



Hymnologi

Nordisk tidsskrift

udgivet af Salmehistorisk Selskab & Nordhymn

Psalm, identitet och samhälle

38. årgang, nr. 2, juni 2009

OVE PAULSEN

Hoffmannsvej 20 III tv

DK-8220 Brabrand

Tlf. +45 26 21 19 43

Mail: paulsenove@gmail.com

2

Redaktør:

Ove Paulsen (ansvarshavende)

Redaktørens referencegruppe:

Steffen Arndal (litteratur),
Peter Balslev-Clausen (Københavns Universitet),
Ole Brinth (musik), Birgitte Ebert (musik),
Eberhard Harbsmeier (sekretariat),
Jørgen Kjærgaard (teologi), Jens Lyster (teologi),
Kirsten Nielsen (Aarhus Universitet),
Inger Selander (litteratur).

Nordisk referencegruppe:

Anna Maria Böckerman-Peitsalo (FI),
Anna Jönsson Evertsson (SE),
David Scott Hammes (NO),
Einar Sigurbjörnsson (IS), Erkki Tuppurainen (FI)

Sekretariat:

Helle Sangild Qvist

Layout & tilrettelægning:

Christian Hebell Paulsen

Tryk:

Special-Trykkeriet Viborg a/s
www.special-trykkeriet.dk



Abonnement = medlemskab af
Salmehistorisk Selskab:

275,- kr. pr. år (4 numre à ca. 50 sider), samt bestilling af gl.numre:
Henvendelse til

*Teologisk Pædagogisk Center, Kirkeallé 2,
DK-6240 Løgumkloster.
Tlf.: (+45) 74 74 32 13. Mail: tpc@km.dk*

Henvendelse til redaktøren:
Hoffmannsvej 20, 3. tv., DK-8220 Brabrand,
tlf. (+45) 26 21 19 43,
mail: paulsenove@gmail.com

Krav til indsendte manuskripter via mail:

Manus sendes som Word-fil - UDEN spalteopsætning, HTML-koder, margener,
o.s.v.

Billeder skal sendes som enten JPEG(.jpg), TIFF
(.tif) eller PSD(.psd) i en **høj** opløsning.
Bemærk: Disketter modtages **ikke**!

©Hymnologi 2009

ISSN 1901-5976

Forord

Dette hefte er baseret på Nordhymns hymnologiske dag i Lund tirsdag 21. oktober 2008. Titlen *Psalm, identitet og samhälle* var den hymnologiske dags titel. De tre første artikler er foredrag fra denne lejlighed. Desværre lykkedes det ikke at få Håkan Möllers foredrag *Psalmboken* gjort færdigt til vi gik i trykken. Det vil blive bragt i et senere nummer.

Foruden artiklerne fra den hymnologiske dag får vi nu endelig Ole Brinths foredrag fra TPCs kursus *Luthersalmer – teologi, epoke, paradigme og virkningshistorie* 26.-30. marts 2007. Det er også lykkedes at få et par ord af Jens Lyster med i anledning af Skt. Olai Kirkes jubilæum. Alt dette fremlagt til behagelig læsning, og, som sædvanlig i nr. 2, vedlagt årsopkrævning.

Jeg opfordrer alle til hurtig indbetaling. Vi har endnu mange skyldnere fra sidste år. Tidsskriftets økonomi er blevet bedre, og vi håber at kunne nedsætte abonnementsprisen, men for at det skal kunne ske, må alle betale deres abonnement. Sene betalere koster os dyrt. Et udvalg af sene betalere, nemlig dem hvis mailadresser jeg kan finde frem til, vil snart modtage en personlig rykker fra redaktøren.

Brabrand, 4. juni 2009.

Ove Paulsen

Jan Hermanson: Musikoplevelser - psykologiske synpunkter

→
begynder på næste side



45

av Jan Hermanson

Musikupplevelser - psykologiska synpunkter

Denna artikel bygger på ett föredrag hållit vid Hymnologisk dag i Lund vid Centrum för teologi och religionsvetenskap den 21 oktober 2008. Upprinnelsen till min ambition att försöka förstå musikupplevelser psykologiskt är dels min profession som religionspsykolog, dels mitt musikintresse, men också en särskild händelse som jag var vittne till. För ungefär 15 år sedan lyssnade jag på en utomhuskonsert på svenska västkusten. Kontexten var svensk frikyrklighet där en kör sjöng "O store Gud".¹ Bredvid mig i åhörarskaran stod en äldre man. När sången framfördes knäppte han sina händer, blundade och sjöng med i orden. Och han grät! Tårar föll över hans kinder och ingen närvarande kunde missta sig på mannens känslomässiga rörelse när orden och tonerna från "O store Gud" nådde honom. Hur ska man psykologiskt förstå en sådan stark upplevelse i en religiös kontext? Synpunkterna nedan är översiktliga och tjänar som en introduktion till hur man med psykologiska teorier kan analysera musikupplevelser.

Musik är ett globalt spritt fenomen med ett oöverskådligt mångskiftande utbud. Via massmedier, CD, DVD, Internet och nya tekniken (bl a mp3-spelare) får den intresserade tillgång till den alltmer växande produktionen av musik. Sammanhangen som musiken framförs har också blivit fler. Till den traditionella konserten i konserthus eller i kyrkor har andra musikaliska kontexter lagts: filmen och reklamen åtföljs av musik liksom idrottsevenemang av olika slag. Antalet möjliga "musikaliska arenor" får alltså antas öka. Musik skapar respons hos den som lyssnar och responsen är beroende av musikens egenskaper, hur och när den framförs, vem som lyssnar och i vilket syfte och i vilken situation musiken avlyssnas. Denna ömsesidighet ger en oändlig mängd variationer av det som kan kallas musikupplevelse.²

I samband med musikupplevelse kan man tala om hur musik ger lyssnaren mening. Åtminstone två perspektiv är möjliga³: å ena sidan framhålls att musik huvudsakligen ger mening som en estetisk upplevelse, vilken är autonom, unik i sin kvalitet och som är oberoende av och inte uttrycker sig via komplexa språkliga utsagors referenser. Å andra sidan ses musik som så mångskiftande att meningen i en musikupplevelse inte enbart kan förstås från den estetiska dimensionen. Musik uppfyller en mångfald av funktioner och tjänar således olika ändamål i skilda sociala och kulturella kontexter. Dess mening måste sökas i relationen till vilken funktion den har för individer och grupper

i olika sociala och kulturella sammanhang. Musik kan alltså ses som en social konstruktion vars mening kan belysas genom en analys av de processer och villkor som hänför sig till de sammanhang den är producerad och mottagen. Det senare perspektivet dominerar denna artikel.

Utgångspunkten för denna artikel är att psykologiska och socialpsykologiska synpunkter kan fungera som ett hjälpmedel till analys av hur musik och den musikaliska upplevelsen bildar en enhet i det vi kallar personlig identitet. Det ges knappast någon uttömmande definition av begreppet identitet. En individ ingår alltid i ett samhälles betingelser, i en social och kulturell kontext, och han eller hon möter livs- och utvecklingskriser eller andra betydelsefulla händelser eller erfarenheter som påverkar identiteten.⁴ Individen är inte en passiv mottagare av influenser från den sociala verkligheten. Hon eller han interagerar med dessa möjliga faktorer och de blir avgörande för hur individen skapar sin självuppfattning även om det naturligtvis är komplicerat att fastställa vilka händelser eller kontexter som är avgörande för denna. Men individen upplever subjektivt samspelet med kontexter och händelser, och han eller hon tillskriver dessa meningar. Identitet ska också förstås dynamiskt; genom samspelet med andra personer och den egna livshistorien både vidmakthålles och förändras identiteten.

För att ge en beteendevetenskaplig bakgrund till hjälp för en analys av musik och musikens funktion hos människan ska nu presenteras några social-psykologiska aspekter på jag, medvetande och identitet.⁵ Denna presentation följes av hur man med en socialpsykologisk modell kan beskriva hur individen skapar mening med hjälp av musiken som resurs.

Att beskriva människan socialpsykologiskt innebär av nödvändighet att välja ett eller flera perspektiv. Stevens⁶ menar att för att få förståelse för det mänskliga jaget bör fem aspekter beaktas. Några av dessa ska beaktas här. Den första av aspekterna är det faktum att vår existens, den sociala och psykologiska, är avhängig kroppen. Effekterna av hur kroppen fungerar påverkar oss avsevärt både

fysiskt och psykiskt, och de kroppsliga funktionerna är ofta socialt färgade. Ex vis kan skönhet eller fulhet vara definierat av den sociala omgivningen.

Den andra aspekten är erfarenhetens och upplevelsens betydelse. Människan befinner sig igenom medvetandet i en yttre och inre värld och i alla de intryck medvetandet möter finns en mångfald som ibland kan upplevas fragmentiserad. Minnesförmågan ger oss en känsla av sammanhang och vi tillskriver en mening till det som vi själva och andra gör. Medvetandet konstitueras av vår kognitiva förmåga, dvs. de tankar, minnen, föreställningar, avsikter, beslut och vår förmåga att reflektera som vi härbärgerar i medvetandet. De kognitiva referens-ramarna är en resurs att upprätthålla någon form av kontroll och ett sätt att hantera verkligheten. Ur detta följer att vi uppfattar oss som unika, och att vi har en identitet. Denna är tvåfaldig: dels har vi en personlig identitet som utgörs av våra egna privata tankar dels har vi en social identitet vilken är de roller och egenskaper som andra tillskriver oss. Identiteten kommer också till uttryck i de värden eller de värderingar vi anlägger på ting eller fenomen i våra världar (till exempel musiksmak). Identiteten är förmodligen en komplex produkt av våra genetiska arv, tidiga emotionella erfarenheter och de sociala sammanhang vilka vi växt upp i. Det är viktigt att framhålla att det kognitiva synsättet inte utesluter känslomässiga aspekter. Tvärtom är de kognitiva faktorerna nära relaterade till de känslomässiga. Känslor inkluderar tankar. De ger oss en direkt upplevelse vår nuvarande existens och reaktioner vi har på företeelser förstärks av ett känslomässigt engagemang.⁷

Den tredje aspekten berör människans sociala natur; denna är förmodligen medfödd. Andra personer utgör en avgörande del av den vävnad som våra liv utgör, och även de personer som är fysiskt frånvarande kan finnas närvarande i våra aktuella liv. Det sociala är ett medium för vår existens precis som våra kroppar. Det slags människa vi är bottnar i en social praxis och från vår sociala omgivning hämtar vi sätten att tänka och kommunicera. Historiska och kulturella kontexter relaterar till de vi är. Klass, kön och etnicitet är viktiga faktorer för hur vi upplever den sociala ordning

vi befinner oss i. Värderingar och moral genomsyrar vår kultur och vi blir en del av den sociala ordning som omger oss. Människan är också föränderlig; hon är i ständigt vardande. Hennes liv är en paradox: samtidigt som människans liv är ett flöde av skeenden och förändringar (t ex att bli äldre) upplever hon kontinuitet.

Låt oss nu gå över till frågan hur musiken ingår i människors sociala liv och hur musiken strukturerar och ordnar subjektivt och socialt liv. Det handlar således om musik i verkan med individer. Detta är centralt. Med ett socialpsykologiskt perspektiv ses inte musiken som ett passivt avlyssnande utan den ingår som en resurs för identitetsskapande där de kognitiva, emotionella, och sociala faktorerna är aktiva.⁸ Som tidigare påpekats ingår detta i individens upplevelse av sig själv som en meningssökande och meningsupplevande varelse. Indikationer på detta ser vi när vi studerar musikens sociala former. Musiken finns ofta med i det sociala rummet, men inte passivt. De sociala formerna varierar: musik förekommer under bilkörning, under rutinmässigt fysiskt arbete, men även under intellektuellt arbete. Den känslomässiga aspekten av att lyssna till musik är känd: musiken är viktig för att förstärka minnen av händelser och för att skapa eller förändra sinnesstämningar.⁹ Musiken har alltså påtagliga effekter på lyssnaren. Men musiken skapar inte ensidigt en reaktion hos den som lyssnar; det är snarare så att lyssnaren är medskapare därför att meningen med musiken inte är given på förhand. Ett exempel är det som kallas protestsånger. Där kan man observera att musiken blir en del av den sociala organisation som tillhör protesten (politiska demonstrationer etc.). Det är rimligt att tänka sig att musiken förmedlar något av den kraft som finns i protesten. Därför åtföljer musiken inte protesten passivt utan den blir en aktiv del av den. Dans är ett annat exempel. Kroppsligheten är självfallet särskilt tydlig här. Musiken skapar kropparnas rörelser som i sin tur blir illustrationer till musiken. Ytterligare ett exempel är gudstjänster eller andakter. När orgeln fyller kyrkorummet med toner eller om kyrkokören framför ett verk så är inte detta ett passivt illustrerande av vad som ska hända utan musiken tillsammans med lyssnaren konstituerar händelsen eller situationen "gudstjänst". Vad som är viktigt i exemplen är

att musiken mentalt och nödvändigtvis inte fysiskt transporterar deltagarna från ett socialt rum till ett annat där de olika sociala rummen har skilda emotionella och kognitiva innehåll. Den musikaliska praktiken är alltså något mer än ett passivt avlyssnande av musikaliska tecknen. Musiken framträder tillsammans med några andra faktorer (förväntningar, känslor, minnen) som ligger utanför musiken, och den är en resurs att göra sociala rum och händelser begripliga och meningsfyllda. Effekten uppstår genom mötet mellan en individ, musiken och den givna situationen.

Dessa allmänna och kända observationer behöver kompletteras med en socialpsykologisk modell som beskriver formerna för hur individen skapar mening med hjälp av musiken som resurs. Utgångspunkten för resonemanget är hypotesen som kallas *Human-Music interaction*.¹⁰ Hypotesen postulerar att musikens effekt uppnås av en medveten eller delvis omedveten reflektion som innehåller positiva eller negativa förbindelser mellan musiken och andra kulturella yttringar. DeNora tar ett känt exempel till hjälp. Under Woodstockfestivalen 1969 spelade rock- och bluesgitarristen Jimi Hendrix USA:s nationalsång "The Star-Spangled Banner" på gitarr helt utan ackompanjemang. Hur skulle hans framträdande tolkas? Var det en hyllning till Hendrix' fans eller var det en ironisk kommentar från en svart musiker om tillståndet i nationen? Framträdandet lämnar således stora möjligheter till tolkningar beroende på situationen och åhöraren. Eftersom människan är tolkningsmässigt flexibel får inte musikstycket en fixerad betydelse.

Om vi återvänder till det inledande exemplet om den äldre mannen och hans reaktion på sången "O store Gud" är det möjligt att tolka händelsen på följande vis: Musiken kan alldeles tydligt påverka vara känslor och ge olika typer av reaktioner. Men igen; det är inte en enkel passiv påverkan från det musikaliska stycket A till lyssnaren B. Musikens effekt måste analyseras i form av hur individen orienterar sig mot musiken; vilken plats musiken har i ett subjektivt landskap av musikaliska preferenser och vilka icke-musikaliska associationer som följer med lyssnandet. Det senare är avgörande för vilken plats musik har för identiteten; för organisationen av självet. Identiteten

är inte en fixerad storhet utan utgör en ständigt pågående praktik. I strömmen av erfarenheter gästar vi olika sammanhang och vår upplevelse av att vara jag ständigt ändras. Det är också rimligt att anta, att med de musikaliska preferenserna kan man också associera livsstil och värderingar som personen omfattar. Ytterligare en synpunkt är att inom musikpsykologin har man uppmärksammat skillnaden mellan att lyssna på musik vid en konsert och att lyssna på musik via medier. Hypotetiskt antar man att en konsert avlyssnad ”live” kan ha större effekt på en åhörare.¹¹

I vårt exempel är det inte enbart minnet av en särskild sång som leder till reaktionen; med de hypoteser vi använder är det snarare så att musiken används reflexivt för att tillsammans med minnesmaterial konstruera en identitet. Minnesmaterialet vet vi inte något om, men generellt kan vi föreställa oss platser, berättelser, människor, särskilda händelser som är avgörande icke-musikaliska faktorer vilka är väsentliga för upplevelsen. Den temporala aspekten är viktig: individen minns inte enbart (sträcker sig bakåt) – det är fråga om en ”nu-händelse” som också blir ett mönster för framtida tolkningar.

JAN HERMANSON

Jan.Hermanson@teol.lu.se

Universitetslektor i religionspsykologi vid Centrum för teologi och religionsvetenskap, Lunds universitet. Teol doktor och fil kand.

”I min doktorsavhandling arbetade jag med aspekter av hur psykologen Gordon W Allport analyserade från psykologiska teorier och hypoteser. Forskningen efter doktorsavhandlingen har rört döden och dess riter i det svenska samhället. Tillsammans med professor Curt Dahlgren har jag studerat nya begravningsriter i Sverige i nutid. Jag har också medverkat i läroböcker både i Sverige och i ett projekt stött av EU-medel (teologiska fakulteten i Thessaloniki, Grekland)”
Adress: Allhelgona Kyrkogata 8, S-22362 Lund.

Noter

- 1 Sången är från 1885 med text av Carl Boberg (1859-1940) och trycktes första gången i Mönsterås-Tidningen den 13 mars år 1886. Musik: okänt ursprung 1889 (möjligen svensk folkmelodi).
- 2 Alf Gabrielsson, *Starka musikupplevelser. Musik är mycket mer än bara musik*. 2008. Gabrielsson har via insamlade berättelser och en enkät gett mycket omfattande beskrivningar av starka musikupplevelser.
- 3 Ian Cross & Elizabeth Tolbert, ”Music and meaning.” I *The Oxford Handbook of music psychology* (eds. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut, 2009, s 24-34.
- 4 Jonas Stier, *Identitet. Människans gåtfulla porträtt*. 2003, s 12-15
- 5 Richard Stevens, *Att förstå människor. Socialpsykologiska aspekter på jag, medvetande och identitet*. 2007.
- 6 Stevens, 12-43.
- 7 Daniel Cervone & Lawrence A. Pervin, *Personality. Theory and research* (Tenth Edition). 2008, s 471-472
- 8 Martin Clayton, ”The social and personal functions of music in cross-cultural perspective.” I *The Oxford Handbook of music psychology* (eds. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut, 2009, s 35-44.
- 9 Tia DeNora, *Music in everyday life*, 2000. John Sloboda, Alexandra Lamont & Alinka Greasley, ”Choosing to hear music. Motivation, process, and effect.” I *The Oxford Handbook of music psychology* (eds. Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut, 2009, s 431-440.
- 10 DeNora, s 33-34.
- 11 Sloboda *et al*, s 437.

av Christina Ekström

”Den Herrn-
hutiske Secten
är mer än andre
älskare af Mu-
sik”¹

Musik och identitet i herrnhutisk fromhetstradition under 1700-talet.

Inledning

Brödrauniteten grundades 1727 i den lilla orten Herrnhut som ligger ca tio mil öster om Dresden. För framväxt och etablering av samfundet fanns ett par avgörande faktorer: den högadliga Nicolaus von Zinzendorf (1700-1760) på godset Berthelsdorf i Sachsen samt en grupp människor från närbelägna Böhmen-Mähren som var förföljda i sitt hemland för att de tillhörde det protestantiska samfundet Unitas Fratrum (de förenade bröderna). Dessa människor på flykt från förföljelse av katolska kyrkan i sitt hemland fick fristad på Zinzendorfs gods. Tillsammans med honom utvecklade de den fromhetstradition, det förnyade Unitas Fratrum/Brödrauniteten, för vilken Zinzendorf fram till sin död var ledargestalt och nyckelperson. Genom sin högadliga börd och bildning bidrog han till att skapa social acceptans också för de högre samhällsklasserna att ansluta sig till Brödrauniteten. Av betydelse för Brödraunitetens lära och spiritualitet var också hans pietistiskt färgade fromhet. Till Sverige kom rörelsen på 1730-talet och verksamhet, om än med olika grad av organisation, kom att bedrivas i stora delar av landet. I Stockholm, Göteborg, Karlskrona och Uddevalla etablerades Brödraförsamlingar som med tillstånd från Kungl. Maj:t tilläts bygga egna s.k. brödrasalar. Fundament för herrnhutisk fromhetstradition var bibeln. Därtill var känsla och känslomässig erfarenhet central. Detta för att enda vägen att närma sig Gud var att odla en känslomässig relation till Jesus, att förhålla sig till honom som vore han en själens brudgum. Eftersom denna relation uttrycktes bäst genom sång och poesi fick musiken en central roll. Därigenom kom – som citatet i rubriken antyder – musiklivet att bli omfattande. Detta sett till såväl repertoar som ensembler och musikformer.

