

Salmesang til orgelklang

Orgelledsagelse af menighedssang
– historisk og aktuelt¹

af Bine Bryndorf

Menighedssangen anno 1764

„Angaaende det første [At en ordentlig og god „Choral=Bog“ behøves], da er intet almindeligere, end at man høre sige: Det er vel ikke stor Kunst at synge en Psalme, det har vi længe kundet. Vel nok, men hvorledes? ret eller uret? O! det kand være ligemeget: Det kunde og være ligemeget, saa længe man sang allene og for sig selv, men naar man synger i Kirken og tillige med andre, da kand det ikke være ligemeget; Thi, ligesom Andagten virkelig beforders, naar alle i Kirken saa at sige synger af een Mund og med een Tone, saa forhindres den, naar enhver synger sin egen Tone. „

Dette citat stammer fra forordet til den første danske koralbog, udgivet af F. C. Breitendich i 1764. Ved betegnelsen „koralbog“ forstås en samling af salmemelodier med dertil hørende harmoniseringer, som kan spilles på orgel til ledsagelse af salmesangen. Men begyndte man først at ledsage menighedssangen på orgel omkring midten af 1700-tallet?

-
1. Nedenstående er en let bearbejdelse af et foredrag holdt ved temadagen „Musik og kirke“ i Helligåndskirken i København, den 1. november 2006. Det mundtlige præg er bibeholdt, ligeledes den noget åbne og polemiske slutning, som skulle lægge op til efterfølgende diskussion. Alle node-eksempler blev sunget igennem af temadagens deltagere med foredragsholderen ved orglet.

Orglet tages i brug i den kristne kirke

Der findes mange teorier om orglets rolle i liturgien og om, hvornår orglet overhovedet „kom ind i kirken“. Den amerikanske orgelprofessor og videnskabsmand Peter Williams² opstiller forskellige teorier, hvor han argumenterer for, at orglet gradvist over en periode på flere hundrede år vandt indpas i kirken. Det gik fra først at være et processionsinstrument og et instrument for kejsere og paver til at blive et instrument i klostre og siden sognekirker. Den helt store udvikling kom med den generelle tekniske udvikling i gotikken, hvor værksteder i klostre begyndte at udvikle kirkebygning og inventarkonstruktion til et teknisk og kunstnerisk højdepunkt. Herefter flyttede orglerne videre ud i almindelige sognekirker over hele Europa. Men orglet var og blev et vestligt fænomen. Det blev ikke udbredt til kristne trossamfund uden for Europa (andet end som gave eller medbragt ved kolonisering), og det fandtes ikke i den jødiske synagoge.

Orglets liturgiske egenskaber

Orglets enestående evne var og er at kunne fylde selv store og akustisk problematiske rum med varieret klang og tilstrækkelig volumen. Og dets udfordrende tekniske udformning med de mange kunsthåndværksmæssige detaljer kombineret med den klanglige kvalitet og kvantitet gjorde det ideelt i de store gotiske kirkerum og attraktivt at bygge for de interesserede munke og orgel-„konstruktører“.

Brug af orglet i den tidlige, kristne gudstjeneste

Omkring år 1400 har vi den første skrevne kilde i form af noder, som vidner om orglets brug i liturgien. Det italienske *Codex Faenza*

2. Peter Williams: *The Organ in Western Culture 750-1250*, Cambridge University Press 1993, s. 362 ff.

indeholder sats for orgel til messens Kyrie- og Gloriated.³ Orglet spillede *alternatim*, det vil sige i veksel med munkenes gregorianske sang. Dette var den almindelige praksis for brug af orglet helt frem til slutningen af 1600-tallet, og den gik ikke ud af brug før i begyndelsen af 1900-tallet. Nogle sene kompositionseksempler findes hos komponister som Samuel Scheidt (*Tabulatura nova* 1624) og Dietrich Buxtehude (1637-1707), ligesom hos talrige franske barokkomponister, eksempelvis Francois Couperin (1668-1733) og Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714). Ved *alternatim*-praksis overtager orglet ca. halvdelen af udførelsen af en længere tekst, således at orgel og kor musicerer vekselvis i kortere afsnit. Det svarer lidt til den gamle antifonale syngemåde, hvor to kor afveksler hinanden i udførelsen af en længere tekst, men her overtager orglet altså det ene kors rolle. Fordelen er både af ren praktisk og æstetisk art: sangerne bliver aflastet i de lange liturgiske tekster, og der bliver mere afveksling i udførelsen og den klanglige gengivelse af teksterne („organ music as means of liturgical elaboration“, Higginbottom s. 141).

