

# To Grotrianer – salmemelodier mellem kirke & kunst og tradition & fornyelse<sup>1</sup>

AF JAKOB SCHWEPPENHÄUSER

*Ordet kan sendes tilbage i munden  
halleluja<sup>2</sup>  
(Grotrian)*

## Laub mod romantikerne

Da digteren Simon Grotrian i 2006 udsendte sin første salmesamling, *Jordens salt og verdens lys*, var det en stor begivenhed: det er ikke just hverdagskost, at ansete danske digtere bruger deres kræfter på at forfatte sangbare, kristne strofer i hobetal. Siden da er salmerne strømmet fra ham med en sådan kraft, at det næsten har været vanskeligt at følge med. I løbet af de år, der er gået, har to komponister markeret sig som Grotrians vægtigste tonesættere: Jesper Gottlieb og John Frandsen. Om disses forskellige tilgange til og løsninger på opgaven skal det handle i denne artikel; inden da kan det imidlertid være udbytterigt at kaste et blik tilbage i tiden og lade dette nutidige forhold belyses af et beslægtet musikhistorisk skisma.

Kirkemusikhistorien tæller adskillige eksempler på salmemelodifejder, hvoraf en helt central kunne kaldes ‘Laub mod romantikerne’ – måske kan man endda tale om salmemelodifejden herhjemme; en strid, som stadig er aktuel i dag, og som N.F.S. Grundtvig spillede (og spiller) en hovedrolle i. Dennes salmer slog en ny tone an i den danske kirkesangstradition, og de tilskyndede et stort antal komponister i samtiden til at stemme i med et tilsvarende nyt tonesprog: kirkemusik grundlagt på den danske romance, på kunstmusikken, som den lød midt i 1800-tallet. Der blev således skrevet et utal nye, romantisk farvede melodier til Grundtvigs salmer; præsten Peter Thyssen beretter: “Det føles nærmest som om, at alle de romantiske salmekomponister følte sig kaldede til at skrive deres egen melodi til de store Grundtvig-salmer. Således findes der 6 melodier til “Sov sødt, barnlille”, 8 melodier til “Giv mig, Gud, en salmetunge”, mens “Hil dig, frelser og forsoner”, har

hele 10 melodier fra den romantiske tradition”<sup>3</sup>

Det skortede altså mindst talt ikke på melodier til Grundtvig-salmerne – men alligevel var især én person langt fra tilfreds: komponisten, organisten, forfatteren og kirkesangsreformatoren Thomas Laub. Fra begyndelsen af 1900-tallet og frem iværksætter Laub, i både teori og praksis, en kompromisløs offensiv mod de romantiske komponister – herunder A.P. Berggreen, J.P.E. Hartmann, C.E.F. Weyse, L.M. Lindeman, Henrik Rung og Christian Barnekow. Laubs kirkemusikalske krigstogt føres ikke blot i forhold Grundtvigs salmer, men helt fundamentalt: ifølge Laub hører musik af denne art slet ikke hjemme i kirken. Sin egen kirkemusikforståelse former Laub dels på baggrund af gudstjenestekonteksten, dels på baggrund af traditionen. Nye salmemelodier bør funderes på solidt historisk grundlag, som for Laub udgøres af en firefoldighed af (især melodiske elementer fra) den gregorianske sang, (især harmoniske elementer fra) renæssancekomponisten Giovanni Pierluigi da Palestrinas kirkemusik og så de lutherske koraller – tilsammen: “den ægte gamle kirkegrund”<sup>4</sup> (som det hedder i Laubs teoretiske hovedværk *Musik og kirke* fra 1920) – samt endelig (især rytmiske elementer fra) folkevisen. Det betyder alt i alt bl.a. en omfattende anvendelse af kirketonearterne samt friere, mere ‘levende’ rytmer. Således rummer Thomas Laubs kritik af den romantiske kirkemusik både et internt musikalsk og et kontekstuel aspekt; det første først.

De romantiske salmemelodier, som Laub henregner til det, han kalder ‘den æstetiske’ musik, besidder *i sig selv* stiltræk – harmoniske, melodiske, rytmiske

og klanglige – som Laub finder problematiske for den lutherske gudstjeneste: “Den nye musiks opgave var at skabe toneskikkelser, helheder, som frembærere af menneskeligt sjæleliv”;<sup>5</sup> “den nye [musik] *må*, på grund af visse tonearter, modulationer, dissonanser o.s.v., – den *må* hige, rase, bruse, svulme, smægte, alt i dramatisk fremstilling. Og den *må* som sin ret kræve at nydes”.<sup>6</sup> Hos musikhistorikeren Henrik Palmars hedder det mere nøgternt, men ligeledes kritisk, at “[s]ådan som tonaliteten havde udviklet sig gennem romantikken, egnede den sig ikke til at skabe små, positive former som salmemelodier til fællessang”.<sup>7</sup> I Peter Thyssens udlægning synes den romantiske kirkemusik “med sine særlige suggestive virkemidler [...] at ville henlede opmærksomheden på tilhørerens egne følelser”, den “tjener det formål at skildre de stemninger og den rørelse, tilhøreren måtte blive henført i ved at lytte til denne musik”.<sup>8</sup> Laub ser således mekanismen munde ud i en uheldig (intermedial) “tvefoldethed, en tale i *ord* til Gud, en skæven til sig selv i den *tone* man nyder”;<sup>9</sup> ord og tone trækker i hver sin retning. Problematikeringen af den subjektivitetsdyrkelse, disse melodier afstedkommer, lader sig forbinde med Augustins (og senere Luthers) berømte begreb om det ind-i-sig-selv-krummede menneske: *homo incurvatus in se* – som i stedet burde koncentrere sig om forbindelsen til Gud og sin næste, og som derfor er syndigt.

Så til det kontekstuelle aspekt, som ifølge hymnologen Lea Maria Lucas Wierød er det afgørende hos Laub:<sup>10</sup> De romantiske komponisters salmemelodier stammer fra samtidens verdslige kunstmusik, fra vaudevillen, fra kunstlieden o.lign., og de trækker således

associationer knyttet hertil med sig ind i kirken – hvor de ikke hører hjemme. Da problemet altså ikke udføres af den musikalske kvalitet isoleret betragtet, kan Laub om de første linjer i C.Chr. Hoffmans melodi til Grundtvigs store passionssalme “Hil dig, Frelser og Forsoner” (som Laub mener hentet hos Schubert) skrive: “Her [i Schuberts “Ich schnitt’ es gern” fra *Die schöne Müllerin*, JS] giver disse klange et mageløst udtryk for møllersvendens forelskede uro og utålmodighed. De samme klange skal nu bære Grundtvigs dybt- alvorlige salmeord til den korsfæstede frelser. – Det er ikke nødvendigt at sige mere!!”.<sup>11</sup> Alligevel siger Laub mere, meget mere, om de romantiske komponisters salmemelodier – humoristisk og ofte med tendenser i retning af det ondskabsfulde.

Hos Wierød lyder indvendingen nu, at “[d]et er påfaldende, at Laub trods sin historiske bevidsthed og betoning af det kontekstuelle element ikke vælger at problematisere sandsynligheden af, at fremtidens salmesangere fortsat vil have den samme referenceramme (vaudevillen), som er forudsætningen for en sådan billeddannelse [Laub har præcist udmalet en heibergsk elsker i grøn kjole med høj krave og kalvekrø samt snævre, gule nanskinsbukser med ridestrøpper, JS]”.<sup>12</sup> Pointen er den, at senere syngende – eksempelvis nutidens – ikke længere vil associere, som Laub gjorde det, for i dag “er romancemelodierne blevet domesticerede i salmepertoiret – gennem genrens invagination”.<sup>13</sup> Samme pointe kan fremføres i forbindelse med nutidens tilbageholdenhed over for indoptagelsen af den såkaldt ‘rytmiske musik’ i kirken – men som på Laubs tid rokker dette forhold naturligvis ikke ved de interne, teologisk-musikalske

indvendinger.

Som nævnt er Grundtvig dén centrale skikkelse i Laubs opgør med romantikerne. Også Grundtvig, argumenterer Laub, er aldeles velforankret i den kirkelige tradition: “en stemme lagt til det store fælleskor, udfyldende og berigende dets samklange, aldrig skurrende imod det, i åndelig énhed med det”<sup>14</sup> – “[i]ngen har som Gr. haft sans for den historiske sammenhæng gennem tiderne”,<sup>15</sup> mener Laub. Det var også Grundtvigs egen ambition: “Jeg vil fremad til det Ny, der stræber at naae det Ældste i sin Apostoliske Skikkelse”.<sup>16</sup> Det, “den ny kirkesang”<sup>17</sup> for Laub står og falder med, bliver derfor, hvorvidt den “*svarer til salmeordene*, med ét ord om den er *af samme ånd* som Grundtvigs digtning”<sup>18</sup> – og altså ligeledes er “opståe[t] på den fælles kirkegrund”;<sup>19</sup> det er de romantiske komponisters melodier, som beskrevet, ingenlunde ifølge Laub.

Grunddistinktionen løber hos Laub mellem ‘det æstetiske’ og ‘det kirkelige’. Førstnævnte (i *Musik og kirke* brugt i betydningen: “det der tilfredsstillér éns mer eller mindre tilfældige skønhedskrav”<sup>20</sup>) er ifølge Laub karakteriseret ved sentimentalitet, ved at være ‘rørende’ – “[o]g blive rørt, det er jo det man skal, derfor går man i kirke”<sup>21</sup> – som det med en typisk, dybt sarkastisk formulering hedder. Det æstetiske er også karakteriseret ved at være dejligt og kønt;<sup>22</sup> det er knyttet til “*særlig fint udmaalede* [...] *sjæleskildringer*”,<sup>23</sup> dvs. noget subjektivt, personligt: “menneskeligt sjæleliv”,<sup>24</sup> som tidligere citeret – og således til “behag eller mishag”.<sup>25</sup> Det æstetiske er knyttet til “blid, elskovsfuld sødme”,<sup>26</sup> til det “*udtryksfulde*”<sup>27</sup> og “smukke”<sup>28</sup> – men dermed også til en “[kirkelig]

upålidelighed”.<sup>29</sup>

Hvori består da det ‘kirkelige’? Først og fremmest i traditionen, i det “ægte gamle”;<sup>30</sup> Laub anvender desuden termer som det “rene”<sup>31</sup> og “ydmyghed”,<sup>32</sup> “anstændighed”,<sup>33</sup> “fast, rolig og glad”,<sup>34</sup> “[afgjort] troværdighed og sandfærdighed” og “jævnhed”<sup>35</sup> – men også: “stor åndelig skønhed”.<sup>36</sup> I forhold til den æstetiske sangs subjektivitetsdyrkelse hedder det hos kirkehistorikeren Jørgen I. Jensen, at de laubske melodier “hører til i en personlighedsorienteret kultur, hvor den skarpe stilsans og disciplinering kan føre ud over det enkelte menneske”<sup>37</sup> – og dét er Laubs kirkelige forehavende. Mens det kirkelige altså i meget høj grad er knyttet til historie og tradition, er det æstetiske knyttet til samtidens omskiftelige smag – og dermed træder forbindelsen til en anden problemstilling frem: forholdet mellem fornyelse og bevarelse; et spørgsmål, der også kendes fra utallige debatter om nødvendigheden af nye salmer.<sup>38</sup>