Musiklivets signifikans och omfattning var identitetskapande. Detta kommer jag att visa i det följande genom att belysa identitet ur två perspektiv: hur besökare uppfattade musiklivet samt hur medlemmar själva såg på det. Mellan dessa perspektiv kommer jag att visa på intentioner för musiklivet formulerade av Brödraunitetens portalgestalt och förste ledare, Nicolaus von Zinzendorf (1700-1760), musikern och musikläraren Johann Daniel Grimm (1719-1760) samt Christian Gregor (1723-1801) vars tjänst i Brödrauniteten innefattade

uppgifter som organist, pedagog, tonsättare, diakon, pastor och slutligen som biskop.

För det världsvida samfundet används begreppet *Brödrauniteten*, för dess organiserade församlingsverksamhet i Sverige *Brödraförsamling*, ordet *herrnhutism* avseende Brödraunitetens teologiska inriktning samt *herrnhutare* för medlemmar. Därtill används det tyska ordet *Gemeinmusik* för musiklivet i Brödrauniteten.

Brödraunitetens musikliv genom besökares ögon

Det finns talrika beskrivningar av musiklivet i brödraförsamlingar från 1700- och 1800-talet. Dessa förekommer i varierande genrer som propagandaskrifter, såväl för som emot herrnhutismen, rese-skildringar, uppslagsverk etc. En övergripande bild av musiklivet i Brödrauniteten – om än formulerad i två meningar – gav Abraham A:sson Hülphers i sin *Historisk afhandling om musik och instrumenter* (1773):

En del af de Calvinianska, särdeles presbyterianer, tillåta icke Instrumenters bruk i kyrkorne, lika så Separatister, Brownister och independenter i Ängland äro äfwen hatare deraf. Deremot är den Herrnhutiske Secten mer än andre älskare af Musik, och säges derwid gjort många wackra författningar.¹³

Att musiken i Brödrauniteten skilde sig från andra kyrkors gör Hülphers klart. Detta är också något som är särskilt tydlig i beskrivningar av sjungande. I sina reseskildringar *Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend* (1774-76) skrev Johann Friedrich Reichardt efter besök i Herrnhut att sången han hörde där var ”ren och okonstlad” och att den väckte känslor som han inte hade känt i ”våra vanliga kyrkor.”¹⁴ Prästen Christian Gottlieb Froberger som var pastor i Rennersdorf, en ort nära Herrnhut, angav i sin *Briefe über Herrnhut und die evangelische Brüdergemeine; nebst eine Anhang* (1797) att sången i ”våra kyrkor” borde likna den i brödraförsamlingarna och att skillnaderna låg i skrikande kontra mjukhet i



sången.¹⁵

Ytterligare tema som Hülphers antyder är att flera typer av musik-instrument användes i Brödrauniteten. För sin framställning anger Hülphers prosten Israel Acrelius reseberättelser från sitt besök i den herrnhutiska kolonin Bethlehem i Pennsylvania, *Beskrifning om de svenska församlingars forna och härwarande tilstånd uti Det så kallade nya Sverige* (1759). Instrument som anges i texten är utöver orgel "Waldhorn, Fleut-Traversier, violer m.fl".¹⁶

Det finns även flera källor där musikernas kunnande beskrivs. Trots att syftet med sin skrift var att avskräcka från herrnhutism beskrev Alexander Oda ett rikt instrumentarium samt att den speltekniska nivån för musikerna var hög:

Bland herrnhutarna finns musiker för alla instrument som delvis kan anses vara virtuoser och i många furstliga kapell kan man inte finna så solid musik. Där spelas det konserter, kantater och allehanda konstfulla stycken.¹⁷

Ännu ett exempel på teknisk nivå för musicerandet samt information om hur det förhöll sig till konserter utanför Brödrauniteten ger följande beskrivning av en konsert som hölls i Brödraunitetens teologiska seminarium i Niesky, Tyskland:

Bland dem finns det mycket skickliga musici [instrumentalister] och vi hade nöjet att bevista en konsert, av vilket slag det ännu hörts av mig i den så kallade stora konserten i Leipzig. Herr Freydt, som spelade violoncell, hade ett ytterst rörande framförande och uttryck, mycket mer konst än den berömda Herr Mara; även om jag tillstår att denne kombinerar konsten med en beundransvärd snabbhet för att därmed övervinna fler svårigheter.¹⁸

Utöver beskrivningar av instrument, spelteknisk nivå och kvaliteter i framförande finns också beskrivning av hur musiker i Brödrauniteten värderades. I följande citat är det nyss nämnde prosten Acrelius som beskriver musikerna i brödraförsamlingen i Bethlehem:

Wi gingo härifrån at se deras Silkesafwel uti ogifta Brödernas hus...[...]... tvenne Bröder skötte dem. De sade sig ej hinna mer än att skaffa dem Mullbärslöf... [...]... Desse Bröder, som ansa silkesmaskarne, måtte wara af herrar Musikanterna, som alltid hållas bland de omistlige i Brödraskapet och derföre ei måste brukas til hårdt arbete.¹⁹

Besökare i Brödraunitetens samlingar har också gett talrika beskrivningar av sjungande, såväl av körsång som av församlingssång. Ett exempel är kantorn C. F. Meißner som beskrev, efter besök i Herrnhut, i tidsskriften *Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Cantoren, organisten Musiklehrer und Freunde der Tonkunst überhaupt* (1869) att där fanns en blandad kör och att den var stommen i liturgin.²⁰

Bland utsagor om sjungande, körsång som församlingssång, finns beskrivningar dels om intryck sjungandet gjorde på lyssnaren, dels vad som utmärkte det. Kännetecknande för beskrivningar från Tyskland – och det i ett tidsspänn om mer än hundra år – är att sjungandet gjorde stort intryck på lyssnarna, att det verkade som om det kom "från änglar snarare än från människor på jorden",²¹ att de [lyssnarna] blev "rörda",²² att sjungandet gjorde intryck på "öra och hjärta", att det var "angenämt".²³

För att förstå varför sjungandet verkade göra intryck på lyssnarna sökte jag utsagor om den kunde ha låtit. Sammantaget fann jag beskrivningar som handlade om känslolnnehåll, klang, diktation och tempo.

Exempel på beskrivning av *känslolnnehåll* ger den tyske teologiprofessorn Friedrich Schubert som i sin *Resa genom Sverige, Norrige, Lappland, Finnland och Ingermanland, åren 1817, 1818 och 1820* (1923) beskrev sjungandet i brödraförsamlingen i Stockholm i termer av "sakta, stilla rörande".²⁴ En något mer detaljerad beskrivning gav romanförfattarinnan Johanna Henriette Schopenhauer om sjungande i tyska Neuwied: "detta är det mest rörande, hjärtgripande som jag någonsin hört; varje ton uttalar mäktigt den ytterst rena andaktens känsla, den ytterst ödmjuka undergivenheten och gudsdyrkan."²⁵

Beträffande beskrivning av *klang* finns flera formuleringar som "söta och harmonifulla röster",²⁶ ytterst mjuk, utan att sakna eld och liv.²⁷ I kontrast till detta står den utsaga från 1817 där sången beskrivs i följande negativa ordalag:

De lät sin sång förvekligas för mycket; de kvinnliga rösterna tonar inte tillräckligt fritt och ljusst och de manliga rösternas kraft återhållas så mycket, att man skulle kunna tro att man hörde en församling av idel fruntimmer sjunga; och därför saknar deras sång det upplyftande, elden och kraften, så att den i längden inte ger ett icke förvekligt sinne tillfredsställelse.²⁸

Det finns också beskrivningar av samklangen, detta i formuleringar som: "hela församlingen sjunger precist tillsammans. Inget förekommande, ingen eftersläpning, helgjutet, helt flytande,"²⁹ med ett hjerta och en själ.³⁰

Angående *tempo* anger besökare att den skedde långsamt. Detta relativa begrepp klargör kantor Meißner som skriver att "sången är varken släpande eller för rask, den är lagom. Lagom? Det är när varje halvnot (Hillers koralbok) tillmäs ett pulsslag."³¹

... hvo som har hørt den Christiansfeltske Menighet, veed af egen Erfaring, at det kan gaae an, at bringe 3 till 400 Mennesker til at synge ordentligt, naar de vænnes dertil; og hvorfor ikke flere? Deres Sang er langsom og høitidelig, sagte og ydmyg, harmonerende og rørende, alt hvad den bedende og lovsyngende Sang bør være.³²

Sammantaget ger utsagor om musiklivet från besökare i Brödraunitetens gudstjänster information om att dess musikliv var känt som omfattande under sin samtid, att det rymde både instrumentalspel och sång, att det skilde sig från andra kyrkors, att sjungandet som gjorde känslomässigt intryck på lyssnarna präglades av känslouttryck, att sjungandet uppfattades som angenäm, att alla sjöng tillsammans samt att tempo var långsamt.

Den bild av musiklivet som ges i besökares beskrivningar har visat sig ansluta till perspektiv på musik och intentioner för sjungande

och spelande som tongivande personer i Brödrauniteten formulerade. Vilka dessa var, vad som var utgångspunkt för musiklivet samt om uttalade normer för den musikaliska praktiken handlar följande avsnitt om.

Gemeinmusik som teologisk idé

Musiklivet i Brödrauniteten kallades *Gemeinmusik* (församlingsmusik). Denna baserades på lära och spiritualitet och rymde föreställningar om musikens objekt och funktion, om hur musiklivet i Brödrauniteten skulle särskilja sig från andra musikaliska praktiker, hur de herrnhutiska syskonen skulle sjunga samt idéer om hur musiken skulle utformas.

Objekt för musiken var Jesus, hans människoblivande, liv, lidande och död. Det gjorde Grimm tydligt: "Bara ett villkor skall vara bestämmande för oss, att den sanna musiken enligt Frälsarens bestämmelse inte skall rikta sig mot något annat objekt än Honom själv."³³ Detta harmonierar med en av grundbultarna i herrnhutisk lära: personlig och känslomässig relation till Jesus.

Musikens *funktion* anslöt likaså till lära och spiritualitet genom att Gemeinmusik skulle tjäna som kommunikation, såväl mellan människor och gudom som mellan gudstjänstdeltagarna, själsligt, emotionellt och visuellt.³⁴ Medel för kommunikationen var framför allt sjungandet, explicit formulerat av Grimm: "Den mänskliga strupen är det ursprungliga musikaliska verktyg som Frälsaren skapat, så att vi genom detta sjungande kan tala med Honom."³⁵ Gemeinmusik skulle vara avgränsad från världslig musik och kyrkomusik vilket Zinzendorf gjorde klart: "Skönheten i Gemeinmusik består i det, att den gör de naturella skönhetserna, textens gudomliga simplicitet och gravitet, kännbara för öronen. Såväl konsten som världens musik och den så kallade kyrkomusiken är emot ändamålet för Gemeinmusik."³⁶ Likaså angav Zinzendorf att dansmusik var oönskad: "Ett lättsinnigt sjungande med en dans-ande och för den hoppande melodins skull kan inte föredras av någon själ, som sjunger för Frälsaren med barnsligt andligt hjärta."³⁷

Utöver objekt och funktion för Gemeinmusik rymde konceptet *normer för sjungande och spelande*. Vad gäller sången skulle dess känslolag höll utgå från "känslan för saken",³⁸ dvs. att kungöra Jesu

död. Detta skulle generera en blandning mellan innerlig glädje och blid smärta.³⁹ Utöver att känslan skulle komma till uttryck i rösten skulle den präglä mimik och kroppshållning.⁴⁰ Beträffande klangkaraktär skulle relationen till Jesus moderera allt pompöst, präktigt och skimrande så att rösterna lät brutna och skärpan sordinerad i instrumentens klanger.⁴¹ För samklngen i församlingssången var målet att den skulle låta som en enda röst.⁴² Gregor talade i förordet till sin koralbok även om att skönheten i koralssången kommer sig av att alla, om möjligt, sjunger med och att ingen överröstar någon annan. På så vis kunde en kraftfull men samtidigt mild harmoni uppstå.⁴³ Likaså uppmanades de herrnhutiska syskonen att vara uppmärksamma på helheten när de sjöng, inte bara på sin egen känsla.⁴⁴ Beträffande diktation var det angeläget att sångtexterna artikulerades tydligt. Ytterligare en aspekt på sjungandet rör tempot, pulsen i musicerandet. Gregor menade att man skulle anpassa tempo efter känsloläget i texten. Enligt honom var det försångaren som skulle ange tempot medan församlingen skulle anpassa sig efter denne.⁴⁵ En riktlinje som gällde alla instrumentalister var att de skulle spela med en känsla som helt överensstämde med liturgens stämning under gudstjänsten.⁸ Bland instrumentalister var det organisterna som fick de mest explicita instruktionerna. Dessa gällde t.ex. hur preludier och interludier skulle spelas, hur man lämpligen skulle transponera och registrera. Övergripande princip var att utgå från sångtexten, att delta med andakt i sitt hjärta och att spela – inte virtuost, inte obildat – med en medveten enkelhet. I förordet till sin *Choral=Buch* (1784) angav Christian Gregor att:

Allt som låter främmande vid församlingens sång, stör både dess angenäma överensstämmelse och hjärtanas tysta andakt. Detta märks särskilt vid mellanspelen från en sångrad till den andra. Om dessa är något konstlade eller till och med oöverlagda eller oskickligt spelade, i enlighet med sitt egentliga ändamål utgör de en simpel [enkel], angenäm och bestämd vägvisare till övergången ur det föregående till det följande: så fall stör de det sanna sammanhanget mellan det ena och det andra.⁸

Dessa rader av Gregor pekar på att såväl oskickligt trakterande av instrumentet som konstlat spel skulle störa gudstjänsten. Detta visar att enkelhet inte var frånvaro av bildning i musikaliska ting utan ett estetiskt val.

För *utformning av musik* var nyckelordet likaså enkelhet. Detta för att texten var utgångspunkt för tonsättningen och att den skulle kunna uppfattas vid framförandet. Merparten av musiken som användes i Brödrauniteten var skriven av herrnhutiska bröder med Gemeinmusikidealet för ögonen. Musikaliesamlingen i Brödraunitetens stora arkiv i Herrnhut skvallrar även om att det också framfördes musik av samtida tonsättare som inte hade någon känd relation till Brödrauniteten som t.ex. C. Ph. E. Bach, W A Mozart och W. Gluck. Vissa av utifrån kommande stycken tarvade anpassning för att kunna användas i Brödraförsamlingen vilket Gregor formulerade:

Denna musik komponeras delvis av Brödragemenskapen själv, delvis används också kompositioner av andra mästare med de mindre ändringar som är nödvändiga för deras användande i församlingar. Därvid ser man huvudsakligen till att inga stycken av någondera slaget uppförs, i vilka något vilt, yppigt eller lättsinnigt råder, utan sådana som har en enkel och av var och en lättfattlig melodi med ett milt, värdigt och angenämt instrumentallackompanjemang.⁸

Förändringar kunde t.ex. innebära att ett stycke förkortades, att harmoniken ändrades om den var alltför kryddad eller att koloraturpassager ströks.⁸

Efter framställningarna om besökares beskrivningar av musiklivet i Brödrauniteten och om hur normer för det formulerade av Zinzendorf, Grimm och Gregor följer en beskrivning av hur Gemeinmusik infördes i brödraförsamlingarna i Stockholm och Göteborg. Därpå följer exempel på hur musiklivet gestaltades utifrån medlemmars perspektiv.

Gemeinmusik ur medlemmars perspektiv

Dokument från Brödraförsamlingarna i Stockholm och i Göteborg

i början av 1800-talet pekar på medvetenhet om Gemeinmusik där. Protokoll från Brödraförsamlingen i Stockholm visar på strävan mot Gemeinmusik även om detta ord inte nämns.⁸ I församlingsdiarium från Göteborg nämns däremot ordet Gemeinmusik och det i samband med beskrivning av en samling för "gossarna": "Då vi har en broder till organist som lärt sig Gemeinmusik alltifrån ungdomen, börjar även sången, särskilt ungdomens, att bli mer liturgisk"⁹ Metoder för att införa Gemeinmusik var flera: skriftliga dokument, enhetlig musikalisk repertoar, personal, samlingar för tjänare. Beträffande *skriftliga dokument* rymmer Zinzendorfs *Zeremonienbüchlein* (1757) den mest explicita beskrivningen av Gemeinmusik. Likaså ger Gregor i förordet till sin koralbok instruktioner om vad som skulle känneteckna Gemeinmusik tillika upplysningar till den sjungande församlingen, liturgen och organisten. Båda dessa böcker finns i arkivet hos Brödraförsamlingen i Stockholm. Vid synoder, dvs. Brödraunitetens högsta beslutande organ, efter Zinzendorfs död formulerades bestämmelser för sång och musik som likaså spreds till Brödraförsamlingarna. Därutöver medierades kunskap om Gemeinmusik genom levnadslopp, livsberättelser som herrnhutiska syskon uppmanades att skriva då de anade att livet nalkades sitt slut.

Angående *enhetlig musikalisk repertoar* inom Brödrauniteten omfattande det såväl församlingssång som kompositioner för en eller flera röster och instrument. Exempel på repertoar för församlingssång med särskilt stor spridning inom Brödrauniteten, så också till Sverige, är den av Christian Gregor sammanställda *Gesangbuch zum Gebrauch der evangelischen Brüdergemeinen* (1778) med tillhörande koralbok (1784). Strävan efter enhetlighet bland ensemble- och kör-sånger visar sig genom att repertoar som finns i Brödraförsamlingen i Stockholm även ryms i Brödremenighedens arkiv i Christiansfelt, Danmark och i Brödraunitetens arkiv i Herrnhut. Det senare innehåller emellertid en betydligt större samling musikalier jämfört med de andra två.

Personal, diasporaarbetare och lärare, i Brödraförsamlingarnas tjänst var likaså betydelsefulla för att implementera Gemeinmusik. Genom utbildning vid Brödraunitetens seminarier hade de lärt sig

vad Gemeinmusik innebar. Likaså bidrog deras cirkulering mellan Brödraförsamlingar, såväl inom länder som mellan dem, till att skapa enhetlighet mellan församlingar. Ett exempel Adolph Sten som var diasporaarbetare i Brödraförsamlingen i Göteborg mellan 1792-1798 och som tidigare hade varit ledare för ynglingarnas och gossarnas chor i den holländska församlingsorten Zeist. Därtill hade han vistats i Herrnhut under ett par år. Ytterligare exempel är några kvinnor som arbetade i societetsskolan i Göteborg för flickor, en fröken Sholefield som kom från den engelska församlingsorten Fairfield samt de herrnhutiska systrarna Müntzer och Werner från den likaså herrnhutiska församlingsorten Christiansfelt i Danmark. Exempel bland lärare i gosseskolan i societetsskolan i Göteborg är Ludvig Heinrich Schmidt, född i Königsberg och utbildad vid Brödraunitetens skolor i Niesky och Barby och tillika den person som i rubriken omnämns som "organist".¹⁰

Ännu en metod för införande av Gemeinmusik var *tjänarfester* för musiker som anordnades i Brödraförsamlingarna. Vid dessa tillfällen då också kärleksmåltid firades förde diasporaarbetarna "ändamåls-enliga samtal om saligheten att tjäna i Herrens hus och om brödra-kyrkans grundidéer med hänsyn till musikens bruk i våra sammanträden". Detta enligt diarium från Brödraförsamlingen i Stockholm 1801.¹¹ En kärleksmåltid (agape) bestod i en enkel förplägnad i form av t.ex. bröd och vin utspädd med vatten som församlingen åt sittande i bänkarna i samlingsalen.

Utöver att Gemeinmusik infördes på flera sätt skedde också en *återkoppling* till Unitetsdirektionen från församlingarna. Den kom till stånd genom församlingsdiarierna där verksamheten på lokalnivå beskrevs.