Alternatim-metoden førte til mange kortere orgelsatser, som forholder sig helt konkret til et udsnit af en melodi og en tekst. Men den gjorde også, at kun halvdelen af teksten hørtes. Det bevirkede, at man i løbet af 1600-tallet flere steder foreslog, at den manglende tekst skulle reciteres eller synges samtidig med orglets spil (således hos Nivers, Paris 1683, jf. Higginbottom s. 141, og i *Melodeyen Gesangbuch*, Hamburg 1604⁴). De postreformatoriske gemytter blev åbenbart forstyrret af, at teksten ikke blev hørt i sin helhed!

3. Jf. Edward Higginbottom: „Organ Music and the Liturgy“, *The Cambridge Companion to the Organ* udgivet af Nicolas Thistlethwaite og Geoffrey Webber, Cambridge University Press 1998, s. 130 ff.

4. Jf. Frederick Gable: „The Reconstruction of a Hamburg Hauptgottesdienst in 1660“, *Proceedings from the Weckmann Symposium, Göteborg 30 August – 3 September 1991*, udgivet af Sverker Jullander, Skrifter från Musikvetenskapliga avdelingen, Göteborgs universitet, nr. 31, 1993, s. 114.

Reformation og reformert liturgi

Reformationen blev i mange henseender et vendepunkt, således også for orglets rolle i liturgien. De strengt reformerte (Zwingli, Schweiz) smed orglet helt ud på lige fod med alle andre „kunstneriske udtryk“ i kirken. De mindre strengt reformerte calvinister i Nederlandene beholdt orglet i kirken, men brugte det kun til koncerter, hvorefter det omkring 100 år senere (1630) blev taget „til nåde“ og brugt ved gudstjenesterne. Den anglikanske kirke dømte også orglet helt ude i en kort periode under Cromwells regimente (billedstormen under Commonwealth frem til 1660), hvorefter det blev genindført. Mens den lutherske kirke i høj grad overtog katolsk praksis og brugte orglet til alternatim-praksis.⁵

Reformation og luthersk liturgi

En af reformationens banebrydende ideer var, at menigheden skulle være aktiv. Den skulle synge med og ikke kun lytte til korets, ordensfolkenes (munke og nonner) eller præsternes sang. Luther skrev selv menighedssalmer, og Johann Walther, hans personlige ven og samarbejdspartner, skrev melodier. Menighedens eget sprog skulle også indføres, og dette bevirkede, at menigheden fik en helt anden aktiv og forstående rolle i gudstjenesten. I en lang periode havde man dog visse parallelle forløb. Således berettes det fra Hamborg i midten af 1600-tallet, at gudstjenesterne kunne foregå både på latin (de liturgiske led), på tysk (salmerne) og på plattysk dialekt (prædikenen).⁶

Med indførelsen af menighedssang stod man overfor en helt ny musikalsk udfordring: mennesker i alle aldre, fra alle samfundslag og –

5. Jf. Göran Blomberg: „Koralsång förr och nu“, Göran Blomberg, Hans Davidsson, Rune Wählberg og Mats Åberg: *Spela sjungande! Om orgelspelets möjligheter att utveckla församlingsången*, Gehrman's Musikförlag 1989, s. 9 ff.

6. Jf. Frederick Gable: „The reconstruction of a Hamburg Hauptgottesdienst in 1660“, s. 117.

for de flestes vedkommende – uden nogen som helst form for uddannelse i sang skulle bringes til at synge sammen. Her har man vel efterhånden fundet ud af, at en forsanger og/eller et kor ikke var nok til at samle sangen. Samtidig var der generelle udviklinger i musikhistorien, som pegede frem mod akkompagneret, strofisk sang (generalbas-tidsalderen) netop i begyndelsen af 1600-tallet. Den tidlige operas „Lied“ minder meget om de tidlige strofiske salmer og ledsages af en continuogruppe, hvor der altid indgår et eller flere tasteinstrumenter (cembalo, orgel) foruden andre strengeinstrumenter og specifikke basinstrumenter. Orglet har kunnet agere fuld continuogruppe helt alene med et stærkt pedal og en farverig manual-sats.

