

En PDF-artikel fra www.salmedatabasen.dk

Den gode tone

Af Eva Meile, pianist, fhv. sognepræst



Den gode tone

Overvejelser vedrørende kriterierne for den gode salmemelodi

Af Eva Meile, pianist, fhv. sognepræst.

Denne artikel er en let redigeret udgave af artikel i *Årbog for Københavns Stift* 2009.

Det er et flertydigt begreb, der er valgt til denne artikel. Udtrykket *den gode tone* er fyldt med associationer. Men netop derfor egner det sig til at angive scenariet for den rejse, som man giver sig ud på, når man vil prøve at finde et svar på spørgsmålet: Hvad er en god salmemelodi?

For svaret – eller rettere svarene - er nemlig hverken få eller enkle. Men de har spillet en afgørende rolle i den kristne kirkes historie, hvor man fra første begyndelse har været sig den meget store betydning bevidst, som musikken og salmerne har for gudstjenesten. Salmesangen har simpelthen været det samlende element i gudstjenesten, hvad enten den – som i den katolske kirkes gregorianske sang – blev udført af de musikalsk uddannede præster og munke, eller den – som i vor egen lutherske kirke – var og er lig med menighedens fællessang. Derfor har salmernes kvalitet, herunder forholdet mellem tekst og musik, altid været en sag, man tog alvorligt. Det var ikke kun vigtigt, hvilke ord der lød i kirken, men også hvilke toner. Derfor var der nogle udtalte og uudtalte kriterier, som salmemelodierne skulle leve op til. Disse kriterier var af både musikalsk og teologisk art, men kunne i virkeligheden dårligt skilles ad, som det vil fremgå af det følgende.

Nu først om musikken. Musik består af toner, ja franskmændene har ligefrem et ord, der siger ”Det er tonen, som gør musikken”. Ordet *tone* kan forstås på to måder. Det kan betyde klang, sådan som det gør, når vi for eksempel siger om en violinist: ”Han har en skøn tone”. Så mener vi, at han generelt set har en smuk klang på sit instrument.

Men *tone* går jo først og fremmest på den enkelte tone, som er forudsætningen for, at der

overhovedet kan skabes melodi, nemlig ved, at den ene tone forbinder sig med den anden i fremadskridende rækkefølge. Den er også forudsætningen for, at der kan skabes harmoni, nemlig ved, at flere toner bringes til at klinge på samme tid. Den måde, tonerne sættes sammen på, så vel ”vandret” som ”lodret”, er sammen med det rytmiske liv afgørende for musikens kvalitet. Toner i god sammenhæng giver den æstetisk set *gode tone*, det vil her sige den gode melodi, den gode musik.

Men man kunne også tage et andet udgangspunkt. Det er det, Shakespeare gør, når han (i ”Købmanden i Venedig”) siger, at man aldrig skal stole på et menneske, som ikke har ”musik i sjælen”. Ifølge Shakespeare har musikken altså sit hjemsted eller fundament i den menneskelige sjæl. Derfra baner den sig vej frem til at blive til en klingende fysisk virkelighed og opfylder således sin bestemmelse, nemlig at være et kommunikationsmiddel, der forbinder sjæl med sjæl, menneske med menneske. Og når talen er om salmemelodier, må vi tilføje: menneske med Gud. Musik har derved også et etisk eller ligefrem et religiøst aspekt. Den må være en oprigtig tale, ikke et middel til at stille sig i positur. Den gode tone er altså her lig med den menneskeligt set *ægte tone*.

Endelig kan vi hente et afgørende kriterium for den gode tone i retorikken, talekunsten, som jo er en søster til musikkens kunst. Begge steder drejer det sig om meddelelse af tanker eller følelser, og begge steder er man bevidst om vigtigheden af den måde, meddelelsen må ske på for at yde indholdet retfærdighed. Retorikken opererer med et centralt begreb, som den kalder *aptus*. Det betyder *det passende*, og

det går på talens (i vor sammenhæng musik-
kens) stilistiske leje og udtryk.