I diarierna finns talrika beskrivningar om sjungande. Detta beskrivs ofta i samband med situationer av rituell art som invigningar, intagning av medlemmar i församlingen, avsked och döende varpå följande citat ger exempel:

Då skolinrättningen invigdes här i Nya huset war tillika, efter branden halftannat år sedan första bönestunden på denna tomt, som öppnades med denna sång: Jesu i ditt



dyra namn wi åter, samlas här...⁸

1765 den 3 mars - om söndagen var broder Lagerberg hos oss för första gången, hwarmed vår lilla hop blef formerad, han talte lite om sitt tillstånd med många tårar hwilket gjorde bland bröderna en stor rörelse, vi uptogo honom med kärlekskyss under den versen "förknippa ett kärleksband" mm och slutade med "Nu Fader haf oss kär."⁸

Det sätt sjungande beskrivs på här står i samklang med vad som Gemeinmusikens funktion: kommunikation såväl mellan Gud och människa som mellan människor.

Vad som ytterligare utmärker beskrivningar av sjungande är att det ofta är sammankopplat med känslor, känslouttryck. Det talas dels om att medlemmarna var rörda, dels att tårar fälldes. För tåreflöden finns en omfattande terminologi i diarierna. Förutom gråtande förekommer formuleringar som "våra ögon flöto i tårar", "mina ögon utbrusto i tårar", "vi smälte samman i tårar" etc.. Likaså varierar intensiteten i tåreflödet. Ibland anges endast att tårarna rann och i andra beskrivningar att många deltagare grät och att gråtandet var omfattande. Beskrivning av det mest intensiva tåreflöde jag funnit är följande:

... och sjungande föll vi på knä, och under en känslösam bön lät var en sig absolveras av vår käre Herre, vid dessa två lägenheter kunde man särskilt känna frälsarens närhet, och gråtandet var utsägligt.⁸

Vad säger denna betoning i diarierna av känsloläge och sjungande? Hur kan det tolkas? Med tanke på att dagböckerna sändes till Unitetsdirektionen verkar beskrivningarna av sjungande fyllda av känslomässig rörelse och tåreflöden dels bekräfta att sången och känsloläget hade en central roll i den herrnhutiska spiritualiteten, dels visa på att den lokala brödräfsamlingen handlade korrekt i förhållande till vad herrnhutisk fromhet förväntades vara. Tänkbart är, såsom den svenske diplomaten och författaren Carl-Gustaf Brinkman

angav, att man var "tusen gånger värre" i diasporan än i den egentliga moderförsamlingen.⁸ Möjligen ville de herrnhutiska syskonen leva upp till bilden av vad de ansåg vara herrnhutisk spiritualitet.

Avslutning

Sammantaget visar perspektiv såväl utifrån som inifrån att musik var en betydelsefull del i herrnhutiskt fromhetsliv under 1700-talet. Besökarens utsagor om musik och musicerande visade sig vara samstämmiga med de riktlinjer Zinzendorf, Grimm och Gregor formulerade. Likaså indikerar dessa beskrivningar att musik bidrog till identitetsskapandet i ett utifrån-perspektiv. Detta genom att besökarna kände herrnhutiska trossyskon som dem som framkallade himmelsk och änglalik sång, som dem som var varsamma om sina musiker etc. De talrika uppgifter i församlingsdiarier om sjungande: att det sjöngs, i vilket sammanhang det skedde och med vilka känslouttryck pekar i riktning mot att musik även bidrog till identitetsskapandet i ett inifrån-perspektiv, bland medlemmar i brödräfsamlingar. Varför var det annars viktigt att ange när och var de sjöng och att deltagarna var rörda? Ytterst baserades denna betoning av sjungande och känsla på herrnhutisk spiritualitet: att låta den känslomässiga relationen till Jesus komma till uttryck genom musik och poesi.

Källor

Otryckta källor

Göteborgs Landsarkiv (GLA)

A 203, *Samling av Documenter*, volym 1

Stockholms Evangeliska Brödräfsamling (SEBF)

Kapsel 132, *Protocoller uti Onsdags-Conferencen*

Unitäts-Archiv, Herrnhut (UAH)

R.19.F.a.10, *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767-1888*

R.19.F.a.9, *Diarien und Berichte von Stockholm 1769-1887*

Litteratur

- Acrelius, Israel 1759. *Beskrifwning om de swenska församlingars forna och härwarande tilstånd uti det så kallade Nya Sverige, sedan Nya Nederland, men nu för tiden Pennsylvanien... uti Norra America* (Stockholm)
- Borelius, Hilma 1916. *C G v Brinkman, en ungdomsbiografi från vänskapssentimentalitetens tidevarv* (Stockholm)
- Doerfel, Marianne 1998. "Ein Lob des Herrnhutischen Gesangs aus dem 19. Jahrhundert", *Unitas Fratrum* 42, (Herrnhut), s. 92-95
- Ekström, Christina 2007. "Gör dig en sång uti mitt bröst", *Musikalisk gestaltning i luset av herrnhutisk tradition*, Skrifter från musikvetenskap, Göteborgs universitet nr 89 (Göteborg: Institutionen för kultur, estetik och medier)
- Frideborg, Kristlig folkkalender, 1878. utg. Bernhard Wadström
- Frohberger, Christian Gottlieb, 1797. *Briefe über Herrnhut und die evangelische Brüdergemeine; nebst eine Anhang* (Budissin)
- Gregor, Christian 1784. *Choral-Buch*
- Grimm, Johann Daniel 1753/2002. *Handbuch bey der Music-information im Paedagogio zu Catharinenhof*, Anja Wehrend, red. (Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag)
- Hahn, Hans-Christoph/Reichel, Hellmut 1977. *Zinzendorf und die Herrnhuter Brüder Quellen zur Geschichte der Brüder-Unität von 1722 bis 1760* (Hamburg: Friedrich Wittig Verlag)
- Hallgren, Lennart 1963. *Andliga rörelser i Toarps församling 1763-1868*. Opublicerad trebetygsuppsats i kyrkohistoria, Uppsala universitet
- Hickel, Helmut 1956. "Das Abendmahl zu Zinzendorfs Zeiten", *Herrnhuter Hefte* 9 (Herrnhut), s. 28-30
- Hülphers, Abraham A:sson 1773/faksimilutgåva 1969. *Historisk afhandling om musik och instrumenter: särdeles om orgwerks inrättning i allmänhet, jemte Kort beskrifning öfwer orgwerken i Sverige* (Stockholm: Svenskt musikhistoriskt arkiv)
- Langner Ekkehard 1978. "Eine Ortsgemeine um 1800 – Die Herrnhuter in Neuwied in Reiseberichten der Zeit", *Unitas Fratrum*, Heft 4 (Herrnhut: Herrnhuter Verlag)
- Meyer, E. R. 1905. *Schleiermachers und C. G. Brinkmanns Gang durch die Brüdergemeine* (Leipzig)
- Natorp B.C.L. 1817. *Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten* (Essen und Duisburg)
- Reventlow, Sybille 1984. "Musik og sang" *Herrnhuter-samfundet i Christiansfelt* (Åbenrå: Skrifter udgivne af Historisk Samfund for Sønderjylland, nr 59), s. 633-708
- Reichardt, Johann Friedrich 1774/1977. *Briefe eine aufmerksame Reisende* (Frankfurt)
- Schubert, Wilhelm Friedrich 1823. "Resa genom Södra och östra Sverige", *Resa genom Sverige, Norrige, Lappland, Finnland och Ingermanland, åren 1817, 1818 och 1820*. Svensk översättning. Första bandet. (Stockholm: Georg Scheutz)
- Uttendorfer, Otto 1931. *Zinzendorfs Gedanken über den Gottesdienst* (Herrnhut)
- Wehrend, Anja 1995. *Musikanschauung, Musikpraxis, Kantatenkompositionen in der Herrnhuter Brüdergemeine*, diss. (Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften)

CHRISTINA EKSTRÖM

christina.ekstrom@musikvet.gu.se

Fil. dr. i musikvetenskap, utbildad operasångerska och musikdirektör. Till hennes specialområde hör frågor om känsla i musikalisk gestaltning vilket också är ämnet för hennes avhandling "Gör dig en sång uti mitt bröst, Musikalisk gestaltning i luset av herrnhutisk tradition" (2007).

Adresse: Fristads prästgård, SE-513 96 Fristad

Noter

- 1 Hülphers 1773/1969:139. Hülphers hade kontakt med herrnhutismen vilket genom sex bevarade brev från herrnhutarledaren Thore Odhelius. Dessa finns i den Hülpherska brevsamlingen, Västerås bibliotek och handlar om insamling av uppgifter om instrument. Ingenting nämns dock om herrnhutismen i dessa brev.
- 2 Reichardt 1774/1977: 48.
- 3 Frohberger 1797:346.
- 4 Hülphers 1773/1969:77
- 5 Alexander Oda i en skrift som riktades mot Brödrauniteten, citerat efter Wehrend 1995:47.
- 6 Meyer 1905: 96.
- 7 Acrelius 1759:525
- 8 Meißner 1869, citerat efter Doerfel 1998:92-95.
- 9 Tjänstemannen vid tyska hovet Johann Friedrich von Heinitz efter att ha närvarat vid en nattvardsgudstjänst i Herrnhaag 1740, citerat efter Hickel 1956:28-30.
- 10 Schopenhauer 1818:251ff. Beskrivningen avser hennes besök i Neuwied 25-26/9 1816, citerat efter Lagner 1978:58ff.
- 11 Meißner 1869, citerat efter Doerfel 1998:94.
- 12 Schubert 1823:80
- 13 Schopenhauer 1818:251ff, citerat efter Lagner 1978:58ff.
- 14 von Heinitz, citerat efter Hickel 1956:29.
- 15 Meißner 1869, citerat efter Doerfel 1998:94.
- 16 Natorp 1817:245
- 17 Meißner 1869, citerat efter Doerfel 1998:93.
- 18 *Frideborg*, kristlig folkkalender 1878:113
- 19 Meißner 1869, citerat efter Doerfel 1998:94
- 20 *Nyeste Kiøbenhavnse Efterretningaer om laerde Sager* for 1783, 542, citerat efter Reventlow 1984:633.
- 21 Grimm 1753/2002:138/105.
- 22 Jüngerhaus-Diarium 1 Dezember 1758, citerat efter Uttendörfer 1931:24.
- 23 Grimm 1753/2002:58/25.
- 24 Jüngerhaus-Diarium, 21 April 1759, citerat efter Hahn/Reichel 1977:232.
- 25 UAH, Jüngerhausdiarium 2.10 1753, Bd 3:358, citerat efter Wehrend 1993:112.
- 26 *Das Herrnhuter Gesangbuch* 1735, Vorrede, citerat efter Hahn/Reichel 1977:221.
- 27 Synodalvedtrægt 1782 § 917, citerat efter Reventlow 1984:651.
- 28 UAH, 13.1 1754 Jüngerhausdiarium, Bd 1:90ff, citerat efter Wehrend 1995:220.
- 29 Grimm 1753/2002:181f/123.
- 30 Jüngerhaus-Diarium. 26 März, 1760, citerat efter Hahn/Reichel 1977.
- 31 Gregor 1784.
- 32 Synodalvedtrægt 1782 §917, citerat efter Reventlow 1984:651.
- 33 Gregor 1784.
- 34 Zinzendorf, 23 november 1756, Plitt 1854, 27 citerat efter Hahn/Reichel 1977:233.
- 35 Gregor 1784/1984.
- 36 Gregor 1787, citerat efter Hartmann 2000:32.
- 37 Reventlow 1984:369
- 38 *Kapsel 132*, Protocoller uti Onsdags-Conferencen
- 39 UAH, R.19.F.a.10. *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767-1888*, Vierteljährige Bericht von Gothenburg vom Jahr 1800 Monate April, May, Juny: 3, 4.
- 40 GLA, A 203, Vol. 1:324
- 41 UAH, R.19.F.a.9, *Diarien und Berichte von Stockholm 1769-1887*, Bericht der Brüder-Societät in Stockholm von dem Jahr 1801:2.
- 42 GLA, A 203, Documenter 1:308.
- 43 GLA, A 203, Documenter 1: 326
- 44 UAH, R.19.F.a.10, *Diarien und Berichte von Gothenburg 1767-1888*, 1767:4.
- 45 Borelius 1916:122.

av Per Olof Nisser

Lovsångs- rörelsen

En första skiss

I sin roman från 1992, *Vid floden Piedra satte jag mig ned och grät*, beskriver den brasilianske författaren Paulo Coelho hur ett ungt par från Spanien på sin resa en kväll i december 1992 befinner sig i Lourdes framför Jungfruns grotta tillsammans med en grupp människor de inte känner. Det visar sig vara en grupp karismatiker. Det är midnatt. Ett stilla regn faller. Efter rosenkransen börjar gruppen sjunga lågt, som på ett omärkbart kommando. Sången griper kring sig, fångar koncentrationen, väcker känslan av Guds närhet. Den unga kvinnan berättar:

Alla i gruppen måste ha gripits av samma känsla: männen och kvinnorna omkring mig började sjunga starkare, de lyfte sina ansikten mot himlen och log medan regndropparna rann nedför deras kinder. Några sträckte upp sina armar mot himlen, och strax följde alla andra deras exempel och svängde armarna från ena sidan till den andra i takt med sången. Jag kämpade för att ge mig hän, men samtidigt ville jag vara uppmärksam på vad de andra gjorde.¹

Berättelsen ger en antydande kontur åt lovsångsrörelsens teologiska och psykologiska kontext. En parakyrklig företeelse, ung i tiden, med ekumenisk bredd och egenskapen att gripa den enskilde men, anar man, också att väcka motstånd. Som fallet var med Den svenska psalmboken 1986 och som jag sökt visa i min avhandling är också lovssångstraditionen, och i än högre grad, en frukt av den kristna ungdomskulturen och dess musik.² Den följde med karismatiken via 1970-talets Jesusfolk³, och lovsången blev i Sverige något av ett kännetecken i nya karismatiska församlings- och samfundsbildningar som trosrörelsen och Vineyard och den nådde också äldre etablerade samfund (där man f.ö. initialt kan notera ett motstånd från pingströrelsen⁴). Kring lovsångsrörelsen har snabbt utvecklats en rik förlagsverksamhet med böcker och skivor, månadstidningen *Lovsång*, en omfattande konferensverksamhet, utbildning bl.a. genom utbildningsinstitutet ITM (Institutet för Tro och Musik), anknutet till Hyllie Parks folkhögskola,⁵ och utveckling av nätverk såsom exempelvis det EFS-baserade KLOT (Kom Låt Oss Tillbe).⁶ För etableringen, förvaltningen och utvecklingen torde Södermalmskyrkan, som står nära trosrörelsen, i Stockholm ha spelat en inte obetydlig roll liksom i begynnelsen av 1970-talet Katarina kyrka och senare Klara kyrka i Stockholm⁷.

Som en personlig reflektion utifrån iakttagelser han gjort under ett mångårigt internationellt och ekumeniskt arbete skriver Per Harling: "Den mest inflytelserika kyrkosången idag har sina rötter i den så kallade lovsångsrörelsen [...]"⁸. Harling knyter kanske inflytandet till den karismatiska rörelsens ökande volym. *Textligt* torde inflytandet på det moderna psalmskrivandet vara närmast obefintligt, och *musikaliskt* representerar lovsångsrörelsen inte något självständigt utan är en del av den allmänna samtida ungdomsmusiken. Men *ett* inflytande finns obestriddligen genom att denna lättillgängliga sångform på sina håll både kompletterar och tränger undan den traditionella församlingssången.

Termen

Anmärkningsvärt är att litteraturen så ofta påpekar att begreppet "lovsång" är oklart. Lovsång förekommer, i sak och som rubrik, i praktiskt taget alla samfunds sångböcker. Hur kan man då tala om en lovsångsrörelse?

Det är en fråga om definition men också om praxis och det språkbruk som praxis genererat. I en examensuppsats vid Oslo universitet 1974 diskuterar Åge Haavik lovsångsbegreppet i GT. Det är intressant bl.a. eftersom lovsångsrörelsen i påfallande grad refererar till GT. Haavik finner att lovsången där är en term för formen, inte innehållet. Lovsången har en bestämd struktur. Läger man detta mönster på texter i aktuella lovsångshäften ser man en överensstämmelse. Där anges 1) ett inledande imperativ eller konstaterande av att vi prisar Herren, där anges 2) lovsångens adressat och 3), som huvudpunkt, lovsångens "varför" (Guds väldiga gärningar, i kristen kontext frälsningen i Kristus). – Till karaktäristika för den typ av lovsång som diskuteras här hör också andra kännetecken, musikaliska och textliga. Jag återkommer till det senare.

Detta till definitionen. Denna typ av lovsång har blivit ett så karaktäristiskt och bärande element framför allt i den karismatiska församlingens gudstjänster, med sin egen stil och genomförandepaxis, att det kan vara naturligt att tala om en lovsångsrörelse. Men viktigt är att lovsången i gudstjänsten där tydligt ställs i en större kontext: "Lovsången är [...] inte bara sång

och musik. Det är ett förhållningssätt, en livsattityd som springer fram ur vissheten om mitt barnskap i Gud, trots allt." Och man citerar Augustinus: "Vill ni sjunga lovsånger till Gud, lev då den sång ni sjunger. Ni är lovsången till honom om ni lever väl".⁹

Några drag i bakomliggande teologisk och pedagogisk syn

- 1) Två huvudbegrepp är centrala: tillbedjan och lovsång. Förhållandet dem emellan förefaller oklart. Ibland uppträder de synonymt, ibland förefaller "tillbedjan" vara det överordnade begreppet, ibland leder lovsången in i tillbedjan, ibland utmynnar tillbedjan i lovsång.¹⁰
- 2) Bundenheten till bibelordet, bibelns bud, dess språk och termer är grundläggande. Till bibelns bud hör uppmaningen att prisa och lova Gud. Lovsång är därför en plikt.¹¹ Och det finns ingen dispens. Terry Law, med förankring i trosrörelsen o. kanske något av den tidiga lovsångsrörelsens chefsteolog, framhåller att lovet också kräver offer, dvs att lova Gud inte bara när det går oss väl och vi mår bra, utan även i sjukdom, nöd, svårigheter, sorg, relationsproblem, ekonomiska problem – "Han begär fortfarande lovprisning".¹² "Vi har fostrats till att gensvara till Gud på basis av våra känslor och inte vår tro. Men lovprisning är en viljehandling. Vi *vill* prisa Gud oavsett vad vi känner".¹³ Senare litteratur är mindre kategorisk: ibland är det kanske inte lovsångs behovs, utan bön eller undervisning.¹⁴
- 3) Kampmotivet. Lovsången är en munnens kamp för att "få tyst på djävulen".¹⁵ Man ser också musiken ur ett kampens perspektiv. "Lägg märke till hur ofta musik och instrument är kopplade till Guds stora fältslag i Gamla Testamentet".¹⁶ Man erinrar sig ofrånkomligt Luther.¹⁷
- 4) Lovsången är en bekännelse. "Hjärtat bötjar tro på munnens bekännelse". "Lovprisning är den generator som alstrar en mäktig tro".¹⁸
- 5) Lovsång betecknas som sång "till" Gud, inte "om" Gud.¹⁹
- 6) Feministiska perspektiv saknas. Teologin präglas av ett

- 1) traditionellt hierarkiskt patriarkaliskt mönster, med ett flitigt bruk av maktmetaforer huvudsakligen hämtade från GT ss kung, majestät, tron, borg.²⁰ Syftet med detta hierarkiska mönster avspeglas i uppmaningen till människan att glömma sig och sitt och inrikta sitt medvetande på Gud som den högste och den ende. Detta samspelar med synen som lovsång som en plikt.

