



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΕΥΡΩΠΑΪΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΘΕΜΑ:**

Το Γερμανικό - Λουθηρανικό *Choral* και τα αντίστοιχα είδη του στην Αγγλία: Μια συγκριτική έρευνα για την εκκλησιαστική χορωδιακή μουσική από την εποχή της θρησκευτικής Μεταρρύθμισης μέχρι το τέλος της Μπαρόκ περιόδου.

**ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ ΣΟΥΛΤΑΝΑ ΔΕΣΠΟΙΝΑ**

**A.M.: msa18049**



**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μελιγκοπούλου Μαρία – Έμμα**  
**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022**

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κυρία Μαρία Έμμα Μελιγκοπούλου, Επίκουρη καθηγήτρια του τμήματος Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, για την καθοδήγηση και υποστήριξή της κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας μου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης όλους τους καθηγητές του τμήματος και ιδιαίτερα την κυρία Μόνικα Ανδριανοπούλου για τις γνώσεις που μου προσέφεραν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Τέλος οφείλω ένα ευχαριστώ στους γονείς και τους φίλους μου για την υποστήριξη και το ενδιαφέρον τους κατά την φοίτησή μου στο πανεπιστήμιο.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Εισαγωγή – τεκμηρίωση της ερευνητικής εργασίας</b>	<b>5</b>
1.1 Εισαγωγή	5
1.2 Ετυμολογία και ορολογία	6
1.3 Ερευνητικοί στόχοι	7
1.4 Ερευνητική τεκμηρίωση – μεθοδολογία της έρευνας	7
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΛΟΥΘΗΡΑΝΙΚΟΥ CHORAL ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗ</b>	<b>9</b>
2.1 Ιστορική διερεύνηση της εμφάνισης του Λουθηρανικού <i>Choral</i>	9
2.2.1 Η προέλευση του μελωδικού υλικού του Λουθηρανικού <i>Choral</i>	11
2.2.2 Η μορφολογική δομή του Λουθηρανικού <i>Choral</i>	15
2.2.3 Το <i>Choral</i> κατά την εποχή Μπαρόκ	26
2.2.4 Άλλα είδη χορωδιακής μουσικής που αναπτύχθηκαν από το <i>Choral</i> στη Γερμανία	31
2.2.5 Τα <i>Choral</i> του J.S. Bach	35
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΑΓΓΛΙΚΑΝΙΚΩΝ HYMN, ANTHEM ΚΑΙ CHANT ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΟΜΗ</b>	<b>37</b>
3.1 Σύντομη ιστορική επισκόπηση της εμφάνισης των αντίστοιχων του <i>Choral</i> Αγγλικανικών ειδών: <i>Hymn, Anthem, Chant</i>	37
3.2.1 Οι αντίστοιχοι του <i>Choral</i> Αγγλικοί θρησκευτικοί ύμνοι: α) <i>Hymn</i>	40
3.2.2 Η προέλευση του μελωδικού υλικού του <i>Hymn</i> έχει τρεις κύριες πηγές:	45
3.2.3 Μορφολογική Δομή του Αγγλικανικού Ύμνου ( <i>Hymn</i> )	45
3.2.4 Το <i>Hymn</i> κατά την εποχή Μπαρόκ	46
3.2.5 <i>Hymns</i> του Henry Purcell (1659-1695)	47
3.2.6 <i>Hymns</i> του G. F. Handel (1685-1759)	48
3.3.1 Οι αντίστοιχοι του <i>Choral</i> Αγγλικοί θρησκευτικοί ύμνοι: β) <i>Anthem</i>	49
3.3.2 Μορφολογική δομή του <i>Anthem</i>	50
3.3.3 Το <i>Anthem</i> κατά την εποχή Μπαρόκ	53
3.3.4 <i>Anthems</i> του Henry Purcell	54
3.3.5 <i>Anthems</i> του G. F. Handel	57
3.4.1 Το <i>Anglican Chant</i>	59
3.4.2 Μορφολογική Δομή του Αγγλικανικού <i>Chant</i>	59
3.4.3 Το Αγγλικανικό <i>Chant</i> κατά την εποχή Μπαρόκ	62
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b>	<b>63</b>
4.1 Σύγκριση	63

