

# DANSK KIRKESANGS

## ÅRSSKRIFT

1952



UDGIVET AF

*SAMFUNDET DANSK KIRKESANG*

UNDER REDAKTION AF

*HENRIK GLAHN*

OG

*HARALD VILSTRUP*

KØBENHAVN

1770

(19) 4.00

## INDHOLD

	Side
<i>Mogens Wöldike</i> : Nogle tanker på Thomas Laubs 100-års dag	3
Mindetavle for Thomas Laub .....	7
Kirkemusikafteu og radioudsendelse (5. og 6. december 1952)	8
<i>Svend Aage Nielsen</i> : Form og indhold i gudstjenesten.....	10
<i>Harald Vilstrup</i> : Salmedigteren Paul Gerhard .....	19
<i>Ulrich Teuber</i> : Claude Goudimel som psalmekomponist....	39
<i>Henrik Glahn</i> : De danske kyriesalmer i historisk, tekstlig og musikalsk belysning .....	60

### *Musikbilag:*

Tre danske Kyriesalmer. 1) Enstemmige fra Hans Thomissøns psalmebog 1569. 2) I femstemmig udsættelse af Mogens Pedersøn. Fra »Pratum Spirituale« 1620.

# Bønner og Svar

William Smith:

Dansk Tekst

ved

Harald Vilstrup

og vor Mund skal lov-syn-ge dig.  
og vor Mund skal lov-syn-ge dig.  
og vor Mund skal lov-syn-ge dig.  
og vor Mund skal lov-syn-ge dig.  
og vor Mund skal lov-syn-ge dig.

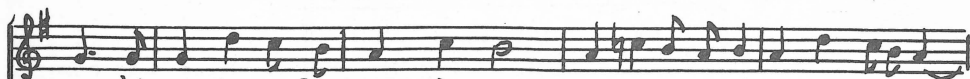
8 Her-re, vil du aab-ne va-re Læber,

Kom Gud, med Hast at fri os.  
Kom Gud, med Hast at fri os.  
Kom Gud, med Hast at fri os.  
Kom Gud, med Hast at fri os.  
Kom Gud, med Hast at fri os.

8 O Her-re, kom snart og hjælp os.



Æ-re væ-re Fa-de-ren og Søn-nen og den Hel- lig a-and,



som det var før al Be- gyn - den, saa nu, saa nu og al-tid og i al E -



som det var før al Be- gyn-den, saa nu, saa nu og al-tid og i al E -



som det var før al Be- gyn - den, saa nu, saa nu og al-tid og i al E -



som det var før al Be- gyn-den, saa nu, saa nu og al-tid og



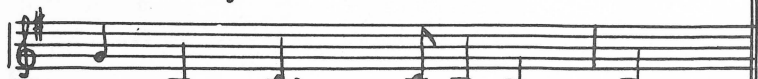
som det var før al Be- gyn-den, saa nu, saa nu og al-tid og



- vig - hed, A - - - men.



- - vig-hed, A - - - - men.



- - - - - vig-hed, A - men.



i al E - vig-hed, A - - - - men.



i al E - vig-hed, A - - - - - men.



8 Her- ren væ-re med e- der.

Og med din Aand.  
 Og — med din Aand.  
 Og med din Aand.  
 Og med din Aand.  
 Og med din Aand.

La-der os be-ede.

Her-re, for- barm dig o - ver os, Kri-ste, for- barm dig o - ver os,  
 Her-re, for- barm dig o - ver os, Kri-ste, for- barm dig o - ver os,  
 Her-re, for- barm dig o - ver os, Kri-ste, for- barm dig o - ver os,  
 Her-re, for- barm dig o - ver os, Kri-ste, for- barm dig o - ver os,  
 Her-re, for- barm dig o - ver os, Kri-ste, for- barm dig o - ver os,

Her-re, for-barm dig o-ver os.

Her-re, for-barm dig o-ver os.

Her-re, for-barm dig o-ver os.

8 Her-re, for-barm dig o-ver os.

Her-re, for-barm dig o-ver os.

8 Fader vor.....

A-men.

A-men.

A-men.

A-men.

A-men.

Amen.

8 Her-re, vær os mi-skun-de- lig.

For-len os, Gud, din Frel-se.

For-len os, Gud, din Frel-se.

For-len os, Gud, din Frel-se.

8 For-len os, Gud, din Frel-se.

For-len os, Gud, din Frel-se.

Gud, be- var vor Kon-ge.

Mi- skun- de- lig bøn- hør os, thi vort Raab er til dig.

Mi- skun- de- lig bøn- hør os, thi vort Raab er til dig.

Mi- skun- de- lig bøn- hør os, thi vort Raab er til dig.

Mi- skun- de- lig bøn- hør os, thi vort Raab er til dig.

Mi- skun- de- lig bøn- hør os, thi vort Raab er til dig.

J. klæd di- ne Tje- ne- re Ret- fær- dig- hed.

Skænk al- le de ud- valg- te Glæ- - de.

Skænk al- le de ud- valg- te Glæ- - de.

Skænk al- le de ud- valg- te Glæ- - de.

Skænk al- le de ud- valg- te Glæ- - de.

Skænk al- le de ud- valg- te Glæ- - de.

8 O Her- te, frels dit Folk.

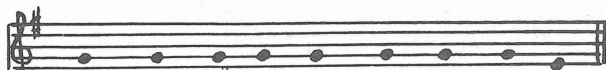
Vel- sign, Gud, din Ar- ve- lod.

Vel- sign, Gud, din Ar- ve- lod.

Vel- sign, Gud, din Ar- ve- lod.

Vel- sign, Gud, din Ar- ve- lod.

Vel- sign, Gud, din Ar- ve- lod.



Giv Fred i vo-re Da-ge, Her-re.

Thi in-gen an-den ved vi, som stri-der for os for-u-den dig, vor Gud.

Thi in-gen an-den ved vi, som stri-der for os for-u-den dig, vor Gud.

Thi in-gen an-den ved vi, som stri-der for os for-u-den dig, vor Gud.

Thi in-gen an-den ved vi, som stri-der for os for-u-den dig, vor Gud.

Thi in-gen an-den ved vi, som stri-der for os for-u-den dig, vor Gud.



Ø Gud, skab re-ne Hjer-ter i os.

Og tag ik-ke Hel-lig-aan-den fra \_\_\_\_\_ os.

Og tag ik-ke Hel-lig-aan-den fra os.

Og tag ik-ke Hel-lig-aan-den fra \_\_\_\_\_ os.

Og tag ik-ke Hel-lig-aan-den fra os.

Og tag ik-ke Hel-lig-aan-den fra os.





A-men. A-men. A - - - - - men.  
 A-men. A-men. A - - - - - men.  
 A-men. A-men. A - - - - - men.  
 A-men. A-men. A - - - - - men.  
 A-men. A-men. A - - - - - men.



8 Pri-ser Her-ren.



Vor Guds - Navn ske JE - - - re.  
 Vor Guds - Navn - ske JE - - - re.  
 Vor Guds Navn - ske JE - - - re.  
 Vor Guds Navn ske JE - - - re.  
 Vor Guds - Navn ske JE - - - re.



»Kling, hver gammel kirke-salme,  
som du først var gjort i går«.

(Grundtvigs sangværk nr. 119).



# THOMAS LAUB

5. december 1852 — 4. februar 1927



Laub ved orglet i Holmens kirke (o. 1920).



## NOGLE TANKER PÅ THOMAS LAUBS 100-ÅRS DAG

af *Mogens Wöldike*

25 år er gået, siden Thomas Laub døde. I de år er hans musik og hans ideer trængt ud i stadig videre kredse, så vi nu begynder at mærke frugten af hans store, banebrydende arbejde. Det er næppe for meget sagt, at han i dag på flere områder indirekte virker som lærer for hele vor generation gennem de synspunkter, han fremsatte allerede for et par menneskealder siden — dengang dog oftest uden videre resonans udenfor snævre kredse.

Læser man f. eks. hans pjeces fra 1884: »Vor musikopdragelse og den musikalske dannelse«, kunne man næsten tænke sig den skrevet i dag, i så høj grad er den på linie med nutidige pædagogiske synspunkter. Fandt han ikke så megen genklang dengang, bragte han dog sine tanker videre senere gennem sin personlige undervisning af unge musikere. Og når dansk musikvidenskab i vore dage har forstået at gøre sig gældende udenfor vore grænser, har hans vejledning sin andel deri; han så før andre, at musikforskeren ikke blot skulle være historiker, men mindst lige så meget musiker og kunstner, og dette har præget vore forskeres uddannelse og arbejdsinteresser. Denne samklang mellem historisk viden og kunstnerisk arbejde har også skabt lydhørhed ude omkring for vor danske udførelsespraksis af ældre musik, — det er igen impulser fra læretiden hos Laub, der er baggrunden, ikke mindst hans strenge kritik af hans egen tids musikfremførelser; for ham var »den gode vilje« ikke nok, han krævede kvalitet. Linien kan føres videre til hans folkevisearbejde; det er først

og fremmest *musikerens* arbejde, vi nyder godt af her; den laubske folkevisetone har været en inspirationskilde for vore komponister, som den Weyse-Berggreenske var det for romantikerne, og hans fine korudsættelser af viserne har været af afgørende betydning for vor danske blide og yndefulde korsklang. Og tænker vi endelig på vore skoler, ved vi, det er en daglig glæde for lærere og unge at leve i den umiddelbare og dog så inderlige og fine sangtone, der skabtes gennem Laubs samarbejde med Carl Nielsen og førtes videre af deres elever.

Det er dog fremfor alt kirken, som i dag er Laub tak skyldig. Hans navn blev et stridens tegn, da han begyndte sit reformarbejde for 65 år siden; det har været det siden og er det i dag mere end nogensinde. Det har sine grunde. I mange år lod man ham nogenlunde i fred ud fra det synspunkt, at hans kirkestil vel kunne have historisk, måske også kunstnerisk interesse, men næppe nogen betydning for Danmarks kirke. Men hver gang, der synes fare for, at hans ideer skulle blive en realitet, kan man fornemme angrebene intensivering. Med udsendelsen af »Dansk Kirkesang« 1918 og »Musik og Kirke« 1920 — efter mer end 30 års forløb stadig lige fængslende læsning — blev Laub igen skarpt angrebet og er blevet det siden, når anledning gaves: da højskolen i begyndelsen af tyverne gjorde Laubs kirkesang til sin, da hans melodier en halv snes år senere for alvor begyndte at mærkes i skolerne, hver gang Samfundet Dansk Kirkesang udsendte publikationer i fortsættelse af hans arbejde, og nu i de sidste år under planlægningen af den nye salmebog. Det er tydeligt nok den tiltagende udbredelse af de laubske toner, der i tilsvarende grad har ægget modstanderne til kamp. Vi har tilsyneladende indenfor Dansk Kirkesangs kreds taget os angrebene let og kun undtagelsesvis taget til orde derimod. Den overvejende del af disse angrebs karakter har været på så lavt et stadi og med benyttelse af sådanne midler, at vi måtte tro, vi tjente sagen bedst og tillige handlede i Laubs ånd, når vi undlod at deltage i diskussioner på et urimeligt grundlag og i stedet for samlede os om opgaven at supplere og udfylde



Laubs arbejde, hvor der var brug derfor. Når salmebogskommissionen har henvendt sig til os om råd i de musikalske spørgsmål, der følger af en ny salmebog, tør vi vel deri se et tegn på, at dette synspunkt har været rigtigt.

Som Grundtvigs salmedigtning kom til at præge vor nuværende salmebog, således vil Laubs fornyelse af gamle toner sammen med hans egne og efterfølgerens melodier findes i den nye salmebogs melodisamling. Men de vil ikke stå der alene. De vil stå der side om side med det — højst forskelligartede — traditionelle melodistof, som det synges i vore kirker i dag. Laub har jo engang sagt, at han var glad for, han ikke havde sit virke i Tyskland, for dér ville det indlysende rigtige i hans ideer formentlig have haft til følge, at man havde gennemført dem ved et magtbud, og det, syntes han, var det værste, der kunne hændes. Han ønskede naturligvis sine tanker realiseret i praksis, — ellers havde han næppe sat et livs trofast arbejde ind på det, men han ønskede det gjort på dansk maner, ad frivillighedens vej, og han betonedede ofte overfor os nødvendigheden af, at menighederne var fortrolige med melodierne, før de blev brugt ved gudstjenesten, noget vi, så svært det end undertiden kan være, stadig bør holde os for øje. Vi mener derfor at være på linie med Laub, når vi ved siden af det store antal af »vore« melodier, der vil findes i den kommende officielle melodisamling, også har optaget »de andres«, selv om vi derved må forlade det mere eksklusive standpunkt, vi hidtil har indtaget m. h. t. publikationer af hans musik. På den måde vil alle, der har med kirkesang at gøre, blive stillet overfor den laubske tone side om side med den traditionelle; de vil kunne prøve og tage standpunkt.

For det ældre melodistofs vedkommende er vi ikke så ængstelige. Laubs bedre melodiske og rytmiske former og hans fine kirketonale udsættelser har i stigende grad gennem de senere år præget vor kirkesang, og flere af de af ham genindførte gamle melodier er i brug vidt omkring og har givet nyt liv til salmeord, der var ved at træde i baggrunden. Laubs egne salmekompositioner har hidtil haft sværere ved at trænge

ind i almindelig kirkepraksis; et mindre antal er ganske vist i brug mange steder, men størstedelen er endnu ukendt for de mange. Det, der spærrer for disse melodier, er *romancen*. Vi må se i øjnene, at meget store kredse i vort land anser den livlige, glade romantiske tone, der fulgte i sporet på Grundtvigs salmedigtning, for den typiske og egentlig danske kirkesang. Er vi end en stedse større skare, der fornemmer, at først med Laubs melodier fik Grundtvigs salmer sin sande tone, skal vi ikke glemme, at det er de andre, der er de mange, og at der er et stort arbejde at gøre endnu, før den almindelige modstand mod alt nyt på dette område afløses af en virkelig dybere forståelse af værdierne. Der er dog også lyspunkter; blandt vågne unge, der har haft føling med den Laubske tone, stilles man ikke så sjældent overfor en spontan uvilje mod det altfor sødmefyldte og lidt opstyltede, der kan være ved *romancen*. Mon ikke vi har lov til at tro, tiden vil arbejde med os? At de, der nu er unge og tildels vokset op i fortrolighed med den gamle kirkesang — at de, når de engang ad frivillighedens vej skal vælge og bestemme, vil lade vægtskålen gå til den rigtige side, så *romancesangen*, i alt fald i sin mere outrerede form, vil føles udslidt, og den stærke, objektive kirketone blive den, der præger den danske kirkesang.

Vi vil da på 100-års dagen med taknemmelighed tænke på Laub, ikke blot som den, der gennem sin kirkesangsreform har åbnet vort sind for den ægte salmetone og i vide kredse allerede har præget vor gudstjeneste, men tillige som den, der mange år fremefter vil stille krav til os ved at holde kirkesangsproblemet i levende udvikling. Måtte vi i tiden, der kommer, få evne og vilje til at leve op til det ansvar, han med sin gave har givet os.

# MINDETAVLE FOR THOMAS LAUB



*Mindegrav for Thomas Laub til opsætning på Helligåndskirken, København  
marts-maj 1952*

*ændret oktober 1952*

*JH*

Tavlen til minde om Thomas Laub er beregnet til indmuring i Helligåndskirkens eller Helligåndshusets ydermur i nærheden af kirkens vestre indgang. Den er tænkt udført i en hård og tæt sten — bremsandsten eller gotlandsk kalksten — der giver mulighed for nogenlunde præcise detaljer. For at bryde murfladen så lidt som muligt, er relieffet såvel som bogstaverne og den profilerede ramme holdt indenfor murens plan, og alt udføres med temmelig små højdeforskelle.

Joakim Skovgaards engel, som han tegnede til omslaget til Laubs melodisamling i 1896, er — som enhver vil kunne se — anvendt som forbillede for relieffet, hvad Skovgaards sønner har billigt. Det er meningen, at billedhugger Svend Jespersen skal medvirke, og at udførelsen i øvrigt forestås af

*Thomas Havning.*

# KIRKEMUSIKAFTEN I CHRISTIANSBORG SLOTSKIRKE

Fredag den 5. december 1952 kl. 20.

(Transmitteres af Statsradiofonien).

## *Københavns Drengkor*

Dirigent: Mogens Wöldike.

FINN VIDERØ (orgel).

VOLMER HOLBØLL (sang).

*P. Buxtehude*: Passacaglia for orgel i d.

*Thomas Laub*: Tre motetter.

Befal du dine veje.

Orgelchoral og korudsættelse (S A).

Vi' mit hjerte, sjæl og sind.

Kanon.

Krist have lov.

Korudsættelse (S A T B).

*Tre salmemelodier*:

Nu vil vi sjunge og være glad.

Dejlig er den himmel blå.

Sov sødt, barnlille.

*To åndelige sange for en solostemme*:

Aldrig Herre, du forglemme.

I falmede blade, du kølige vind.

*P. Buxtehude*: Toccata for orgel i g.

*Fællessalme*: Giv mig, Gud, en salmetunge.

Te Deum laudamus.

*Fællessalme*: Alt, hvad som fuglevinger fik.

UDSENDELSE  
I  
STATSRADIOFONIEN

Lørdag den 6. december 1952 kl. 21—22.

Foredrag af professor, dr. phil. Jens Peter Larsen.  
Viser og sange (Valborg Garde).  
Folkeviser (Radiokoret).  
Ritorneller (Niels Brincker).



# FORM OG INDHOLD I GUDSTJENESTEN

Efter et foredrag ved Dansk Kirkesangs sommerstævne i Rønde 1952  
af pastor *Svend Aage Nielsen*, Viborg.

Ingen, der på en eller anden måde tager del i kirkens gudstjeneste, slipper uden om spørgsmålet: gives der noget, der kan kaldes »den rette form?« En fuldblods laubianer sagde engang med et smil: »Selvfølgelig synger englene i himlen da Laub! Derfor gælder det for os at få det lært hernede på jorden!« Trods sin spøgende form stiller denne udtalelse os overfor problemet: er den Laubske linie »den rette form«, tonen fra himlen?

Spørgsmålet om den rette form vender tilbage på alle de områder, der berører gudstjenesten. Er der noget, der hedder den rette måde at bygge kirker på, ret kirkearkitektur? Kan en bestemt slags kirkekunst kaldes den rette? Er der noget, der hedder »de rette messeklæder«, den rette gudstjenesteordning o.s.v.? Alt dette hører med til det ydre, til formen, og det spørgsmål, der påtvinger sig os på alle disse områder: Kan man nå frem til en form, der helt svarer til indholdet og derfor kan kaldes »den rette form«?

Alle kirkegængere og medvirkende ved gudstjenesten får stillet dette spørgsmål; det er ikke blot for særligt interesserede. Det melder sig ved kirkebyggeri eller kirkerestaurering og -udsmykning. I den evindelige strid om salmemelodierne dukker det op, og i de sidste par år også i diskussionen om den nye salmebog, der i meget høj grad drejer sig om skellet mellem salme og sang, altså også noget med formen.

Det er et selvbedrag, når man mener at kunne vise vort problem fra sig ved at hævde, at det med formerne ikke interes-

serer, og at man helst selv holder sig til det ganske formløse. Hvis en mand fandt på at møde til en fin begravelse iført sixpence, shorts og gymnastiksko, var det så en »formløs« påklædning og optræden? Nej, men unægtelig en noget anden form end den sirlige, sortklædte herre med cylinderhatten har. En form er det, om den så nok så meget synes os at stride mod »indholdet«, den ærbødighed og medfølelse, man vil udtrykke ved en sådan lejlighed. Det samme gælder på gudstjenestens område. Den lavkirkelige, der skyr messetøj og det, man populært kalder »liturgi«, har en form, såvel som den højkirkelige, der lægger gudstjenestens form så nær op ad den romerske som muligt.

Begge kan kræves til regnskab for, hvorfor de bruger netop denne form. Det ydre er jo nemlig ikke en ligegyldig ting. Mange har oplevet, hvorledes en salmemelodi kan ødelægge en salme eller gøre den helt ny for os. Af erfaring kender adskillige også til, at meget i en gudstjeneste kan blive ødelagt for én både ved lavkirkelig »formløshed« og højkirkelig, pedantisk ritualisme. Formen betyder altid noget. Den »formløse« gudstjeneste eksisterer ikke. Evangeliet iklæder sig altid en ydre form, tager menneskedragt på. Men er det en bestemt eller en blot tilfældig dragt?

Overfor alle lavkirkelige tendenser har vi peget på, at formen ikke er tilfældig, betydningsløs, men på afgørende måde angår vor tilegnelse af indholdet.

På den anden side må vi overfor alle højkirkelige tendenser hævde, at »den rette form« aldrig kan nås af os, så at vi kan sige: se, her er det; sådan skal det være, og sådan skal I gøre! Formen deler nemlig kår med sit indhold. Der findes ikke noget, der hedder »den rene lære«, det rette, uforfalskede indhold. Mange har ganske vist ment det i tidernes løb. Enkelt personer og kirkesamfund har forkættet, ja forfulgt hinanden i den faste tro, at de havde den rette lære, hvorudfra alle andre kunne dømmes. På ortodoksiens tid kunne en præst her i Danmark således risikere fængsel på livstid eller henrettelse, hvis han hævdede en ikke-luthersk nadverlære.

