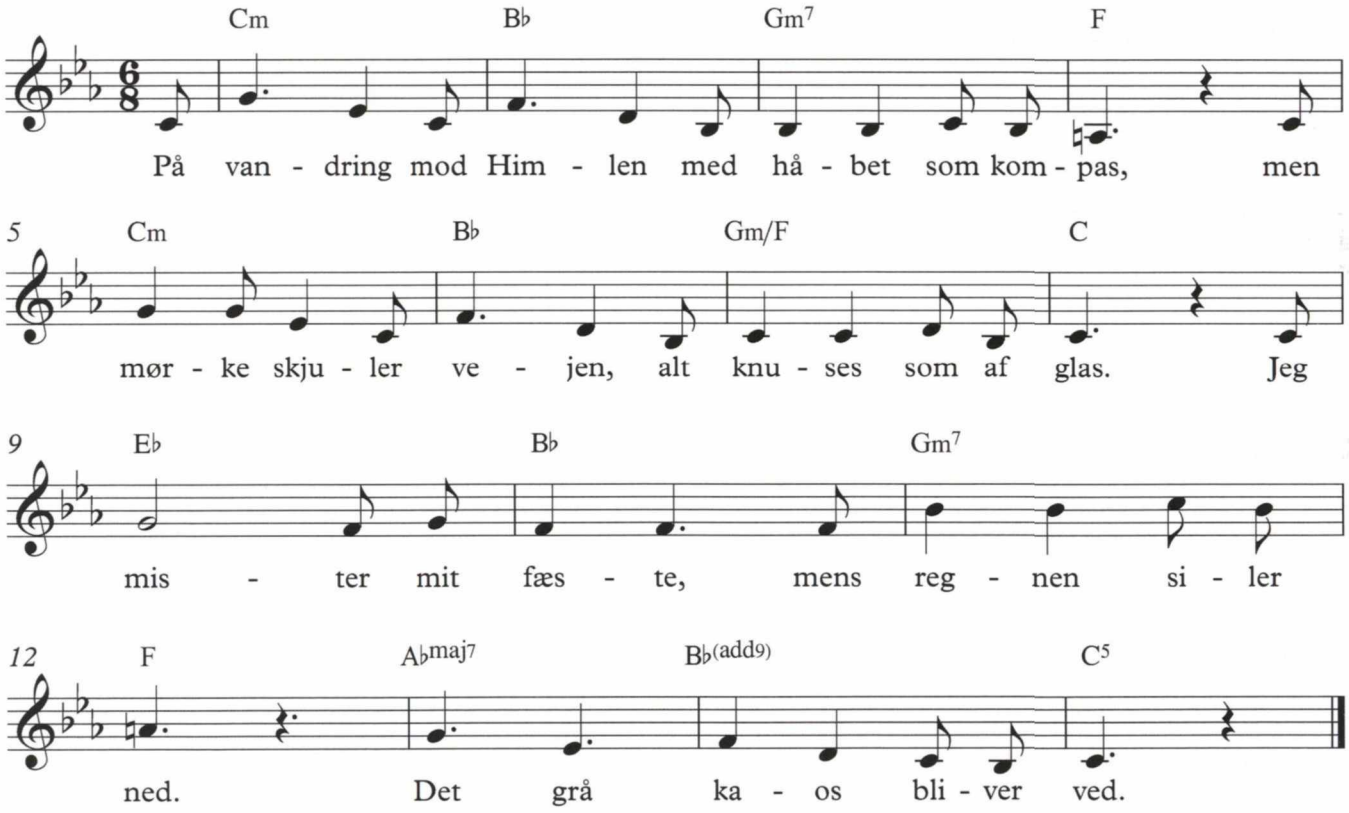
Zschesh, Darlene, 2003, *Gränslös lovsång.*

Webbsida: Psykologiguiden.se.

På vandring mod Himlen

Tekst: Benedikte Støvring

Musik: Mathilde Thrane



Teksten til vindersalmen fra Aarhus Katedralskole og Aarhus Domsogns salmekonkurrence 2017
Første gang fremført i offentligheden til DR1's nytårsgudstjeneste fra Aarhus Domkirke 2017/2018

Tekst: Benedikte Støvring
Melodi: Mathilde Thrane

Musikalsk bistand af: Iben Krogsdal og Jesper Gottlieb
Copyright tilhører forfatteren.

1. På vandring mod Himlen
med håbet som kompas,
men mørke skjuler vejen,
alt knuses som af glas.
Jeg mister mit fæste, mens regnen siler ned,
det grå kaos bliver ved.

2. På vandring mod Himlen,
men ser nu ingen vej,
for ensomhedens trykken
vil holde fast i mig.
Jeg kæmper en kamp, men må give fortabt,
glemmer helt, hvad du har sagt.

3. På vandring mod Himlen,
en stjerne titter frem,
og bag ved mørkets rumlen
den viser vejen hjem.
Jeg rejser mig op, men falder tungt igen,
skriger lydløst på en ven.

4. På vandring mod Himlen,
en favn omslutter mig.
Du ser mig gemt i smerten
og drager mig mod dig.
Du løfter mig op og fører mig afsted,
bærer mig i kærlighed.

5. På vandring mod Himlen
med hjertet fyldt af håb.
Nu står jeg her på vejen,
Du hørte straks mit råb.
Du elsker mig, Gud, nu kan jeg ånde frit.
Roligt tage næste skridt.

Mathilde Thrane (t. v.) og Benedikte Støvring (t. h.). Foto: Christian Hebell Paulsen.

Samtale med Mathilde Thrane og Benedikte Støvring

Af Mads Djernes og Ove Paulsen

Sidste år udskrev Aarhus Katedralskole i samarbejde med Aarhus Domkirke en salmekonkurrence. *Hymnologi* besøgte de to vindere for at høre nærmere om tankerne bag melodi og tekst.

Vindersalmen *På vandring mod Himlen* blev sunget 31. oktober ved reformationsfejring på Bispetorvet og reformationsgudstjeneste i Domkirken, ligeledes ved en DR-transmitteret gudstjeneste samme sted udsendt nytårsnat med biskop Henrik Wigh-Poulsen som prædikant.

Benedikte Støvring har skrevet teksten og Mathilde Thrane melodien. Begge går i 2. G på Aarhus Katedralskole i en særlig musikklasse, hvor alle har musik på højniveau. Det var deres musiklærer, lektor Charlotte Nyrup Thornqvist, der stod for konkurrencen, hvor Iben Krogsdal og Jesper Gottlieb virkede som instruktører og inspiratorer på henholdsvis tekst- og melodiholdet. Fra begyndelsen var der 10-15 interesserede på hvert hold.

Deltagere i samtalen: Mathilde Thrane, Benedikte Støvring, Mads Djernes og Ove Paulsen[1].

Benedikte Støvring og Mathilde Thrane om hvorfor de deltog i konkurrencen

Benedikte: Jeg er selv personligt kristen og var igennem en krise sidste år, da mine forældre blev skilt. Derfor var salmekonkurrencen en naturlig måde at udtrykke sig på, og det blev et fristed, hvor faste strukturer af fx rytme og rim kunne danne rammen om en personlig fortælling. Samtidig var det en gave at få lov til at skrive noget, som andre forhåbentlig kunne spejle sig i. Ydermere havde jeg et ønske om, at det var en kristen, der skrev vindersalmen, fordi jeg tit har fundet det mærkeligt at synge ord, skrevet af nogle, der ikke selv tror på dem. Så alt dette var min motivation for at deltage i konkurrencen.

Mathilde: Jeg syntes i første omgang, at projektet lød spændende. Jeg snakkede efterfølgende om det med Benedikte, og da hun allerede var i gang med at skrive, blev jeg glad for at følge med i hendes proces. Da jeg fik tekstens første udkast, skrev jeg en melodi og deltog efterfølgende i en salmeworkshop, som var tilknyttet konkurrencen og afholdt af Katedralskolen.

Ordskifte før samtalen går i gang

Ove: Det er virkelig morsomt, at der kom den salmekonkurrence.

Benedikte: Det var en ret god start, fordi Iben Krogsdal var ude og inspirere. Jeg havde egentlig skrevet teksten her, før jeg kom til workshoppen, men jeg skrev to salmer. Den anden skrev jeg på baggrund af noget, hun sagde, nemlig: "Jeg har altid ønsket at lave en salme, der kun bestod af spørgsmål". Så sagde jeg: "Ja, det er en udfordring!" Og så - gik det jo meget godt.

Ove: Så du har altså også digtet andre ting før?

Benedikte: Ja, det her er den, der vandt tredjepladsen[2]. Den, jeg skrev, der vandt førstepladsen, det var den med spørgsmål[3].

Ove: Har I nogen sinde arbejdet sammen om sådan noget før?

Mathilde: Ikke sådan rigtigt. Vi har haft lidt musikundervisning, der ved jeg ikke, om vi har været sammen om et eller andet, men ellers ikke rigtigt. Det er første gang vi har prøvet det.

Mathilde fortæller, at hun havde haft en drøm om, at Benedikte havde skrevet en salme til salmekonkurrencen. Da Benedikte hørte om denne drøm, svarede hun, at hun allerede var i gang med at skrive, og så var Mathilde klar.

Benedikte: Det var meget, meget mærkeligt.

Mathilde: Det er noget af det mærkeligste, jeg har været med til. En åbenbaring!

Om melodien

Mads: Mathilde, lad os starte med dig og melodien. Jeg kunne godt tænke mig at vide, hvad der er din baggrund for at skrive den melodi. Har du skrevet musik tidligere?

Mathilde: Ja, det har jeg. Jeg har altid spillet meget musik, jeg spiller klaver, og så har jeg siddet og rodet med nogle akkorder og melodier. Melodier er heldigvis noget, der bare kommer. Så har jeg siddet og syslet lidt med akkorderne. Jeg havde teksten fra Benedikte som udgangspunkt. Det var inden, hun vandt konkurrencen. Hun mailede med mig om forskellige udkast, som jeg så legede lidt med, og efterhånden kom frem til nogenlunde det resultat, også med lidt hjælp fra Jesper Gottlieb, som var ude og holde workshop for os, der gerne ville skrive melodi til konkurrencen, og fik hjælp af ham. Der var to workshops, hvor han anden gang sad og hjalp lidt mere med, hvad der kunne bruges til kompositionen. Det var også fint, men det var det her, jeg kom frem til.

Mads: Spændende. Så du var sådan set langt i vej med den selv. Det, der slår mig ved melodien, er, at den har en god helhed og en fin sammenhæng, fordi der er nogle motiver, du bruger igen, altså den modale tonalitet med C-mol og B-dur, som kommer igen i tre af de fire fraser, som jeg synes giver melodien sammenhæng. Hvor meget tænker du over det, før du, som du siger, sidder og leger med melodi og akkorder? Hvor meget tænker du analytisk?

Mathilde: Jeg tror ikke, jeg tænker så meget over, om det er modal, eller om det er harmonisk mol, eller om det er klart eller ikke. Men jo, jeg kan godt se det med, at der er mange af akkorderne, der går igen, og det tror jeg også er en ting, som jeg har forholdt mig lidt til. Det er lettere end en mere formel tilgang. Jeg har holdt mig til, at det skal genbruges, men det er en god ting, at det giver det flow og den sammenhæng. Det ville jeg gerne opnå.