<b>4.1.1 A. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο <i>Choral</i> και το <i>Hymn</i>:</b>	<b>64</b>
<b>4.1.2 A. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο <i>Choral Motet</i> και το <i>Anthem</i></b>	<b>65</b>
<b>4.1.3 A. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο <i>Choral</i> και στο <i>Chant</i></b>	<b>65</b>
<b>4.2 Συμπεράσματα</b>	<b>66</b>
<b>4.3 Προτάσεις για το μέλλον</b>	<b>67</b>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Εισαγωγή – τεκμηρίωση της ερευνητικής εργασίας

### 1.1 Εισαγωγή

Η παρούσα πτυχιακή εργασία επικεντρώνεται στην εμφάνιση και εξέλιξη του εκκλησιαστικού *Choral*, ως είδους λατρευτικής φωνητικής μουσικής από την Εκκλησιαστική Μεταρρύθμιση έως το πέρας της Μπαρόκ εποχής, μέσα από μια συγκριτική μελέτη στον τρόπο και τις φόρμες που εμφανίζεται στην Προτεσταντική Γερμανία και την Αγγλικανική Βρετανία.

Η μελέτη αυτή ξεκινά με λεξικολογικές προσεγγίσεις και ιστορικές αναδρομές σχετικά με την έννοια του *Choral*. Έπειτα γίνεται αναφορά στα πρώιμα στάδια εμφάνισής του κατά την πρώιμη περίοδο της Αναγέννησης. Στη συνέχεια, ερευνάται ο ρόλος της εκκλησιαστικής χορωδιακής μουσικής του προτεσταντισμού και του Αγγλικανισμού, στη Γερμανία και την Αγγλία της Μπαρόκ περιόδου αντίστοιχα, υπό το πρίσμα των πολιτικών, θρησκευτικών, κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών που επηρέασαν την ανάπτυξή του.

Επιπλέον, γίνεται σύντομη αναφορά σε αντιπροσωπευτικούς συνθέτες, που ανέπτυξαν τα μετά την Εκκλησιαστική Μεταρρύθμιση χορωδιακά είδη και στις δύο χώρες, καθώς και στο στυλ και τις τεχνικές, που δημιούργησαν και χρησιμοποίησαν. Αναλύονται μελωδικά, ρυθμικά και αρμονικά χαρακτηριστικά των *Choral* στη Γερμανία όπως και των Αγγλικανικών ύμνων και ανθεμίων στην Αγγλία. Εξετάζονται επίσης, μεγαλύτερες μουσικές φόρμες (π.χ. καντάτες, ορατόρια, πάθη κλπ.), οι οποίες, είτε βασίζονται σε *Choral* είτε απλά περιέχουν *choral*, προκειμένου να γίνει πιο κατανοητός ο ρόλος τους στη λειτουργική μουσική των υπό μελέτη περιοχών.

Τέλος, γίνεται σύγκριση του Γερμανικού *Choral* και του αγγλικανικού ύμνου και ανθεμίου, εξάγονται συμπεράσματα που προκύπτουν από τα στοιχεία της σύγκρισης και παρατίθενται ορισμένες προτάσεις για μελλοντική επιστημονική έρευνα, που θα μπορούσε να συμβάλει στην περαιτέρω πρόοδο της γνώσης στο υπό έρευνα πεδίο.

-Η επιλογή της ενασχόλησης με το συγκεκριμένο θέμα κρίθηκε σκόπιμη διότι:

A) Υπάρχει αρκετό διασφωζόμενο μουσικό υλικό από τη Γερμανική και Αγγλική λατρευτική μουσική της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, το οποίο επιτρέπει μια εμπειριστατωμένη σύγκριση δομικών, μελωδικών και στιλιστικών στοιχείων.