At det ikke er ligegyldigt, hvilket sprog man bruger, når man vil meddele sig til andre, er jo en ganske almindelig erfaring. Man bliver utilpas ved at høre plat sprog i en alvorlig situation, for eksempel i en begravelsestale, men også forlegen ved at høre alt for ”store ord” i en uhøjtidelig sammenhæng. Hvad der er rigtigt i ét tilfælde, opleves som forkert i et andet. Den *passende tone* hører derfor med til definitionen af den gode tone, forstået sådan som vi bruger vendingen, når vi taler om, at noget i en social sammenhæng er *god tone*. Men med det sidste udtryk bevæger vi os ud på gyngende grund. For i selskabslivet dækker det jo ofte stive, konventionelle regler, og det kan derfor aldrig være det sidste kriterium for noget så levende som musik. Men ligesom det beslægtede begreb *korrekthed*, som vi heller ikke altid hører som noget positivt, kan det også forstås som udtryk for en dybere nødvendighed. Det latinske ord ”korrekt” betyder faktisk ordret ”ret (eller rigtigt) i sammenhæng med (noget)”, så det er i virkeligheden et meget nådigt begreb! Det gør nemlig opmærksom på, at noget godt kan være rigtigt i sig selv, skønt det ikke er det rigtige i en given sammenhæng. En sandhed, der er værd at skrive sig bag øret, når man skal drøfte salmemelodiers kvalitet.

Hvad er en salme?

Men hvad er det så, en salmemelodi skal hænge ”rigtigt” sammen med? Ja, først og fremmest er den jo uløseligt forbundet med en bestemt salmetekst. Men helt overordnet skal den også passe ind i gudstjenestens situation, dens ”rum” i både konkret og overført betydning, for at den kan være en god salme-tone. Og her var det måske en god idé at få definitionen på en salme.

Den giver Grundtvig os indirekte i sin store pinsesalme ”I al sin glans nu stråler solen”:

*”Opvågner, alle dybe toner,
til pris for menneskets forsoner!
Forsamles, alle tungemål,
i takkesangens offerskål!”*

En salme er en takkesang, som man ofrer til Gud. Med ordet *offer* tager Grundtvig afsæt i den gammeltestamentlige offerkult. Det at ofre til Gud var en ”kommunikationshandling” lige som det at bede. Med offeret sagde man det, der lå en mest på sinde over for Gud, nemlig ”tak” og ”om forladelse”. Offeret bestod for de gamle helt konkret i at bringe Gud det ypperste, man havde: et lydefrit lam eller fint mel eller friske aks. Intet var for godt til Gud.

Som lutherske kristne ved vi godt, at ”vi kan jo intet give, som nogen ting er værd” ud over ”vort hjerte, så ringe som det er”. Men hjertet er netop, hvad vi giver Gud, når vi synger salmer. Så ofrer vi ham af hjertet en lovsang.

Hvordan skal sådan en så lyde? Ja, lige som det gælder på det menneskelige plan, at vi ikke har mange fortjenester at komme frem for Gud med, sådan gælder det også på det musikalske plan, at vi hverken kan konkurrere med englenes eller sfærernes musik! Men det betyder ikke, at vi kan være lige glade med, hvad det er for en sang, der kommer ud af munden på os. Den kan være nok så ubehjælpsomt fremført, men skal i sig selv, i sin oprindelse, været præget af den glæde, ærbødighed og ydmyghed, som passer sig ansigt til ansigt med Gud. Det er salmens teologiske kriterium. Den skal da også gerne være smuk og dejlig som lammet, fin og nærende som melet og livgivende som de nye aks. Det er salmens musikalske kriterium.

Katolsk og protestantisk salmesang

Vi vil nu tage på en lille historisk odysseé for at se på, hvilke musikalske midler, man gennem tiderne har taget i brug i kirken for at leve op til disse kriterier.

I hele den katolske tid var det som før nævnt den énstemmige gregorianske sang, der var eneherskende. Den var en slags tale lignende sang uden akkompagnement, lidt ligesom når præsten messer, blot med noget større melodiske udsving. Den var ikke inddelt i takter og strofer, sådan som vi kender det, men den fulgte ordenes og sætningernes rytme meget fint. Og det var netop måden, som tonerne fulgte hinanden på ("intervallerne"), der gav den gregorianske sang sit særpræg. Der var nemlig melodiske regler, der skulle overholdes. For eksempel skulle et opadgående spring opvejes af et kort derefter følgende nedadgående spring, ikke nøjagtigt lige så stort som det første, men sådan, at der kom en vis balance i den melodiske bevægelse, man kunne næsten tale om "det gyldne snit" i melodien.