Orgelledsagelse af salmesang

I begyndelsen af 1600-tallet slår orgelakkompagnement af salmesang for alvor igennem, først i Tyskland og siden også i Nederlandene (omkring 1630 ifølge Hans Davidsson i *Spela sjungande*, s. 87). Hans Leo Hassler udgiver i 1608 en samling koralsatser til orgelledsagelse, *Kirchengesänge* (Nürnberg 1608), og skriver i forordet, at satserne skal hjælpe organisterne, så de „med orglet kan holde menigheden sammen til rigtig melodi-højde og dybde“. ⁷ I 1650 følger Samuel Scheidts *Görlitzer Tabulaturbuch* med koralsatser til orgelledsagelse af menighedssang og i 1692 Daniel Speers *Choral Gesangbuch, Auff das Clavier oder Orgel* (Stuttgart 1692). Allerede hos Hassler udviser satserne stor variation med brug af kromatik og meget krydrede harmonier i visse koraler: satserne forholder sig til tekstens udsagn. Dette er endnu mere udpræget hos Scheidt og Speer, hvor der også gøres mere brug af rytmisk afveksling, flere gennemgangstoner, forudhold etc.

7. Harald Herresthal: „Aspects of Liturgical Organ-Playing and the Interrelationship between Chorales and Concert Music in the 19th Century“, *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy 1994*, Skrifter från Musikvetenskapliga avdelingen, Göteborgs Universitet, nr. 39, 1995, s. 286.

I Danmark får vi den første koralbog i 1764, F. C. Breitendichs koralbog, som artiklens indledningscitat stammede fra. Efter den følger Niels Schiørrings Koralbog fra 1783. Begge bøger er interessante rent satsteknisk, men indeholder ingen anvisninger til selve udførelsesmåden. Det gør derimod to næsten samtidige tyske kilder.

I 1787 udgiver Daniel Gottlob Türk fra Halle sin lærebog „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“.⁸ Her opremser han, hvad en god organist bør iagttage ved salmespillet:

- a) melodivalg
- b) en simpel udførelse
- c) en god, righoldig og formålstjenlig harmonisering
- d) modulationer (i harmoniseringen)
- e) kendskab til de gamle tonearter
- f) en passende bevægelse (= tempo, „langsomt og højtideligt“, dog tilpasset tekstens indhold)
- g) valg af registrering
- h) toneart (dvs. tonehøjde, han går ikke ind på temperering, blot tonehøjde)
- i) den nødvendige variation
- k) de til indholdet passende mellemspil

Angående „den nødvendige variation“ skriver Türk: „Variation kan, når den passer til stedet og meningen, ligeledes bidrage til følelsernes udtryk. I langsomme salmer, især dér hvor indholdet ikke forbliver det samme, er den faktisk nødvendig; for hvem kan i tretten vers, hvor de første to linier af melodien endog gentages, holde ud at lytte til den samme bas 26 gange uden lede (ohne Ekel)?“

Om de nødvendige mellemspil skriver han i sin generalbasskole, at organisten skal lave mellemspil mellem linierne i salmen for at føre

8. Daniel Gottlob Türk: *Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*, Halle 1787, genoptryk på forlaget Frits Knuf, Hilversum 1966.

menigheden til næste melodilines begyndelsestone. Mellemspillene skal passe til salmetekstens indhold og ikke bare vise organistens fingerfærdighed, de skal være værdige og passende; om end muntre mellemspil, løb, passager osv. gerne kan anbringes i salmer med glædeligt indhold (Ex. 1). Lignende praksis med overledende mellemspil ses hos Johann Sebastian Bach i nogle af hans tidlige orgelkoraler (Ex. 2).

Ex. 1

Daniel Gottlob Türk (1750-1813), „Du, dessen Augen flossen“ (melodien „Befal du dine veje“), *Generalbass-Schule* (2. Auflage, s.354ff), citeret efter Türk, Nachwort, side 12 øverst.



Ex. 2

Johann Sebastian Bach (1685-1750), orgelkoral „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“ („O Herre Krist, dig til os vend“), BWV 726, citeret efter Herresthal side 311 n.