B) Γεωγραφικά η Βόρεια – Προτεσταντική Γερμανία και η Αγγλία είναι δυο γειτονικές χώρες, η γλώσσα τους έχει κοινές ρίζες (οικογένεια Γερμανικών γλωσσών) και η σύγκριση μεταξύ των δύο ειδών γίνεται πάνω στη βάση ενός πιο συγγενικού μεταξύ τους περιβάλλοντος σε σχέση με την απομακρυσμένη νότια Καθολική Ευρώπη.

Γ) Οι δύο χώρες βίωσαν περιόδους Μεταρρύθμισης με παρόμοια βασικά δόγματα που επηρέασαν την παραγωγή εκκλησιαστικής μουσικής και την ανάπτυξη νέων μουσικών φορμών. Η σύγκριση του Αγγλικανικού ύμνου και του *Choral*, λαμβάνοντας υπόψη την προτεσταντική βάση και των δύο χωρών, είναι χρήσιμη για την κατανόηση της εκκλησιαστικής χορωδιακής μουσικής στις χώρες αυτές.

## 1.2 Ετυμολογία και ορολογία

Ετυμολογία:

Ο μουσικός όρος *Choral* (*chorale* στα Αγγλικά, *Choral* στα Γερμανικά και *χορικό* στα Ελληνικά), προέρχεται από την αρχαιοελληνική λέξη «χορός»<sup>1</sup>. Ο όρος υιοθετήθηκε μετέπειτα από τους Λατίνους, οι οποίοι ονόμασαν *chorus* μία αρχαϊκή μορφή του άσκαυλου (γκάιντα)<sup>2</sup>. Είναι πολύ πιθανό το *choral*, ως όρος της Γερμανικής πλέον γλώσσας, να εμφανίστηκε στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, σύμφωνα με ορισμένες πηγές το 1587<sup>3</sup> (ή τουλάχιστον πολύ κοντά σε αυτή την ημερομηνία) και αναφέρεται στην ομαδική υμνωδία από το προτεσταντικό εκκλησίασμα κατά τη διάρκεια της Λουθηρανικής Λειτουργίας.

Ο όρος *choral* στο λεξικό *Merriam-Webster*<sup>4</sup> ορίζεται ως :

1. Αυτό «που προέρχεται ή που σχετίζεται με χορωδία ή μία χορωδιακή ομάδα».
2. Κομμάτι «τραγουδημένο ή σχεδιασμένο για τραγούδι από μια χορωδία /μια χορωδιακή σύνθεση».<sup>5</sup>

<sup>1</sup> <https://en.wiktionary.org/wiki/Choral> , <https://en.wiktionary.org/wiki/chorus#Latin> (13/07/2022)

<sup>2</sup> [https://en.wikisource.org/wiki/1911\\_Encyclop%C3%A6dia\\_Britannica/Chorus](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Chorus)

<sup>3</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Choral> (13/07/2022)

<sup>4</sup> Kennedy, M. *The Oxford Dictionary of Music*. 3rd edition. (Oxford University Press, 1985), Chorale, 143.

<sup>5</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Choral> (13/07/2022)

Στην Ελληνική έκδοση του *Oxford Dictionary of Music* ως «χορικό» (*Chorale*, γερμ. *Choral*) ορίζεται η μετρική/έμμετρη μελωδία τύπου ύμνου της Γερμανικής εκκλησίας της Μεταρρύθμισης<sup>6</sup> που τραγουδιέται ομοφωνικά<sup>7</sup>. «Στις ΗΠΑ, ο όρος χρησιμοποιείται και ως συνώνυμο της λέξης *choir*, (Χορωδία)»<sup>8</sup>. Στην Αγγλική έκδοση του *Oxford Dictionary of Music* ως *Choral* (Ger.), *chorale* (Eng.) ορίζεται «η έμμετρη υμνωδία της Γερμανικής εκκλησίας της Μεταρρύθμισης και τραγουδιέται *unison*... στη συνέχεια έγινε ομόφωνο. Ο όρος στις ΗΠΑ χρησιμοποιείται ως συνώνυμο της λέξης *choir* ή *chorus*.»<sup>9</sup>