Språk och tematik i texterna

Texterna saknar nästan varje spår av poesi eller språklig variation och förnyelse som stimulans och utmaning. Avståndet exempelvis till *Psalmer i 2000-talet* är på denna punkt – liksom f.ö. på en mängd andra – mycket stort. Samtidigt kan man se att lovsångstraditionen skapat en egen liten men inte ointressant ny symbol- och språkvärld. Strävan efter enkelhet, främst i texterna, är märkbar och kan nog ibland överskrida tafathetens gräns: ”Jag har så många tankar/ som bara binder min själ/ alla frågor utan svar/ dom nästan har mig ihjäl”.²¹ Grundhållningen påminner om den pietistiska återhållsamma estetik som Inger Selander beskrivit i sin doktorsavhandling.²²

De iakttagelser jag gjort är av tidsskal begränsade till studiet av ett lovsångshäfte, *Jubla i Herren. 199 lovsånger för lovsång och tillbedjan* från 1999, det första i en serie. De bör uppfattas och bedömas från denna utgångspunkt.

Psaltaren återklingar i många texter. De bibeltexter man möter är alla återgivna i 1917 års översättning.

Angivandet av en adressat hörde enligt ovan till lovsångens kännetecken. Gud är huvudadressaten i nästan 60 % av texterna, Jesus i 30 % och – kanske lite överraskande – Den helige Ande bara i 3 %.

Grundmotiv i de flesta texterna är Guds kärlek, Jesu kärlek och människans kärlek som gensvar. Texterna får då ibland kärlekslyriska drag: ”ingen berör mitt hjärta som Du/ ingen fångar min längtan som Du/ Du är skönare än alla jag mött/ Du är vackrare än allting jag sett/ Din ljuvlighet saknar gräns [...]”; eller det lite betagande: ”Låt mig få känna din panna mot min” – O s v.

Vattenmetaforer är ofta förekommande. Exempelvis som titel:

”Bada i barmhärtighet” med bönen ”Låt mig drunkna i din kärlek”; ”Kom fyll våra brunnar med ditt vatten o Gud/ fyll oss med din helige Andes regn./ Vi vill öppna våra munnar för att dricka av ditt liv”, och det nog mest originella: ”Jag vill leva där din flod rinner fram/ Jag vill bo under ett vattenfall om och om igen”. Tidigare har nämnts det flitiga bruket av hierarkiska metaforer.

Musiken

Såvitt jag förstår representerar lovsångstraditionen ingen enskild eller enhetlig samlad *musikkultur eller musikstil*. Den är hämtad från samtidens ungdomsmusikkultur och man talar om rock och pop²³ i olika varianter. Man är angelägen att betona musikens tjänande roll.²⁴ Lyssnar man på lovsångsskivor, ser på fenomenet utifrån, förefaller den ändå ta för sig ganska rejält, instrumentalt och vokalt. Samtidigt är det tydligt att det handlar om församlingssång, inte konsertant musik: estraden är underordnad kyrkbänken,²⁵ på samma sätt som sången i sin tur är underordnad tolkningen av livet som en lovsång; den formella enkelheten menar man stimulerar till improvisation och ger spontaniteten utrymme²⁶ och hela människan engageras enligt regeln: ”Gör det du sjunger”²⁷. Det kanske mest framträdande i både text, musik och praxis är det repetitiva draget. Det är ju i sig ingenting nytt utan ansluter till en sångtrend vi haft sedan ganska många år exempelvis genom sångerna från Taizé, Iona²⁸ och våra egna bibelvisor från 1960-talet. Där ligger kanske accenten mer vid det meditativa än det gör i lovsångsrörelsen, i vilken den är mer kraftfull och om man så vill högljudd, men också ett eftertänksamt drag kan skymta fram, om än svagt. – Musikens ungdomsinriktning är tydlig²⁹ men den kontrasterar på ett för en utomstående märkligt sätt mot texternas ofta mycket traditionella kristna formelspråk.

Tekniken torde vara välkänd. Varje gudstjänst inleds med ett mer eller mindre långt pass av lovsång. Texterna är i regel inte tryckta, utan projiceras på duk eller vägg. Sångerna leds av ett lovsångsteam där lovsångsledaren har en nyckelroll. Besättningen utgörs av körgrupp, gitarr, bas, trummor, keyboard. Sångerna är i sig korta men upprepas på ett karaktäristiskt sätt. Man framhåller att leda lovsång inte handlar om musikalisk teknik.³⁰ Som nämnts tidigare



anges lovsång ytterst som ett begrepp för en livshållning, inte enbart en sångstil. Därför är lovsångsledarens uppgift inte främst teknisk/musikalisk utan teologisk/pedagogisk: att "hjälpa andra att ge respons på vem Gud är och vad Gud gjort och att uttrycka denna respons" som en lovsångsledare formulerar det.³¹ Tekniskt söker man skapa "flyt" och helhetsupplevelse bl.a. genom att följa ett visst tema.³² Dynamiken i sången kan förväntas gå mot ett crescendo; lite oväntat kan man här också möta den omvända riktningen som en förberedelse för tillbedjan.³³

Kritiken

Av litteraturen, och ibland diskussionen i tidningen *Lovsång*, framgår att lovsångsrörelsen är en vattendelare i vissa församlingar. Ett skäl är att den slår ut de traditionella psalmerna och sångerna. Det handlar då inte bara om hänsyn till traditionen utan också om den musikaliska och textliga ensidigheten.³⁴ Varken texterna eller musiken håller för förslitning på samma sätt som psalmerna/sångerna, vare sig de är gamla eller nya, och omsättningen är därför stor – med en brist på kontinuitet i gudstjänstlivet som följd. Globalt sett har lovsångsrörelsen kritiserats för att slå ut lokalt skapad eller etniskt förankrad musik – alltså samma problem som missionen skapade en gång med tyska och engelska koraler i asiatisk och afrikansk kyrkomiljö.³⁵ Texternas ensidiga betoning av "gloria"-perspektivet men avsaknad av "kyrie"-perspektivet³⁶ innebär en teologisk reduktion och existentiell förflackning. Samtidigt ska man minnas att rörelsen just är en lovsångsrörelse med koncentration på gloria-perspektivet. Avståndet är långt till den uppgift Fred Kaan såg sig ha som psalmförfattare: att vara "earth-bound, people-focused and Christ-centered"³⁷. En tendens till kritisk självreflektion på den här punkten kan dock spåras.³⁸

Sammanfattning utifrån identitets- och samhällsperspektivet

Sett ur ett *identitetens perspektiv* bekräftar lovsångens teologi och språkbruk, sådant det framträder i sångtexterna, ett över- och underordningstänkande. Frånvaron av feministiskt perspektiv och den desto starkare närvaron av ett patriarkaliskt tanke- och språkbruk kan i sin tur befrämja synen av ett över- och

underordningsförhållande mellan manligt och kvinnligt. Kanske det färgar av sig också i en hierarkisk syn på samhället, men det är ändå mer tveksamt. Det egna jaget skall träda tillbaka för en koncentration på Gud på ett sätt som å ena sidan kan uppfattas som en självförlömmelse, besläktad med den kristna mystikens tradition, men å andra sidan som en reduktion som inte ger det egna jaget och det egna livet fullt utrymme inför Guds ansikte. I linje med det vill jag tolka uttalandet att gudstjänsten inte är till för oss, utan för Gud som en reduktion av gudstjänstbegreppet.³⁹ Människan trängs, som det verkar, på flera fronter tillbaka. En ökande aktsamhet om den enskildes integritet förfaller dock efterhand växa fram i lovsångsrörelsens självreflektion.

Ur ett *samhällsperspektiv* kan man, beträffande *texterna*, konstatera att det knappast går att spåra någon referens till det omgivande samhället, dess stora frågor, mångskiftande vardagsproblematik eller konkreta miljö. Lovsångens fokus är ett helt annat: att befrämja människans inre liv, hennes andliga växt och mognad. Detta renodlas på ett sätt som kan uppfattas som isolerande för att inte säga exkluderande. *Musiken* anknyter däremot uppenbart till den rådande ungdomsmusiken i samhället. Igenkännings- och därmed identifikationspotentialen är stor vilket sannolikt underlättar sångernas ingång fr.a. i den yngre generationen

Källor och litteratur

Alexandersson, Per, *Hur kommer man igång?* www.google.com/search?hl=sv&rls=com.microsoft:*:IE-SearchBox&rlz=117SUNA&q=hur-kommer-man-ig%C3%A5ng&start=20&sa=N

Alinder, Björn, *Men jag är ju bara musiker! Eller...?* (var? Datum?)

Brohed, I, *Sveriges kyrkohistoria 8. Religionsfrihetens tid 2005.*

Bexell, Oloph, "Kyrkor i Sverige" i: Stephan Borgehammar (red), *Kyrkans liv. Introduktion till kyrkovetenskapen* 1993 s 66-96

Coelho, Paulo, *Vid floden Piedra satte jag mig ned och grät* 2002

Ekeman, Lalle, "E.kumenisk musik från Taizé och Iona – modell

för kyrkomusikens framtid?”. I *Svensk tidskrift för musikforskning* vol.90 2008 s 116

Forsberg, Kaj, ”Coram Deo – leva livet inför Guds ansikte”. I *Lovsång* 2, maj 2004, s 10f.

Haavik, Åge”. . . . *Glem ingenting av alt hans gavn!*”. *Et forsøk på en bestemmelse av lovsangens vesen ut fra de gammeltestamentlige salmer*. Otryckt examensarbete Oslo 1974 (finns enl uppg fr förf även i Musica Sacras Årsskrift 1987)

Harling, Per, ”Sjung lovsång alla länder” i Reibjörn Carlshamre, Anna Skagersten, Per Harling, *Sjung kyrka, sjung*, 2002 s 89 – 102
Gustafsson, Göran, *Tro, samfund och samhälle* 1997
Johansson, Bengt, ”Förord”. I Rickard Sundström, *att leda lovsång* 2007 s. 5-7

Jubla i Herren. 199 sånger för lovsång och tillbedjan 1999

Law, Terry, *Kraften i lovsång & tillbedjan* 1991

Lundberg, Ingeborg, Lundberg, Lars-Åke och Wittgren, Ragnar, *Gudstjänst för människan* 1972

Luther, Martin, *Bordssamtal* 1957

MISK se Musiken i Svenska kyrkan

Musiken i Svenska kyrkans församlingar [MISK] 2001

Nisser, Per Olof, *Ett samband att beakta*. BTP 75. 2005

Petersson, Lars, a) ”Den lovsjungande församlingen: Lär.” I *Lovsång* 1 februari 2007 s.10f

Petersson, Lars, b) ”Den Lovsjungande församlingen!” I *Lovsång* 1 februari 2007 s. 3

- ”Matt Redman Beautiful News”. I *Lovsång* 1 februari 2007 s. 7

Runeson, Maria, ”Survivor fyller tio”. I *Lovsång* 1 februari 2007 s. 9
Selander, Inger, *O hur saligt att få vandra. Motiv och symboler i den frikyrkliga sången* 1980

Spetz, Bror, *Så började mitt liv* 2002

Sundström, Rickard, *Att leda lovsång. Praktiska tips för tillbedjare* 2007

Thörn, Per-Johan, a) ”Utan biavsikter”. I *Lovsång* 2, maj 2005 s 10f

- dens. b) ”Musiken som möjlighet, inte identitet”. I *Lovsång* 3, okt 2005 s5f

- dens c) ”En mångfald av lovsång”. I *Lovsång* 1 februari 2007 s 4ff
Tobin, Henrik, ”Worship, Praise och gregoriansk sång”. I *KMT* 10/08 s 16 – 19

William, Don, ”Tillbedjan värdig en konung”. I *Lovsång* 2, maj 2005 s 12ff.

Wilson-Dickson, Andrew /Folke Bohlin, *Musik i Kristen tradition* 1996

Wolfbrandt, Hans, *Lovsång*, www.oasrorelsen.se/post/11.html 2008-08-16

Internet

<http://sv.wikipedia.org/wiki/Vineyard> www.vineyard.se

http://sv.wikipedia.org/wiki/Livets_Ord

www.itm.f.se/?articleId=19&lang=SE

www.klot.nu

www.kairosnewwine.se/Joomla

www.en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_worship_music

www.en.org/wiki/Praise_song

www.google.com/search?hl=sv&rls=com.microsoft:*:IE-SearchBox&rlz=117SUNA&q=hur-kommer-man-ig%C3%A5ng&start=20&sa=N.

Wolfbrandt, Hans, *Lovsång*, www.oasrorelsen.se/post/11.html

Förkortningar:

KMT Kyrkomusikernas Tidning

MISK Musiken i Svenska kyrkan 2001

Noter

1 Coelho s124ff.

2 Nisser 2005 s 214-230 et al.

3 Om Jesusfolket o. Vineyard se ex. Gustafsson 1997 a 131, 140, om trosrörelsen se ex Bexell s 89ff, Brohed s 329. Se även <http://sv.wikipedia.org/wiki/Vineyard>; www.vineyard.se; <http://www.vineyard.se>



sv.wikipedia.org/wiki/Livets_Ord. – Om lovsången i Jesusrörelsen, se Thörn a) s 11 (intervju med Ylva Eggehorn).

4 Spetz s 85. Tidningen *Lovsång* 1 febr 2007 s.3 citerar en insändare i *Dagen*, som svarat på frågan ”vad är du allergisk mot?” ”En äldre man svarade: ’I gudstjänsten: maratonlång, andefattig, vingbruten lovsångstrend’.” Tidningen konstaterar att det står klart ”att lovsången fortfarande är en vattendelare i våra församlingar”. Om lovsången i Jesusrörelsen, se Thörn a) s 11 (intervju med Ylva Eggehorn).

5 www.itm.f.se/?articleId=19&lang=SE.

6 www.klot.nu.

7 Ett exempel på lovsångsrörelsens parakyrkliga karaktär erbjuder utvecklingen i Södermalmskyrkan. Första kontakten med lovsångsrörelsen fick Södermalmskyrkan genom att dess församlingsledare Bror Spetz 1979 medverkade i en karismatiska konferens som sedan några år hölls i Katarina kyrka på biskopen Helge Fosseus initiativ, Spetz s 69. Om avslutningen i kyrkan annandag pingst skriver Spetz i sina memoarer: ”ett par ungdomar – barn till Lyshöy, präst i Danderyds församling – gick utanför altarringen med varsin gitarr och började sjunga härliga lovsångskörer till Herrens ära. Det dröjde inte länge förrän hela församlingen började lovsjunga Herren, och snart började 1200 karismatiker sjunga och tillbe Gud i Katarina kyrka, genom att sjunga i Anden, ett himmelskt språk, tungomål i den helige Ande. Slutligen dansade man, som David [...] Det här vill jag ha i min egen församling” ... Spetz s 72. Senare summerar han: ”Lovsången förändrade hela församlingens liv”, Spetz 2002 s 127. – Om lovsångsrörelsen som parakyrkligt fenomen, OAS-rörelsen och Kairos New Wine som forum för inspiration och konferensverksamhet för lovsångsrörelsen, se Tobin s 16ff. Om Kairos New Wine se www.kairosnewwine.se/joomla/.

8 Harling s 97.

9 Johansson s 5f. ”Lovsång levs alltid och sjungs ibland”, Sundström s 12. ”Människor tror att deras lovsångsliv består av de tillfällen [...] då man lovsjunger i kyrkan [...] i stället för att se hela livet som sin lovsång” (Charlie Peacock), Forsberg s 11.

10 Law s 230, Petersson a) , Wolfbrandt.

11 ”Det är en plikt för Israel att prisa Herrens namn” ,Petersson b) ..

12 Law s 154. Laws språkbruk är påfallande militaristiskt.

13 Law s 154f.

14 Sundström s 82.

15 Law s 135. Sundström ser också lovsången ur ett kampens perspektiv, nämligen ”att leda människors liv från sig och sitt liv till ett liv som ärar Gud”, Sundström s 81.

16 Law s 206.

17 ”Bland alla Guds gåvor är musiken [...] en av de härligaste och skönaste. Satan är dess fiende, eftersom man med den fördriver många onda tankar och anfåtelser. Djävulen kan inte fördraga musiken” Luther s 138. Law eninrar också läsaren om just Luther, Law s 240.

18 ”Vi tror som vi talar”, Law s 165. En senare kommentator uppmärksammar att som lovsångsledare lägger man stora ord i människors mun. Man måste därför lyssna och vara lyhörd, Sundström s 36, 77.

19 Baksidestext *på Jubla i Herren*. ”Lovsången hjälper oss att lyfta blicken från våra egna omständigheter till Gud, Hans makt och Hans härlighet”, KLOT om sin teologiska grund, www.klot.nu.

20 Se ex. Don William s 12 ff, *Jubel i Herren*, där dessa o. synonyma uttryck förekommer i många texter.

21 *Jubla i Herren* nr 17.

22 Selander, I, s 22ff. Off the record: vill minnas att Sv akademien? (Gyllensten?) i sitt yttrande över 1969 års psalmkommitténs betänkande SOU 1985:16-19 påtalade vissa psalmers banalitet med kommentaren: ”... det kanske måste vara så”. Kanske en viss grad av banalitet hör till psalmen o. den kristna församlingssången som genre: det innebär alltid en banalisering i någon mening att söka översätta det gudomliga till det mänskliga; kanske man kan säga att själva inkarnationen i den meningen är en form av banalisering.

23 Thörn c) s 3f, Thörn b) s 5. “[...] stark puls och okomplicerad harmonisering”, MISK s 55.

24 "[...] tillbedjan handlar helt och hållet om ditt hjärta, och väldigt lite om musik", Möller.

25 Spetz s 73, Sundström s 24-29, MISK s 55.

26 Sundström s 96ff "Some of those who favor this genre enjoy its frequent simplicity, which they perceive as allowing the congregation and musicians the flexibility to improvise", www.en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_worship_music

27 Sundström s 65-72. "[...] är det inte på gränsen till komiskt hur en fullsatt kyrka kan sitta på rumpan och sjunga 'Har är jag, faller ner på knä inför Dig, Gud'." Sundström s 67-

28 Wilson-Dickson menar att sångerna från präglas av inflytande från 70-talets karismatiska rörelse, Wilson-Dickson s 241. I en studie vid institutionen för musik- och teatervetenskap vid Stockholms universitet analyserar Lalle Ekeman de musiktraditioner som utvecklats i Taizé och Iona utifrån frågan om, hur och varför just Taizé-musiken har potential att påverka kyrkomusikens framtid, Ekeman s 166.

29 Se ex. Runeson s 8f.

30 "Lovsångsledning handlar bland annat om att hjälpa människor att fokusera på Gud och uttrycka sin längtan, tacksamhet och kärlek till Jesus. Som lovsångsledare exemplifierar vi vad lovsång och tillbedjan kan vara och i detta ligger själva ledaruppgiften", Sundström s 23. "Lovsångsledning är en funktion och inte en position" Sundström s 24, 27, 28. "Du är lovsångsledare i den mån människor leds in i lovsång när du spelar/sjunger" Sundström s 25.

31 Sundström s 22.

32 "Psalmboken har mycket bra tematiska indelningar", Sundström s 33.

33 "Allt eftersom lovsångsstunden löper vidare blir tonen lite lugnare, texterna mer intima och sångerna mer inriktade på att söka Gud, att vara nära honom och uttrycka sin kärlek till honom", Alexandersson s 4.

34 "Critics often focus on simple or repetitive lyrical structure and the perception of simplistic theology [...]", www.en.org/wiki/Praise_song.

35 Harling s 99f, MISK s 55. Den karismatiska rörelsens

sång trängde på 1970-talet plötsligt undan gospelsångerna, Wilson-Dickson s 212.

36 Harling s 99, MISK s 55.

37 MISK s 56.

38 "Det skrivs och används få sånger som hjälper oss att uttrycka tvivel och oro, men likväl i Gudstillvändhet. 75 % av Psaltaren är klagosånger, men i vår tid är det kanske 0,5 promille", Sundström s 35. Charlie Pecoock: "[...] det finns trender och folk har hela tiden en tendens att röra sig mot ljudet av applåder. [...] varje artist med någorlunda karriär har lanserat sitt eget 'worship'-projekt [...] de andra artisterna, som sjunger om allt möjligt i livet men utifrån ett kristet perspektiv ses inte som alls lika trovärdiga, autentiska eller 'andliga'", Forsberg s 11.

39 Se här till Lundberg, Lundberg och Wittgren, som behandlar gudstjänsten ur ett terapeutiskt perspektiv, vilket avspeglas i studiens titel: *Gudstjänst för människan*.