Mads: Ja, men det synes jeg bestemt også, at du er lykkedes med, fordi det i virkeligheden er, skal vi sige, klassisk form at gøre sådan noget, der gentager, og så kommer der et nyt motiv i den tredje linje, eller en ny bevægelse, hvor du bevæger dig lidt opad og så vender tilbage mere eller mindre til den første del af melodien til en slags tre varierede linjer. Når du så havde teksten, som du siger, i forskellige udgaver, er det så med forskellige verseføddder, eller er det forskelligt tekstligt indhold?

Mathilde: Det har været de her små rytmiske ting, der har skullet passes til, nogle små snubleord, hvor der lige kommer et "at" eller et "jeg". Det har jeg lavet, så det har passet bedre rytmisk, men ud fra Benediktes tekst har jeg så kunnet finde ud af, hvilken slags feeling, den har, hvad den skulle have, og hvilken stemning der har kunnet bære, ved at se på teksten, hvordan den er. Den er lidt ulykkelig i starten, men personen finder på et tidspunkt en vej, finder en tryghed og en måde at samle sig selv op på. Den er sådan lidt bitter-sød, hvis man kan sige sådan noget.

Mads: Men også melodien kan, som du siger, forvandles lidt af teksten, fordi den har det forløb, at den ikke er i samme stemning hele vejen igennem, og det er noget af det, der er svært ved at skrive melodi, altså hvornår der sker en udvikling, og den skal bære en tekst, som udvikler sig. Interessant.

Mathilde forklarer videre, at hun mener, det er sværere at skrive en tekst til en melodi end omvendt. Til det spørger Mads, hvordan deres kommunikation har været undervejs. Benedikte svarer:
Det var rigtigt rart at være sammen i processen, fordi vi går i klasse sammen og kunne udvikle salmen sammen, og nu, hvor den blev opført i Domkirken nytårsaften. Det er det med, at man kender hinanden, at vi faktisk har lavet det her i fællesskab.

Mathilde: Det synes jeg også var godt, at det ikke var en eller anden 3. G'er, der vandt.

Mads: Men tænker I også, at det faktisk har noget at sige, at I kender hinanden godt, at I kan afkode hinandens fremgangsmåde?

Mathilde: Det tror jeg helt klart fra min side, at jeg kender Benedikte og kender til hendes baggrund som person derhjemme og til hendes kristne baggrund, så ved jeg et langt stykke, hvad hun mener, når hun skriver, som hun gør, og jeg ved, hvilken slags stemning du har gået rundt med, mens du har skrevet. Det tror jeg helt klart har virket, og der var netop en 3. G'er, der skrev en melodi til samme tekst med en noget anderledes tone, end jeg har angivet, hvilket også

altså faldt mig lidt underligt; men det var så fordi han ikke helt kender baggrunden på samme måde, som jeg gør, og det kunne jeg godt forestille mig havde en virkning.

Benedikte: Jeg synes i hvert fald, at du har fanget selve stemningen enormt godt. Den stemning, jeg har fået frem med teksten, er i hvert fald blevet fremmet helt vildt meget med den her melodi, så det virker enormt godt, at der var fremgang på den måde. Der var en anden, som havde sendt melodi ind til samme tekst, og der mener jeg faktisk, at den gik i dur, og det passede ikke helt til teksten og passede ikke helt til den stemning, som jeg havde fået ved at frembringe teksten. Det gik lidt i forskellige retninger. Jeg havde ikke den helhedsfornemmelse, som jeg synes, melodien her giver.

Mads: Jeg synes, det er så fint, at den netop har den her 6/8 takt, og så den bryder i tredje takt ved at ligge på tværs og i virkeligheden faktisk er en slags 3/4 takt med synkoper. Det synes jeg er rigtig fint, og at du gentager, det giver for det første en enhed, men også en lethed, for hvis valsetakten, om jeg så må sige, hele vejen igennem er stabil, så kunne den blive lidt stillestående, men det her giver den noget der letter den rigtig fint, et rigtig fint greb. Det er ikke vanskeligt at synge den, man skal bare lige finde...

Mathilde: Det var faktisk en af mine overvejelser, at den ikke skulle være vanskelig, den skulle jo altså være til at gå til, skulle være iørefaldende, skulle være en, man kunne synge med på. Jeg tænkte ikke, folk havde superlang tid til at lære den i.

Mads: Det er lige præcis det, som jeg nogen gange tænker som syngende, og det gælder både tekst og melodi, det er godt, at det har en eller anden lille hage eller modhage et sted, der gør, at man spidser øren, hvis man ikke lige først var med på den. Så tænker man: nå, ja, der var et eller andet, vi lige skulle spidse øren ved, det gør, at det hægter sig fast på en anden måde. Det er rigtig fint.

Benedikte: Ja, vi fik da også nogle klassekammerater til at synge den igennem for at synge den ind, så netop det, at den jo har været tilgængelig, og det har faktisk været et større projekt og fantastisk, hvad vi nåede. Og det kunne de nemlig. De blev helt gode, faktisk. Nogle fra musikklassen altså. Vi vandt sikkert også ved efterhånden at være et klasseprojekt.

Mathilde: De tager det mere eller mindre som klassens sejr, tror jeg.

Mads: Mathilde, nu startede jeg med at spørge dig, hvor du har inspiration fra. Er der noget, du tænker om, når du er færdig: "Her har jeg fået noget fra"?
Mathilde: Det kan sagtens være, der er noget, jeg har følt mig inspireret fra. Man har hørt noget et eller andet sted. Det er ikke sådan, at man bliver ramt lodret af Helligånden, men man har nok fået noget inspiration nogle steder fra, jeg kan helt ærligt ikke huske det. For det meste har man nok siddet og tænkt: Dét lød ikke så godt, men det dér lød OK sjovt, og så kunne vi godt det og så sætte det i dur f.eks. Men jeg har det

nok et sted fra. Tror jeg.

Mads: Nu har vi talt om stemning. Er der noget i teksten, som du særlig har ladet dig inspirere af?

Mathilde: Mmm, jeg tror særlig i begyndelsen med billedet af personen, der næsten helt falder af træthed og ikke kan magte livet som opgave, den tror jeg rammer meget i teksten, som jeg syntes var det stærke, det viser også senere, at mit yndlingsvers er fjerde vers, for der kommmer der en og hjælper med at blive samlet op, og det tror jeg er, fordi, der er de der to ting, håbløshed og så lige håbet, der kommer. Det er, hvad jeg gerne vil highlighte i min musik.

Mads: Der følger du også fint det der, "Du løfter mig op og fører mig afsted" på den tredje linje, der hvor du ligesom ja, billedlig talt løfter, også i konkret forstand.

Mathilde: Ja, helt bestemt.

Mads: Rigtigt, og det giver også en god mening. Og så igen: linjerne går nedad, du siger det sådan, at man ligesom snubler på vejen, men så løftes op og så falder til ro.

Mathilde: Ja, det er rigtigt.

Mads: Det er meget, meget fint, synes jeg.

Mathilde: Og måske faktisk lige præcis den der linje "Du løfter mig op", det er den der variationslinje, hvor den er meget opadgående, der følger den teksten meget, faktisk, har jeg set bagefter, det synes jeg var meget fint, faktisk.

Mads: Nu har I sunget den med klassen, men er der nogle, der har kommenteret melodien - f.eks.til de gudstjenester, hvor den er blevet sunget?

Mathilde: Jeg synes det mest er nogle skulderklap, altså: "Nej, hvor er det en fin melodi!" ikke sådan uddybende, men folk har alligevel samlet den op og syntes, at "Nej, den ku' faktisk alligevel et eller andet". De har nok bare syntes, at den var sød.

Om salmeteksten

Ove: Ja, men så skal I også have lov at se hvad for nogle toskede kommentarer, jeg har skrevet til *På vandring mod Himlen* inden vi begynder at gå til makronerne med salmeteksten. Jeg er virkelig glad for det her indledende, fordi det bekræfter mig i nogle ting, som jeg nok troede, men ikke vidste: at det virkelig hænger sammen. Jeg kunne jo også godt se, at der sker noget i de to sidste linjer, og at vi hele tiden enten forsøger at løfte og kan ikke, eller også bliver løftet til sidst. Og så er det jo fantastisk, at melodien følger med!

1. På vandring mod Himlen
med håbet som kompas,
men mørke skjuler vejen,
alt knuses som af glas.
Jeg mister mit fæste, mens regnen siler ned,
det grå kaos bliver ved.

Hvis vi så går i detaljer, så er det helt tydeligt, at vi begynder i det sorte og vi ender i det lyse, og det er jo faktisk den allerbedste måde, man kan lave en salme på, især eftersom vi kommer ind på tankstationen undervejs i fjerde strofe og får noget på, som vi ikke havde før.

Benedikte: Det er i hvert fald en form, der vokser.

Ove: Det er det. Jeg tror, jeg kan fortælle dig flere ting, som ligner andres, de store salmedigteres, måde at gøre det på. Men foreløbig er det en vældig fin udvælgelse af ord: håb, kompas og så mørket på den anden side. Det er enkelt og fuldstændig præcist, sådan som udgangssituationen er, og så kommer det, hvor jeg spørger: Kunne det være en smutter, det der: "alt knuses som af glas"?

Benedikte: Ja, men dermed mener jeg, at alt bliver knust, som var det af glas.

Ove: Åh! Selvfølgelig! Og så fortsætter skildringen jo med mistet fæste, som jeg skyder på er fodfæste og den silende regn og det grå kaos. Så kan det "godtnok heller ikk' bliw møj ringer'".

Benedikte: Det er en rigtig dårlig efterårsdag i Danmark.

2. På vandring mod Himlen,
men ser nu ingen vej,
for ensomhedens trykken
vil holde fast i mig.
Jeg kæmper en kamp, men må give fortabt,
glemmer helt, hvad du har sagt.

Ove: Og så fortsætter vi i den anden strofe. Når jeg ikke ser nogen vej i anden strofe, er det selvfølgelig en konsekvens af mørket i den første strofe. Det hænger *så* godt sammen. Og ensomhedens trykken, ja, og ensomheden har vi ikke hørt eksplicit udtrykt, men det er jo en kombination af det, vi har været igennem.

Benedikte: Jeg tænker, det er en grund til, at det er derfor, at det er på grund af ensomheden, at det netop bliver så mørkt, fordi hvis der havde været andre, så er det svært, at det ser så gråt ud, men så vil der altid være en lille smule håb, så jeg synes egentlig, at det forstærker hinanden.

Ove: Og "ensomhedens trykken, vil holde fast i mig", det er også meget fint set. Den er ikke sådan til at sparke ud.

Benedikte: Nej. Det kan man ikke sige.

Mathilde: Selv om man prøver på det.

Benedikte: Ja, det kræver lidt udefra, det der med ensomheden.

Ove: Ja, det gør det faktisk. Og vi kører frem imod, at dét der, det kan du ikke klare selv, eller det kan jeg ikke klare selv. Når jeg synger den, så tager jeg salmen på, så er det mig.

Benedikte: Ja. Og det er netop det svære ved at skrive en salme, synes jeg, i hvert fald efterhånden som jeg kom længere i processen, det her med at skrive et mere alment jeg, som alle kunne sætte sig ind i, bare for de fleste. Det var svært lige at favne, fordi jeg ville gerne tage udgangspunkt i, hvordan jeg kunne have det, og jeg ville gerne tage udgangspunkt i det, jeg kendte; men det skulle stadig gøres generelt, det skulle gøres alment. Det synes jeg faktisk er en svær kunst.