### 1.3 Ερευνητικοί στόχοι

Μέσα από την παρούσα ερευνητική εργασία επιχειρείται :

1. Η διερεύνηση και σύγκριση των χορωδιακών ειδών που δημιουργήθηκαν εξαιτίας της Μεταρρύθμισης στη Γερμανία και την Αγγλία με κύρια είδη το Λουθηρανικό *Choral* και το Αγγλικανικό *Hymn*.
2. Εντοπισμός ομοιοτήτων και διαφορών στη συνολική δομή των παραπάνω ειδών.
3. Εντοπισμός ομοιοτήτων και διαφορών που αφορούν την υφή και το στιλ των ειδών αυτών.

### 1.4 Ερευνητική τεκμηρίωση – μεθοδολογία της έρευνας

Για τη διερεύνηση του παραπάνω θέματος, η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι, ιστορικο-μουσικολογική μελέτη, κατά την οποία προσεγγίζονται α) ιστορικές πηγές όπως το βιβλίο του Johann Riedel για το Λουθηρανικό *Choral*, οι μελέτες του Christian Caraman πάνω στο ίδιο είδος καθώς, το βιβλίο *The music of the English Parish church* του Thomas Morley και άλλες δόκιμες γραπτές πηγές και, β) μουσικά κείμενα της εποχής όπως οι συλλογές χορικών του Bach και το *Plaine and Easy Introduction to Practicall Musike*, από τα οποία καθίσταται εφικτή μια τεκμηριωμένη διαδικασία συλλογής πληροφοριών, εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τη διάρθρωση των ειδών, τη μορφολογική τους δομή, τις υφές που χρησιμοποιούν και το ιδιαίτερο στιλ τους. Τέλος,

<sup>6</sup> M. Kennedy, *Το μουσικό λεξικό της Οξφόρδης* (Εκδόσεις Γιαλλέλη, 1989), σελ. 1429.

<sup>7</sup> <https://www.britannica.com/art/homophony-music> (14/07/2022)

<sup>8</sup> Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, 143.

<sup>9</sup> Οι ορισμοί παρατίθενται αυτούσιοι από την Ελληνική και Αγγλική έκδοση για να αναλυθούν κάποιες μικρές αλλά σημαντικές διαφορές μεταξύ των δύο και κάποιες εσωτερικές αντιφάσεις στο κάθε ένα που μπορούν ωστόσο να δικαιολογηθούν από την ιστορική εξέλιξη του είδους όπως, ότι το *unison* εξελίσσεται σε ομοφωνία.

γίνεται σύγκριση όλων των προαναφερθέντων στοιχείων ώστε να εξαχθούν συμπεράσματα και να δημιουργηθούν προτάσεις για περαιτέρω έρευνα πάνω στο θέμα.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΛΟΥΘΗΡΑΝΙΚΟΥ *CHORAL* ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥ ΔΟΜΗ

Το παρόν κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο ενότητες, που αφορούν: α) την ιστορική διερεύνηση της εμφάνισης του Λουθηρανικού *Choral* και β) την παράθεση των ειδικότερων χαρακτηριστικών που περιλαμβάνονται στη μουσική του φόρμα.