Et studium af kirke- og dogmehistorien kan nok gøre en var-

som med at tale om »den rene lære«. Bibelen peger i samme retning. Den er som en hel verden, der har et tydeligt centrum, Jesus Kristus og evangeliet om ham, der er enfoldigt og klart.

Men i de mange enkeltheder står forskellige opfattelser side om side eller kæmper mod hinanden. Hovedlinierne er klare, så man virkelig kan sige: Dette er kristendom — og dette er det ikke! »Vor tro er ej på hvadsomhelst, man kristendom kan nævne« (Grundtvig). Der kan forkyndes om Kristus ud fra bibelen og leves derpå, men der kan ikke skrives en dogmatik med den rene lære, eller en etik med den rette kristne moral. Guds ord er givet os i denne tilsyneladende altfor skrøbelige og altfor menneskelige form, så at vi ikke kan få det i vor magt og bruge det efter vort hoved, men således at det forbliver Guds ord, hvorved han har os i sin magt.

Den rette lære »er« ikke, men den kan »ske«, når Gud gør sit under, så at vi i dette øjeblik ikke tvivler på: Nu taler Gud, dette er Guds ord! Til mig, her og nu! Men tager vi dette Helligåndens under i vor hånd og siger: Nu har jeg den rette lære! så er vi ovre i ortodoxi og farisæisme.

Den rette lære sker altså, når og hvor Gud gør sit under. Men samtidig er den givet os som noget, vi i troens kamp, ved studium og bøn, skal nå til større og større erkendelse af. Her kommer theologiens plads. Den er et stykke af kirkens kamp henimod den »rette lære« og imod den falske.

Disse kår har altså evangeliet, gudstjenestens indhold, hos os, og vi må derfor ikke vente, at det vil være anderledes, når det drejer sig om formen.

Møder vi nogle mennesker, der hævder, at de kender den helt rigtige form, så kan vi sikkert gå ud fra, at de også mener at kende den rette lære, det rette embede o.s.v.. De hører åndeligt hjemme i den kirke, Romerkirken, der er flygtet fra forargelsen i, at Guds ord virkelig er givet os i denne skrøbelige skikkelse. Men de gør sig ikke virkelig klart, at deres hævde af »det rette« kun kan bygge på Romerkirkens begrundelse: Kristi fortsatte nærværelse i sin stedfortræder, paven, der er den ufejlbare læremyndighed. Ellers kan man



ikke sige: den rette gudstjeneste er den, der har så mange af de gamle gudstjenesteled som muligt — de rette messeklæder er dem, Romerkirken bruger, den rette kirkesang er den gregorianske.

Alt dette kan udenfor Romerkirkens ståsted kun søges begrundet udfra gudstjenestens indhold, og der kan altid kun blive tale om en tilnærmelse til det rette.

Som ved evangeliet gælder det her: den rette gudstjeneste »sker« som et Guds under, når og hvor han vil — og den rette gudstjeneste er noget, vi stadig vil kæmpe os henimod i kamp med den falske, og her har både studium og troens erkendelse sin plads.

Alle har vi vel oplevet det første en eller anden gang. Den smukkeste gudstjeneste med gode salmer og melodier og i det hele gedigne former blev ikke andet end en æstetisk oplevelse den ene søndag — den næste en oplevelse af Guds nærværelse og kærlighed, måske endda under ganske jævne former uden særlig smuk sang, måske med få i kirke. Men »hvor var det festligt i kirken i dag«, som vi udtrykker det med dansk blufærdighed overfor alle store ord. Formen er altså nok vigtig, men ikke afgørende. Indholdet er altid det overordnede. Det gælder alt, hvad der har med ånd at gøre. Vi kender det i forholdet mellem et menneskes ydre og dets indre. Når vi ser et smukt menneske i ordets bedste forstand, både i ydre og væremåde, føler vi os med rette dybt skuffede, hvis der kun er tomhed bagved. En kort tid kan vi måske fastholdes, fortrylles, af det ydre, men det ender altid med at vække lede, når der ikke er indhold bag. Men indholdet kan overvinde et uheldigt ydre. Et kluntet og egentlig grimt menneske med en kejtet og ubehjælpelig fremtræden kan være gennemlyst af sjælens skønhed, så at alt det andet glemmes efterhånden.

Endnu mere gælder dette, når der er tale om evangeliet. Guds stemme kan nå igennem selv den mest skrøbelige og ufuldkomne form. Reformatorerne hævdede således, at når Gud kunne tale gennem Bibelens æsel, må han også kunne gøre det gennem en vantro præst. Det er urimeligt og unor-

malt, men noget, vi dog må regne med kan ske. Herved skal hovmodet tages fra alle os specialister, af hvad art vi så er: theologiske, liturgiske, musikalske o.s.v., så at vi forstår, at Gud altid er suveræn. Det er altid Gud og han alene, der gør noget til en gudstjeneste ved at komme os nær med sit ord, og dér hvor han er, er ret gudstjeneste, hvordan så formen er.

Han kan f. eks. tale til enfoldige mennesker, og har vitterligt gjort det i adskillige tilfælde, gennem sangen »Kun en dag, et øjeblik ad gangen«, selv om den slet ikke kan måle sig med vore kærnesalmer og derfor heller ikke hører hjemme i en salmebog, og selv om melodien skrider imod indholdet.

Men med rette føler vi, at det er noget naturstridigt, at indhold og form siden strider mod hinanden. Vi er virkelig sat til at kæmpe os henimod en gudstjeneste, hvor formen giver et sandt udtryk for formen, tjener og ikke hindrer evangeliet.

Her kræves et alvorligt studium af traditionen både liturgisk og musikalsk, fordi vi ikke skal begynde forfra, men virkelig i alle disse ting tilhører fædrenes kirke, hvor ordet har haft sin gang gennem slægterne og skabt sig sine former. Men jævnsides med dette og overordnet dette må gå en klargøring af gudstjenestens indhold og dets betydning for formen, således som jeg her skal forsøge.

Hvad er gudstjeneste? Det er Guds komme til os i Jesus Kristus til frelse og dom. Altså ikke vort komme til Gud med vor tilbedelse, vor tro, vort offer. Centrum er Gud og ikke mennesket med dets tanker og følelser. Alt det, der sker i gudstjenesten, må give udtryk herfor. For adskillige synes udgangspunktet at være det omvendte: Hvordan kan vi forme gudstjenesten sådan, at den passer til moderne mennesker, så de synes om den og kan få lyst til at komme. På det plan har diskussionen om melodien og den nye salmebog næsten udelukkende bevæget sig. Alle, der har arbejdet på en liturgisk fornyelse, kender dette argument: Tror De da, at der kommer flere af den grund, eller at De får flere omvendt derved?

Når Gud er centrum, kan det ikke samtidig være menneskers følelser, som får denne plads. Fordi så mange af de

yndede salmemelodier så oplagt er svælgen i og udmaling af menneskets følelser og så lidt tilbedelse og ydmyghed, må vi forkaste dem som falske, selv om de er nok så folkekære.

Men det væsentligste udtryk for, at Gud, som kommer, er centrum i gudstjenesten, er givet med sakramenterne, der derfor altid må have den centrale plads. Her kommer Gud, her handler han, griber ind i vort liv. Prædikenen må pege hen på Guds sakramentale nærværelse og på sin måde være et stykke deraf. Alt det, der sker i gudstjenesten iøvrigt, må være båret af glæden over og tilbedelsen af denne nære Gud. Glæden må være salmetonen. Vor kamp for en ret gudstjenesteform må da i første række gå ud på, at sakramenterne får den centrale plads i gudstjenesten og får lov at præge alt det andet ved gudstjenesten. Det må også kendes i salmevalget og gudstjenestemusiken. Mon vi ikke for tiden på orgelspillets område som en reaktion med det stærkt følelsesbetonede er faldet i den anden grøft med korrekt kirkestil, men ofte så fattig på umiddelbar glæde, der kan sprænge de gængse former?

Farverne i gudstjenesten fra udsmykningen på kirkens vægge til messehaglerne har også kun deres mening som en afglans af Guds herlighed og samtidig som udtryk for vor tilbedelse med alle vore sanser, det hele menneske. Nogle er så »åndelige«, at de siger: Gud åbenbarer sig alene i ordet! Derfor kan man undvære alt det ydre glimmerværk, når blot Ordet er der. Bibelen er ikke så åndelig. I eet åndedræt priser den Frelseren og Skaberen. I Davids psalmer ser vi således, hvordan alt legemligt kaldes til hjælp for at være med i lovprisningen. Og hvilken farvepragt er der ikke i skildringen af templets indretning og præsternes dragter. Vi ser en gudstjeneste, hvor alle slags instrumenter er taget i brug: trompeter, fløjter, harper, slaginstrumenter — hvor der lyder antifonisk, rytmisk korsang og trædes kædedanse, alt til Guds ære. De vidste sandelig godt, at Gud var i ordet først og sidst, og dog lyder omkvædet: »Herre, vor Gud, hvor herligt er dit navn på den vide jord«.

Vor danske kirke står langt tilbage for Israel i at holde gudstjeneste. Gang på gang slår det én, at vor gudstjeneste

i uhyggelig grad er blevet de voksnes, hvor der er uendelig lidt for børn og unge. I overåndelig foragt for formen har vi foragtet de legemlige udtryk for tilbedelsen. En af hemmelighederne ved Romerkirkens magt over mennesker lige fra barndommen er, at den ved sin rigdom på legemlige former for forkyndelse og tilbedelse formår at give selv barnet indtryk af Guds herlighed og nærværelse.

Vi må til igen at vove at være børn, der har alt dette legemlige behov og med glæde og hjertets enfold kan »lege for Herren«.

Gudstjeneste er Guds komme til os. Sådan lød den første sætning. Vi vil nu udvide den ved at tilføje ordene »i hjemlig dragt«. Det gælder evangeliets genfødselse på modersmålet, men også alle de andre former ved gudstjenesten. Sådan oplever vi vore kæreste salmer, således er det med Joakim Skovgaards billeder i Viborg Domkirke. De er bibelske, båret af kirkelig tradition og dog så danske.

Derfor kan vi heller ikke uden videre give os til at overtage f. eks. fra den svenske gudstjeneste, omend den kan synes os nok så skøn. Den er nemlig også udtryk for svensk mentalitet. Vore gudstjenesteformer må bære præg af vort væsen med angst for patos, med jævnhed og ynde og dog så godt forenelig med højhed; derfor lige langt fra det lavkirkelige og det højkirkelige væsen — det sidste noget fremmed, det første en karikatur af dansk væsen og evangelisk gudstjeneste.

Gudstjenesten er Guds komme til os i hjemlig dragt i Jesus fra Nazareth. Den nye tilføjelse til sætningen betyder, at vi til evig tid er bundet til bibelens verden. Jesus blev ikke blot menneske, men også israelit. Det betyder, at han gik ind i alt det, Gud i Israel havde lagt til rette, af ord til at rumme budskabet, af lovsang, af gudstjeneste. Det er også vi bundet til, fordi vi er bundet til Jesus fra Nazareth.

Derfor må gudstjenestens former også være bibelprægede. De må give udtryk for, at vi hører den kirke til, hvor Israel er stammen, vi grenene. Det gælder salmerne, der må være bibelmættede og bære præg af Israels lovsang; måske burde

vi gå et skridt videre og atter begynde, som kirken altid har gjort, at synge Davids psalmer jævnsides med vore almindelige kirkesalmer, skriftlæsningen, den gamle aronitiske velsignelse, der lød i templet, ordene Amen og Halleluja, den bibelske hilsen, der lød i Israels hverdag: »Herren være med eder«, præstens opløftede hænder til velsignelsen — således velsignede Israels præster og Jesus selv, da han fo'r til himmels — alt dette holder os fast i fællesskabet med bibelens verden gennem Jesus af Nazareth.

Gudstjeneste er Guds komme til os. Dette »os« betyder menighed, et »vi«, der er et fællesskab. Derfor må gudstjenestens former være således, at de kan rumme os alle. Adskillige af vore salmer opfylder ikke dette, men er i stedet små privatandagter. Det samme kan siges om flere af melodierne, der er udtryk for stærkt følelsesbetonede menneskers måde at tænke musikalsk på. Her må komponisten gå ind under og lade sig inspirere af ordet i menigheden, det ord, der er for alle.

Denne menighed er Guds kirke ned gennem slægterne. Her har vi den saglige, om man vil theologiske, forbindelse med traditionen. Også med hensyn til gudstjenestens former gælder det 4. bud om at ære sin fader og moder og ikke tro, kristendommen kom til verden med os. Vi må i ærbødighed lytte til dem, der holdt gudstjeneste før os og give arven videre. Det musikalske forfald indenfor salmemelodierne hang ikke mindst sammen med, at man brød sig fejl om fædrene og deres gudstjeneste.

Men denne menighed lever nu. Den må tale på sit sprog. Derfor må moderne arkitektur og kunst også have lov til at præge kirkekunst, når den ydmygt tjenende vil tage ved lære af kirkens tradition.

Det må også gælde musikken. Hvorfor skulle vor tids musikalske udtryksform ikke kunne tages i tjeneste af evangeliet? Evangeliet er udtømmeligt rigt og skaber sig en rigdom af former. Her spørges kun efter det sande og ægte, det, der har ladet sig føde ved mødet med den herlige Gud, og som ydmygt tjenende vil give udtryk for det gamle evangelium

og vedkende sig arven fra fædrene. Således gjorde Grundtvig, da han skabte sine salmer. De føjer sig så godt ind i salmebogens hele i pagt med kirkens salmetradition, og dog er de særprægede, en virkelig ny sang. Ved ham fandt salmen tilbage til de gamle kirkestier igen. Men alligevel venter vi ikke, at vor tids salmer uden videre skal ligne Grundtvigs. De skal blot have slægtskabet med ham i det væsentlige, i den ægte salmetone. Således også med Laub, der på melodiens område, som Grundtvig på salmens, fandt tilbage til den ægte kirkesang og skabte udfra dens ånd. Hvor dybt vi er taknemlige herfor, og hvor højt vi end værdsætter Laubs egne melodier, har vi ingen ret til at vente, at alle de nye melodier, der vil blive skabt, skal ligne Laubs undtagen i fællesskabet om den ægte salmetone, der altid vil kunne kendes, i hvad dragt den så end klæder sig. Der må være frihed for alt ægte og sandt, men en frihed, der vil tjene og således er bundet og netop deri har sin glæde og inspiration.

## SALMEDIGTEREN PAUL GERHARD

Efter et foredrag ved Dansk Kirkesangs sommerstævne på Antvorskov højskole 1951  
af sognepræst *Harald Vilstrup*.

I Thomas Manns berømte roman, *Huset Buddenbrook* forekommer som et par halvt eller helt komiske figurer to frøkener Gerhard, hvis stolthed det er, at de er ætlinger af den navnkundige salmedigter fra det 17. årh. *Paul Gerhard*. På væggen hjemme i deres noget beklumrede dagligstue har de hængende et portræt af deres — som Mann skriver — »overnaturligt pluskæbede stamfader«. Udtrykket er noget respektstridigt, dog skal det ikke nægtes, når man betragter de forskellige billeder, der foreligger af digteren, der er »kæver«, som man siger på Fyn, altså kinder, så det forslår, svulmende hager over bladkraven, fremvæltende øjne — man kan nok se på ham, at faderen var *kromand*.

Han hører til en mennesketype, som ofte misforstås — man tror dem struttende af sundhed og livsglæde, og noget kan der også være om det; man finder just hos disse et åbent sind, gemytlighed, glæde ved samvær med gode venner, de finder let tilknytning til ganske jævne folk, og har trang til denne tilknytning — dog bagved kan ligge en meget skrøbelig sjæl, svingende stemningsliv, tilbøjelighed til modløshed, forstemthed, sårbarhed. Paul Gerhard var en *fin* mand, også i betydningen *sart*, let at såre, let at slå ud. Derfor lidenskabelig — om man tør tale om lidenskab hos denne meget mådeholdne, noget flegmatiske mand — i sin klyngen sig til Gud, til hans nåde og faderlige forsyn.

Ingen vil vel falde på at kalde ham et geni, en åndens stormand. Ikke desto mindre er han i al beskedenhed sit lands bedste salmedigter i tiden — og det vel at mærke en tid der

var overraskende rig på gode salmedigtere — ja vel i grunden en af de største salmedigtere i verden, en som synges og elskes endnu, både i sit hjemland og ude omkring.

Han synes at have haft en ganske betydelig lethed ved at skrive vers. Dog derom kan vi jo kun gætte, da vi ikke ved, hvor mange kladder, der gik i papirkurven; det virker i hvert fald meget letløbende, hvad han skriver. Han er glad ved at skrive, han har svært ved at holde op, når han først er kommet i gang. Hans salmer bliver ofte meget lange. Men åbenbart har han også svært ved at komme i gang. Han blev en ret gammel mand, 70 år, hans skrivende periode er på ca. 30 år, og han har ikke savnet opmuntring; dog er det ikke blevet til mere end en 120—30 salmer og digte. Hans helt samtidige *Johan Rist* i Wedel ved Hamborg skrev over 1000 salmer, foruden verdslige digte i lange baner. Meget ofte må Gerhard have andre til at starte sig; skønt han i og for sig er en meget original digter, er dog en meget stor del af hans altså ret sparsomme produktion bearbejdelser og omdigtninger.

Også i *livet* viser han sig at lide af startvanskeligheder, han har ikke meget initiativ og synes ganske at savne ærgerrighedens fremdrift. Man kan tænke på hans eget vers: Den kerne vorder alt for let / der savner regn og væde / så brænder åndens fakkelt slet / i sol og idel glæde. — Der var sørget for, at der var nok af regn og rusk, storm og slud i hans levedage; ellers er det tvivlsomt, om der var blevet noget betydeligt ud af dette ret vege stof.

Den tidlige barndom synes dog at have været den rene idyl. Han fødtes i lillebyen *Gräfenhainichen*, ikke langt fra Wittenberg. Der var mure og grave om flækken, på denne tid nærmest til pynt, man drev en del håndværk, mest var det dog en landsby, man dyrkede marker og haver, en vigtig afgrøde var humle. Faderen, *Christian Gerhard*, var som sagt kromand, drev desuden noget landbrug og var desforuden borgmester; det er gerne det, man nævner, vel fordi det er det fineste. Så farlig stort var det nu ikke, den lille by på ca. 1000 indbyggere havde tre af dem, desuden havde borgmestrene ikke noget at skulle have sagt, alt afgjordes af en kursachsisk embedsmand, byfoged



eller hvad man vil kalde ham. I hvert fald kan dog vel borgmesterværdigheden tyde på, at Chr. Gerhard var en anset mand blandt sine bysbørn. Hans slægt var gammel i byen, landbrugere, småhåndværkere, udpræget småbysfolk. Helt anderledes var Paul Gerhards moders slægt. Hun var — for at bruge et udtryk af Hippel — en Levi datter, en præstedatter, både på fædrene og mødrene side af *præsteslægt*.

Idet Reformationen havde ophævet præsternes forpligtelse til at leve i ugift stand, havde den betinget fremkomsten af en — ja vi kan næsten sige præste-kaste i den lutherske kirke. Det blev almindeligt, at præster giftede sig med præstedøtre og at børnene så blev præster eller præstekoner. Disse »lærde slægter« har en meget stor betydning, muligvis kan man tale om, at særlig begavelse for sprogligt og tankemæssigt arbejde på denne måde »renavledes«; uden al tvivl kan man tale om et udpræget og stærkt prægende milieu. I de højere grader har vi ligefrem et embeds- og lærdomsaristokrati ved siden af den gamle på fødsel og besiddelse grundede adel. Og Paul Gerhards moder, kromandskonen fra den lille flække, Dorthea Starckin, hørte just ved sin afstamning til det gejstlige aristokrati, både hendes fader og morfader, havde haft høje embeder, som de iøvrigt begge viste sig villige til at sætte ind, når det gjaldt det for dem vigtigste af alt: *lærens renhed*.

De theologiske modsætninger var i tiden meget stærke; spændingen mellem de forskellige bekendelser eller »religioner«, som man dengang sagde og mente, var voldsom.

I Tyskland havde vi på den tid trekanten: Katholicisme — Lutherdom — Calvinisme. 1618 — da Paul var 11 år gammel — udbryder den store religionskrig, den varer så ved til han er 41. Højest ejendommeligt er det, at selv efter Trediveårskrigens udbrud betragtes modsætningen: Lutherdom—Calvinisme stærkere end modsætningen mellem lutherske og katolske. Kursachsen, Reformationens fædreland holder i første omgang med Kejseren. Kejseren er sejrrig, og Kursachsen er rolig.

Kort efter krigens udbrud dør Pauls forældre. Efter nogle års folkelig skolegang hjemme i flækken kommer han på gymnasium i *Grimma*, i den ansete såkaldte fyrsteskole der. En

god skole efter tidens forhold, en moderne pædagog ville have betragtet den som en gru af en tvangsanstalt, egnet til at kvæle alt friskt og oprindeligt i børnene. Tanken om at udvikle børnenes naturlige evner lå den tids pædagogik ganske fjern. Man havde et ganske bestemt skema, som det gjaldt at danne disciplene efter. Det naturlige sprog, modersmålet, blev helt skudt til side. Det var latin, latin, latin. Dog ikke så meget som tidligere klassisk latin, men kristelig: *Ambrosius*, *Prudentius*, *Augustinus*, de poetiske og prosaiske latinske kirkefædre. Hovedfag var religion, så at sige allerede *theologi*, efter tidens skik indterpning af bestemte læresætninger.