Ove: Der vil jeg sige, at du har gjort det fuldstændig rigtigt, fordi man kan jo ikke andet, og det minder også sådan lidt om at lave melodien, man henter melodien i den erfaring, man selv har, og det, man selv kender og sådan, og det er det, du gør med teksten: Du siger "jeg" med dødsforagt, selvom mange konservative teologer vil stå med store pegefingre og sige: det kan du ikke, det der, vi skal have det store vi, og sådan. Men når man ser på Brorson og Kingo og Grundtvig, så bruger de også "jeg" i massevis. De skriver også ud fra sig selv.

Benedikte: Det er nogle gode folk i ryggen til at forsvare, hvad jeg lige har gjort og valgt at gøre, som jeg gør.

Ove: Du gør det samme som de store, og så kan det ikke være helt galt. Så det er virkelig lykkedes, og jeg kan da sige, at jeg har ingen problemer med, at det er mig, det der.

Benedikte: Det er jeg meget glad for.

Ove: Så tror jeg også, at alle andre har det på den måde.

Mathilde: Noget som tog meget tid dengang, der var transmission i kirken[4], var at præsten, mens han prædikede, i lang tid netop talte om, hvad du har skrevet. Han sagde, at det handlede om, at man som menneske nogen gange bare måtte kaste problemerne fra sig: nu kan jeg ikke mere selv, nu vil jeg have hjælp. Der kan det være rart, at man har en tanke om en Gud, der hjælpe en i sådan en svær tid, hvor man ikke kan bære mere selv. Det som jeg tænker, det tænker jeg. Det sad jeg da og tænkte: "Nej, det kan alle da helt klart føle en gang imellem, at nu bliver det for meget, og nu har jeg brug for, at der er nogen, der tager over". Så jeg synes, den er mega alment gældende, den tekst.

Ove: Og alle kender jo til kriser i livet.

Mathilde: Ja, nemlig.

Ove: Da jeg var kommet et par strofer ned, så begyndte jeg at tænke på Luther.

Benedikte: Ja. Det var også meningen.

Ove: *Nun frewt euch lieben Christen gmein*, altså *Nu fryde sig hver kristen mand.*

Benedikte: Ja. det er en rigtig god salme. Det er en af mine yndlingssalmer, og det er jo netop en salme skrevet i fejring af reformationen, så fordi jeg nu har

noget baggrundsviden, håbede jeg på, at jeg kunne få draget noget ind af den her reformationstanke. Hvis man faktisk ser på salmen, så er det også lidt reformationens gang i forhold til, at før reformationen, så var det individets eget mål at kunne opnå frelsen med kirken og helgenerne som mellemled, og da vi så fandt ud af, at det kan vi altså ikke, det her, og det er faktisk overhovedet ikke det, der står i Bibelen, så kommer Luther, og reformationen kommer, og så blev mellemleddet ligesom fjernet, og Gud får lov til lidt mere aktivt at komme ind i vores liv og får faktisk lov til at overtage det. Det var noget af det, jeg prøvede at udtrykke med salmen. Der er også den betydning.

Ove: Det er i så fald også lykkedes særdeles, for det forstod jeg lige med det samme.

Benedikte: Super!

Ove: Jeg har oversat et Luther-Breviar, altså sådan en kalender, hvor der er nogle små Luther-tekster til hver dag, og så er jeg jo kommet ind i en masse af hans tankegang, som man ellers aldrig læser, og et af stederne siger han, at det kan ikke nytte noget, at man vil begynde med Skaberen, fordi det får man ikke noget ud af. Man skal begynde med Kristus, det er der tingene sker[5]. Det er sådan set også det, du gør. Ikke også? Hvem er det nu, der kommer og hjælper dig?

Benedikte: Det er jeg virkelig glad for kommer igennem.

Ove: Der er det ved Luther, at Jesus hedder altid Kristus hos ham. Når vi så kommer frem til Kingo, så hedder Kristus altid Jesus, og sådan fortsætter det, og i vore dage ved vi jo ikke, hvor det ene begynder, og det andet ender.

Benedikte: Så siger vi Jesus Kristus, så tager vi begge med for en sikkerheds skyld!

Ove: Det er rigtigt. Den er helsikret.

3. På vandring mod Himlen,
en stjerne titter frem,
og bag ved mørkets rumlen
den viser vejen hjem.
Jeg rejser mig op, men falder tungt igen,
skriger lydløst på en ven.

Ja, og det er allerede her: "glemmer helt hvad du har sagt". Det kunne sådan set være både Skaberen og Genløseren, der er "du". Jeg glemmer i det hele taget, hvad der er blevet sagt til mig af den slags, så det er ganske udmærket, at det ikke er alt for udpenslet. Og så kommer stjernen i tredje strofe og viser vejen bag ved mørkets rumlen. Og rumlen, den der støj, det må jo være støjen fra de lidelser, du har haft i de første strofer.

Benedikte: Ja. Altså hvis man tager det lidt mere som konkret overvejelse, så tænkte jeg på torden, netop i form af den her vej, og der er regn og torden, så på den måde som tordentrommen. Men ja, som du siger, helt klart af de her lidelser og den her støj i

forhold til, at man er alene, men alligevel er man ikke alene, fordi tankerne de kører, og man kan aldrig rigtig blive fri for dem, så den dobbelthed ...

Ove: Ja, og "den viser vejen hjem". Det er også fudstændig soleklart, og så også det der fine med, at så rejser du dig op, men du kan alligevel ikke, for du er stadigvæk alene om det.

Benedikte: Ja, det kan godt være, jeg har fået vist en vej, men det er altså ikke nok.

4. På vandring mod Himlen,
en favn omslutter mig.
Du ser mig gemt i smerten
og drager mig mod dig.
Du løfter mig op og fører mig afsted,
bærer mig i kærlighed.

Ove: Og så kommer vennen med favnen i fjerde strofe: "Du ser mig gemt i smerten" - og det er fint, for du er jo gemt i mørket, og smerten den har vi hørt en masse om før, og "og drager mig imod dig" og "du løfter mig op og fører mig afsted" og "bærer mig i kærlighed". Så er vi næsten helt fremme ved "Sov sødt barnlille". Havde du tænkt på det?

Benedikte: Nej, faktisk ikke, men det er sjovt, fordi den sang har jeg fået sunget hele min barndom, når jeg skulle sove, så den har jo sikkert, altså den har selvfølgelig påvirket mig. Men det er sjovt, du nævner det, det har jeg faktisk ikke tænkt over før.

Ove: Der kan man se. Grundtvig skrev den til sig selv, sjælesørgerisk, efter den store depression i 1844, hvor han gjorde sig selv opmærksom på, at der er noget, der hedder dåben: Du har jo fået det én gang, kan du så ikke lige tage dig lidt sammen - og det ved han godt, at han ikke kan, og derfor skal han mindes om, hvad der allerede er sket. Nogle år senere skrev han den om til den syvstrofede dåbssalme, vi bruger nu[6].

Benedikte: Sjovt. Jeg tænkte faktisk lidt på en... jeg tror bare, det er en kristen historie eller sådan en... ja, som siger noget om, at der er en, der går på stranden, der er to fodspor, Gud går ved siden af, den her med, at Gud er altid med. Lige pludselig så er der kun ét fodspor, når man har det svært og den her afmagt: "Åh Gud! Hvorfor er der kun ét fodspor, så er du overhovedet ikke med, når man faktisk har brug for dig allermest!" - "Det er fordi jeg bærer dig". Det var den, jeg tænkte på. Det jeg lige skrev.

5. På vandring mod Himlen
med hjertet fyldt af håb.
Nu står jeg her på vejen,
Du hørte straks mit råb.
Du elsker mig, Gud, nu kan jeg ånde frit.
Roligt tage næste skridt.

Ove: Så er det jo ligesom, vi får triumfen i den femte strofe, og det er meget fint lavet. Du har jo den gennemgående førstelinje, og så pludselig dukker en revideret strofe 1 op. Det er vældig fint, fordi så får vi jo lige håbet som det, hjertet er fuldt af, og ikke bare det kompas, som vi skal lede vejen efter - og nu *står* jeg

her på vejen, altså er det problem også løst, og "du hørte straks mit råb", selv om det var lydløst. Den er også god. Og "du elsker mig, Gud, nu kan jeg ånde frit". Nå, nu forstår jeg den sammenhæng. Selvfølgelig skriger jeg lydløst, fordi jeg ikke kunne ånde frit.

Benedikte: Der er sammenhæng.

Ove: Der er meget mere sammenhæng, end jeg troede. Det er virkelig morsomt, det her.

Den anden tekst, du lavede, den tror jeg aldrig nogen sinde, jeg har set eller hørt.

Benedikte: Den er på fem strofer og har titlen "Hvorfor tro?", og så går den igennem hvorfor egentlig tro og hvorfor tro på en Gud, når jeg ikke lige ... så den tager også nogle af de her lidt mere måske også teologiske spørgsmål op, altså de problemer, ikke-kristne kan have med troen, og de problemer kristne kan have med troen, og hvorfor er det egentlig, at der er så megen lidelse i verden, hvis der er en kærlig Gud, altså de her klassiske problemer.

Ove: Ja. Teodicéproblemet.

Benedikte: Lige præcis! Det er de første tre strofer, hvor den stiller spørgsmål, og i de sidste to vender synsvinklen til, at det så er Gud, der svarer: uanset hvordan du kan se det her, så er jeg faktisk kærlig, og uanset hvad, så er jeg her faktisk, så det er lidt mere den slags salme.

Ove: Ah. Det lyder også meget interessant.

Mathilde: Ja, den er også så fin. Jeg tror, der var mange, der skrev sig for musik, der følte sig lidt skræmt af, at det var førstepladsen, og tænkte: "Nej, jeg kan ikke skrive til førstepladsen".

Jeg håber, den får melodi en dag, afslutter Benedikte.

Vi vil gerne være med til at give den bold op her i *Hymnologi* og trykker derfor også teksten til "Hvorfor tro?".

Noter

1 Desuden til stede: Christian H. Paulsen (videooptagelse og stills). Denne artikel er baseret på Ove Paulsens transskription af Mads Djernes' lydoptagelse.

2 Dette kan virke lidt forvirrende. Der tales her om teksten alene. *På vandring mod Himlen* vandt samlet for tekst og melodi.

3 Salmen *Hvorfor tro?*, se s. 72.

4 Ovenfor omtalte DR-transmitterede gudstjeneste nytårsnat 2018.

5 WA, "Weimarer Ausgabe" (*D. Martin Luthers Werke.* Weimar 1883–2009), Schriften, 36. Bd., S. 61c,27-28 og 31-62c,18. Predigten des Jahres 1532. Predigt am Epiphaniastage, nachmittags. Nr. 4 (6. Januar). S. 54-64. *Et år med Luther*, Fredericia 2016, s. 173, jf. s. 419.

6 Optaget syvstrofet i *Tillæg til Psalmebog for Kirke- og Huus-Andagt* 1873, afsnittet Børn og Gamle. I *Psalmebog for Kirke og Hjem* 1899, afsnittet Børn, syge og gamle, *Den Danske Salmebog* 1953, afnittet Fred og glæde, 2002, afsnittet Trøst og fred. Radikal nedkortning i Grundtvigs *Festsalmer* 1850ff svarende til den syvstrofede versions str. 1,2 og 7, afsnit: Barnedaab.