Også på salmemelodiens felt råder kirken over et så bugnende forrådslager, at det kan synes tilstrækkeligt – men også her gælder det, at der kan argumenteres for, at fornyelsen alligevel til enhver tid er påkrævet. Det ligger i selve kristendommens væsen: evangeliet skal forkyndes ind i samtiden, aktualiseres. “Den kristne ånd er [...] en fornyelse, der indebærer, at det fornyede hele tiden selv skal fornyes. Igen og igen begynder dens ånd forfra, dens indsigter må genforstås, dens budskab genopstå fra sin gravlæggelse i klicheerne”,<sup>39</sup> med Erik A. Nielsens kristeligt-metaforiske ord. I stedet for modsætningen mellem fornyelse og bevarelse tænker Laub således i begrebet *videreførelse*, der kan siges at placere sig herimellem; med

formuleringer som “fornyelse ved tilbagevending”,<sup>40</sup> “forny sin ydre skikkelse uden at skifte åndspræg”,<sup>41</sup> “det ægte gamle [...], som har den evige fornyelse-sævne”<sup>42</sup> lægger Laub nok vægten på den historiske sammenhæng, men altid med blik for fornyelsens nødvendighed – dog: den *rette* fornyelse! Metaforisk betragtet betyder det, at det nye og det gamle skal stå “til hinanden som forældre til børn, som søskende til søskende”<sup>43</sup> – “som bækken altid må smage af sin kilde”.<sup>44</sup> Med Jørgen I. Jensens formulering fremkommer således i Laubs egne kompositioner netop “en fri musikalsk enhed af det nye og det gamle”.<sup>45</sup>

Thomas Laubs kirkesangsreform må siges at have været et succesfuldt foretagende, og hans eget melodibidrag til dansk kirkesang er vitterligt vægtigt, hvilket de 57 melodier (68 med bearbejdelser/rekonstruktioner), han i den nuværende koralbog er repræsenteret ved, bærer vidnesbyrd om: det er langt flere end alle andre repræsenterede komponister, og de fleste af melodierne er både indsungne og dominerende.<sup>46</sup> Han har derudover haft en enorm indflydelse – såvel i kraft af sin indførelse og genindførelse af gamle melodier som i kraft af, at elever af Laub (som Oluf Ring, Knud Jeppesen og Thorvald Aagaard) samt foreningen Samfundet Dansk Kirkesang har båret hans tankegods og stilidealer videre. “[Man kan ikke] komme uden om, at hovedparten af de melodier, der er i brug i den danske kirke, er præget af den klassiske *kirkestil*”,<sup>47</sup> med teologen Christian Thodberg, og det er i vid udstrækning Laubs fortjeneste.

Alligevel er det en kendsgerning, at mange romantiske melodier hører til de mest afholdte, og Laub har langtfra helt kunnet fravriste de romantiske kompo-

nister Grundtvig. Striden lever stadig i bedste velgående – man kan blot tænke på den tidligere nævnte “Hil dig, Frelser og Forsoner”: C.Chr. Hoffmans af Laub latterliggjorte melodi er om nogen blevet folkeeje, mens kun visse feinschmeckere, fagteologer og garvede organister sværger til den strengere laubske. “Det er sikkert et af de steder, hvor kampen Laub/ikke-Laub står hårdest”,<sup>48</sup> med Thodberg igen. Den ovennævnte laubianske gruppe ville sandsynligvis mene, at Laub i “Hil dig, Frelser og Forsoner” med den doriske kirketonearts kerneintervaller (kvint og lille tert) formulerer sig *præcist*, mens Laub-modstanderne snarere ville karakterisere melodien som *ubarmhjerlig*.<sup>49</sup> det er to forskellige blik på Laub. At Laub med sin melodi knytter direkte an til og viderefører den kirkelige tradition ved i førstelinjen at lade ekkoer af Johann Walters melodi til Luthers påskesalme “Christ lag in Todesbanden” (“I dødens bånd vor Frelser lå”) høres – som atter bygger på den middelalderlige påskesekvens “Victime Paschali Laudes”<sup>50</sup> – vil formentlig kun være et relevant argument for de i forvejen Laub-overbeviste.

Dette er ikke stedet at vælge side i denne ideologiske konflikt; til gengæld er det stedet at påpege, at melodierne hver for sig – som det er tilfældet for alle de salmer, der både har en romantisk og en laubsk melodi – fremhæver forskellige træk ved teksten, lader teksten virke forskelligt. Spørgsmålet bliver derfor også, hvilken Grundtvig man ønsker at synge! Ønsker man at lade hans kraftfulde ord indgyde heftig længsel og rørelse i det bankende hjerte, eller ønsker man snarere, med en mere nøgtern, fattet holdning, at indfælde ordene i en ritualiseret, overpersonlig

kirkesammenhæng?<sup>51</sup> Eller sat på spidsen: Ønsker man, at ordene peger indad eller opad? Med de romantiske komponisters melodier træder Grundtvigs romantiske side (“der er så mange fugle og så mange blomster”<sup>52</sup>) i forgrunden, mens hans kirkelighed og forankring i traditionen fortøner sig – og omvendt med Laubs; Grundtvig selv rummer begge dele.

### **Som Grundtvig, således Grotrian**

Laub finder altså hos Grundtvig den dengang i 1800-tallet tiltrængte videreførelse og fornyelse af den danske salmesang og besørger selv en tilsvarende musikalsk reform – som Grundtvig med største traditionsbevidsthed. Også Simon Grotrians salmedigtning er dybt forankret i traditionen, men den fornyer i højeste grad også denne;<sup>53</sup> spørgsmålet lyder nu: Hvilket *musikalsk* udtryk er Grotrian-salmerne hidtil blevet forlenet med? Hvilke sider af salmerne er blevet fremhævet? Et spørgsmål, der, som indledningsvis, også kan formuleres som: Hvilke sider af Grotrian har tonesætningerne ladet træde frem?

To danske komponister har taget kraftigt livtag med Grotrian-salmerne: Jesper Gottlieb og John Fransen.<sup>54</sup> Førstnævnte med den omfattende melo-disamling *Salmeregn* fra 2007 – udgivet af Det Kgl. Vajsenhus’ Forlag (og således kvasi-autoriseret, så at sige) – og koralbogen *Guds øje er en tordensol* (2015), som Gottlieb er medredaktør af og har leveret det med afstand største antal melodier til (nemlig 23, hvoraf 15 er nye). Sidstnævnte med dennes stort anlagte *Requiem*, uropført i 2013 og udgivet i 2014, rummer seks salmer af Grotrian, hvilket også gælder for korværket *Fuleroser og Engleskyer* (én salme går

igen fra rekviemmet), ligeledes uropført i 2013, men uddgivet. De seks *Requiem*-salmer samt en syvende har Frandsen også sat op som korværk med sit kor Convivium, og de samme syv indgår i koncertmosaikken *Simon Grotrian. Et digterportræt i tekster og musik* (2009); en enkelt Grotrian-salme fandt vej til hans Skt. Annæ Messe fra 2014. Gottlieb og Frandsen har nærmet sig Grotrian fra to vidt forskellige sider, på to vidt forskellige måder – to måder, som kan tænkes i forlængelse af Thomas Laub og romantikernes modstridende positioner i forholdet til Grundtvig.

Jesper Gottlieb er ikke klassisk komponist, men professionel musiker, universitetsunderviser og tekstforfatter. Ud over *Salmeregn* har han udsendt en række sang- og salmemelodier, sidstnævnte til Iben Krogsdahls salmer fra samlingen *Fuldmagt* (2013) – og så har han optrådt som forsanger og sangskriver i den hedengangne jive m.m.-kvartet Tintin & Hår-tørrerne. John Frandsen er, ud over at være organist og dirigent, en fremtrædende figur på den hjemlige kompositionsmusikscene, ikke mindst inden for kirkemusikken; komponistkollegaen Svend Hvidtfelt Nielsen skriver: “På dette område [ny kirkelig musik] har Frandsen markeret sig som sin generations betydeligste skikkelse i dansk musik”<sup>55</sup> – eksempelvis bevidnet med “bestillingen til fejring af Folkekirkens 150-års jubilæum, som resulterede i *Nu blitzer Åndens hvide lys* [...] (1999), som opførtes samtidig i over hundrede kirker landet over på selve jubilæumsdagen”.<sup>56</sup> Også litteraturen spiller en central rolle hos Frandsen, eksempelvis har han anvendt lyrikeren Pia Tafdrups digte (i *White Shadows*, 1993) og tonesat romanforfatteren Svend Aage Madsens store fortælling

*Tugt og utugt i mellemtiden* som intet mindre end en operatrilogi (1998-2004). Gottlieb og Frandsen kommer altså til Grotrian fra forskellige udgangspunkter; først skal det handle om Gottlieb.

### **A. Gottliebs Grotrian**

Indledningsvis kan det bemærkes, at Gottliebs *Salmeregn*-kompositioner synes skabt med direkte henblik på at blive taget i anvendelse i kirker (jf. udgivelsen ved Det Kgl. Vajsenhus’ Forlag), sognegårde og hjem – hvorfor den medfølgende indspilning med Gottliebs egen sangstemme samt klaverledsagelse ved Hans Esbjerg netop har status af *præsentations-cd*, ikke *kunstværk*: den fungerer “som hjælp til tilegnelsen af salmerne” (p. 66).

1. Kastes først et blik på det *harmoniske* plan i *Salmeregn*, er det præget af jazzelementer (maj-, dim-, sus- og sekstakkorder samt 9’ere og 11’ere), mange spændinger er så at sige retningsløse, mange forhold opløses ikke – men eksisterer mhp. at ‘farve’ akkorderne. Hverken den romantiske tradition (med markant anvendelse af funktionsharmonik) eller den laubske (med markant anvendelse af kirketonearterne – og undgåelse af harmoniske spændinger) spiller en fremtrædende rolle.

2. På det *melodiske* niveau arbejder Gottlieb i mindre grad i jazztraditionen – snarere rummer melodierne træk fra populærmusikken, fra visen og også fra den romantiske salmetradition. De er iørefaldende og relativt enkle – og dermed sangbare og folkelige, som det i udgangspunktet kræves af salmemelodier. Ofte hviler et sødmefyldt, følelsesfuldt skær over dem, med

Laub kan mange kaldes 'rørende'; mange er 'pæne', ligesom flere melodier vækker associationer, der går i retning af det barnlige og naive.

3. Heller ikke det *rytmiske* plan er videre jazzet (modsat eksempelvis Willy Egmoses ofte stærkt synkoperede salmemelodier) og kan også karakteriseres som visepræget og popinspireret – uden dog at læne sig op af 'den rytmiske musik' som eksempelvis Merete Wendler. En på alle tre punkter karakteristisk komposition kunne "Jesus Krist stå vagt til døden" være et eksempel på.

Det er dog også muligt enkelte steder at identificere elementer, der, med Thomas Laub, ville kunne rubriceres under 'kirkestil', eksempelvis i den kirketonalt prægede "Jeg viger i min sjæl" – meget fylder denne tradition dog under alle omstændigheder ikke. Med Laubs billede er kildens smag noget fortyndet i denne bæk! Når højskoleforstanderen og idéhistorikeren Jørgen Carlsen i et forord til *Salmeregn* skriver: "[M]an mærker tydeligt, at Jesper Gottlieb har god føling med den kirkemusikalske tradition",<sup>57</sup> sigtes formentlig snarere til den del af traditionen, som senere er kommet til med de romantiske melodier. Imidlertid kan Gottlieb som beskrevet heller ikke siges at lægge sig i umiddelbar forlængelse af denne kirkesangstradition, kun pletvis; til gengæld kan man argumentere for, at han, i kraft af pop- og jazztrækkene, på samme måde som romantikerne grundlæggende lader 'tidens toner' – rettere sagt: tidens *verdslige* toner – spille en central rolle. Generelt betragtet plukker Jesper Gottlieb eklektisk elementer fra en række forskellige traditioner og forbinder dem i en sammenhængende, naturligt virkende helhed. Alt i alt føjer Gottliebs

melodier sig friktionsfrit ind blandt moderne salmemelodier af en type, som vandt frem i 1970'erne – eksempler herpå kan Egil Hovlands, Erik Sommers, Erik Haumanns og Asger Pedersens melodier statuere.

