

Monica Papazu, mag. art., organist

Hellig, hellig, hellig er Hærskarers Herre!

Om meningen med kirkemusikken

(i *Nådens sprogdragt: Et forsvar for Folkekirkens liturgiske arv*, Tidehvervs Forlag, 2020, ss. 111-127)

Indbydelsen til kongesønnens bryllup

Den danske Folkekirke med sin liturgi, sin menighedssang understøttet af orgel og sine middelalderkirker har hidtil været som gæsten, der er indbudt til kongesønnens bryllup, og som kommer med ærefrygt og glæde, i sine fineste klæder, som det sig bør (cf. Matt 22,1-4).

Søndagstøjet er hverken nytteløs pynt eller forklædning, men et håndgribeligt udtryk for det, som ikke ses: det indre menneske. Gudstjenesten, som er teologisk funderet og båret af ypperlige salmer og fornem musik, vidner om vores bevidsthed om den himmelske indbydelse, vi har modtaget, og som er afgørende for os i tid og evighed; en bevidsthed om kultens betydning, som kræver en fast form, og hvor skønheden udspringer af selve sandheden som ”sandhedens glans”¹.

I årene efter det andet Vatikanerkoncil (1962-1965), da de mildt sagt tvivlsomme frugter af det reformvenlige kirkemøde begyndte at gøre sig gældende, pegede de katolske teologer i deres sorg med beundring på den lutherske gudstjenestes skønhed og sans for kontinuitet i modsætning til den kriseramte katolske messe, som adskillige steder var blevet forandret til ukendelighed: kirkerummet mistede sin orientering mod øst, og kirkemusikken blev erstattet med hvad som helst, fra de mest trivielle melodier til tamtammernes uarticulerede lyde².

At den lutherske gudtjeneste har vist sig så modstandsdygtig og har beholdt sin teologiske poesi og noble musik, skyldes uden tvivl Martin Luther selv. Luther havde eminent sans for kirkemusikkens væsen. Hans mål var ikke at bringe det nye, men det rigtige. Han bestræbte sig på at genoplive den gamle menighedssang inden for gudstjenestens rammer. Messen skulle bevares med dens faste led og latinbårne gregorianske melodier³, som vi kan læse i *Den Augsburger Bekendelse*: ”Med urette anklages vore menigheder for at afskaffe messen, for messen bevares hos

¹ ”Splendor veri”, ”splendor ordinis”, ”splendor formae” er nøgleord i kirkefædrenes definition af skønheden.

² Forskellige artikler i *Revue Catholica* (Paris), bl.a. 70/2000-01, ss. 44-47; 82/2003-04, ss. 99-108.

³ Gregoriansk sang: enstemmig, uakkompagneret liturgisk sang, opkaldt efter pave Gregorius den Store (590-604). Den har rod i synagogens salmesang og er tæt beslægtet med byzantinsk sang, inklusive den russisk-byzantinske.

os og udføres med den største ærbødighed. Næsten alle de sædvanlige skikke beholdes også, undtagen at man nogle steder ind mellem de latinske sange blander tyske, som er føjede til for at belære folket”⁴.

I mange sogne er Folkekirkens gudstjeneste stadig iklædt sit århundredgamle musikalske søndagstøj med orgel og den menighedssang, hvis rygrad er den lutherske koral, de store danske kirkedigtere og i særdeleshed Grundtvigs salmer med Laubs melodier. Men det er en stakket frist. Med biskoppernes initiativ til ”liturgisk fornyelse og nyskabelse”⁵ er døren blevet åbnet for alskens vilkårlige tiltag, som bringer liturgien og dens tilhørende musik i alvorlig fare.

Men kan ikke alt bruges som kirkemusik? Er musik noget andet end smag og behag? Er den noget andet end tilfældig pynt? – moden, som bekendt, skifter hver dag. Findes der kriterier for at skelne mellem den musik, som er liturgisk egnet, og den, som ikke er det? Det er de spørgsmål, vi bør stille, og *vi er ikke på bar bund*, for spørgsmålene er blevet besvaret af den tradition, vi er bærere af.

Teologien sætter dagsordenen

”Dér, hvor kirkemusikken bliver ringeagtet” og organisten nøjes med at spille nogle ”små danse”, ”vil selve religionen i reglen være det næste til at forsvinde”: Sådan advarer Michael Prætorius i sin *Syntagma Musicum (Musikkens encyklopædi)* (1614-1620), den første musikafhandling skrevet i lyset af luthersk teologi⁶. Prætorius er ikke et ukendt navn for os: Vi synger trofast hans ”En rose så jeg skyde”.

Prætorius står i grel kontrast til den aktuelle opfattelse, ifølge hvilken al musik kan bruges i kirken, forudsat at den er populær nok, for musikken betyder intet i sig selv. Prætorius vidste godt, ligesom Luther og kirkefædrene før ham, at musikken ikke er neutral. Den har et indhold, selv om vi kun tilnærmelsesvis, aldrig udtømmende, kan oversætte dens symboler til sprog. Musikken udtrykker noget og lader ikke mennesket upåvirket. Ugudelig musik gør mennesket ugudeligt. Prætorius’ ord signalerer ikke kun, at upassende musik i kirken svækker menneskets gudsforhold, men også at den kan være et symptom på fromhedens og teologiens krise.

⁴ *Den Augsburgske Bekendelse*, art. 24.

⁵ *Folkekirkens liturgi – mellem frihed og fasthed: Rapport fra faggruppen vedrørende autorisation*, Folkekirken, 2018, s. 9.

⁶ Michael Prætorius, *Syntagma Musicum*, II, *De Organographia*, Parts III-V, trans. Quentin Faulkner, Lincoln, Nebraska, Zea Books, 2014, s. 82.

I den kristne tradition har musikken ikke været et spørgsmål, som blev overladt til de udøvende musikere at besvare, men et vigtigt *teologisk* emne. Teologien har sat dagsordenen. Den kristne tanke har skabt Europas musikalske kultur. Det er den, der har givet musikken en bestemt orientering og udformning, og på trods af den efterfølgende sekularisering, som begynder at tage fat i anden halvdel af 1700-tallet, kan denne åndshorizont fortsat spores i selve den ”verdslige” musik indtil vore dage. Man kan høre det – i det mindste glimtvis – hos Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Tjajkovskij, Mahler, Fauré, Sjostakovitj, Pärt, så forskellige de end er fra hinanden. Tonerne fra kirkesangen er aldrig forstummet.