Hvorfor tro?

Tekst: Benedikte Støvring

Salmeteksten vandt førstepræmie i Aarhus Katedralskoles præmiekonkurrence i anledning af reformationsjubilæet 31. oktober 2017.
Copyright: digteren.

1. Hvorfor tro?
Hvorfor overlade alt til en fremmed?
Hvorfor stræbe efter åndelig ro?
Hvorfor følge en mand der kalder sig "Lammet"?
Hvorfor ligge under for regler og bud,
Når jeg ikke kan se en Gud?

2. Hvem er han?
Hvem tør påstå at have de sande svar?
Hvem tør sige, at jeg ikke selv kan?
Hvem er den ukendte, der kalder sig "min Far"?
Hvem råber, hvad jeg skal gøre med mit liv,
Når mit hjerte sukker; "opgiv"?

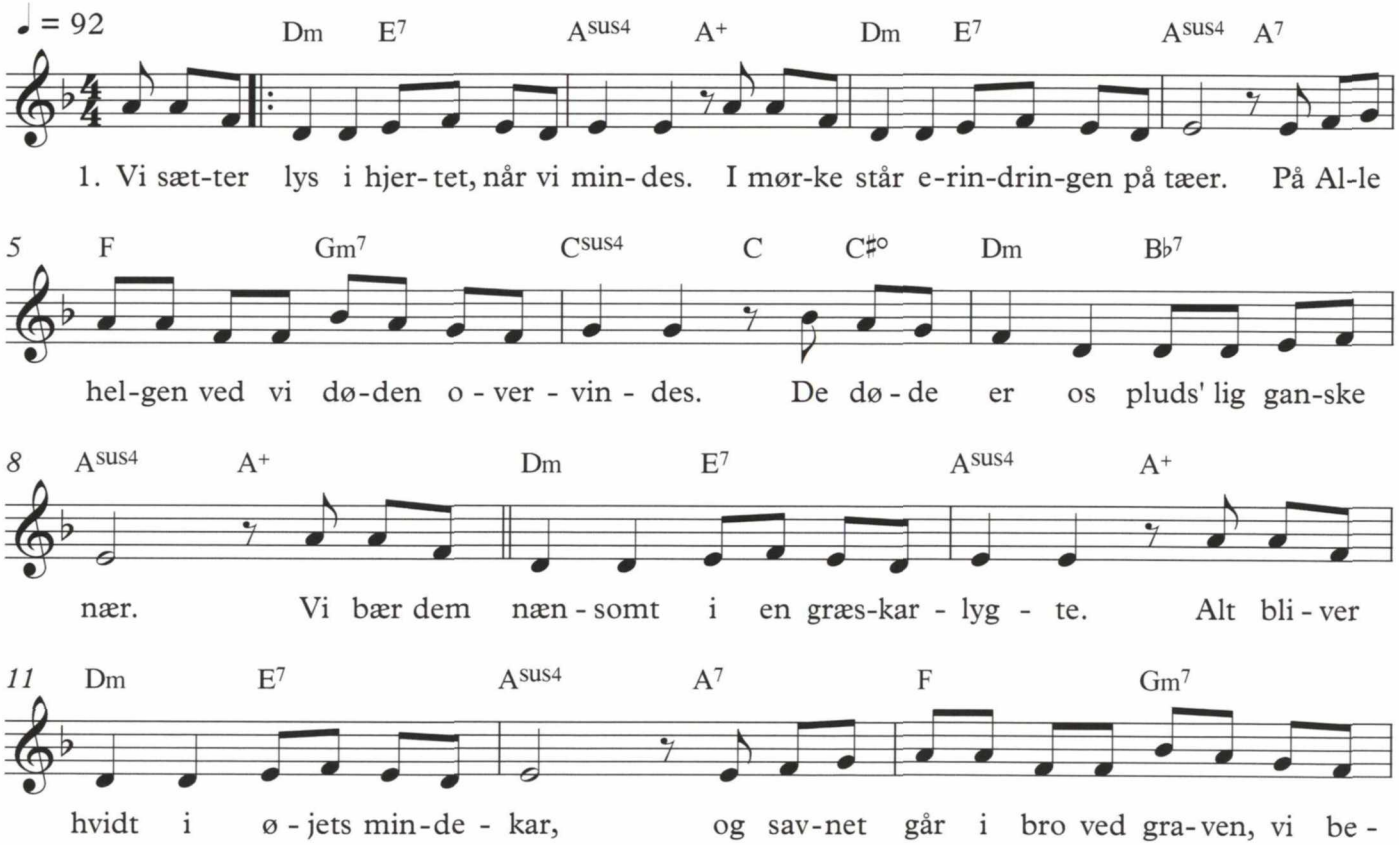
3. Hvor er du?
Hvor er vejen til dit kærlige ansigt?
Hvor er nåden, når jeg ser verdens gru?
Hvor kan jeg finde tilliden til din indsigt?
Hvor er meningen med frygten, jeg kan se,
Når jeg bad; "Lad din vilje ske"?

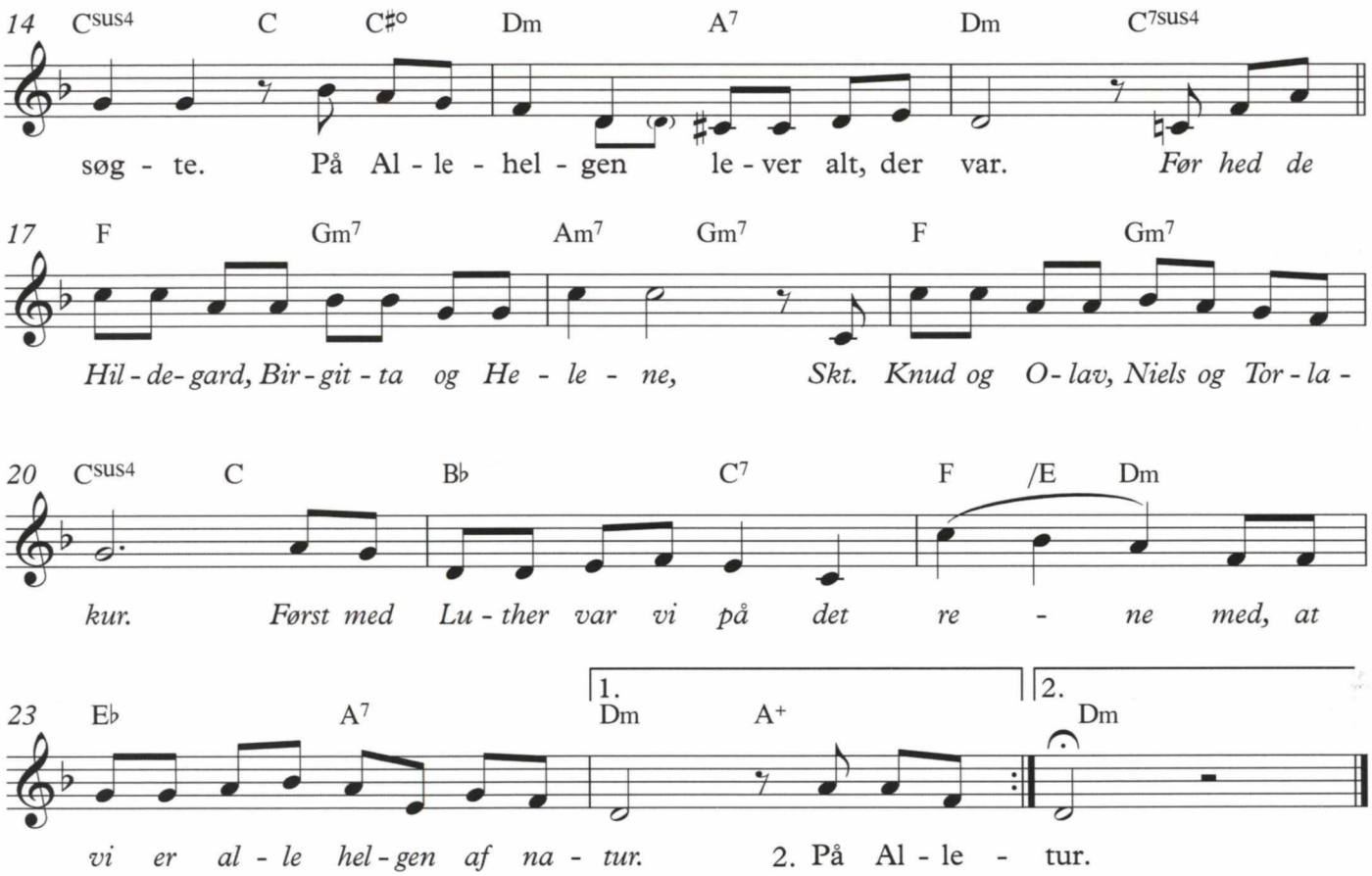
4. Ser du op?
Ser du stjernevrimlen jeg skabte for dig?
Ser du alt det, du formår med din krop?
Ser du farvernes glød, når våren nærmer sig?
Ser du morens ømhed for barnet der ler?
For så har du set, hvem jeg er.

5. Uanset.
Uanset hvem du er, kan du hvile her.
Uanset hvad, da er Himlen beredt.
Uanset hvornår du rækker ud, er jeg der.
Uanset hvor meget du ser af min plan,
Er du mit barn og vasket ren.

Allehelgenssang

Tekst: Anne Vad *Musik: Jesper Gottlieb*





Musik og tekst: Copyright © 2017 Dansk Sang, Musiklærerforeningens forlag

1. Vi sætter lys i hjertet, når vi mindes.
I mørke står erindringen på tæer.
På Allehelgen ved vi døden overvindes.
De døde er os pluds'lig ganske nær.

Vi bær´ dem nænsomt i en græskarlygte.
Alt bliver hvidt i øjets mindekar,
og savnet går i bro ved graven, vi besøgte.
På Allehelgen lever alt, der var.

Før hed de Hildegard, Birgitta og Helene,
Skt. Knud og Olav, Niels og Torlakur.
Først med Luther var vi på det rene med,
at vi er alle helgen af natur.

2. På Allehelgen ser vi vores kære,
og gensynsglæden pulser i et syn:
Min døde oldemor blandt levende på færde!
Min ven - i glimtet. Som et gyldent lyn!

Vi huser dem i tankens svale egne.
Vi elsker, når de kommer på besøg.
Vi husker duften, hvert et kys og hver en fregne:
En helgenføniks færdig med at dø.

Før hed de Hildegard, Birgitta og Helene,
Skt. Knud og Olav, Niels og Torlakur.
Først med Luther var vi på det rene med,
at vi er alle helgen af natur.

3. Ja, først med Luthers oprør imod paven!
På Allehelgen hang han teserop;
En helgen selv og vild rebel (med ondt i maven).
Han kæmped' for sin tro med sjæl og krop!

Nu har vi vores egne helgeninder.
På kirkegården bliver verden stum.
Og flammen strækker sig og kaster glemte minder -
en nøglebærer til skyggefulde rum.

Før hed de Hildegard, Birgitta og Helene,
Skt. Knud og Olav, Niels og Torlakur.
Først med Luther var vi på det rene med,
at vi er alle helgen af natur.