Paul klarer sig igennem uden på nogen måde at være en fremragende elev, muligvis for en del ved sin evne til at tage den med ro. Ejendommeligt er, at man har vidnesbyrd om, at han kun klarede sig mådeligt i de poetiske øvelser, som hørte med til undervisningen — naturligvis er der udelukkende tale om latinsk digtning.

Fra Grimma kommer Paul Gerhard til *Wittenberg*, Lutherbyen, nu en højborg for den lutherske orthodoxy. Mens krigen raser, mens der ikke langt borte sker de frygteligste ting, den brutale habsburgske modreformation i Bøhmen og Slesien, er man i *Wittenberg* optaget af at hævde den rene lære med skarp front mod protestantiske afvigelser! Lutheranismen, luthersk *theologi*, havde gjort byen til, hvad den var. Den før meget beskedne by — *Dreckstädtlein* — er med sit universitet blevet et åndscentrum af meget ejendommeligt præg. Med al udfoldelse af lærdom og tit utrolig skarpsindighed hæfter der middelalder og barbari ved den lutherske orthodoxy. Ikke blot den reformerte »religion«, men også den modreformatoriske, jesuittiske *Katholicisme* virker moderne og fremskreden i sammenligning med Lutherdommen på denne tid. De afgørende kulturstrømme kom fra syd og vest, mest vel fra vest; Spanien og Italien, de foregående århundreders toneangivende lande, var noget på retur. Frankrig, Nederlandene, England er ved at træde i forgrunden. Tyskland er langt tilbage, altså allerede før krigen, tydeligst i sædernes forfinelse, i filosofien og litteraturen, navnlig i den tyske del af Tyskland, den lutherske.

De mange forskellige fyrstehoffer repræsenterer de forskellige kulturtyper.

Habsburgerhofferne og i det hele de katholske var prægede af spansk fornemhed og stiv etikette. Fransk smidighed og elegance trængte ind med reformert kristendomsopfattelse, ganske vist en stærk mildnelse af den gamle strenge Calvinisme, ved de reformert prægede hoffer, som blev flere og flere på denne tid. Det var omkring 1600 en hel modesag i fyrstelige kredse at gå over fra luthersk til reformert gudsdyrkelse. Hårdt trængt fra alle sider udvikler den lutherske theologi sig til en udpræget stridstheologi. Navnlig i Wittenberg. Horisonten er snæver. Theologien er mer og mer ensidigt dogmatisk, skarpt udformede, ofte polemisk tilspidsede læresætninger. Det er ikke så meget Bibelen, der læses i Luthers by, som de rettroende dogmatikeres fremstillinger.

Paul Gerhard bliver i byen en rum tid. Han synes at have fundet sig til rette. Med sit fredsommelige gemyt synes han dog fuldt og helt at have tilegnet sig den lutherske stridstheologi. Man har talt om Gerhards legendarisk lange studentertid — det har jeg vist også gjort selv her i Årsskriftet — sandheden er, at vi har et hul i vor viden. Vi ved ikke, hvorlænge han var i Wittenberg, ejheller hvad han bestilte. Man havde andet at interessere sig for end en lille student og/eller huslærer. Han tog ingen examen af den simple grund, at examen dengang var noget, man først underkastede sig, når man stod direkte over for embedstiltrædelse. Han *kunne* ganske vist have ladet sig promovere til magister, som næsten alle andre nogenlunde begavede sachsiske theologer (ligervis som »laubske« organister i vore dage) rimeligvis gad han ikke. Æren synes aldrig at have lokket ham, han hyggede sig, som han havde det.

En af hans kammerater promoverer i Wittenberg 1642 og Gerhard hylder ham med et latinsk lykønskingsdigt. Det behøver ikke at betyde, at Gerhard endnu på dette tidspunkt har opholdt sig i byen, og da slet ikke, at han endnu var student, nu 15 år efter, at han havde påbegyndt sine studier ved universitetet.

Derimod kan vi i 1643 med sikkerhed anbringe ham i *Berlin*,

og det tæt tilknyttet en familie og en vennekreds, som han holdt fast ved livet igennem. Vi har fra dette år et bryllupsdigt på tysk i anledning af at kammeradvokat Barthold gifter sin datter bort til archidiakon Fromm. Muligvis har Gerhard opholdt sig i familien som huslærer, senere bliver han gift med en søster til bruden. Bartholds hørte til en kreds af akademikere, geistlige og jurister med tilknytning til Nicolai kirke i Berlin.

Byen Berlin, eller dobbeltbyen Berlin—(Neu-)Cölln, på begge sider af Spree, var ingenlunde nogen storby, ikke engang egentlig hovedstad, (kun residensstad for Brandenburg). Det tre-dobbelte fyrstendømme Preussen — Cleve — Brandenburg, skulle først senere blive den mægtige preussiske stat. Den Store Kurfyrste, *Friedrich Wilhelm*, arbejdede med iver på at opbygge og samle sine lande og så vidt muligt holde dem uden for krigen. Dog mærkedes denne naturligvis også her og kan eftervises ved det sædvanlige fald i indbyggertallet. Før krigen havde byen 14000, efter kun ca. 6000 indbyggere; det svarer nogenlunde til den almindelige nedgang i befolkningstallet i Tyskland. Enkelte steder kunne det dog være langt værre. Der er endnu i det 17. årh. et vist præg af udmark og grænseland over Brandenburg og Berlin. Til de stillinger, som krævede akademisk uddannelse, måtte man mest indforskrive »udlændinge«, for en stor del sachsere; det gælder også Nicolai-kredsen, som Gerhard så tæt knyttet til.

Den interessanteste, i hvert fald den berømteste mand i denne kreds var Nicolai-kantoren, *Johan Crüger*, den store komponist og salmebogsudgiver. Han var 9 år ældre end Paul Gerhard, født 1598, havde studeret theologi i Wittenberg og musik her og der og allevegne. Er noget af en omstrejfer, til han endelig finder sit blivende sted ved Nicolai i Berlin, hvor han forbliver i 40 år. Han vil være de fleste af mine læsere vel bekendt fra en række meget smukke, tillige meget enkelt prægede melodier, lettere syngelige end det hidtil havde været almindeligt i den lutherske kirke. Fra 1640 udgiver han sin berømte samling *Praxis pietatis melica*, Fromhedsøvelser i sang, denne titel bærer værket dog først fra andenudgaven. Så længe

Crüger lever, udkommer der stadig forøgede udgaver; fra 3. udgaven (den anden med titlen Praxis . . .) 1647 og fremefter findes flere og flere sange af Paul Gerhard med gerne særdeles velafstemte melodier af Crüger. I 1647-udgaven har vi 18, senere udgaver når op på 88 Gerhard-salmer. Crügers værk kan næppe kaldes en »salmebog« i vor forstand, en bog for hver i menigheden, der var endnu for få, der kunne læse til, at man kunne have salmesang efter bog. Menigheden sang, hvad den kunne udenad, en 20—30 stykker, mest af Luthers egne. Ved købstadskirker i hvert fald indtog korsang en stor plads ved gudstjenesten, både ved indgang og udgang og imellem læsningerne af epistel og evangelium. Det er nærmest som korbåndbog, Crügers samling får betydning i første omgang. Og så for sang- og musikudøvelse i hjemmene. I dannede, musikalske hjem dyrkede man megen musik og sang, og mest var det salmer. Ved festlige lejligheder holdt man også dengang meget af sange digtede til lejligheden, ligesom nu, dog med den forskel, at mens man i vore dage tilstræber den størst mulige lighed med revyvisen, var det dengang mest kirkesalmen man efterlignede. Vi har allerede et par gange truffet Gerhard som lejligheds-poet, dog vist aldrig under erhvervstvang som den samtidige meget store digterbegavelse, *Simon Dach* fra Königsberg. Det var mest når hjertet drev ham i medglæde og medsorg, Gerhard skrev sine lejlighedsvers, ved vennekredsens bryllupper, dødsfald o. s. v. Mange af disse lejlighedsdigte er senere blevet alment anvendte sange og salmer til trøst og glæde for mangfoldige.

Hvad var han? Hvad har han levet af? Nærmest har han vel været huslærer for børnene i det Barthold'ske hjem, nu og da har han prædikeret i Nicolai, endnu i 40'erne kalder han sig slet og ret stud. theol. Fra denne tid har vi en meget stor del af hans digtning. Krigen og dens gru, og så endelig freden i 1648 har bevæget ham stærkt.

Først 1651, da Paul Gerhard er 44 år gammel, får han præsteligt embede. Han søger det ikke, det ville ikke ligne ham. Fra den lille by *Mittenwalde*, hvor et ret anseeligt embede som sognepræst og provst er blevet ledigt, og hvor man af en eller

anden grund ikke ønsker at ansætte andenpræsten, diakonen, indgår der en forespørgsel til berliner-præsterne, om de ikke har en mand, de kan anbefale til embedet. Jo, det har de i høj grad, nemlig Paul Gerhard, hvem de medgiver en strålende anbefaling. Så bliver Gerhard examineret, aflægger præsteløfte i meget skarp orthodox-luthersk form, omfattende forpligtelse på den meget stærkt antireformerte formulering af læren i den såkaldte Konkordieførmel — egentlig imod kurfyrstens forordning — ordineres og tiltræder embedet.

Så er vor ven altså landsbypræst. Byen havde før krigen 1000 indbyggere, nu efter ikke mere end ca. 250! Vi ved ikke meget om Gerhard i Mittenwalde-tiden. Han bliver gift med Bartholds datter, dog først en 3—4 år efter, at han har tiltrådt embedet; han er 48, hun 32, heller ikke her forhaster han sig. En del af hans salmer er digtede i disse år; de udkommer i stadig ny udgaver af vennen Crügers *Praxis*.

1657 bliver et embede, efter dødsfald og forskellige oprykninger, ledigt ved Nicolai-kirken i Berlin. Et beskedent diakonembede. Gerhard søger og får det, man skulle synes, det var noget af en tilbagegang for provsten og sognepræsten i Mittenwalde, virkekredsen kunne dog vel være nok så stor, og hvad der særlig drog ham, har sikkert været vennekredsen. At Gerhard skulle have været uvenner med den i sin tid forbigående diakon i Mittenwalde, eller at fru Gerhard som forkælet berlinerinde ikke skulle have kunnet finde sig til rette i småbyen, foreligger der intet pålideligt om. Så meget skulle vi vel allerede kende Paul Gerhard, at det ikke trænger til nogen særlig forklaring, at han ombytter et større embede med et mindre.

Berlin er i løbet af de forløbne 6 år blevet stærkt forandret. Det skyldes først og fremmest kurfystens enestående energi og dygtighed. Mer og mer arbejder han sine tre lande sammen til en enhed, for hvilken hovedstaden for det centrale land, Brandenburg, Berlin-Cölln må blive den vigtigste by. Byen, hele landet er efter krigen både underudviklet og underbefolket. Kurfyrsten må føre en energisk kolonipolitik med indkaldelse af nederlændere og franske reformerte. Det stiller ham overfor meget store kirkepolitiske vanskeligheder. Den kon-

fessionelle intolerance, specielt lutheranernes, var en afgørende hindring for foreningsbestræbelserne. Hans tanke var vel at føre en neutral samlingspolitik, som reformert selv kom han nok til at føre en skarpere reformert kurs, end han just havde tænkt sig. Megen sans for den skarpt udviklede lutherske dogmatiske samvittighed havde han ikke. Hans tolerance- og kirkeunionsplaner førte ham derved ind i en hård og bitter, tillige på mange måder pinlig strid med den lutherske gejstlighed, i særlig grad den berlinske og ikke mindst Paul Gerhard.

Om disse stridigheder er meget oplyst. Historikerne gnider sig i hænderne; her har vi en mand, Paul Gerhard, der hidtil har levet så irriterende skjult og stille. Nu kommer han frem i kampakternes fulde dagslys. I kampårene omkring 1660 kan vi følge ham så at sige fra dag til dag. Paradoxalt nok kommer på denne måde den fredsommelige Gerhard, hvis sange synges, og allerede dengang blev sunget, med lige glæde af reformerte og af lutherske, for sin ømme samvittigheds skyld til at stå som en stridbar luthersk kamptheolog. Man afkrævede ham og andre løfter og edelige forsikringer i strid både mod deres engang aflagte præsteløfte og deres samvittighed. Navnlig ville man forpligte dem til ikke at føre polemik mod reformerte. Vel, Gerhard var ikke særlig anlagt for det polemiske; dog han kunne umuligt fraskrive sig retten til at forkynde sandheden også ved gendrivelse af uretten, efter som hans syn var. Jeg gider ikke sige meget herom. I de allerfleste skildringer af Gerhard tager disse ting alt for megen plads op. Kun så meget, at det ender med, at Paul Gerhard bliver afsat — i to omgange. Først lykkes det menigheden og byens øvrighed at få ham genindsat — uden aflæggelse af de famøse løfter. Dog, da man underhånden lod ham vide, at man regnede med, at han alligevel ville rette sig efter Kurfyrstens ønsker, vovede han ikke at træde i virksomhed og blev så endelig afskediget.

Dog forinden havde han haft nogle gode præste- og digterår i Berlin. Ingenlunde bare med at hygge sig i den snævrere vennekreds; som sjælesørger og ven blev han højligt elsket af

det bredeste borgerskab. Det viser den sorg og fortvivlelse, man følte over at skulle miste ham, de omfattende aktioner, man iværksatte for at bevare ham i embedet.

Striden får ingen betydning for hans digtning, det skulle da være, at den standsede den. Fra senere end 1667, da han afskediges, kendes kun enkelte lejlighedsdigte. Den sarte kromandslignende kromandssøn synes at være knækket.

Efter nogle år som arbejdsløs, dog ikke subsistensløs, i Berlin, får han et embede i *Lübben*, som hørte til det lutherske fyrstendømme Sachsen-Merseburg. Byen er halvt vendisk, dog venderne tager en anden præst sig af, Gerhard har kun med de tyske at gøre. Forholdene er små og smålige. Gerhard har mange sorger, hans kære hustru dør 1668, hendes søster, enkefru Fromm — til hvis bryllup, Gerhard skrev sit første berliner-digt 1643 — fører hus for ham og den eneste søn, som overlever ham. Nogle taler om en fredfyldt aftenstund i lillebyen, andre (vist rigtigere) om en trist og brudt alderdom. Det faktiske er, at vi intet ved. Vi er igen ude af søgelyset. Nærved 70 år gammel dør han, 1676.

Han efterlader en søn — der, som så mange andre sønner af berømte mænd, er velbegavet, men ikke driver det til noget — og så sine sange, salmer, som vi siger hertillands. Crüger nåede som nævnt at få 88 med i sine forskellige udgaver af *Praxis pietatis melica*. Da Crüger dør 1662 tager hans efterfølger som Nicolai-kantor, *Ebeling*, opgaven op efter sin forgænger også som Gerhard-udgiver. Fra februar 66 til maj 67 udsender han 10 hefter hver med 12 Gerhard-sange, alle med melodier af Ebeling selv. Vi får med disse 120 altså en ikke ringe forøgelse af bestanden fra Crügers samlinger, en del er nydigtet, andre er tydeligt ungdomsarbejder. Senere har man kunnet skrabe lidt mere sammen, en halv snes stykker yderligere, så man med lejlighedssange og digte, der kun er at betragte som lettere omarbejdelser af andres vers, kan få presset tallet lidt op over 130.

Det er altså en ret let overskuelig produktion, dog når man læser samlingen igennem — hvad man jo bør, når man skal holde foredrag eller skrive om ham, — kunne man godt ønske



produktionen yderligere indskrænket. Af og til knager det lidt i kæberne. Som så mange digtere i tiden kendte han ikke til koncentration. Hvorfor sige noget i 2 vers, når det kan siges i 24!?

Den uforberedte læser vil finde meget hos Gerhard kuriøst, ofte smagløst; den, der er mere trænet i at læse tidens digtning i original form, vil forundres til den modsatte side, nemlig over hvor alment og smagfuldt, digteren formår at udtrykke sig. De voldsomme overdrivelser, som ellers kendetegner det 17. årh., forsøg på at sprænge alle grænser, at stable bjergene oven på hinanden, mærkes ikke meget hos Gerhard. Der er ubehjælpsomheder i udtryk og verskunst — naturligt for en digter, der digter i et sprog, der nylig har fået lagt hele sin digteriske udtryksmåde om. Ofte kan disse ubehjælpsomheder virke meget charmerende. Det mest iøjnefaldende er dog, hvor sikkert og elegant han håndterer versene og fint får sætnings- og strofebygning til at stemme sammen. Det stilistiske kan vi ikke her beskæftige os indgående med; vi må efter den linje, vi plejer at følge her i årsskriftet, holde os til den »danske« Gerhard, d. v. s. Gerhard som han foreligger på dansk. Vor største Gerhard-oversætter er utvivlsomt *Brorson*, der står fint mål med ham i versenes og sætningsbygningens elegance. *Brorson* kan dog være en smule urolig, nervøs, som oversætter just af Gerhard, det er, som om han er ham noget for flegmatisk, tonen skal stemmes op. Kun i sine mest lidenskabeligt bevægede digte kan Gerhard tilfredsstillende *Brorson*; så får vi også ved samarbejdet meget fine ting. Ellers er det mest mindre ånder, der har beskæftiget sig med Gerhard-oversættelser, mere trofaste i gengivelsen, desværre ganske uden jævnbyrdighed i det versmæssige.

Gerhard bruger mest strofeformerne fra de gamle lutherske koraler, regulerede efter de nye »opitzke« regler. Enkelte strofer synes han dog at have opfundet selv. F. eks. *Die güldne Sonne* (*Alt sol oprinder*). Vi hører et enkelt vers:

Pris højt Guds ære,  
kom, kom at bære

til ham din gave,  
at han må have  
alting, som alt jo har givet dig først!  
Takkende sange  
— ej gyldene spange —  
hjertet alene  
— ej funkklende stene —  
det er de ofre, som tykkes ham størst!

(ved H. V.)

Også den ejendommelige strofeform i *Gieb dich zufrieden und sei stille* (*Din sorg lad fare, du skal give*) med sin skiften mellem stigende og dalende rytme, er Gerhard egen. Den kan læst virke noget skumplende, men er af J. S. Bach vidunderlig smukt udjævnet i en bekendt melodi. Igen et enkelt vers:

En gang skal hviledagen komme,  
som skal krone al din længsel,  
og da skal evig være omme  
hjertets bitre ve og trængsel,  
når han, hvis ord kan aldrig svige,  
din kære Fader selv vil sige:  
din sorg lad fare.

(H. V.)

I forhold til reformationstidens stadige kamp på liv og død for bevarelse af Evangeliet og i forhold til den lidt senere tids subjektive lidenskab, den mystiske higen — ja allerede i hans samtid er den brudt fuldt igennem! — kan Gerhard virke dæmpet ned til en jævne borgerlig-kristelig temperatur. Det ekstravagante er ikke hans element. Just derfor er han vel saa elsket af jævne kristne gennem tiderne, som ikke drømmer om de store grænseoverskridelser.

Gerhard søgte ikke originalitet, støtter sig, som vi har nævnt, gerne til eksisterende forlæg, om ikke andet så et bibelsted. Ikke desto mindre er han særdeles original. Hans tone er umiskendelig og ikke til at tage fejl af. Selv ikke i oversættelserne,

for det ligger ikke blot i det stilistiske og versmæssige, men i selve trosholdningen.

Vel næppe nogen anden digter har digtet så ligetil og alligevel så indtrængende om *Gud som Fader og Forsyn*. Det kan klinge så stærkt igennem, at det kan lyde som om det var det hele. Vi kan tænke på den vel mest kendte, meget typiske Paul Gerhard-salme, *Befal du dine veje*. Jesus, forsoningen, nævnes ikke, det kan få en til at tænke på Rationalismens forsynssalmer fra det 18. årh., hvor man regnede Guds faderlige omsorg for det naturligt givne. Sådan ingenlunde hos Gerhard; vi ser det af andre salmer, og synes vel også, at vi kan fornemme det på en dybere tone, både ængstelsen og den dybe glæde i de — ikke så få salmer — der helt er samlet om forsynstanken, som den nævnte.