Musica Sacra - Luthers musik- syn

Bearbejdet version af foredrag på Teologisk Pædagogisk Center 29. marts 2007

Til indledning

Talen skal være om Luther, og vi skal indlede med musik og med to Luther-citater.

Først musik af Heinrich Schütz, der blev født i 1585 og komponerede sine store og væsentlige værker op mod midten af 1600-tallet. Vi begynder således lidt post festum kan man sige, men alligevel helt tæt på sagens kerne: Luther og musikken. Schütz bringer gennem sine værker et af aspekterne i Luthers mange-facetterede arbejde med gudstjeneste og sprog, liturgi og salmesang, til en foreløbig kulmination, idet Schütz forfiner det musikalske udtryk omkring de tysk-sprogede prosa-tekster. Noget der uden tvivl ville have glædet og tiltalt Luther.

Luther hævdede og mestrede et sprogmusikalsk deklamationsideal, som Schütz senere fører til en foreløbig kulmination¹.

To Luther-citater

Efter klangen af Schütz-musikken to citater, der hver på sin måde og hver fra sin vinkel siger noget centralt om Luthers syn på musikken og dens plads i verden.

Først fra Martin Luthers fortale til Det nye Testamente:

”Evangelium er et græsk ord, der betyder et godt budskab, en god efterretning, gode nyheder, et godt råb, hvorom man synger, fortæller og er glad”².

Dernæst fra en af salmebogsfortalerne – nemlig fortalen til Valentin Babsts salmebog 1545:

”Thi Gud har gjort vort hjerte og mod glad gennem sin kære Søn, som han har hengivet for os til forløsning fra synd, død og djævel. Den, der for alvor tror noget sådant, kan ikke lade det være, han må glad og med lyst synge og fortælle derom, så at andre også kan høre og komme hertil. Men den, der ikke vil synge og fortælle derom, det er et tegn, at han ikke tror det og ikke hører til i Det nye glade Testamente, men

under Det gamle fordærvede, ulystelige Testamente⁷³.

Vi ser her at Luther forstår sangen og det at synge, som indlejret i ordet "evangelium". Ordet forklares ganske enkelt, som benævnelse for det glade budskab, hvorom man synger, fortæller og er glad. Altså ikke blot og bart "det glade budskab", men "Det glade budskab, **hvorom**, man synger, fortæller og er glad". Noterer man sig rækkefølgen, ja, så er sangen det første svar evangeliet afføder, og først derefter kommer det talte, videreføttende ord.

Det andet citat har afsæt i det gudgivne glade hjerte og troen på forløsningen. Den, som tror det, må synge og fortælle derom. Man noterer sig igen rækkefølgen: først nævnes sangen og dernæst, at der må og skal fortælles derom.

Vi skal med afsæt i den nysgerrighed disse citater må vække, på lidt mere systematisk vis forsøge at indkredse Luthers forståelse af musikken, og skal tage afsæt i betragtninger over musikkens oprindelse – eller om man vil: væsen⁴.

Musikken som gudgiven - fra skabelsens morgen.

I en af sine bordtaler siger Luther om musikken, at den er Guds gave og ikke skabt eller opfundet af menneske:

"Wer die Musik verachtet..., mit denen bin ich nicht zufrieden. Denn die Musik ist eine Gabe und ein Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich. Man vergisst dabei allen Zorn, Unkeuschheit, Hofart und andere Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik die nächste Stelle und die Höchste Ehre"⁵.

["Den der foragter Musik..., med ham eller hende er jeg ikke tilfreds. Thi musikken er en gave, skænket af Gud, og ikke menneskeværk. Af den grund fordriver den også djævelen og gør folk glade. Man glemmer derved al ukyskhed, hoffærdighed og andre laster. Næstefter teologien priser jeg musikken højest"]

Musikken er dermed ikke i første omgang „ars“ – altså: kunst – ej heller „scientia“ – altså: videnskab – men derimod „creatura“ –

altså: gudskabt og gudgiven⁶.

I den i denne sammenhæng centrale forte til *Symphonia iucundae* personificerer Luther musikken i personen "Frau Musica" og understreger – som den tyske teolog Oskar Söhngen udtrykker det – et ontologisk aspekt med sine ord om, at musikken er skabt i tidernes morgen sammen med verdens skabninger⁷.

At musikken er skabt sammen med den øvrige skabning vidner naturen i rigt mål om, og for Luther er alle lyde fra kæppens summen ved slaget gennem luften til fuglenes sang udtryk for Guds godhed mod alle skabninger og menneskene i særdeleshed:

"Til og med den usynlige luft synger når man slår den med en kæp. Blandt de vilde dyr og fuglene er sangen end mere vidunderlig. David, som selv var musiker, vidnede med forundring og glæde om fuglenes sang. Hvad skal jeg da mene om menneskets stemme, med hvilket intet andet kan sammenlignes?... Men når den af naturen givne musik formes og slibes af kunsten, da begynder man med forundring at ane Guds store og fuldkomne visdom"⁸.

Musikken er ordnet i rang og følge i Luthers tanke. Om dette skriver den danske teolog Nørager Pedersen i sit studium om musikken i gudstjenesten og Luthers musiksyn⁹:

"Musikken er imidlertid Guds skabning, ikke blot i dens enkleste form, *musica naturalis*, men også som *musica artificialis*, d.v.s. »den naturlige musik skærpet og poleret gennem kunsten«. Luther udfolder så at sige hele trinrækken: det forunderlige mysterium af en klang, der opstår, når man med en kæp slår i luften; det større under ved musikken hos livsvæsener, særlig fuglenes lovsang anført af den himmelske sangerinde nattergalen; menneskets begavelse med stemme, i hvilken musikken forbinder sig med ord; sluttelig efter disse former, hvorunder *musica naturalis* har givet sig til kende, *musica artificialis*, hvor man med forundring kan ane Guds fuldkomne visdom, men ikke begribe den, idet en synger en jævn sang eller tenor, medens tre, fire eller fem stemmer, der også bliver sunget, leger og springer med jubel omkring en sådan tenor, pryder og smykker på vidunderlig måde melodien med mange slags klange og opfører



ligesom en himmelsk ringdans.”¹⁰

Musikken er plantet ind i verden fra dennes begyndelse, og skabt sammen med og i samklang med alle de andre skabninger, i hvem musikken også er indplantet. Ikke mindst i bordtalerne giver Luther igen og igen udtryk for, at musikken er blandt de vigtigste af Guds mange, store og nåderige gaver til menneskene gennem skabelsen: Luther omtaler musikken som en ”frelsebringende og opløftende skabelse” (*salutaris et aleta creatura*)¹¹, som en ”meget stor gave fra Gud” (*Maximum, immo divinum donum*)¹², en ”over al måde stor og storartet gave fra Gud” (*donum divinum et excellentissimum*)¹³, hvis ”mangfoldighed og storhed i kraft og velsignelse” (*multitudo et magnitudo virtutis et bonitatis*)¹⁴ overgår menneskenes fatteevne.

Artes liberales

Luthers ord om musikken, som den gudgivne gave, der fra tidernes morgen har været verden iboende og givet alle skabninger – og her i særdeleshed menneskene – skal vi forsøge at sætte i forhold til musikkens plads i samtiden.

Den akademiske uddannelse i tiden indledtes med den almene uddannelse i ”*Artes liberales*”, og da Luther i 1501 kommer til universitetet i Erfurt for at studere jura er det også hans indgang til den akademiske verden. Her studerede man efter den antikke tradition de sproglige fag: grammatik, dialektik og retorik – sammenfattende kaldt ”trivium” – og de filosofiske fag: aritmetik, geometri, musik og astronomi – sammenfattende kaldt ”quadrivium”.

Man ser her musikken indplaceret i fagfællesskab med matematiske fag og astronomi. Det skyldes at man – præcis som i antikken – ser musikken under to vinkler og måske ligefrem i to fremtrædelsesformer: den teoretiske og den praktisk klingende. Musikken som teoretisk disciplin henregnes under quadrivium med sin tids musikteori quasi-naturvidenskabelig tilgang til det musikfaglige ud fra talforhold, herunder ikke mindst læren om sfærernes harmoni, hvorved det faglige slægtskab med både matematik og astronomi er logisk, mens musikken som praktisk klingende størrelse ikke beskæftiger den akademiske verden.

Studerede Luther således tidens musikteori under quadrivium,

dyrkede han den dog også praktisk. Og det var han næppe ene om, men den praktiske musikudøvelse lå i fritiden. Jan Lindhardt skriver således at musikundervisningen på universitet ganske vist var ”overvejende teoretisk og handlede om musikkens rette talforhold”, men at studenterne i deres fritid dyrkede ”meget musik og sang”. Luthers med-student Crotus mindes i sine erindringer Luther med ordene: ”Du var altid kendt som lærd filosof og musikus”¹⁵.

Artes liberales under pres.

Som sagt undervistes der i ”septem artes liberales” og undervisningen funderedes i vid udstrækning på de oversættelser af Aristoteles skrifter, der foretoges i 1200-tallet og fik afgørende indflydelse på universitets-undervisningen i de følgende århundreder, indtil kritikken fra den fremvoksende humanisme afstedkom en ændring¹⁶.

Det synes imidlertid svært for et moderne tilbageskuende øje, der betragter Luther og hans ytringer om musik, at se, at musikken i Luthers forståelse kan være meningsfuldt fastholdt entydigt under quadrivium.

Luthers vurdering af musikken som et næsten altomfattende gode lagt i verden og dens skabninger fra tidernes morgen af Gud Herren, sprænger alle akademiske og i det hele alle begrænsende tanke-modeller. Luthers musiksyn peger ud over den indlejring i videnskabelig-spekulative kategorier som vi finder hos antikke tænkere som Pythagoras og Boethius og genfinder hos de fleste middelalderlige musikteoretikere¹⁷.

Ganske vist er den klassiske tanke om sfærernes harmoni, ud fra hvilken himmellegemernes gang skaber klange i universet, en forestilling, der på bedste måde kan forenes med tanken om musikken som en del af skaberværket, men alene Luthers videre tale om fuglenes sang synes ikke at passe ind her – og i det hele det, at musikken, i forståelsen: den klingende musik, nærmest forstås som et af livets grundvilkår synes ikke foreneligt med musikkens plads som teoretisk disciplin i quadrivium, med den praktisk klingende musik liggende ganske uden for synsfeltet.

Som nævnt kan man ikke forstå Luther på anden måde end at musikken, ikke er *scientia* – altså videnskab, som fastlagt med musikken i quadrivium i den akademiske skole, og dermed forbeholdt de

lærde som lærd disciplin -, ej heller som *ars* – altså som kunst – og dermed ud fra tidens forhold forbeholdt en elite, der måtte kunne gøre sig fortjent dertil. Musikken er lagt i alt og alle ved skabelsen, og er – som allerede understreget – at forstå primært som sådan – som *creatura*.

Det er hævdet, at netop det lutherske kantorembede, var medvirkende årsag til at musikken ved siden af sin plads i quadrivium, til lige fik status som, man hvad man kunne kalde ”associeret medlem” i triviums forum af humanistisk-videnskabelige discipliner.

Musikken træder til som medfortolker af og medprædikant for Ordet qua begavet indsats af lutherske kantorer, der i latinskolerne forestår undervisningen i praktisk klingende musik til kirkeligt brug og klassiske dannelsesfag. Bl.a. herudaf vokser en tættere forbindelse mellem musikken og retorikken, og derigennem skabes der plads til musikken inden for den humanistiske fagkreds, hvor en moderne betragter i højere grad ser musikken som hjemmehørende.

En anekdote fra et af samtidens italienske teoretiske værker – Anton Francesco Dons *Dialogo della Musica* (Venezia 1544) - kan illustrere musikkens forskelligartede pladser i livet og studiet (skolen). Om samme anekdote, der her citeres fra gengivelsen i *Gyldendals Musikhistorie*, samtidig antyder en kritik af den stive struktur, må henstå som et ubesvaret spørgsmål:

”Doni fortæller i første del af sin dialog, hvordan fire musikinteresserede mødes og synger de nyeste madrigaler igennem. Mellem sangene diskuterer man tekstens og musikkens kvaliteter, fortæller anekdoter eller gør sig lystig over de lavere klassers manglende dannelse. Hen mod slutningen af seancen enes man om at mødes næste aften og invitere to ekstra deltagere, så man også kan prøve nogle fem- og seksstemmige madrigaler; men inden det sker, foreslår en af selskabet, at man drøfter musikkens teori. Et foredrag om konsonanser og forbud mod paralleller følger, men bliver afbrudt med bemærkningen: ”Vent med at diskutere dette til skolen, og ikke mens vi morer os. Vi vil dyrke vor ånd og ikke holde skole”. Ja, lad os holde os til sagen”¹⁸.

Det burgundiske hof var rigt og i ordets egentligste betydning toneangivende, og her arbejder på denne tid den berømte Heinrich

Isaac og en moderne CD-udgivelse af en af hans messer bærer den i vores sammenhæng ganske sigende undertitel ”Musik für Kaiser und Papst”.

Uden at overfortolke Luthers syn på musikken som en del af skabelsen og som sådan gudgiven, skal det dog antydes, at Luther med sit musiksyn sætter alle lige i forhold til musikken. Alle mennesker er skabt i Guds billede og bærer fra skabelsen det som Gud Herren har lagt deri, herunder musikken som en del af gaverne. Har musikken ved samfundets indretning, akademiske tankemodeller eller på anden måde været taget fra nogen, gives den med Luthers syn på musikkens væsen tilbage til alle.

Det gælder også Heinrich Isaacs musik, ihvorvel den kan være komponeret for de få – for eksempel for ”Kaiser und Papst”.

Øret - Det hørte

”Ocularia miracula longe minora sunt quam auricularia”

[”De undere vi iagttager med vore øjne, er meget ringere end, dem opfatter med vore øren”]¹⁹.

Med disse ord fra forelæsningerne over Genesis (fra årene 1535-1545) siger Luther næppe kun til musikken, men omvendt er musikken uden tvivl medtænkt. Musikken hører med til de ”undere” vi erfarer ved at lytte.

Evangeliet erfarer vi ligefuldt ved at lytte. I Luthers forelæsninger over Hebræer-brevet bliver vores evne til at høre fremhævet som den eneste vej til erkendelse og kristentro – ørerne betegnes som *organa Christiani hominis*²⁰. Luther anser ørerne for det egentlige værktøj for det kristne menneske, da mennesket ikke ved hjælp af nogen anden del af legemet, men kun ved troen kan blive retfærdiggjort og blive en kristen sjæl.

Vi hørte til indledning Luthers udlægning af ordet ”evangelium”, og hørte her, at evangeliet og musikken er i bedste forstand lænket til hinanden eller som Söhngen siger det: ”das Evangelium ruft nach der Musik”²¹.

I en prædiken over indledningen til 1. Peters brev siger Luther det igen, men på anden vis, når han om evangeliet siger, at det er ”ein predig und geschrey von der genad und barmhertzikeytt Gottis, durch den herren Christum mit seynem todt verdienet udn



erworben. Und ist eigentlich nichtdas, das ynn büchern und ynn buchstaben verfasst wirt, sondern mehr eyn mundliche predig und lebendig wortt, und eyn stym, die da ynn die gantz wellt erschallet und offentlich wirt aussgeschryen, das man uberal höret²².

Luther vender igen og igen tilbage til dette med det klingende ord. Han funderer og studser igen og igen over, at det i kirken ikke er tilstrækkeligt at ordet findes i bøger og læses, men at det skal leve i tale og høres.

”Der Dienst des neuen Bundes ist nicht auf steinernen und Toten Tafeln dargestellt, sondern steht aus klang der lebendigen Stimme”²³.

Den gregorianske sang

Luther går i kloster i 1505 og lever munkens liv 15 år med dets strengt regelbundne tidsskema, tidebønner, messer, studier²⁴ og møder her den gregorianske sang i brug. Vi erfarer ud fra Luthers ord om kirketonearterne, som vi senere skal vende tilbage til, en indlevethed i den kirkemusikalske praksis med de enkelte messetoners karakteristika m.m.

For på øret at genkalde os denne klangverden et kort eksempel

Luther anså, som vi har set, musikken som en Guds gave. Han så ingen grund til andet, og så derfor heller igen grund til at bekymre sig for musikkens kræfter, endsige gøre almene indsnævrende indgreb over for dens brug.

Når det således i en samtidig afhandling om netop den gregorianske sang, som vi netop har hørt et eksempel på, siges at netop denne musik repræsenterer den højeste grad af musikalsk udfoldelse og kunstfærdighed, der kan gives plads i kirken – andet og mere vil stå i vejen for den virkelige andagt – så er det en afkortning af musikken som Luther aldrig ville give sin tilslutning.

I en samtidig disputation om den gregorianske sang hedder det således:

”hvis du altså mener, at sangen i kirken fortsat skal bestå, så må du kun synge enstemmigt - der er én Gud, én dåb, én tro og én sang”²⁵.

Heroverfor er Luther præcist og umisforståeligt afvisende og siger i den profilerede fortale til Walters Gesangbuch fra 1524 ind i denne

sammenhæng:

”Auch das ich nicht der meynung byn / das durchs Euangelion / sollen alle künste zu boden geschlagen werden und vergehen / wie ettliche abergeystlichen für geben / Sondern ich wollt alle künste / sonderlich die Musica gerne sehen ym dienst / des der sie geben unn geschaffen hat /.”²⁶.

[“Desuden er jeg ikke af den mening, at alle kunstarter gennem evangeliet skal slås til jorden og forgå, som nogle lærde og fromme mener. Derimod ser jeg gerne at alle kunstarter, særlig musikken tages i dens tjeneste, som gav og skabte dem...]

Derfor, forstår vi, er Luther også fremmed over for de skrupler som kirkefaderen Augustin havde over for musikken, når han til tider fandt større glæde i sangen og musikken end han fandt i de ord, som var musikkens anledning og for hvem musikken skulle være det formidlende medium.

Igen betoner Luther at musikken er Guds gave og tilføjer: ”Ofte nok har den bevæget mig i en sådan grad, at jeg har fået lyst til at prædike. Men Augustin var så skrupuløs, at han gjorde en synd ud af glæden ved musikken”²⁷.

Sprog-melodisk deklamation.

Netop i forholdet til den gregorianske sang og arbejdet med den tysksprogede messe, er Luther meget opmærksom på deklamationen og at det at oversætte en tekst og umiddelbart sætte den til en melodi formet efter et andet sprog er problematisk.

Luther siger:

”Jeg ville i dag gerne have en tysk messe, jeg beskæftiger mig også dermed, men jeg ville jo gerne, at den havde en ret tysk art. Thi at man oversætter den latinske tekst og beholder latinske noder eller toner, lader jeg ske; men det lyder ikke artigt eller retskaffent. Begge dele, tekst og noder, accent, melodi og gebærder må komme af rette modersmål og stemme; ellers er det alt sammen en efterligning, som aberne gør”²⁸.

Det er her værd at stoppe op ved Thr. Georgiades studie om musik og sprog²⁹ og lade hans overvejelser om deklamation af latin over for tysk komme til orde. I en sammenhæng hvor Georgiades beskæftiger sig med det latinske sprog og dets betoningsforhold i forbindelse med en vokalsats af Palestrina³⁰, og her viser Palestrinas frihed i behandling af betoningsforhold. Georgiades fortsætter:

”Anders verhålt sich aber das Deutsche: Während im Lateinischen mit der Form die Betonung wechselt (adorare, adoro, adoratio, adoratio), behålt das Deutsche in allen Formen dieselbe Betonung: verehren, ich verehere, verehrte, wir verehren, verehrten, die Verehrung, der Verehrung usw. Eine Kluft trennt diese Sprachhaltung von der lateinischen. Für den Menschen, der sich einer Sprache wie der deutschen bedient, eröffnet sich ein von Grund auf anderer Aspekt der Wirklichkeit. Hier deckt sich gesprochene Sprache restlos mit der Bedeutung. Der Bedeutungsgehalt wird nicht allein durch die Satzstruktur auf Umwegen dargestellt, sondern verwirklicht sich unmittelbar im Erklängen. Jedes Wort verlangt gebieterisch, dass es mit seinem ihm eigenen, durch die Bedeutung bedingten Nachdruck erklingt. Denn hier ist die Betonung (und die mit ihr verbundene Längung) nichts anderes als der Nachdruck, der der bedeutungsstragenden Silbe zukommt; und diese Silbe ist natürlich stets dieselbe in jedem einfachen Wort. Das führt aber auch zum Einswerden von Wort und Nachdruck, von Sprache und Ausdruck, von Vergegenständlichung und Ich, von Objektivität und Subjektivität. Die deutsche Sprache ist mit einer menschlichen Haltung verknüpft, bei der Gegenständliches nur durch das Medium des Innerlichen, an gere Welt nur durch die innere angeschaut werden kann. Was für eine Würde erlangt die Betonung dadurch, dass sie Träger der Bedeutung wird, dass sie eine gleichsam wortschaffende Macht erhält! Und wie tiefgreifend ändert dies die Aufgaben der Musik!”³¹.