### 2.1 Ιστορική διερεύνηση της εμφάνισης του Λουθηρανικού *Choral*

Ο Μαρτίνος Λούθηρος (*Martin Luther*) (1483-1546), αποτελεί μια προσωπικότητα «ορόσημο» τόσο στη δημιουργία του θρησκευτικού Γερμανικού *Choral* όσο και στη γενικότερη θρησκευτική Μεταρρύθμιση που επιτελέστηκε ιδίως στην κεντρική και βόρειο Γερμανία και οδήγησε στη γέννηση του προτεσταντισμού. Ο Λούθηρος, αντιδρώντας στον Καθολικό συντηρητισμό, κατά τον οποίο, ανάμεσα στα άλλα, η Καθολική Λειτουργία ήταν στα Λατινικά, μια γλώσσα πεπαλαιωμένη και ακατάληπτη από το Γερμανικό εκκλησίασμα, έγινε το κεντρικό πρόσωπο της Γερμανικής εκκλησιαστικής Μεταρρύθμισης μέσα από διάφορες ρηξικέλυθες για την εποχή του ενέργειες. Κυριότερη από αυτές ήταν ότι Θυροκόλλησε 95 θρησκευτικές του τοποθετήσεις στα Λατινικά, στην πόρτα της Εκκλησίας του Κάστρου της Βιτεμβέργης, στις 31 Οκτωβρίου 1517<sup>10</sup>, με τις οποίες εξέφραζε την κριτική του στην Καθολική Εκκλησία, έθετε προβληματισμούς και πρότεινε διάφορες αλλαγές στη λατρευτική πρακτική της Καθολικής Εκκλησίας.<sup>11</sup> Μια από τις κύριες θέσεις του, ήταν να γίνει πιο ενεργή η παρουσία των πιστών στους ναούς, η οποία την εποχή εκείνη ήταν εξαιρετικά παθητική, αλλά και αδιάφορη, εξαιτίας της αδυναμίας να κατανοούν το Λατινικό κείμενο της Καθολικής Λειτουργίας<sup>12</sup>. Μια λειτουργία στην καθομιλουμένη γλώσσα του λαού και όχι πλέον στην απαρχαιωμένη Λατινική, αποτέλεσε ένα από τα κύρια αιτήματα του Λούθηρου.

Το 1521, ο Λούθηρος κλήθηκε να αρνηθεί ή να επιβεβαιώσει τις θέσεις του, ενώπιον Συμβουλίου της Καθολικής Εκκλησίας στην πόλη Worms, στη Νότια Γερμανία, κατόπιν διατάγματος του Πάπα Λέοντος Ι'<sup>13</sup>. Ο Λούθηρος επιβεβαίωσε τις θέσεις του, με αποτέλεσμα οι τελευταίες να τύχουν καθολικής καταδίκης και ο ίδιος να αφοριστεί από

<sup>10</sup> [https://en.wikisource.org/wiki/Works\\_of\\_Martin\\_Luther,\\_with\\_introductions\\_and\\_notes/Volume\\_1/Disputation\\_on\\_Indulgences#Ninety-five\\_Theses](https://en.wikisource.org/wiki/Works_of_Martin_Luther,_with_introductions_and_notes/Volume_1/Disputation_on_Indulgences#Ninety-five_Theses)

<sup>11</sup> <https://www.britannica.com/event/Reformation>

<sup>12</sup> M. Luther και C. Harms, *Das sind die 95 theses oder Streitsätze Luthers, theuren Andenkens: zum besondern Abdruck besorgt und mit andern 95 Sätzen als mit einer Uebersetzung aus A°. 1517 in 1817*, 1817, 29.

<sup>13</sup> P. Smith και C. E. Haskins, *The Age of the Reformation* (Wildside Press, LLC, 2016), 78.

την Καθολική Εκκλησία. Με την κίνηση αυτή, ουσιαστικά ιδρύεται ο Προτεσταντισμός (Λουθηρανισμός).<sup>14, 15</sup>

Εννέα χρόνια μετά τη δημοσίευση των Λουθηρανικών θέσεων, το κίνημα του Λουθηρανισμού κατάφερε να επικρατήσει στην Κεντρική και Βόρειο Γερμανία και το 1526 εκδόθηκε η πρώτη *Deutsche Messe*<sup>16</sup> στην οποία ως συνθέτης αναφέρεται ο Λούθηρος. Ο ίδιος είχε λάβει μουσική εκπαίδευση, έγραψε θρησκευτικούς στίχους και συνέθεσε 36 ύμνους, κάποιοι βασισμένοι σε προϋπάρχοντες ψαλμούς, έργα τα οποία αποτέλεσαν τα πρώτα *Choral* της Γερμανικής Λουθηρανικής Εκκλησίας<sup>17</sup>. Το πρώτο του *Choral* μάλιστα, σύμφωνα με τις ιστορικές πηγές, ήταν το *Ein feste Burg ist unser Gott* (Πύργος Οχυρός είναι ο Θεός μας) και το συνέθεσε ο ίδιος.<sup>18</sup>