Men så har vi jo altså også salmer af Gerhard, som er *forsoningssalmer, korssalmer*. De viser med al ønskelig tydelighed, at det er i Kristus og kun i Kristus vi er Guds børn. Bekendtest er vel *O Hoved højt forhånet*, som selv i en svag oversættelse (Rostgaard) ikke kan undgå at gøre stærkt indtryk i den danske form. Den hører til en række gendigtninger af en middelalderlig digtrække — tidligere tilskrevet Bernhard af Clairveaux — de syv »Salver«, hilsende hyldest til den lidende Kristi ledemod, alle begyndende: *Salve . . . vær hilset . . .* (Også Grundtvigs *Hil dig Frelser og Forsoner* har denne digtning til grundlag). Vel næsten endnu skønnere end hilsenen til den tornekronede Frelseres hoved er digtningen over Guds-Lam-motivet, *Her ser jeg da et lam at gå*, som vi er så lykkelige at have i en næsten fuldendt oversættelse af Brorson. Vi har den i salmebogen med 5 vers, hos Brorson og Gerhard er den dobbelt så lang. I den sidste udeladte del findes store skønheder:

- v. 7. Mit hjerte skal en rosen-dal  
og skatte-kammer hede,  
den største skat en himmel-sal  
i hende vil berede  
bort perle-pragt og gyldne skat,

som skinner kun i verdens nat,  
jeg har en bedre funden;  
den skat jeg have vil og får,  
er den, som er af Jesu sår  
og åbne side runden.

v. 8. Det skal jeg også al min tid  
mig føre ret til nytte,  
det skal mig gøre stærk i strid  
i farlighed mig skytte,  
i sorgen give harpe-spil,  
og når mig intet smage vil,  
skal det mit manna blive,  
min vin, når jeg af tørst er mat,  
når jeg er ene og forladt,  
mig tiden sødt fordrive.

v. 9. Mit liv det er i Jesu blod,  
trods alle dødens pile,  
går hele verden mig imod,  
jeg deri har min hvile;  
det lindrer alle sjæle-sår,  
forfrisker modet, når jeg går  
beklemt med svære tanker;  
når mange plagers hvirvel-vind  
forvirre vil mit bange sind,  
da er hans blod mit anker.

v. 10. Hans blod mit purpur være skal,  
når jeg engang må træde  
af denne verdens jammerdal  
til evig fryd og glæde;  
min krone i Guds himmel-sal,  
når jeg som solen skinne skal;  
alt hvad mig skænket bliver,  
den dag jeg skal for tronen gå  
og brud ved Jesu side stå,  
det alt hans blod mig giver.

Her er det sagt, hvad det er, der kan give et menneske forvisning om at have Guds velbehag og være et Guds barn. Dette må vi altid have med i tankerne, også hvor det ikke udtrykkeligt siges, men gudsbarnligheden kan forekomme aldrig så selvfølgelig. Også Gerhards fine idylliske *natur-tone* har det i sig, hvor idyllisk den kan forekomme, at ved Kristi blod er jeg Guds barn og kan fryde mig over alt skønt i Faderens have. Vi kan tænke på de yndefulde natur-salmer, *Alt sol oprinder* og de meget kendte *Nu hviler mark og enge* og *Gak ud min sjæl, betragt med flid*.

Hvor idyllisk meget kan forekomme, livets *farlighed* glemmer han ikke, og kan naturligvis ikke glemme den i den rædslernes tid, han levede i. *Krigen* er baggrund for mange af hans tidlige — ofte dog ret sent udgivne — salmer. F. eks. Helligånds-salmen *Drag ind ad dine porte*, som tidligere er ret udførligt gennemgået her i Årsskriftet. Med et pragtfuldt og dybtgående digt hilser han *fredsslutningen i 1648*:

Gott Lob, nun ist erschollen  
das edle Fried- und Freudenwort,  
dass nunmehr ruhen sollen  
die Spiess und Schwerter und ihr Mord!  
Wohlauf und nimm nun wieder  
dein Saitenspiel hervor,  
o Deutschland, und sing Lieder  
im hohen vollen Chor.  
Erhebe dein Gemüte  
und danke Gott und sprich:  
»Herr, deine Gnad und Güte  
bleibt dennoch ewiglich!«

Det vers måtte vi tage på tysk, salmen findes mig bekendt ikke på dansk.

Også *dagliglivet* — selv i fredstid — har sin *strid og møje*. Familielivet dengang var præget af den langt større dødelighed, så at sige hvert ægtepar mistede nogle af deres små børn. Unge mødre døde i barselseng. Smukke, inderlige digte har

Gerhard skrevet til sine venner ved slige lejligheder. Som en klog og mild sjælesørger har han kunnet trøste de sørgende, og kan det den dag i dag. Hvor ofte, det kender sikkert enhver præst, er det ikke just en Gerhard-salme man finder frem til, når man skal prøve at hjælpe mennesker i sorg og sygdom? Den lange, skønne sang f. eks. om tålmodigheden, *Tålmodighed behøves*. En meget smuk salme ved et barns død: *Du bist zwar mein und bleibest mein*, kender jeg desværre ingen dansk oversættelse til.

Også for *dagliglivets glæde* finder Gerhard smukt udtryk, han har fine *bryllups-* eller *ægtstands-salmer*, smukkeste vel *Voller Wunder, voller Kunst*, til hvilken vi har en god oversættelse — desværre kun til en stump af den — af *Grundtvig*. Vi har den — desværre yderligere afstumpet — i salmebogen. 2. vers hos Grundtvig er sprunget over, det er meget smukt:

Evas datter, Adams søn,  
vokser op i øst og vest,  
drømmer ej derom i løn,  
de hinanden huge bedst,  
mærke, når de mødes, dog,  
klart er kærlighedens sprog.

Det er endnu smukkere paa tysk, jeg kan ikke dy mig for at anføre det til glæde for tyskkyndige:

Hier wächst ein geschickter Sohn,  
dort ein edle Tochter zu,  
eines ist des andern Kron,  
eines ist des andern Ruh,  
eines ist des andern Licht,  
wissens aber beide nicht.

Nu må man ikke heraf få det indtryk, at Gerhard alene eller først og fremmest er privatlivets digter. Det er rigtigt nok, han har en ganske særlig sans for at få det borgerlige, ofte endda det lidt småborgerlige, med ind i sin salmetone, det er dog først og fremmest *kirkedigtning*, han giver.

Vi finder mange smukke digtninge til de *kirkelige fester*. Kendt er *adventssalmen* i Brorsons smukke, ret selvstændige oversættelse, *Hvorledes skal jeg møde*. Brorson gør den mere mild og sød, navnlig i begyndelsen med brude-billedet, så til gengæld mere voldsom imod slutningen, hvor der tales om, at Kristus også kommer til *dom*:

Han kommer og vil dømme,  
at give hver sin del,  
de onde svovelstrømme,  
de gode Himlen hel.  
Ak kom, vor sol og glæde.  
Kom! hent din lille flok  
til Himlens brude-sæde,  
så er der kommen nok.

Så voldsomt udtrykker Gerhard sig ikke; heller ikke har han noget om, at det er tilstrækkeligt, når »den lille flok«  
frelses. Det er forståeligt at man har udeladt dette vers i salmebogen, men uheldigt at man ved afkortelsen udelukkende har beholdt det blide og søde. Ved medoptagelse af det oprindelige 9. vers kunne salmen have fået en noget mere mandig tone:

Lad dig kun ikke true  
af Satans list og mord,  
din Jesus ham kan kue,  
det koster kun et ord,  
han går med dig i striden  
med konge-magt og -mod,  
al magt mod ham er liden,  
og dåner for hans fod.

Naturligvis har vi smukke salmer til *jul*, den stemmer så godt med hans barnligt-fromme gemyt. Kendtest hos os er: *Hjerte, løft din glædes vinger!* med sin fortræffelige Crüger-melodi, og *Jeg kommer til din krybbe her*, som i den senere tid har vundet indgang ved julespil o.l. til en yndig melodi af *Johan Sebastian Bach*. Bach har — synes det — haft stor

kærlighed til Paul Gerhard. I sine *Passioner* vælger Bach med forkærlighed Gerhard-vers som tekster til de indskudte koraler. Af Gerhards talrige sange om Kristi lidelse er hos os kun de to førnævnte kendt: *Her ser jeg da et lam at gå* og *O hoved, højt forhånet*.

*Påskesalmen* står noget svagere hos Gerhard, *Pinsesalmen* også, idet Gerhards berømteste og bedste Helligånds-salme, den tidligere nævnte, *Drag ind ad dine porte*, næppe kan kaldes en festsalme til pinsefesten. Mest er det vel til den ganske almindelige søndag — foruden ved sygesengen og ved mere private lejligheder — man synger Gerhard-salmer. Ikke sådan, at han, som herhjemme især Kingo, men også i nogen måde Grundtvig, laver sange til søndagens evangelie- og episteltekster på rad og række; når Paul Gerhard gendigter bibelsteder er det mest fra det Gamle Testamente, især fra Psalmernes bog. Ofte finder vi omdigtninger (parafraaser) af hele Davids-psalmer, andre gange er et enkelt bibelord udgangspunkt for en hel salme, således er den berømte allerede tidligere som særlig typisk gerhardsk nævnte, *Befal du dine veje*, digtet over det ene bibelvers Ps. 37, v. 5, således nås tit de smukkeste resultater frem for, hvor han mere mekanisk overfører vers efter vers.

En salme vil jeg dog nævne, hvori Gerhard i en omdigtning af et helt nytestamentligt kapitel, nemlig *Romerbrevets* 8. (for Luther hele Skriftens højdepunkt) finder udtryk for »den hele Gerhard«, både den barnlige fortrøstning til Guds-faderligheden, og denne fortrøstnings faste forankring i troen på Kristi død for os. Den er, kan vi sige, *Befal du dine veje* og *Her ser jeg da et lam at gå* i eet. Salmen er, *Er Gud for mig, så træde*, en enestående bibel-gendigtning og et enestående digt — tillige fortræffeligt oversat af den mand, vi må gå til for at få de bedste Gerhard-gendigtninger til dansk, *Hans Adolph Brorson*. Vi har den i Salmebogen, desværre delt i to stykker, både som nr. 607 og 608, praktisk forståeligt, dog salmens helhed, slutningens mægtige triumf-march, går tabt. For ikke hele tiden at nøjes med brudstykker, anfører vi den hele, ganske som den findes hos Brorson, dog med en lille bitte



ændring i de allersidste linier til fjernelse af en skæmmende germanisme:

Er Gud for mig, så træde  
mig hvad der vil imod,  
jeg kan i bønnens glæde  
det trine under fod,  
vil Gud mig gerne høre,  
har Faderen mig kær,  
hvad kan mig Satan gøre  
med al sin helved-hær?

Det kan jeg trøstigt sige,  
det tror jeg fast og ved,  
at Gud i himmerige  
er ikke mere vred,  
hans kærlighed mig følger  
hvor jeg går ud og ind,  
og dæmper alle bølger,  
som bruse mod mit sind.

Den grund, hvorpå jeg bygger,  
er Kristus og hans død,  
i Jesu pines skygger  
er sjælens hvile sød,  
der har jeg fundet livet,  
selv er jeg intet værd,  
hvad Jesus mig har givet,  
gør mig for Gud så kær.

Min Jesus er min ære,  
han gør mig smuk og fin,  
men ville han ej være,  
den milde frelser, min,  
da turde jeg og kunne  
for Himlen ej bestå,  
jeg sank med eet til grunde  
i vredens dybe å.

Han, han har rent udslettet  
alt, hvad mig var imod,  
han har mig toet og tvættet  
så dejlig i sit blod,  
at jeg mig ret kan fryde,  
og frygter ingen dom,  
lad helved-pølen syde!  
Hvad skytter jeg derom?

Slet intet mig kan dømme,  
mig intet gør beklemmt,  
de grumme svovle-strømme  
de ere mig kun skæmt,  
slet intet mig kan skrække,  
thi Jesus vil min sjæl  
med nådens vinger dække,  
jeg kender ham så vel.

Hans Ånd er i mit hjerte,  
og styrer selv mit sind,  
fordriver al min smerte,  
og bringer lys derind,  
befæster der sit rige  
og nådens stærke pagt,  
at jeg kan Abba skrige  
af ganske sjæle-magt.

Når frygt og fare pukke  
i sorgens mørke stand,  
da virker Åndens sukke,  
som ej udsiges kan,  
som munden ej kan finde,  
og ingen sans forstå,  
kan Gud dog overvinde,  
som ser sin lyst derpå.

Hans Ånd min sjæl opretter  
med mangt et trøstigt ord,  
at Gud dem ej forgætter,  
som på hans nåde tror,  
hvor sødt et himmerige  
Gud sine har beredt,  
hvor godt det er at stige  
nu snart derind i fred.

Der er for Guds udvalgte  
den rigdom, som består,  
lad mig kun dø og falde,  
min Himmel ej forgår,  
og skal jeg her da væde  
min gang med øjne-vand,  
min Jesu trøst og glæde  
det alt forsøde kan.

Hvo sig med ham forbinder,  
og fly'r den ondes flok,  
han spottes vist og finder  
af kors og trængsel nok;  
den sag vi får at lære  
og friste til vor død,  
at ve og suk vil være  
de frommes daglig brød.

Det ved jeg alt tilhobe,  
dog er jeg uforsagt,  
og kan mig fast beråbe  
på Jesu nådes magt,  
det koste liv og lykke,  
lad gål slet ingen ting  
fra Jesu mig skal rykke  
til dødens sidste sting.

Lad hele verden briste,  
min Jesus er ved magt,  
hvo vil hans hånd oprviste  
og bryde himlens pagt,  
ej hunger, sværd og lue,  
ej pine, ve og værk,  
fra Jesu mig skal true,  
det bånd er alt for stærk.

Ej engle-kraft og evne,  
ej fyrstendømmes magt,  
ej hvad man ved at nævne  
af skændsel og foragt,  
ej stort og ej det ringe,  
ej skade eller gavn,  
ej nogen ting skal tvinge  
mig ud af Jesu favn.

Mit hjerte lystig springer  
i salighedens trin,  
og fryde-sangen klinger  
ved nådens blide skin,  
den sol, som sjælen fryder,  
er Jesus, elskelig,  
og al min sang betyder:  
mit hjem er himmerig.

I denne salme er Paul Gerhard, synes det, kommet ud over  
sit format og har strejft det helt store i salmedigtningen.

*Harald Vilstrup.*

# CLAUDE GOUDIMEL

## SOM PSALMEKOMPONIST

af organist, mag. art. *Ulrich Teuber*

Navnet Goudimel kendes vel af alle, der blot har en smule kendskab til reformationstidens musik. Man husker ham som komponist af en smuk og stilfærdig lille korsats over den fransk-reformerte melodi til psalme 42 (L. 93), en sats, som bl. a. findes aftrykt i Laubs »Musik og Kirke«, og nogle vil måske vide, at Goudimel var Calvinismens største komponist, og at han mistede livet under Bartholomæusnattens massakrer. Søger man at skaffe sig flere oplysninger om hans liv og hans værker, vil man hurtigt opdage, at Goudimel har fået sin plads i musikhistorien først og fremmest af to grunde: man har i en årrække anset ham for at have været Palestrinas lærer, og man har regnet med — og regner stadig med —, at den af ham indførte homofone sats teknik har været banebrydende på salmeudsættelsens område. Den første antagelse hviler imidlertid på et så spinkelt grundlag, at man har set sig nødsaget til at forkaste den, og hvad den anden antagelse angår, så vil vi i det følgende se, at Goudimels kunstneriske overlegenhed har sikret ham en indflydelse på eftertiden gennem et arbejde, som han næppe selv har tillagt større værdi, — nogen fornyer af sats tekniken har han derimod ikke været.

Vi ved ikke ret meget om Goudimels liv og ydre omstændigheder. Det fremgår af nogle musiktryk, som Goudimel selv har redigeret, at han er født i Besançon, men den nøjagtige dato kan ikke fastslås, da byens kirkebøger ikke går længere tilbage end til ca. 1550. Almindeligvis sætter man hans fødsel til tiden mellem 1500 og 1510, skønt dateringen er nået ved en beregning, der nu må forekomme temmelig problematisk.

Da den romerske kapelmester og musikhistoriker Baini i 1828 udsendte sin store Palestrina-biografi, fremdrog han en bemærkning fra et polemisk skrift, der i 1685 berettede, at en

flamsk musiker ved navn Gaudio Mell engang havde ledet en musikskole i Rom, og at Palestrina havde fået sin uddannelse i denne skole. Den mystiske Gaudio Mell, der ikke kendes fra andre kilder, blev af Baini identificeret med franskmænden Claude Goudimel. Ud fra dette meget løse grundlag søgte eftertiden at beregne Goudimels alder: enten mente man, at Goudimel i 1540 — da skolen i Rom blev åbnet — måtte have været omkring 30 år gammel, eller også regnede man med, at læreren jo måtte være mindst ti år ældre end eleven, og da man engang troede, at Palestrina var født i 1514, blev Goudimels fødsel efter denne beregning sat til et sted mellem 1500 og 1505. Til trods for, at man forlængst har opgivet teorien om Palestrinas elevforhold til Goudimel, fordi den påståede identitet med Gaudio Mell ikke lod sig bevise og man ikke på anden måde kunne finde Goudimels spor i Rom, synes ingen at have gjort sig den ulejlighed at revidere beregningen af Goudimels alder. Nu kunne det jo i og for sig være et underordnet spørgsmål, om Goudimel skulle være nogle år ældre eller yngre end hidtil antaget, men vi vil straks se, at differencen godt kan beløbe sig til op mod 25 år, og derfor må siges at være af betydning i en tid som det 16. århundrede, hvor musikken befandt sig i rivende udvikling.

De ganske få vidnesbyrd om Goudimels færden, der hidtil er fremdraget, er hurtigt overset. I Paris har man for nogle år siden fundet en notarialkontrakt fra året 1555, der fastlægger de nærmere vilkår for ophævelsen af samarbejdet mellem Goudimel og Nicolas Duchemin, en af Frankrigs store musikforlæggere. Goudimel betegnes her som student, korrekturlæser og komponist. Vi ved endvidere, at Goudimel engang i 1565 er indskrevet som fadder i kirkebogen for den reformerte menighed i Metz. Han må iøvrigt have været kendt i denne by, da adskillige af hans værker er dediceret højtstående Metz-borgere. Herudover kendes kun to latinske breve, som han sendte sin ven, den tyske humanist Paul Schede Mellissus, der havde bedt ham om nogle kompositioner. Det første af brevene er fra 1570, og det sidste blev skrevet to år senere

fra Lyon, kun en uge før Goudimel blev myrdet under op-tøjerne efter Bartholomæusnatten. Han beretter her, at en proces mod en skyldner havde tvunget ham til et ophold i Besançon, og at han, efter at have vundet sagen, var taget til Lyon, hvor han straks efter sin ankomst pådrog sig en alvorlig sygdom, der nødsagede ham til at holde sengen i tre måneder. Det vides ikke, om Goudimel var reformert eller blot kendt som sympatisør, men da de politiske uroligheder i slutningen af august 1572 nåede Lyon, blev han et offer for myrderierne. Beretningen om hans tragiske død står at læse i det reformerte martyriologium, og i en række samtidige værker findes sørgedigte til hans ære.

Det er givet, at Goudimels ophold i Paris, hvor han stod i forbindelse med nogle af byens førende musikforlæggere, har strakt sig over flere år. Langt de fleste af hans værker er udgivet her og vi kan tydeligt følge, hvordan han efter en mere beskednen begyndelse som chansonkomponist hurtigt stiger i anseelse og bliver medarbejder ved nogle af tidens fornemste udgaver. Hans første chansoner udsendes i 1549 hos Duchemin, i hvis hus han boede og til hvem han i det store og hele holder sig indtil 1555, de sidste år endog som medindehaver af firmaet. Da et andet forlag, Le Roy & Ballard, i løbet af 1550-erne vinder mere og mere terræn, opgiver Goudimel sit samarbejde med Duchemin og slutter sig til konkurrenten. Desuden ses han at have stået i forretningsforbindelse med en række andre forlag, hovedsagelig i Paris og Lyon.

De indtil nu kendte udgaver af Goudimels værker giver os et ganske godt billede af, hvordan samtiden bedømte hans indsats og hvilke kredse han må have færdedes i. Vi ser, at Goudimel var i besiddelse af en akademisk grad, at han havde adgang til de mest eksklusive publikationer, og at hans værker blev trykt side om side med værkerne af tidens største komponister, ja en udgave fra 1574 sætter Orlando Lasso og Goudimel i samme klasse med prædikatet: »de to mest fremragende musikere i vor tid«. Endvidere viser en samling af kompositioner over Horats-oder samt en anden udgave, der

indeholder gejstlige chansoner af humanisten Marc-Antoine Muret (begge samlinger synes at være gået tabt), at han stod i forbindelse med de humanistiske kredse, og da det er Goudimel, der i 1552 leverer hovedkontingentet af kompositionerne i Plejadens første musikpublikation, må vi gå ud fra, at han har været i personlig kontakt med denne sammenlutning af syv unge og begejstrede digtere, der var stærkt optaget af musikalske problemer.

Således kan vi i en årrække følge Goudimels spor i Paris, hvor han foruden at virke som musiker og musikforlægger dyrker sine universitetsstudier og får lejlighed til at samarbejde med nogle af tidens mest fremtrædende kunstnere. I midten af 1560-erne møder vi ham som nævnt i Metz, hvor han efter sine personlige forbindelser at dømme må have opholdt sig et stykke tid, og endelig har vi nogle oplysninger om hans sidste år i Lyon.