Georgiades ser store konsekvenser af denne sproglige forskellighed, og anfører i forlængelse af en omtale af Luthers tanker om en tysk messe (se ovenfor anførte Luther-citat fra *Wider die Himmlischen Propheten*), følgende markante synspunkt:

”Aber die deutsche Sprachhaltung ist auch mit der religiösen Einstellung der Reformation innig verknüpft. Man kann bis zu einem gewissen Grad das Fallenlassen der Messe schon von der Einführung der deutschen Sprache her verstehen, selbst wenn man von den theologischen Reformationsgedanken absieht. Luthers Entdeckung der deutschen Sprache, seine Hochachtung des Wortes in einem besonderen Sinn und seine Geringschätzung der Messe als Handlung hangen eng miteinander zusammen. Das Wort als Erklingendes ist für ihn nichts Autonom-Gegenständliches, nichts Formelhaftes (im Sinn etwa von Zauberformeln), nicht als vollzogenes ‘Werk’ greifbar - was alles im lateinischen Wort als Abglanz der antiken Haltung mit enthalten ist. Das Wort ist für Luther nur gegenwärtiger Bedeutungsgehalt. ‘Gegenwärtig’ und ‘Bedeutungsgehalt’ weisen im Grunde auf Gleiches hin: Die Vorstellung des ‘Gegenwärtigen’ hebt das Anbeten des vergegenständlichten Wortes, des Wortes als hypostasierter Idee, als ‘Form’, die um ihrer selbst willen, als eigene Wesenheit da ist, auf; die Vorstellung aber des Wortes als ausschliesslichen Bedeutungsgehaltes impliziert ebenfalls das Aufheben des Vergegenständlichten und des Formelhaften”³².

Balancen mellem tysk sprog tone og det musikalske udtryk finder – ifølge Georgiades – sin første og måske største blomstringstid i Heinrich Schütz værker³³. Derfor indledte vi med musik af Heinrich Schütz.

Hvad Luther fandt i musikken

Vi skal nu nærme os Luthers tanker om musikkens virkninger og i første omgang møde Luthers tanker i en sjælesørgerisk situation.

- trøst:

Blandt samtidens musikere kendte Luther flere. Først og fremmest skal nævnes Torgau-kantoren, Johann Walter, der var Luthers gode ven og medarbejder. Venskabet og samarbejdet med Walther var i en klasse for sig.

Men også andre af tidens store komponister, Ludwig Senfl, der – selv katolik – var ansat som Heinrichs Isaacs efterfølger ved det burgundiske hof. – og andre igen –



Om musikkens trøsterige virkning skriver Luther i et gribende, trøstende brev til den fortvivlede ven Matthias Weller³⁴, der atter og atter gribes af mismod og anfægtelser, således:

“Derfor, når du er ked af det og sorgen vil tage magten fra dig, så sig: ”Vig bort! Jeg skal spille Vor Herre Jesus Kristus en sang på regalen” [...] grib med friskt mod i tangenterne og syng til tankerne forsvinder, sådan som David og Elias gjorde. Komme Djævelen igen og giv dig bekymringer eller sorgfulde tanker, så vær ved friskt mod og sig: Ud, Djævel, nu må jeg synge og spille for min herre Jesus Kristus³⁵.”

- ”*virksomheder*”:

Luther taler i to opsatser om musikkens almene virkning, og sætter her musikken på førstepladsen efter teologien.

I *Peri tes musikes* fra 1530 siger Luther således:

”Musiken erao	Ich liebe die Musik,
Rciam damnantes non placent Schermerii	und es gefallen mir die Schwiirmer
nicht, die sie verdammen.	
Quia	Weil sie
1. Dei donum non hominum est,	1. ein Geschenk Gottes und nicht der
Menschen ist,	
2. Quia facit letos animos,	2. Weil sie die Seelen frohlich macht,
3. Quia fugat diabolum,	3. Weil sie den Teufel verjagt,
4. Quia innocens gaudium facit.	4. Weil sie unschuldige Freude weckt.
Interim pereunt	Darüber vergehen
irae,	die Zornanwandlungen
libidines,	die Begierden,
superbia.	der Hochmut.
Primum locum do Musicae post Theologiam.	Ich gebe der Musik den ersten Platz nach
der Theologie.	
Hoc patet exemplo David et omnium	Das ergibt sich aus dem Beispiel Davids
prophetarum,	und aller Propheten,
qui(a) omnia sua metris et cantibus	weil sie all das Ihre in Metren
mandaverunt.	und Gesängen überliefert haben.
5. Quia pacis tempore regnat	Weil sie in der Zeit des Friedens herrscht.
Durate ergo et erit melius arti huic post nos,	Haltet also aus, und es wird bei den Menschen nach uns bess er mit dieser Kunst stehen,
Quia pacis sunt.	weil sie im Frieden leben.
Duces Bavariae laudo in hoc,	Ich lobe die Fursten Bayems
quia Musicam colunt.	deshalb, weil sie die Musik pflegen.
Apud nos Saxones arma et Bombardae	Bei uns Sachsen werden die Waffen und
Praedicantur. Bombarden gepredigt” ¹ .	

der Theologie.

Hoc patet exemplo David et omnium
prophetarum,
qui(a) omnia sua metris et cantibus
mandaverunt.

Das ergibt sich aus dem Beispiel Davids
und aller Propheten,
weil sie all das Ihre in Metren
und Gesängen überliefert haben.

5. Quia pacis tempore regnat

Weil sie in der Zeit des Friedens herrscht.

Durate ergo et erit melius arti huic post nos,

Haltet also aus, und es wird bei den Menschen nach uns bess er mit dieser Kunst stehen,

Quia pacis sunt.

weil sie im Frieden leben.

Duces Bavariae laudo in hoc,

Ich lobe die Fürsten Bayems

quia Musicam colunt.

deshalb, weil sie die Musik pflegen.

Apud nos Saxones arma et Bombardae

Bei uns Sachsen werden die Waffen und

Praedicantur. Bombarden gepredigt³⁶.

I poetisk form, med musikken personificeret som *Frau Musica*, siger Luther:

Vor allen Freuden auf Erden
Kann niemand keine feiner werden,
Denn die ich geb mit mein Singen
Und mit manchem süßen Klingen.
Hie kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut,
Hie bleibt kein Zorn, Zank, Hass noch Neid,
Weichen muss alles Herzeleid,
Geiz, Sorg und was sonst hart anleit (= anliegt),
Führt hin mit aller Traurigkeit.
Auch ist ein jeder des wohl frei,
Dass solche Freud kein Sunde sei,
Sondern auch Gott viel bas (= besser) gefällt
Denn alle Freud der ganzen Welt.
Dem Teufel sie sein Werk zerstört
Und verhindert viel böser Mord.
Das zeigt David, des Königs, Tat,
Der dem Saul oft gewehret hat
Mit gutem süßem Harfenspiel,
Dass er nicht in grossen Mord Fiel.
Zum göttlichen Wort und Wahrheit



Macht sie das Herz still und bereit.
Solches hat Elisäus bekannt,
Da er den Geist durchs Harfen fand”³⁷.

- musikken som led i forkyndelsen

Teologen Marianne Christiansen giver i sit studie om kirkemusik og musik i kirken³⁸ en skildring af Luthers musiksyn, for så vidt angår musikken som et led i forkyndelsen. Hun fremhæver her en musikkens dobbeltfunktion, hvor musikken for det første skal være ”ordets klædedragt” som ”fanger menneskets opmærksomhed og gør det lydhørt over for forkyndelsen”. Luthers glæde ved musikken skinner igennem her med hans tanke på, at alle menneskene, og måske især de unge, har behov for og ret til at nyde musikken: “Oc vilde jeg gieme, at disse Sang (åndelige sange og salmer, m.a.) kunde end oc settis oc siugis på fire stemmer, paa det at Vngdomen (som dog skal udi Musica oc andre gode Konster opdragis) maatte haffue nogit til at fordriffue hine forgiffuige Boleuiser og ki.ødelige sang met, oc saaledes faa Orsag til at offuergiffue dem oc skillie sig aff met dem. Oc i deris sted maatte lære nogit som Gudfryctigt er til deris Saligheds forfremmelse. Saa at det gode kunde saa met lyst aff Vngdomen (som dog bør at haffue sin lyst) annammis, oc i dem indplantis”³⁹.

Den anden del af den dobbeltfunktion som musikken står i, vokser ud af det syn, at musikken selv er ladet med teologisk betydning. Luther ser musikken som gudgivet og derigennem menneskene som forpligtede på at give musikken tilbage i klang til den, der har givet den, og holder musikken for det vigtigste næstefter teologien. Luthers nære ven og medarbejder, Torgau-kantoren Walter, sætter musikken som teologiens søster: “Sie ist mit der Theologie Zugleich von Gott gegeben hie / Gott hat die Music fein bedeckt in der Theologie versteckt/ Er hat sie beid im fried geschmückt Das kein der andern ehr verrückt/ Sie sinn in freundschaft nahe verwzndt

Das sie fur schwestern wern erkandt /
...”⁴⁰.

Det her besungne søsterskab består i ”at de *begge* hver på sin måde fortolker evangeliet for menneskene. Teologien for forstanden og musikken for følelserne. Begge dele er for Luther nødvendige for forståelsen og erkendelse”⁴¹.

Videre betoner Marianne Christiansen en tredje forbindelse mellem forkyndelsen og musikken, nemlig musikkens evne til ”at illustrere og formidle den frihed, som evangeliet giver”⁴². Og det er ”selve nerven i Luthers teologi, at evangeliet giver frihed – frihed over for loven, som binder menneskene og holder dem fast i deres manglende evne til at opfylde den”⁴³. Luther kredsede ofte om den nederlandske komponist Josquin des Prez⁴⁴, hvis værker han fandt i særlig grad forløste denne frihed:

“Was lex ist, gett nicht von stad; was *euangelium* ist, das gett von stadt. *Sic Deus praedacavit euangelium etiam per musicam. ut vide tur in Josquin*, des alles Compositionen frolich, willig, milde heraus fleust, ist nitt zwungen und gnedigt *per reguias, sicut* des finken gesang.”

[”Hvad lover, kommer ikke ud af stedet, men hvad evangelium er, det bevæger sig. Således har Gud også gennem musikken prædiker evangeliet, som man kan se det hos Josquin, hvis kompositioner alle flyder muntert, villigt og mildt af sted og ikke er tvunget eller bundet af regler, ligesom fuglenes sang”]⁴⁵.

Luthers åbenhed over for mangeartede musikalske udtryk

Luther er i sit musiksyn åben over for forskellige musikalske udtryk, og hævder ikke nogen musikalsk dichotomi⁴⁶. Luther ser ikke bestemte musikalske former og udtryksmåder som uforenelige med et kristent levned eller med en kirkelig brug.

I et studie om fin-svensk menighedssang⁴⁷ ridser Jockum Krokfors det lutherske musiksyn op, og lægger her vægt på Luthers brede interesse for og kærlighed til musikken, der går på tværs af konfes

sioner og inddrager det – i tiden – moderne udtryk:

”Josquin och Senfl⁴⁸ har flera gemensamma drag som är betydelsefulla då det gäller att försöka bestamma Luthers musiksyn. För det första är de båda katoliker. Luther har alltså en öppenhet gentemot den katolska kyrkans musik. Detta säger han också själv i företalet till en psalmbok med begravningspsalmer, där han konstaterar att musiken i de katolska själamässorna är värdefulla medan texterna är okristliga.⁴⁹ För det andra är både Josquin och Senfl sin tids modernister i den mening att de stilmässigt bryter med sin tid. Luther är alltså i sin musiksyn öppen för nya inslag då det gäller det stilistiska i musik

Musik og gudstjeneste

Den kristne kirke har altid været præget af sang og musik, og Luther ønskede ikke at ændre på det. Tværtimod. Luther ønskede at føre sangen tilbage til folket – til menigheden. Derigennem får alle mulighed for at synge sig ind i livet og troen. For Luther var musik og sang – som nævnt – Guds gave til menneskene.

Alle skal synge med, og korene skal tage over dér, hvor det kræver en ekstra indsats og særlige kundskaber at få musikken til at klinge. Menigheden og koret er i Luthers forståelse hinandens gode kammerater og hjælpere, og begge har ansvar for og del i musikken ved gudstjenesten. I den mere kunstfærdige del af musikken ligger for Luther yderligere udtryk for Guds godhed mod menneskene: ”Og når menneskets naturlige musikalske færdighed bliver skærpet og udviklet, sådan at der skabes kunst, mærker vi med stor undren Guds store og fuldkomne visdom i musikken, som jo, når alt kommer til alt, er hans værk og hans gave...”

Den liturgiske sang

Luthers arbejde med f.eks. den liturgiske musik⁵¹ vidner om Luthers indsigt i musikalske spørgsmål og betoner samtidigt den vigtighed som Luther tillagde det musikalske udtryk. Johann Walther beskriver i sine erindringer om Luther, hvordan Luther blandt tidens liturgiske melodier, der henførtes til forskellige „toner“, valgte de toner, der passede til f.eks. evangelierecitation. Walther citerer her

Luther for at have sagt:

”Christum ist ein freundlicher HERR / und seine rede sind liblich / darumb wollen wir Sextum Tonum zum Evangelio nehmen / und weil S. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum zur epistel ordnen...”⁵².

[“Kristus er en venlig Herre og hans tale er mild, derfor tager vi sjette tone til evangeliet og fordi Skt. Paulus er en alvorlig Apostel, vil vi indordne epistlerne under ottende tone...”]

Salmesangen

Luthers grundige kendskab til musikken og det bevidste arbejde med valg af musikalsk udtryk inden for den liturgiske musik, som dette Walther-citat bevidner, har uden al tvivl også præget Luthers arbejde med melodier til salmer. Der er således grund til at antage, at Luther bevidst har valgt melodier med afpasset udtryk, herunder et tonearts-udtryk, der er i overensstemmelse med teksten.

Luthers salmer har melodier der er ny-komponerede fra tiden, eller melodier der fremstår som tilretninger af eller udviklede af kendt, fortrinsvis kirkeligt melodistof. Hvem der komponerede / tilrettede melodierne til Luthers salmer, er ikke klart dokumenteret og står lidt hen i det uvisse, men mange forskere hælder til den anskuelse, at et anseeligt antal af melodierne til Luthers salmer rent faktisk skyldes Luther selv⁵³. Luther er således ikke blot digter, men også komponist og dermed værdig til betegnelsen ”melopoet”.

Der er – egentligt talt uafhængigt af hvor mange eller hvor få melodier Luther selv har skrevet – grund til at betragte Luther-melodiernes form og art som paradigme for salmemelodier. Luther vidste hvad han gjorde i de musikalske sammenhænge, og betragtninger over hans valg af musikalsk udtryk er et væsentligt og betydende bidrag til enhver diskussion om salmemelodiernes art og måde.

Betrakter man melodierne til Luthers salmetekster ser man, at de udgør et rigt facetteret melodi-materiale og udnytter tidens musikalske udtrykspotentialer såvel i henseende til formdannelse som i henseende til tonearter.

Melodiernes spænder i form fra den helt enkle firelinjede strofe

(f.eks. KDDK 135 *Fra Himlen højt kom budskab*) over den klassiske Bar-form med "zwei Stollen und Abgesang" (f.eks. KDDK 544 *Vor Gud han er så fast en borg*) til de meget store former som den 10-linjede *Vi tro vi alle tro på Gud* (KDDK 542) og den 14-linjede *Midt i livet er vi stedt* (KDDK 355) (hvor melodien ganske vist repeterer de to første linier).

Inden for gruppen af melodier til Luthers salmer findes eksempler på en lang række tonearter fra tidens toneartssystem. Man skal her erindre sig, at de daværende tonearter, der hører til det såkaldte kirketonale system, byder på flere indbyrdes udtryks-forskelle end det senere dur-mol-system, som fra ca.1600 og op til og med vor egen tid var (og i overvejende grad stadigvæk er) det basale tonearts-system. Inden for de melodier vi har i den danske tradition i dag ser vi en række af de karakteristiske og karakterfulde kirketonearter, således f.eks. den joniske toneart (f.eks. KDDK 544 *Vor Gud han er så fast en borg*), den doriske (f.eks. KDDK 243 *I dødens bånd vor Frelser lå*), frygiske (f.eks. KDDK 1 *Af dybsens nød*), mixolydiske (f.eks. KDDK 321 *Kom sandheds Ånd! og vidne giv*), hypomixolydiske (f.eks. KDDK 339 *Lovet være du Jesus Krist*) og den æoliske toneart (f.eks. KDDK 523 *Var Gud ej med os denne stund*).

Luther stiller krav til den syngende menighed gennem de melodier, han har valgt og /eller komponeret til sine salmer. For det første derved, at melodierne er nye og ikke udtryk for melodisk genbrug - melodierne skal kort sagt læres - og for det andet ved at være til tider ganske lange og dermed krævende i henseende til at huske melodigangen.

Med Luthers syn på musikken er det imidlertid ikke sikkert, at det skal forstås som krav, og at det er sådan det musikalske stof skal vurderes. I stedet for at se krav, er det ganske sandsynligt, at man i langt højere grad skal se agtelse for og udnyttelse af musikken, som den gudgivne gave Luther anså den for at være. Tankegange om, hvad der er svært eller krævende, kan meget vel have været Luther ganske fremmede. Luther har ønsket musikken i fuld blomst og giver i øvrigt i sine skoletanker udtryk for, at det er væsentligt og vigtigt at opvoksende generationer lærer at synge flerstemmigt.

For Luther består der klare forbindelseslinier mellem den folkelige sang og kunstmusikken, hvor han ser den sidste som en forædling af

den første, og frem for alt ikke ser noget modsætningsforhold, hvor det folkelige skulle være mindre kunstnerisk lødigt eller det kunstnerisk lodige mindre folkeligt egnet.⁵⁴ Det synspunkt udviser grænser, som vi i dag - bl.a. som en følge af udviklingen i romantikken - er ganske indlevet med, og Luther-melodiernes righoldige musikalske formverden er et udtryk for Luthers tanker om en så at sige "enstrenget" musikalsk verden.

Tilsvarende ser Luther ikke betydende modsætninger mellem evangeliet og kunsten i det hele taget - her med musikken som højt prioriteret "undergruppe". Et klart udtryk for dette finder vi i Luthers ovenfor citerede fortale til Johann Walters *Chorgesangbuch* (1524), hvor Luther, øjensynlig i polemik med andre, jo netop siger at han "ikke er af den mening, at alle kunstarter gennem evangeliet skal slås til jorden og forgå, som nogle lærde og fromme mener. Derimod ser jeg gerne at alle kunstarter, særlig musikken tages i dens tjeneste, som gav og skabte dem..."⁵⁵.

Martin Luther og os.

Luthers tanker om salmesangen kom tidligt til Danmark og står på en fremskudt plads i Hans Thomissøns *Den Danske Psalmebog* fra 1569, hvor Luther har ordet i en fortale.

Og Luthers tanker er bærende for salmesangen nu som dengang.

Det betyder, at vi fortsat skal synge salmer, men det betyder frem for alt, at vi skal arbejde med det at synge og med det vi synger.

