

Genhør med Thomas Laub¹

Om forholdet mellem Laubs gudstjenestesyn og hans ideer om salmemelodier, kirkemusik, kunst og subjektivitet.

Af Henrik Palsmar

Laubs gudstjenestesyn

Mon egentlig de mange som elsker at sige: ”Vi får mere ud af Bach end af at gå i kirke”, mon de i grunden har anelse om hvad man går i kirke for?²

Svaret på dette retoriske spørgsmål er for Laub et nej. At høre kunstmusik, den være sig aldrig så religiøs, har ikke noget med gudstjeneste at gøre. Men hvad bør man så gå i kirke for ifølge Laub? Ikke for at høre prædiken og kristelig belæring. I Luthers *Deutsche Messe* (1526) hedder det ellers, at den vigtigste og fornemste del af gudstjenesten er at prædike og lære Guds ord, og i hans tidligere skrift om gudstjenesteordning (*Von der Ordnung Gottesdiensts in der Gemeinde*, 1523) står der ligefrem, at det er bedre, at menigheden slet ikke kommer sammen til gudstjeneste, end at den holder gudstjeneste uden prædiken. Men ifølge Laub er prædiken ikke nødvendig ved gudstjenesten. Den kan være der, hvor præsten taler som ordfører for menigheden, men den kan også mangle.

(K)un hvor menigheden samles om hvad Gud har givet, og dér frembærer sine bønner, sin lov og tak, og hvad der ligger den på hjerte, kun dér holdes gudstjeneste (M&K s. 152).

Gudstjenesten skal hverken tjene omvendelse, vækkelse eller mission. Mennesker, der har behov for den slags, kan ikke være en del af ”den troende vågne menighed som er betingelsen for at der overhovedet er en gudstjeneste.” Gudstjenesten er ”et fristed hvor vi kan hvile ud og få kræfter”, og det vil Laub ”ikke have ødelagt ved at alt muligt uvedkommende blandes ind i det.” (M&K s. 152) Dette gudstjenestesyn er ikke Luthersk, men Grundtvigsk.

Luther følte sig nok som arvtager efter den apostolske urmenighed, men han så sin opgave i praktisk at skabe en konkret menighed ved at prædike og lære. Gudstjenesten på modersmålet er som beskrevet i *Deutsche Messe* ikke for ”de gode kristne”, - de har deres gudstjeneste i ånden og behøver for så vidt slet ingen udvortes gudstjeneste. Denne er for dem, der skal lære at blive kristne

¹ Revideret version af foredrag holdt på Samfundet Dansk Kirkesangs debatmøde ”Hvad betyder Thomas Laub for kirkesangen i dag?” 4. 6. 2005, senere trykt i Dansk Kirkesangs Årsskrift 2005.

² (Thomas Laub: *Musik og Kirke*, København 1920, s. 113, herefter M&K)

eller blive stærkere i troen, og derfor må den først og fremmest være pædagogisk. For Luther er der egentlig ikke nogen menighed, men en stor mængde syndere, inklusive ham selv, der har behov for belæring om Guds ord, som det er overleveret i skriften. De ”gode kristne” kan, om de ønsker det, mødes til enkle gudstjenester med bøn, læsning og nadver, men en sådan gudstjeneste behøver ”ingen fine sange”, altså ingen liturgi og ingen salmer, da disse ting først og fremmest er pædagogiske redskaber for dem, der endnu ikke er kristne.

Grundtvig derimod hævder i *Den Christelige Børnelærdom*³, at vi i blinde må forudsætte, at Kristus har en menighed på jorden, og at vi kan finde den. Og spørger vi om, hvad kristendom er, skal vi ikke gå til tilfældige katekismer eller til Skriften, men ”vi skal spørge os for hos Menigheden, hvad det er for en Grundvold, Apostlerne har lagt på Kristi Vegne, og lagt ikke i en Bog men i Menigheden selv som en Forsamling af kristne Mennesker”. Og denne grundvold kommer til udtryk i Kristi egne indstiftelser, i sakramenterne dåb og nadver, sådan som de forvaltes i menigheden. Menigheden er der altså altid allerede, den er ikke bare en forsamling af konkrete kristne mennesker, men et substantielt fællesskab grundlagt af Kristus og apostlene, som alle senere konkrete menigheder er en del af, og som ”skal vare til Verdens Ende”. For Grundtvig i modsætning til Luther er den fornemste og vigtigste del af gudstjenesten ikke prædiken, men forvaltningen af sakramenterne, der er ”Christi og hans Menigheds forenede, lydelige og lyslevende Vidnesbyrd”.

Det har været diskuteret, om Laub var mest inspireret af den tyske salmesangsfornyelse eller af Grundtvig. Peter Thyssen har i artiklen *Carl von Winterfeld – et forbillede for Thomas Laub* i *Dansk Kirkesangs Årsskrift 1997* påvist Laubs dybe afhængighed af den tyske kirkesangsreformator Carl von Winterfeld, når det angår forholdet til den musikalske tradition. Men der er ingen tvivl om, at når det angår det teologiske, synet på gudstjeneste og menighed, så er Laub en fortsætter af Grundtvig. Det er Grundtvigs ide om det substantielle, tidløse menighedsfællesskab, der ligger bag Laubs ord om *den* troende vågne menighed som forudsætningen for gudstjenesten. Laub taler ikke direkte om sakramenterne; han taler om, at ”Gudstjeneste er kun der, hvor menigheden, idet den samles om de fælles goder (og det indbefatter vel både skriften, sakramenterne og det Grundtvigske levende menighedsvidnesbyrd) selv og i fællesskab, frembærer sin bøn, tak og lovprisning.” (M&K s. 112) Denne fælles bøn og lovprisning skal naturligvis foregå i sang, og det er til denne sang Laub som kirkemusiker ønsker at finde og skabe den rigtige, dvs. passende musik. Sangen er altså for Laub ikke bare et blandt flere elementer i gudstjenesten, den er det centrale medium for

³ samlet udgave 1868, her citeret efter 4. udgave, Nyt Nordisk Forlag, København 1941 s. 11ff.

menighedens gudstjenestefejring, og spørgsmålet om kirkesangens rette form er derfor for Laub spørgsmålet om hele gudstjenestens rette form.