Hvilken Grotrian fremstiller nu Gottlieb med disse midler – hvilke aspekter af Grotrian-salmerne kan disse kompositioner siges at fremhæve? Oplagt forekommer det at pege på den barnligt-naive side af Simon Grotrian,<sup>58</sup> ikke mindst når melodierne fra *Salmeregn* fremføres af en solosanger med klaverledsagelse som på præsentations-cd'en – 12 af salmerne er således også blevet brugt målrettet til børn i den kongenialt betitlede undervisningsudgivelse *Himmeldråber* fra 2012. Når det hos Carlsen i forordet hedder, at "Jesper Gottliebs melodier rummer den samme uforcerede spontanitet og uforstilte selvfølgelighed [som Grotrians salmer]",<sup>59</sup> kan det tænkes i forlængelse af dette aspekt. Derudover lader Gottlieb-melodierne den grotrianske inderlighed træde tydeligt frem, de pietistiske træk, hvilket fremførelsen på præsentations-cd'en ligeledes forstærker yderligere; melodierne lader – som det, som beskrevet, kan siges at være tilfældet for mange romantiske melodier – salmeteksterne pege indad, ind i den syngende eller lyttendes eget, individuelle følelsesliv. Jazzelementerne, spændingerne og dissonanserne kan næppe siges at fremhæve det tilsvarende spændingsfyldte, der skurrer i salmerne: de tekstlige 'dissonanser' – der til er klangene trods alt for velklingende, for 'pæne'. Endelig kan, helt grundlæggende, sammensatheden, den moderate eklekticisme, siges at fremhæve det tilsvarende eklektiske hos Grotrian. I forbindelse med

Gottlieb vil det dog, modsat Grotrian, være at gå for vidt at tale om et egentligt postmodernistisk udtryk.<sup>60</sup> hovedparten af de karakteristika, man typisk har forbundet hermed (pluralisme, citatrigdom, hybriditet, kollage etc.), synes ikke nærliggende at bringe i spil i forb. m. *Salmeregn*-kompositionerne. Så vidt Jesper Gottlieb; hvorledes placerer John Frandsen sig i forhold hertil?

### ***B. Frandsens Grotrian***

I modsætning til *Salmeregn*s præsentations-cd's brugskarakter er indspilningerne af Frandsens Grotrian-tonesætninger *kunstværker*: professionelt opførte, afsluttede værker, som det ganske vist er muligt at rekvirere partiturerne til mhp. selv at opføre dem, men hvis primære formål ikke synes at være menighedssangen; mere herom senere. Ligeledes i modsætning til Gottlieb har Frandsen formuleret sine overvejelser over arbejdet med Grotrian-salmerne skriftligt (Gottliebs korte "Musikalske optakt" i *Guds øje er en tordensol* er af mere generel karakter), og disse overvejelser kan danne afsæt for den videre drøftelse.

"*Det er mit håb*", skriver Frandsen, "*at modstillingen mellem Grotrians meget subjektivt sansede univers og det latinske ritual vil skabe en friktion i mit Requiem, der vil åbne døre til andre oplevelser og tolkninger*".<sup>61</sup> Her tænker komponisten altså dels i krydsningen af det subjektive og det overpersonlige (som samtidig er en krydsning af det nye og det gamle, det nutidige og det traditionelle), dels i at lade en forskel mellem de to komponenter træde frem; mødet skal kunne høres – ikke mindst af denne grund har

*Frandsen lagt salmeindslagene i rekviemmet i munden på den færøske troubadour Teitur Lassen. I bogstaveligste forstand følger Frandsen i Requiem Grotrian-salmerne ind i traditionen, ind mellem messeledene, ind i ritualen, og "[r]itualen rummer i sig selv en kraft eller en inerti, der hæver det ekspressive og dynamiske tekstindhold op i en overpersonlig sfære. Her adskiller et Requiem sig netop afgørende fra en opera: hvor man i operaen oftest forstærker de subjektive følelser hos sine dramatiske figurer, så er liturgiens funktion at ritualisere og almengøre dødens drama",<sup>62</sup> med Frandsens egne ord. Formen, den liturgiske sammenhæng, indvirker direkte på teksterne, således at det personlige, subjektive, i Grotrians salmer så at sige løftes op og bliver universelt; det nutidige indsættes i en tidløs sammenhæng – således at det tidløse kan strømme ind i det nutidige, og det nutidige ind i det tidløse: "Min ambition har været at lave et Requiem, som på den ene side er tro mod den liturgiske tradition, og på den anden side taler klart og direkte ind i netop vores tid".<sup>63</sup>*

Frandsen arbejder således meget bevidst med tradition/fornyelse-problemstillingen, hvilket også ekspliciteres andetsteds: "*[Grotrian-sangene] skal have en udformning, der svarer til digtenes ejendommelige balance mellem tradition og fornyelse*".<sup>64</sup> *Man kunne også, for at tænke i de tidligere anvendte baner, formulere det sådan, at sangene bestræber sig på at fremhæve denne "ejendommelige balance" hos Grotrian.*<sup>65</sup> Hos Frandsen som hos Grotrian (og som beskrevet hos Laub) består der intet modsætningsforhold mellem tradition og fornyelse, fortid og nutid – som et Grotrian-vers, der står som motto hos Frandsen i programmet til



Grottrian-mosaikken, lyder: “Fortidsnøgler passer ind i fremtidslåse”. *Hvordan kan de frandsenske Grottrian-tonesætninger nu karakteriseres?*

1. *Frandsens arbejde er forankret i den moderne kompositionsmusik – ‘ny musik’<sup>66</sup> – hvilket den gennemgående anvendelse af meget udvidet harmonik (løse fortegn) og ikke-opløste dissonanser er indicier på. Denne type dissonanser optræder hverken mhp. på opløsning (i en tonika, som i funktionsharmonikken) eller mhp. at ‘farve’ klangen, som det er tilfældet i jazzede udtryk; de dissonerer for dissonansens skyld. Et eksempel kan statuere af “Jeg fryser i mit verdensskrud” i Convivium-versionen, i hvilken en kvint mod en lav sekst i en molakkord (dvs. en mol b6) høres ved femte og sjette stavelse. Foruden ny musik-mærkerne, den modernistiske side af Frandsen, bærer harmonikken samtidig også præg af (sen-)romantisk inspiration; som eksempler herpå kan “Helligånden sværmer da” og “Hvad er nød for Herrens trone” (især i Convivium-udgaven) tjene.*

2. Som det fremgår af *Requiem*-versionen af sidstnævnte ligger dissonanserne først og fremmest i harmonierne i den specifikke korudsætning: Den af Teitur sunge *melodistemme* er isoleret betragtet konsonant og relativt enkel, mens Per Salos akkompagnerende orgelspil til gengæld strøer visse skæve harmonier ud over melodierne. Således fremstår melodierne som romantiske og viseprægede med enkelte modernistiske indslag. Det kan her være værd at erindre, at den romantiske og modernistiske musik ikke er adskilt af en entydig grænse – snarere må man tale om punkter på et spektrum: dissonanserne søger længere og længere ud, indtil de sprænger kravet om opløs-

ning. *Frandsens tonesprog er, som Jørgen I. Jensen karakteriserer det, “klassisk og modernistisk på samme tid”.*<sup>67</sup> *Men ikke nok med det, Frandsen griber også tilbage til det førklassiske, tilbage til “den allerældste flerstemmige musik for lidt over 1000 år siden, den såkaldte tostemmige organum. Intervallerne er gennemgående kvart, kvint og tritonus, derimod ikke på nogen måde som i den klassiske og romantiske musik tert”,*<sup>68</sup> *med Jensen igen.*

3. Også det *rytmiske* niveau rummer visse elementer fra den nye kompositionsmusiks værktøjskasse, eksempelvis i kraft af skæve taktarter i *Juleroser og Engleskyer* som 5/4 i “Lad os bære hjertet frem” og 5/8 i “Når klokken slår ni” samt trioler over talletidsplan i “En skov af lærketro”. Mere dominerende er imidlertid ret udprægede (romantiserede) visetræk, eksempelvis den simple valsetakt og sekstspringene – fx i “Kære Gud”. Alt i alt er det karakteristisk for Frandsen, at det dissonerende, komplekse, (post-)modernistiske, ny musik-prægede snarere ligger i det harmonisk-akkompagnementmæssige end i det rytmisk-melodiske; på sidstnævnte plan arbejder Frandsen i mere ‘folkelig’, (salme-)traditionel retning. Det vidner også *Juleroser og Engleskyer*-partiturerne om: Melodistemmen er som oftest relativt enkel, men hver salme er skrevet udførligt ud med forspil, polyfone stemmer, diverse dynamiske m.m. angivelser osv. samt ændringer fra strofe til strofe. Alt i alt signaleres entydigt professionel koncertopførelse snarere end folkelig fællessang; en væsentlig omstændighed, som senere skal granskes nærmere. En på alle tre punkter karakteristisk komposition kunne “Jeg fryser i mit verdensskrud” i Conviviums fremførelse være et eksempel på.

Hvilke aspekter af Grotrian-salmerne kan John Frandsens kompositioner siges at fremhæve? Hos Jesper Gottlieb accentueredes som beskrevet bl.a. en side, som kan forbindes med det barnlige og naive i både noder og fremførelse; i Teiturs solistiske foredrag (men ikke hos Convivium eller i *Juleroser og Engleskyer*) gør noget lignende – men alligevel anderledes – sig gældende hos Frandsen. Imidlertid må Teiturs Grotrian-fremstilling begribes i sin dødsMESSIGE sammenhæng, hvilket vil sige: indføjet mellem ofte utroligt dramatiske messeled (som det jo hører sig til i rekviemtraditionen fra Mozart over Verdi til Fauré, for at nævne nogle få kanoniserede) – eksempelvis “Din frelser bliver din klippe” mellem “Judex Ergo Cum Sedebit” og “Recordare, Jesu Pie”. Mens “Judex Ergo Cum Sedebit”, med det dissonerende, 74 sangere høje kæmpekor i fuld udfoldelse, er helt oppe at kradse i det øverste og, med hvirvlende, tordnende pauker og rungende dybe orgelbasser, nede at grave i det dybeste, står umiddelbart derefter “Din frelser bliver din klippe” spinkelt og spædt ‘i midten’, på det jævne – ‘her’. Værket veksler mellem stort og småt, mellem det helt intime og det halsbrækkende storladne – og skaber en voldsom spænding herimellem.

Tilbage til Teiturs fremførelse, som, i modsætning til de overvældende og sfæriske kor (DR Koncert-Koret og DR PigeKoret), ikke er upersonlig, ikke overpersonlig – den er tværtimod netop særdeles personlig; og i modsætning til de klassisk skolede solister er Teitur i udpræget grad *sig selv*: han synger med hørbar færøsk dialekt, og hans stemme er særdeles *menneskelig*. Det er et følsomt, ensomt menneske, skrøbeligt og fejlbarligt; et nøgent menneske

i lydbilledet med det sparsomme orgelakkompagnement. Dette menneskes stemme er, ikke mindst i kraft af den beskrevne kontrastvirkning, *lille* – og her kan altså en tråd til Gottlieb trækkes. Blot er det hos Frandsen i mindre grad melodierne i sig selv, der etablerer klejnheden: snarere er det fremførelsen og konteksten (dog bidrager det rent melodiske materiale undertiden også til fremhævelsen af denne dimension, fx i “Kære Gud, kære Gud”, hvis grundstemning næsten må beskrives som vuggeviselignende). Det samme gælder i nogen grad for den inderlighed, Gottlieb som tidligere beskrevet lader træde frem: Teiturs skrøbelige solosang sender, bl.a. i kraft af sin såkaldte *knirken*, sine følsomme fraseringer og små glissandoer, sin blødhed og lavmælted, også signaler, som kan forbindes med dette begreb. Den solistiske sang kan samtidig tænkes som et konkret udtryk for det moderne, individualiserede menneske, som er udstyret med en individuel tro; et *jeg*, som udtrykker personlige erfaringer, og som ikke er en del af korets fællesskab.