Vender vi nu tilbage til spørgsmålet om Goudimels formodede fødselsår, vil man snart kunne se det urimelige i de gængse dateringer, der svinger mellem 1500 og 1510. Der er absolut intet, som kan støtte disse angivelser, men derimod en mængde detaljer, der alle taler for en anden datering. F. eks. er det næppe helt tilfældigt, at samtiden, der skelnede skarpt mellem kunstnere af de forskellige generationer, betragter Lasso, der er født 1532, og Goudimel som tilhørende den samme generation. Så sent som i 1555 studerer Goudimel i Paris og står der i forbindelse med Muret, der fødtes 1526, og med Plejaden, hvis anfører, Ronsard, fødtes 1524. Tonen i korrespondancen med Schede, der er født 1539, tyder langt fra på nogen voldsom aldersforskel. Det mest usandsynlige er dog, at hele Goudimels kunstneriske udvikling først skulle være begyndt i en alder af henved 40 eller 50 år. Går vi derimod ud fra, at Goudimels debut som komponist skete i en mere normal alder, bliver resultatet, at Goudimel må være født omkring 1525, en datering, hvis sandsynlighed kun bliver bekræftet, når man vender sig til en nærmere undersøgelse af hans værker.

Af Goudimels *verdslige* kompositioner kender vi nu om-

kring 80 chansons, der med undtagelse af 9 sene femstemmige (1572—1574) alle er firstemmige. Desværre er lidt over en trediedel af disse kompositioner ufuldstændige, da de fleste af værkerne er trykt i stemmebøger, der i tidens løb blev spredt for alle vinde. Der er dog stadig håb om nye fund, ja i løbet af de sidste år er der blevet gjort en række heldige opdagelser. Indtil nu er dog kun ganske enkelte af chansonerne gjort tilgængelige i nyudgaver. På grænsen mellem de verdslige og gejstlige kompositioner står Goudimels bidrag til en ejendommelig samling fra 1559: *Genethliac*, d.v.s. Herrens undfangelse og fødsel skildret i en række metriske kompositioner til tekster, der er gjort over forskellige adeliges navne og valgsprog, »med mystiske hentydninger til gudommelige eller menneskelige personer«.

Af *gejstlige* værker kender man fem messer, tre magnifikat og fire festmotetter, alle firstemmige og til latinske tekster. Disse værker, der alle er fuldstændigt bevaret, findes i nogle af fransk musiktryks smukkeste og mest kostbare udgaver. Goudimels tekniske kunnen berettiger fuldt ud, at hans værker fik et sådant udstyr: satsen er sikker og flydende, med en egen, naturlig velklang. Et værk af tvivlsom ægthed er det under Goudimels navn overleverede 12-stemmige *Salve Regina* for tre kor, der nu kun kendes gennem en nyudgave fra det 19. århundrede. Yderligere kender vi seks trestemmige motetter, fire til latinsk og to til fransk tekst, der ganske vist er ægte nok, men alle ufuldstændigt overleveret.

Langt de fleste af Goudimels kompositioner er imidlertid skrevet til tekster fra det såkaldte Davids psalter. Allerede i 1551 finder vi to store psaltermotetter efter vulgataeteksten, den latinske bibeloversættelse. Goudimel følger her øjensynlig en modestrømning, idet interessen for latinske psalmekompositioner øges stærkt i begyndelsen af 1550-erne. Det varer dog ikke længe, før Goudimel er kommet ind på et andet spor: han forlader de latinske tekster til fordel for den franske versificerede psalteroversættelse, der var blevet påbegyndt af hofdigteren Clément Marot. Denne oversættelse blev i 1542 anerkendt som Calvinismens eneste officielle salmebog,

og da Marot kun nåede at parafrasere en trediedel af psaltret, blev resten i tiden fra 1551 til 1562 tilføjet af Théodore de Bèze. Da Goudimel i sommeren 1551 udsendte det første hefte af sine franske psalmer i Paris, kendte han ikke de Bèzes fortsættelse af psalteroversættelsen, hvis første del udkom i Genève i årets slutning. Hvert af Goudimels hefter indeholder otte til ti gennemkomponerede psalmer med op til ti vers, og selv om hefterne således repræsenterer en betydelig arbejdsindsats, måtte Goudimel kunne gå ud fra, at han med fem eller højst seks hefter ville have dækket hele den forhåndenværende stofmængde. Imidlertid svulmede antallet af teksterne op til det tredobbelte under arbejdet, hvorfor han med de otte hefter, der efterhånden blev færdige, kun nåede halvvejs gennem psaltret. Da dette gik op for ham, valgte han at gå i gang med nogle mindre krævende bearbejdelser af psaltret, som han kunde få fra hånden indenfor en mere overskuelig tid, samtidig med at han fortsatte den påbegyndte række af store psaltermotetter.

For at kunne vurdere Goudimels udvikling under arbejdet med psaltret er det nødvendigt, at vi lige kaster et blik på psaltrets melodiforhold. Det fuldstændige psalter, der — som sagt — blev afsluttet i 1562, indeholder 152 tekster (150 Davidspsalmer, De ti bud og Simeons sang), men nøjes med 125 melodier, således at 27 af teksterne har fælles melodi med en eller flere andre. Melodistoffet i psaltret kendetegnes ved en meget ensartet og fast redaktion, utvivlsomt af den grund, at Calvin og hans medarbejdere havde en ganske bestemt forestilling om musikens rensende og opdragende virkning. Melodierne blev derfor ved deres optagelse i psaltret underkastet en bevidst tilretning, der satte sit præg på deres melodiske, tonale og navnlig rytmiske struktur. Det er indlysende, at Genèvekredsen ikke kunne tillade, at musikerne ved deres flerstemmige udsættelser tilslørede eller endog antastede melodiernes engang vedtagne form. Denne indstilling, der kun synes at levne plads for en enstemmig eller strengt homofonflerstemmig udførelse af melodierne bevirkede iøvrigt, at psaltermelodiernes skikkelse formåede at holde sig konstant



igennem flere hundrede år, medens f. eks. de lutherske melodier underkastedes mangelhænde ændringer i løbet af den samme tid.

Hvordan er nu Goudimels holdning til melodispørgsmålet? Rækken af hans store psaltermotetter synes at vise, at han i begyndelsen fortrinsvis har søgt at fortolke tekstens ord gennem sine kompositioner. Motetterne arbejder med ordgentagelser, tonemaleriske vendinger, kromatismer, store modulatoriske udsving og hele det apparat, vi kender fra den samtidige »moderne« retning. Betegnende nok er det kun et fåtal af hans tidligste bearbejdelser, der benytter motiver fra Genèvekirkeens autoriserede melodier, men dette forhold forskyder sig under arbejdet, således at benyttelsen af motivisk stof bliver reglen i hans sidste store motetter. Man kan vist gå ud fra, at denne udvikling afspejler Goudimels stigende interesse og forståelse for den calvinistiske bevægelse.

Goudimels helpsaltre gør derimod ikke blot konsekvent brug af de autoriserede melodier, men de bringer dem tilmed uden indgreb af nogen art, ja opretholder deres noteringsmæssige finesser lige med undtagelse af, at melodierne nu og da kan blive transponeret. Tænker man sig Goudimels tilnærmelse til den calvinistiske psalterbevægelse fortsat, måtte man kunne antage, at Goudimel med erfaringerne fra den store psaltermotet in mente, først havde eksperimenteret med en polyfon satsform, der gjorde det muligt at bibeholde melodien uforandret, og at han siden gik over til en rent homofon sats.

Det er i hvert fald den traditionelle opfattelse, at Goudimels holdning til psalterkompositionen følger en sådan kontinuerlig linie. Ser man på hans to helpsaltre, der begge er gjort tilgængelige i nytryk, er der heller intet, der umiddelbart synes at modsige denne antagelse. Den homofone bearbejdelse kendes fra to forskellige oplag, begge fra 1565, den ene i fornemt udstyr, trykt i stemmebøger, den anden trykt som »korbog«, d.v.s. med alle fire stemmer i samme bog (se illustrationen på næste side), en typografisk langt enklere udgave, men alligevel meget omhyggeligt redigeret. Den polyfone

**TENOR.** E ue le cœur,ouure l'aureille, Peu- ple endurci,pour escouter De ton Dieu la voix nompareille, Et fes commandemens gouster.

**BASSVS.** E ue le cœur,ou ure l'aureille, Peu- ple endurci,pour escouter De ton Dieu la voix nompareille. Et fes commandemens gouster.

Fra Goudimels psalter 1565: Salmen om de ti bud. Melodien i tenoren benyttedes i let ændret form til »Wenn wir in höchsten Nöten sind«, — »Når i den største nød vi stå«. Se 130 mel. nr. 79.

bearbejdelse kendte man kun fra et posthumt tryk i 1580, der nødvendigvis måtte være et optryk af værket og hvis førsteoplag derfor godt kunne være ældre end den homofone 1565-udgave. En støtte for antagelsen af den polyfone bearbejdelse som den tidligste havde man i det forhold, at Goudimel i 1565-udgaven kun sætter sine homofone satser til de 125 tekster med egne melodier, medens han til de resterende tekster, der benytter melodihenvisninger, anvender polyfone satser, som er identiske med 1580-udgavens. Med andre ord, Goudimel skriver kun een homofon udsættelse til hver melodi, og hvis en melodi så atter optræder i psaltret til en ny tekst, nøjes han med at bringe en af sine polyfone satser fra den anden, formentlig ældre udgave.

De nyeste fund viser imidlertid et noget andet billede, selv om man må gøre sig klart, at vore slutninger kun støtter sig til et ufuldstændigt overleveret materiale. Den homofone 1565-udgave er i sig selv kun et genoptryk, da der findes en identisk udgave fra året før. Ydermere kender vi nu en forløber

for denne homofone bearbejdelse, idet Goudimel allerede i 1562 udsendte et firstemmigt homofont psalter, der dog kun indeholder 89 satser — der forelå simpelthen ikke flere melodier ved værkets udarbejdelse. Desværre har vi kun basstemmen af 1562-udgaven bevaret, men de firstemmige satser lader sig med en vis sikkerhed rekonstruere gennem en sammenligning med 1564—65 udgavens indhold. Det viser sig da, at Goudimel i 1564 har foretaget et antal omhyggeligt overvejede rettelser i satserne, og at disse rettelser ofte bevirker en understregning af dur-mol-tonaliteten på bekostning af de ældre satsers mere kirketonale præg.

På den anden side er det også lykkedes at finde et ældre oplag af det polyfone helpsalter. Udgaven er dog kun fra 1568, altså stadig yngre end det homofone psalter, hvilket jo ikke udelukker, at der har eksisteret et eller flere ældre oplag. Det forhold, at Goudimel endnu i 1566 udsender 7. og 8. hefte af sine store psaltermotetter, for derpå at standse dette arbejde, synes alligevel at give et fingerpeg om, at Goudimel ikke længere anså kompositionsformen i de store motetter for at være fyldestgørende, og derfor opgav dette arbejde til fordel for en mindre kunstfærdig polyfon sats, der lod de traditionelle psaltermelodier forblive intakt. Allerede i 1564 må Goudimel have beskæftiget sig med en sådan satsform, dog foretrak han dengang en rent homofon sats og anbragte de polyfone satser på mere tilbagetrukne pladser, nemlig ved de tekster, der ikke havde egne melodier. Disse polyfone satser — ialt 26\*) — synes herefter at have dannet grundstammen i den gennemført polyfone bearbejdelse af helpsaltret.

Hvis denne betragtningsmåde er rigtig, har den homofone sats for Goudimel kun være en slags mellemstation på psalterbearbejdelsens vej. At det nu netop skulle blive disse homofone satser, der gjorde Goudimels navn berømt i eftertiden, medens hans øvrige kirkemusik, hans chansoner, hans metriske kompositioner, alt det, som samtiden engang beundrede ham for, kunne gå i glemmebogen, trænger vist til en

---

\*) egentlig 27, men een sats (ps. 53), hvis *melodi* og *tekst* er en gentagelse af ps. 14, udgår i denne forbindelse.

nærmere belysning. Var det måske sådan, at hans tonesprog var mere moderne i de homofone psaltertsatser, end i den øvrige produktion?

Overraskende nok er det lige det modsatte, der er tilfældet. Som allerede antydnet, viste de store psaltermotetter en række moderne træk. Vi kan eksempelvis nævne deres stærke afvigelser fra den normale firstemmighed — fra tre til ti stemmer —, tekstdeklamation i hurtige værdier, tonemaleriske vendinger og stærke modulatoriske udsving i tekstfortolkningens tjeneste. Det sidste forhold viser sig oftest ved i kvintcirklen nedadglidende akkordforbindelser, f. eks.:

Goudimel 6. bog. 1566, ps. 104 v. 6.



Teksten lyder her: Du tager deres ånd, og de dør og vender tilbage til støvet (ps. 104, 29). Disse vendinger, der i århundredets midte anvendes for at fremhæve særlig udtryksfulde tekststeder, bliver efterhånden ret almindelige; man behøver blot at tænke på, hvor ofte de optræder hos Eccard.

Ligesom Goudimels øvrige kirkemusik, der i parentes bemærket er beregnet på den katolske gudstjeneste, er hans polyfone helpsalter fra 1568—1580 en kende mere traditionelt, hvilket allerede kan ses af den fremherskende firstemmighed. Helpsaltret ejer dog en del moderne træk, i første række den overvejende anbringelse af melodistemmen i sopranen. Satsformen er en heldig sammensmeltning af den polyfone moteteknik med den væsentligste fordel ved den homofone teknik: flydende, pauseløse liniesammenføjninger i de tre led-sagende stemmer, der lader melodistrukturen og de ved strenge pauser adskilte enkeltlinier træde plastisk frem i melodistemmen.

Som det kan tænkes, er Goudimels verdslige værker alt andet end konservative. Chansonen, tidens form for kulørt litteratur, hvis kunstnerisk højtstående satser i reglen dannede en skærende modsætning til teksternes lave standard, havde et så stort marked, at komponister og forlæggere havde nok at gøre med at tilfredsstille efterspørgslen. Ganske vist findes der nogle samlinger med »gamle« chansons, d.v.s. udgaver, der optrykker yndede værker af den ældre generations komponister, men Goudimel optræder aldrig i disse samlinger. Hans chansons, der alle hører til den »nye« kategori, er, så vidt de har kunnet gennemgås, holdt i en letflydende og fuldt klingende sats med veldisponerede leddelinger. Betegnende nok går Goudimel i sine seneste værker over til femstemmigheden, medens den nationale franske skole ellers netop mister terræn ved sin konsekvente fastholden af den efterhånden forældede firstemmighed. Hvorvidt Goudimels hovedværk indenfor den metriske komposition, hans firstemmige Horats-oder, er en forløber for den senere franske »vers mesurés«-bevægelse, vil først kunne afgøres, hvis det lykkes at genfinde en udgave af oderne.

Således kendetegnes Goudimels produktion ved en udpræget fremskridtsvenlig indstilling, et forhold, der atter kan tages til indtægt for den ovenfor fremsatte formodning, at Goudimel må have været en del yngre end almindeligvis antaget. Det kan jo næppe tænkes, at en musiker af den ældre generation skulle indtage en så positiv holdning over for de nye strømninger, der kom frem i 1550-erne.

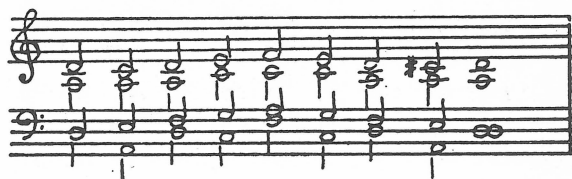
Ret isoleret fra dette hovedkontingent af Goudimels værker står nu *det homofone helpsalter fra 1562 og 1564—65*. Her er det overvejende tenoren, der er den melodiførende stemme, og satsformen bærer et lidt antikveret og bevidst enkelt præg, som fjerner sig fra de tendenser, der ellers kommer til orde i Goudimels værker. Dette skal dog ingenlunde være sagt i nedsettende mening, — vi så jo, hvordan Goudimel gennem sin revision af 1562-udgaven viste, at han i høj grad var optaget af den homofone sats' problemer. Sagen er imidlertid den, at Goudimels homofoni ved en nærmere undersøgelse viser sig

at være en stilisering af en ældre improvisationsteknik, der var ved at gå af mode omkring midten af det 16. århundrede.

Denne teknik synes at være en firstemmig udvidelse af *fauxbourdon-satsen*, der — for at sige det med et moderne udtryk — arbejder med parallelføringer af sekstakkorder, altså:



Tilføjelsen af en fjerde stemme bevirker dog, at den strenge parallelføring af samtlige stemmer må forlades, såfremt man vil undgå kvint- og oktavparalleller. Man må derfor nøjes med at parallelføre tre eller to af satsbilledets stemmer i tertser, sekster eller decimer, medens den ene eller de to resterende stemmer henvises til at skifte mellem to egnede intervaller. Der kan tænkes en hel række firstemmige satstyper, der er udformet efter dette princip; den for os vigtigste type, der bedst egner sig til udsættelse af tenormelodier, arbejder med sekstparalleller mellem tenor og sopran, medens basen skifter mellem kvinter og tertser under tenoren, og alten samtidig skifter mellem kvarter og tertser over tenoren, f. eks.:



En anden type, der bedre egner sig til udsættelsen af sopranmelodier, anvender tertsparalleller mellem overstemmerne, medens understemmerne, der i den forrige type skiftede mellem terts og kvint, nu skifter mellem kvinter og oktaver (tænk på L. 162, takt 13—16):



En slags blanding af disse to typer har man i en lidt mindre udviklet form, hvis særprægede klang man f. eks. vil huske fra begyndelsen af Isaacs »Innbruck, ich muss dich lassen«. Satskemaet fører de tre øverste stemmer i parallelle kvartsekstakkorder, og anvender understemme-alternation mellem kvint og tert:



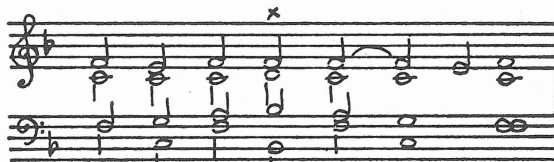
Disse og andre lignende satstyper kan med nogen øvelse alle improviseres over en enstemmig noteret melodi, og efter de overleverede vidnesbyrd at dømme har en sådan improvisationsfærdighed været ret udbredt. Da satstyperne kun bygger på to akkordformer, er der sat visse grænser for deres anvendelighed. Den strenge alternation kan således medføre dannelsen af formindskede treklange:



der enten reguleres ved hjælp af løse fortegn til den berømte »kirke-tonale« vending:



eller — navnlig på steder, hvor en klar understregning af subdominanten er ønskelig — ved skifte til en anden satstype:



Uden dette *typeskifte* ville f. eks. anden og fjerde linie af Goudimels udsættelse til ps. 42 lyde:



Da satstyperne regner med rolig melodiføring i overvejende trinvis bevægelse, kan større spring eller højt leje i melodien godt berede visse vanskeligheder, der oftest bliver klaret derved, at mellemstemmerne bytter plads, som f. eks. i fortsættelsen af Goudimels ps. 42:

(vedr. becifringen se side 54)

Kravet om en tilfredsstillende afslutning af de enkelte linier har ført til opstillingen af særlige regler for kadencens udformning; f. eks. skal den næstsidste akkord have bassen en kvint under tenoren, når tenoren anvender den normale melodikadence, der består i et trinvist fald til grundtonen. Linierne begyndes og sluttes med tomme samklange, således som det også er vist i vore eksempler; i praksis gælder denne regel dog ikke ret strengt.

Når nu den improvisatoriske harmoniseringsteknik optræder i Goudimels homofone psaltersatser som grundlag for det fikserede, altså det gennem notationen fastholdte klangbillede, vil det være nærliggende at spørge, om Goudimel var en af de første, der anvendte en sådan firstemmig sats i kunstmusiken. Svaret må blive et afgjort nej. Tekniken beskrives i sine væ-



sentlige træk allerede omkring 100 år tidligere i Guilelmus Monachus' traktat »De præceptis artis musicæ« (Om reglerne for den musikalske kunst), og den bringes i anvendelse længe før Goudimel ved satser, der henvender sig til dilettantmusikere, som f. eks. i frottole, eller hvor det er amatører selv, der giver sig af med at komponere, vi har f. eks. en udsættelse af Luther, der benytter en skematisk satsform. I det store og hele fandtes der næppe et behov for at nedskrive satser, der uden videre lod sig improvisere, og det er sikkert ikke noget tilfælde, at overleveringen af homofone satser for alvor tager fart i det øjeblik, da man begynder at klage over improvisationsfærdighedens åbenlyse forfald, altså netop omkring midten af det 16. århundrede.

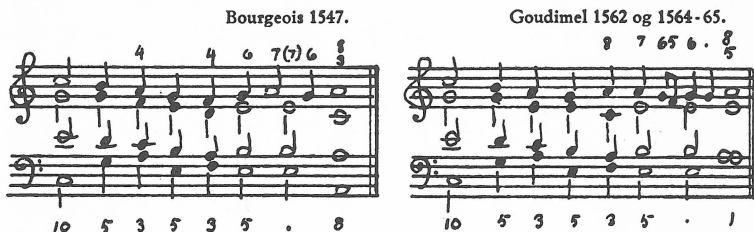
Heller ikke på psalterudsættelsens område er Goudimel uden forgængere. Der findes en hel række af ældre komponister, der skrev homofone psaltersatser og dermed dokumenterede, at de enten som calvinister havde akcepteret Genèvekirkens syn på melodispørgsmålet, eller blot at de nærrede et mere prosaisk ønske om, at deres værker måtte få indpas i calvinistiske kredse. Den vigtigste af Goudimels forgængere er her utvivlsomt *Louis Bourgeois*, der i en årrække virkede i Genève, og som i 1551 vakte anstød ved at omredigere et vist antal melodier. Allerede i 1547, altså 15 år før Goudimel, udsendte Bourgeois en homofon bearbejdelse af samtlige indtil da foreliggende melodier, og han fortsatte arbejdet i nogle senere publikationer.