Om allehelgen og allehelgenssang

Tekstkommentar af Ove Paulsen

Allehelgens dag, oprindelig fast på 1. november, er et egenartet hjørne af kirkeåret. Som den fejres i dag med bl.a. oplæsning af navnene på årets døde og kirkegårdsvandring, er den blandet op med alle sjæles dag 2. november. Meget tyder på, at man meget tidligt gik over til at tale om både martyrer og alle andre kristne døde på den dag.

Ved helligdagsreformen i 1770 blev dagen i Danmark-Norge flyttet til første søndag i november. I dag er 1. november under belejring af Halloween, "helgenaftenen", der fra sin oprindelse i engelsktalende lande er i fuld gang med at rykke ind på reformationsdagen den 31. oktober. Flytningen af allehelgens dag gør det vanskeligt at se sammenhængen mellem den og både den gamle reformationsdag og den nye aftenfest, der fremstår som en forandret udgave af fastelavns mandag.

I 608 forærede den østromerske kejser Fokas Roms Pantheon-tempel til pave Bonifacius 4. Han ombyggede templet til kirke for Jomfru Maria og martyrerne og lod som en særlig gestus 28 vognlæs ligrester fra katakomberne genbegrave under højalteret. Kirken blev indviet 1. november 609, og siden har den vestlige kristenhed fejret allehelgens dag.

Helligdagen overlevede reformationen som beskrevet i Anne Vads tekst til allehelgenssangen ovenfor. Helgenerne måtte ikke længere tilbedes, men skulle til gengæld være eksempler for alle kristne. De gik så at sige fra at have halvgudestatus til at være kristendommens helte, de ypperste ibland os. Man bevarede bibelteksterne til dagen, og salmerne, der lå fast som liturgiske led i de første århundreder efter reformationen, virker som illustrationer af Kirkeordinansens påbud til prædikanterne om, at der skal "predickes om den rette Christelig tro, som Guds helgen haffde, oc huorledis mand dennom skal effterfølge".

Teksten består af tre treklange. Tre afsnit, der igen består af to strofer og det fælles omkvæd. Den første treklangs to strofer handler om, hvad vi gør i anledning af allehelgen, den andens to strofer om, hvad vore døde er for os og til sidst taler de to strofer om Luthers betydning og om virkningen i nutiden. Det fælles omkvæd handler om Helgenbegrebets forvandling ved reformationen.

Anne Vads tekst og Jesper Gottliebs melodi er hentet fra *Lyt til Luther. 12 sange og salmer med mod på fremtiden.* Udgivet af forlaget Dansk Sang, med hvis tilladelse de bringes her. Det er en skole/kirkeudgivelse i anledning af Martin Luther-jubilæet.

Forlaget skriver derom: "I 2017 er det 500 år siden, at Martin Luther slog sine 95 teser op på porten

til slotskirken i Wittenberg – den begivenhed som startede reformationen. 'Lyt til Luther' indeholder 12 fortrinsvis nye sange og salmer med Luther som gennemgående reference. Sangene er særlig oplagte i forbindelse med reformationsjubilæet; men har også potentiale til efterfølgende at leve videre i både skole og kirke. Alle 12 sange og salmer er forsynet med baggrundstekster og små forslag til inddragelse i en undervisningssituation".

Jesper Gottlieb: Allehelgenssang (tekst: Anne Vad)

Melodikommentar af Lea Wierød Borčak

Når tekstforlægget har en så uregelmæssig metrik, som her er tilfældet, kan musikken gå mange veje. Alene det jambiske pentameter, som præger størstedelen af strofeformen (ekskl. omkvæd), kan tage flere musikalske former. En nærliggende løsning er en enkelt stavelses optakt og så lade de næste otte stavelser have samme korte nodeværdi strækkende sig over en takt, hvorefter linjens to sidste stavelser får lange værdier strækkende sig over en hel takt (fx Zincks "Nu rinder solen op af østerlide" eller Lunderskovs "Når jeg er træt og trist og modet svigter"). Dermed symmetriseres det skæve versemål, og der er ikke i nævneværdig grad nogen af stavelserne, der fremhæves fremfor andre.
Gottliebs melodi til Allehelgenssang går en anden vej. Som ovennævnte eksempler er dens taktart firedelt, men den har derimod en optakt på hele tre stavelser, så den så at sige sniger sig ind på det første ét-slag, der så altså først falder på fjerde stavelse. Ser man på ordlyden i tekstens første linje, står det klart hvorfor det først er på fjerde stavelse, vi får det tunge slag: "Vi sætter **lys** i hjertet, når vi mindes". Linjens fjerde ord "lys" bliver tematisk centraliseret, både med sin placering på sangens første betonede slag og med sin varighed (fjerdedel). Er dette så primært betinget af første strofe og i mindre grad af de følgende? Ofte ser man en udhævelse (harmonisk, melodisk, eller som her rytmisk) af et ord i første strofe have uheldige konsekvenser i de øvrige – et fænomen, som jeg i min ph.d.-afhandling foreslog at betegne "det strofiskes problem"[1] med allusion til vores store metriker Arthur Arnholtz' begreb om "det sangbares problem". Det er dog ikke tilfældet her, ser man straks ved et vue ned over de øvrige strofer; der tegner sig et mønster af, at de første tre stavelser ofte er lette og den fjerde tung samt udgøres af et tematisk prægnant ord. I første strofes linje fem får vi således fremhævet det vigtige adjektiv, når der står " vi bær' dem **nænsomt**", og i tredje strofes første linje kommer Luther i centrum på fjerde og femte stavelse. Sine steder skaber denne form prosodiske glidninger, som i anden strofes anden linje, hvor "gensynsglæde" får tryk på andet fremfor (som i talesprog) første ord. Det skaber dog blot et ekstra fokus på det glædelige ved gensynet.
Tekstens metrum bevæger sig endnu længere væk i omkvædet, hvis første linje med opremsning af helgennavne nærmest får pæonisk karakter, hvilket musikken også føjer. Omkvædets to sidste linjer danner et enjambement:

Først med Luther var vi på det rene
med, at vi er alle helgen af natur.

Ved enjambementer i teksten er musikken altid stillet i en speciel situation: skal verslinjen følges, eller meningen? Enjambementet udviskes eller fremhæves? Effekten af et enjambement er jo netop ofte en intentionel, meningsskabende flertydighed, og melodiens omsætning er derfor prekær. Gottliebs melodi lægger sig på snild vis et sted midt imellem, da ordet "rene" strækkes ud i en melisme, der rækker over hele takten og når hen til næste ord, der ligger på optakten til næste takt. Sætningens dele forbindes, ihvorvel den metriske logik ikke brydes.
Sangens svævende indgang med tre toners optakt har i vestlig tradition vel omtrent siden Beethovens 5. symfoni konnoteret skæbnen, der banker på. Selvom Allehelgenssang kan siges at tematisere menneskets skæbne med liv, død og slægternes gang, giver denne specifikke form imidlertid her snarere mindelser om Povl Hamburgers melodi til Halfdan Rasmussens tekst "Men det bli'r atter stille efter stormen", hvis fortolkning af det jambiske pentameter i det hele taget er slående lig, også i det at der begyndes på kvinten. Der er i det hele taget noget i det varsomt håbefulde lys/mørke-tema i disse to sange, der minder om hinanden; i begge gøres der tillige brug af en raffineret vekslen mellem mol-tonearten og dens dur-parallel. I Allehelgenssang skiftes der på omkvædet fra D-mol til F-dur, og hermed skabes en kontrastvirkning, som spejler tekstens kredsen om liv/død, lys/mørke. Mod slutningen kommer vi tilbage til D-mol, og det er her værd at hæfte sig ved, at vi harmonisk kommer omkring en Es-dur - hvad der kan tolkes som en neapolitansk subdominant - i samme øjeblik som den vigtige pointe falder: "Vi er alle helgen af natur". Neapolitaneren, der som harmonisk funktion har en mystisk verfremdungseffekt, skaber her sammen med teksten en forvandlingsstemning, der fremmaner metamorfosen fra menneske til helgen. Der er med Allehelgenssang tale om et højst vellykket melopoetisk match og en melodi, der med største subtilitet og naturlighed omsætter tekstens ord og tema.

Anne Vad
Kirkesanger og cand.mag. i dansk, kulturformidling og billedkunst. Salmedigter. Akademisk medarbejder i Kirkeministeriet.

Mailadresse: anne.vad@hotmail.com

Jesper Gottlieb
Født 1962. Cand.mag. Ekstern lektor på Musikvidenskab, Aarhus Universitet og koncertproducent i LMS - Levende Musik i Skolen. Prof. musiker, komponist og tekstforfatter. Har siden midten af 1980'erne haft en vidtfavnende musikkarriere med omfattende koncert- og pladeaktivitet såvel live som i radio og TV, primært med egne originale kompositioner. De senere år har han udgivet en stor mængde fællessangsorienteret materiale bl.a. salmesamlingen Salmeregn (2007, tekster af Simon Grotrian), sangbogen Hov, tiden løber (2010, tekster af Jette Buchanan) og Døgnet rundt med Halfdan (2015, 16 nye sange med tekster af Halfdan Rasmussen).

Derudover har han skrevet en større mængde melodier til bl.a. Iben Krogsdals tre salmesamlinger *Vi som er søgende* (Unitas, 2010), *Fuldmagt* (Unitas, 2013) og *Det skyder og springer* (Syng Nyt, 2016), til Grotrian-samlingen *Guds øje er en tordensol* (2015, 64 salmer) samt bidraget til et utal af andre salme- og fællessangsantologier.

Mailadresse: jesper@lms.dk

Noter

1 Wierød, *Formens funktion*, 164.

Bibliografi

Arnholtz, Arthur 1971, *Vers og Sang*, Akademisk Forlag, København.

Wierød, Lea 2014, *Formens funktion i salmesang: Melopoetisk metode i sanganalyse med særligt henblik på salmer med tekst af N. F. S. Grundtvig*, Aarhus Universitet

Thomaslied

En salme af Susanne Brandt, på dansk ved Benedikte Brisson. Kommenteret af Ove Paulsen

Andreas Marti, reformert teolog, organist, cembalist, korleder og professor i Bern, tidligere præsident for *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* (IAH), har siden 1974 været organist ved kirken i Köniz, en forstad sydvest for Bern. Da nabokirken, Thomaskirken i Liebefeld, holdt 50-årsjubilæum i 2017 samtidig med 500-året for Reformationen, indså han, at noget særligt måtte til. Han fandt John Francis Wades melodi *St. Thomas* fra 1751, egentlig en melodi til Thomas Aquinas' *Tantum ergo sacramentum*, der endnu findes i den katolske tradition. Han koblede Thomas Aquinas med den vantro Thomas (Joh 20,24-29) og mente, at melodien kunne passe fint til både reformationsjubilæets "Af troen alene" og Thomas' "Tro og tvivl". Der blev udskrevet en tekstkonkurrence, som blev vundet suverænt af den nordtyske salmedigter Susanne Brandt, der bor i Flensborg få kilometer fra den danske grænse.