Gottliebs jazzelementer, de harmoniske spændinger, kan vanskeligt betegnes som ‘skurrende’, og de kunne som beskrevet næppe siges at fremhæve dette aspekt af salmerne. Hos Frandsen skurrer det til gengæld jævnlige, undertiden bliver det direkte ubehageligt. I rekviemmet ligger det skurrende også på et strukturelt niveau: i friktionen mellem dels de gamle latinske messeled og de nyskrevne, postmoderne salmetekster, dels mellem det klassiske orkester samt klassisk uddannede sangere og den populærkulturelle nutidsmarkør Teitur. I samme værk stryger Salos orgelspil ofte sangstemmen mod hårene med hastig,

kompliceret ornamentik, med harmoniske skævheder og med uopløste spændinger – og disse går igen i både Convivium-korudsætningen og i *Juleroser* og *Engleskyer*-partiturerne. Hos Frandsen kan man vitterligt tale om en skurren, en dissoneren, som står i skæv samklang med Grotrians og lader dennes træde frem. Evt. også på et mere specifikt teologisk niveau: det hos Grotrian, der skurrer mod det klassisk kirke-

lige. Endelig kunne, på et grundlæggende plan, en kompositorisk sammensathed identificeres hos Gottlieb (som hos Grotrian); en eklektisk fremgangsmåde, som imidlertid ikke kunne kvalificere til betegnelsen 'postmodernistisk'. Også dét kan derimod Frandsens i *Requiem* i vid udstrækning: det er et pluralistisk, citatrigt, (genre-)grænseoverskridende hybridværk med kollagelignende træk – Frandsen lader traditionens ekkoer klinge tydeligt med, eksempelvis i "Dies irae"-sætterne, som citerer Thomas af Celanos oprindelige 1100-tals-sekvens, men maskeret, forvredet. Dermed tydeliggøres de tilsvarende præ- og postmoderne sider i Grotrians salmedigtning: Frandsen tager som nutidig rekviemkomponist livtag med traditionen på en måde, som i flere henseender svarer til den måde, Grotrian som samtidisdigter har taget livtag med salmetraditionen.<sup>69</sup>

### ***C. Gottlieb & Frandsen: Komparativt***

Tilbage til Thomas Laubs krav til kirkemusikken: Hvorledes kan Jesper Gottlieb og John Frandsen nu indplaceres i forhold hertil? Forbindelsen til de

laubske idealer forekommer umiddelbart tydeligere hos Frandsen, hvilket bekræftes af den ydre omstændighed, at Laub-foreningen Samfundet Dansk Kirkesang markerede deres jubilæumskoncert i 1997 med en John Frandsen-bestilling.<sup>70</sup> Kontinuitetskravet – bækken, som må smage af sin kilde – kan Frandsen i højere grad end Gottlieb siges at honorere: samlet set hviler en meget begrænset del af dennes kompositioners vægt på Laubs tre historiske kirkemusiksjøler. Til gengæld kan man argumentere for, at Gottlieb og ligesindedes moderne salmemelodier efterhånden har vundet indpas i koralbogen og i folkekirkens gudstjeneste i en grad, som – ud fra den kontekstuel base-rede betragtning – berettiger til at tale om en ny form for kirkemusik.

I sammenligning må Frandsen siges mere udtalt at arbejde i kontinuitet med den fast etablerede kirkemusikalske tradition, som den ser ud i dag – men: i Grotrian-salmerne trækker han først og fremmest på den del af traditionen, som for Laub netop ikke hviler på "den ægte gamle kirkegrund": den (sen-)romantiske. Desuden trækker Frandsen, ligesom Gottlieb, på 'tidens toner' – blot er det de tidens toner, som lyder inden for den moderne kompositionsmusiks revir, ikke populærmusikkens. Men stadig: samtidens omskiftelige smag, som for Laub er knyttet til det æstetiske og dermed ikke hører hjemme i kirken. Laubs hovedanke er den, at tidens toner er *verdslige* (romancemelodierne er for Laub knyttet til vaudevillen og således teateret) og derfor fragter associationer, som ikke har med kirken at gøre, med ind i kirken; den nutidige pendant er laubianernes erklærede modstand mod 'rytmisk musik' i kirken<sup>71</sup> – idet denne,

som romancerne på sin tid, “hører hjemme i en helt anden brugssammenhæng”.<sup>72</sup>

Spørgsmålet er nu, om dette også gælder for ‘ny musik’ i dag: Er den på samme måde *verdslig* – er den på samme måde bærer af ikke-kirkelige associationer? Det kommer i sagens natur an på, hvad man anser for at være ‘ikke-kirkeligt’, men sikkert er det, at nutidens kompositionsmusik oftest rummer en *anderledeshed*, måske endda en *Andethed*, som lader sig forbinde med kirkens – og at den dermed ikke, i modsætning rock og pop osv., bærer det hverdagslige, verdsligt-velkendte med sig. Hos den tidligere citerede laubianske præst Peter Thyssen hedder det således: “I nutidens pluralistiske musikkultur er det [...] nærliggende at se den kirkelige musik og dermed salmesangen som en *alternativ* musikform”.<sup>73</sup> Imidlertid spiller også popmusikken ind hos Frandsen, nemlig i kraft af Teitur: Såvel hans person i sig selv som hans sangteknik (Laub ville nok strengt dekretere: ingen *knirken* i *kirken*!) signalerer ‘pop’. På den anden side: Rekviemmet er i dén grad i nærkontakt med kirkens rødder og inkorporerer som tidligere nævnt endda et velkendt gregoriansk tema; samlet set må Frandsen siges at placere sig tvetydigt i forhold til Laub.

Som tidligere beskrevet rummer *Salmeregn*-kompositionerne en grundlæggende simplicitet (især i melodistemmen), som gør dem velegnede til fællessang – de kan hurtigt læres, og professionel sangskoling er ikke påkrævet for at synge dem. Helt så entydigt ser det ikke ud for Frandsens vedkommende: Rigtignok fremstår det rent melodiske plan også her relativt ukompliceret – iørefaldende og logisk struktureret – når man lytter til både Teitur og Conviviums

indspilninger. Spørgsmålet bliver imidlertid, om disse melodier også ville være velfungerende som menighedssang i enklere udsætninger og uden professionelle sangere? Eller om det måske netop bl.a. er de vanskelige og komplekse harmoniske og fremførelsesmæssige greb, som giver dem deres eksistensberettigelse?

Desuden overholder Frandsen også kun i nogen grad det strofiske gentagelsesprincip, som kendetegner den lutherske salmesang: I *Fuleroser og Engelskyer*-partituret er hver enkelt strofe skrevet helt ud (som korværk), og de er i den forstand ikke (helt) gentagelige – og i *Requiem* er Salos orgelledsagelse af salmerne tilsvarende stærkt varieret, omskiftelig; til gengæld er Convivium-versionernes strofer identiske, og Teiturs sang i nogen grad også. Om Frandsen overhovedet har haft til hensigt, at hans arbejde med Grotrian generelt også skulle kunne udmøntes i gudstjenestelig fællessang, er et ubesvaret spørgsmål – diskussionen her er derfor overvejende hypotetisk. At det faktisk kunne være tilfældet, tyder imidlertid én omstændighed på: I *Simon Grotrian. Et digterportræt i tekster og musik* har Frandsen et sted eksplicit angivet, at en Grotrian-tekst fungerer som fællessalme, nemlig “Helligånden sværmer da”.

En relevant skelnen at operere med i forb. m. Gottlieb-Frandsen-sammenligningen kunne desuden løbe mellem høj- og lavkirkeligheden, tydeligst manifesteret i den græske og russiske ortodokse kirke til den ene side og en række forskellige protestantiske bevægelser (eksempelvis baptismen og pinsebevægelsen) til den anden. Digteren Søren Ulrik Thomsen forbinder i sit essay “Pro Ecclesia” førstnævnte med

tradition, liturgi, sakramenter, præsteembedet, det kultiske, fjernhed, alvor, værdighed og kirken som form; sidstnævnte er omvendt kritisk over for det formelle og lægger i stedet vægten på 'det egentlige' eller 'essentielle', på spontanitet og improvisation, på inderlighed, varme og livsglæde, på umiddelbar kropslighed, på naturlighed, ærlighed og hverdagslighed.<sup>74</sup> Flere begreber, som alle skal forstås som et spørgsmål om betoning, kan føjes til på begge fløje; på højkirkelighedssiden: Faderen, guddommelighed, ophøjethed, vertikalitet, uforståelighed, Anderledeshed (med den lutherske teolog Rudolph Otto: *das ganz Andere*), (Guds-)frygt (med samme Otto: *tremendum et fascinatum*). På lavkirkelighedssiden: Sønnen ('jesendom') og Helligånden, mellem menneskelighed (humanisme), nærhed, horisontalitet, jævnhed, venlighed, velkendthed, forståelighed, uhøjtidelighed, nutidighed. Mens højkirkeligheden hælder mod en betoning af *forskellen* til (resten af) verden, hælder lavkirkeligheden mod en betoning af *ligheden*; musikalsk kan 'den rytmiske musik' siges at repræsentere den lavkirkelige yderlighed, den latinske munke- og græske korsang den højkirkelige. Med Thomsens formulering placerer den lutherske kirke (sammen med den anglikanske) sig nu som "en *via media* i det kirkelige landskab",<sup>75</sup> midt mellem de to beskrevne fløje (hvorfor den netop møder en både høj- og lavkirkelig kritik).

Det forekommer rimeligt at hævde, at Gottlieb repræsenterer en tonesætning, der i hovedsagen bevæger sig langs det lavkirkelige register, mens Frandsens tonesætninger (og opførelser) ofte nærmer sig det højkirkelige. Selv skriver Frandsen i en over tyve år

gammel artikel: "I sin iver efter at komme folk i møde og gøre sit budskab spiseligt sigter man lavere og lavere [modsat 'det høje', JS]".<sup>76</sup> Han anvender derpå ord som "ubegribelighed" og "mysterium" om kristendommen og kritiserer 1994-salmebogstillæggets salmer for at være præget af "entydighed og en trang til hverdagslig konkretisering, som på det nærmeste udelukker [...] det mystiske, det gådefulde, det poetiske";<sup>77</sup> endelig kritiserer han "årtiers åndelige højdeskræk".<sup>78</sup> Som det fremgår, stræber Frandsen selv *opad*, og store dele af hans kritik ville kunne rettes mod Gottlieb og åndsbeslægtede salme-komponister.

En konkret manifestering af disse forskellige ståsteder i det kirkelige landskab kan også identificeres i forskellen mellem Gottliebs klaver og Frandsens orgel: Mens Gottliebs præsentationsafsugning ledsages af et 'jævnt' klaver, ledsages Teitur af orglet – det ophøjede, knejsende, kirkelige instrument par excellence. Selv om sangeren altså selv fremstår lille og nøgen, er han også på dette niveau føjet ind i, eller sammen med, noget større. Repræsenterer orglet den klassiske kirkemusik, repræsenterer klaveret derimod den romantiske musik: "romantikens kerneinstrument",<sup>79</sup> med Lea Maria Lucas Wierød, som videre iagttager:

En vigtig forskel på orglet og klaveret er sidstnævntes udvidede mulighed for subtile dynamikforskelle gennem tangenternes anslagsfølsomhed, hvilket gør instrumentet egnet til kunstromancens variationsrige emotionelle udtryksfuldhed og intime solopræg. Omvendt passer orglets volumenmæssige overlegenhed bedre til kirkeromancens status af fællessang.<sup>80</sup>

Hos Frandsen får det “intime solopræg”, som Teiturs foredrag giver, modspil fra orglets kirkelighed, det gør Gottliebs klaverakkompagnerede solosang ikke – til gengæld er *Salmeregner*-kompositionerne skrevet *mhp.* (bl.a. kirkelig) fællessang, hvilket som beskrevet er et mere åbent spørgsmål hos Frandsen.

Distinktionen mellem høj- og lavkirkelighed kan endelig også betragtes i forhold til Frandsens anvendelse af professionelle sangere over for Gottliebs egen indsyngning: Blandt Luthers mest centrale omlægninger af gudstjenesten (i sin *Deutsche Messe*) står indførelsen af menighedssangen på modersmålet – i den ortodokse kirkes mere kultiske ceremonier forstås oftest i stedet professionelle sangere kirkesangen; repræsenterer den ortodokse kirke (og i nogen grad katolicismen<sup>81</sup>) netop det højkirkelige, står det protestantiske, generelt betragtet, for det mere lavkirkelige: Hvert medlem af menigheden er i princippet en del af præsteskrabet,<sup>82</sup> hvorfor også alle (ideelt set...) synger med. I den forstand ligger der en implicit højkirkelighed hos Frandsen i både *Juleroser* og *Engleskyer*, *Requiem* og *Convivium*-versionerne af *Requiem*-salmene – i øvrigt er jo også rekviemtraditionen som sådan (romersk-)katolsk: *missa pro defunctis*. Og omvendt ligger der en implicit luthersk-protestantisk ‘lavkirkelighed’ i Gottliebs brugsorienterede udgivelse.