Hovedsatsformen i Goudimels homofone helpsalter er den første af de ovenfor anførte typer (se s. 50 f. n.), der arbejder med treklange i grundstilling og i tæt beliggenhed, strengt skiftende mellem oktav- og tertsstilling. Når dette skema forlades, sker det oftest ved et forbigående *skifte* til den anden af vore typer, hvilket resulterer i en akkord i kvintstilling, hyppigst på subdominanten, eller der anvendes en særlig form for *tertsfordobling*, der sikrer, at sopranen kan udføre de traditionelle kadenceforsiringer, selv om tenoren ikke afslutter linien med det normale fald til grundtonen, men foretager en drejning fra grundtonen og tilbage:

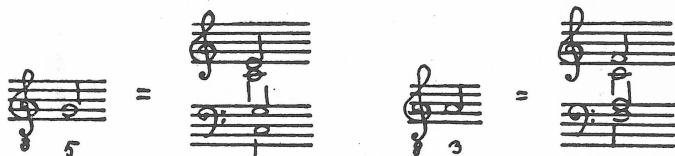


Blandt de øvrige afvigelser fra normalsatsen, der forekommer hos Goudimel, findes *stemmebytninger* mellem tenoren og alten i tilfælde af spring eller højt leje i tenorstemmen. Desuden træffer man *stemmeomlægninger*, der forbigående bringer satsen i spredt beliggenhed. Sekstakkorder ses ret sjældent hos Goudimel, og kvartsekstakkorden optræder kun ganske isoleret, medens Goudimels forgænger Bourgeois langt oftere anvender sekstakkorden, simpelthen fordi han har en vis forkærlighed for den før citerede »blandings«-type, der giver satsen et lidt mere primitivt præg:

ps. 4, sidste linie:



Som det er sket ved vore sidste eksempler kan det firstemmige satsbillede udtrykkes ved en slags »generaltenor«-skrift, en becifring, der straks afslører alle typeskifter og øvrige afvigelser fra normalsatsen. Skemaets to normalakkorder angives ved hjælp af bas-tenorafstanden, altså 5 eller 3, hvorved man underforstår, at alt- og sopranafstanden fra tenoren er henholdsvis  $\frac{6}{4}$  og  $\frac{6}{3}$ :



Satsens hyppigste afvigelser, typeskiftet til kvintstilling og tertsfordoblingen før kadencen, udtrykkes som vist i eksemplet på s. 54 f. o.: bassens oktav under tenoren medfører tertsen og kvintten i overstemmerne, og bassens terts under tenoren medfører altens terts over tenoren, men ikke sopranens oktav, som derfor må betegnes ved 8. Stemmebytningen i mellemstemmerne viser sig ved negative tal for altstemmen, og kadenceforudhold noteres ved hjælp af parentes.

Vi kan slutte denne gennemgang ved at demonstrere den her skitserede melodiskrift anvendt på to af Goudimels satser. Den første er sangen om de Ti bud, hvis original er gengivet i vor illustration på s. 46, og den anden er Goudimels kendte udsættelse til ps. 42. Begge satser findes i en lidt anden form i 1562-udgaven, men bringes her efter 1565-trykket.

De ti bud.

Figured bass notation for 'De ti bud':  
 $\overset{5}{3}$  1 3 5 3 . 8 . 3 5 3 8 3 5 3 5 3 5 12 8 10 5 3 5 3

Figured bass notation for the second piece:  
 $\overset{(7)}{6}$   $\overset{8}{5}$  5 1 3 8 3 5 3 8 5 8

Ps. 42.

Figured bass notation for 'Ps. 42' (first line):  
 $\overset{8}{5}$  1 5 3 5 3 5 3 5 1 5 3 8 3 5 8 1 5

Figured bass notation for 'Ps. 42' (second line):  
 $\overset{8}{3}$  3 5 3 5 3 5 1 5 3 8 3 5 8 3 . 5 8 3 5 3

Figured bass notation for 'Ps. 42' (third line):  
 $\overset{4}{3}$   $\overset{4}{3}$   $\overset{4}{3}$  5 . 10 12 8 10 5 3 8 3 5 3 5 3 5 10 . 8 10 5 3 4 (3) 8

Søger man nu at placere det homofone helpsalter i Goudimels øvrige produktion, må man gøre sig klart, at Goudimel ved anvendelsen af den homofone teknik ikke kan have tilstræbt nogen fornyelse af den calvinistiske kirkesang, endsige af satstekniken i almindelighed. Tekniken var kendt i adskillige generationer, da den af Goudimels forgængere blev indført i psalterkompositionen, og Goudimel selv blev ikke stående ved homofonien, men synes at have fundet større kunstnerisk tilfredsstillelse i en sammensmeltning af homofone elementer med polyfone træk fra den store psaltermotet. Den betydelige succes, som Goudimels homofone helpsalter opnåede i samtiden og ikke mindst i eftertiden kan derfor ikke skyldes den homofone satsform, men snarere Goudimels overlegne og helstøbte behandling af denne satsform. En yderligere hjælp til hans satsers indførelse blev Ambrosius Lobwassers tyske oversættelse af det franske psalter fra 1565, der i 1573 blev trykt med Goudimels firstemmige udsættelser og som siden kom i utallige oplag. Psaltersatsernes udbredelse har dog sikkert endnu en anden, nemlig en kommerciel baggrund. Ved fuldførelsen af psalteroversættelsen i 1562 og den hermed følgende indførelse af nyt melodistof var alle hidtidige udgaver af psalteret blevet forældede, og Goudimel, som Calvinismens største komponistnavn, måtte være den nærmeste til at foranstalte en ny udgave. Goudimel, der jo var velkendt med forlagsvirksomhed, og som efter de overleverede dokumenter fra 1555 og 1572 at dømme havde orden i sine pengesager, har sikkert ikke været blind for de finansielle omstændigheder, der knyttede sig til det homofone psalters afsætningsmuligheder.

Hermed er vi nået til det sidste spørgsmål: kan vi på det foreliggende grundlag udtale os om Goudimels stilling til reformationen og til katolicismen? Kan man forklare, hvorfor Calvinismens største komponist skriver katolsk kirkemusik og tilmed giver sig af med en chansonproduktion af anseligt omfang? De lige berørte økonomiske hensyn kan her godt have spillet en rolle, men de forklarer næppe alt. Vi må tænke på den epoke, som Goudimel levede i, en tid fyldt af modsætninger og spændinger, men også en tid fuld af tendenser, der

søgte at forene og sammensmelte de forskellige divergerende retninger. Goudimel kunne ikke undgå at være vidne til, at der fra mange sider, og ikke mindst fra humanistisk side, blev arbejdet på en forsoning mellem konfessionerne. Det var først de ulykkelige politiske forviklinger i Frankrig, der også kom til at koste Goudimels liv, som satte et blodigt punktum for disse bestræbelser. Tidens synkretisme gav sig imidlertid endnu en række udslag, som vi her må pege på. Dels håbede man på at kunne forny kristendommen ved at tilføre den impulser fra den antike, græsk-romerske mytologi, og dels troede man på muligheden af en religion, der slettede skellet mellem jordisk og himmelsk kærlighed. Det omtalte »Genethliac« er et typisk eksempel på blandingen af antike og kristne elementer, medens den sidst antydede retning nok kan gøre det forståeligt, at kompositionen af erotiske chansoner og kirkelige tekster trives side om side hos den samme komponist. På samme måde havde Marot, hvis tekster danner stammen i det franske psalter, lagt grunden til sin berømmelse med et stort antal chansoner af et indhold, der bestemt ikke harmonerede med Calvinismens strenge moral. Og dronning Marguerite af Navarra, en af reformationens bedste støtter, der stod i personlig forbindelse med Calvin, er endnu den dag idag kendt for en samling noveller af rent ud sagt forbløffende verdslighed.

Alligevel må Goudimel have følt spændingen mellem den forskelligt konfessionsbundne og mellem den verdslige og den gejstlige side af sin produktion. Medens han i løbet af 1550-erne, altså vel navnlig under sit ophold i Paris, svinger med i tidens mange brogede strømninger, kommer der efterhånden en alvorligere tone i hans værker. Vi så allerede, hvordan rækken af de store psaltermotetter afspejler en stigende grebthed af Calvinismen; samtidig, d.v.s. i slutningen af 1550-erne, aftager hans beskæftigelse med den katolske kirkemusik, og man kan f. eks. kort efter udgivelsen af Horatsoderne i en dedikation læse hans beklagelse af, at han overhovedet engang har givet sig i lag med sådanne tekster. Selv om undersøgelsen af hans chansoner endnu ikke er ført til bunds, kan man allerede nu sige, at Goudimels udvikling indenfor denne genre synes

at følge en lignende linie: tekstvalget bliver efterhånden mere omhyggeligt og forskellige forhold tyder på, at han i den sene periode selv har tilbageholdt nogle af sine ældre værker, der ikke længere svarede til hans ændrede indstilling.

Således møder vi i Claude Goudimel et ægte barn af det 16. århundredes humanisme, et menneske med et åbent sind for tidens mange problemer, følgende med tiden og hvirvlet rundt af dens mange modstridende strømninger; men en nærmere betragtning tegner os dertil billedet af et menneske, som lærte at tage et standpunkt, og fremfor alt af en frugtbar og alvorlig musiker. Lad så være, at mange af de forestillinger, man tidligere gjorde sig om Goudimels liv og indsats ikke længere slår til: efterhånden som hans værker vil blive gjort tilgængelige, skal det vise sig klart, at hans generation havde ret, når den satte ham så højt blandt reformationstidens kunstnere.

---

#### *Litteratur:*

- O. Douen, Clément Marot et le Psautier huguenot, 1-2, 1878/79.
- G. Becker, Goudimel et son œuvre, = Bulletin de la Soc. de l'histoire du Protestantisme français, 34, 1885, 377 ff.
- Michel Brenet, Claude Goudimel. Essai bio-bibliographique, 1898.
- François Lesure, Claude Goudimel, étudiant, correcteur et éditeur parisien, = Musica disciplina, 2, 1948, 225 ff.
- P. A. Gaillard, Petite étude comparée du »note contre note« de Loys Bourgeois et du Psautier de Jaqui (Goudimel) = Kongressbericht Basel 1949, 115 ff.
- E. Trillat, Claude Goudimel ... = Albums du Crocodile, Lyon 1949 (temmelig populær).
- U. Teuber, Bemerkungen zur Homophonie im 16. Jh. = Kongressbericht Utrecht 1952 (i forberedelse).

*De vigtigste nyudgaver af Goudimels værker:*

- 3 messer (1558) i Monuments de la Musique franç. au temps de la Ren., 1928, heraf 1 messe i særtryk 1929.
- 1 messe (1558) i C. Bordes, Anthologie des Maîtres religieux, 2. année, livre des messes.
- Salve Regina (uægte?) i Maldeghem, Trésor Musical, mus. religieuse, 3. année, 1867 og ved F. Raugel, 1951 = Editions musicales de la Schola cantorum.
- 1 latinsk motet (1551) i Ch. Burney, General History of Music, 1776—1789, bd. 3, s. 267 og hos Maldeghem, op. cit.
- 1 festmotet (1554) i C. Bordes Anthologie ..., 3. année, livre des motets.
- 150 pss. 1580 (= 1568) i Les Maîtres musiciens de la Renaiss. franç., heraf 8 pss. i særtryk 1914 og 1 ps. i Davison/Apel, Historical Anthology of Music, 1947, s. 135.
- 150 pss. 1565 (= 1564) i facsimile, Bärenreiter 1935, heraf 5 pss. i lystryk ved Samfundet Dansk Kirkesang, 1951.
- 4 chansons (1552) i Tiersot, Ronsard et la musique de son temps = Sammelbände der IMG, 4, 1902—03, og særtryk, heraf 2 chansons i Expert, La fleur des musiciens de P. de Ronsard, 1921.
- 3 chansons (1559?) stærkt forvansket i Maldeghems Trésor, musique profane, 3. année, 1875.
- 1 chanson (1567) i Cauchie, 15 chansons du 16e siècle, 1926.

# DE DANSKE KYRIESALMER I HISTORISK, TEKSTLIG OG MUSIKALSK BELYSNING

En kommentar til årsskriftets musikbilag  
af organist, mag. art. *Henrik Glahn*

## 1. Kyrie og Kyrietrope

For at ride den historiske baggrund op for de tre Kyriesalmer, som danner indholdet i dette årsskrifts musikbilag, må vi først vende os til oldkirkens romerske messe, hvor Kyrieleddet på et tidligt tidspunkt, formentlig i det 6. århundrede under pave Gregor den Store, blev indført som fast bestanddel. Umiddelbart efter messens første sang, Introitusantifonen, istemtes det græske bodsråb: Kyrie eleison — Herre forbarm dig, som man overtog fra den græske kirke, men iøvrigt med tiden gav en bredere udformning, således at leddet kom til at bestå af tre dele: Kyrie eleison, Christe eleison og atter Kyrie eleison, hvert råb sunget tre gange.

Ligesom de øvrige led med fast tekst — ordinariumsledene — blev Kyrie oprindelig sunget af menigheden og var derfor i musikalsk henseende holdt i en meget enkel, reciterende stil, syllabisk eller med melismer af højst beskedent omfang. Men senere blev fremførelsen af ordinariumsledene frataget menigheden og overgik i stedet til de professionelle sangere, Schola cantorum, der gav Kyriemelodierne en rigere musikalsk udformning. Den tekstlige opbygning i tre hovedled med hvert af disse underdelt i tre led kunne jo danne grundlag for allehånde melodiske *formdannelser*, og studerer man romermessens Kyriesange nærmere, vil man opleve en overordentlig rig og broget formverden, spændende fra den enkleste gentagelsesform over den rene eller varierede A-B-A-form til den sindrigt gennemkomponerede mosaikform.



Udover i den ydre arkitektur gør der sig et bevidst kunstpræg gældende i disse sanges melodiske *stil*, først og fremmest ved en ofte højt udviklet *melismekunst*. På stavelsen -e i Kyrie og Christe breder melodien sig ud i koloraturer af vidtspunden karakter, og det blev disse melismer, som kom til at danne grundlag for nydigtede latinske tekstindsud, for de såkaldte *tropes*. Tanken om at lægge tekst under sangens melismer er sandsynligvis opstået for derigennem bedre at kunne huske melodigangen i melismerne.

Denne troperingspraksis — formentlig udgået fra det berømte kloster i St. Gallen — kan følges tilbage til det 9.—10. århundrede og danner udgangspunkt for en gennem hele middelalderen rigt blomstrende tropepoesi, idet alle messens sange — Credo undtaget — lod sig tropere, til at begynde med i prosa, men snart også i metrisk og rimet form. Troperne, der samledes i særlige bøger — Troparier —, hører både literært og musikalsk til de mest betydningsfulde og vidtrækkende foretelser i middelalderen. Vi behøver blot at pege på *sekvensen*, der blev til gennem tropering af Allelujasangen, men som iøvrigt tidligt løste sig fra denne forbindelse og udviklede en selvstændig musik- og digteform. Eller vi kan iagttagende, hvorledes troperingen visse steder antog karakter af dialog og derved blev kimen til middelalderens *liturgiske drama*. Eller vi kan endelig konstatere, at de ældste stadier i *flerstemmighedens* historie tyder på en snæver forbindelse mellem troperingspraksis og flerstemmighed, en proces, som det ikke er nødvendigt at komme ind på her.

Det ældste vidnesbyrd om tropering af Kyrieleddet finder vi i en liturgibeskrivelse af munken Amalar fra det 9. århundrede. Her citeres sangen således:

Kyrie eleison, Domine Pater, miserere.

(Herre Gud Fader, forbarm dig)

Christe eleison, miserere qui nos redimisti sanguine tuo.

(Du, som har forløst os med dit blod)

Kyrie eleison, Domine, spiritus sancte, miserere.

(Herre, Helligånd, forbarm dig)

Her er kun de tre hovedled troperet med enkel prosatekst, der må ses som en forløber for en kyrietrop, hvor hvert af sangens 9 råb udvides til en rimet strofe, således som det bliver almindeligt i det 11.—16. århundredes tropedigtning. Indholdsmæssigt møder vi allerede hos Amalar et motiv, som bliver gennemgående i middelalderens Kyrietrop: anråbel-sen af treenheden gennem sangens tre dele. Men iøvrigt var tropernes tekstindhold rigt varieret, beregnet som de ofte var på at uddybe og kommentere grundpræget i de festdage, de knyttede sig til. Mange troper brugtes kun lokalt, har så at sige karakter af lejlighedsdigtning for den enkelte kirke, der ikke sjældent kunne have opimod en snes Kyrietrop til brug ved egne højtider, helgenfester o.l.

Som nævnt fortsatte man med nydigtning af troper til ind i det 16. århundrede, og for at give begreb om omfanget af den middelalderlige tropelitteratur kan det nævnes, at hymnologerne Clemens Blume og H. M. Bannister til *Analecta hymnica's* udgivelse af middelalderlige messetroper har samlet alene 165 Kyrietrop (se litteraturlisten). Når hertil kommer, at også Officiets — tidebønsordningens — sange blev troperet, er det ikke til at undre sig over, at man fra officielt kirkeligt hold måtte se på denne overhåndtagende trope-litteratur som en trusel mod den centrale liturgiske ordning. Uanset deres æstetiske og etiske værdi var og blev troperne vildskud på den kirkelige liturgis stamme, og med hård hånd bortskar Tridenterkonciliet ved midten af det 16. århundrede hele dette stof, på samme måde som man begrænsede antallet af tilladte sekvenser til 5. Af troperne eksisterer nu kun *titlerne* på de klassiske troper, som knyttede sig til de forskellige Kyriesange: »Lux et origo«, »Kyrie fons bonitatis« o.s.v.

Mens den katolske kirke således helt skilte sig af med Kyrietroperne, blomstrede genren videre på *protestantisk om-råde*, vel at mærke som troper på modersmålet. Luther selv har dog ikke i sine messeordninger foreskrevet andet end det rene græske Kyrie eleison, som ifølge »Deutsche Messe« 1526 nu kun skulle synges tre gange, ikke som før ni gange. At denne forskrift dog ikke uden videre er blevet fulgt i re-

formationstidens messe, viser de overleverede agender, hvor vi møder Kyrieleddet i følgende forskellige former: græsk med 3 eller 9 udråb, det græske oversat (Herre Gott, erbarme dich ...) med 3 eller 9 udråb, det græske med tysk tropering i 3 strofer eller endelig det oversatte i troperet form med 3 eller 9 strofer. Et ganske slående vidnesbyrd om den mangel på orden og ensartethed, der allerede på dette tidspunkt karakteriserer den evangeliske kirkes liturgi!

## 2. Kyrie i dansk-luthersk messe.

At dømme efter de ældste kilder for dansk messe- og salmesang har Kyrieleddet straks fra første færd været sunget i salmeform, d.v.s. som dansk troperet Kyrie i tre strofer. Således går teksterne til de i musikbilaget meddelte Kyriesalmer alle tilbage til Malmøbøgerne, nemlig dels til kilderne fra 1528 (Malmømessen og Claus Mortensøns salmebog), dels til den af Christian Pedersen udgivne Malmøsalmebog fra 1533. Jeg skal komme tilbage hertil under omtalen af de enkelte tekster, men vil forinden give en kort oversigt over, hvad reformationstidens øvrige danske kilder kan fortælle os om Kyriets anvendelse.

Mens *messehåndbogen fra 1535* uden nærmere kommentar blot anfører, at degnen skal sjunge Kyrie eleison, foreskriver *kirkeordinansen fra året 1537*, at »Kyrie eleison (sjunges) under adskillige noder efter tidens adskillighed, ligesom her til dags haver været holdet«, hvilket er udlagt: Kyrie på forskellige melodier alt efter kirkeårets skiftende tider<sup>1)</sup>.

*Vormodsens liturgiske håndbog fra 1539* har en så godt som enslydende forskrift for Kyrie, men er dog mere oplysende, forsåvidt den lader forskriften følge af salmen fra malmømessen: »Kyrie Gud fader alsomhøjeste trøst« med melodien, som vi kender den fra Thomissøn. Det er — som vi vil se — den Kyriesalme, der skulle dække den væsentligste

<sup>1)</sup> Abrahamsen (Liturg. Mus. s. 78) har misforstået tekstens ordlyd, som han mener skulle sigte til melodiernes melismatiske stil. — Løvrigt er ordinansen her ordret oversat fra Luthers »Formula missae« 1523.

del af kirkeåret, men der er flere grunde til at antage, at håndbogen underforstår brugen af danske Kyriesalmer også for kirkeårets andre tider. Dels vejer det i denne sammenhæng stærkt, at håndbogens egentlige redaktør var malmøpræsten Claus Mortensøn, som principielt ønskede en ren dansk messeordning, og i hvis salmebog fra 1528 vi jo allerede havde den danske Kyriesalme til påsketiden. Dels peger den følgende kilde, *Hans Taussens salmebog fra 1553*, i samme retning ved at bringe alle tre Kyriesalmer under messeordningen.