Er den Laubske gudstjeneste således primært for og ved menigheden i empatisk forstand, så har den altså i sit udgangspunkt ikke noget sigte ud over sig selv. Den har ikke det pædagogiske mål som den Lutherske har, og den behøver derfor heller ikke skele til, om dens midler er pædagogiske. Den Laubske kirkemusik skal ikke lokke nogen til evangeliet eller bistå i en kristelig oplæring. Som medium for bøn og lovsang skal den kun tjene menighedens ord og udtryk. Den skal derfor pr. definition ikke gøre opmærksom på sig selv, og heraf følger den gængse fordom om, at den er kedelig.

En usympatisk udlægning kunne også hævde, at den Laubske gudstjeneste kun er for de musikalsk frelst, - et snævert og elitært foretagende, der lever trygt i forvisningen om, at det går nok, for som der står i Grundtvigs salme *Vor Herre, til dig må jeg ty: "Så lidt som dit ord, så lidt kan dit kor, dit syngende folk gå til grunde"*; - den syngende menighed skal vare til verdens ende. Men Laub var så sandelig pædagogisk, han var ligesom Grundtvig en folkeoplyser. Men mens man som et lille barn kan få adgang til den Grundtvigske menighed gennem dåben, hvorved man får den rette kristelige børnelærdom i dåbsgave uden i øvrigt at foretage sig noget, er sagen noget vanskeligere med den rette kirkesang. Den kræver en mere direkte pædagogisk indsats end opdragelsen til himmerig. Laub ville bringe kirkesangen og dermed gudstjenesten ud til alle gennem en bedre musikopdragelse.

Musikalsk dannelse

I sit skrift fra 1884 om *Vor musikundervisning og den musikalske dannelse* udkastede Laub et program for en ny form for musikundervisning. Han kritiserede samtidigt undervisning for udelukkende at lægge vægt på at lære folk at spille, skønt det dog var de færreste, som havde anlæg for at drive det så langt, at det egentlig gav mening. I stedet ønskede han en undervisning, der sigtede på at lære folk at høre og forstå musik. Bemærkelsesværdigt nok svarer dette program i detaljer og sine steder næsten ordret til det, der 75 år senere blev fremsat af den tyske musikfilosof Theodor W. Adorno i hans skrift *Zur Musikpädagogik* fra 1957. Også Adorno kritiserede en musikundervisning, der kun lærte børn at spille, og både han og Laub ønskede ved siden af denne - og først og fremmest - en undervisning i musikken som et sprog, der findes i de musikalske værker; begge fremhævede, at denne undervisning i musikforståelse skulle gælde både professionelle

musikere og alle de almindelige mennesker, der ikke kan og skal spille, men omgås musik som modtagere. For begge var vejen hertil en historisk tilgang til musikværkerne gennem *analyse*.

Adorno siger, at vejen til musikpædagogikkens mål er, at eleven

lærer at begribe ethvert værk således, som helheden af dets klanglige fremtræden konstituerer sig som en åndelig sammenhæng. Det er analysens vej, i den forstand, at eleven skal trænes til at forstå den musik han møder eller spiller ud fra dens funktion for helheden, ud fra dens konstruktive betydning. ... for hver tone, hver pause, hvert motiv, hver frase kan man angive, hvorfor de er der, og omvendt kan man bestemme enhver fuldstændig form ud fra det dynamiske sammenspil af dens elementer.⁴

Laub skriver:

(F)or at have udbytte af musik må man kunne opfatte den som et sammenhængende hele, men for at kunne gøre det, må hvert enkelt led stille sig på sin rette plads for den opfattendes fornemmelse; hvis ikke, kan der ikke være tale om nogen forståelse, man får så kun løsrevne stumper uden sammenhæng. ... Den naturligste måde, hvorpå man kan vænne øret hertil, er ved øvelse i at analysere musik. Ordet lyder måske ikke rigtig godt, det har en tør, faglig klang og minder vel meget om grammatik. Men tingen er ikke så slem, som ordet lyder. Ti at analysere betyder i virkeligheden ikke andet end for bevidstheden at fremhæve de enkelte bestanddele, stille hver på sin plads og klare sig deres indbyrdes forhold.⁵

Både Laub og Adorno har læst Eduard Hanslicks indflydelsesrige musikæstetiske bog *Vom Musikalisch Schönen* fra 1854 og har derigennem en reference til Hegels æstetik. Adorno havde selvfølgelig også et direkte forhold til Hegel, - om Laub havde læst Hegel, har jeg ikke efterforsket. Men kirkesangsreformatoren og antimodernisten Laub og modernisten og Schönbergforkæmperen Adorno så meget ens på musik som fænomen. Samtidig har de det fællestræk, at de begge kan anklages for at være elitære og for kun at have øje for den borgerlige kunstmusik. For en nøjere betragtning viser de sig imidlertid at være klassiske oplysere, der ikke – som de ellers beskyldes for – bare vil isolere sig med deres egen classes musik, men gennem en målrettet pædagogisk indsats ønsker at bringe musikalsk dannelse ud til alle!

Der er adskillige formuleringer hos Laub, der klinger Hegelsk/Adornosk. I et foredrag om Luthersk Kirkesang hedder det:

⁴ Theodor W. Adorno: *Zur Musikpädagogik*, Gesammelte Schriften 14, Frankfurt a. M. 1971, s. 115, min oversættelse.

⁵ Thomas Laub: *Vor musikundervisning og den musikalske dannelse*, København 1884, s.30.

Det må være let at indse, i det mindste for os i vor realistiske Tid, at et Musikstykkets kirkelige eller ukirkelige Præg ikke ligger i noget mystisk, der svæver løst oven over Tonerne, men i selve Tonernes Sammensætning, at det åndelige her, som overalt skaffer sig Udtryk gennem noget legemligt. Det ydre og det indre i Musikken, dens Legeme og Sjæl, danne en Enhed.⁶

Her hævder han altså, at det åndelige eller idemæssige indhold i et stykke musik er bundet, objektiveret i den konkrete tonesammensætning, dvs. i kunstværket, og ikke residerer i en eller anden mystisk eller metafysisk sfære uden for det. Og i en kritisk betragtning om pietismen fra samme foredrag siger han:

Hvad gavn Pietismen end kan have gjort på andre Omraader, Kirkesangen har den afgjort skadet. Dette hænger sammen med Pietismens svageste Side, dens ensidige læggen Vægt på Følelsen, som i den gudelige Digtning tit førte den til en overdreven Fremhævelse af den Inderlighed og Varme, hvormed Naaden modtages, mens derimod selve Naaden blev stillet i Skygge (s.12f).