Den kristne gudstjeneste er til at begynde med arvtager af synagogens praksis, med læsning af Skriften og sang af Davids salmer, som blev bevaret med deres ord og melodier⁷. Liturgien afgrænsede sig skarpt i forhold til den storslåede Tempel-gudstjeneste – de rituelle ofringer i Templet var blevet bragt til ophør ved det ene ultimative offer: Kristi Kors. Det drejede sig nu om en åndelig frembæring, en gudstjeneste ”i ånd og sandhed” (Joh 4,24) – den sandhed, som er Kristus, og den ånd, som er hans.

Liturgien afgrænsede sig lige så kompromisløst i forhold til tidens musikalske miljø, dvs. den hedenske musik, som enten var knyttet til afgudsdyrkelse eller til underholdning. Kirkens opfattelse af musikken afspejler sig klart i *Didascalia Apostolorum (Apostlenes Lære)* fra 200-tallet, hvor der står, at ”en troende kristen [...] ikke har lov til at synge hedningernes sange”⁸.

Den nye tro skabte en teologisk digtning og en ny musik, hvis anvendelse i gudstjenesten blev nøje gransket. Kirkemødet i Laodikæa (ca. 363-364) forbød liturgisk brug af andre tekster end Skriften såvel som private, uautoriserede salmer (”*psalmi idiotici*”) (kanon 59)⁹. Dette var ganske normalt, eftersom ord og musik ikke er andet end, som kirkefædrene siger, ”en klangfuld trosbekendelse”. Kirkesangen er ”kirkens stemme”¹⁰ og ikke et udtryk for private meninger og følelser.

Med særlig vægt formulerer Athanasius den Store, kirkens vældige kæmper i kampen mod det arianske kætteri, meningen med kirkesangen i sin lange epistel om Davids salmer:

⁷ Eric Werner, *The Sacred Bridge: Liturgical Parallels in Synagogue and Early Church*, New York, Schocken Books, 1970, ss. 132 ff.

⁸ *Didascalia Apostolorum: Syriac Version Translated and Accompanied by the Verona Latin Fragments*, trans. Richard Hugh Connolly, Eugene, OR, Wipf & Stock, 2009, kap. 21, s. 179.

⁹ *The Seven Ecumenical Councils of the Undivided Church*, i *Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church*, Second Series, vol. XIV, 1900, rpt. 1991, s. 158.

¹⁰ Ambrosius af Milano (ca. 339-397), *Explanatio psalmi* (Kommentar om Salmerne), PL, xiv, 924-5, i James McKinnon (ed.), *Music in Early Christian Literature*, Cambridge University Press, 1987, rpt. 1993, s. 126.

”Nogle naive personer iblandt os [...] forestiller sig, at salmerne bliver sunget med melodier på grund af deres fine lyd og for fornøjelsens skyld. Det er ikke tilfældet! For Skriften søger ikke at tale sødt og overbevisende. Skriften søger kun det, som er til gavn for sjælen”. I sangen, fortsætter Athanasius, giver vi højlydt, med hele vort sind og vort hjerte, udtryk for vores lovprisning af Gud. En anden grund til, at melodien tilføjes ordene, er, at musikken har magt til at drive ”lidenskaberne” på flugt. Den bringer ”fred”, ”orden” og ”harmoni” i sjælen i overensstemmelse med Helligånden og forener os med ”det himmelske kor”¹¹. – Disse er hovedtemaer i den teologiske refleksion over musikken. Vi genfinder dem hos Luther.

Kirkemusikken kan altså under ingen omstændigheder være hedonistisk. Den er ikke underholdning, men er taget i *Skriftens* tjeneste og er *åndelig* musik: musik til tro, til opbyggelse og genopbyggelse. Det menneske, som er genfødt ”af vand og Ånd”, skal lade sig helbrede og restaurere af den musik, som i kraft af Guds Ord og Ånd bærer orden i sig – den orden, som præger hele Guds skaberværk. Musikkens *lyd* bringer *lydighed* med sig – den gør mennesket *lydhør, adlydende*.

Skaberværkets musik

”Orden”, ”harmoni” og ”skønhed” er nøgleord i kirkefædrenes forståelse af musikken. Det kan overraske én i dag, hvor stor betydning de kristne teologer og tænkere tillagde musikken, som de i øvrigt opfattede som en videnskab i familie med matematik¹². Deres interesse rettede sig hovedsagelig mod en analyse og fortolkning af musikken – det var altså musikvidenskab (*”musica speculativa”*). Augustin f.eks. har ikke kun skrevet om musik i mange af sine værker (bl.a. i sine *Bekendelser* og sine *Kommentarer om Salmerne*), men har også forfattet den meget lærde afhandling *De Musica*.

De kristne teologer forkastede hedningernes musik, men ikke grækernes musikfilosofi¹³. Den gamle græske anskuelse om, at musik på jorden er en afspejling af den kosmiske orden, lod sig let kristianisere, for i den lå en anelse om Guds skønne og meningsfulde

¹¹ Athanasius of Alexandria (ca. 296-373), *The Letter to Marcellinus*, i *The Life of Antony and The Letter to Marcellinus*, trans. Robert C. Gregg, New Jersey, Paulist Press, 1980, 27-29, ss. 123-126.

¹² Musikken dannede sammen med aritmetik, geometri og astronomi det såkaldte ”quadrivium” (”de fire veje” til den matematiske erkendelse af universet), kendt siden oldtiden og ført videre som universitetspensum i middelalderen og i Luthers tid. Den dag i dag noterer vi f.eks. en koralanalyse i form af tal: I / IV⁸⁻⁷–V⁸⁻⁷–VI–V⁶–I⁽⁸⁾⁻⁷ osv.