Andreas Marti beskriver begivenhedsforløbet sådan her:

„Das Zusammenfallen der Jubiläen – 50 Jahre Thomaskirche, 500 Jahre Reformation – hat das Thema gesetzt: „Allein aus dem Glauben" von der Reformation her, „Glauben und Zweifel" von Thomas aus. Über einen Liedwettbewerb, ausgeschrieben in kirchenmusikalischen Zeitschriften in der Schweiz, in Deutschland und Österreich, haben wir einen Text gesucht, der dies in heutiger Sprache und poetisch dichten Worten zur Sprache bringt. Die Melodie haben wir vorgegeben: Im englischsprachigen Raum trägt nämlich jede Kirchenliedmelodie einen Namen, der von den oft wechselnden Texten unabhängig ist. Eine Melodie aus dem 18. Jahrhundert heisst „ST. THOMAS", weil sie ursprünglich für ein Lied des Thomas von Aquin, „Tantum ergo sacramentum" geschaffen wurde (sie steht mit einer deutschen Fassung dieses Textes auch heute noch im Katholischen Gesangbuch bei der Nr. 219). Wenn sie sich somit auch nicht auf den Apostel Thomas bezieht, nach welchem unsere Kirche benannt ist, taugt sie doch für ein „Thomaslied", zumal sie gut zu singen ist.

Unter der Handvoll Texteinsendungen stach sofort diejenige der norddeutschen Dichterin Susanne Brandt heraus. Sie verzichtet auf das gewohnte Vokabular, auf Argumentationen und Behauptungen und drückt in behutsamen Bildern und Begriffen aus, was gemeint ist: Wenn wir hören, schwanken, einander anschauen, ahnen, unterwegs sind, gemeinsam suchen, Geschichten erzählen, dann können wir ihm nachspüren und vielleicht erfahren, wie unser Atem „im grossen Atem Gottes" leise mitschwingt."[1]
Torsdag 3. august 2017 ved IAHs Studientagung i Løgumkloster præsenterede Andreas Marti sammen

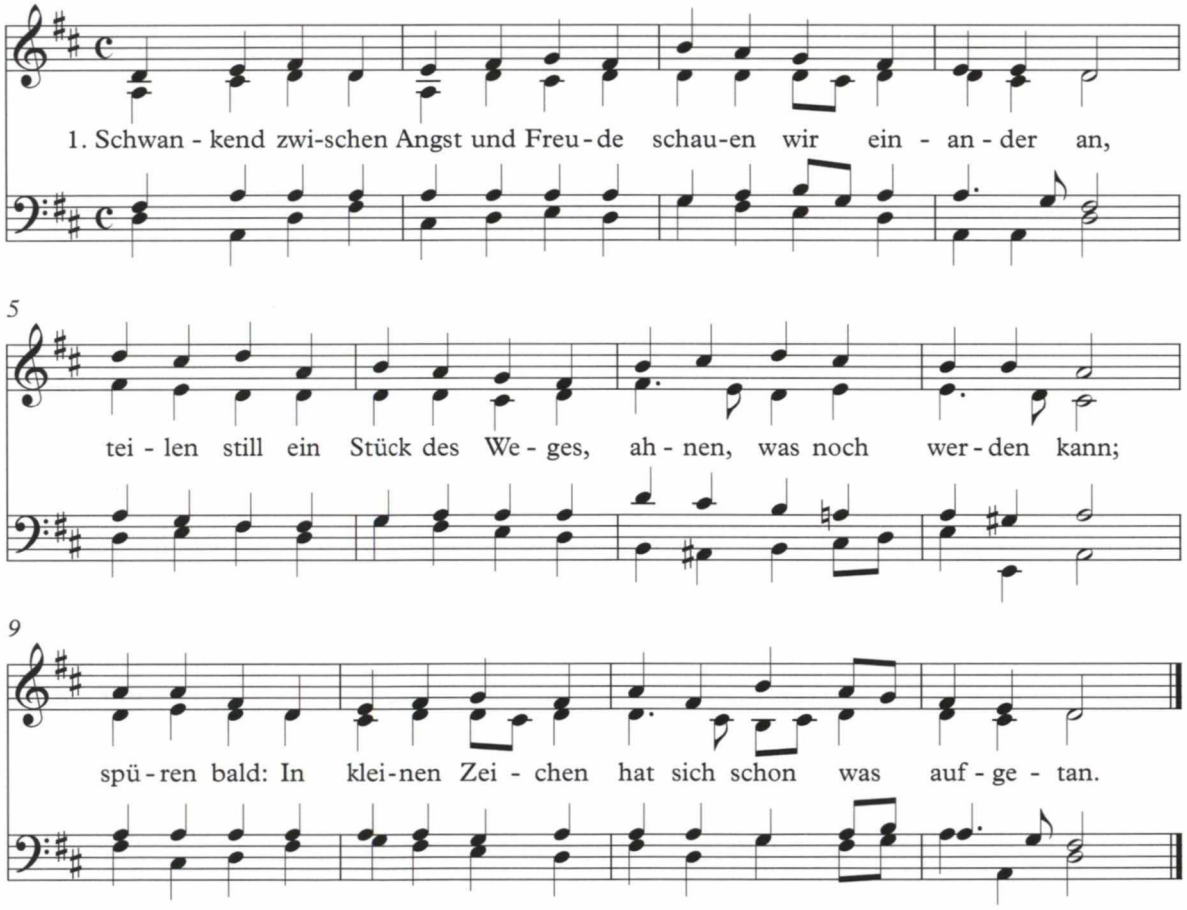
med den unge schweiziske organist Elie Joillet resultatet, og salmen blev sunget af en velmotiveret forsamling. Susanne Brandt var selv til stede og kunne glæde sig over den spontane modtagelse, salmen fik.

Benedikte Brisson oplevede det samme som resten af forsamlingen og var ikke sen til at få Susanne Brandts tilladelse til en dansk gendigtning, der var blevet til ganske kort efter præsentationen.

Thomaslied

Tekst: Susanne Brandt 2015

Musik: John Francis Wade 1751



Thomaslied
Susanne Brandt 2015

Schwankend zwischen Angst und Freude
schauen wir einander an,
teilen still ein Stück des Weges,
ahnen, was noch werden kann;
spüren bald: In kleinen Zeichen
hat sich schon was aufgetan.

Wir erzählen uns Geschichten.
Abend wird, der Weg ist weit.
Dunkel kommt, es wächst Vertrauen,
tief und langsam mit der Zeit,
Und in allen Zweifeln keimen
Hoffnung, Mut und Zärtlichkeit.

Was ich höre, klingt im Stillen
mal als Rätsel, mal als Lied.
Staunend und mit allen Sinnen
nehm ich wahr, was hier geschieht.
Und im grossen Atem Gottes
schwingt mein Atem leise mit.

Thomassalme
Benedikte Brisson 2017

Mellem tvivl og glæde går vi,
sammen og dog hver for sig,
fælles om en del af vejen;
det, som endnu ikke er,
viser sig kun for os glimtvis,
har dog rørt os som et tegn.

Her på vejen deles minder,
skyggerne blir lange, blå.
Mørket kommer, tillid vokser
dybt og langsomt gennem tid.
Og i tvivlens dybder spirer
håb og mod og ømhed frem.

Det, jeg hører her på vejen,
lyder som en gådesang.
Overvældet må jeg stamme:
det er sandt, hvad jeg har set.
Når Gud ånder over jorden,
ånder sjælen stille med.

Uns verbinden Fragen, Zweifel,
Sehnsucht, die im Herzen brennt.
Nicht zu fassen - Gottes Liebe,
die mit allem uns umfängt.
Wenn wir auseinander gehen,
gehen wir - doch nicht getrennt.

Fælles om at spørge, tvivle,
hjertet fuldt af længsels ild.
Men Guds kærlighed omslutter
mere, end vi kan forstå:
Vi er et og skilles ikke,
skønt vi vandrer hver sin vej.

I et hverdagsagtigt sprog skildres tvivlens virkninger på os selv og mellem mennesker, og hvordan Guds kærlighed omfatter os og gør det andet menneske til vores næste, som vi ikke skilles fra. Dogmatikken er meget stilfærdig og den treenige Gud er kun "Gud", situationerne er hverdagsagtige, sociale og psykologiske. Alligevel er der ingen tvivl om, at det er dette, der gjorde den vantro Thomas troende, og alle os andre med, når vi er vantro. Det er Guds store ånde, hvor min egen ånde sagte kan svinge med.

Benedikte Brissons gendigtning, stillet over for samme problemer som 1500-tallets gendigtere af tyske salmer: den helt anderledes tyske grammatik, formår på forbilledlig vis at rekonstruere originalsprogets meninger, selv om de må knuses for at sammenhængen kan dannes igen.

Susanne Brandt
Født 1964 i Hamburg, bosiddende i Flensborg. Har studeret biblioteksvæsen og kulturvidenskab og arbejder som lektør i Slesvig-Holstens bibliotekscentral samt som forfatter og bogudgiver. Hun har vundet talrige priser for sine tekster og salmer.
Mailadresse: briefe@brandt-susanne.de

Benedikte Brisson
Cand.theol. 1992, præstevikar, salmedigter og aktiv i Lolland-Falster stifts workshop for tekst og musik.
Mailadresse: benedikte.brisson@gmail.com

Noter

1 http://www.kirche-liebefeld.ch/zugang_betreuende/aktuell/Jubilaeum_2017/aktuell_jubilaeum_thomaslied.html Læst 22. april 2018.

Regnvejrsverden
En salme i anledning af Mateo Bjørnholt Spleth Bazuins dåb

Tekst: Benedikte Brisson. Melodi: Ruth Faaborg Nielsen.

Benedikte Brisson betegner dåbsbarnet som et kusinebarn og giver denne kommentar til salmens baggrund:

Sommeren 2017 var den mest regnfulde sommer i flere år, og lille Mateo skulle døbes. I hans lille liv havde det regnet omtrent hver eneste dag, han var simpelthen blevet født ind i en regnvejrsverden.

Derfor var det der, min dåbssalme begyndte. Som Gud, der begynder alting med at lade en kilde vælde frem af jorden og sætte mennesket i en have ligesom den, Mateos forældre har.

At Jesus blev menneske ligesom os, må jo indebære, at han også fik sin del af regnvejr. Men til trods for det lovede han at være med os alle dage. Det er godt at huske på.

Og så fik salmen melodi af Ruth Faaborg. Sidenhen har jeg brugt salmen til en del dåbsgudstjenester – det er en af dem, forældrene ofte vælger selv, når de får tilbuddet.

I Skt Jørgens kirke har vi også brugt melodien til DDS 637 *Du som mætted* – det virker også fint, for det er en rigtig fin melodi, og folk synger med allerede fra andet vers.

Tekstkommentar ved Ove Paulsen

Salmeteksten sammenarbejder ikke blot dåbens væde med den megen sommerregn i 2017, men også med bibelske vandmotiver, som føromtalte kilde fra 1 Mos 2,6, der er en forudsætning for skabelsen af levende væsener, og livets kilde(væld) fra samtalen mellem Jesus og den samaritanske kvinde ved brønden i Sykar (Joh 4,14). Den regnfulde sommer er med stor effekt bragt til at give genlyd i førstelinjerne salmen igennem med slutord som regnvejrsverden, de første tre strofer, regnvejrsmorgen, str. 4, regn og skyer, str. 5, og regnsvejrsdage, str. 6. Salmen er sjaskende våd af både nedbøren og de bibelske vandbilleder.