I pietismens digtning, mener han, bliver det, som det egentlig drejer sig om, det der er givet os objektivt, Guds nåde, rykket i baggrunden, og i stedet rettes interessen mod det subjektive, mod det enkelte subjekts oplevelse. Og det, man interesserer sig for, er ikke engang menneskets subjektive oplevelse af det objektive, af Guds nåde. Der er snarere tale om subjektets oplevelse af sig selv og sin egen subjektivitet. I stedet for ”*enfoldigt*”, som Laub siger, at koncentrere sig om det, man modtager, ser man på sig selv og måden, man modtager på. Selvom citatet fra foredraget drejer sig om pietismens digtning, giver det i et brændpunkt formlen for Laubs kritik af kirkesangens og kirkemusikkens forfald efter reformationstiden. Den er blevet stadig mere følelsesbetonet, selvsmagende og slet subjektiv:

Tænk nu sådan en følelsesfuld menighedssang i den ny musikstil ... ordene er kirkens og menigheden gør dem til sine; tonen der bærer dem giver menighedens stemningsforhold til ordene, men ... et stemningsforhold der skal beskues i sin skønhed og nydes, - ligger ikke smægten og selvsmageri lige for døren? Og hvor bliver den enfold som er hovedsagen i bøn og lovprisning? Her er tvefoldethed, en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone man nyder. (M&K s. 105)

Laub ønsker i kirkesangen og musikken at fjerne interessen fra subjektet og i stedet rette den mod det objektive. Han ligger her på linje med den Hegelske æstetik. For at forholde sig rigtigt eller adækvat til et kunstværk skal man ifølge Hegel og Adorno se bort fra de subjektive følelser, det

⁶ Thomas Laub: *Luthersk Kirkesang: Foredrag i Roskilde Præstekonvent*, København 1891, s. 19.

måtte fremkalde i modtageren; de er noget tilfældigt, der er værket uvedkommende. I stedet skal man rette opmærksomheden mod værket selv, forsænke sig i dets objektive beskaffenhed. Laub fordrer en objektiv kristen forkyndelse ved en objektiv gudstjeneste og søger en objektiv musik hertil. Og som han fra Grundtvig ved, at den sande kristendom skal findes ved at spørge den substantielle menighed, således må også den sande kirkesang findes ved at spørge menigheden; og vel at mærke ikke hans samtids konkrete menighed, der sagde Hartmann og følsomme romancer, men den substantielle menighed, som den har udfoldet sig gennem historien.

Kirkemusikken historie

Laubs kirkemusikhistorie kan skitseres således: I oldkirken var musikken klar på sin opgave: at bære ordene, være tjener for dem. Her udvikles fra en spæd begyndelse den rige enstemmige gregorianske sang, som er mønsteret for al liturgisk, altså gudstjenestelig sang. Med basis i den gregorianske sang udvikledes i højmiddelalderen og renæssancen vokalpolyfonien, der nåede

sit Højdepunkt i Slutningen af det 16de Aarhundrede ved Palestrina og hans Samtidige. Det er den reneste, dybeste og inderligste kirkelige Kunstmusik, som nogen Sinde er skreven og vil blive skreven, den Musik, der mer end nogen anden har kunnet udtrykke de troendes ydmyge Tilbeden af det hellige (Luthersk Kirkesang s.6).

Med reformationen kom så de åndelige viser på modersmålet med deres rytmisk levende og i bedste forstand folkelige melodier. Som den gregorianske sang kunne være baggrund for kirkelig kunstmusik hos Palestrina, kunne den Lutherske menighedssang "*lade sig løfte op til en fuldendt Kunstmusik*" hos komponister som Johannes Eccard, Hans Leo Hassler og Michael Prætorius.

En Side var der ved denne Musik, der særlig passer for Kirken, det var dens Stilling overfor det sungne Ord. Den gik ikke ud på, som den nyere Musik, af den sjælelige Rørelse, der tænkes bag ved Ordene, at danne et kunstnerisk Billede med stærkt personligt Særpræg eller med dramatisk Farve; men den gjorde sig til Tjener for Ordene, sluttede sig troskyldig til dem eller bøjede sig ydmygt ind under dem, nøjedes i Virkeligheden med at sige Ja og Amen til dem. .. Det er disse Egenskaber, som gjøre den gamle Lutherske Kirkesang til en Mønster-Menighedssang (Luthersk Kirkesang s. 9).

I reformationstiden når kirkemusikken sit zenit. Den er skabt i kirkens ramme, til dens behov og med dens egne stilmidler. Herefter sker der en indtrængen af elementer fra den verdslige musik, operaen og instrumentalmusikken, hvilket gradvis fører til, at kirkemusikken og menighedssangen forfalder. Den bliver modepræget og sentimental og søger nu snarere at udtrykke de troendes stemninger end at hjælpe dem til at tale om evangeliet.

I oplysningstiden tid sker der en udvanding af kristendommen, der reduceres til sædelære, mens koralmelodierne ensrettes til den stive, rytmeløse koral, som ingen længere kan eller vil synge.

Op mod det triste faktum, at 'Herrens ord er forsvundet af hans hus', som det hed i Grundtvigs tiltrædelsesprædiken, træder så Grundtvig med sin nye kristelige vækkelse og sin nye, friske salmesang. Desværre står der ikke en kirkemusik parat, der kan svare til det Grundtvigske nybrud. Man hjælper sig først med forhåndenværende melodier, men snart skriver tidens komponister, også nogle af de bedste, nye melodier i tidens romancesstil. Denne er imidlertid verdslig og subjektiv, følelsesbetonet og uden forbindelse til den kirkelige tradition, som Grundtvig genopvækker i sine salmer. Og den er i endnu højere grad end tidligere selvsmagende.

Her fordrer Laub en genindførelse af den rytmiske sang fra reformationstiden. Han giver sig i kast med dels at fremlægge brugbare versioner af de gamle melodier, dels at komponere nye, navnlig til Grundtvigs salmer. Hans nye melodier er ikke pasticher, men de er inspireret af de gamle melodiers rytmer, tonalitet og form, og afstår i videst muligt omfang fra subjektivt udtryk.