¹³ Quentin Faulkner, *Wiser than Despair: The Evolution of Ideas in the Relationship of Music and the Christian Church* (1996), Santa Barbara, Religious Affections Ministries, 2012, ss. 29-47. (En særdeles veldokumenteret og indsigtfuld bog.)

skaberværk, som mennesket er en del af. Den skabende og opretholdende Guds tanke gennemtrænger alting og forbinder alting. Skaberværket er med Augustins ord Guds store ”digt”; det er ”én stor harmoni” (*”magna concordia”*)¹⁴. Den musik, som mennesket selv komponerer eller snarere gengiver, er således en ydmyg modtagelse af det, der er givet. Musikken forbinder mennesket med Gud. Den går fra Gud til mennesket og er kaldet til, idet den befrier mennesket fra dets hovmod (*”superbia”*), at være en vej til Gud: Vejen går fra det, vi hører, til det, som alene er tilgængeligt for ånden (*”a corporeis ad incorporea”*)¹⁵. Vi vil se, at Luther ligger tæt på den augustinske tanke.

Musikken er altså ikke subjektiv, men *objektiv* i den forstand, at den er givet. Den har sine iboende love og sin bestemmelse. Skabningen er ikke musikkens skaber, men ved at opdage Guds store værk får mennesket lov til selv at arbejde med musik og således *tjene Gud*.

Denne pythagoræisk-platonisk inspirerede, men kristent bearbejdede tolkning af musikken indeholdt ikke kun en forståelse af musikkens åndelige beskaffenhed, men også en intuition om musikkens konkrete realitet, og begge dele har været afgørende for musikkens udvikling¹⁶. At der er en tæt forbindelse mellem skaberværk og musik, er nemlig et faktum. Den ene tone, man slår på et instrument, er ikke bare én tone, men et mikrokosmos af lyde, som klinger sammen, genereret af grundtonen og hierarkisk ordnet¹⁷. På dette hierarki – som en sol omgivet af planeter – hviler så melodier, tonearter og harmoni. I den ene tone er alting givet. Derfor kan man med Roger Scruton sige, at tonalitet og egentlig den hele vækst af den vestlige musik er ”en slags refleksion i fællesskab over *selve tonens* harmoniske natur”¹⁸.

Det menneske, som i kirkerummet med dets lange efterklang istemmer salmerne, hæver ikke sig selv, men klinger sammen med hele skabningen, ja, hele universet i lovprisningen af Gud. I sangen bliver skaberværkets bedende åndedrag hørbart – vi kan stadig høre det i den gregorianske sang, som Martin Luther var oplært i og elskede, og som har været den store inspirationskilde for Danmarks Thomas Laub¹⁹.

¹⁴ Augustin (354-430), *De Musica*, VI, xi, 29; I, xii, 22. Boethius (ca. 480-524) på sin side skelner mellem tre typer musik i sin gennem tiderne meget indflydelsesrige afhandling *De Institutione Musica: ”musica mundana”*, dvs. den kosmiske orden; *”musica humana”*, dvs. det menneskelige væsens orden; og *”musica instrumentalis”*, dvs. menneskets sang og instrumentale musik.

¹⁵ Augustin, *De Musica*, VI, ii, 2; cf. Philipp Jeserich, *Musica Naturalis: Speculative Music Theory and Poetics, from Saint Augustine to the Late Middle Ages in France*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2013, ss. 72-84.

¹⁶ Faulkners hele bog *Wiser than Despair* handler om det.

¹⁷ Ud fra grundtonen og sammen med den klinger en hel overtonerække, hvor overtonerne er ordnet i bestemte intervaller fra hinanden: oktav, kvint, kvart, stor tert osv.

¹⁸ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, s. 241.

¹⁹ Thomas Laub, *Musik og Kirke*, Gyldendalske Boghandel, 1920. ss. 11-24, 177-182.

”Musikken har første plads næst efter teologien”

I den danske Folkekirke findes ingen mere saglig og autoritativ vejleder angående kirkemusikken end Martin Luther.

Luther optager en enestående plads i kirke- og musikhistorien, fordi han ikke som de fleste af de tidligere kirkefædre blot reflekterer teologisk over musikken, men også dyrker *”musica practica”*, dvs. praktiserer musikken. Han er ingen dilletant²⁰, men er fortrolig med det musikalske håndværk i form af både sang, instrumentalspil (fløjte og lut) og kompositionskunst.

Luther skriver egne salmer med tilhørende musik eller bearbejder eksisterende (ofte gregorianske) melodier i overensstemmelse med sin forståelse af liturgien²¹. Alene titlerne på nogle af de lutherske kernesalmer, hvis fravær ville gøre den danske liturgi uendeligt fattigere, er nok til at vise Luthers ypperlige sans for forholdet mellem ord og musik og for melodiernes kvalitet: ”Af dybsens nød” (”Aus tiefer Not”) (DDS 496), ”Behold os, Herre, ved dit ord” (”Erhalt uns, Herr”) (DDS 337), ”Vor fader udi himmerig” (”Vater unser im Himmelreich”)²², ”Fra Himlen højt kom budskab her” (”Vom Himmel hoch”) (DDS 95) og ikke mindst Reformationens kampsalme, mesterværket ”Vor Gud han er så fast en borg” (”Ein feste Burg”) (DDS 336), som i sin originale version med komplekse rytmiske figurer er endnu mere intens end i den form, vi normalt synger den i.

Luther var kendt for sine evner til at improvisere, lave transskriptioner (bearbejdelser af musik fra det ene instrument til det andet), komponere en kontrapunktisk korsats og endda fange konstruktionsfejl i et polyfont stykke; der var grund til at frygte hans ”strenge kritik af middelmådige musikalske udførelser”²³. Luther samarbejdede med tidens fornemmeste musikere og interesserede sig omsorgsfuldt for musikernes levevilkår. Han anså musikken for uundværlig for det *kristne* menneskes dannelse: Sammen med ”sprog og historie” er ”sang og musik”, ifølge Luther, de fag, børn skal lære²⁴.

²⁰ Carl F. Schalk, *Luther on Music: Paradigms of Praise*, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1988, s. 9.

²¹ Det antages, at ca. 25 salmemelodier kan tilskrives Luther. Nogle har han med sikkerhed selv komponeret, andre har han redigeret: James L. Brauer, *Luther's Hymn Melodies: Style and Form for a Royal Priesthood*, Saint Louis, Concordia Seminary Press, 2016, ss. 6 ff.

²² Den sublime melodi til ”Vater unser” bruges til ”O hjertekære Jesus Krist” (DDS 204).

²³ Jonathan T. Knight, ”Conservative Radical: Martin Luther's Influence on Congregational Singing”, *Musical Offerings*, Cedarville University, Ohio, vol. 1, nr. 2, 2010, s. 35.