Justin Heinrich Knechts „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübte“ (Stuttgart 1795) går også meget i detaljer og giver mange nodeeksempler på salmeledsagelse. Knecht skriver ligesom Türk, at det er vigtigt, at såvel sats (harmonisering) som registrering forholder sig til tekstens indhold (bøn, passion, lovsang, højtid), til rummets størrelse og akustik samt til menighedens størrelse. Han fremhæver på samme måde som Türk, at der er forskel på salmetempo i passionstiden og i højtiderne, ved sørgelige og ved glædelige lejligheder. Han giver mange eksempler på koralsatser med forskellig harmonisering, fuldstemmig sats, brudte akkorder i understemmerne, korte pedaltoner og lange manualakkorder, næsten partitalignende figureringer af harmoniseringerne og nogle generalbasvariationslignende satser (se Ex. 3).

Mange fantastiske eksempler på mellemspil følger, en praksis som må have varet ved langt op i 1800-tallet. Et tidligt eksempel fra kunstmusikken er Buxtehudes kantate „Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken“, BuxWV 4, hvor korallen omringes af orkestrale mellemspil. Noget lignende ses i Johann Sebastian Bachs Juleoratorium BWV 248, hvor slutkorallen i fem af de seks kantater er en koral med orkestrale mellemspil. Et meget sent eksempel fra kunstmusikken er Cesar Francks 2. Choral i a-mol for orgel solo, hvor korallinierne altid slutes af med små „haler“ i basstemmen. Måske afspejler de en endnu eksisterende praksis, som Franck har kendt til (jf. Herresthal s. 297)?

Bergreens koralbog 1853

Men tidsånden skifter, og 1800-tallets vigtigste danske kilde til salmesangspraksis bliver A. P. Bergreens koralbog fra 1853. Bergreen indleder med et langt og betydningsfuldt forord „Om menighedssangen“, hvor han bl.a. skriver: „En i Tydskland almindelig stedfindende Uskik, der bidrager til at gjøre ovennævnte Onder endnu større (store fermater hver enden af hver Verselinie), vil jeg

Ex. 3

Justin Heinrich Knecht (1752-1817), „Nun danket alle Gott“, tre satser orgelakkompagnement til „Nu takker alle Gud“ fra *Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere*, 1795; citeret efter Herresthal side 304-306.

The image displays three systems of musical notation for an organ accompaniment. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system is labeled 'Pedal' under the bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is in G major and 3/4 time. The first system shows a rhythmic pattern of eighth notes in the bass staff and a more complex melodic line in the treble staff. The second and third systems continue this pattern with varying harmonic textures and melodic developments.

Eine andere Veränderung über die vorige Melodie.

Eine dritte Veränderung.

dog her berøre, fordi den, efter hvad jeg har hørt, desværre ogsaa finder Sted hist og her i Slesvig, nemlig: at Organisten efter hver Sætning i Choralen giver nogle Passager tilbedste paa Orglet, hvilket kaldes Mellemspil“ (side XVIIIf).

Berggreen bryder sig tydeligvis ikke om denne praksis, men det er tankevækkende at han føler sig nødsaget til at nævne den så sent som 1853. Endvidere skriver han om menighedssangens tilstand anno 1853: „... og Schulz [i sit skrift „Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volks.“, København 1790] har samme Mening om den danske Kirkesang, som Luther havde om den tydske, kun udtrykker han sig lidt artigere, idet han siger: „... den almindelige menighedssang i kirkerne er sågar stadig et brutalt skrigeri uden ren intonation og samklang“. Efter 63 Aars Forløb er det forsaavidt blevet anderledes, som man istedetfor tidligere Dages ufuldkomne Sang nu, kunde man næsten sige, sletingen Sang har i Kirkerne. Betragter man dette Phænomen ene fra den musikalske Side, tyder det ikke paa noget Tilbage-skridt; thi en nøjere Undersøgelse viser, at den Aand, der i ældre Tider bragte Menighederne til at synge, var en religiøs, medens den Aand, der nu bringer dem til at tie, er en – musikalsk!“ (forordet s. XIII, venstre spalte). Om man heraf kan udlede, at Berggreen mener, at hans samtids kristne er mindre religiøse, men mere musikalske, får stå hen!

Om kirkemelodiers karakter skriver Berggreen: „den Idee, der har ledet mig, er: Opnaaelsen af en livligere Kirkesang uden at opgive den kirkelige Charakter Kirkemelodierne bør altid være folkelige; men Folke-Melodierne ere ikke altid kirkelige“ (s. XIII højre spalte).