De nøjagtige retningslinier for salmernes brug til de forskellige tider af året får vi først i *Thomissøns salmebog 1569*, hvorefter »Kyrie Gud Fader alsom højeste trøst« skulle bruges fra Pinse til 4. søndag i Advent samt i fastetiden, »Kyrie Gud Fader af Himmerig« fra Juledag til Seksagesima og »Kyrie Gud Fader forbarme dig« i påsketiden.

Vi har hermed set, at de danske Kyriesalmer i ubrudt tradition kan føres tilbage til reformationstidens første år herhjemme. Det skal dog nævnes, at der også har været mulighed for *andet* end de danske Kyriesange, idet *Niels Jespersøn* i sit *Graduale* fra 1573 på de store festdage noterer Kyriet således: Jule- og påskedag rent græsk og pinsedag den lantinske Kyrietropé »Kyrie fons bonitatis«, en smuk markering af disse dages særlige karakter. På dette punkt er Jespersøn i nøje overensstemmelse med de principielle retningslinjer for »latinens« brug, der angives allerede i ordinansen 1537<sup>2)</sup>, men i hvor vid udstrækning anvisningen har været fulgt, er et andet spørgsmål, som ikke skal tages op her.

### 3. Kyriesalmernes tekster.

Da der hverken i Abrahamsens, Jeppesens eller Widdings undersøgelser (se litteraturliste) findes nogen klar redegørelse for de danske Kyrieteksters oprindelse eller mulige tilhørsforhold, skal vi i det følgende beskæftige os med de problemer, som knytter sig hertil. Jeg må her retfærdigvis forud-

<sup>2)</sup> Jvf. Harald Kent: Brændpunkter ... s. 38.

skikke, at først den i 1941 udgivne Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik I, 1, hvori fremlægges hele den tyske liturgisk-musikalske overlevering fra reformationstiden, har muliggjort en nærmere indtrængen i problemerne, såvel de tekstlige som de musikalske.

Den første af salmerne, *Kyrie Gud Fader alsom højeste trøst*, som vi første gang møder i Malmømessen 1528, har ikke kunnet spores til ældre tyske kilder. Derimod finder vi i senere tyske samlinger en Kyrietropé, der klart står i forbindelse med den danske. Den findes første gang i nedertysk version i Mecklenburgs messeordning 1540, derefter i højtysk form i Joh. Spangenberg's »Kirchengesenge«, Magdeburg 1545. Hvilken form der er den oprindelige, og hvorledes den danske forholder sig til de tyske, vil følgende sammenstilling af tekstfragmenter kunne fortælle noget om:

#### *Mecklenburg 1540*

Kyrie, ach Vater alderhögeste Godt,  
wo klen acht me Dyn Gebot.  
Schon unser Blintheyt,  
de grothe Sünde deyt:  
Erbarm Dy unser.

Christe, Du byst de Wech und dat ware Licht,  
de Porth der Warheyt und dat Leevent

.....

#### *Spangenberg 1545*

Kyrie, ach Vater allerhöchste Gott  
wie klein acht man doch Dein Gebot  
Verschon unser Blindheit,  
die viel Sünd tut.  
Erbarm Dich unser.

Christe, o Herre, Du bist der Tag und das wahre Licht,  
die Pforte der Wahrheit, das Leben,

.....

### *Malmømessen 1528*

Kyrie, Gud Fader alsomhögeste tröst  
Du est vor glede oc löst.  
Spar oss elende,  
beuar oss fra synd,  
forbarm dig offuer oss.

Christe du est vor vey och det sande liuss,  
sandhedzens port, kierlighedzens speiel,

.....

Rimfølgen i de tyske salmers strofe 1 beviser, at den nedertyske er den originale *Blintheyt* — *deyt*, som i højtysk bliver til *Blindheit* — *tut*. Den danske version knytter sig til den nedertyske, hvad vi kan se af 2. strofes førstelinje: .. »du est vor vey ..« = nedertysk .. »Du byst de Wech ..«, hvor den højtyske hedder: .. »Du bist der Tag ..«. Hvis vi ser bort fra den teoretiske og lidet sandsynlige mulighed, at den danske har stået fadder til den nedertyske, tvinges vi til antagelsen af et nedertysk — men os ukendt — forlæg for den danske salme, en Kyrietropo, som har været i brug i nordtyskland før Malmømessen i 1528. — Det er i denne forbindelse af ikke ringe interesse at konstatere, at den tysk-lutherske overlevering først fra slutningen af 1530-erne begynder at bringe egentlige Kyriesalmer. Er vores antagelse af et nedertysk forlæg for den danske Kyriesalme rigtig, må vi derfor i Mecklenburg-kyriet fra 1540 se en — varieret eller direkte — gengivelse af den hidtil ældst kendte *tyske* Kyrietropo. Og sporet hertil er altså den tidligste *danske* Kyrietropo.

I pagt med middelalderens latinske tropedigtning er »Kyrie Gud Fader alsomhøjeste trøst« formet som en treenigheds-salme, der med sit almene indhold nøje svarer til dens liturgiske funktion: at udfylde Kyriets plads til højtider af vidt forskellig karakter: Pinse, Trinitatis, Advent og Faste.

Julens Kyriesalme: »Kyrie Gud Fader af Himmerig« har det ikke været muligt at oplede noget tekstforlæg til, og da den fremkommer i en senere samling end de to andre (Malmø-salmebogen 1533), er der muligvis tale om en nydigtning til

supplering af Claus Mortensøns to salmer. Hvem der i så fald har digtet den, vides naturligvis ikke, men man kan jo gætte på Malmøsalmebogens udgiver, Christian Pedersøn, eller måske mere sandsynligt på Hans Taussen, hvis »jyske aftensang« fra Viborg optrykkes i Malmøsalmebogen, og hvis hele digtning overhovedet er af rent liturgisk præg.

Salmen er — i modsætning til den foregående — gennemført rimet, omend ikke gennemført metrisk. Ordene bæres frem i en ejendommelig blanding af poesi og prosa, som er så karakteristisk for den tids digtning. Af praktiske grunde er der ændret et par steder i den originale tekst, af mere væsentlig art er dog kun tillem্পningen af 3. strofes begyndelse, som i originalen hedder: »O Helligånd, som varst i den gierning mestermand/, at Jomfru fødte uden mand/ .«, hvilket man næppe ville få nutidsmennesker til at synge med synderlig alvor.

Karakteristisk for denne Kyriesalme er endvidere den gennemførte måde, hvorpå julebudskabet forbindes med Treenighedsmotivet. Anråbelsen stiles til *Faderen*, der af barmhjerlighed sendte sin søn; til *Kristus*, som blev menneske og til *Helligånden* som juleunderets formidler. Blandt de ikke få tyske Kyrie-salmer fra reformationstiden, som har været draget ind i denne undersøgelse, har jeg ikke mødt nogen, der så klart gennemfører ét motiv i alle tre strofer.<sup>3)</sup>

Påskens Kyriesalme, *Kyrie Gud Fader forbarme dig*, er med sin korte prosaform tekstligt af mindre interesse. Heller ikke den synes at have noget umiddelbart tysk forlæg<sup>4)</sup>, men kan jo meget vel være dannet efter en latinsk tropering af Kyrie Paschale. Man mærker sig, at den danske tropetekst — til forskel fra de tyske troper til dette Kyrie — bevidst betoner sin tilknytning til påsken gennem Christestrofens anråbelse af Jesus som »vort liv og opstandelse«.

<sup>3)</sup> Jvf. dog julekyriet af J. Geletzki i Böhm. Brødræs sangbog 1566: »Barmherziger Herre Zebaoth«, der er i ni strofer (Handb. I, 1, nr. 28).

<sup>4)</sup> Mindst af alt synes der at være nogen forbindelse med den nistrofede Kyriesalme i J. Horns sangbog 1544, der af Jeppesen foreslås som forbillede for den danske salme.

#### 4. Melodierne.

På kirkeårets største festdage (fraset påskedag) bruges fra gammel tid indenfor Romermessen og senere også i den lutherske *Kyrie fons bonitatis*, der på grund af sin høje rang benævnes som *Kyrie summum*. Det er denne Kyriemelodi, vores første salme, *Kyrie Gud Fader alsomhøjeste trøst*, slutter sig til. Med nedenstående melodieksempler fra Kyriemelodiens begyndelse skal der dels gives en almindelig illustration af tropens opståen og former, dels forsøges en placering af den danske melodiform.

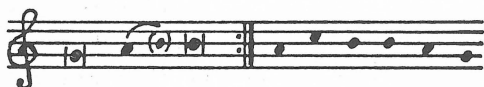
#### *Kyrie fons bonitatis*



A Ky-ri - e

B Ky-ri - e fons bo-ni - ta- tis, Pa-ter in-ge-ni - te ~

C Ky-ri-e Gott Vater in Ewig-keit, Gross ist Deine Barmherzigkeit ~

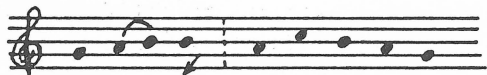


D { Ky-ri - e, alder-høge-ste Gott

{ Ach Va-der,

E { Ky-ri - e alsom højeste trøst

{ Gud Fa-der



F { Ky-ri - e, al-ler-höchster Gott



Ach Vater



A er det rene Kyrie med vidtspunden melisme på stavel-  
sen -e. B viser, hvorledes melismen troperes med den latinske  
tekst, som man ifølge Jespersøns Gradual skulle synge Pinse-  
dag. C indfører den hyppigst forekommende tyske tropering  
fra reformationstiden. De øvrige fra det 16. århundrede over-  
leverede tyske troperinger af dette Kyrie forholder sig gan-  
ske på samme måde til melodien. *Med een undtagelse:* den  
nedertyske fra Mecklenburg 1540 og dens højtyske variant i  
Spangenberg's »Kirchengesenge« 1545, som er gengivet ud for  
D og F. Mens tekst C nøjes med at sammenstuve oversky-  
dende tekststavelser på enkelte toner uden at foretage ind-  
greb i melodigangen, har en sådan fremgangsmåde ikke væ-  
ret gennemførlig for tekst D og F, som kommer over vanske-  
lighederne ved at *udvide* melodien, D ved en gentagelse af  
begyndelsesmotivet og F ved en forskydning een tone op af  
begyndelsesmotivet.<sup>5)</sup>

Som det vil ses af E, knytter den danske form sig — for-  
uden i teksten — også i melodien til den nedertyske kilde. På  
linje med vores tekstundersøgelse godtgør en sammenligning  
mellem de *fuldstændige* melodiversioner til D, E og F, at der  
ikke kan være tale om noget direkte afhængighedsforhold  
mellem de tre kilder. Men samtidig får man en musikalsk  
bekræftelse på, at den nedertyske og den danske form er mere  
intimt i slægt med hinanden end den nedertyske og den høj-  
tyske. Den musikalske analyse af kilderne bestyrker derfor  
yderligere den før fremsatte formodning om, at både den dan-  
ske og den tyske Kyriesalme går tilbage til et ældre, ukendt  
nedertysk forlæg.

Den storslåede melodi er — som den fremtræder hos Tho-  
missøn — en næsten ren gengivelse af den gregorianske me-  
loditradition, som findes i Graduale Romanum. Kun i 2. stro-  
fes 2. linie: »Sandhedens port .« er der en plet på stilens  
renhed, der her må kræve melodigangen: e-g-a-c' (i stedet  
for d-g-a-c').

---

<sup>5)</sup> Der er derfor al mulig grund til at betragte Spangenberg's variant  
som en trykfejl.

Det er ikke uden grund, når Kyrie fons bonitatis er blevet kaldt »en melodi af kongelig pragt« (Peter Wagner), og at den hører til de »klassiske« melodier indenfor den gregorianske sang. Læg mærke til, hvorledes den opbygger en melodisk stigning gennem de tre led. Melodigangen i strofernes intonation er hver gang en ny, ledende op i et stadigt højere leje: h, c', d'. Derimod har hele midterdelen og slutningen i hver strofe samme melodi, hvis *virkning* dog stadigt ændres med den ændrede intonation.

Til julekyriets melodi, *Kyrie Gud Fader af Himmerig*, knytter der sig væsentlig større musikalske problemer end til de andre melodier. Det har her vist sig nødvendigt at tage en del musikalske og kildemæssige spørgsmål op, som måske vil føles lovlig omstændelige til belysning af en enkelt lille melodis tilblivelseshistorie. Men det er her som med et puslespil: man bliver helst ved til brikkerne er på plads. Og så er det jo ikke utænkeligt, at den, der står ved siden af, får lyst til at se billedet danne sig. Ikke-puslespil-interessererede kan godt springe det følgende over for at vende tilbage ved de afsluttende bemærkninger om denne melodi.

Lad os begynde med melodiens identitet — hvad er det for en Kyriemelodi? Hos Abrahamsen får vi at vide, at det er den samme som i Romermessens Missa VII, som efter sin trope benævnes *Kyrie Rex splendens*. Denne påstand gentages hos Widding og Jeppesen, og melodibestemmelsen turde også være rigtig, hvis man begrænser undersøgelsen til Kyriesalmens første strofe, hvis melodi er næsten identisk med det nævnte Kyries første led. Men fortsætter man jævnføringen, begynder det straks i 2. strofe at knibe med at få de to melodier til at passe til hinanden, og med 3. strofe bliver det helt galt, idet enhver lighed med det påståede forlæg hører op her. Den tanke måtte derfor ligge nær, at vores Kyriesalme kunne have forbindelse med en anden af romermessens Kyriemelodier, og ved en nærmere gennemgang af disse bekræftes denne formodning, idet Kyrie i Missa XIV, *Jesu Redemptor*, for 2. og 3. leds vedkommende i hovedtrækkene svarer til Kyriesalmens 2. og 3. strofe.

Inden vi går nærmere ind på den danske melodiforms forhold til de to messemelodier, må vi derfor undersøge det indbyrdes forhold mellem Kyriemelodierne *Rex splendens* (R) og *Jesu Redemptor* (J). En sammenligning mellem de to melodier, der findes gengivet i artiklens afsluttende nodebilag, fører os til følgende: *Kyrie I* er med små afvigelser ens i de to melodier. *Christe*-afsnittene divergerer i begyndelsen, mens slutningen («leison») i hver melodi er en gentagelse af slutningen i *Kyrie I* og således følger nogenlunde samme melodigang. Det må dog til de melodiske forskelle i *Christe*-afsnittene bemærkes, at de ikke føles afgørende, idet midterdelen i J. (i nodeeksemplet angivet som *e*) må betragtes som en sammentrækning af midterdelen i R (E+B). Det nære melodiske slægtskab, som således karakteriserer udviklingen i de to Kyriemelodiers to første led, hører op, når vi kommer til *Kyrie II*, hvor melodierne former sig helt forskelligt. Mens R her nøje knytter sig til melodigangen i de to første led og blot er en udvidet gentagelse af *Christedelen*, glider J helt ud af spor, ikke blot melodisk, men også tonalt. Vi vil derfor supplere den formale analyse af Kyriemelodierne med en undersøgelse af tonartsforholdene i de to melodier.

Graduale Romanum angiver for dem begge 8. tonart, d.v.s. den hypomixolydiske, hvor grundtonen er *g* og dominanten *c'*. Ud fra den iagttagne (omtrentlige) overensstemmelse mellem *Kyrie I* og *Christe* i de to Kyriesange gælder således også som fælles træk, at de to første led på en meget kraftig måde akcentuerer det dybe toneleje i 8. tonart. De fremherskende kadencer på tonen *d* samt — navnlig i J — den markerede brug af tonen *a* fremkalder et stærkt indtryk af, at tonarten snarere er dorisk end hypomixolydisk. Og mens dette blandingspræg af 1. og 8. tonart gennemtrænger hele R — altså også *Kyrie II* —, forlader J med *Kyrie II* det dybe toneområde for at lade hele det sidste led dominere af det høje toneleje fra grundtonen op til kvint og sekst. Med andre ord sker der her et regulært tonartskifte fra den plagale 8. tonart til den autentiske 7., hvorved det samlede forløb i denne melodi yderligere får karakter af tonal blanding.

Vanskeligheden ved entydigt at placere melodierne tonalt må sikkert i sig selv tages som udtryk for melodiernes *ælde*, — ses som et vidnesbyrd om, at de er affattet i en periode, der ikke i praksis regnede med det fint udviklede ottetonart-system (Oktoechos). Vel møder vi allerede i det 10. århundrede teoretiske beskrivelser af de 8 »kirketonararter« — 4 autentiske og 4 plagale —, men læren om tonarterne har, anvendt på det ældste lag indenfor den gregorianske sang, kun betinget gyldighed. Og til det ældste lag indenfor kirkesangens overlevering hører netop for en stor del melodier, der som Kyrie Rex splendens er i 8. tonart. Det kan f. eks. ses indenfor Tractusleddet, der altid er enten i 8. eller 2. tonart, og som benytter sig af et sæt toneformler, der går igen fra sang til sang efter samme princip som i Psalmodien.

Et særligt forhold knytter der sig i denne sammenhæng til melodierne i 8. tonart, fordi der her — til imødegåelse af tritonus (f—h) — ikke sjældent indføres et b for h. Men i samme øjeblik sker der en forplumring af tonarten, som derved får karakter af dorisk.<sup>6)</sup> Der kan henvises til adskillige eksempler herpå blandt messesangene (Introit. »Lux fulgebit«, All. »Dominus dixit«, Grad. »Deus vitam meam« m. fl.), hvor det rene mixolydiske præg sløres gennem indførelse af fordybet tert. Vi skal se, hvorledes dette forhold kommer til at spille ind i det aktuelle tilfælde. Betragtningen af de to gregorianske Kyriemelodiers form og tonalitet kan samles således: I form og melodi er der så nært slægtskab mellem dem, at det må skyldes et direkte afhængighedsforhold. En sammenblanding af melodierne, som vi møder det i dansk overlevering, er derfor fuldt forklarlig. Melodiernes tonale vaklen sammen med en specielt for 8. tonart gældende tonal usikkerhed er vigtige forudsætninger til forståelse af den danske version.

Lad os herefter vende tilbage til vort udgangspunkt og undersøge den formale og tonale struktur i Thomissøns julekyrie

---

<sup>6)</sup> Så tidligt som det 10. årh. berøres problemet i en teoretisk traktat, hvor forf. advarer mod denne udviskning af tonarten (jvf. H. Riemann: Handbuch der Musikges. I, 2, udg. s. 71).

i forhold til romermessens to kyriemelodier. Den danske version tager sig ud som en krydsning på følgende måde: Kyrie I = Kyrie R; Christe-strofen henter sin begyndelse fra Kyrie J (»Christe«) og sin slutning fra Kyrie R (»eleison«); Kyrie II = Kyrie J, sidste Kyrieråb. Udfra de symboler, der i nodebilaget er anbragt for de enkelte led (store bogstaver til Kyrie R og små til J), tegner Thomissøns form sig således:

<i>Kyrie I</i>	<i>Christe</i>	<i>Kyrie II</i>
A B C	d e C	g h h i

Foruden denne konfusion i formen lægger vi mærke til, at der indføres fast b for h i tredje strofe, uden at selve melodien ændres væsentligt.

Vi har ovenfor omtalt, hvorledes den gregorianske melodi er tonalt flertydig, og vi berørte også, at melodier i 8. tonart ofte fordyber h til b af melodiske grunde. Disse forhold har medført, at Kyriemelodien Jesu Redemptor, hvortil Thomissøns redaktion jo overvejende knytter sig, på germansk område efterhånden fæstner sig som en dorisk, eller rettere *hypodorisk* melodi, mens den romanske tradition fastholder melodien oprindelige tonale særpræg.<sup>7)</sup> Lad os derfor se nærmere på Kyrie Jesu Redemptor i germansk overlevering, såvidt kildemateriale er for hånden.

Tidligst møder vi den tyske form i et Graduale fra Thomaskirken i Leipzig fra det 14. århundrede.<sup>8)</sup> Vi ser her (jvf. nodebilag), hvorledes den løse indførelse af b farver alle Kyriets dele, og vi lægger desuden mærke til, at det sidste »Kyrie eleison-råb tilføjer det græske ord for »os«: *himas* (forbarm dig over os), og at melodien udvides i dette sidste råb, og at den kadencerer på d, kvarten under grundtonen. Denne form følges — som vist — af den tidligste lutherske kilde: *Lossius'* kantonale, Lüneburg 1553 med senere udgaver (udg. 1561 på kgl. bibliotek). Noteringsmåden hos *Lossius* ligner

<sup>7)</sup> En gengivelse af melodien i forbindelse med en anden tropering, »Cunctipotens dominator«, efter et fransk ms. fra det 13. årh. synes dog allerede at kræve lejlighedsvis brug af b i sidste strofe. Jvf. P. Wagner: *Einführung III*, s. 504—505.

<sup>8)</sup> Udg. af Peter Wagner: *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig ... I-II*, 1930/32 (Publikationen Älterer Musik, 5. und 7. Jg.).