Høj- og lavkirkelighedsdrøftelsen antyder den sammenhæng mellem teologi og melodi, som Ole Brinth udtrykker på følgende anskuelige måde: “[É]n teologi klinger på en måde – en anden teologi på en anden”.<sup>83</sup> Netop derfor rummer den ‘kamp om

Grundtvig’, der udspiller sig mellem Laub-tilhængere og deres modstandere langt dyberestikkende perspektiver end blot overfladiske uenigheder om musikalsk smag. Brinth viser bl.a., hvordan, i den grundtvigsk-tidehvervske ende af spektret, organisten og komponisten Bernhard Christensens melodier naturligt hænger sammen med den lidt sagligt-tørre K.L. Aastrups salmetekster – og i den modsatte ende, hvordan jazzpianisten Villy Egmos og musiklæreren Merete Wendlers ‘friskere’ melodier hænger sammen med salmedigterne Lars Busk Sørensen og Hans Anker Jørgensens vers; eksempelvis identificerer Brinth en overensstemmelse mellem sidstnævntes sydamerikansk inspirerede befrielsesteologi og det latinamerikansk inspirerede tonesprog hos Wendler.<sup>84</sup>

Om Grotrian på en tilsvarende måde får sin faste komponist (eller faste gruppe af åndsbeslægtede komponister) skal vise sig; her parkeres imidlertid Grotrian for en stund, så det i det følgende i stedet kan handle om salmeteksten og -melodiens indbyrdes forhold på et mere generelt niveau.

### **Teksten & melodien I:** *Løftet tale*

En drøftelse af salmemelodier er også en drøftelse af forholdet mellem sprog og musik – forholdet mellem sprog og musik i hvert eneste specifikke, intermediale møde mellem tekst og melodi. Dette aspekt står aldeles centralt i den laubske tankegang, i hvilken det til stadighed betragtes fra én bestemt vinkel, nemlig med stadigt henblik på et krav om, at *musikken skal bære teksten frem*. Dette krav, eller ideal, formuleres

fleres steder og på mange måder hos såvel Laub selv som hos hans disciple; i *Kirke og musik* intoneres det allerede på de første sider, og som så ofte med historisk afsæt – nemlig i kraft af “[d]e ældste melodier”,<sup>85</sup> hvilket vil sige den gregorianske sang. Laub opfatter disse som “løftet tale”:<sup>86</sup> en sang, som *vokser ud af ordene*,<sup>87</sup> og i denne kronologi ligger også det hierarkiske forhold: Musikken skal *tjene* teksten – teksten, som frembærer evangeliets ord. For Laub er netop dette det kirkelige ved en melodi: “...en kirkelig melodi, – kirkelig, fordi alt hvad der sker i den tjener til at sætte ordene i det rette lys, så at man får indtryk af at de er sagt for deres egen skyld”.<sup>88</sup> Tanken bygger på et mere grundlæggende forhold: “[M]enighedens sang i kirken er et ekko af evangeliet”,<sup>89</sup> med organisten Inge Bønnerup. Og tråden kan trækkes videre til den luthersk-protestantiske (og i endnu højere grad den calviniske og zwingliske) gudstjeneste som sådan, der netop er en *ordets gudstjeneste*. Luther satte også musikken højt, men først og fremmest som redskab for forkyndelsen. Tilbage til Laub og *den løftede tale*: Laub insisterer ifølge Peter Thyssen på *talesproget* som udgangspunktet for musikken [...] Det menneskelige talesprog foregår altid i et bestemt *tonefald* – og deri har musikkens [sic] en naturlig forbindelse til sproget. Laub nævner fire hovedelementer i taletonen, der også er grundlaget i musikken, nemlig 1) den *melodiske* og 2) *rytmiske bevægelse*, 3) *styrkegraden* og 4) *klangfarven*. Da disse fire elementer (i mere eller [sic] mindre udpræget grad) altid forekommer i den menneskelige tale, vil forekomsten af de samme elementer i *musikken* følgelig kunne opfattes i analogi til talesproget. Den menneskelige tale bliver for Laub

musikkens »naturlige fundament«.<sup>90</sup>

Dermed er vejen ikke lang til den tanke, at sangen er i stand til at vokse ud af talen – og salmemelodien ud af teksten – men *hvordan?* Den gode salmemelodi skal, med den laubianske sanginspektør Arne Berg, “forholde sig til tekstens grundindhold eller grundstemning; melodien skal frigøre til en helhedsforståelse og ikke forføre til en fortolkning af enkelte motiver”.<sup>91</sup> Som det fremgår, toner her mod- eller fjendebilledet frem – atter repræsenteret ved den romantiske kirkemusik: den ikoniske, tonemalende *illustration* eller fortolkning af enkeltordet, af den enkelte semantiske enhed. En sådan er der nemlig mindst to intermediale problemer forbundet med; det første er knyttet til den strofiske form. Den lutherske menighedssalme er som bekendt strofisk, så fra strofe til strofe forandres ordene, mens melodien forbliver den samme: “[T]eksttolkningen i Barnekows melodi [til “Kom, Gud Helligånd, kom brat” knytter] sig strengt til de enkelte ord og motiver i salmens første vers”,<sup>92</sup> lyder kritikken eksempelvis hos Berg. Romantikerne Barnekow “anvender en skalafremmed kromatisk tone som ikonisk skildring af ordet ‘gennembryd’ i strofe et, hvilket derefter må »slæbes med til de øvrige sangstrofer, hvor den virker umotiveret og kunstlet«”,<sup>93</sup> med Lea Maria Lucas Wierød, som her citerer metrikere Arthur Arnholtz. Musikhistorikeren og organisten Henrik Palsmar lægger til, at “den fysiske og psykologiske spænding ved udførelsen ikke tåler gentagelse [...] Melodien burde efter sin egen musikalske logik slutte efter første vers og egner sig ikke til strofisk gentagelse”.<sup>94</sup> Heroverfor står den sal-

memelodi, som rammer “*tekstens grundtone*”,<sup>95</sup> med Berg igen – Laub selv fordrede, som tidligere citeret, melodier *af samme ånd* som Grundtvigs tekster. Der er altså tydeligvis tale om en størrelse, som vanskeligere lader sig bestemme end et enkeltords betydning – men ikke desto mindre er det denne størrelse, den laubske bevægelses salmemelodier bestræber sig på at indfange; så vidt det strofiske problem.

Og så til det andet intermediale problem: Berg refererer videre Jørgen I. Jensens formulering: “»Der skal bestå et kontrapunktisk spændingsfelt mellem tekst og melodi.« Melodien skal ikke gøre sig til ét med teksten, men derimod skabe et musikalsk »rum«, inden for hvilket den syngende bliver sat fri til at kunne forholde sig til teksten som helhed”.<sup>96</sup> Gennem denne interne ‘afstand’ mellem tekst og musik rykker ordet, efter denne opfattelse, i forgrunden – helt i Luthers ånd. “Det modsatte, at tekst og musik smelter sammen i et fælles kunstnerisk udtryk, er karakteristisk for kunstmusikken; f.eks. soloarien hos Bach (“Erbarme dich”);<sup>97</sup> fortsætter Berg. Her gendekkes den skelnen mellem æstetisk og kirkeligt, som er så afgørende for Laub: Det er problematisk, når en salmemelodi, eksempelvis en romantisk (‘æstetisk’), “er så smægtende-indsmigrende, at den helt fjerner opmærksomheden fra salmens tekst”,<sup>98</sup> med Thyssen. Arne Berg uddyber problemstillingen ved at gribe til begreberne *aktiverende* hhv. *passiviserende* melodik:<sup>99</sup> “Helt overordnet må melodien [Henning Christiansens melodi til Grundtvigs “I al sin glans nu stråler solen”] siges at falde på, at den i utilstedelig grad *binder* den eller de syngende til selve *afsyngningen*, fremfor at *frigøre* den syngende til en fordybelse

i selve *teksten*”.<sup>100</sup> Sidstnævnte finder ifølge Berg eksempelvis sted hos Laub i hans rekonstruktion af en gammel sekvensmelodi anvendt til den tidligere omtalte Grundtvig-salme “Kom, Gud Helligånd, kom brat”: “En bøjelig, svajende rytme, der giver naturlig fremdrift og deklamation, hvor man netop *selv* skal investere sig i teksttolkningen”.<sup>101</sup> Atter er ordet i fokus – og det vel at mærke udelukkende dets evangeliske indhold.

Hos Laub findes nemlig en tankegang, der kan karakteriseres som en musikalsk-sproglig ikonoklasme: “Billedsproget hvis formål i ret salmesang er at tjene indholdet, sætte det i lys, bliver af den æstetiske sang skubbet i forgrunden, som var det hovedsagen, og indholdet dækkes”. Ikke nok med at melodien må tjene teksten, nej, den må også nødvendigvis gøre det på en bestemt måde; en måde, nemlig, som dirigerer den syngendes opmærksomhed hen imod tekstens *budskab*, ikke hen imod billeddannelsens niveau – melodien bør for Laub fremhæve det, disse sproglige billeder *betyder*, ikke deres overflade. Men det gør “den æstetiske sang”, hvilket bl.a. vil sige den romantiske salmemelodi, altså ifølge Laub – om denne virkning fremkommer i kraft af de romantiske melodiers ‘lyriske’, ‘sværmeriske’ tonesprog generelt eller snarere i kraft af deres tonemalende tilbøjeligheder, fremgår ikke umiddelbart.

Alt i alt kan man tale om et *logocentrisk* ideal på den laubianske fløj – og vel at mærke ‘logos’ i tredobbelt forstand: som både ordet, Ordet og rationaliteten (en jo langt fra vilkårlig flertydighed) – ifølge hvilket musikken opfattes som et næsten transparent medium for tekstens kristelige budskab. I kontrast hertil



står det romantiske ideal: Musikkens ikke-denotativitet er netop det, der muliggør artikulationen af *noget andet og mere* end ordene er i stand til, musikken kan transcendere sprogets begrænsede udsigelsesmuligheder.<sup>102</sup>

### **Teksten & melodien II: *Kontrafaktur & lånemelodi***

Et væsentligt aspekt mangler endnu at blive omtalt på dette sted: Ét er, hvorledes en given komponist forholder sig til en salmetekst, når vedkommende komponerer en melodi til den – her drejer det sig om den *postkomponerede* melodi. Noget andet er, når en salmetekst overtager en allerede eksisterende melodi – og denne mekanisme eksisterer i en række forskellige udformninger.

1. Den første udgøres af *kontrafakturen*. Arthur Arnholtz skelner mellem “den egentlige kontrafaktur, som er en tekstforvending,<sup>103</sup> og den uegentlige kontrafaktur, som er et simpelt *melodibytte*”.<sup>104</sup> Sidstnævnte type betegner “den simple overtagelse af verdslige melodier til sit gejstlige stof”,<sup>105</sup> og denne er værd at hæfte sig ved i tilfældet Grotrian, som hermed rykker tilbage i artiklens fokus. Ét er, hvilken Grotrian komponisterne forestiller sig – noget er andet, hvilken Grotrian, Grotrian forestiller sig! I bogen *Natterøde daxis* (2013), findes, for første gang, to *melodiangi-velser* – nemlig Benny Andersens “Se, hvilken morgenstund” (“Svantes lykkelige dag”) til salmen “Vi knæler ned for Gud”<sup>106</sup> og The Beatles’ “Yesterday” til salmen “Fastelavn”<sup>107</sup>: to voldsomt populære verdslige sange. Når Grotrian erstatter disse sanges

oprindelige tekster med sine salmer, betyder det ikke nødvendigvis, at han betragter dem som “løsactige slemme Boleviser som ere en Aarsage til megen Synd”, og som derfor “mae afleggis”,<sup>108</sup> med reformatoren Hans Tausens 1500-talsord om kontrafakturen – eller at han som Kingo ønsker at forvandle en “Sang om Sodoma” til “en Sang om Zion”.<sup>109</sup> Til gengæld siger Grotrians melodiforslag muligvis noget om, hvordan han opfatter sine salmer. Forslagene peger i retning af det uhøjtidelige, det hverdagslige, det verdsligt-velkendte – og de siger således muligvis også noget om Grotrians kirkelige ståsted: snarere lav- end højkirkeligt. Forslagene kan dermed siges at pege i Gottlieb-retningen – den populærmusikalske sang og den folkelige jazzvise.