Kristus væves med stor snilde ind via samtalen med kvinden i Sykar, hvis vandbillede tolkes som et løfte om opstandelsen (str. 3) og følges til himmelfarten (str. 5). Det vil givetvis genere nogen, at Helligånden ikke nævnes med et ord, men salmen henvender sig fra først til sidst til Gud, der er treenig, idet gerninger, der forbindes med alle tre funktioner, tillægges Gud. Det kan være klogt i vore dage med vilje at undgå at køre en vanskelig fattelig teologisk størrelse som Helligånden ind med navns nævnelse, men blot

pege på funktioner som dåben i denne salme. Som det ser ud i dag, skal uforståelighed og utilnærmelighed reduceres mest muligt, for at menigheden bedst muligt kan tage imod evangeliet.

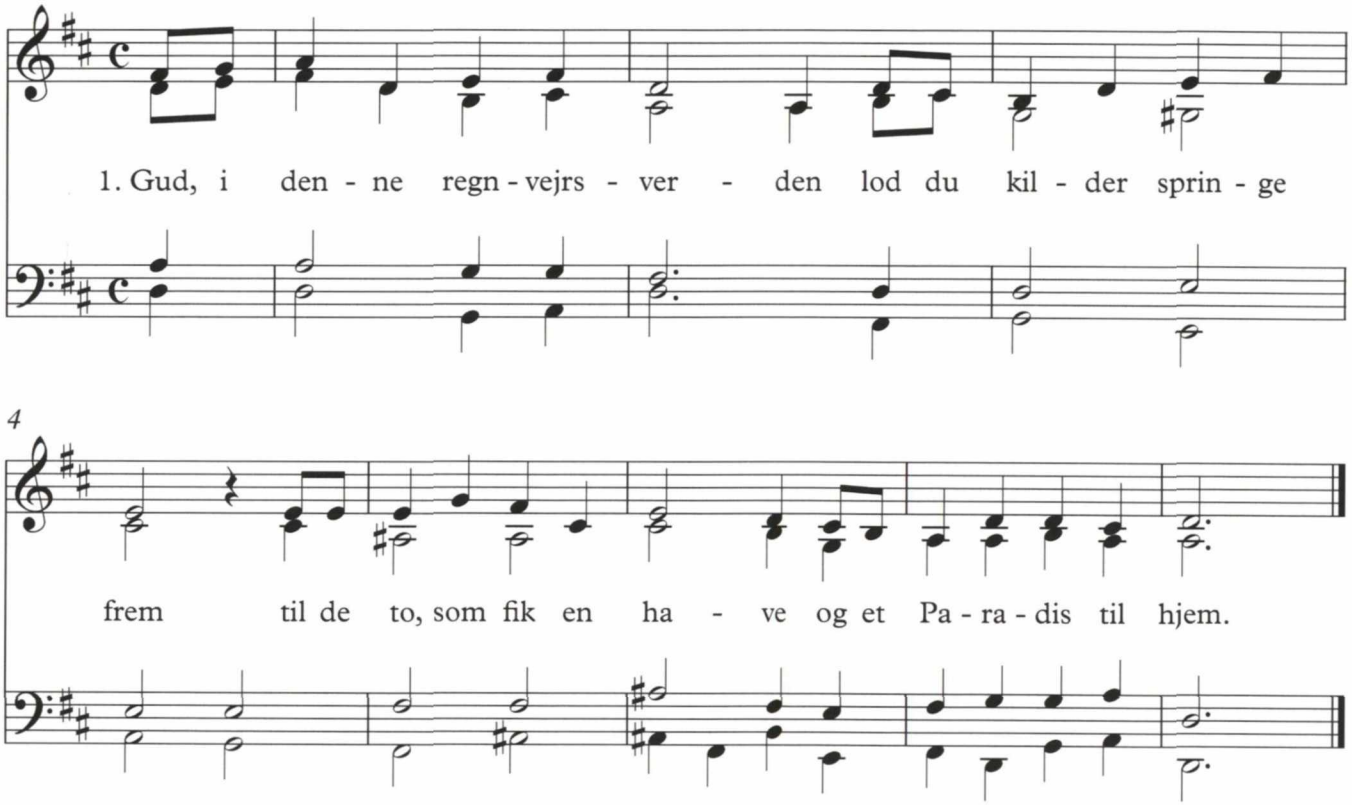
Mangelen på syndefald og brudt forhold mellem Gud og mennesker har givetvis med sakramentet selv at gøre, hvor der netop tales til Gud, så det er rimeligt at indskrænke sig til de velsignelser, vi kan glæde os over, begyndende med skabelsen og straks fulgt op af Kristus.

Et eneste problem står nu tilbage, nemlig at på grund af ordlyden i str. 4 er det kun muligt at bruge salmen til dåb af drenge. En håndsnild salmedigter kan dog givetvis modificere den ene linje, så salmen bliver anvendelig til enhver barnedåb.

Regnvejrsverden

Tekst: Benedikte Brisson 2017

Musik: Ruth Faaborg Nielsen, 4. august 2017



Gud, i denne regnvejrsverden
lod du kilder springe frem
til de to, som fik en have
og et Paradis til hjem.

Midt i denne regnvejrsverden,
hvor din Søn har levet selv,
gav han vand til den, som tørster,
drik af livets kildevæld.

Midt i denne regnvejrsverden
stod han op, og solen faldt
gennem vandets dråbeprisme,
liv, der gennemtrænger alt.

Gud, på denne regnvejrsmorgen
bærer vi et barn til dåb,
bærer ham til livets kilde,
til din kærlighed og håb.

For vi tror bag regn og skyer
på det ord, som du har sagt:
Jeg er med jer alle dage,
jeg har hele Himlens magt.

Gennem alle regnvejrsdage
kan vi hente kraft fra dig.
Du er selve livets kilde,
Vis os Paradisets vej!

Om musikken i '100 salmer' og 'Kirkesangbogen'

Anmeldt af Birgitte Ebert

To nye salmesamlinger har inden for de sidste par år set dagens lys: *100 salmer* fra forlaget Eksistensen i 2016 og *Kirkesangbogen* fra Det Kongelige Vajsenhus' Forlag 2017. *100 salmer* var udvalgt af en redaktionsgruppe bestående af Morten Skovsted (formand), Eva Holmegaard Larsen, Hans Dammeyer, Kirsten Nielsen, Mads Djernes, Ole Bjerglund Thomsen, Søren Kinch Hansen og Tine Lindhardt - tre organister (deraf en også præst) og fem teologer. *Kirkesangbogens* redaktionsgruppe bestod af Rasmus Nøjgaard (formand), Inge Marstal, Helene Dam og Henrik Marstal, to præster og to musikkyndige, om end ikke organister. Tekstdelen for *Kirkesangbogen* kom først, akkompagnementsbogen først nogle måneder efter. Jeg tager her kun udgangspunkt i melodistoffet i nodebøgerne til de to samlinger og det, der kan læses ud af det.

Først om *100 salmer*: 4 af salmerne har melodier fra *Koralbogen til Den Danske Salmebog*. Derudover kendes en håndfuld allerede fra *Højskolesangbogen*. 20 % af melodierne er skrevet i 2015, hvilket tyder på stor aktivitet i de sidste måneder inden færdiggørelsen af udgivelsen. Komponistlisten er lang, 51 forskellige navne, hvoraf de hyppigste er Erling Lindgren (f. 1951) med 9, Jesper Gottlieb (f. 1962) med 8, Erik Sommer (f. 1948) med 8, Willy Egmose (f. 1944) med 7, Caroline Borello Lerche (f. 1974) med 4, Christian Præstholm (f. 1972) med 4, Hans Dammeyer (f. 1962) med 4, Jakob Stevns-Lorentzen (f. 1968) og Merete Wendler (f. 1958) med 3. Alle satser er komponisternes egne, og vi møder kun den firstemmige node-mod-node-sats i få melodier ud over de melodier, der er taget direkte fra Koralbogen. Der er stor mangfoldighed i de forskellige satser; tostemmige, trestemmige og firstemmige satsformer blandes både i bogen og inden for den enkelte melodi. Karakteristisk for de fleste satser er, at der er længere mellem akkordskift end i vanlig koralbogssats, og det gør satsen mere flydende. Afspilninger af alle satser er at finde på forlaget *Eksistensen*s hjemmeside, hvor man også kan finde forord og alle forfatter- og komponistnavne.

Kirkesangbogen har kun en enkelt melodi, som er kendt fra *Koralbogen til Den Danske Salmebog*, og det er Carl Nielsens til Grundtvigs version af Brorsons *Mit hjerte altid vanker*. 113 komponister er repræsenteret til de 229 tekster, nogle få af teksterne har to alternative melodier. De hyppigst repræsenterede komponister er Matti Borg (f. 1956) med 12, Anne Linnet (f. 1953) og Jonas Breum (f. 1979) med 9 hver, Teitur Lassen (f. 1977) og Jonas Haahr Petersen (f. 1987) med 8 hver, Michael Bojesen (f. 1960)

med 7, Phillip Faber (f. 1984) med 6, Katrine Muff Enevoldsen (f. 1985), Lars Nielsen Sardemann (f. 1969) og Carl Nielsen (1865-1931) med 5 hver, Lars Lilholt (f. 1953), Jakob Stevns-Lorentzen (f. 1968), Janne Mark Eyermann (f. 1973), Nikolaj Paakjær (f. 1986), Christian Præstholm (f. 1972) med 4 hver, Bob Dylan (f. 1941), Povl Hamburger (1901-1972), Mads Høck (f. 1968), Thomas Laub (1852-1927), Otto Mortensen (1907-1986), Peter Navarro-Alonso (f. 1973), Pernille Louise Sejlund (f. 1979) og Marianne Søgaard (f. 1982) med 3 hver. Også her er der stor mangfoldighed i satsformerne, fra tostemmige til mangestemmige. Satserne her er tilrettet specielt til orgelbrug, med anførsel flere steder af, hvilke stemmer der spilles i manualet, og hvilke i pedalet. Diverse registre og oversigter over forfattere, komponister, emneinddelinger m.m. er at finde gennem Vajsenhusets hjemmeside. Flere af melodierne er også at finde på Youtube.

Fælles for de to samlinger

Melodierne er noteret på 3 systemer, øverste system er melodistemme med underlagt tekst, de to underliggende systemer melodi med akkompagnement, dog således at melodien altid ligger øverst i akkompagnementet. Alle satser i begge samlinger (undtagen én i *100 salmer*) har metronomtal, stikprøver viser større udsving til den for hurtige eller langsomme side i *100 salmer* end i *Kirkesangbogen*. Imponerende nok har de to bøger kun 10 salmer fælles, og deraf er der valgt en anden melodi til halvdelen af dem, hvor de går igen i den sidst tilkomne samling, *Kirkesangbogen*.

Uligheder

Med de 229 tekster i *Kirkesangbogen* mod de *100 salmer*, er det klart, at der er plads til en meget større spændvidde rent musikalsk. *100 salmer* holder på de sikre heste, her glædes man, når man møder en lille skævhed i en melodi: toneartskift (Axel Madsens *Det var så forunderlig klart i nat*), skiftende taktarter (Jakob Stevns Lorentzens *O, Gud bag svarløs dag*), kirketonalitet (Mikkel Andreassen *Et kors af påskeliljer står*), eller en slutning, der ikke ender hjemme (Willy Egmose *Solen begynder at gløde*). Alt dette er der dog kun få eksempler på, sangbarhed og regelmæssighed er sat i højsædet med det formål at opnå en énstemmig menighedssang.