Εικόνα 2.1. : Το πρώτο *Choral* του Λούθηρου, σε αυτόγραφο με την υπογραφή του κάτω δεξιά<sup>19</sup>

Στα χρόνια που ακολούθησαν, διάφοροι Γερμανοί συνθέτες άρχισαν να εναρμονίζουν *Choral*, διατηρώντας την αυθεντική μελωδική τους γραμμή. Η πρακτική αυτή, σε συνδυασμό με την αλλαγή της Λειτουργίας στη Γερμανική πλέον γλώσσα,

<sup>14</sup> <https://www.britannica.com/event/Reformation>

<sup>15</sup> T. J. Gunn και J. Witte, *No Establishment of Religion: America's Original Contribution to Religious Liberty* (OUP USA, 2012), 127.

<sup>16</sup> Γερμανική λειτουργία

<sup>17</sup> <https://museeprotestant.org/en/notice/martin-luther-and-music/> (12/09/2022)

<sup>18</sup> Kennedy (1985), 143

<sup>19</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Luther%27s\\_Ein\\_Feste\\_Burg.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Luther%27s_Ein_Feste_Burg.jpg)

αύξησε τα μέλη του εκκλησιάσματος και αποτέλεσε πηγή μουσικής έμπνευσης για αρκετούς Γερμανούς συνθέτες.<sup>20, 21</sup>

Ενώ ο Γερμανικός όρος *Choral*, αναφέρεται κατά κύριο λόγο στο Λουθηρανικό χορωδιακό ύμνο, «στην Καθολική Εκκλησία ο Λατινικός όρος *cantus choralis*<sup>22</sup> δηλώνει το εκκλησιαστικό Γρηγοριανό Μέλος<sup>23</sup>, με την ειδικότερη ονομασία *concentus*<sup>24</sup>» καθώς ψαλλόταν χορωδιακά, σε αντιδιαστολή με το *Accentus*<sup>25</sup>» το οποίο αποδιδόταν σολιστικά από εκπρόσωπο του κλήρου.<sup>26</sup>

Αρχικά τα Λουθηρανικά *Choral*, όπως το Γρηγοριανό μέλος, δεν είχαν συγκεκριμένο μέτρο. Υπήρχε ρυθμική ελευθερία με συνεχή εναλλαγή τονισμών καθώς ακολουθούνταν οι τονισμοί του κειμένου δημιουργώντας έτσι συνεχείς μετρικές εναλλαγές, που παρά το ότι δεν γράφονταν στην παρτιτούρα αντιστοιχούσαν (τις περισσότερες φορές) σε εναλλαγές διμερούς και τριμερούς μέτρου.<sup>27</sup> Η μελωδία στα Λουθηρανικά *Choral* βρισκόταν αρχικά στον τενόρο.<sup>28,29</sup> Από τον 17ο όμως αιώνα, επικράτησε η πρακτική να τοποθετείται στην υψηλότερη φωνή, κάτι που παρατηρείται και στα εκατοντάδες *Choral* που επεξεργάστηκε αρμονικά ή και στα τριάντα που δημιούργησε εξ ολοκλήρου ο J.S. Bach (1685 – 1750).<sup>30</sup>

### 2.2.1 Η προέλευση του μελωδικού υλικού του Λουθηρανικού *Choral*

Το Λουθηρανικό *Choral* ως μουσική σύνθεση, που ενδιαφέρει την παρούσα έρευνα, διένυσε μια περίοδο ανάπτυξης: Αρχικά, όπως προαναφέρθηκε ήταν *unison*, αλλά σύντομα απέκτησε πολυφωνική δομή, με πιο κοινή τη διανομή SATB. Οι μελωδίες των Λουθηρανικών *Choral* έχουν πέντε κύριες προελεύσεις:

Η πρώτη πηγή μελωδικού υλικού ως *cantus firmus* σε *Choral* εντοπίζεται σε διάφορες μελωδίες Γρηγοριανού Μέλους. Παρόλα αυτά, τόσο ο στίχος όσο και οι ίδιες οι

<sup>20</sup> Cristian Caraman, 'The Holistic Perspective of the Lutheran Chorale as an Integrating Factor of the Christian Faith' (Research Association for Interdisciplinary Studies, 2017), 292.

<sup>21</sup> Η πόλη της Γερμανίας στην οποία ξεκίνησε η Μεταρρύθμιση, που οδήγησε στον Προτεσταντισμό.

<sup>22</sup> <https://www.britannica.com/art/plainsong-music> (20/07/2022)

<sup>23</sup> Kennedy (1993), 503.

<sup>24</sup> *Concentus* (Lat.). Το μέρος της ρωμαιοκαθολικής λειτουργίας, που έψαλλε όλο το εκκλησίασμα ή η χορωδία.

<sup>25</sup> *Accentus* (Lat.). Το μέρος της ρωμαιοκαθολικής λειτουργίας που έψαλλε μόνο ο ιερέας ή ο εκπρόσωπός του.

<sup>26</sup> Kennedy (1985), 143

<sup>27</sup> Kennedy (1985), 143

<sup>28</sup> Richard Taruskin, *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2006), 217,219.

<sup>29</sup> Από το λατινικό *teneo-tenere* που σημαίνει κρατώ. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tenor>

<sup>30</sup> Kennedy (1985), 143.

μελωδικές γραμμές, στο *Choral* εμφανίζονται συχνά παραλλαγμένα.

The image shows a musical score for the hymn "Allein Gott in der Höh sei Ehr". It consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with a large, decorative initial letter 'A'. The lyrics are written in German below the notes. The music is in a simple, rhythmic style characteristic of early Lutheran hymns.

**A** Allein Gott in der höh sey  
Darumb das nu und nimmer  
ehr/ und danck für seiner gna de/  
mehr/ uns rören kan ein schade/  
Ein wol ge fallen Gott an uns  
hat/ nu ist gros frieden unter-  
a in las/  
las/ all schhd hat nu ein en de.

Εικόνα 2.2. "Allein Gott in der Höh sei Ehr" είναι Λουθηρανικός Ύμνος, με κείμενο και μουσική που αποδίδεται στον Nikolaus Decius. Η προέλευση της μουσικής εντοπίζεται σε παλαιό *plainsong*. Τυπώθηκε από τον Johann Spangenberg's στο *Kirchengesenge Deudtsch*, Magdeburg 1545.

Επίσης, ως *cantus firmus* χρησιμοποιήθηκε η μελωδία από τα *Leisen*, τα οποία είναι ένα είδος Γερμανικών λαϊκών ύμνων θρησκευτικού περιεχομένου που χρονολογούνται πολύ πριν την εποχή της εκκλησιαστικής Μεταρρύθμισης. Τα *Leisen* δεν χρησιμοποιούνταν στη λειτουργία και κατέληγαν με μία μορφή της φράσης *Kyrie eleison* (από την οποία πήραν και το όνομά τους) στο τέλος κάθε στροφής.<sup>31</sup> Το *Choral In Gottes Namen fahren wir* προέρχεται από μία τέτοια Γερμανική μελωδία του 13ου αιώνα.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> <https://lutheranreformation.org/history/singing-the-reformation/> (22/09/2022)

<sup>32</sup> [https://hymnary.org/tune/in\\_gottes\\_namen\\_fahren\\_wir](https://hymnary.org/tune/in_gottes_namen_fahren_wir) (12/09/2022)



Εικόνα 2.3 “*In Gottes Namen fahren wir*” είναι Λουθηρανικός Ύμνος του οποίου η μελωδία προέρχεται από Γερμανικό *leisen* του 13ου αιώνα.