Hvorfor sang man på netop den måde? Det var, fordi man fandt det *passende* at føre en enkel, men skøn tale i den særlige eksistentielle situation, som en gudstjeneste er. Melodien skulle tjene ordet (teksterne var bibelvers sunget på latin, frem for alt Davids salmer), den skulle ikke té sig og gå sine egne veje for at gøre opmærksom på sig selv. Det strømmende åndedrag og den organiske melodiføring gav denne sang en atmosfære af tidløshed. Det var evighedsmusik.

Det samme musikalske ideal levede videre i den flerstemmige katolske sang, som komponisten Palestrina er den fornemste repræsentant for. Også her var der et "lovkompleks", som sikrede, at tekstens indhold stod i centrum uden at blive forstyrret af musikalske udskjelser som for eksempel krasse dissonanser og ubeherskede spring i stemmeføringen.

Den grundholdning, at melodien skulle tjene ordet, overtog den lutherske kirke. Den præger i ét og alt den musik, der afløste den middelalderlige kirkesang, nemlig den reformatoriske salme ("koral"), som den dag i dag er rygraden i vores gudstjeneste.

Men formen forandredes fuldstændig. Dertil var der både teologiske og praktiske grunde. Det var jo et hovedanliggende for Luther, at menigheden både skulle høre Guds ord og besvare det på deres eget sprog, derfor skulle man nu udelukkende synge salmer på modersmålet. Og skønt Luther selv elskede den gregorianske musik (ligesom han i øvrigt også holdt af det latinske sprog, som den var skrevet til), indså han, at den var uegnet som menighedssang, dels fordi den ikke naturligt kunne tillempes det tyske sprog, dels fordi det var nødvendigt, at menigheden, som ikke var vant til at synge sammen, fik en musik, som det var lettere at orientere sig i.

Ud af det ønske opstod en ny salmestil, nemlig den strofiske sang ledsaget af orgelakkompagnement, hvor melodien er den samme i alle versene, og hvor man trækker vejret sammen efter hver linje og endelig falder musikalsk og mentalt til ro ved strofens slutning, i den såkaldte "kadence". Det var en form, man allerede kendte fra den folkelige vise, hvoraf nogle også blev brugt som melodier til de nytilkomne, protestantiske salmetekster. Det følte ikke spor unaturligt, for folkemelodierne byggede på de samme tonearter, de såkaldte kirke-tonearter, som var grundlaget for den gregorianske musik. Der var oprindeligt seks kirketonearter, men de to af dem, nemlig *dem*, som vi kender under navnene *dur* og *moll*, fortrængte efterhånden de øvrige og blev den tonale grundpille i de følgende århundreders musik.

Noget meget vigtigt ved reformationens fornyelse af kirkemusikken var, at den gav os endnu et kriterium for den gode salmemelodi, nemlig, at menigheden *kan* og *vil* synge den. Det indebærer, at den er sangbar, uden for mange finurligheder, den må falde naturligt i øre, mund og hjerte, og allerhelst må den have et skær af genkendelighed. Man skal føle sig hjemme i den.

Det folkelige kriterium træder derved op på siden af de rent musikalske kriterier med en

vægt, som aldrig siden har kunnet eller skullet overses. Men i historiens løb har det vist sig, at kun når de to kriterier, det musikalske og det folkelige, forbinder sig med hinanden, sikrer de en salmemelodis friskhed, yndest og holdbarhed slægt efter slægt.

Både den protestantiske koral og folkevisen har i sig alt det, som senere er udtrykt i det klassiske ideal: Ædel enfold og stille storhed. Den er enkel (én-foldig), men dens enkelthed er ædel, det vil sige, at den aldrig er underlødige. Den er også stille i betydningen inderlig, ydmyg ("vort takkeoffer frem vi bær' ydmygelig"). I alt dette ligger dens storhed.

Lyder det meget abstrakt? Så slå op i salmebogen og syng "Af dybsens nød" eller "Gud, efter dig jeg længes" eller "En rose så jeg skyde". Det er salmer, der bedre end ord giver os fornemmelsen af *den gode tone*.

Den romantiske salmemelodi og laubianismen

Som mange vil vide, fremdrog her i landet komponisten og organisten Thomas Laub (1852-1927) denne kirkens musikalske forhistorie i bestræbelserne for at skabe en ny kirkesang i Danmark, fordi der efter hans mening var kommet så meget grus i maskineriet i den danske salmesang siden reformationens første århundreder, at den var blevet ganske fordærvet.