²⁴ Luther, ”Letter to the Councilmen of All Cities in Germany that They Establish and Maintain Christian Schools” (1524), i Luther, *Works*, Albany, OR, The Ages Digital Library Collections, 1997, bd. 4, s. 92. Luther regner her musikken som en betydelig gren af de matematiske fag.

Så stor vægt lagde Luther på musikken, at han fordømte i de voldsomste termer det umusikalske menneske: Sådan én ”fortjener ikke at blive kaldt menneske” og egner sig kun til at høre ”ælskryden og grise grynt”²⁵. Den, som ikke bliver bevæget af musikkens storværker, såsom den kontrapunktiske kormusik, og ikke føler, at ”der ikke findes noget mere vidunderligt og smukt” på jorden, fortjener ikke at høre andet end en eller anden ”lor tepoet [*merdipoetam*] og svinenes grynt”, insisterer han²⁶. Musikkens substans er ikke lige gyldig – der findes god musik og dårlig musik, ja, ligefrem syndig musik.

Når Luther så barskt kritiserer den musikalske analfabetisme – han, som ønskede, at liturgien skal være én stor menighedssang – er det ikke på grund af en eller anden subjektiv præference, men fordi musikken er et teologisk anliggende: ”Musikken har første plads næst efter teologien”, gentager han utrætteligt²⁷.

I overensstemmelse med den teologiske tradition anser Luther ikke musikken for at være menneskets opfindelse: Musikken er uden for mennesket, og den er samtidig ”indprentet” i ham som i ”alle væsener”, for mennesket er en del af Guds velordnede skaberværk²⁸. Musikken er givet: ”den er en gave fra Gud, ikke fra mennesker”²⁹. ”Musikken er ikke »*inventio*« (noget, mennesker finder på), men »*creatura*«, skabt af Gud”³⁰, og den har været til ”fra verdens begyndelse”³¹. Alle ting, fra det store kosmos med ”sfærerne” skønne harmoni, som mennesket desværre er blevet ”døv over for”, til det mindste, Gud har skabt, har musik i sig – der er en klingende talbestemt orden (”*numerus sonans*”) i skaberværket³². Derfra følger, at den menneskelige musik er en form for overtagelse eller tilegnelse af den musik, Gud har skabt, og at meningen med menneskenes musik er ”at lovprise Gud”. Guds gave til mennesket – ja, ”musikken er Guds fineste gave”³³ – bliver til en *opgave* for mennesket. Derfor er mennesket forpligtet til at

²⁵ Luther, Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae* (1538), i Walter E. Buszin, ”Luther on Music” (en antologi af Luthers tekster om musik), i *The Musical Quarterly*, Oxford University Press, 1946, bd. 32, nr. 1, s. 83.

²⁶ Luther, ”Praefatio D. M. Lutheri in *Harmonias de Passione Christi*” (1538), i Buszin, ”Luther on Music”, s. 82.

²⁷ ”*Proximum locum do Musicae post Theologiam*”: Luther gentager det i sine forskellige forord til musikbøger, i sit brev til komponisten Ludwig Senfl (1530) og i sine notater i forbindelse med den afhandling om musik, han planlagde at skrive, cit. i Heinz Schilling, *Martin Luther: Rebel i en opbrudstid*, Kristeligt Dagblads Forlag, 2014, s. 508.

²⁸ Luther, Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, i *Luther's Works*, bd. 53, *Liturgy and Hymns*, Philadelphia, Fortress Press, 1965, rpt. 1979, s. 322.

²⁹ Luther, den planlagte traktat *Om Musikken*: cit. i Schilling, *Martin Luther*, s. 508.

³⁰ Robin A. Leaver, ”Luther on Music”, *Lutheran Quarterly*, John Hopkins University, vol. XX, 2006, s. 129.

³¹ Luther, Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, i *Luther's Works*, bd. 53, s. 322.

³² Luther, *Genesiskommentar*, II,21 (*Luther's Works*, Saint Louis, Concordia Publishing House, 1958, bd. 1, s. 126).

³³ Luther, Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, i *Luther's Works*, bd. 53, s. 321.

lære, dyrke og værdsætte den *rigtige* musik og ”ikke prostituere denne vidunderlige gave”³⁴. Musikken er ikke menneskets ejendom, som det kan skalte og valte med.

Det er netop, fordi musikken *henviser til Gud*, at den ”på tætteste vis er knyttet til teologien”³⁵. Musikken er vigtig. Den er ikke noget, der efter behag og for behags skyld bliver tilføjet Evangeliet, men det er selve Evangeliet, der bliver forkyndt gennem musikken:

”Den rigtige prædiken er *Evangeliets levende stemme*, og den rigtige musik er også *Evangeliets levende stemme*” (”Die rechte Predigt ist *viva vox evangelii*, und auch die rechte Music ist *viva vox evangelii*”)³⁶.

At formulere det på den måde er at slå fast, at musikken er ”*logos*” – den er det levende ord – og har derfor en radikal betydning. Det er således rigtigt at sige, at ”kirkemusikken aldrig må opfattes som bare en del af Evangeliets indpakning. Den er tværtimod med til at pakke det *ud*. Den måde, man gør det på gennem musikken, bidrager til, at der prædikes trofast og bæres trosvidnesbyrd, eller forhindrer, at det finder sted”³⁷.

Luthers musikforståelse munder bestemt ikke ud i en verdsliggørelse af musikken – det modsatte er tilfældet. Hans insisteren på, at alle skal deltage i sangen, indebærer ingen verdsliggørelse af det kristne menneske. Der er tværtimod tale om dets helliggørelse, mere præcist: en genopdagelse af de kristnes værdighed som Guds menighed, ja, som ”en udvalgt slægt, et kongeligt præsteskab, et helligt folk” (1. Pet 2,9).

Den sang, som er forkyndelse, trosvidnesbyrd og lovprisning, er en manifestation af menighedens gudgivne værdighed. Langt fra at gå på kompromis og mene, at alt kan bruges som menighedssang, bare der er mange, der er med, underkastede Luther musikken den strengeste kvalitetskontrol. Den laveste fællesnævner var for ham en hån mod både Gud og mennesket. Det er ikke det, frihed betyder. Luther valgte selv, hvad der skulle synges under liturgien: ”den ottende kirketoneart for Epistellæsningen og den sjette for Evangeliet”³⁸. Han valgte ikke på må og få, men med største omhu, for ikke alene melodierne, men også kirketonearterne har noget at sige: De otte

³⁴ Sammesteds, s. 324.