Thomissøns deri, at Kyrie II noteres med *fast b*, ligesom man hefter sig ved den fælles anvendelse af tertskadencen: a-b-g.

På tysk område, både katolsk<sup>9)</sup> og luthersk, har dette Kyrie tilhørt repertoireet under navn af *Kyrie Apostolicum* og synes i senere tid særlig at have været i brug i de nordlige egne med Hamburg som centrum. Ud fra repertoireet i et ufuldstændigt messehåndskrift fra Hamburg 1554<sup>10)</sup> sammenholdt med Kyriets forekomst i Franz Eler's »*Cantica sacra*«, Hamburg 1588, kan vi slutte os til en særlig nordtysk tradition. Hos Eler er den tonale omtydning fuldstændig gennemført, idet melodien noteres uden fortegn fra *d* og med tonartsangivelsen hypodorisk. Det er den her opridsede tyske tradition af melodien, — som iøvrigt kan følges videre op til Michael Prätorius' 4- og 5-stemmige udsættelser i »*Missodia Sionia*« 1611<sup>11)</sup>, — der danner baggrund for den danske redaktion.

For at gøre billedet fuldstændigt, må vi mærke os, at Thomissøns melodi i de afsnit, der knytter sig til Kyrie J, ikke er nogen nøje afspejling af den germanske tradition. Dels slutter begyndelsen af Christe-strofen sig overvejende til den romanske version, som vi har i Grad. Romanum, dels er det karakteristiske initial i Kyrie II: g-d'-c'-d'-f'-d' hos Thom. erstattet af det mindre markante opsving til e'.

Denne melodiundersøgelse har ikke kunnet påvise noget umiddelbart til den danske Kyriesalmes melodiform, men den har søgt at forklare den som en blanding af to nært beslægtede Kyriemelodier, ligesom den har givet en såvel teoretisk som historisk begrundelse for det påfaldende tonartskifte, som indtræffer i Kyriesalmens sidste strofe. Den mest nærliggende konklusion af analysen må være, at der foreligger en *nyredigering* i forbindelse med den danske Kyriesalme, en konklusion, som bliver bekræftet i Niels Jespersøns Graduale 1573. Som tidligere nævnt findes Kyrie her både troperet og utroperet. Det troperede, d.v.s. Kyriesalmen, er en nøje overtagelse af Thomissøns. Det utroperede (som er noteret i node-

<sup>9)</sup> Jvf. M. Sigl: s. 28.

<sup>10)</sup> Kgl. Bibl. Ms. Thott 151 fol.

<sup>11)</sup> M. Prätorius: Gesamtausgabe, Bd. XI nr. 12 og 36.

bilaget) viser en afvigende struktur, der ganske vist også synes at sammenblende det to Kyriemelodier, men som med Kyrie II principielt knytter sig til Kyrie Rex splendens. Jespersøn nedfælder således til juledag Kyriet efter ældre (dansk?) tradition, mens Kyriesangen til de efterfølgende helligdage skal lyde med ny tekst og tildels nyredigeret melodi. Om det så er Taussen, Thomissøn, eller en anden, der »var i den gerning mestermand« at flikke melodien sammen, ved vi ikke. Under alle omstændigheder er melodien ikke så lidt af en bastard, men som sådan faldet ganske heldigt ud.

Thomissøns melodi til påskekyriet, *Kyrie Gud fader, forbarme dig*, følger med få, men karakteristiske varianter Romermessens *Kyrie Paschale*. At den danske version heller ikke i dette tilfælde ensidigt bygger på germansk-luthersk tradition viser slutningen af 1. strofe, hvor alle tyske kilder har melodibevegelsen: a-g-e-f-g-e, men hvor Thom. (samstemmende med Grad. Rom.) har: a-g-f-g-e. Melodigangen ved slutningen af såvel 2. som 3. strofe afviger hos Thom. ikke blot fra den romanske form i Grad. Rom., men også fra de fleste lutherske kilder. Som man vil se af nedenstående sammenstilling, er Thom. her nærmest beslægtet med formen i den bøhmiske sangbog af J. Horn, 1544.

Continuation of Kyrie II

Rettelse:

Side 74, sidste afsnit 2. linie, læses:

umiddelbart forlæg til den danske ....



Den slags tilsyneladende uvæsentlige småvarianter røber, at gregorianasangen i Danmark har haft sit eget præg, hvilket naturligvis ikke er nogen nyhed. Men der er dog ikke tvivl om, at en dybtgående musikalsk og kildemæssig undersøgelse af den gregorianske sangs overlevering herhjemme vil være meget givende og derfor bør tages op. Det har ikke mindst den lille studie over de danske Kyriemelodier overbevist mig om.

##### 5. *Mogens Pedersøns udsættelser.*

Som grundlag for sine bearbejdelser af de tre Kyriesalmer har Mogens Pedersøn naturligt nok brugt Thomissøn, — og andre kilder kunne heller ikke komme i betragtning. Bortset fra ubetydelige rytmiske tillempninger er der kun et enkelt sted i Mogens Pedersøns bearbejdelse af julekyriet, som kort bør omtales: det tonale skifte fra 2. til 3. strofe, hvor Mogens Pedersøn i stedet for at bibeholde grundtonen *g*, forskyder satsen en tone op og transponerer melodien til *a mol*. Til gengæld harmoniserer han den dorisk! Hovedmelodien ligger for Julekyriets og Påskekyriets vedkommende i diskanten, mens »Kyrie Gud Fader al som højeste trøst« gennemfører melodien i tenoren. Men nogen principiel forskel i satsbilledet er der ikke mellem de tre udsættelser, der ligesom de øvrige 28 salmeudsættelser i »Pratum spirituale« anvender overvejende akkordlig skrivemåde. Satserne er særdeles velklingende for kor og vil forhåbentlig blive brugt og påskønnet; til mere specielle liturgiske lejligheder er disse Kyriesalmer såre velegnede, hvadenten man vælger den enstemmige, gregorianske form eller Mogens Pedersøns bearbejdelse.

Til slut blot et par ord om Kyriesalmernes skæbne i senere dansk salmesang. I kraft af deres liturgiske funktion blev deres levetid ret betydelig, ja, væsentlig længere end det ses af de officielle kirkesangbøger. Guldbergs salmebog 1779 var den første, der droppede de tre salmer, men den helt op til vor tid lokalt benyttede Kingo-salmebog optrykker salmerne uændret fra oplag til oplag. Et interessant bevis på Kyriesalmens forbavsende levskraft har Knud Jeppesen meddelt i indled-



ningen til Mogens Pedersøns værker: efter et fonogram i Dansk folkemindesamling (1927) gengives her salmen »Kyrie Gud Fader alsom højeste trøst«, således som den blev sunget i Sevel kirke endnu i 1880-erne.

Og det er unægtelig et vægtig vidnesbyrd om den danske Kyrietraditions styrke, at der skulle mere end 100 år til, før dette centrale messeled, kirkens ældgamle bodsråb helt var forstummet — kvalt i den jævnt fremadskridende liturgiske opløsning.

---

### Litteratur.

Peter Wagner: Einführung in die Gregorianischen Melodien I (1910) og III (1921).

J. A. Jungmann: Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe. I-II (1949).

Léon Gautier: Histoire de la Poésie Liturgique au Moyen Age. Les Tropes. (1886).

Analecta Hymnica medii aevi bd. 47 og 49, (1905—1906). Indeholder hhv. Ordinariums og Propriums troper, samlet og udg. af Blume og Bannister.

Clemens Blume: Poesie des Hochamtes im Mittelalter. Die Kyrie-Tropen. (Stimmen aus Maria-Laach, Bd. 71, s. 18 ff. (1906).

M. Sigl: Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung. Dissertation ... Regensburg (1911).

Hans Lietzmann: Liturgische Texte IV (1909).

Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik, Nach den Quellen herausgegeben von K. Ameln, C. Mahrenholz und W. Thomas. I, 1 (1941).

Theobald Schrems: Die Geschichte des Gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten. Dissertation ... Freiburg (1930).

E. Abrahamsen: Liturgisk Musik i den danske Kirke efter Reformationen (1919).

Niels Møller: Salmesprog og Salmetyper. (1923).

Sev. Widding: Dansk Messe-, Tide- og Salmesang 1528-73. I—II (1933).

Knud Jeppesen: Indledning til Mogens Pedersøns værker. Dania sonans I (1933).

Harald Kent: Brændpunkter i Reformationstidens Gudstjeneste-Ordning (1937).



# *Tre gamle danske Kyriesalmer*

*i enstemmig form*

*fra*  
*Hans Thomissøns Psalmebog*  
*1569*

*og*  
*i femstemmig udsættelse*  
*af*

*Mogens Pedersøn: "Pratum Spirituale."*  
*1620*

*Med enkelte tekstændringer af Harald Vilstrup*

*Dansk Kirkesangs årsskrift 1952*  
*Musikbilag.*



# Tre gamle danske Kyriesalmer.

## I. Kyrie Gud fader al som højeste trøst.

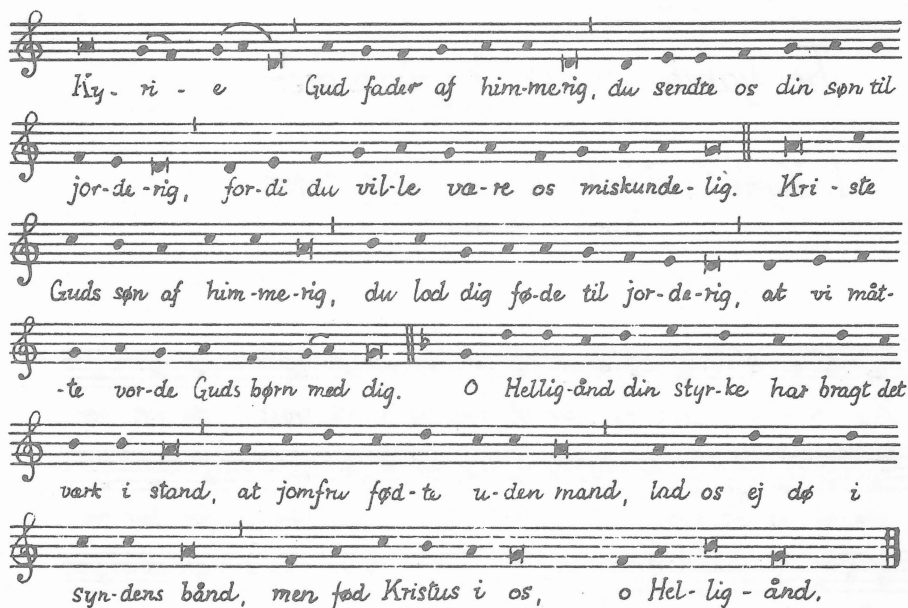
Kyrie i pinsen.

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The music is in a simple, folk-like style with a steady rhythm. The lyrics are: Ky - ri - e Gud fa - der al som hø - je - ste trøst, du est vor glæ - de og lyst, spar os vi be - de, be - var os fra synd, for - bar - me dig o - ver os. Kri - ste, du est vor vej og det san - de lys, sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le kri - stnes liv og råd, du os til vor sa - lig - hed gi - ven var. For - bar - me dig o - ver os. Ky - ri - e, Hel - lig - ånd i e - vig - hed, vær hos os med din mis - kun - de - lig - hed. Vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes. vi på dig nu hå - be. For - bar - me dig o - ver os.

Ky - ri - e Gud fa - der al som hø - je - ste trøst, du est vor  
glæ - de og lyst, spar os vi be - de, be - var os fra synd, for - bar - me  
dig o - ver os. Kri - ste, du est vor vej og det  
san - de lys, sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le  
kri - stnes liv og råd, du os til vor sa - lig - hed gi - ven var.  
For - bar - me dig o - ver os. Ky - ri - e,  
Hel - lig - ånd i e - vig - hed, vær hos os med din mis - kun - de -  
lig - hed. Vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta -  
bes. vi på dig nu hå - be. For - bar - me dig o - ver os.

## II Kyrie Gud fader af himmerig.

Kyrie i julen.



Ky - ri - e Gud fader af him - merig, du sendte os din søn til  
jor - de - rig, for - di du vil - le væ - re os miskunde - lig. Kri - ste  
Guds søn af him - me - rig, du lod dig fø - de til jor - de - rig, at vi måt -  
- te vor - de Guds børn med dig. O Hellig - ånd din styr - ke har bragt det  
vært i stand, at jomfru fød - te u - den mand, lad os ej dø i  
syn - dens bånd, men fød Kristus i os, o Hel - lig - ånd.

## III. Kyrie Gud fader forbarme dig.

Kyrie i påsken.



Ky - ri - e, Gud fader forbar - me dig o - ver os. Kri - ste,  
du est vort lys og op - stan - del - se, for - barme dig o - ver os.  
Ky - ri - e Hel - lig - ånd, hjælp os vor trø - stermand,  
for - bar - me dig o - ver os.

"Pratum spirituale" 1620.

Kyrie i pinsen.

S. Ky - ri - e Gud fa - der al - som - hø - je - ste trøst, du

A. Ky - ri - e Gud fa - der al - som - hø - je - ste trøst, du

T.1. Ky - ri - e Gud fa - der al - som - hø - je - ste trøst, du

T.2. Ky - ri - e Gud fa - der al - som - hø - je - ste trøst, du

B. Ky - ri - e Gud fa - der al - som - hø - je - ste trøst, du

est vor glæ - de og lyst, spar os, vi be - de,

est vor glæ - de og lyst, spar os, vi be - de,

est vor glæ - de og lyst, spar os, vi be - de,

est vor glæ - de og lyst, spar os, vi be - de,

est vor glæ - de og lyst spar os, vi be - de,

be - var os fra synd, for - bar - me dig o - - ver os.

be - var os fra synd, for - bar - me - dig o - - ver os.

be - var os fra synd, for - bar - me dig o - ver os, over os.

be - var os fra synd, for - bar - me dig o - ver os

be - var os fra synd, for - bar - me dig o - - ver os

Kri - ste, Kri - ste, du est vor vej og det san - de lys,  
 Kri - ste, Kri - ste, du est vor vej og det san - de lys,  
 Kri - ste, Kri - ste, du est vor vej og det san - de lys,  
 Kri - ste - ste, du est vor vej og det san - de lys,  
 Kri - ste, du est vor vej og det san - de lys,

sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le kristnes liv og råd.  
 sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le kristnes liv og råd  
 sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le kristnes liv og råd, du  
 sand - he - dens port, kær - lig - he - dens spejl, al - le kristnes liv og råd,  
 sandhe - dens port kær - lig - he - dens spejl, al - le kristnes liv og råd, du

du os til vor sa - lig - hed gi - ven var, for - bar - me dig o - ver os.  
 du os til vor sa - lig - hed gi - ven var, for - bar - me dig o - ver os.  
 os til vor sa - li - hed gi - ven var, for - bar - me dig o - ver os, over os  
 du os til vor sa - lig - hed gi - ven var, for - bar - me dig over os.  
 os til vor sa - lig - hed gi - ven var, for - bar - me dig o - ver os.



Ky - ri - e Hel - lig ånd, i e - vig - hed vær hos os med din mis - kum - de - lig

Ky - ri - e Hel - lig ånd, i e - vig - hed vær hos os med din mis - kum - de - lig

Ky - ri - e Hel - lig ånd i e - vig - hed vær hos os med din mis - kum - de - lig

Ky - ri - e Hel - lig ånd i e - vig - hed, vær hos os med din mis - kunde - lig

Ky - ri - e Helligånd i e - vig - hed, vær hos os med din mis - kunde - lig

-hed, vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes, vi på

-hed, vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes, vi på

-hed, vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes, vi på

-hed, vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes, vi på

-hed, vor synd vil vi be - græ - de, lad os ej for - ta - bes, vi på

dig nu hå - be, for - bar - me dig o - ver os

dig nu hå - be, for - bar - me dig o - ver os.

dig nu hå - be, for - bar - me dig o - ver os.

dig nu hå - be, for - bar - me dig o - ver os.

dig nu hå - be, for - bar - me dig o - ver os.

# Kyrie i julen.

Ky-ri - - - e, Gud fa-der af him-me-rig, du sende os din  
 Ky-ri - - - e, Gud fa-der af him-me-rig, du sende os din  
 Ky-ri - - - e. Gud fa-der af him-me-rig, du sende os din  
 Ky-ri - - - e. Gud fa-der af him-me-rig, du sende os din  
 Ky-ri - - - e, Gud fa-der af him-me-rig, du sende os din

søn til jor-de-rig, for-di du vil-de væ-re os mis-kun-de-lig.  
 søn til jor-de-rig, for-di du vil-de væ-re os mis-kun-de-lig.  
 søn til jor-de-rig, for-di du vil-de væ-re os mis-kun-de-lig.  
 søn til jor-de-rig, for-di du vil-de væ-re os mis-kun-de-lig.  
 søn til jor-de-rig, for-di du vil-de væ-re os mis-kun-de-lig.

Kri-ste Guds søn af him-me-rig, du lod dig fø-de til jor-de-rig, at vi  
 Kri-ste Guds søn af him-me-rig, du lod dig fø-de til jor-de-rig, at vi  
 Kri-ste Guds søn af him-me-rig, du lod dig fø-de til jor-de-rig, at vi  
 Kri-ste Guds søn af him-me-rig, du lod dig fø-de til jor-de-rig, at vi  
 Kri-ste Guds søn af him-me-rig, du lod dig fø-de til jor-de-rig, at vi

mæt-te vor-de Guds børn med dig O Hel-lig-  
 mæt-te vor-de Guds børn med dig O Hel-lig-  
 -te vor-de Guds børn med dig. O Hel-lig-  
 mæt-te vor-de vi måtte vor-de Guds børn med dig. O Hel-lig-  
 mæt-te vor-de Guds børn med dig. O Hel-lig-

- ånd, din styrke har bragt det værk i stand, at jomfru fød-te u-den mand, lad os ej  
 - ånd, din styrke har bragt det værk i stand, at jomfru fød-te u-den mand, lad os ej  
 - ånd, din styrke har bragt det værk i stand, at jomfru fød-te u-den mand, lad os ej  
 - ånd, din styrke har bragt det værk i stand, at jomfru fød-te u-den mand, lad os ej  
 - ånd, din styrke har bragt det værk i stand, at jomfru fød-te u-den mand, lad os ej

dø i syndens bånd, men fød Kristus i os, O Hel-lig- ånd.  
 dø i syndens bånd, men fød Kristus i os, O Hel-lig- ånd.  
 dø i syndens bånd, men fød Kristus i os, O Helligånd, o Hel-lig- ånd.  
 dø i syndens bånd, men fød Kristus i os, O Helligånd, o Hel-lig- ånd.  
 dø i syndens bånd, men fød Kristus i os, O Hel-lig- - - ånd.

Kyrie i påsken.

Musical score for the first system of 'Kyrie i påsken.' It consists of five staves. The lyrics are: Ky - ri - e Gud fa - der for - bar - me dig o - ver. The music is written in a common time signature with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for the second system of 'Kyrie i påsken.' It consists of five staves. The lyrics are: os. Kri - ste, du est vort liv og op - standel - ver os. Kri - ste, du est vort liv og op - standel - ver os. Kri - ste, du est vort liv og op - standel - ver os. Kri - ste, du est vort liv og op - standel - ver os. The music continues in the same style as the first system.

Musical score for the third system of 'Kyrie i påsken.' It consists of five staves. The lyrics are: -se, for - bar - me dig o - ver os. Ky - - -se, for - bar - me dig o - ver os. Ky - - -se, for - bar - me dig o - ver os. Ky - - -se, for - bar - me dig o - ver os. Ky - ri - -se, for - bar - me dig o - ver os. Ky - ri - The music concludes with a final note on the fifth staff.

ri-e Hel-lig-ånd, hjælp os vor trø-ster-mand, for-  
 ri-e Hel-lig-ånd, hjælp os vor trø-ster-mand, for-  
 ri-e Hel-lig-ånd, hjælp os, hjælp os vor trø-ster-mand, forbar-  
 e Hellig-ånd, hjælp os, hjælp os vor trø-ster-mand, for-  
 e Hel-lig-ånd, hjælp os, hjælp os vor trø-ster-mand, for-

-bar-me dig o-ver os.  
 -bar-me dig o-ver os.  
 -me dig o-ver os.  
 -bar-me dig o-ver os.  
 -bar-me dig o-ver os.



*Kyrie*  
Rea splendens  
(R)

*Kyrie*  
Jesu Redemptor  
(J)

Thom.  
1569  
Ky - ri - e  
Gud Fader af Himmerig

Jesper son  
1573  
p. 40  
Ky - ri - e

Thomask.  
Grad.  
(14. dsch.)  
p. 234

Lossius  
1553

A B C D E B C F E B C

Ky - ri - e le - i - son. Chri - ste le - i - son Ky - ri - e le - i - son.

Ky - ri - e le - i - son. Chri - ste le - i - son. Ky - ri - e le - i - son.

Ky - ri - e le - i - son.

Ky - ri - e le - i - son. Chri - ste le - i - son. Ky - ri - e le - i - son le - i - son y - mas.

Ky - ri - e le - i - son.

Ky - ri - e le - i - son hi - mas.

3. Kyrie. x) [h] x) x) 3. Kyrie. 2x