Dertil var der flere grunde, men for Laub var den vigtigste, at den danske romancespil, som var et barn af attenhundredtallets romantik, i løbet af århundredets sidste halvdel havde vundet stort indpas i kirken. Det var musik, der var præget af en dristigere harmonik, end man var vant til, og et større, mere subjektivt præget "Schwung". Det var ikke mærkeligt, at menigheden tog de romantiske salmemelodier til hjerte. Ikke blot ejede mange af dem i sig selv stor skønhed, skabt som de ofte var af vore bedsteligste komponister, men denne sangstil var

tilmed genkendelig for menigheden derved, at de komponister, som skrev romancer og romantiske salmemelodier, også var dem, der var skabere af den folkelige, danske sang, som er en af nationalromantikens rigeste frugter herhjemme. Det betød, at det var den samme slags musik, som folk nu sang i skolen, ved folkelige sammenkomster og i kirken.

Laub anerkendte fuldt ud den romantiske musiks kunstneriske kvalitet, men han syntes bare ikke, den var god tone i kirken. Den var i hans ører alt for subjektiv til at udtrykke menighedens "vi", det "fælles-jeg", hvor alle er i samme båd i forholdet til Gud.

Laub havde ret, overordnet set. For det er klart, at en salmemelodi altid må have en sådan grad af almenhed, at intet menneske føler sig fremmed for dens sprog. Hver tone må kunne opleves, som var den født ud af ens eget hjerte. Men man må være ideologisk blokeret, hvis man ikke kan høre, at det lige netop er denne form for inderlighed og ægthed, der præger de bedste romantiske salmemelodier, ikke bare hos en Weyse, men også hos Hartmann og Gade, og også i mange tilfælde hos Berggreen, Rung og Barnekow, navne, som er uadskillelige fra dansk kristendom.

De samme egenskaber præger efter min mening også den af Laubs tilhængere forkætrede melodi af J.H. Nebelong til Grundtvigs "Nu falmer skoven trindt om land", som næsten har fået en symbolsk betydning som "stridsæble" i den musikalske kirkekamp mellem venner og fjender af laubianismen. Den salme kan jeg ikke dy mig for at sige et par ord om.

Nebelongs melodi blev dømt ude af redaktørerne af Den danske Koralbog 1953. Ikke desto mindre overlevede den i de næste 50 år (indtil den blev genoptaget i den nye koralbog 2003) som en af de mest elskede og benyttede salmemelodier overhovedet. Ikke fordi "folket" havde dårlig smag, men fordi melodien har en kvalitet, som ikke er til at komme udenom.

”Nu falmer skoven” er en høstsalm, som både har forgængelighedens vemod i sig og taknemmeligheden over Guds gaver her på jorden. Frem for alt er salmen båret af troen på og håbet om den evige sommer hos Gud. Disse almenmenneskelige og fromme følelser finder i Nebelongs enkle og inderlige melodi et kongenialt udtryk, begyndende med det lidt tøvende store sekstspring opad, hvor man tager tilløb til at komme op på den høje tone ved først at gentage begyndelsestonen og dernæst at blive på vokalen et taktslag, før man sætter en ny stavelse an (prøv at synge med indvendig!). Det er efterår, løvet falmer, kræfterne ligeså, tingene går ikke så hurtigt. Men der er glæde i den sødmefulde dur-melodi fra først til sidst. Et kort øjeblik (”alt flygted storken”) strejfes paralleltonearten i moll, men straks efter er vi tilbage i dur. Og i sidste linje vandrer vi trinvis opad mod højtonen, som er harmoniseret udtryksfuldt med en moll-treklæng, for så med en tertsvise nedadgående bevægelse at lægge os til hvile i dur-kadencens trykke favn.