³⁵ Luther, Forord til Georg Rhaus *Symphoniae iucundae* og Luthers brev til Ludwig Senfl af okt. 1530: cit. i Leaver, ”Luther on Music”, ss. 125, 138-139.

³⁶ Luther, *Tischenreden*, Nr. 2545 B: cit. i Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, s. 22.

³⁷ Schalk, *Luther on Music*, s. 51.

³⁸ Fortalt af Johann Walter og noteret i Prætorius’ *Syntagma Musicum*, I: cit. i Schalk, *Luther on Music*, s. 27. I sine messeordninger angiver Luther ellers ”femte toneart” (”*modus laetus*”: ”glædens tone”) for Evangeliet. At Prætorius skriver, at Luther i diskussionen med Walter derimod valgte ”sjette toneart”, afspejler Luthers overvejelser gennem tiden: Der insisterede Luther på Kristus som den ”venlige”, milde Herre. Det skal bemærkes, at Luther gav præcise angivelser for tonearter for Introitus, Kyrie Eleison, Epistel og Evangelium i *Formula Missae* og *Deutsche Messe*.

kirketonearter ("*oktōēchos*" på græsk) udgør et langt mere nuanceret sprog end dur- og mol-systemet, som er sædvanligt i dag, hvilket Thomas Laub var fuldstændig klar over³⁹.

Kun den bedste, den mest solidt overvejede musik egner sig til den kristne liturgi. Ved at vedkende sig denne forpligtelse spiller kirken en afgørende kulturel rolle. Som Luther skriver i Forordet til Johann Walters koralbog *Eyn geystlich Gesangk Buchleyn* (1524):

"Disse sange er blevet arrangeret firstemmigt for at give de unge mennesker – som under alle omstændigheder skal oplæres i musik og de andre rigtige kunstgrene – noget, som skal vænne dem af med kærlighedsviser og kødelige sange og lære dem noget værdifuldt i stedet"⁴⁰.

Dette er noget ganske andet end den aktuelle principløshed, som siger: "Det er smag og behag. Bare giv dem, hvad de vil, romantisk sentimentalitet, kirkepop og rockkoncert!"

I kraft af at den er Guds gave til mennesket, finder musikken vej til menneskets hjerte. Den påvirker det hele menneske, både dets sind ("*intellectus*") og dets følelser ("*affectus*"). Den *rigtige* musik er til opbyggelse – den upassende til nedbrydning. Musikken kan drage mennesket op eller ned. Så stor er musikkens magt, når den følger sin kaldelse, understreger Luther, at den – som Evangeliets levende stemme – "jager Djævelen på flugt" og rensker mennesket for synder og lidenskaber, for "vrede, begær og hovmod". Den "trøster de bedrøvede", indgyder "de fortvivlede mod", gør mennesket fromt og "dydigt" og bringer det den åndelige glæde⁴¹. – Det er slående, hvor markant kontinuitet der er mellem Luthers musikforståelse og de tidligere kirkefædres, f.eks. Athanasius' og Augustins.

Musik er ikke hvad som helst. Den er klangen af Guds skabende og frelsende Ord og, som Luther siger, "et Helligåndens instrument"⁴².

Lyden som symbol

Kirken er en stemme. I søndag morgens stilhed kalder kirkeklokken. Et særligt instrument: Det eneste, der kan gennemtrænge det åbne rum. "Klokken ringer ganske vist *ud*, lyden strækker sig

³⁹ Oldtidens tænkere (Platon, Aristoteles) kendte godt kirketonearterne og deres specifikke karakter ("*ethos*"). En stor del af Laubs arbejde er koncentreret om kirketonearterne og deres betydning for den lutherske sang: *Musik og Kirke*, ss. 17-24.

⁴⁰ Johann Walter, *Wittembergisch Geistlich Gesangbuch von 1524*, Neue Partitur-Ausgabe, Gesellschaft für Musikforschung, Berlin, T. Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung, 1878.

⁴¹ En af Luthers grundsætninger i forbindelse med musikken: den planlagte traktat *Om musikken* (cit. i Schilling, *Martin Luther*, s. 508); Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, i *Luther's Works*, bd. 53, s. 323; brevet til Ludwig Senfl, osv.

⁴² Forord til Georg Rhau, *Symphoniae iucundae*, i *Luther's Works*, bd. 53, s. 323.

mod os, rækker efter os og drager os *til* sig, således at vi hurtigt fornemmer, at vi befinder os inden i den”⁴³.

Med kirkeklokkens appel begynder søndagens pilgrimsfærd – vores rejse til kirken, det hellige sted: ”Hvor er dette sted frygtindgydende! Det er jo selve Guds hus, det er himlens port!” (1. Mos 28,17).

Vi træder over tærsklen, og det er denne tærskel, som orgelmusikken, der besvarer klokkens kalden, til at begynde med signalerer: et skel – og en forberedelse. Orgelmusikken åbner et symbolsk felt – et forventningens rum.

De musikere, som delte Luthers tese om, at ”musikkens plads er næst efter teologien”, og førte hans program ud i livet, var overbeviste om orglets liturgiske betydning. Prætorius skriver f.eks.: Orglet er ”et levende væsen”, som ”trækker vejret”, ligesom det syngende menneske. Det er ”et helt kor”, hvor ”gamle og unge” synger sammen. Det er ”det mest fuldendte” instrument, som ”rummer alle andre i sig”. Orglet er et ”guddommeligt instrument”⁴⁴.

Ved sin anderledeshed i forhold til de verdslige instrumenter henleder orglet opmærksomheden på det nye, det altomvæltende, der nu vil finde sted. Dets rolle, idet det i præludiet angiver dagens centrale tema, er samtidig at lade stilheden sænke sig i sind og hjerte, for at man kan høre: ”Herre, jeg er kommet ind i dette dit hus for at *høre*, hvad du [...] vil tale til mig”.

Javist er denne musik – både orgelmesterværkerne og gudstjenestens melodier – ikke fra i dag. Den er uden ælde, for den har besejret tiden. Den er ikke kun den musik, vores forældre og bedsteforældre har sunget og hørt, men strækker sig langt, langt tilbage: til Luthers salmer og melodier og til den gregorianske sang, de udsprang af, og endda til Davids sange, hvis ånd blev bevaret i den gregorianske musik – Davids sange, som de første kristne menigheder har sunget, som synagogen har sunget, og som Kristus uden tvivl har deltaget i.