Om syngetempo skriver Berggreen: „Endskjøndt Psalme-Melodiernes Bevægelse altid bør holde sig indenfor Langsomhedens Begreb, kan dog denne paaskyndes indtil Grænsen, hvor *Minde* langsomt og *Ikke* for hurtigt falde sammen.“ (s. XVIII, højre spalte). Han angiver metronomtal for hver eneste koralmelodi i bogen.

Om en- og firstemmig menighedssang skriver Berggreen: „Menighedssangen forudsætter jeg bestandig som eenstemmig. En firstemmig Menighedssang er et ideal, hvis Opnaelse eller rettere Tilnærmelse gjorde Forandringer i Underviisningsvæsenet nødvendige, hvortil der ingen Udsigt er“ (side XIX, højre spalte, fodnote 1). Heraf må udledes, at den 4-stemmige menighedssang er et ideal for Berggreen, men at han anser det for praktisk uopnåeligt.

Om registrering til salmeledsagelse skriver han: „Men – naar Organisten kjender sin Menighed som ikke-syngende, er det ikke ubegrundet, at han undertiden registrerer temmelig stærkt, for at dog det Imposante ved Orgelets Tonemasse kan gribe den i Psalmebogen efterlæsende Menighed, ja maaske endog ved at rive den med sig bringe den til at synge“ (s. XIX højre spalte).

Her følger to eksempler på koraler fra Berggreens koralbog. Spil dem på klaveret i det angivne tempo og syng godt med, gerne 4-stemmigt hvis der kan samles et lille kor!

Ex. 4

„Vær velkommen, Herrens Aar“, *Melodier til den fra Roskilde Præstekonvent udgaede „Salmebog for Kirke- og Hus-Andagt“ og til „Evangelisk-kristelig Salmebog“*, udsatte for fire Syngestemmer, for Orgel eller Pianoforte af A.P. Berggreen, 14. udgave, nr. 82, side 94.

Ex. 5

„Velkommen igen, Guds Engle smaa“, Berggreens koralbog nr. 26 side 29.

Om syngetempo

Der findes forskellige beretninger om syngetempo op gennem salmesangens historie. I 1500-tallets udgivelser af såvel salmebøger (med enstemmige melodier) som korværker (polyfone) med reformert sang noteres melodierne i hel- og halvnoder med taktangivelsen *alla breve*. Hver frase slutter typisk med en helnode-pause. Wim Kloppenburg⁹ argumenterer for, at tempoet formentlig har været halvnode = metronomtal 60-72. Måden at notere på peger i retning af, at man har sunget en frase på en vejtrækning og således har fulgt en slags langsom recitation (tale). Yderpunkterne metronomtal 60 og 72 kan dække over de forskellige steder, der synges, i hjemmet eller i kirken. Det samme synes at være gældende for den lutherske salmesang efter reformationen, en salme-

9. Wim Kloppenburg: „The Beauty of Unpolished Congregational Singing: The Concepts of Klaas Bolt“, *Orphici organi antiqui: Essays in honour of Harald Vögel*, udgivet af Cleveland Johnson, The Westfield Center, USA 2005, s. 224. Artiklen blev oprindeligt skrevet i 1979 til det hollandske orgel-tidsskrift „Het Orgel“.

sang som desuden var direkte påvirket af folkesang og folkemusik (foruden af den gregorianske sang).

Efter 1600 bliver salmetempoet langsommere (jf. Kloppenburg s. 226 f.), og de originale rytmer bliver glattet ud til en mere lige, isometrisk salmesang. Denne proces fortsætter op i 1700-tallet og fører til en efterhånden meget udskalet langsom salmesang. Syngetempo går sikkert hånd i hånd med teologiske strømninger i tiden, især den pietistiske tradition. Således står der i forordet til Salmebog for det svenske Forpommern og Fyrstedømmet Rügen, 1724, „Derfor er det nødvendigt, at man synger langsomt, for at tankerne under den opvågningssang kan få plads og gøre indtryk“ („Darum ist es nötig, dass man langsam singe, damit die Gedanken unter dem erweckenden Gesang Raum und Eindruck haben“, citeret efter D. G. Türk „Von den wichtigsten Pflichten“, Nachwort s. 11 og 13).