Nu var jeg så dristig at bruge ordet ”sødme-fuld” om denne melodi. Der ville jeg nok have fået et rap over fingrene af Laub! For det var lige netop det sødmefulde, som han syntes var en trussel mod sundheden i salmemelodierne. Sødme var – i salmesammenhæng – for ham med nødvendighed forbundet med sentimentalitet. Det er efter min mening en fejltagelse. Jeg vil endnu en gang påberåbe mig Grundtvig:

*”Giv mig, Gud, en salmetunge,
så for dig jeg ret kan sjunge
højt og lydelig,
så jeg føle kan med glæde:
sødt det er om dig at kvæde
uden skrømt og svig!”*

Her siger Grundtvig noget væsentligt om salmesang. For det første, at det kræver salmetunger. Tungen er naturligvis her en metafor for hele personen, men det er ikke nogen tilfældig metafor. For med tungen smager vi, om noget

er surt eller sødt, og det betyder noget for vores sangglæde, hvordan de toner smager, som vi tager frem af hjertet og op på tungen. Smagen er ikke målet i sig selv. Målet er at synge *ret*, og det er her et teologisk begreb. Det betyder nemlig at synge på den kristeligt set rigtige måde, det vil sige med bevidstheden om at stå over for Gud som en frelst synder, for nu at bruge Luthers formulering (”simul justus et peccator”).

Men selve syngeprocessen: det at lade stemmen klinge højt og lydeligt, er – for den, der har en salmetunge – forbundet med glæden over, at det føles sødt. Der er noget sanseligt over denne måde at tale om salmesang på, som svarer fint til et andet Grundtvig-ord:

*”Tale og skrift til vor frelsers bedrift
blomstre som roserne røde!
Livstræet skyde af korsets rod!
Smage lad alle, vor drot er god!”*

Igen *smage!* Og talen og skriften – og vi kan tilføje sangen – skal ”blomstre som roserne røde”.

I den farverige romantiske salmemelodi blomstrer både poesiens blå blomst og den søde, røde rose.

Kriterier og dilemmaer

Men nu er der jo med forestillingen om den syngendes *smag* kommet et nyt og mere rummeligt element ind i talen om, hvad der gør en salmemelodi god. Men også et mere farligt. For når vi først har udtalt ordene *smage* og *smag*, er vi så ikke derhenne, hvor kvalitetsbegrebet op hæver sig selv, og det hele bliver et spørgsmål om – ja netop *smag* og *behag*? For tunger er jo ikke ens, heller ikke salmetunger. Nogle kan lide det ene, og nogle det andet. Er det så ikke en fuldkommen subjektiv dom, om en melodi er god? Og hvis rigtig mange er enige om, at en melodi er god, er det så ikke i sig selv en bekræftelse af dens kvalitet?

Med de spørgsmål, som ikke kan besvares entydigt og absolut, står vi lige midt i det dilemma, som den salmebogskommission, der skulle forberede udgivelsen af Den danske Salmebog 2002, og som jeg var medlem af, stod i. I det følgende skal jeg derfor prøve at indvie læseren i overvejelser og drøftelser vedrørende kvalitetskriterier for optagelsen af især nye salmemelodier, som indgik i kommissionens arbejde. Jeg vil dog understrege, at når det gælder de konkrete eksempler, som jeg fremdrager, står vurderingerne helt for min egen personlige regning.

Det var en af hovedopgaverne for kommissionen at sørge for at inkludere nogle af de mange nye salmer og salmemelodier, som var kommet til gennem de sidste årtier af det tyvende århundrede, hvor der var sket en stor og overraskende opblomstring af salmeskrivning og salmekomposition og med den en musikalsk pluralisme, som man aldrig før havde set magen til. Al slags musik meldte sig på banen: Den modernistiske kompositionsmusik, den nyklassiske salmestil, der havde rod i salmetraditionen og den folkelige danske sang, og ikke mindst den såkaldt rytmiske musik. Hvordan skulle alt dette stå side om side i gudstjenesten?

Der skulle sorteres, så meget var sikkert, men hvordan kunne man det i dette frodige virvar? Det var nemt nok at sige, at kvaliteten ”naturligvis” skulle være afgørende. Men der var jo forskellige opfattelser af begrebet kvalitet:

- Det musikalske håndværk.
- Kunstnerisk ærlighed.
- Egnethed (passer melodien så vel til teksten som i gudstjenestens sammenhæng?).
- Sangbarhed.
- Tradition og brug: Har en salme sat sig igennem, eventuelt lokalt, hos folk og menigheder med ”livets ret”?

- Fornylse. Den nye salmebog skulle også musikalsk afspejle vor egen tid, nemlig ved at inddrage musik, som talte til mennesker i dag (disse mennesker gik oftest under navnet ”de unge”!).