Det er endvidere nærliggende her at overveje, om disse to salmer, kombineret med disse melodier, dermed i højere grad bør opfattes som *husandagtssange* end som orgelledsagede fællessalmer til folkekirkens højmesse? Det ville sandsynligvis være det laubske standpunkt. I en gudstjenestelig sammenhæng ville balancen mellem tradition og fornyelse, mellem gejstligt og verdsligt, mellem kirkeligt og æstetisk, mellem anderledeshed og velkendthed forskyde sig langt mod højre i disse begrebspar – *for* langt, set fra en laubiansk synsvinkel. Dog har Grotrians egne forslag naturligvis ikke status af uimodsigelig autoritet: Det er en kendt sag, at den efter sigende lidet musikalske Grundtvig ofte havde ganske banale visemelodier i tankerne, som eftertiden har prist sig lykkelig for ikke at skulle afsynge de afholdte salmer på.

2. Den arnholtzske kontrafakturdefinition indbefatter udelukkende trafikken mellem verdsligt og

gejstligt materiale, men begrebet kan anvendes i en bredere betydning, som også inkluderer internt kristne overskrivninger – det danske skoleeksempel er her Grundtvigs “De Levendes Land” (“O kristelighed”, 1824), som, med samme metrum og rimmønster, udfordrer Kingos “Keed af Verden, og kier ad Him-melen”, (“Far, verden, farvel”, 1681). Også Grotrian har leveret eksempler på denne praksis:<sup>110</sup> *Natterøde daxis*-salmen “En mand er død på korsets knast”<sup>111</sup> er eksempelvis skrevet over “Et barn er født i Bethle-hem” (!), inkl. det dobbelte “halleluja” i hver stro-fes afsluttende linje – Grotrian-salmens næstsidste linje er endda identisk med originalens åbningslinje. Isomorfin er selvsagt ensbetydende med, at kontra-fakturerne også kan kombineres med originalernes melodier. Det synes eksempelvis “En mand er død på korsets knast”, med tekstens direkte citater og den gængse melodis (A.P. Berggreens bearbejdning af en tysk 1600-talsvisemelodi) ‘relative åbenhed’, at invitere til – selv om salmen dog hører blandt dem, der har fået en ny melodi i *Guds øje er en tordensol*. Uden at gå dybt ind i det konkrete tilfælde sigtes med denne formulering til den omstændighed, at den tyske 1600-talsvisemelodi ikke etablerer en stemning, der entydigt kan forbindes med eksempelvis glæde, munterhed, sorg, vrede etc. (selv om den, bl.a. i kraft af de indledningsvise opadstigende spring, hælder mere mod de første to af de nævnte sindstilstande end mod de sidste to) – men som kan dække et bre-dere følelsspektrum. Til gengæld fragter melodien de gamle salmeord (som har rejst fra “Puer natus in Bethlehem” over “Ein Kind geboren zu Bethlehem”) med sig, som atter fragter det glædelige fødselsbud-

skab med sig. Det gør de i en grad, så Grotrians ind-ledningsvise korsfæstelsesscene muligvis forlenes med et humoristisk skær (begrebet ‘galgenhumor’ kunne trænge sig på – og ville ikke være Grotrian fremmed), måske endda med et element af absurditet; en ab-surditet som imidlertid kan siges at rumme en teolo-gisk-kristen meningsfuldhed.

Grundtvigs Kingo-kontrafaktur synes i mindre grad at invitere til en tilsvarende melodiovertagelse (selv om der i den aktuelle salmebog faktisk krydshenvi-ses til begge melodier): det lysende glædesdigt står i besynderlig, næsten absurd, kontrast til de velkendte, sørgmodige 1700-talsvisetoner, som Kingos sortran-dede barokord, for os i dag, synes uadskilleligt sam-mensvejset med – og vice versa. Her fremstår besyn-derligheden eller absurditeten utilsigtet og mindre velanbragt. Om ikke andet kan det konstateres, at spændingen mellem original og kontrafaktur træder frem i fuld figur, når samme melodi tages i anvendelse – hvorvidt dette er ønskeligt, er i første omgang op til Det kirkemusikalske udvalg under Salmebogskom-misionen, som fastlægger de melodier, der figurerer i koralbogen, og som er anført i salmebogen, i anden til præsten, som vælger herimellem (eller undtagel-sesvis vælger noget helt andet), evt. i samråd med organisten.

3. En sidste, men særdeles udbredt, meloditrafikal modus udgør *lånemelodien*: Af 2002-salmebogens 790 salmer har 270 alternative melodihenvisninger, og en stor del heraf udgøres af lånemelodier;<sup>112</sup> ved 1/4 af salmerne henvises udelukkende til en lånemelodi.<sup>113</sup> Talrige Grotrian-salmer er skrevet på eksisterende salmers versemål (også uden indholdsmæssigt at for-

holde sig til dem), hvilket åbner for muligheden for at synge dem på disse salmers melodier – en løsning, som rummer åbenlyse fordele: Man behøver ikke at vente med at løfte sin røst, til der foreligger en originalmelodi, ligesom arbejdet med indsyngningen af en ny melodi spares. Man kan også argumentere for, at nye salmetekster i kraft af disse sammenknytninger nemt og hurtigt integreres i traditionen, fordi de føjer sig ind i en allerede eksisterende sammenhæng – det nye strømmer ind i det gamle. Imidlertid er det nemme og hurtige naturligvis ikke nødvendigvis også det mest hensigtsmæssige: Den kendte, ældre tekst – og dens betydningsindhold – vil klinge med, tonerne vil pr. automatik fremkalde ordene i den syngendes bevidsthed (hvis altså denne bevidsthed er bekendt med den ældre tekst). Dermed risikerer den nye tekst at få en art andenrangsidentitet: at komme til at stå i skyggen af sin forgænger.

Det er dog også muligt at forestille sig positive konsekvenser af denne mekanisme, fx en synliggørelse af det, man kunne benævne ‘den kristne digtnings geologiske lag’: dét intertekstuelle væv, enhver salme er indspundet i, og som dybest nede trækker på de bibelske tekster. Har lånemelodiens komponist har opereret med tonemaleriske virkemidler, som det som nævnt ofte er tilfældet for de romantiske, er sandsynligheden for, at disse, tilfældigvis, også fungerer sammen med den nye tekst, lille. Endelig kan det argument fremføres, at en nutidig salmedigtning kun kan finde sit adækvate musikalske udtryk i et tonesprog, som ligeledes er nutidigt: at det ikke strækker til, at kun salmedigtningen fornyer sig, kirkemusikken må gøre det samme. Og den øvrige kirkekunst?

### **Rødder eller kontekst**

Balancen mellem tradition og fornyelse er i sagens natur ikke et udelukkende salmemæssigt anliggende; den er et anliggende for al kristen kunst af i dag – også arkitekturen og billedkunsten. Præsten og kunsthistorikeren Lisbeth Smedegaard Andersen, som selv også er salmedigter, udsendte i 2013 bogen *Huset med de mange boliger* om nutidens danske kirkekunst; heri hedder det indledningsvis:

Skal man fortsætte med at kaste længselsfulde blikke tilbage til den svundne tid, hvor folk gik i kirke og sang med på de gamle salmer? Eller skal man forsøge at forny gudstjenesten med ny liturgi, nye salmer, nye bønner og et prædikensprog, der henvender sig til det rastløse moderne menneske? [...] Skal man holde fast ved traditionen, eller skal man prøve at følge med tiden – og i givet fald, hvor langt skal man gå?<sup>114</sup>

Hun beskriver følgende, hvordan billedhuggeren Erik Heide og maleren Sven Havsteen-Mikkelsens værker i efterkrigstiden følte som “meget nye og provokerende [... de var] begge inspirerede af den romanske kirkekunst, vi finder i de tidlige danske kirker [...] og i dag kan vi se, at de er udsprunget af den samme rod”<sup>115</sup> – en formulering, som vækker kraftige mindelser om Laub og hans bæk. Senere når Smedegaard Andersen frem til John Kørners udsmykning af Østerhåb Kirke fra 2011 ved Horsens. Kørner har udført et prægtigt, 11 meter højt cedertræ på kirkevæggen; imidlertid er “det ikke det bibelske, der er afgørende for ham, men snarere naturen”;<sup>116</sup> mener

Smedegaard Andersen, bl.a. på baggrund af udtalelser fra kunstneren. Er dette Kørner-træ også “udsprunget af den samme rod”? Smager bækken af sin kilde? Problemstillingen lyder: Bliver et værk til kirkekunst, fordi det befinder sig i en kirke? “Selve rummet gør værket til et kirkeligt værk”,<sup>117</sup> citerer Smedegaard Andersen medialitetsteoretikeren Morten Kyndrup, som talte ved indvielsen af billedet. Hos en moderne kirkekunstner som Hein Heinsen findes den samme tankegang: “Der findes ikke kristen kunst i almindelighed, men kristen kunst er kunstværket i kirken”.<sup>118</sup> Heroverfor stiller Smedegaard Andersen sig skeptisk og kræver af den værkinterne udformning dels en formulering af “det særligt kristne i forhold til den almindelige konturløse *feel-good*-religion”,<sup>119</sup> dels “en vis forankring i traditionen”<sup>120</sup> – uden en sådan “kan træet ikke gro. Det mangler sine rødder”.<sup>121</sup>

Det er præcis den samme kontekstdiskussion, som føres på kirkemusikkens område – eksempelvis med Lea Maria Lucas Wierød som kontekstuel tænkende (musik betyder kun noget i en given sammenhæng, så når denne ændres, ændres også betydningen), mens eksempelvis Peter Thyssen forfægter det modsatte standpunkt (den romantiske og ‘rytmiske’ musik besidder i sig selv stilistiske træk, som er uhensigtsmæssige for den gudstjenestelige menighedssang i folkekirken). Og det er også den samme diskussion, som føres på *salmetekstens* område: Mens bl.a. anmelderen og litteraturforskeren Erik Skyum-Nielsen er repræsentant for den tekstinterne, kriteriebaserede salmedefinition,<sup>122</sup> indtager litteraten og polemikeren Hans Hauge den modsatte position: “Det er autorisationen alene, der gør en tekst til en salme. Der findes

kun en kontekstuel salmedefinition. I teorien kan alle tekster blive salmer”.<sup>123</sup>

Tilbage står så to spørgsmål: Om (og i så fald hvornår) Simon Grotrians sangbare, kristelige tekster også i haugesk forstand går hen og bliver det, de kalder sig selv, nemlig salmer – ved at blive optaget i *Den Danske Salmebog*, når en ny udgave engang ser dagens lys. I første ombæring må Grotrian dog tage til takke med at være repræsenteret i både Det Kgl. Vajsenhus’ Forlag *Kirkensangbogen* fra 2017 samt i forlaget Eksistensens *100 salmer* fra 2016 (med hhv. 6 og 8 salmer). Og så det andet spørgsmål, nemlig *hvilken* Grotrian, det da kommer til at dreje sig om. Hvilke tonesætninger af teksterne vil vinde indpas? Gottliebs eller Frandsens – eller helt andre komponisters? Eller vil det mon i stedet være de eksisterende, velkendte melodier, der viser sig mest egnede? Det er ikke vanskeligt at forestille sig, at der i fremtiden, på Grundtvig-vis, kunne udvikle sig en musikalsk-teologisk ‘kamp om Grotrian’ – måske netop fordi, der er tale om en yderst mangesidet salmist. Under alle omstændigheder er det kun glædeligt, at der findes flere Grotrianer – på den måde stiger jo sandsynligheden for, at der er én til alle.