Omkring år 1800 må tempoet have været ekstremt langsomt. Hvis man skeler til kunstmusikken og lytter til f.eks. Tryllefløjten af Mozart, så findes der dér en koral-lignende sang, som de harniskklædte mænd synger, mens Tamino og Tamina går gennem ild og vand („Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerde“). Korallen har orkestrale mellemstil i stil med tidens orgelpraksis, og det tager ca. to minutter at synges et vers igennem. Måske et sådant tempo har været gangss praksis omkring 1800 (se Herresthal s. 287 og Ex.2 s. 298f)?

Berggreens tempi er knap så ekstreme, men stadigvæk langsomme sammenlignet med vore dages praksis. Man kan endvidere iagttagende en forskel i hans notation og tempoangivelser til koraller i gammel og ny stil. Koraller noteret i *alla breve* taktart („hvid notation“) er langsommere og isometriske (mere lige rytme som f.eks. i „Vær velkommen, Herren Aar“), mens koraller noteret i f.eks. 2/4 („sort notation“) har et lidt hurtigere tempo og en mere forskelligartet rytme (som f.eks. „Velkommen igen, Guds Engle smaa“). Den nye stil har desuden en mere klaverpræget sats end den ældre. Måske man kan anse den ældre type for den kirkelige og den nye for den mere verdsligt/folkeligt inspirerede type.

40 år senere i forordet til *Melodier til Evangelisk Luthersk Psalmebog for de dansktalende Menigheder i Slesvig samlede og udgivende af H.S.Prahl og C. Heimbuch, Flensborg 1895* bliver tempospørgsmålet omtalt igen: „Det ofte drøftede Spørgsmaal om Menighedssangens Tempo skal her kun omtales med nogle faa Ord. I Almindelighed kan det opstilles om Regel, at enhver Choralnode bør vare et Secund (M.M. C fjerdedelsnode=60, i Allabrevetakten C halvnode= 60). Men Tempoet maa ogsaa svare til Psalmens Charakter, saa at f.Ex. Lovsange og Høitidspsalmer kunne synges livligere end Bodspalmer; desuden vil man ved Børnegudstjenester og ved gudelige Møder kunne synge hurtigere end ved den kirkelige Gudstjeneste og i en stor Menighed af Voxne. Forresten maa der ligesaa meget advares mod enhver Overdrivelse af Tempoets Hurtighed som imod en altfor slæbende Syngemaade. Især kunne Melodier med springende Metrum (f.Ex. Nr. 217: Slip os arme ei –) ved en altfor hurtig Sang meget let fuldkommen tabe deres kirkelige præg. Udover fjerdedel=100 burde man ikke gaae.“ (dansk forord, højre spalte).

Med de nye strømninger i kirkelivet efter år 1900 sker der mange nye ting for orgelspil i gudstjenesten og for salmeledsagelsen. Således formulerer Arnold Mendelssohn i 1911 et nyt ideal for salmeledsagelse i den lutherske kirke på følgende måde: „Harmoniseringen af en koral skal ikke repræsentere noget andet end den musikalske konsækvens af dens melodi. Den bør være enkel, usmykket, musikalsk objektiv, uanfægtet og uden karakteristisk af den poetiske retning (om ikke andet så fordi den samme melodi ofte bruges til flere forskellige tekster)“ (citeret efter Herresthal, s. 296).

På samme tid gør Thomas Laub sig gældende i dansk kirkeliv. Han forsøger at finde frem til en særlig kirkestil ved at dykke ned i de gamle, barokke salmemelodier og i ældre, oldkirkelige melodier. Han harmoniserer enkelt og objektivt, i stil med Arnold Mendelssohns beskrivelse. Dette går igennem de seneste danske koralbøger med et skillepunkt ved Koralbog 2003. Vores sidste nye koralbog

forsøger – helt i vor tids ånd – at føre satser tilbage til deres oprindelige harmonisering og udformning, 1600-tals koraler skal trykkes, som de blev udgivet, 1700-tals koraler ligeledes, 1800-tals koraler ligeledes. Men dermed vælger man også at se bort fra, at syngemåde og tempo i dag er et helt andet, og at man altså her ikke kan tale om opførelsespraksis på samme måde som inden for kunstmusikken. Originalitet skal bringes til at klinge sammen med nutidig brug, og det skaber mange kontroverser.