Kritik af Laubs historietolkning

Laub er ikke alene om at se musikkens historie fra Palestrina og frem som en forfaldshistorie. I den tyske forfatter E.T.A. Hoffmans artikel om *Gammel og ny Kirkemusik* fra 1814 fortæller han også kirkemusikkens historie som en udvikling frem mod en guldalder, hvor musikken, efter at være blevet fremmed for sit eget væsen i nederlændernes søgte kunster, kom til sig selv i "*den høje mester Palestrina, med hvem den herligste periode i kirkemusikken og i musikken overhovedet tog sin begyndelse.*" Efter Palestrina mistede musikken gradvis sin høje, uefterlignelige enkelhed og værdighed, fordi mestrene stræbte efter at gøre musikken mere elegant. Denne elegance, "*denne ækle sødladenhed*", var "*en grumset strøm*", der blev ledet ind i Palestrina-stilens "*klare flod*". I 1825 udsendte den tyske jurist og musikelsker Anton Thibaut sit manifest *Om Tonekunstens Renhed*, hvori han udråbte Palestrinastilen til den eneste sande kirkemusik, en musik, der i modsætning til hans samtids musik virkede "*rensende og forædlende*" på menneskesjælen. Al senere musik betragtede han som mere eller mindre fordærvet.

Det gør imidlertid ikke forfaldsmyten bedre, at den har en lang tradition. Laub er dybt reaktionær, når han fortæller sin musikhistorie. Et slemt eksempel er vurderingen af operaens opkomst: Han kalder de første operakomponister "*dekadencemænd*", og både publikum og komponister er forlystelsessyge effektjagere, der er uinteresserede i "*livsværdier*" (*M&K* s. 95f). Og

også Laub deler i *Musik og Kirke* musikken ind i moralske kategorier af ren og uren. I sin artikel om musikundervisningen er han anderledes frisindet. At publikums smag ikke lever op til hans kvalitetsstandard, forklares her som en mangel på dannelse, men ”(d)a mangel på dannelse ikke hører til de moralske forseelser, ville det være uret mod publikum at forarge sig over dets forhold til musikken i det hele taget” (s.23). Men selvom Laubs musikhistorie er reaktionær, er hans diagnose af kirkemusikken udvikling rigtig nok. Blot skal man ikke argumentere for den i moralske kategorier, men finde dens årsager i den historiske og samfundsmæssige udvikling.

Det er jo rigtigt, at til og med renæssancen fandt næsten al væsentlig udvikling i musikken sted inden for kirkens rammer, næsten al kunstmusik var kirkemusik. Kirke og samfund hang naturligt sammen, der var intet principielt skel mellem verdslig og kirkelig musik, intet skel mellem kunst og underholdning, og der fandtes en egentlig folkelig musik, der ikke blot var en billig og lettilgængelig udgave af noget finkulturelt.

Fra reformationen og frem kom så en stadig større adskillelse mellem kirke og samfund. Luther satte dette skel principielt i sin to-regimente-lære. Ved at adskille den verdslige og den åndelige verden definerede han den verdslige verden meget tydeligere, end den før havde været. Samtidig hjalp protestantismen udviklingen af den moderne individualisme ved læren om det almindelige præstedømme. Det gav det enkelte menneske direkte adgang til Gud uden om en formidlende institution og satte derved fokus på det enkelte individ. Parallelt med udviklingen af Lutherdommen til statskirkelig ortodoksi gik en individualisering af tros- og fromhedslivet, der nu både udfoldedes kollektivt i kirken og individuelt i de private hjem. Menneskers kristne tro blev mere og mere en privat sag, der ikke var bundet til kirken og gudstjenesten.

Udviklingen af individualismen havde sin samfundsmæssige grund i de nye kapitalistiske produktionsformer, der var baseret på individuelle økonomiske initiativer. Det verdslige, borgerlige samfund, der voksede frem i takt med disse nye politisk/økonomiske forhold, fik nu også sin musik, og musikkens udvikling kom i stigende grad til at foregå inden for verdslige musikgenrer og institutioner. I modsætning hertil blev kirkestil noget tilbageholdende og konservativt med navn af *stile antico*, en streng sats med forbillede i den Palestrinastil, som den katolske modreformation havde kanoniseret.

Samtidig betød de naturvidenskabelige opdagelser, at der blev stillet kritiske spørgsmål til den kristne forkyndelse, en kritik, der midt i oplysningstiden faktisk førte til, at en stor del af kultureliten ikke længere troede på den kristne Gud. Et kirkemusikværk kan tjene som eksempel: I 1755 komponerede Carl Heinrich Graun (1703-59), hofkapelmester hos Frederik den Store,

passionsoratoriet *Der Tod Jesu* til tekst af litteraten Karl Wilhelm Ramler (1725-98). Ramler havde ikke selv valgt at skrive teksten. Prinsesse Anna Amalia af Preussen havde bestilt den hos ham, og en sådan bestilling kunne han ikke afvise. Den voldte ham imidlertid store problemer, hvilket man kan læse i en korrespondance, han førte med en kollega. Her fremgår det, at han ikke følte sig som en troende kristen, men udelukkende betragtede kristendommen som en klassisk fortælling, der havde stor etisk værdi. Han skrev derfor en passionstekst, der netop lægger vægt på at fremstille den morallære, man kan uddrage af Jesu død. Den toneangivende passionsdigtning fra generationen før Ramler var digteren Brockes' *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*, den for verdens synder martrede og døende Jesus; Ramlers værk hedder bare *Der Tod Jesu*, Jesu død. Borte er verdens synder og Jesus som sonoffer for disse, borte er også Jesu guddommelighed; i stedet skildres Jesus som et eksemplarisk menneske, der formidler menneskene den rigtige måde at leve og dø på. En af arierne kommenterer Jesus-ordet 'Fader, tilgiv dem, for de ved ikke, hvad de gør'. Af det uddrager Ramler karakteristisk denne moralforskrift: "Euch verzeih'n ist meine Rache, solche Tugend lernt ein Christ" (at tilgive jer er min hævn, det er den dyd en kristen skal lære). Thorkild Grosbøll er slet ikke så nyskabende, som han og hans fæller hævder. Hans position er for så vidt fuldt færdig i *Der Tod Jesu* fra 1755.