**Jakob Schweppenhäuser** (f. 1983), ph.d., postdoc ved Center for Litteratur mellem Medier, Aarhus Universitet. Beskæftiger sig især med mundtlig poesi i forskellige afskygninger samt med forholdet mellem mundtlighed og skriftlighed og mellem sprog og musik. Arbejder desuden som elektronisk musiker.

E-mail: [norjs@cc.au.dk](mailto:norjs@cc.au.dk)

## Bibliografi

### Primære kilder

- Den Danske Salmebog*, autoriseret 2002, Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, København, 2004.
- Luther, Martin: "An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung", 1520. Udgave: WA6 (*D. Martin Luthers Werke, Schriften*, bind 6, Weimarer Ausgabe, Hermann Böhlau, Weimar, 1888).
- Grotrian, Simon, *Natterøde daxis*, Gyldendal, København, 2013.
- Grotrian, Simon, *Evahæve*, Borgen, København, 2009.
- S. Grotrian & J. Gottlieb: *Salmeregn*, Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, København, 2007.
- Grundtvig, N.F.S., *Sang-Værk til den danske Kirke*, 1837. Udgave: Det danske Forlag, København, 1944.
- Rilke, Rainer Maria, "An die Musik", 1918. Udgave: Manfred Engel et al. (red.): *Werke*, bind 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft/Insel Verlag, Frankfurt am Main & Leipzig, 1996.

### Sekundære kilder

- Andersen, Lisbeth Smedegaard 2013, *Huset med de mange boliger*, Kristeligt Dagblads Forlag, København.
- Arnholtz, Arthur 1951, "Fra folkevise til kunstsang" i: *Danske Studier*, J.H. Schulz Forlag, København.
- Berg, Arne 1994, "Hvad er en god salmemelodi?" i:

### *Dansk Kirkesangs Årsskrift.*

- Borup Jensen, Th. 1972, "Hvad er en salme? Forsøg på en genre-bestemmelse" i: Th. Borup Jensen, & K. E. Bugge (red.): *Salmen som lovsang og litteratur I*, Gyldendal, København.
- Brinth, Ole 2007, "Salmernes melodier" i: H. Christiansen, & H. Thomsen (red.): *Pastoralteologi*, Anis, København.
- Bønnerup, Inge 2007/2013, "Omkring Laubs salmemelodier" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift.*
- Carlsen, Jørgen 2007, "Forord" i: S. Grotrian & J. Gottlieb: *Salmeregn*, Det Kgl. Vajsenhus' Forlag, København.
- Cornelius, Jens, "John Frandsen: Requiem". *Requiem-program*, 2013:  
[https://www.dr.dk/NR/rdonlyres/6C118C2B-7029-4CE9-9352-8125D4EE7385/4997736/Frandsens\\_Requiem\\_tilweb.pdf](https://www.dr.dk/NR/rdonlyres/6C118C2B-7029-4CE9-9352-8125D4EE7385/4997736/Frandsens_Requiem_tilweb.pdf) (1. januar 2017).
- Frandsen, John, "Grotrian-koncerten". *www.johnfrandsen.eu*, 2009: <http://www.johnfrandsen.eu/composer/Grotriankoncerten.html> (1. januar 2017).
- Frandsen, John, "REQUIEM - dagbog", *www.johnfrandsen.eu*, 2010:  
<http://www.johnfrandsen.eu/requiem.html> (1. januar 2017).
- Hansen, Stefan Lamhauge 2007, "Stemthed. Synspunkter på musik og gudstjeneste hos Søren Ulrik Thomsen og Laub" i: *Fønix*, årg. 31, nr. 2.
- Hauge, Hans 2000, "Om salmer og modernitet: Fra Grundtvig til Grotrian" i: *Kritisk forum for praktisk teologi* nr. 82.
- L. Højlund & J. Gottlieb (red.) 2015, *Guds øje er en tordensol*, Aros Forlag.

- Jensen, Jørgen I. 2014, "Rejse langs yderposter" i: (teksthæftet til) Frandsen, John: *Requiem*, Dacapo Records, København.
- Jensen, Jørgen I. 2007, "Så er det tid til de laubske melodier" i: *Fønix*, årg. 31, nr. 2.
- Jensen, Jørgen I. 2004, *Mødepunkter. Teologi-kultur-musik*, Anis, København.
- Laub, Thomas 1920, *Musik og kirke*, Gyldendalske Boghandel, København & Oslo.
- Nielsen, Erik A. 2009, *Kristendommens retorik. Den kristne digtnings billedformer*, Gyldendal, København.
- Nielsen, Erik A. 2013, *H.A. Brorson. Pietisme, meditation, erotik*, Gyldendal, København.
- Nielsen, Henrik Skov 2007, "Religiøsitet og blasfemi i Simon Grotriansdigtning" i: *Kritik* nr. 185.
- Nielsen, Svend Hvidtfelt, "John Frandsen". *www.johnfrandsen.eu*, 2000: <http://www.johnfrandsen.eu/artikler/JF-biografiSHN.htm> (1. januar 2017).
- Palsmar, Henrik, "Genhør med Thomas Laub". *www.palsmar.dk*, 2005: <http://www.palsmar.dk/henrik/pdf/laub.pdf> (1. januar 2017) (også publiceret i *Dansk Kirkesangs Årsskrift* 2005).
- Schweppenhäuser, Jakob 2008, "Krydsild. Om Simon Grotrians salmedigtning mellem X, + & †", *Kritik*, årg. 41, nr. 189. Også publiceret i en længere internetversion: <http://pure.au.dk/portal/files/22240495/Krydsild.pdf> (1. januar 2017)
- Skyum-Nielsen, Erik, "Kristus i førertrøjen". *Dagbladet Information*, 10. december 2009: <http://www.information.dk/218099> (d. 1. januar 2017).
- Skyum-Nielsen, Erik 1994, "Moderne salmer" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Steens, Jørgen, "Laubianerne har fortsat en sag". *Kristeligt Dagblad*, 5. december 2002: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kirke-tro/laubianerne-har-fortsat-en-sag> (1. januar 2017).
- Thodberg, Christian 1994, "Er Laub kommet for at blive?" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Thomsen, Niels 2007, "Den store stil" i: *Fønix*, årg. 31, nr. 2.
- Thomsen, Søren Ulrik 2005, "Pro Ecclesia" i: Stjernfelt, Frederik & Søren Ulrik Thomsen: *Kritik af den negative opbyggelighed*, Samlerens Bogklub, København.
- Thyssen, Peter 2007, "Thomas Laubs musikforståelse" i: *Fønix*, årg. 31, nr. 2.
- Thyssen, Peter 2006a, "Alternative salmemelodier – et dansk fænomen" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Thyssen, Peter 2006b, "Gudstjeneste, æstetik og musik" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Thyssen, Peter 2000, "Salmebogen som brugsbog" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Thyssen, Peter 2006, "Gudstjeneste, æstetik og musik" i: *Dansk Kirkesangs Årsskrift*.
- Tøjner, Poul Erik 1999, *Hein Heinsen skulptur*, Forlaget Bjerggaard, Klampenborg.
- Wierød, Lea Maria Lucas, "»Hvor livs poesien iklædes musikalsk klædebon«. Mediale kontakt- og brudflader mellem ord og melodi, belyst ved den musikalske romances genre-fusion med den litterære salme". *Danish Musicology Online*, nr. 6, 2014: [http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv\\_dmo/dmo\\_06/dmo\\_06\\_artikel\\_02.pdf](http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_06/dmo_06_artikel_02.pdf) (1. januar 2017).

## Fonogrammer

Convivium, [Uden titel] (koncertoptagelse af en fremførelse af Grotrian-salmerne fra *Requiem* samt “Helligånden sværmer da”), udgivet (udlånt af John Frandsen), 2010.

Frandsen, John, *Requiem*, Dacapo, 2014.

Frandsen, John, *Juleroser og Engleskyer*, udgivet partitur (udlånt af John Frandsen), 2013.

Frandsen, John, *Simon Grotrian. Et digterportræt i tekster og musik* (samme salmer som hos Convivium), 2009. Koncertprogrammet findes som internetpublikation:

<http://www.johnfrandsen.eu/notes/grotriankoncert.pdf> (1. januar 2017).

S. Grotrian & J. Gottlieb, *Salmeregn* (præsentations-cd), Det Kgl. Vajsenhus’ Forlag, 2007.

## Noter

1 Den foreliggende tekst lægger sig i forlængelse af Schweppenhäuser 2008 (“Krydsild. Om Simon Grotrians salmedigtning mellem X, + & †”). Flere steder i noterne henvises til denne artikel, som læseren med fordel kan orientere sig i forud for den nærværende – men ikke nødvendigvis! En stor tak går til Lea Wierød Borčak for musikerterminologisk bistand.

2 Grotrian 2009, 114.

3 Thyssen 2006a, 88.

4 Laub 1920, 148.

5 Ibid., 104.

6 Ibid., 105; Laubs kursiver.

7 Palsmar 2005, 10.

8 Begge: Thyssen 2007, 114.

9 Laub 1920, 105; mine kursiver.

10 Jf. Wierød 2014, 32.

11 Laub 1920, 144; denne anklage findes musikvidenskabeligt uddybet – og kritiseret – i Wierød 2014, 34.

12 Wierød 2014, 32.

13 Ibid., 41; Wierød følger her en biologisk Derrida-metaforik.

14 Laub 1920, 132.

15 Ibid.

16 Citeret efter Borup Jensen 1972, 11.

17 Laub 1920, 132.

18 Ibid.; mine kursiver.

19 Ibid.

20 Ibid., 145.

21 Ibid., 166.

22 Jf. *ibid.*: 143

23 Ibid.: 133; Laubs (ironisk-spydige) kursiv.

24 Ibid., 104.

25 Ibid., 8.

26 Ibid., 144.

27 Ibid., 145.

28 Ibid., 146.

29 Ibid., 145.

30 Ibid., 167.

31 Ibid.

32 Ibid., 175.

33 Ibid., 144.

34 Ibid., 145.

35 Begge: *ibid.*

36 Ibid.

37 Jensen 2007, 124.

38 Jf. fx Skyum-Nielsen 1994, 21; sml. Søren Ulrik Thomsen-udsagnet på første side i Schweppenhäuser 2008.

39 E. A. Nielsen 2009, 15; sml. Simon Grotrians erklærede kamp mod klichéen i Schweppenhäuser 2008.

40 Laub 1920, 148.

41 Ibid., 147.

42 Ibid., 167.

43 Ibid., 8.

44 Ibid.

45 Jensen 2007, 121.

46 Se evt. Thodberg 1994, 67f.; skønt opgørelserne her har over to årtier på bagen, kan de fortsat give et fingerpeg.

47 Ibid., 76; Thodbergs kursiv.

48 Ibid., 70; "... selv om man efter min mening næppe kan være uenig om, at Laubs melodi er den uden sammenligning bedste", fortsætter citatet – et udsagn, det dog synes rimeligt at stille sig skeptisk over for: det kan mange med største sandsynlighed godt være uenige i.

49 Jf. Berg 1994, 61.

50 Jf. Hansen 2007, 78.

51 Når det i "Hil dig, Frelser og Forsoner" i strofe 7 (i førsteudgaven – strofe 4 i DDS i 2003-udgaven) hedder: "Ak, nu føler jeg tilfulde / Hjertets haardhed, Hjertets Kulde" (Grundtvig, *Sang-Værk*, 456, DDS 192) kan man således argumentere for, at det modsatte gør sig gældende, hvis ordene synges på Hoffman-melodien – den syngende føler her med stor sandsynlighed i stedet: hjertets blødhed, hjertets varme. *Denne* omtales netop i den foregående strofes

(6 hhv. 3) første to vers: "Kiærligheden, Hjerte-Gløden, / Stærkere var her end Døden" (ibid.) – og af-sunget på Laub-melodien fremstår omvendt *disse* vers i nogen grad kontrastive i forhold til den af musikken etablerede stemning. Dette kan også betragtes som en styrke, hvilket eksempelvis Jørgen I. Jensen netop har gjort: "der bliver yderligere rum omkring det, der siges" (Jensen 2004, 75). Under alle omstændigheder drejer det sig om det, der kan benævnes *det strofiske problem*: Det er salmemelodiens vilkår, at forskellige ord må gennemstrømme det samme musikalske forløb (og det gælder naturligvis også for utallige viser, pop- og rocksange mv.); mere herom senere.