Kirkesangbogen tager andre skridt ud fra den erfaring, at de yngre generationer ikke generes af, at en melodi synges forskelligt. Således vil en flok, der synger sammen, altid synge individuelt i Eric Bazilians *One of us*, U2's *I still haven't found what I'm looking for* eller Bob Dylans *I shall be released*. Gør det noget, eller det noget, vi bare skal vænne os til? Det må vi nok hellere.

100 salmer har mange af de kendte komponistnavne i registret, folk, der har stået for den nye kirkemusik med inddragelse af populærmusikken gennem en generation i Danmark: Willy Egmose, Jesper Gottlieb, Hans Dammeyer, Erik Sommer og Erling Lindgren. De har lavet melodier til salmer og sange, som vi har sunget så meget, at de næsten er slidt op. Men hvor er de i *Kirkesangbogen*? Ikke repræsenteret i nævneværdig grad. Her møder vi, når vi ser bort fra de gamle danske sange, som er sunget i flere generationer, nogle andre navne, end vi før har mødt i kirkelig

sammenhæng: Teitur Lassen, Anne Linnet og Jonas Breum, der alle både skriver deres egne tekster og musikken til. Sammenhæng mellem tekst og melodi får en ny dimension, som det bliver interessant at følge. *Kirkesangbogen* tør på den anden side også gå længere ud i moderniteten med melodier af fx John Frandsen (973 *Begyndelsen er ordet*), der med sit avancerede akkordakkompagnement bestemt ikke lefler for melodien. I det store hele er klichéerne færre, og det er gode tegn for 2. generation af den kirkemusik, der på mange måder er født ud af 70'ernes nye salmetone.

Kirkesangbogen har desuden været så heldig at kunne alliere sig med en af Danmarks største musikere, organist, komponist og dirigent Jakob Stevns-Lorentzen fra Holmens Kirke. Hvor *100 salmer* har satser med aftryk fra hver enkelt komponist, har Stevns-Lorentzen ved en kæmpedåd formået at give de o. 240 melodier i *Kirkesangbogen* et fælles præg, ofte med en lille finte til teksten, som i 984 *Hør mig, himmelens smed*, hvor en diskret hamrende rytme giver et pift til teksten. Melodisamlingen til *Kirkesangbogen* kunne være lærebog i satsbehandling, noget er utroligt svært, især rytmisk, at spille, men det hele er lagt tilrette for orgel med pedal på forbilledlig vis. De gamle melodier får deres kirketonale præg (972 *Frodigt og vildt*), de klassiske den smukke harmonik (954 *Solen er så rød, mor*), solosangene bevarer deres akkompagnementsrytme (951 *Sænk kun dit hoved, du blomst*) og rytmiske melodier, som jeg foretrækker at kalde liftede, pga. rytmens forskubbelse væk fra de gængse hovedslag, får liv gennem bevægelse i mellemstemmerne (808 *Størst af alt er kærlighed*). Et minus er, at der desværre er diverse divergenser mellem *Kirkesangbogens* becifringer i tekstbogen og klaversatserne i melodisamlingen, som gør, at man ikke umiddelbart kan bruge begge dele samtidigt i sammenspil. Men det er affødt af den forsinkelse, der var mellem tekstdel og melodisamling. Ærgerligt.

Jeg skal ikke gøre mig klog på, om en tekst i *Kirkesangbogen* skal høre til i salme- eller sangafdelingen, men blot konstatere, at på melodisiden gør det ikke en forskel, om en melodi angives som sang eller salme. Tonesproget er forskelligt i de forskellige musikgenrer, der præsenteres, men ikke ud fra tekstens kirkelige relevans eller ej. Det er klart, at anskaffer man *Kirkesangbogen*, vil man ikke kunne undgå at synge sange fra den ved kirkelige handlinger. At forklare et brudepar eller nogle pårørende, at visse sange i bogen kan synges til en kirkelig handling, mens andre ikke går an før ved gravøllet, den kamp er tabt, når de alle er at finde i samme bog. Og det vil kræve en usædvanlig standhaftighed for præsten i en menighed, hvor man kun benytter *Den Danske Salmebog*, at forklare, at her kan man desværre ikke synge *Den blå anemone* eller *Om lidt bliver der stille*, som man ellers gør andre steder.

Begge samlinger rummer meget og meget forskelligt. Både det enkle og det, der kræver en særlig musikalitet af den syngende. Og det er godt, for de musikalske i menigheden har længe gået for lud og koldt vand; de, der godt kan holde en melodilinje, selvom orglet spiller alternative akkorder, de, der godt kan falde ind efter to takters mellemspil eller måske ligefrem holde en stemme i en kanon. For dem er der godt nyt i de to samlinger.

Der er stor forskel i forholdet mellem dur- og moltonearter i de to samlinger. Hvor der i *100 salmer* er o. 25 % mol-melodier, er der i *Kirkesangbogen* en lille overvægt til mol-melodierne. Har det så nogen betydning? Jeg hører oftere end før ordet elegisk i forbindelse med musik, både fra klassisk uddannede og sangskrivere. Elegisk betyder iflg. Gyldendals Store Danske: klagende; vemodig; følsom. Det beskriver måske meget godt det trosforhold, vi møder i både tekster og musik, især i *Kirkesangbogen*. Det er indadvendt, tvivlende og måske tilmed sentimentalt. "Det egentlige er sket, derfor bør vi synge gloria hver søndag" er vist et lettere omskrevet Luthercitat. Det udadvendte, menighedssamlende, lovsyngende "vi" er snart kun at finde i de klassiske salmer; det løft og den befrielse og glæde, det er at blive sat uden for sig selv, kommer vi til at mangle i længden.

Hvad nu?

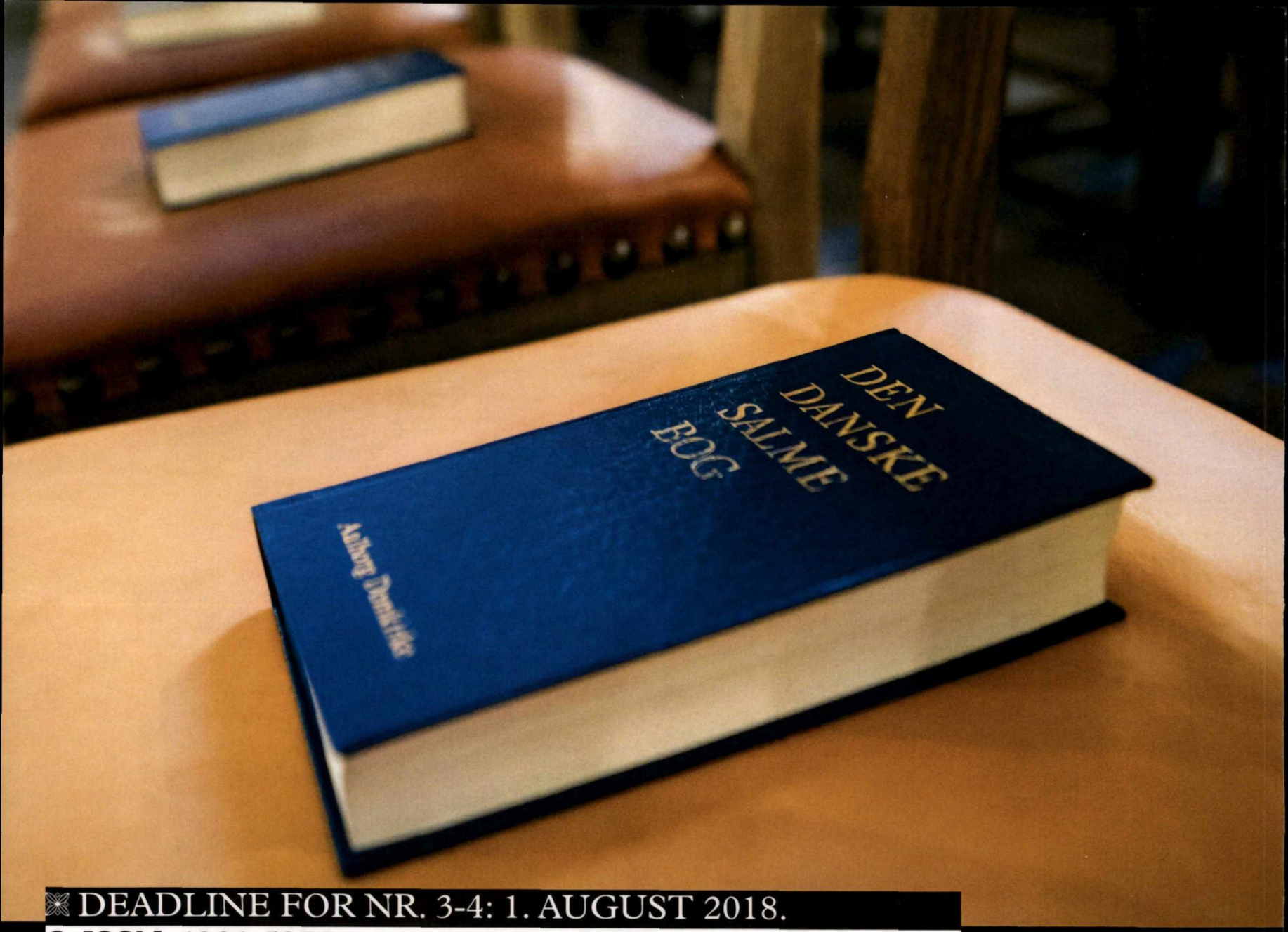
I højere grad end nogensinde før er det nødvendigt med et godt samarbejde mellem dem, der bestemmer sange og salmer og dem, der skal spille dem. Efter mange år med et begrænset repertoire inden for fællessang åbner den store salme- og melodiproduktion op for en uoverskuelig mængde stof, som ikke alle vil have lige nemt ved at tilegne sig. Jeg vil anbefale, at man går roligt til værks, prøver tingene af 2-3 gange og i øvrigt undgår de musikgenrer, som aldrig vil kunne give mening i sammenhængen, enten pga. rummet, instrumentet eller musikeren. Vi længes alle efter en fuldtonende salmesang, ofte er det dog kun korsangere og præst, der synger med ved fx barnedåbsgudstjenester. Det kan selvfølgelig være hip som hap, om det er en gammel eller en ny salme, der ikke synges med på. Men måske kunne en ny salmetekst og –melodi alene ved et anderledes sprog alligevel befordre en nysgerrighed eller medleven i den del af begivenheden, der handler om den fælles (salme) sang.

(Dele af denne artikel, som omhandler *100 salmer*, har tidligere været offentliggjort i medlemsbladet for Dansk Organist og Kantor samfund.)

Birgitte Ebert

Uddannet organist i København, Lübeck og Paris, solistdebut 1990, domorganist ved Ribe Domkirke siden 2000. Initiativtager til og koordinator for den årlige Rued Langgaard Festival i Ribe. Medlem af Gudstjenesteudvalget under biskoppernes liturgiarbejde. Anmeldelser, artikler og foredrag om kirkemusikalske emner gennem årene.

E-mail: beb@km.dk



DEADLINE FOR NR. 3-4: 1. AUGUST 2018.

ISSN: 1901-5976