Afsluttende aspekter

Til slut vil jeg gerne – som oplæg til diskussion – nævne et par aspekter, som også berører salmeledsagelse på orgel.

Orgelbygning giver i høj grad et fingerpeg om, hvordan musikken i liturgien har været. For orgler har – i hvert fald helt frem til vor egen tid – først og fremmest været bygget til at spille i gudstjenesten, og igennem flere hundrede år var orglets fornemmeste rolle i gudstjenesten at ledsage salmesangen. I Tyskland blev idealet for sådanne orgler „Gravität“, og selv små orgler skulle have et kraftfuldt pedal og gerne 16' i. Det er kendt fra bl.a. Johann Sebastian Bachs kommentarer, når han i sin egenskab af orgelkonsulent skulle godkende nybyggede orgler. I Sverige førte det til et vist enhedspræg i orgelbygningen fra slutningen af 1600-tallet og frem til begyndelsen af 1900-tallet. Hos orgelbyggere som f.eks. Cahman, Schiörlin og Setterquist hhv. Åkerman och Lund møder man selv i små ét-manuals orgler (uden pedal eller med anhangspedal) Principal 8' og 16' & 8' rørstemmer med stor, varm og fyldig klang; ideelt til ledsagelse af salmesang! På dansk grund har vi instrumenter som ligner, bl.a. det orgel som står i dag i Den Københavnske Valgmenigheds kirke, Immanuelskirken på Frederiksberg, et instrument bygget af A. H. Busch & Sønner fra 1896 med blot 14 stemmer, men med 16' i hovedværket og principal 8' på begge manualer. Orglet har en meget varm og fyldig klang og er skønt at synge til!

Påfaldende er det, at de lande, hvor reformationen ikke fik fodfæste, får en anden udvikling i orgelbygningen. I Italien står orgelbygningen nærmest i stampe i flere hundrede år. Instrumenterne dér er ideelle til alternatim praksis, har en meget syngende og elegant klang, men ingen gravitet og en placering i rummet (foran i koret), som specifikt peger på orglets funktion i vekselspil med munkenes sang (alternatim praksis). I Frankrig bliver liturgi og musik meget påvirket af den verdslige musiks udvikling (operaen), og orglet får en stadigt større rolle som solo-instrument i liturgien. Menighedssang var og er der ikke meget af, selvom man efter det 2. vaticanske koncil og dets krav om mere aktiv deltagelse af menigheden i gudstjenesten søger at inddrage menigheden mere, også med salmesang.

Der sker et stort skifte i orgelbygning i starten af 1900-tallet med den såkaldte „orgelbevægelse“, som udgik fra Danmark og Nordtyskland. Orgelbevægelsen ville gøre op med de romantiske orgler og vende tilbage til barokkens idealer, men på sin egen måde, ikke som stilkopi. Orglerne skulle igen være rent mekaniske instrumenter og have en høj og lys klang. Klas Bolt, organist ved den store St. Baavo Kirke i Haarlem i Holland, skriver i sin meget spændende artikel „Menighedssang i krise“ fra 1979¹⁰ om disse orgler i almindelighed og om Danmark i særdeleshed:

„Et godt eksempel på, hvad denne destruktive udvikling [salmesangens forfald] fører til, giver sangen i de danske kirker os (og mange tyske ligeledes). Det land [Danmark] er fyldt med neobarokke Marcussen og Frobenius orgler. Historiske orgler er en sjældenhed. I de store kirker er der (af hvilken grund?) et kantori eller kirkekor, hvis opgave det er at synge „den almindelige menighedssalme unisont til orgelledsagelse“.

10. Klaas Bolt: „Congregational Singing in a Crisis Situation“, genoptryk af artikel fra *Het Orgel*, 1979, i *Orphei Organi Antiqui, Essays in Honour of Harald Vogel*, s. 191ff, udg. af Cleveland Johnson, The Westfield Center, USA, 2006.

For mange hollandske organister er dette et ideal. Ikke desto mindre, i virkeligheden er menighedssang i Danmark lige så død som en dør. Menighedsmedlemmer synger næsten aldrig sammen med koret. I deres yderste konsekvens er sådanne gudstjenester „lytte“-gudstjenester, ligesom gudstjenesterne i den romersk-katolske kirke i Holland, hvor præsten synger menighedssalmerne solo i en mikrofon, ledsaget stille af orglet, mens menigheden passivt hører på“ (Bolt, s. 216).