At manøvrere mellem de mange kriterier var som en sejlads mellem Scylla og Charybdis, hvor den ene klippe symboliserede det alt for eksklusive og den anden det alt for populære.

Men sejles skulle der, og sejlet blev der. Men ”hvem kan sejle foruden vind?” Det blæste undertiden meget kraftigt, og bølgerne gik højt. I det følgende vil jeg – som en af de menige om bord på skuden - give nogle eksempler på, hvor svært det kan være for besætningen at holde kursen på sejlturen. Men også på, hvor dejligt og spændende det er at sejle, omgivet af melodier fra alle sider, melodier, der enten fryder eller irriterer én, undertiden begge dele på samme tid! Men som under alle omstændigheder giver stof til overvejelser over *den gode tone*.

De nye salmemelodier – en broget buket

Jeg vil altså plukke nogle få melodieksempler fra Den danske Koralbog 2003 ud, alle fra tiden efter 1970. Og med de ovennævnte kriterier in mente vil jeg prøve at indkredse deres ”tone”, så vidt det er muligt. Og skønt kriterierne skulle sikre en vis grad af objektivitet, så er det som sagt klart, at mit hjerte taler med.

Derfor er der sikkert nogle, der vil være uenige med mig undervejs. Men da kan man trøste sig med, at ingen i disse sager kan sige det sidste ord. Tiden alene vil vise, hvilke salmemelodier, der holder i det lange løb og bliver folkeeje i generationer. Det var så dem, der havde den gode tone.

Jeg vil begynde med et par eksempler hentet fra den kategori, som ovenfor er kaldt den nyklassiske. Først Chr. Vestergaard-Pedersens melodi til K.L. Aastrups ”Hør det, Zion, trøst for al din ve” (1978). Den er fin og enkel, den

er harmoniseret gennemsigtigt indtil det asketiske og passer derfor som hånd og handske til Aastrups minimalistiske stil. Dens rene tonesprog ville til enhver tid have passet åndeligt ind i kirkens gudstjeneste og vil utvivlsomt også gøre det i fremtiden. Den er også såre let at synge, men ”smagen” på tungen er måske ikke så stærk, at folk umiddelbart udbryder: ”Sikke en god melodi!” Men det er den alligevel.

Chr. Vestergaard-Pedersen befinder sig altså musikalsk på Laub-linjen. Men ellers gælder det, at de fleste af de nyere, men dog traditionsbestemte melodier, er mest beslægtet med den romantisk-folkelige sangtone. Jeg vil her fremhæve som et lysende eksempel Otto Mortensens melodi (1982) til den store Grundtvigsalme ”Jeg kender et land”: Denne salme har her simpelthen fået sin definitive melodi. Den er ét med Grundtvigs tekst fra først til sidst: fra den enstemmige indledningsfanfare i første takt over de følgende rigt udfoldede melodiske linjer og den blidt romantiske, men ganske usentimentale harmonik, til slutkadencen, som er på én gang inderlig og eftertrykkelig. Det er en mageløs melodi, ganske uanset hvilke kriterier man måtte anlægge for en salmemelodi. Den opfylder dem alle.

Der er ikke megen tvivl om, at hvad de nyttilkomne melodiers holdbarhed angår, så vil netop de, som ligger i forlængelse af salmetraditionen, men alligevel bærer nutidighedens stempel, have de største chancer. Simpelthen fordi unge og gamle og mennesker med enhver baggrund i fællesskab vil kunne glæde sig over at synge dem. Der er både kvalitet og ”hjemlighed” forbundet med dem, og det er, tror jeg, noget af det allernærmeste, man kommer til beskrivelsen af den gode salmemelodi. Der, hvor man taler om en mere snæver gruppes præferencer – de være sig nok så velbegrundede – er man salmemæssigt på afveje.

Det sidste kan for eksempel blive aktuelt, når det gælder de næste to kategorier af melodier, som vi skal se på: de modernistiske inden for den såkaldte kompositionsmusik (dumt udtryk, da al musik ud over den rene improvisation er komponeret) og den såkaldt rytmiske musik (endnu mere tåbeligt udtryk, da al musik er rytmisk, ellers er den jo slet ikke musik). Men med det første udtryk menes altså musik af komponister, der hører hjemme i det klassiske musikmiljø, og med det andet menes musik, der har elementer af pop og rock i sig. Den sidste anses per definition for at være ”de unges” musik, mens den første regnes for de musikalske ”indviedes” musik. Og det er jo ikke særlig godt med nogen af delene på et sted, hvor alle skal føle sig hjemme, nemlig i gudstjenesten.