Som menighedens *levende* åndedrag har musikken krydset århundrederne. Den er Guds gave, som modtages i vores korte nu og gives videre. Ved de gamle stærke melodier og orgelmusikken er det ikke kun menighedens kontinuitet i tiden, som markeres, men – på metaforisk vis – også evigheden. Det er ingen tilfældighed, at orglet blev kirkens instrument: Kun orglet kan holde tonerne uendeligt og med samme intensitet og således lade *lyden* blive et tegn på evighed⁴⁵. Den skabende lyd: Gud talte, og alt blev til. Den frelsende lyd: Guds Ord kom til os.

⁴³ Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1997, s. 20.

⁴⁴ Prætorius, *Syntagma Musicum*, II, *De Organographia*, kap. I, ss. 84-88.

⁴⁵ Faulkner, *Wiser than Despair*, s. 219.

I symbolsk form forkynder kirkemusikken Guds uforanderlighed: ”Du Uforanderlige, hvem Intet forandrer! Du i Kjærlighed Uforanderlige”⁴⁶. Den siger, at ”Jesus Kristus er den samme i går og i dag, ja, til evig tid” (Hebr 13,8). – Derfor er det vigtigt at bevare liturgien som fast ritual og den tidløse musikalske skat. Den faste form symboliserer ”det faste punkt” – ”Guds uforanderlighed” – over for vores forgængelighed.

Og lyden har endnu mere at fortælle. Ved liturgien slutter den jordiske menighed sig til den himmelske menighed. Den musik, som vi er med til at spille og synge under gudstjenesten, er, skriver Prætorius, ”et billede af musikken i himlene, hvor Guds hellige engle og alle himlens skarer i blid harmoni uophørligt lovpriser Skaberens og synger: *Hellig, hellig, hellig er Hærskarers Gud*”. Orgelmusikken, fortsætter han, giver os en forsmag på den himmelske glans og får os til at udbrøde: ”Når dette kan finde sted på jorden, hvor må himlens toner være fyldt af glæde og skønhed!”⁴⁷

Vi genkender ordene: Det er det gamle ”Sanctus”, Skriftens gamle og evigt nye ord (Es 6,3; Åb 4,8), som Luther holdt så meget af⁴⁸. Vi siger og synger disse ord i nadverliturgien: ”Derfor vil vi med hele din menighed på jorden og i himlen, i kor med alle engle, synge din herligheds lovsang: Hellig, hellig, hellig er Herren, Gud den Almægtige. Himlen og jorden er fuld af din herlighed. Hosianna i det højeste”⁴⁹. Her samles alle trådene – også musikkens tråde.

Kun en musik med stort symbolsk indhold kan lade kirkens eskatologiske dimension træde frem og medvirke til, at vi ”opløfter vores hjerter til Herren” (”*sursum corda*”)⁵⁰.

Den sande skønhed er ikke noget ligegyldigt ornament. Skønheden peger ud over sig selv. Den peger på den Gud, som er selve skønheden og al skønheds kilde⁵¹. Den Gud, som skaber skønhed og som en kunstner restaurerer sit ødelagte værk (mennesket). Den Gud, som sletter syndens og dødens hæslighed og skænker os det evige liv. For skønheden er selve opstandelsens tegn: Fra gammel tid har vi kristne forrettet begravelserne med stor opmærksomhed på den kunstneriske skønhed, skriver Luther i sin sangbog til brug ved begravelser. Det skal vi fortsætte

⁴⁶ Søren Kierkegaard, *Guds Uforanderlighed*, SKS 13,327 ff.

⁴⁷ Prætorius, *Syntagma Musicum*, II, *De Organographia*, kap. I, ss. 82, 88. Cf. DDS 9,2.

⁴⁸ Luther, ”Jesaia dem Propheten” (1526), skrevet som Sanctus for *Deutsche Messe*, lydsk toneart; en helt original bearbejdelse af det gregorianske forlæg: Brauer, *Luther's Hymn Melodies*, ss. 21-24.

⁴⁹ Nadverritual c. Ritual b har kort Sanctus efter Ab 4,3.

⁵⁰ Nadverritual b og c.

⁵¹ Dionysios Areopagita (eller *Pseudo-Dionysios*) (400-500-tallet), *De Divinis Nominibus (On the Divine Names)*, London, SPCK, 1920), IV,7, 22, 27-28; VIII,7; IX,6.

med, for således bekender vi med glæde vores tro på opstandelsen og trodser ”døden, helvede, djævelen og al sorg”⁵².

Kvinden med alabasterkrukken

Den danske liturgi er truet. Salmesangen og orgelmusikken er truet. Med hver ny teologisk fattig salme og hver ny drivende sentimental eller udslidt popmelodi ryger en af de slidstærke salmer og melodier ud – og kirkegængerne vænner sig efterhånden til alt, for sådan er menneskenaturen.

Hvad skyldes disse tiltag? Ikke sjældent drejer det sig om en misforstået pastoral bekymring eller snarere en fordom om, at menigheden, som forudsættes at være enten ikke-kirkevante eller tværtimod træt af det vante, vil finde kirken mere attraktiv, når den tilbydes samme lydforurening som i ethvert supermarked, i reklamer og barer og i telefonkøen. I stedet for at henvende sig til den menighed, som beklæder sit embede i kraft af det almindelige præstedømme, giver man den stene for brød – i håb om, at de er lettere at fordøje.

Fornyelsesiveren påberåber sig en række falske argumenter. Her er tre af dem.

I. Den første er, at salmer og musik skulle være et subjektivt spørgsmål – smag og behag. Der findes dog, som vi har set, saglige kriterier. I kirken er det selve Evangeliet, der forkyndes. Det er en gudstjeneste, hvor den jordiske menighed med sin musik og digtning er det hørbare udtryk for den himmelske liturgi, den er koblet på. Derfor skal både salmedigtningen og musikken eje største grad af *symboliserende* kraft, en *arketypisk, tidsløs* kvalitet, hvilket er karakteristisk for de gamle salmer og melodier og for den store orgelmusik. Den danske melodiskat er mangfoldig og rig på skønhed. Den indbefatter den før-reformatoriske musik, som Reformationen var i kontinuitet med, den reformatoriske og Laubs luthersk-inspirerede arbejde, såvel som en række fine frembringelser ved andre komponister (f.eks. L.M. Lindemans ”Kirken den er et gammelt hus”, Oluf Rings ”Som tørstige hjort monne skrige”, Thorvald Aagaards ”Lovsynger Herren, min mund og mit indre” og Carl Nielsens ”Mit hjerte altid vanker”).