52 N. Thomsen 2007, 100; Thomsen citerer en tysk præst i Sønderjylland, som med disse uimodsigelige ord udtrykker sit forbehold over for Grundtvigs salmer.

53 Se Schweppenhäuser 2008.

54 Og følgende andre: pianisten Erik Fessel har tonesat fire salmer af Grotrian i hæftet *Fire salmer* (Engum Sogns musik [sic], 2006), komponisten Torsten Borbye Nielsen har forsynet en Grotrian-økosalmes ("Barnet vokser op og bliver et egetræ", 2009) med en melodi, organisten Mikkel Andreassen har på Aarhus Domkirkes Kantoris eksperimentelle jazzalbum *Salmesuite* (LongLife Records, 2012) sat salmen "Nu blir natten sort som peber" i musik, og udgivelsen *Salmer og sange i skole og kirke 2* (red. W. Egmose & B. Agerskov Buur, Dansk Sang, 2012) rummer, foruden en række af Jesper Gottliebs, også melodier til Grotrian-salmer af bl.a. Michael Bojesen, Hans Holm og Birgitte Agerskov Buur. I *Guds øje er en tordensol* er, ud over Gottlieb, følgende navne repræ-



senteret: Maria Kynne, Thomas Reil, Mikkel Andreassen, Erik Sommer, Erling Lindgren, Lisbeth Eilrich Iversen, Niels Nørgaard, Johannes Buch Jørgensen, Hans Dammeyer og Ingeborg Thisted Højlund. Tidligere seminarielektor Sten Abrahams har udsendt to samlinger med Grotrian-tonesætninger: *Jorden salt og verdens lys* (2008) og *Himmeldrift* (2014). Endelig er ti Grotrian-bønner fra *Citroner til Vorherre* (2008) under samme titel sat i musik af komponisten Jørgen Lauritsen i 2015.

55 Nielsen, Svend Hvidtfelt, "John Frandsen". *www.johnfrandsen.eu*, 2000: <http://www.johnfrandsen.eu/artikler/JF-biografiSHN.htm> (1. januar 2017).

56 Ibid.

57 Carlsen 2007, 5.

58 Denne er beskrevet i afsnittet "O kødelighed! i "Schweppenhäuser 2008.

59 Ibid.

60 Se afsnittet "Post(moderne)ludium" i Schweppenhäuser 2008.

61 Cornelius 2013, 5.

62 Ibid.

63 Ibid.

64 Frandsen, John, "REQUIEM - dagbog", *www.johnfrandsen.eu*, 2010: <http://www.johnfrandsen.eu/requiem.html> (1. januar 2017).

65 *Analysen af denne balance indtager en central placering i Schweppenhäuser 2008, hvor den beskrives som krydsningen af det typisk grotrianske og det traditionelle.*

66 Dette er ikke stedet grundigt at redegøre for denne uhyre brede, og ofte kritiserede, overkategori; kort fortalt er 'ny musik' (betegnelsen 'neue Musik'

henføres i første omgang til kritikeren Paul Bekker, i anden til Adorno og *Philosophie der Neuen Musik* (1948)) et samlebegreb for den mangfoldighed af forskelligartede retninger, som fra begyndelsen af 1900-tallet og frem til dag har vundet frem inden for kompositionsmusikken, og som er karakteriseret ved en markant ekspansion af de bestående melodiske, rytmiske, klanglige og frem for alt harmoniske former – med overgangen fra (dur-mol-)tonalitet over fri atonalitet til tolvtoneteknik og seriel musik som det vægtigste nybrud.

67 Jensen 2014, 17.

68 *Ibid.*, 19

69 Om den dybt uironiske grundalvor, der gennemsyrrer *Requiem*, samt ikke mindst værkets rodfæstethed i en konfessionel kristendom, til gengæld er uforenelig med postmodernistisk uforpligtethed, leg og maskepi, er en længere drøftelse – det er den i hvert fald ikke for Grotrians vedkommende.

70 Jf. Nielsen, Svend Hvidtfelt, "John Frandsen". *www.johnfrandsen.eu*, 2000: <http://www.johnfrandsen.eu/artikler/JF-biografiSHN.htm> (1. januar 2017) ("Talsmand som på jorderige" for blandet kor a cappella).

71 Jf. Steens, Jørgen, "Laubianerne har fortsat en sag". *Kristeligt Dagblad*, 5. december 2002: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/kirke-tro/laubianerne-har-fortsat-en-sag> (1. januar 2017).

72 Thyssen 2000, 63.

73 *Ibid.* Thyssens kursiv.

74 S.U. Thomsen 2005, 238f. samt 157f.

75 *Ibid.*, 239.

76 Frandsen 1996, 2.

77 Ibid., 3.  
 78 Ibid., 4.  
 79 Wierød 2014, 37.  
 80 Ibid.  
 81 Nemlig i kraft af de høje hierarkier fra Paven og nedefter, men også eksempelvis i kraft af ‘åndelig højde’; hos Erik A. Nielsen hedder det således, at det måske ikke er “for voldsomt at påstå, at den europæiske åndelighed [...] tabte i højde” (2013, 49) med reformationen og den lutherske lære, som “fastholdt at menneskers guddommelige kald er at forblive i deres stand, altså ikke definere sig som rent kristeligt-åndelige eksistenser, men beholde det religiøse som en tydning af deres dagligliv” (ibid.). Mange steder har nutidens katolske kirke imidlertid inkorporeret talrige lavkirkelige elementer, hvilket Pave Frans statuerer et aktuelt eksempel på.  
 82 “Det almindelige præstedømme”; “Was ausz der tauff krochen ist, das mag sich rumen, das es schon priester Bischoff vnd Bapst geweyhet sey”, med Luthers berømte ord (Luther, *An den christlichen Adel*, 408).  
 83 Brinth 2007, 302.  
 84 Jf. ibid., 300f.  
 85 Laub 1920, 11.  
 86 Ibid.  
 87 Jf. ibid.  
 88 Ibid., 12.  
 89 Bønnerup 2007/2013, 12; Bønnerups kursiv. Laub knytter således med sin tankegang an til Luthers indplacering af kirkesangen tårnhøjt i høj-messen: “Et af traditionens vigtigste tolkningsgreb er måske selve Luthers omdannelse af den katolske

messe, nemlig at bibelfortolkningen herefter skal blive syngende i Guds menighed, ikke bare sådan, at en kunstnerisk specielt uddannet gejstlighed foredrager den som liturgisk musik, men sådan, at de troende gennem sangen synger troen ind i deres hjerter og ud i et fællesskab, som etableres og forvandles af at kunne fortolke kristentroen syngende. Salmegenren selv er måske reformationens vigtigste og mest basale tolkningsgreb”, som Erik A. Nielsen udlægger forholdet (2009, 22).

90 Thyssen 2007, 110; Thyssens kursiver. Se Laub 1920, 88f.

91 Berg 1994, 62.

92 Ibid., 59.

93 Wierød 2014, 34. Laub anvender i øvrigt, ifølge flere betragtere, lignende virkninger: I “Dig rummer ej himle” “er den lille septim i den kirketonale sats [...] transcensdens, en grænseoverskridelse” (Jensen 2007, 122); “[o]ktavintervallet bruger Laub til at beskrive det storslået ubegribelige” (Bønnerup 2007/ 2013, 16). Forskellen til romantikerne består imidlertid deri, at Laub ikke opererer på ord- og sætningsniveau og dermed – i udgangspunktet – ikke geråder i de omtalte strofiske problemer; den tidligere “Hjerte-Glød”, som ingen musikalsk pendant finder hos Laub kan dog anføres som et eksempel på en ganske udtalt spænding mellem musikalsk og tekstlig stemning.

94 Palsmar 2005, 11.

95 Berg 1994, 56; Bergs kursiver.

96 Ibid., 62; også Ole Brinth benytter sig af rummetaforen i beskrivelsen af Laub-eleven Oluf Rings melodi til Grundtvigs “Trods Længselens Smerte” (DDS 397): “...at skabe et nok så stort rum

omkring teksten” (2007, 299). At denne tankegang ikke umiddelbart synes at stå i gnidningsfri samklang med tanken om melodiens voksen ud af ordene er en anden sag.

97 Ibid.

98 Thyssen 2006b, 62.

99 Berg 1994, 59.

100 Ibid., 55; Bergs kursiver.

101 Ibid., 58f.; Bergs kursiver.

102 Sondringen mellem disse to idealer er hentet hos Lea Maria Lucas Wierød, som anvendte den i et foredrag 6. november 2013 på Nordisk sprog og litteratur, Aarhus Universitet. Man kan her tænke på digteren Rainer Maria Rilkes formulering fra digtet “An die Musik”: “Du Sprache wo Sprachen / enden” (Rilke, *Werke*, 158).

103 Arnholtz 1954, 24. “*Tekstforvendingen* har rødder i den gamle betragtning af Højsangen som et billede først paa Herren og hans folk, saa paa Kirken og menigheden, og til sidst paa Frelseren og den enkelte sjæl. Med dette forbillede faldt det reformatorerne let at sætte Kristus i stedet for en kvinde i tidens elskovsviser, og da kløften mellem gejstligt og verdsligt endnu hverken kendtes i det poetiske sprog eller i det musikalske særpræg, følte det 16. aarh.s gejstlighed det endnu ganske problemløst at sikre sig de gode, verdslige melodier ved disse naive kunstgreb”, forklarer Arnholtz efterfølgende (ibid., 24f.; Arnholtz’ kursiv).

104 Ibid.; Arnholtz’ kursiv. Hos Borup Jensen skelnes i stedet mellem ‘tekstkontrafaktur’ og ‘melodikontrafaktur’ (1972, 19f.). Erik A. Nielsen arbejder med et bredere kontrafakturbegreb i den forstand,

at også såvel det visuelle register (eksempelvis emblemer) som symboler i det hele taget (eksempelvis ‘isfluglens kristning’) inddrages – til gengæld begrænses kontrafakturens område i ‘højden’ i den forstand, at kun transformationer fra ikke-kristen til kristen symbolik inkluderes (jf. 2009, 340f.).

105 Ibid., 25.

106 Grotrian 2013, 54f.

107 Ibid., 23.

108 Begge: citeret efter Borup Jensen 1972, 20; at Grotrian næppe kan tænkes at være ude i et kyskt ærinde, vidner eksempelvis Henrik Skov Nielsens artikel “Religiøsitet og blasfemi i Simon Grotrians digtning” (2007) om: Grotrian er snarere at betragte som en erotisk – eller sågar pornografisk – digter (men ikke salmist!).

109 Citeret efter Borup Jensen 1972, 19.

110 Se evt. note 58 i Schweppenhäuser 2008.

111 Grotrian 2013, 13f.

112 Jf. Thyssen 2006, 87.

113 Jf. Brinth 2007, 296.

114 Andersen 2013, 10.

115 Ibid., 18.

116 Ibid., 58.

117 Ibid.

118 Tøjner 1999, 117.

119 Andersen 2013, 59; Smedegaard Andersens kursiv.

120 Ibid.

121 Ibid.

122 Apropos parallellen til den visuelle kirkekunst sammenligner Skyum-Nielsen – under overskriften ‘Smølfeproblemet’ – Grotrians salmer med billedkunstneren Carl-Henning Petersens berygtede

udsmykning af Ribe Domkirke (Skyum-Nielsen, Erik,  
“Kristus i førertrøjen”. *Dagbladet Information*, 10.  
december 2009: <http://www.information.dk/218099>  
(1. januar 2017).  
123 Hauge 2000, 20; problemstillingen strejfes  
også i Schweppenhäuser 2008.