I den fortale af Luther, som aftrykkes hos Thomissøn 1569, genfinder vi formuleringer af Luther, som vi allerede så på ved indledningen til dette foredrag. Passussen gentages her, for at forstå en vigtig sammenhæng til følgende afsnit:

"Gud haffuer jo gjort vort hierte / sind oc mod lystigt oc glad / ved sin elskelige Søn som hand gaff for oss til en Genløselse fra Synden / Døden og Dieffuelen. Derfor huem saadant tror / den kand icke andit end met lyst och glæde siunge oc tale her om / at andre det ocsaa høre og annamme kunde. Men den som icke vil siunge eller tale der om / det er it tegn til / at hand icke tror det. Derfor haauer ieg met nogle Andre dictet oc tilsammen set nogle Aandelige Viser / at dem som dette bedre gjøre kunde / her met en

begyndelse og Orsag giffues maatte: At det hellige Euangelium (som nu aff Guds Naade er igen opkommit) kunde end oc saaledis komme på Foden igen / brugis / fordis / fremmis oc bevaris. At vi oc kunde berømme oss / som Moses gjør i sin Loffsang / Exod 15. At Christus er vort Loffsang: oc at wi ey skulle vide nogit andit at siunge eller tale om / end Jesum Christum vor Frelsermand. Som Paulus taler / 1. Corinth. 1⁵⁶.

Luthers "derfor" sætter scenen for arbejde med salmer eller, som Luther, siger "Åndelige Sange". Luther sætter sit "derfor" ind netop, som han har talt om at "huem saadant tror" må synge, med den meget skarpe modsætning, at den som "icke vil tale og siunge derom" dermed viser at "hand icke tror".

Fordi det er sådan, har Luther taget fat på at digte, for derigennem at skabe det, der skal synges. Måske skal sammenhængen også forstås sådan, at den der "icke vil tale og siunge derom" ved et digterisk arbejde som Luthers (eller andres) kunne hjælpes til i hvert fald at "siunge derom", underforstået, at hvis ordene ligger godt i munden og budskabet er nærværende, eksistentielt og relevant i form og indhold vil også de synge med, og dermed hjælpes ud af den situation, hvor de, ved ikke at synge, viser tegn på, at de ikke tror.

Ordet "derfor" viser endvidere ind i kommende tider ved at indlede den sætning, hvor Luther sætter sin egen indsats i relief og ind på den plads, han selv finder, den har. Det Luther ser, at han selv gør, er, at han ved at digte sine åndelige sange viser vej for andre "som dette bedre gjøre kunde" i håb om at de vil tage fat.

Og det gælder dengang som nu.

Her læser vi hele programmet for alt arbejde med at digte salmer og komponere salmemelodier. Det må gøres, for at vi kan få det, vi skal synge. Og vi må synge, for

"Gud haffuer jo gjort vort hierte / sind oc mod
lystigt oc glad / ved sin elskelige Søn som hand gaff
for oss til en Genløselse fra Synden / Døden og
Dieffuelen".

Har vi ikke det, vi kan synge, fordi ordene ikke ligger godt i munden, måske fordi ærinde og forkyndelse ikke er nærværende og

eksistentielt, eller fordi melodierne ikke fungerer og ikke kan rumme eller bære vores sang, ja, så synger vi ikke. Og den, der ikke synger, giver det tegn "at hand icke tror det".

Kan man udlede af Luthers tanker, at tekster og melodier ikke må have ansvar for, at vi ikke synger om troen, skal man imidlertid samtidigt holde sig for øje, at Luther satte høje standarder for såvel tekst som melodi med sine egne salmer og deres melodier. Ydermere må man huske på at Luther-melodierne – set med nutidsøjne – sætter deres krav, hvilket på ingen måde har bekymret Luther, og at Luther ser musik og kunsten i det hele taget som en vigtig og ønskværdig medspiller. Man erindrer sig ordene: "Derimod ser jeg gerne at alle kunstarter, særlig musikken tages i dens tjeneste, som gav og skabte dem..."

Hensynet til at tekster og melodier ikke må have ansvar for, at der ikke synges, skal imidlertid til enhver tid afbalanceres over for de hensyn, der må og skal tages til de i menigheden, der kunne tage anstød af nye og andre udtryksmåder såvel tekstligt som musikalsk. Ansvar for denne afbalancering ligger i høj grad hos de ansatte, der hver med deres teologiske og musikalske kompetencer parret med forståelse og indlevelse i menighedens forhold og vilkår må "sætte sig på bænken" i menighedens sted. Ud fra denne "placering" må man afgøre, hvad der er anvendeligt i den aktuelle sammenhæng, således at man på den ene side når ud til de fleste uden på den anden side at vække til forargelse hos andre.

Siden Luthers tid har verden ændret sig. Som tidligere nævnt bl.a. derved at vi i dag forbruger nu musik som måske nogensinde aldrig før ved at være tilhørere i masser af sammenhænge. Men alligevel, og heldigvis: Fællessangen lever fortsat. På sin vis i stærk opposition til mange trends, ikke mindst det stærkt individualistiske og selv-scene-sættende, der præger vor tid.

Litteratur

Christiansen, Marianne: *Musikken i kirken – kirkens musik?* Teol-tryk, Århus 1993

Söhngen, Oskar: *Theologie der Musik*. Kassel 1967

Georgiades, Thr.: *Musik und Sprache. Das Werden der*



abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe.

Berlin 1954

Nørager Pedersen, A.F.: *Gudstjeneste under musikkens auspicier. En Luther-studie.* Udgivet af Dansk Organist- og Kantorsamfund 1984.

Tobin, Henrik: *Den underbara harmonin.* Verbum 1996

Krokfors, Jockum: *Musiken i församlingen Åbo* 1993

Lindhardt, Jan: *Mellem Djævel og Gud. MARTIN LUTHER.* Gad 1991

Möller, Christian (Hrsg.): *Kirchelied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte.* Francke Verlag 2000

Thomissøn, Hans: *Den danske Psalmebog* København 1569. Reprint 1968

Ehrenforth, Karl Heinrich: *Geschichte der musikalischen Bildung. Eine Kultur-, Sozial- und Ideengeschichte in 40 Stationen.* Schott. Mainz 2005.

Jenny, Markus: *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge.* Köln / Wien 1985

Volp, Rainer: *Die Kunst, Gott zu feiern. LITURGIK* 1994

Slutnoter:

1 Söhngen s. 108 n. (Walter og Luther). Se i øvrigt

Georgiades s. 60 ff.

2 Citeret efter Christianse s. 51

3 Citeret efter Nørager Pedersen s. 10

4 Med en systematik lånt fra finske Jochum Krokfors og med inspiration og citater fra Oskar Söhngen

5 WA.TR 6, Nr 7034, 348

6 Söhngen s. 84

7 Söhngen s. 84

8 WA 50, 370 – citeret efter Krokfors s. 21

9 A.F. Nørager Pedersen *Gudstjeneste under musikkens auspicier. En Luther-studie.* Udgivet af Dansk Organist- og Kantorsamfund 1984.

10 Nørager Pedersen s. 3

11 Ibid. WA BD. 50, s.373 – citeret efter Söhngen s. 85

12 Tischreden nr. 968 – citeret efter Söhngen s. 85

13 Fortale til *Symphonia iucundae* WA Bd.50, s.368 f – citeret

efter Söhngen s. 85

14 Fortale til *Symphonia iucundae* WA Bd.50, s.368 f – citeret

efter Söhngen s. 85

15 Lindhardt s. 35

16 Lindhardt s.34

17 Söhngen s.83

18 *Gyldendals Musikhistorie* s. 287-288

19 Citeret efter Nørager Pedersen s. 5

20 Söhngen s. 82

21 Söhngen s.83

22 Söhngen s.82

23 *Operationes in Psalmos* 1519/21 (Ps 18,45) WA Bd. 5, S.

537 – citeret efter Söhngen s. 83

24 Lindhardt s. 41 og s. 55

25 Andreas Karlstadt i *De cantu gregoriano* 1522 – citeret

efter Söhngen s. 86

26 Citeret efter Möller 2000 s. 77. – se også Söhngen s. 87

27 Tischreden nr. 4441

28 Fra *Wider de himmlischen Propheten*, 1525. se Georgades s.61. Her citeret i denne danske oversættelse efter Nørager Pedersen s. 20.

29 Thr. Georgiades *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe.*

Berlin 1954

30 Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) italiensk komponist

31 Georgiades s 54-55

32 Georgiades s.63

33 Se Georgiades s. 62 ff

34 se Ehrenforth s. 210

35 Egen oversættelse fra det tyske – se Ehrenforth s.210 og Tobin s. 58

36 Söhngen s. 87-88

37 Se Söhngen s. 88. Nørager Pedersen gengiver teksten således:” Ingen glæde på jorden kan være finere end den, jeg giver med min sang og klang. Hvor der synges, kan der ikke være et ondt sind, ikke vrede, kiv, had eller nid, al hjertesorg, bekymring, uro og

tristhed må vige. Man skal ikke være bange for, at sådan glæde er synd, tværtimod behager den Gud mere end al glæde i hele verden. Musikken ødelægger djævelen og hans værk og forhindrer mangt et mord, det viser David, der ofte med sit harpespil har forhindret Saul i at begå mord. Musikken gør også hjertet stille og beredt for Guds ord og sandhed, det viser Elisas eksempel, idet Herrens And kom over ham, når strengespilleren greb harpen. [Den bedste tid på året er min, da synger fuglene, som himlen og jorden er fuld af, frem for alt spreder den kære nattergal glæde overalt med sin sang, Gud har skabt den som den rette sangerinde, der med sin sang priser ham dag og nat. Det gør min sang også]” – se Nørager Pedersen s. 2-3

38 Marianne Christiansen *Musikken i kirken – kirkens musik?* Teol-tryk, Århus 1993

39 Luther, fra fortalen til “Geystliche gesangk BucWein”, 1524. Cit.e. Hans Thomissøns oversættelse, 1569) her citeret fra Christiansen s. 50

40 Fra *Lob und Preis der löblichen Kunst Musica* 1538 – her citeret fra Christiansen s. 50-51

41 Christiansen s. 51

42 Christiansen s. 52

43 Christiansen s. 52

44 Josquin des Prez (1450-1521)

45 Tischreden WA bd. II s. 11, 1258 – her citeret fra Christiansen s. 52

46 Christiansen s. 53

47 Jockum Krokfors *Musiken i församlingen Åbo* 1993

48 Josquin des Prez (1450-1521), nederlandsk komponist. Ludwig Senfl (ca. 1490-ac. 1542), tysk komponist

49 WA 35, 479

50 Krokfors s. 37

51 Se videre herom hos Nørager Pedersen s. 17 ff.

52 Müller 2000 s. 121f.

53 Jenny s.16

54 Tobin s. 63.

55 Se note 26

56 Af ”Doctor Morten Luthers Fortale” i *Den danske Psalmebog ... Aff Hans Thomissøn. 1569. Reprint 1997.*



Anmeldelse
af Kirsten Nielsen



När tronen bliver til sang

Inger Selander: "När tron blir sång. Om psalm i text och ton." Artos & Norma bokförlag, Skellefteå 2008. ISBN 978-91-7580-412-5. 288 sider. Cirkapris: 280:-- SEK.

Docent Inger Selanders nye bog består af tolv artikler, der hver på deres måde belyser en række svenske salmers forhold til deres samtids teologi, sprog og kultur samt sociale og politiske forhold. Hovedvægten ligger på salmer fra sidste del af 1900 tallet. De fleste af artiklerne bygger videre på forelæsninger, som Inger Selander har holdt ved konferencer for litteraturforskere og salmeforskere. Nogle af artiklerne har været publiceret tidligere, men de er blevet omarbejdet med henblik på denne udgivelse.

Inger Selander understreger i sit forord, at salmeforskning er et område, der inviterer til tværvideenskabeligt arbejde. Et sådant tværvideenskabeligt forskningssamarbejde har Selander selv deltaget i som medlem af NORDHYMNs netværk. Med støtte fra Humanistiska Forskningsrådet har hun desuden arbejdet med projektet "Relationen mellan text och musik i moderna psalmer", hvilket bl.a. har resulteret i nogle af artiklerne i denne udgivelse. Ud af dette arbejde følger da også tesen, "att en tonsättning av en psalm är en tolkning av texten." (s. 10).

Hvad der imponerer ved Selanders forskning er, at hun ikke blot indgår i tværfaglige sammenhænge, men at hun, der er litteraturforsker, både formår at analysere salmerne som tekst og at give en analyse og en vurdering af de melodier, der er komponeret til de enkelte salmer. Det er langt mere almindeligt, at en forsker enten beskæftiger sig med teksten eller behandler melodisiden. Det er derfor med god grund, at hun i en periode var "adjungeret textexpert" for den svenske "1969 års psalmskommitté". I øvrigt er det en af styrkerne ved bogen, at Selander har så indgående et kendskab til de mange drøftelser, der fandt sted i komitéen, og kan pege på nogle af de kriterier, der blev anvendt ved udvælgelsen af salmer til salmebogen.

Bogen er en artikelsamling og skal læses som sådan. Selander har ikke forsøgt at skabe en fortløbende sammenhæng. Læseren kan derfor vælge at læse artiklerne i en anden rækkefølge, uden at det går ud over forståelsen. Formålet med bogen beskrives, meget beskedent, som det at "bidra till att väcka intresse för psalm och psalmsförfattare och till att öka kunskapen om och fördjupa förståelsen av enskilda psalmer, deras text och ton." (s. 11)

Dette formål bliver i allerhøjeste grad indfriet. Læsningen har givet mig stor lyst til at stifte nærmere bekendtskab med svensk salmetradition,

dels fordi den på mange måder ligner den danske, dels fordi der er tydelige forskelle. Når Selander taler om salmebogens store betydning for svensk kirkeliv og for det personlige fromhedsliv, er der tydelige ligheder mellem salmebogens rolle i Sverige og i Danmark. Og ganske mange af de iagttagelser, Selander har gjort m.h.t. de moderne salmers teologi og sprog set i forhold til ældre salmedigtning, kan jeg som dansker også nikke genkendende til. Hvad jeg derimod ser som anderledes er den store rolle, som vækkelserne og frikirketraditionerne har spillet for salmesangen i Sverige.

Bogens tolv artikler har følgende overskrifter:

1: Den svenska psalmenässansen från et litterärt perspektiv; 2: Arne H. Lindgren som psalmdiktare; 3: Relationen mellan text och musik belyst genom tre musikers tolkningar av Arne H. Lindgrens psalm "Det tänds ett ljus"; 4: "Kom nära, Gud". En psalmtext och dess melodier; 5: "De blomster som i marken bor". Harry Martinsons sommarpsalm; 6: Bo Setterlinds psalm "Kanske det är natt hos dig"; 7: Innan gryningen. En millenniepsalm av Ylva Eggehorn och Benny Anderson; 8: Möte med Britt G. Hallqvist och Egil Hovland; 9: "Min framtidsdag är ljus och lång". Den sångdiktande folkskolläraren Nils Frykman; 10: Psalmens bottenväv. Bibeln i psalmen från Olaus Petri till Anders Frostenson; 11: "Låt nya tankar tolka Kristi brud" - Siri Dahlquist, ungkyrklig psalmist och frivillig hjälppräst; 12: Sommarlovets invigning. "Den blomstertid", "Om sommaren den gröna" och "Idas Sommarvisa".

Som det fremgår heraf er der stor variation i emnerne, men et gennemgående træk er Selanders interesse for kombinationen af tekst og melodi. Som bibelforsker uden særlige musikkundskaber har det for mig været en øjenåbner at læse de eksempler, Selander giver på, hvordan komponisten kan bidrage til fortolkningen af en tekst. Naturligvis ved jeg af erfaring, at det ikke er ligegyldigt, om man vælger den ene eller den anden melodi til en salme. Og de fleste af os har vel også har gjort erfaringer med at synge en ny salme på en velkendt melodi og hele tiden fornemme, at den gamle salmes tekst ligger og vibrerer i baggrunden. Men hvor er det oplysende at få vist

i detaljen, hvad det er der sker med en tekst, når den ikke kun læses, men synges. Se fx gennemgangen af to forskellige melodier til "Kom nära, Gud" s. 94-97 eller s. 125-136 om melodierne til "Kanske det är natt hos dig" og Selanders spørgende overskrift "Fel melodi?"

Det har været spændende at læse Selander. Sprogligt er artiklerne veloplagte, man bliver nysgerrig, gribes af emnet og de mange salmecitater. Og meget ofte ønsker man, at de enkelte artikler var længere, for Selanders viden er tydeligvis langt større, end artiklerne kan give plads for. Arbejdsgangen i de enkelte analyser er nem at følge og præget af en yderst velgennemtænkt metodik til fortolkning af salmerne. Se fx gennemgangen af fem parametre: meter og rytme, struktur, stemning, semantik og stil s. 68-71. Det er litteraturforskerens sikre greb om tekstfortolkning, der styrer fremstillingen, men uden at belaste den.

Et andet aspekt, som er en stor gevinst ved Selanders måde at arbejde på, er hendes historiske interesse. Når man sidder med sin salmebog og synger en salme, er det salmen i dens foreliggende form, man synger. Og som oftest er det netop som sådan, man kender den og måske delvis kan den udenad. Det er vel kun, når der er foretaget ændringerne for forholdsvis nylig, i forbindelse med udgivelsen af en ny salmebog, at man bliver bevidst om, at en ældre salme kan have skiftet form undervejs. For hvis man stadig kan den gamle version udenad, ja så snubler man pludselig over ordene. Ved at inddrage teksthistorien er Selander i stand til at vise, hvordan forskellige tiders teologi og menneskesyn har påvirket revisionerne, og man får en langt klarere fornemmelse for, hvad der er karakteristisk for tidligere tiders teologi og i særdeleshed for ens egen tids måde at tænke og tale om Gud på.

Inger Selander interesserer sig for salmeforfatterne og giver ofte vigtige biografiske oplysninger (se også interviewet med Hallqvist og Hovland, s. 153-170). I den sammenhæng har det ikke mindst været en hjælp, at hun i en vis udstrækning informerer om salmedigternes øvrige lyriske produktion til belysning af deres salmer. Jeg er således ganske enig med hende, når hun s. 38 skriver følgende om det



lyriske sprog: "Lyrikens språk med dess variationsrikedom och mångtydighet kan förmedla och inspirera till andliga erfarenheter. Allt behöver inte förstås med en gång. I synnerhet det sjungna ordet sjunker in i vårt medvetande, påverkar oss och kan komma upp till ytan långt senare." Og her er det vigtigt, at salmekomiteén netop lagde vægt på salmernes lyriske kvalitet: "Man önskade psalmer med närhet till samtida lyrik och sökte igenom diktsamlingar efter dikter med existentiellt innehåll som kunde vara lämpliga att upptas i psalmboken." (s. 21). For Selander er salmen dog ikke blot et stykke lyrik, men en særlig genre, der også stiller andre krav for at kunne anvendes ved en gudstjeneste.

At vi lærer forfatterne at kende betyder ikke, at Selander i sin tolkning lader sig (og os) begrænse af forfatterens intention. Hun læser salmen som en brugstekst og giver derved plads for, at også læseren, ikke mindst gennem et selvstændigt valg af bibelske intertekster, kan give nye tolkninger af salmen. Se fx s. 203, hvor Selander betegner sin måde at arbejde på som "receptionsledet" og formulerer spørgsmålet: "Vilka bibelallusioner finner jag som läsare av psalmen?"

Selander er en imødekommende, lyttende læser, der kun i begrænset omfang går i rette med salmedigterne; men det er befriende af og til at kunne læse, at her er der anvendt klichéer, hvad enten det er klichéer hentet fra Kanaans tungemål eller blot en for hyppigt anvendt udtryksform. På s. 194 peger hun således på Frykmans mange klichéer og manglende sproglige originalitet, men kort efter kommer der dog den tilføjelse, at klichéerne og det konventionelle sprog ikke blot var en følge af det folkelige miljø, men var et ideal for vækkelsessang og forkyndelse, s. 199.

At Bibelen er af største betydning for både salmedigteren og brugeren af salmen bliver gjort tydeligt gennem de mange henvisninger til bibelske intertekster. Interessant er også påpegningen af, hvilke bibelske skrifter der i særlig grad henvises til i forskellige perioder, alt efter tidens dominerende teologi, og hvordan dette også påvirker salmernes form; se hertil artiklen om Bibelen i

salmerne fra Olaus Petri til Anders Frostenson, s. 201-232.