Ramlers tekst skulle udtrykkeligt kalde på tilhørernes følsomme indlevelse. Han skrev, at når den blev tilsat Grauns følsomme musik, "*dann werden künfftig Christinnen weinen*", så skal kristne kvinder nok komme til at græde. Og han fik ret. Værket kaldte tårer frem og blev en succes uden sidestykke. I de næste hundrede år var *Der Tod Jesu* det mest populære stykke kirkemusik i Tyskland. Det blev det første tyske musikstykke, der blev et repertoireværk. Det blev opført hvert år på langfredag i talrige byer i Tyskland med Berlin i spidsen og overgik i lang tid både Bachs passioner og Händels *Messias* i popularitet og opførelshyppighed. Først fra 1880'erne blev det endeligt fortrængt af Bachs Matthæuspassion som tyskernes foretrukne langfredagsmusik.

Kritik af den kirkelige romance

I en sidste opsummering af sin kritik skriver Laub i *Musik og Kirke* (s.174): "*Rationalismen havde lagt vor gudstjeneste øde, med sine moralprædikener, med sine vandede dydssalmer*". Det kan man give ham ret i; men det var ikke kun rationalismen som åndelig retning i et snævert historisk tidsrum, det var hele den moderne samfundsudvikling siden reformationen, der førte til en tilstand, hvor kristendommen ikke længere var en naturlig og indiskutabel del af ethvert menneskes liv, og hvor gudstjenesten for så vidt kun blev opretholdt af staten som et stift, ideologisk apparat.

Det var i oprør mod denne tilstand Grundtvig skabte sin nye kristne vækkelse med dens begreb om det folkelige menighedsfællesskab som grundlag for kristendommen og gudstjenesten, et fællesskab, der stod og står i skarp kontrast til det omgivende borgerlige, kapitalistiske samfund af enkeltstående, autonome individer.

At dette verdslige samfunds musik ikke passede godt til den genopstandne kristendoms gudstjeneste, burde egentlig ikke kunne overraske nogen. Men man må udvide og nuancere Laubs kritik af den kirkelige romance. Problemet er ikke bare, at den er subjektiv og følelsesorienteret. Mere principielt er det, at kunsten og musikken i takt med sin verdsliggørelse var blevet kritisk. Den står, som Adorno ville sige, efter sit eget begreb i modsætning til realiteten og samfundet (Laub har fat i noget af det, når han siger, at kunsten kun har sin tilværelse i fantasien (M&K s.105)), og en sådan kritisk holdning kan ikke forenes med den positivitet, der kræves af en musik, der skal være medium for lovsang. Og dette gælder i endnu højere grad det 20. århundredes musik, både kompositions- og rockmusik. Disse musikformer er i deres væsen kritiske, de giver udtryk for den moderne erfaring af individernes hjemløshed, splittethed og atomisering i et antagonistisk samfund, og de kan ikke bare vendes positivt. Det selvsmagende og salvelsesfulde, som mange fra Laub og frem har hørt i nyere kirkemusik, stammer ikke fra komponisternes karaktersvagthed eller kompositoriske uformåen. Det er resultatet af, at man forsøger at anvende en kritisk form i affirmativt øjemed.

Det har også sin tekniske side, som Laub ganske rigtigt så. Sådan som tonaliteten havde udviklet sig gennem romantikken, egnede den sig ikke til at skabe små, positive former som salmemelodier til fællessang. Hvor der skabes små musikalske former i romantikken, er de enten dele af en større sammenhæng (som i en liedcyklus), eller også er de så fortættede af udtryk, at de truer med at sprænge formen (som et lyrisk intermezzo af Brahms), eller også har de en kritisk fragmentkarakter. Barnekows melodi til *Kom Gud Helligånd, kom brat*, som Laub sammenligner med en fin ældre dame, der smager på sin egen yndighed (M&K s. 146), rummer så mange spændingsakkorder, at det kunne række til fem minutters instrumentalmusik.

Kom, Gud Helligånd, kom brat

Christian Barnekow 1859

Kom, Gud Hel - lig - ånd, kom brat! / Gen-nem-bryd den mør - ke nat / med Guds mor-gen - rø - de! /

Lad vort hjer - tes lær - ke - slag / hil - se Her - rens kla - re dag, som står op af dø - de!

Det er altid en oplevelse at synge den, men man bliver træt af det efter et par vers, fordi både den fysiske og psykologiske spænding ved udførelsen ikke tåler gentagelse, - rent bortset fra, at det ikke er for amatører at bære melodien sidste frase op til kadence på oktaven. Melodien burde efter sin egen musikalske logik slutte efter første vers og egner sig ikke til strofisk gentagelse.

Det sidste gælder også en klassiker som Hartmanns *Til Himlene rækker*. Hvor Barnekow har truffet en musikalsk stemning, der passer godt til alle salmens strofer, så har Hartmann så dygtigt formet en melodi til ordene i første vers, at den slet ikke passer til de øvrige. Den musikalske bue i 3. og 4. linje er et slående musikalsk billede på retfærdens hånd, der er strakt u--ud over dale og byer. Men den bliver udvandet ved at blive gentaget til de næste strofer (og fremhæver dermed Ingemanns ikke helt heldige rim- og effektgentagelser: *Gud/fører du sjælene ud* i 2. strofe og *Gud/kærlighedsvingen bredt ud* i 3.), og den bliver nærmest vammel som billede på det evige væld. Den kromatisk gennemgang i bassen under ordet skyer i 2. linje skaber en slags harmonisk clairobcur, der passer fint til skyerne, men bliver komisk som billede på den bævende due.

Til himlene rækker din miskundhed, Gud

J. P. E. Hartmann 1852

Til him - le - ne ræk - ker din mis - kund - hed, Gud, / din tro - fast - hed når di - ne sky - er, / din ret - færd -

hånd o - ver bjer - ge - ne ud / er strakt o - ver da - le og by - er.

Niels W. Gade skal en gang have udbrudt til den aldrende Hartmann: ”Nu har svigerfar igen skrevet en salme uden at have læst mere end første vers!” Venligere kunne man sige, at Hartmanns dygtighed i at omsætte ord i musik var så stor, at de gjorde hans melodier ubrugelige til strofiske sange. I andre melodier forsøger Hartmann at komponere meget enkelt og enfoldigt, men så bliver resultatet som i *Kærlighed fra Gud* meget tyndt, eller han forsøger som i *Gud Helligånd, vor trøstermand*, som blev optaget i den nye koralbog, at komponere en karakteristisk melodi, men være meget tilbageholdende med de harmoniske midler.