II. Det andet vildledende argument er, at eftersom kirkemusikken skal være ”folkelig”, må den i dag blive til ”pop”. Til forsvar for dette standpunkt påberåber man sig endda Luthers eksempel. At påstå, at Luther og de reformatoriske komponister ud fra et ønske om ”folkelighed”

⁵² Luther, Forord til *Christliche Geseng, Lateinisch und Deutsch, zum Begrebnis*, i Luther, Works, The Ages Digital Library, bd. 6, ss. 200-204.

bragte hvad som helst ind i kirken, er dog lodret forkert. Luther bragte ikke ”knejpesange”⁵³, ”kærlighedsviser” (”Buhllieder”) og ”kødelige sange” (”fleischlichen Gesänge”) ind i kirken – han fordømte dem på det skarpeste og endda også i det ”verdslige” rum, for man må overhovedet ikke misbruge musikken og nedværdige menneskene.

Luther og de lutherske komponister lånte kun lidt – det allerbedste – fra den ”verdslige” musik, og det lidet, de lånte, ændrede de i overensstemmelse med liturgiens krav⁵⁴. Lån bestod af f.eks. enfoldige folkemelodier, komplicerede musikalske strukturer fra den raffinerede kunstsang og Meistersinger’nes barform⁵⁵. Man må ikke glemme, at den lutherske kirkesang ikke førte til en produktion af underholdningsmusik, men til højdepunktet i Europas musikhistorie: Bachs mesterværker, skrevet ”for Guds ære alene” (”Soli Deo Gloria”)!

Lån var ellers uproblematisk dengang, fordi i det Europa, hvis åndelige centrum var kristendommen, ”ikke fandtes et stilmæssigt skel mellem kirkelig og verdslig musik”⁵⁶. Der fandtes ikke en kristen og en kristenfremmed (virkelig sekulær) kultur. Bruddet havde ikke fundet sted endnu – vi til gengæld står midt i det, og vi skal vælge og vælge *rigtigt*.

I Luthers tid var kulturen kristelig: Forskellen mellem f.eks. en verdslig madrigal og en kirkelig motet er minimal. Derfor lyder en madrigal ”kirkelig” i vore ører i dag. Folkemelodierne var komponeret i kirketonearter – ”kirketonearterne” er ”folketonearter”, de to ord er stort set synonyme. Den ”folkemusik”, som Luther og hans medarbejdere tog med sig til liturgisk brug, var primært den gregorianske sang og den religiøse sang, som udsprang af folkets fromhed: ”katolske valfarts- og processionsange, Maria-viserne” – vi synger dem stadig: ”Krist stod op af døde”, ”Nu bede vi den Helligånd”⁵⁷. De tyske folkevisemelodier på deres side talte et beslægtet sprog. I Luthers dage, modsat vores tid, fandtes en ”folkemusik”: Den musik, som blev mundtligt overleveret fra den ene generation til den anden, og i hvilken slægtens eksistentielle erfaringer fandt et blivende udtryk. Intet af dette svarer til popmusikken, som, med undtagelse af spredte tilfælde af ægte kunst, er en profitorienteret samlebandsproduktion af floskler i en afkristnet verden.

Kirkepop er ikke blot et spørgsmål om særlige arrangementer i kirken, hvor man dyrker pseudo-folkeligheden, men også om selve højmassen. Kirkepop er menighedssang

⁵³ Knight, ”Conservative Radical”, s. 40; Brauer, *Luther's Hymn Melodies*, s. 1.

⁵⁴ Robert Harrell, *Martin Luther, His Music, His Message*, Greenville, SC, Majesty Music, 1980, ss. 18-22.

⁵⁵ Barform eller AAB-form: Første stykke (A) i en melodi gentages, hvorefter følger et nyt stykke (B), som afrunder melodien. F.eks.: ”Af dybsens nød, o Gud, til dig” og ”Vor Gud han er så fast en borg”.

⁵⁶ Calvin M. Johansson, *Music and Ministry: A Biblical Counterpoint*, Peabody, MA, Hendrickson Publishers, 1984, rpt. 1990, s. 50; Faulkner, *Wiser than Despair*, s. 146; Søren Sørensen, *Kirkens liturgi*, Wilhelm Hansen Musikforlag, 1969, ss. 59-60.

⁵⁷ Sørensen, *Kirkens liturgi*, s. 60.

forvandlet til tandløs underholdningsmusik, hvor bombastisk aktivisme blandes med uforpligtende sentimentalitet – ofte i en mekanisk gentaget synkoperet rytme. Med koralbogen fra 2003 – for ikke at nævne de uautoriserede 100 nye salmer fra 2016⁵⁸ – har det trivielle gjort sit indtog i kirken. Sommetider til skade for salmeteksten, som har mistet sin enfoldige alvor, som det er tilfældet med ”Du, som har tændt millioner af stjerner” (DDS 787); andre gange i en uskøn alliance mellem ordenes banalitet og de musikalske stereotyper (”Du satte dig selv i de nederstes sted”, DDS 260; ”Du, som gir os liv og gør os glade”, DDS 369; ”Se, hvilket menneske”, DDS 68; osv.).

”Men betyder det noget?” vil man måske spørge. Lad os høre, hvad Peder Palladius siger. I sin *Visitatsbog* fra 1543 fortæller biskop Palladius bevæget, at et par år forinden ved kyndelmisse stod nogle ”fattige Fiskere” ude på isen og stangede ål. Isen brast, og de kom til at drive på en isflage på Øresund – de vidste, at ”deres Legeme skulde [...] kastes og sænkes udi det Vand til Dommedag”. Da sagde de til hinanden:

»Kære Brødre og gode Naboer, lader os ikke falde udi Mishaab, fordi vi skal dø udi dette Vand! Lader os nu se, om vi haver nogen Tid hørt Guds Ord udi vor Livstid! Det vil nu gælde, [for] vi ser den visse Død for vore øjne; her maa vi blive, det maa ikke andet være!« Og [de] begyndte at synge den Sang, som vi nu sang før Prædiken, »Nu bede vi den hellig Aand«. Det var af Hjærtet, de sang”. Dernæst sang de ”denne Sang over deres egen Død, som vi synge over Lig, naar vi det jorde: »Med Glæde og Fred far vi nu hen« [...] den Glæde var udi deres Hjerter, at de havde flittigen hørt Guds Ord udi deres Velmagt”⁵⁹.