Bolt argumenterer heftigt for, at syngetempo i dag er alt for hurtigt, han taler om det rasante syngetempo som et fænomen, som har gjort salmesang til en umulighed for almindelige menighedsmedlemmer. Særligt efter 2. verdenskrig har denne bevægelse sat ind og ført til næsten dobbelt tempo af, hvad han betragter som idealet. Udviklingen går hånd i hånd med, at man bygger kirker, som ikke egner sig til musik, men kun til tale, med en akustik som i en stue. Akustikken mindskes, og tempoet øges. Orglerne er heller ikke egnet til salmesang; instrumenter med moderne ligesvævende stemning, stabil vind, blød intonation og upassende dispositioner bidrager til, at salmesangen bliver falsk og ikke understøttes godt nok. Men desværre er instrumenterne af god håndværksmæssig kvalitet og kan modstå moderne centralvarme, siger han bittert. Bolt slutter med at ønske, at man igen bygger kirker, som fordrer menighedssang, og orgler, som understøtter samme. For det er orglet, som kan redde menighedssangen, og det skal være centralt for sangen i kirken, ikke koret eller korlederen, slutter han.

Der findes mange traditioner, også levende traditioner i dag. Men jeg mener, Bolt har ret, når han siger, at menighedssangen er i krise. 1987-94 var jeg bosat i Wien, og jeg kan stadig huske min første reaktion fra mødet med den danske højmesse, lige da jeg flyttede tilbage til Danmark igen. Jeg var dybt skuffet: menigheden sang næsten ikke, koret sang fortræffeligt, og alle sad og lyttede til dem – under hele tjenesten. Når jeg – lidt i protest – sang med på

salmerne, kiggede folk underligt; „hvorforsynger hun med, koret synger jo så fint“, syntes de at tænke. Korets smukke sang løftede ikke mig, jeg ville selv være med, og efter syv år som mindretalslutheraner var jeg mig måske min aktive deltagelse i gudstjenesten mere bevidst end så mange „hjemme-danskere“. Så Bolts ord om en „lytte-gudstjeneste“ kan jeg godt følge.

I dag skal jeg minde mig selv om den reaktion, for nu har jeg igen vænnet mig til vores gudstjeneste, og så er jeg begavet med en menighed, som faktisk synger. Men det er der ikke mange steder, man kan mønstre 50-100 menighedsmedlemmer hver søndag, som alle virkelig synger „højt og lydeligt“!

Alternative salmemelodier – et dansk fænomen

af Peter Thyssen

I Den danske Salmebog 2002 er der alternative melodihenvisninger til 270 af de 790 salmer (dvs. næsten 1/3). Dette skyldes enten, at der i Koralbogen findes flere originalmelodier til den samme salme, eller at salmer med identisk versemål i en lang række tilfælde har henvisninger til hinandens melodier. Og da melodierne til samme versemål giver plads for yderligere valgmuligheder i den kirkelige virkelighed, er tallet både teoretisk og praktisk endnu højere.

Dette er et udpræget dansk fænomen. Ser man f.eks. på den tyske salmebog, findes der blandt 550 salmer kun 5 med to originalmelodier og 5 med henvisning til andre salmers melodier. Denne betragtelige forskel gør også, at spørgsmålet om en melodisalmebog i Danmark er anderledes kompliceret end i andre lande.¹

Årsagen til det store antal alternative melodier i den danske salmetradition skyldes ikke kun Laub og den laubske bevægelse, som man måske umiddelbart kunne tro. Det går tilbage til 1800-tallet og ganske særligt Grundtvigs salmedigtning, der affødte et væld af nye salmemelodier.

I tiden før havde der i Danmark hersket en langt større ensartethed og konservatisme i brugen af salmemelodier. Det gælder således i *Hans Thomissons Salmebog 1569*, hvis formål også var at skabe ensartethed i ordlyden i de salmer, der brugtes efter reformationen. Og ligesom der skulle være én tekstversion, således var det også hensigten, at der skulle være én melodi og én melodiversion til hver salme.

1. Se Stefan Lamhauge Hansens anmeldelse af Melodisalmebogen 2005 i dette årsskrift.