Gud Helligånd, vor trøstermand

J. P. E. Hartmann 1890

Gud Hel - lig - ånd, vor trø - ster - mand! / Med ret - te du må kla - ge: / Du blev hos os i sto - vets land, / år - hun - dre - der som da - ge, / du blev hos os i Je - su navn, / i hans, som dig ud - send - te, / er tit dog i hans fø - de - stavn / den sto - re u - be - kend - te.

Melodien består af fire fraser á fire takter, der holdes sammen, ved at de alle begynder på tonen h. Den første frase består af to faldende treklange, der afbalanceres af en opadgående skalabevægelse. De tre andre fraser er subtile variationer og omvendinger af dette mønster. I den sidste frase skildres ordene *den store ubekendte* ved et nedadgående sekstspring, som gøres særligt udtryksfuldt, ved at noteværdierne forlænges til halvnoder, hvorved frasen udvides til fem takter og bryder med melodien ellers fuldstændig symmetriske forløb. Det er en meget avanceret melodi, hvis teknik minder om det, som Arnold Schönberg diagnosticerede hos Brahms som udviklende variation. Formentlig af hensyn til et ideal om kirkelig enkelhed har Hartmann imidlertid valgt en meget enkel harmonik. Meloditonerne og akkorderne bevæger sig ikke ud over tre- og firklange i Tonika, Subdominant og Dominant, satsen er homofon, og dissonanser forekommer ikke. Sådan kunne en koral af H. O. C. Zinck være harmoniseret. Hartmann anvender altså sin tids mest avancerede melodiske teknik på en harmonik, der er hundrede år gammel og i forhold til hans egen kunstmusikalske kompositionsstil forældet. Resultatet bliver en mærkeligt udtryksløs melodi, hvor

de to tekniske parametre melodi og harmoni er i strid med hinanden, fordi de står på to forskellige historiske udviklingstrin. *Den store ubekendte* kan ikke skildres overbevisende, fordi det tonale materiale, som Hartmann har valgt at begrænse sig til, er alt for velbekendt.

Heroverfor står Laubs nye Grundtvigmelodier, der kun på en meget yderlig måde søger at udtrykke den overordnede stemning i en tekst og ikke tolker den subjektivt. Når man undtager *Den Store Hvide Flok*, kræver de ikke som romancerne stor sanglig skoling og stamina for at udføres musikalsk tilfredsstillende, hvilket sammen med deres enkle fraser og udynamiske modale harmonik gør dem helt anderledes egnede til fællessang i almindelighed og til positiv, ukritisk, eller med Laubs kirkeord 'enfoldig' kirkesang i særdeleshed.

Sakramentalgudstjeneste og pædagogisk gudstjeneste

Jeg har i min indledning bemærket, at Laubs gudstjenestesyn ikke er pædagogisk, at det ikke bekymrer sig om at missionere eller trække mennesker til kristendommen, men mener, at dette må ligge uden for gudstjenesten. Her står han i modsætning til Luther, der ville bruge gudstjenesten til at belære de unge om kristendommen. Også i den nutidige debat om gudstjenestens form står - lidt groft skitseret - den Laubsk-Grundtvigske sakramentale menighedsgudstjeneste overfor den pædagogiske, Lutherske prædiken-gudstjeneste. Diskussionen mellem disse to gudstjenestesyn kan man støde på i hver eneste folkekirkelige publikation. Det store spørgsmål er altid: Når nu det indiskutabelt er de færreste almindelige og unge mennesker, der kommer til gudstjeneste, skal man så indrette gudstjenesten, så den, bl.a. med en mere populær musik, kan lokke dem ind i butikken? Eller skal man holde fast i, at gudstjenesten er god nok til sit formål: bøn og lovsang, og at det med at lokke folk til den, må foregå i et andet forum?

Har Laubs syn på kirkemusikken noget at sige til dem, der står for den Lutherske pædagogik? Hvis det gavnede den kristelige belæring, siger Luther i *Deutsche Messe*, "så ville jeg pibe med alle orgler og ringe med alle klokker og bruge alskens larm". Han ville med andre ord bruge alle midler i pædagogikkens tjeneste, vel at mærke hvis det gavnede noget, hvis det bragte mennesker til troen og evangeliet. En sådan pædagogik med alle midler udfoldes mange steder, både i folkekirken og i andre kirkesamfund, og kan give sig meget forskellige udslag: Frelsens hær-musikken, pinsebevægelsens pop-gospelgudstjenester, musikgudstjenester med alskens klassisk kunstmusik, rock-musikgudstjenester, og - som jeg for nylig læste om i mit fagforeningsblad - gudstjenester med korsang med fagter og rituel dans og stemningsskabende kanonsang under kirkebønnen. Underholdningsværdien er ofte høj, og det påstås også, at det virker, i den forstand at man faktisk

får lokket nogle mennesker i kirke, som ellers ikke ville være kommet der (jeg indrømmer, at jeg selv med betydelig succes lokker børnefamilier til gudstjeneste ved at servere den store lørdagsbrunch i krypten og synge kristeligt forventede julekalendersange med børnene i krybbespillet).

Det Lutherske, pragmatisk-pædagogiske syn er en væsentlig kritisk pointe overfor det Laub-Grundtvigske, der let slår over i selvtilstrækkelighed. Vi skal jo på en eller anden måde have folk til at gå til gudstjeneste, hvis det skal give mening at holde den. På den anden side bør man altid medtænke den Laubske kritik og dens objektivitetskrav, hvis man forsøger at lokke folk i kirke med pædagogiske midler. Lokker man dem i sidste ende til sagen selv eller blot til at fornøje sig med lokkemidlerne? Når folk så glade står og synger gospelsange, er deres glæde så rettet mod Gud eller mod dem selv? Gælder den nåden eller den måde, nåden modtages på, er den et ligefremt, 'enfoldigt' udtryk for grebthed af evangeliet, eller er den tvefoldethed: "*en tale i ord til Gud, en skæven til sig selv i den tone, man nyder*"?