Ligeledes er det oplysende at få påvist, hvordan forholdet er mellem de kristne dogmer og salmerne, og hvilke digtere, der hellere tager udgangspunkt i en eksistentiel situation end i dogmet. Det gælder fx Setterlinds utraditionelle julesalme, "Kanske är det natt hos dig", som ikke begynder i dogmet, men i en eksistentiel situation. Derved skabes en form for salme, som har fået betegnelsen identifikationssalme. Formålet er, at vi, som synger salmen, skal komme overens med vores egen livssituation ved gennem salmen at finde hjælp til at forstå vores verden i lyset af det kristne budskab, s. 125. Til gengæld indeholder salmen ikke nogen kristologi, således som vi er vant til i ældre julesalmer.

Et emne, som i særlig grad har fascineret mig, er brugen af pilgrimsmotivet og Selanders redegørelse for, hvordan det anvendes på forskellige tidspunkter og hvorfor. For hvor ligger vægten? På målet for rejsen eller på selve rejsen? Emnet er ikke ukendt for dansk salmedigtning, men Selanders inddragelse af svensk kirkehistorie, er i denne sammenhæng yderst oplysende. Her er det igen artiklen om Bibelen i salmer fra Olaus Petri til Anders Frostenson, der er vigtig med dens eksempler på, hvordan ydre vilkår som emigrationsbølgen påvirker tolkningen af pilgrimsmotivet, så pilgrimssangene fx bliver til hjemlandssange, s. 221.

Og så er det morsomt at læse i den sidste artikel om traditioner i forbindelse med sommerens skoleafslutninger, hvor tradition og overgangsrite er vigtigere end indholdet af det, man synger. Her inddrages eksempelvis "Idas sommervisa", så vi får del i Emil fra Lønnebergs univers (jf. filmen "Emil och griseknoen"), men netop uden at Selander prøver at give en religiøs tolkning af denne ikke-religiøse tekst.

Selander er tekstfortolkeren med den fine sans for samspillet mellem tekst og melodi. Hendes viden om historie, litteratur og teologi gør læsningen berigende for enhver, der har lyst til at se på en tidsperiodes forestillingsverden gennem det særlige fokus,

som udgøres af salmedigtningen. Der er tale om tolkninger, som er med til at give en karakteristik af de forskellige salmedigtere og deres salmer. Der er således ikke tale om statistiske undersøgelser af moderne salmedigteres ordvalg eller metaforbrug, men om meget kompetente bud på væsentlige træk i ikke mindst de nyere salmers måde at tale om og til Gud på – i ord og toner.

Bogen kan derfor varmt anbefales til enhver, som interesserer sig for salmegenren, uanset om man selv har den svenske eller en anden salmebog som sin "lille Bibel".



Referat skrevet
af Per Högberg/Ove
Paulsen



Protokoll

Öppet nordiskt Koralseminarium nr 46 i Lund.

Tid: Måndagen den 16 mars 2009 kl. 10-16.

Plats: Institutionen för konst och musikvetenskap, LU.

Närvarande: Bengt Almfjord, Greger Andersson, Alf Bengtsson, Folke Bohlin, Lars Eckerdal, Christina Ekström, Torgny Erséus, Margareta Gårder Forss, Eva Hedlund, Per Högberg, Karin Karlsson, Rossen Krastev, Torvald Larsson, Iver Livendahl, Per Olof Nisser, Ove Paulsen, Inger Selander, Per Stobaeus samt Elisabet Wentz-Janacek.

Inledningsvis fastställs datum för kommande **Koralseminarium** (nr 47): **Måndag 19/10 kl. 10-16.**

Påföljande dag, **tisdag 20/10, arrangerar Nordhymn en hymnologisk dag** vid Centrum för teologi och religionsvetenskap (CTR), LU.

Dagordningen fastställs:

1. Nyutkommen hymnologisk litteratur.
2. Per Stobaeus nydisputerad i historia (biskop Brask).
3. Torgny Erséus
4. Lunch
5. Torvald Larsson
6. Per Högberg
7. Iver Liverdahl

1. Nyutkommen hymnologisk litteratur:

Elisabeth Wentz-Janacek

Nyutgåva av *Cecilia*. Omarbetad med tillägg av 20 nya sånger, däribland "O Guds Ande" (sv ps 367), 908 (Pange Lingua/Upp min tunga), psalm av Anders Piltz för första kommunionen (908: Du är hemliga vännen min).

Inger Selander: Ett ekumeniskt steg bakåt.

Folke Bohlin/Lars Eckerdal: Man tar med det man använder.

Torgny Erséus: Enligt influenser från Vatikanen skall det vara en gudstjänstbok och inte en psalmbok.

Stiftshistoriskt sällskapsmöte i Lund, lördag 14/3. Ny årsbok: Erkki Mörck: *Psalm 1, ett vers* (uttalas "itt vers"). *Kyrkomusik i Lunds stift under 1900-talet, del II* (Arcus). En fortsättning på det som handlar om kyrkomusik i Lunds stift. Disponerad kronologiskt men innehåller också en tematisk del. Tonsättarporträtt av Albert Runbäck. Boken avser ge en bred bild av vad som sjöngs och spelades i Lunds stifts kyrkor under 1900-talet. Psalmerna och psalmsången har getts störst utrymme. Författaren menar att psalmerna är de viktigaste momenten i gudstjänsten för församlingens aktiva deltagande. De olika psalm- och koralböckerna och deras tillkomsthistoria belyses liksom en mängd hymnarier, sångböcker och andra notutgåvor. Författaren, som har mer än femtio år bakom sig som kyrkomusiker, har också verkat som stiftsombud och regionalt skyddsombud för stiftets kyrkomusiker.

Inger Selander (litteraturvetare)

När tron blir sång. Om psalm i text och ton (Artos).

Översikt den svenska psalmrenässansen

Folke Bohlin: Inger Selander besitter den unika kombinationen av litteraturvetenskap och hymnologi.

Ove Paulsen

Hymnologi. Nordisk tidskrift 2009 (tidigare Hymnologiske meddelelser).

Nytt format. Inkluderar nu också bilder.

Fyra nummer.

1. poesiTEOri
2. Psalm, identitet och samhälle
3. Nytt från Finland
4. ?

Få svenska prenumeranter, förmodligen beroende på det dyra priset för varje utgåva.

Inger Selander påminner om att en presentation av Selander, Sven-Åke; Hansson, Karl-Johan: *Martin Luthers psalmer i de nordiska folkens liv*, äger rum tisdagen den 31 mars 2009 kl. 15.15 vid Språk och litteraturcentrum, sal H205.

Folke Bohlin

Restupplaga av Henrik Glahns avhandling kan rekvireras.

Lars Eckerdal: Supplement till Henrik Glahns sista bok: Förteckning över samtliga danska psalmmelodier (Libris).

2. Per Stobaeus: Tryckte biskop Hans Brask nidvisor mot lutheranerna?

Folke Bohlin: Hänvisar till Emil Liedgrens *Svensk psalm och andlig visa* (1926:113-114) Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag. Pågick ett "viskrig" i Tyskland. Reformationen innefattade också och inte minst sången.

OP: Det lader sig ikke gøre at bevise om Hans Brask skrev nidviser om den lutherske lære, men kong Gustavs anklager er for konkrete til at sagen kan være grebet ud af luften. Det er derimod et åbent spørgsmål om Hans Brask stod bag trykningen.

3. Torgny Erséus: Om melodin till O store Gud.

Sv Ps 11: Text/Carl Boberg, melodi ur *Sanningsvittnet* 1889

OP: Indlægget beskæftigede sig med melodien. Et gedigent materiale om Carl Bobergs tekst blev fremlagt som notat.

4. Lunch

5. Torvald Larsson försvarar sin C-uppsats.

Opponent är Lars Eckerdal. Ordförande är Greger Andersson.

OP: Torvald Larssons 64 sider lange afhandling var på forhånd rundsendt pr. mail. Titlen er *Georg Rudolph Londicers korallhandskrift. En historisk undersökning kring en musikkälla från 1700-talets Strängnäs*. Der er ikke gjort notater fra hverken opposition eller forsvar.

6. Per Högberg presenterar sitt pågående avhandlingsarbete.

OP: Arbejdet beskæftiger sig med forholdet mellem orgelbyggeri og menighedssang i Linköpings stift i ældre tid.

7. Iver Livendahl presenterar förekomst av preludierna ur kyrkomusikskrift funnen av Henning Hansen i andra kända dokument från 1700-talet.

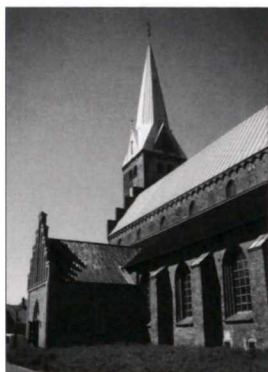
OP: Det var en præsentation af renskrifter af præludierne 4-10 og 37-38 i det kirkemusikskrift Henning Hansen har fundet. En del går igen i et håndskrift fra 1796 i Östergötlands museum.

Seminariets deltagare tackar Folke Bohlin och Rossen Krastev för generöst och omtänksamt värdskap inklusive fika och korallunch

Vid datorn
Per Högberg,
per.hogberg@hsm.gu.se

Manuskriptet indleveret i præliminær version, gennemgået og suppleret med enkelte oplysninger af Ove Paulsen(OP).

af Jens Lyster



Skt. Olai i Helsingør jubile- rer

Pinsedag, den 31. maj 2009, fejredes i Helsingør 450-året for den Skt. Olai Kirke, som står nu og som i 1961 blev domkirke i det nyoprettede Helsingør Stift.

Jubilæet blev fejret med festgudstjeneste, hvor stiftets biskop Lise-Lotte Rebel prædikede. I forlængelse af gudstjenesten holdtes reception, og alle kirkegængere modtog et eksemplar af det farvestrålende festskrift til lejligheden, "Helsingør Domkirke – Skt. Olai Kirke – 450 år", med en række bidrag om kirken og dens liv i fortid og nutid. Af interesse for dette tidsskrifts læsere kan være Sten Høgels artikel om "To digterpræster: Caspar Johannes Boye og Johannes Johansen". Domorganist Bo Grønbech skriver om "Organister ved Skt. Olai – et par profiler" (om Buxtehude, Baagøe og Rosenkilde Larsen). En artikel om "Glæden ved gensynet" handler om Hans Christensen Sthens forkyndelse i Skt. Olai Kirke af forventningen til den glædelige dommedag.

Ved receptionen præsenteredes også en udstilling i otte transparente glasmontrer i kirkens sydside og vestende. Udstillingen er åben for offentligheden i hele juni og juli, dagligt kl. 10-16 og med gratis adgang. En montre handler om Hans Christensen Sthen, der 1566-83 var kapellan ved kirken og i disse år påbegyndte et forfatterskab, der som bekendt omfatter en række af reformationsårhundredets bedste danske salmer. Bl.a. vises hans debut som salmedigter, der udkom som etbladstryk i 1572, en brudevise, som Sthen skrev i anledning af borgmester Henrik Mogensens bryllup den 3. februar 1572 og som blev afsunget, da bruden, den ærlige og dydelige Birgitta fra Flensborg, førtes til brudesengen. Montren rummer også sjældne eksemplarer af Sthens skrifter, hans "En liden Vandrebog" og "En liden Haandbog". "En liden Trøsteskrift" fra 1581 er udlånt fra De stærke Jyders Mindestue i Gammelsole, Øster Snede Sogn, og er skrevet af Sthen efter tabet af otte børn året forinden.

Af særlig interesse for musik- og salmebogsinteresserede er udstillingen af en rotterede, som blev fundet i lydhimlen over renæssanceprædikestolen under en restaurering af kirken i 2000-2001. Rottereden er udlånt af Helsingør Bymuseum. Den er foret med papirstumper, bl.a. af et brev fra kirkens organist fra 1642 til 1671, Hans Jensen Buxtehude til hans søn og kollega ved Skt. Mariæ i Helsingborg 1657-1660, Dietrich Buxtehude. Der er også et salmeblad, blad 25 fra en salmebog, med Luthers *Nu fryde sig hver kristen mand*. I hvilken salmebog findes denne salme af Luther på blad 25? Det gør den i "Udkaarne Psalmer, at siunge i den Christen Menigheds

Forsamling", der udkom i en række oplag midt i 1600-tallet. Ingen har hidtil seriøst interesseret sig for denne salmebog. Man har stiltiende og ganske urealistisk regnet med, at Hans Thomissøns salmebog fra 1569 nok var i brug i kirkerne, indtil den blev afløst af Kingos salmebog i 1699. Rottereden i Skt. Olai sætter et stort spørgsmålstegn ved denne opfattelse. Næste gang der skal skrives en dansk salmebogshistorie, vil rotteredens vidnesbyrd om brugen af "Udkaarne Psalmer" i Skt. Olai i Helsingør ikke være til at komme udenom. Vi kan så nogenlunde regne med, at rotten huserede i Skt. Olai, medens svenskerne huserede på Kronborg. Den unge Dietrich Buxtehude i Helsingborg må have modtaget brevet fra faderen med indbydelse til et besøg i Helsingør. Under dette besøg har Dietrich vel spillet på sin fars orgel i Skt. Olai og har tabt faderens brev i kirken, hvor rotten fandt både det og et blad af den ibrugværende salmebog.

"Hvad rottereden gemte" kunne blive titlen på den disputats, der forsvarer tesen om, at "Udkaarne Psalmer" som "the missing link" blev den gængse salmebog i danske kirker midt i 1600-tallet, afløseren af Thomissøns salmebog og en af forudsætningerne for Kingos salmebog. Ideen være hermed lanceret – i anledning af Darwin-året og Skt. Olai-året!

Bag tidsskriftet

Redaktørens referencegruppe

Lektor, dr. phil. Steffen Arndal (litteratur)	Campusvej 55, DK-5230 Odense M.	(+45) 65 50 32 18	arndal@litcul.sdu.dk
Provst, adj. professor ph.d. Peter Balslev-Clausen (KU)	Ahlmanns Allé 14, DK-2900 Hellerup	(+45) 39 62 79 27	pbc@teol.ku.dk
Rektor Ole Brinth (musik)	Lysestøbervej 7, DK-6070 Christiansfeld	(+45) 40 42 82 79	jorb@km.dk
Domorganist Birgitte Ebert (musik)	Hømvej 4, Høm, DK-6760 Ribe	(+45) 75 42 06 19	beb@km.dk
Rektor Eberhard Harbsmeier (sekretariat)	Kirkeallé 2, DK-6240 Løgumkloster	(+45) 74 74 55 99	ebh@km.dk
Lektor, stiftskonsulent Jørgen Kjærgaard (teologi)	Vestervig Kirkemusikskole Skindbjerg Høje 1, DK-7770 Vestervig	(+45) 97 94 16 85	jkj@km.dk
Dr. theol. h. c. Jens Lyster (teologi)	Drosselvænget 8, DK-6310 Broager	(+45) 35 11 41 07	jenslyster@gmail.com
Professor em., dr. theol. Kirsten Nielsen (AU)	Vågøgade 5, DK-8200 Århus N.	(+45) 89 42 22 53	kn@teol.au.dk KirstenN@post.tele.dk
Docent, fil. dr. Inger Selander (litteratur)	Runslingan 18 B, SE-224 77 Lund	(+46) 46-151729	inger.selander@litt.lu.se

Nordisk referencegruppe

MuL, teol. dr. Anna Maria Böckerman (FI)	Norra Heikelvägen 21 B, FI-027 00 Grankulla	(+358) 41 501 6016	abockerm@abo.fi
Teol. dr. Anna Jönsson Evertsson (SE)	Floravägen 31, SE-291 43 Kristianstad	(+46) 044-76967	Anna.Evertsson@tele2.se
Fagkonsulent, koncertorganist David Scott Hamnes (NO)	Liturgisk senter, Erkebispegården, NO-7013 Trondheim	(+47) 91 33 30 608	david.scott.hamnes@kirken.no
Professor, teol. dr. Einar Sigurbjörnsson (IS)	Nestaberg 8, IS-111 Reykjavik	(+354) 45 68 211	eisig@hi.is
Professor, dr. Erkki Tuppurainen (FI)	Retkeilijäntie 14 C 1, FI-702 00 Kuopio	(+358) 40 529 1370	erkki.tuppurainen@fimnet.fi

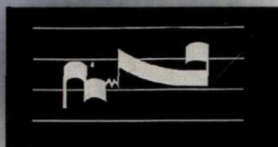


Salmehistorisk Selskabs bestyrelse

Lektor, dr. phil. Steffen Arndal	Campusvej 55, DK-5230 Odense M.	(+45) 65 50 32 18	arndal@litcul.sdu.dk
Provst, adj. professor, ph. d. Peter Balslev-Clausen, fmd.	Ahlmanns Allé 14, DK-2900 Hellerup	(+45) 39 62 79 27	pbc@teol.ku.dk
Rektor Eberhard Harbsmeier, Hymnologis sekretariat	Kirkeallé 2, DK-6240 Løgumkloster	(+45) 74 74 55 99	ebh@km.dk
Lektor, afdelingsleder Carsten Selch Jensen	Afdeling for Kirkehistorie, Københavns Universitet, Hækkehusvej 2, DK-5250 Odense SV.	(+45) 35 32 37 81	csj@teol.ku.dk
Forretningsfører, merkonom Vagner Lund	Caroline Amalievej 27, DK-2800 Lyngby	(+45) 45 88 48 65	vlu@teol.ku.dk
Dr. theol. h.c. Jens Lyster, næstformand	Drosselvænget 8, DK-6310 Broager	(+45) 35 11 41 07	jenslyster@gmail.com
Pastor em., cand. theol. Ove Paulsen, redaktør af Hym- nologi.	Hoffmannsvej 20, 3. tv. DK-8220 Brabrand	(+45) 26 21 19 43	paulsenove@gmail.com
Professor em., teol. dr. & fil. dr. Sven-Åke Selander, fmd. for NORDHYMN	Västra Häggviksvägen 17, SE-236 32 Höllviken	(+46) 40 453577	sven-ake.selander@teol.lu.se

Styringsgruppen for Nordisk Institut for Hymnologi (NORDHYMN)

Professor em., teol. dr. & fil. dr. Karl-Johan Hansson	Krubbvägen 1 E 10, FI-652 30 Vasa	(+358) 6 321 6421	khansson@abo.fi
Professor, dr. theol. Steffen Kjeldgaard-Pedersen	Egernvej 43, DK-2000 Frederiksberg C	(+45) 38 34 99 72	skp@teol.ku.dk
Sekretær: Vagner Lund	Det teologiske Fakultet, Købmagergade 44-46, DK-1150 København K	(+45) 35 32 36 23	vlu@teol.ku.dk
Professor, fil. dr. & teol. dr. Pétur Pétursson	Hjardarhaga 11, IS-107 Reykjavík	(+354) 562 9009	petp@hi.is
Professor em., teol.dr. fil. dr. Sven-Åke Selander, fmd.	V. Häggviksvägen 17, SE-236 32 Höllviken	(+46) 40 453577	sven-ake.selander@teol.lu.se
Førsteamanuensis, cand. mus & cand. phil. Sigvald Tveit	Postboks 1017, NO-0315 Oslo	(+47) 92 04 24 72	sigvald.tveit@imv.uio.no



Indholdet

i dette nummer



DEADLINE FOR NÆSTE NUMMER:

15. AUGUST 2009



<i>Jan Hermanson: Musikoplevelser - psykologiska synpunkter</i>	46
<i>Christina Ekström: Den Herrnhutiske Secten är mer än andre älskare af Musik</i>	50
<i>Per Olof Nisser: Lovsångsrörelsen</i>	59
<i>Ole Brinth: Musica Sacre - Luthers musiksyn</i>	66
<i>ANMELDELSE af Kirsten Nielsen: Når tronen bliver til sang</i>	80
<i>REFERAT skrevet af Per Högberg - suppleret af Ove Paulsen: Protokoll</i>	84
<i>Jens Lyster: Skt. Olai i Helsingør jubilerer</i>	87