Først et eksempel på en modernistisk salmemelodi: Niels Viggo Bentzons ”Nåden er din dagligdag” til tekst af Johannes Møllehave (1985). Den er melodisk utrolig enkel: to næsten identiske linjer, som stiger trinvis opad og ender på samme høje og gentagne tone. Men den føles ikke enkel, fordi Bentzon harmoniserer den så originalt, at mange bliver nærmest chokeret over de mærkelige klange undervejs. Det gør, at de straks taber appetitten og derfor billedligt talt aldrig når frem til toptonerne i den sidste takt. Det er ærgerligt, for de er nemlig harmoniseret med en næsten himmelsk renhed.

Denne slutning kan imidlertid, selv for melodiers elskere, føles som et problem i det lange løb. Det kan næsten blive ”for meget” med denne gentagne forløsende slutharmoni vers efter vers, ikke mindst når versene er så korte, som de er her. Også rent fysisk tager det på én stemme hele tiden at skulle op og synge ud på de høje toner.

Så selv om det er hævet over diskussion, at det er en fornem og seriøs melodi, og selv om den i høj grad lever op til kravet om fornyelse,

så må man indrømme, at dens tonesprog nok er for specielt til, at den har den folkeligt gode fællestone.

Men det kan være svært at spå om. For eksempel kunne man have frygtet, at Per Nørregaards fine melodi til Jørgen Gustava Brandts ”Som året går” (1976) var for tonalt avanceret til at sætte sig igennem som fællessalme – især fordi der findes en anden smuk og mere umiddelbart tilgængelig melodi til salmen af Peter Møller (1974). Men det lader faktisk til, at de begge to har vundet indpas.

Den rytmiske salmemelodi

Problemet med at leve op til folkelighedskriteriet gør sig også gældende med hensyn til den rytmiske musik. Ganske vist er den folkelig i betydningen udbredt, hvad imidlertid er noget ganske andet. For hvordan udbredt? Oftest menes dermed, at det er den musik, de fleste mennesker i dag lytter til. Men det er lige netop det, at den er ”tilhører-musik”, der gør den mindre egnet i salmesammenhæng. Fordi salmer ikke skal lyttes til, men synges, endda synges i fællesskab. Og det er faktisk slet ikke let at synge mange af de nye rytmiske salmemelodier. De indeholder forskellige stilelementer, som hører hjemme i en sammenhæng, hvor virkningen er afhængig af et samspil mellem en frit fraserende solist og et *band*, der kan spille op til hinanden. Disse elementer kan føles meget fremmedgørende i salmesangen. Men lad os tage et eksempel:

Lasse Lunderskov har skrevet en smuk og velskabt melodi, som bruges til Hans Anker Jørgensens ”Når jeg er træt og trist, når modet svigter” (Lunderskov skrev den oprindeligt til Kingos ”Nu rinder solen op af østerlide” i 1975). Men som salmemelodi er den problematisk. Især fordi den ikke har nogen slutkadence, et typisk træk i denne musikalske genre. Den ender ikke i grundtonearten, og den har et opadgående kvartspring til sidst, der er som et spørgsmål, der aldrig får svar.

Og så er det, man må spørge: Er det god tone – teologisk set! – i en salme at slutte med, at man melodisk og harmonisk svæver oppe i det uvisse og uforløste og kun får en sølle trøst i den ekstra, påklitrede takt, som det for en ordens skyld er overladt organisten at runde af med efter sidste vers, men som forekommer musikalsk helt utroværdig? Smitter den musikalske utryghed ikke af på hele sangsituationen? Hvor er vi henne? Er vi i kirke?

Og så er der spørgsmålet om det solistiske kontra fællessangen. I Lunderskovs salme indfører han i sidste linje en rytmisk forskydning af stor virkning (i fagsproget en ”hæmiol”): Pludselig breder han nodeværdierne ud, så de går på tværs af og danner en slags modrytme til den gangart, man befinder sig i. Det er et raffineret greb, men svært at synge rigtigt, når mange mennesker synger sammen. Det peger igen på, at den rytmiske musik bedst udføres af en professionel sanger eller musiker, der ikke – som i fællessangen – har halvtreds mennesker, som han eller hun skal holde trit med.