Også for folk der føler sig mere hjemme i en Luthersk-pædagogisk gudstjeneste end i en Grundtvigsk sakramentalgudstjeneste består de reformatoriske og Laubske melodiers fortrin. Også ved en sådan gudstjeneste er der brug for en objektiv musik, der ikke spærrer for tilgangen til det egentlige ved ophobning af tilfældige, uvedkommende subjektive følelsesoplevelser. Og i øvrigt ligger de Laubske melodier tættere på nutidens melodiideal end de romantiske og burde derfor være mere tilgængelige for nutidsmennesker. Rockmelodier er jo også enkle i fraserne, rytmisk levende og bygget på en modal harmonik. Det er en myte, at alle konfirmander af sig selv elsker Hoffmans melodi til *Hil dig frelser*. De har næppe noget valg, fordi de ikke bliver præsenteret for Laubs melodi. Blev de det med samme selvfølgelighed, ville de næppe gøre ophævelser over den. Tværtimod.

Kirkemusik og gudstjeneste

Så vidt om kirkesangen. Nu lidt om kirkemusikken. Hvis gudstjeneste kun er der, hvor menigheden selv og i fællesskab frembærer sin bøn og lovsang, så følger det, at der her faktisk ikke er rum for kunstmusik. Denne skal jo udføres om ikke nødvendigvis altid af professionelle musikere så dog altid af særligt musikkyndige. Derfor kan menigheden ikke selv være aktive deltagere i lovprisningen, men reduceres til tilhørere. Ganske vist medgiver Laub, at "*Gudstjenesten er også der, hvor menigheden lader bøn og taksigelse frembære, om end gennem mellemlid, så dog i en tone, som alle må erkende som menighedens egen tale.*" (M&K s.112) Her hentyder han eksplicit til

Palestrina i en udtrykkelig indrømmelse til den katolske gudstjeneste, ”for vi må have katolikkerne med der jo i mange stykker har bedre forstand på gudstjenestens væsen end vi”. Menigheden må nødvendigvis synge viser på modersmålet, men den kan altså ifølge Laub godt lade sin bøn og taksigelse frembære gennem Palestrinas musik, fordi den kan genkende den som sin egen tale. Den er tale på menighedens vegne og derfor kirkelig og gudstjenestegnet, mens f.eks. Heinrich Schütz’ musik fjerner sig fra det kirkelige, fordi den er tale *til* menigheden og Bachs musik er decideret ukirkelig, fordi den er tale på kunstnerens egne vegne.

Denne opdeling i grader af kirkelighed er kunstig. At Palestrinas musik har mindre subjektivt udtryk end Bach, er uomtvisteligt, men at nogen menighed skulle kunne genkende den som sin egen tale, er yderst tvivlsomt. Sakramenterne og evangeliet er nok tidløse, men vi omgås dem dog historisk omskifteligt, og Palestrinas musik er i hvert fald fuldstændig ligesom al anden musik noget historisk tilblevet, hvis betydning forandres gennem historien. Den befinder sig nu - og det gjorde den også på Laubs tid - i den klassiske kunstmusiks museum. Intet mål af musikopdragelse vil kunne gøre Palestrinatidens musik umiddelbart nærværende. Den er noget, vi kun kan gå til via en historisk og hermeneutisk forståelse. I øvrigt er Palestrinas musik ligeså teknisk avanceret som anden musik; ja faktisk skyldes dens særpræg, at den står på et udviklingstrin, hvor for første gang i musikhistorien alle musikkens tekniske parametre, melodi, harmoni og rytme var lige veludviklede og lod sig fuldstændig rationelt beherske. Og myten om Marcellusmessen – værket hvormed Palestrina i forbindelse med Tridenterkonciliet midt i 1500tallet reddede den polyfone kirkemusik fra at blive forbudt – er dybest set uforståelig. At Palestrinas polyfoni skulle gøre teksten mere forståelig og give, som det hed, mindre ”tomt behag” og mere ”længsel efter den himmelske harmoni” end anden polyfoni, forbliver et postulat. At konciliet ikke gennemførte en plan om at afskaffe alt andet end enstemmig gregoriansk sang ved gudstjenesten, skyldtes nok i høj grad, at mange ønskede at bevare pragten og det æstetiske behag ved den polyfone musik, hvilket man så kunne legitimere ved at påstå, at netop Palestrina opfyldte særlige krav til kirkemusik.

Laub forfægter da også visse steder Palestrinas særstatus med rent æstetiske argumenter: ”I Italien i det 16. århundrede fik musikken den skønhed, varme og modne sødme som har gjort Palestrinatidens kirkelige musik til det uopnåelige ideal for alle tider.” (M&K s.33) Dette er ikke en historisk analyse, men en smagsdom, der burde falde for Laubs egen kritik af smagen som grundlag for vurderingen af kirkemusik.

Vi må forholde os til Palestrina som til al anden kunstmusik. Men derfor kunne den vel godt finde plads ved gudstjenesten, uden at man som Laub straks behøvede at afskrive foretagendet som

koncert. At han gør det, skyldes, at hans opfattelse af kunst og kunstoplevelse er for snæver. For Laub er kunstmusik ”*fremstilling af det skønne sjæleliv til kunstnydelse*” (M&K s.105). Altså en projektion af kunstnerens subjektivitet, som tilhøreren skal genopleve, røres over og subjektivt indleve sig i. Men kunst er ikke ren subjektivitet, den er objektiveret subjektivitet. Kunst bliver, som Hegel siger, til kunst, der hvor kunstnerens subjektivitet og hans subjektive intention forsvinder i det objektive kunstværk. Derigennem vinder det den almenhed, som gør det interessant for andre at lytte og forholde sig til.

Om Bach siger Laub:

Kaster man i tankerne et blik henover Bachs storværker, er det man får som hovedindtryk synet af en mand, den store enkelte, den dybt grebne, der ud af sin grebthed danner vældige tonebygninger; det der er emnet for værkerne, Jesu død, opstandelse eller hvad det nu kan være, er altid set med Bachs øjne, hans tåreblændede øjne. (M&K s.116)

Men Bach er mere en ren subjektivitet. Om han overhovedet udtrykker sine egne følelser om emnerne, kan vi ikke vide. Det var først hans søn Carl Philipp Emanuel, der skrev et værk med titlen: *C. P. E. Bachs Empfindungen*. Før ham var det subjektive følelsesudtryk ikke nogen udtalt del af kompositionen, man skildrede i stedet alment definerede affekter. Den subjektivitet, man indiskutabelt finder i Bachs værk, er ikke en tilfældig, individuel subjektivitet, men en almen, objektiv subjektivitet.