Dette er lakmusprøven. Ord og melodi, man gemmer i sit hjerte, og som bærer én i livet og i døden. De fattige fiskere sang udenad – det var deres folkesang, det kristne folks sang! Ordene er Martin Luthers, og de formidable melodier er frugten af Luthers samarbejde med den store komponist Johann Walter⁶⁰.

Kan kirkepop holde, når isen brister?

III. Endnu et, lige så uholdbart, argument dukker op i diskussionen om kirkemusikkens ”fornyelse”: Det ”nye” skulle være at foretrække frem for det ”gamle” – af den

⁵⁸ *100 salmer: Et salmebogstillæg*, Eksistensen, rpt. 2018.

⁵⁹ Peder Palladius, *En Visitatsbog*, elektronisk udgave: <http://runeberg.org/visitats/>.

⁶⁰ ”Med Glæde og Fred far vi nu hen” – Nunc dimittis (Simeons lovsang) – kender vi som ”Med fred og fryd jeg farer hen” (DDS 133). Den regnes som en fuldstændig original komposition – læg mærke til det rige melodiske stof og den varierede rytmik, som i den oprindelige version fra 1524 var endnu mere facetteret; den doriske tonearts potentiale er forbilledligt udnyttet for at udtrykke tekstens indhold. Det er kunstsang af højeste karat. ”Nu bede vi den Helligånd” er en bearbejdelse af en før-reformatorisk leise. Ordet ”leise” kommer fra litanomkvædet ”Kyrie eleison” (”Herre, forbarm dig”). I Luthers version er det græske udtryk bevaret som omkvæd. I den danske er det oversat som ”Herre, hør vor bøn”. Melodiens pentatoniske karakter er et tegn på, at den er meget gammel.

enkle grund, at det ”nye” er ”nyt”. Jamen, ”nyt” var ikke ligefrem et plusord for Martin Luther. Han var endda bekymret over, at det nye og mindre gode skulle fortrænge det gamle og værdifulde. Derfor fik han trykt de gamle katolske melodier og ledsagede dem med ordene: ”Disse sange og noder er dyrebare. Det ville være et skammeligt tab, hvis de forsvandt”⁶¹. Luther var nådesløs i sin kritik af rastløse folk, som ”kun begejstres for det nye og bliver trætte af det, lige så snart det ikke længere er nyt”⁶². At ophøje det nye til et kriterium for liturgisk musik er på én gang at ignorere Evangeliets krav, menighedens betydning, kirkemusikkens egenart og musikkens tilstand i vores tid.

Kirkemusikken er nemlig *åndelig* musik. Den har *en bestemt stil*, som er udsprunget af den *teologiske* forståelse af musikken, og som er betinget af kirkens årtusindgamle tradition. Der er forskel på kirkemusik og Melodi Grand Prix. Kirkemusikken er musik til gudstjeneste og ikke til andre formål; en musik, som danner tærskel; en musik, hvorved gudstjenesten i sin værdighed afgrænses i forhold til underholdning; en musik, som følger ordet og forkynder det. Selve kirkens akustik med den lange efterklang, som i sig selv symboliserer evighedens uendelighed, modarbejder de ”rytmiske”, hurtigt synkoperende popmelodier⁶³.

At byde popmusik velkommen i kirken er ikke at vælge det nye, men netop det, som *ikke er nyt*: Trivielt dåsemusik bestående af klichéer, et kommercielt produkt med den kortest mulige udløbsdato – dagens hitliste er, som bekendt, allerede passé i morgen. Den musikalske kliché er, ligesom den sproglige kliché, en afbrydelse af kommunikationen – den er en slags støj, som forhindrer mennesket i at lytte og tænke. De komplekse former for ”rytmisk” musik – jazz eller kontrapunktiske udsættelser af en popmelodi, som et a cappella-kor på skønneste vis kan udføre – egner sig ikke, om det så skulle være på grund af de verdslige konnotationer og af vanskeligheden, til menighedssang.

Tilbage står vi med klichéerne, som ikke har andet at sige end: Her er der intet nyt, her er der intet værd at lytte til! Der er ikke noget glædeligt budskab mere, blot den grå, banale hverdag! Den uegnede musik kortslutter Evangeliets budskab.

⁶¹ Luther, Forord til *Christliche Geseng, Lateinisch und Deudsch, zum Begrebnis*, i *Luther, Works*, bd. 6, s. 202.

⁶² Luther, ”An Order of Mass and Communion for the Church at Wittenberg, 1523”, i *Luther's Works*, bd. 53, ss. 19 ff.

⁶³ ”Rytmask” er en vildledende betegnelse. Al sang er rytmask, alene fordi sproget har sin rytme. I overgangen fra latin (som er rig på vokaler) til tysk (rig på konsonanter) ændredes også rytmen i kirkemelodierne; det skete også før, i overgangen fra hebraisk til græsk og latin og fra græsk til kirkeslavisk. En af Laubs store fortjenester er, at han bragte den reformatoriske salmes rytme tilbage ind i den danske kirke. Dertil skal føjes, at betegnelsen ”rytmisk” også er misvisende i den moderne kontekst: ”Rytmask musik” henviser ikke kun til den billigste slags pop, men også til langt fornemmere udtryk (f.eks. Leonard Cohens sange) og mere krævende genrer (f.eks. jazz).

Kvinden med alabasterkrukken salvede – grædende – Herren med den mest kostelige salve (Matt 26,6-13). Hun bragte Herren det smukkeste og mest dyrebare, hun havde, og hun gjorde det netop, fordi hun var en angrende synder, som fandt nåde hos Gud. Det skønne, det kostbare var et udtryk for hendes dybe ydmyghed. At bringe Herren det ringeste, man har, er derimod at hævde sig selv. Musikkens skønhed, som vi skal bevare, er vores alabasterkrukke.