Det samme gør sig gældende, hvad angår den stilfigur, som mere end nogen anden ”tegner” den rytmiske musik: synkopen.

Synkopen (hvor man flytter trykket fra den betonedede til den ubetonedede taktdel) er et prægtigt udtryksmiddel og er blevet brugt i alle musikalske stilarter til alle tider. Den har en energi og vitalitet indbygget i sig, som er af stor virkning. Med jazz’en vandt den enormt terræn i løbet af det tyvende århundrede for så efterhånden at synke ned til at blive et mekanisk virkemiddel i popmusikken.

Man kan ikke nægte, at mange nye salmemelodier er sprunget på den sidstnævnte vogn: Man anbringer en synkope i slutningen af hver verslinje, og så er det ”rytmisk musik”! Men det bliver altså mere trivielt end rytmisk.

I øvrigt kan selv velanbragte synkoper være problematiske af den grund, jeg netop har været inde på: De kan være svære at synge, når

mange skal synge med ét næb. Resultatet bliver da også oftest, at man slet ikke synger synkoperet, men bare betoner helt traditionelt eller noget midt imellem. Og så er der jo ingen problemer. Derfor vil mange nok også sige, at det går da godt nok med at forene fællessangen og de rytmiske melodier. Ja, det gør det såmænd, hvis man dispenserer fra det specielt rytmiske. Man var det ikke netop det, der var selve argumentet for at få denne musik ind i kirkesangen?

Når jeg vover den påstand, at de rytmiske melodier ikke egner sig til salmer, er det imidlertid først og fremmest af en dybere grund, nemlig at de efter min mening ikke passer til *ånden* i en gudstjeneste.

Fra første færd er den kristne gudstjeneste blevet indledt med ordene *Kyrie eleison*, der betyder ”Herre, forbarm dig!”, efterfulgt af menighedens jubelsang, det såkaldte *Gloria*, som er en tak for, at Gud virkelig har forbarmet sig. Denne takkesang er altså altid gået igennem ydmyghedens port – hvad på ingen måde har svækket dens glæde, tværtimod. Hermed er gudstjenestens grundholdning anslået.

Det er min overbevisning, at de rytmiske melodier i de fleste tilfælde har noget pågående og selvpromoverende i deres væsen, som ikke forenes godt med denne grundholdning. Men som fungerer udmærket i sammenhænge, hvor der netop kaldes på sådanne egenskaber.

Jeg nævnede ovenfor begrebet trivialitet i forbindelse med rytmiske melodier. Det skal retfærdigvis siges, at trivialitet ikke kun kan være aktuelt i denne genre. Der har altid i vores salmebog været salmer, hvor forudsigelighed og klichéer på det melodiske og harmoniske område erstattede den hjemlighed og dybe genkendelighed, som er et kriterium for den gode salmemelodi. Vi lever ikke og har aldrig levet i den fuldkomne verden – heller ikke på det område. Den banale tone har da heller ikke banket forgæves på kirkens dør i vores tid. Men det siger sig selv, at den kirkelige *schlager* – selv om den for en tid kan charmere vore ører – aldrig i

det lange løb vil kunne stå som et alvorligt bud på et ret ”offer” til Gud.

Ved vejs ende

Vi har været vidt omkring for at finde den gode tone. Vi har også fundet den mange steder på vores rejse gennem salmemelodiens historie. Men trods beskrivelser og argumenter viser det sig imidlertid, at det er svært at finde en udtømmende definition på den.

Det er i virkeligheden dejligt, at det er sådan. At melodien er sin egen herre, at den ikke lader sig rubricere endegyldigt af vore begreber. Man kan forklare og forklare, men musik vil ikke forklares, den vil åbenbares.

Og det bliver den. Den gode tone – tonen fra Himlen – baner sig vej gennem århundrederne, gennem generationerne, gennem skiftende tider og smagsretninger. Den lader sig ikke udrydde. Den taler til menneskers hjerter med en gådefuld uomgængelighed, og den formår at forløse alt, hvad der bor i dem ”uden skrømt og svig”.

Så når alt kommer til alt, er der ikke andet at sige til slut end: ”Den, som har ører, skal høre!”