Objektiveringen hos Bach finder sted i hans arbejde med det kunstneriske materiale, i hans omgang med de overleverede genrer, former og teknikker. Det er jo det, som er objektivt givet for en komponist. Bach gennemgløder denne objektivitet med sin subjektive intention, og resultatet bliver en ny objektivitet, i den forstand, at det er resultatet af en kunstnerisk nødvendighed, den rigtige løsning på det tekniske problem, han har været stillet over for.

Laub kalder Händel ”*digteren med den objektive skildring*” og stiller ham i modsætning til Bach, ”*musikeren med det subjektive præg*” (M&K s. 116). Men det er en forsimplet betragtning. Vi kan se på de to komponisters musik til englesangen julenat i *Messias* og *Juleoratoriet*.

Chorus
Allegro

Sopr.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he.
Alto
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he.
Ten.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he.
Basso
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he.

Allegro
Vivace
Cemb. Org.

he, est, he, est, he, est, und Fried auf Er - den, and peace on earth, and peace on earth.

Händel: Glory to God fra Messias

Nº 21. Chor.
Vivace.

Sopr.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott.
Alto
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott.
Ten.
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott.
Bass
Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh - re sei Gott.

Vivace.
Viol.
fataccato

he, in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he.
Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he.
Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he.
Eh - re sei Gott in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he, in der Hö - he.

Bach: Ehre sei Gott in der Höhe fra Juleoratoriet

Händel komponerer ordene ”Ære være Gud i det højeste” i homofone korakkorder ledsaget af trompetfanfarer og 16.delsløb i violinerne. Ordene ”Og fred på jorden” messes unisont af tenorer og basser, og det eneste kompositoriske indgreb er, at ordene ”på jorden” i basserne falder en oktav ned som illustration af, at freden kommer ned til jorden.

Bach komponerer ”Ære være Gud” som en intrikat korfuga, der begynder in medias res, dvs. uden den almindelige fugabegyndelse, hvor stemmerne sætter ind en ad gangen. Det ledsages af et orkesterakkompagnement, der ikke følger korstemmerne. Blæsere og strygere stilles overfor hinanden som to orkestre, der kaster akkorder til hinanden. Resultatet er snarere kaotisk overvældende og ophøjet end afbalanceret og smukt.

Bach følger traditionen ved at dæmpe dynamik og hastighed til ”og fred på jorden”, men komponerer til gengæld en meget patetisk harmonik med stærkt udtryksfulde dissonanser. Hvor disse ord hos Händel bliver en forkyndelse af freden fra oven, bliver de hos Bach et inderligt udtryk for selve freden.

som Laub selv fordrer det i sin musikopdragelse, så er det mere end bare passiv nydelse. Det er oplevelse og erkendelse af og om kristentroen, hvilket er en nok så aktiv måde at forholde sig til det, som Gud har givet, som bøn og lovsang. Og det er ikke indlysende, hvorfor de to ting ikke skulle kunne forenes i en gudstjeneste.

Det er en trivialitet, at Bachs store værker er for lange til at bruges i en almindelig gudstjeneste. Kortere musikalske kunstværker kan derimod godt være integrale dele af et gudstjenesteforløb. I kirkelig kunst og musik reflekteres troen og evangeliet æstetisk. Denne æstetiske refleksion kan godt indgå i et samspil med den rationelle udlægning af evangeliet i prædikenen og dets aktualisering i menighedens fællesskab om bøn, lovsang og sakramenter. Men så skal menigheden naturligvis forholde sig til kunst som erkendelse og ikke blot som substrat for sanselig nydelse og subjektivt oplevelsesføleri.

Den Grundtvigsk-Laubske gudstjeneste skal udspringe af og manifestere et substantielt menighedsfællesskab, men den kan dog ikke gøre ved, at de konkrete medlemmer i menigheden tilhører et samfund, der kræver, at de udvikler sig som enkeltstående individer. Og måske er et af den moderne gudstjenestes problemer, at den ikke i tilstrækkelig grad reflekterer dette modsætningsforhold mellem fællesskab og individ.

Man griber for kort, hvis man dogmatisk postulerer et menighedsfællesskab, som den enkelte så kan bestemme sig til at deltage i eller stå uden for, og hvor man ikke bekymrer sig om, hvorvidt form og midler kan tiltrække eller overbevise nogen. Og man går også fejl, hvis man som i de mange afarter af Luthersk-pædagogiske gudstjenester, der nu så mange steder får karakter af æstetiske oplevelser, med alle midler søger at lokke folk ind i butikken ved at give dem, hvad man tror, de vil have. Gudstjenesten burde tilgodese, at moderne individer har behov for at forholde sig både individuelt og kollektivt til evangeliet. Til det sidste er den objektive Laubske kirkesang fortsat det bedste middel, man kan pege på, mens kirkelig kunstmusik og for den sags skyld anden kirkelig kunst kunne være et væsentligt middel til at forholde sig subjektivt alment.

Laub gjorde sig lystig over folk, der sagde, at de fik mere ud af at høre Bach end af at gå i kirke. Han havde sikkert ret i, at mange af dem var borgerlige filistre, der blot ventede en følelsesmæssig oplevelse af både kunst og gudstjeneste og (med rette) fandt, at der trods alt var mest følelse i kunsten. Men han var selv en filister, når han var ude af stand til at forestille sig, at man kunne hente andet i Bachs musik end subjektiv rørelse. Kunst er ikke abstrakt, subjektivt føleri, det er en særlig erkendeform. At forstå og tilegne sig den erkendelse, der findes i et stykke kirkelig kunstmusik er både noget receptivt og noget aktivt, både belæring og åndelig handling, og det burde

derfor kunne finde plads i både en Grundtvigsk og en Luthersk gudstjeneste. Men det forudsætter en grundig opdragelse i at forholde sig til kunstmusik efter Laubs ideer, og at den Laubske kritik af selvgodhed, sentimentalitet og slet subjektivitet altid tænkes med som prøvesten i den gudstjenstlige samvittighed.