Η τρίτη πηγή μελωδικού υλικού που χρησιμοποιήθηκε στα *Choral*, εντοπίζεται στα *cantios*, τα οποία είναι λατινικά τραγούδια θρησκευτικού περιεχομένου, που όπως τα *Leisen* αποτελούσαν ύμνους μη λειτουργικής χρήσης, κατά την εποχή πριν τη Μεταρρύθμιση.<sup>33</sup> Ο Χριστουγεννιάτικος ύμνος *In dulci Jubilo* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα *cantio*, και ιστορικά προέρχεται από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα. Μετά τη Μεταρρύθμιση, παραλλάχθηκε ρυθμο-μελωδικά και αρμόνικα και εντάχθηκε στο *Evangelisch-lutherisches Gottesdienstbuch*<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> <https://lutheranreformation.org/history/singing-the-reformation/> (12/09/2022)

<sup>34</sup> [https://hymnary.org/tune/in\\_dulci\\_jubilo](https://hymnary.org/tune/in_dulci_jubilo) (12/09/2022)

Εικόνα 2.4 Λουθηρανικός Ύμνος του Joseph Klug με μελωδία από το cantio *In dulci Jubilo* <sup>35</sup>

Τέλος, η τέταρτη πηγή εύρεσης μελωδικού υλικού, ήταν διάφορες επεξεργασίες κοσμικών τραγουδιών, τα οποία συνθέτες εκκλησιαστικής μουσικής, μετέτρεπαν σε εκκλησιαστικούς ύμνους (αλλάζοντας το στίχο) και δίνοντας ένα πιο σοβαρό ύφος με την αρμονική επεξεργασία. Η πρακτική αυτή είναι γνωστή με το μουσικολογικό όρο *contrafacta*<sup>36</sup>.<sup>37</sup> Τυπικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί το γνωστό κοσμικό

<sup>35</sup> [https://www.wikiwand.com/en/In\\_dulci\\_jubilo](https://www.wikiwand.com/en/In_dulci_jubilo), [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/O\\_Welt\\_ich\\_muss\\_dich\\_lassen](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/O_Welt_ich_muss_dich_lassen) (20/09/2022)

<sup>36</sup> [Στη φωνητική μουσική, *contrafactum* (ή *contrafact*, πληθ. *contrafacta*), είναι «η αντικατάσταση ενός κειμένου από ένα άλλο, χωρίς ουσιαστική αλλαγή στη μουσική». Σε μια υπάρχουσα μελωδία, που έχει ήδη κοσμικό ή ιερό κείμενο, αυτό αντικαθίσταται από ένα νέο ποίημα, κάτι το οποίο παρατηρείται να συμβαίνει συχνά σε ύμνους.] Faulk, Robert; Martin Picker. "Contrafactum". Grove Music Online ed. L. Macy.

<sup>37</sup> Richard Taruskin, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music* (Oxford University Press, 2006), 217.

τραγούδι *Innsbruck, ich muss dich lassen* του Heinrich Isaac (1450-1517)<sup>38</sup>, το οποίο μετατράπηκε με κείμενο του Johann Hess σε Λουθηρανικό *Choral* με τίτλο *O Welt, ich muß dich lassen*.<sup>39</sup>

Heinrich Isaac

The image shows a musical score for a four-part SATB choir. The title is "Heinrich Isaac". The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has four staves labeled Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics for the first system are: "O Welt, ich muß dich las - sen, ich fahr da-hin". The second system also has four staves. The lyrics for the second system are: "me in Stra - ßen ins e-wig Va-ter - land. Mein Geist will ich". There are measure numbers 6 and 11 indicated at the beginning of the second system.

Εικόνα 2.5 “*O Welt, ich muß dich lassen*”. *Choral* του οποίου η προέλευση εντοπίζεται στο κοσμικό τραγούδι *Innsbruck, ich muss dich lassen* του Heinrich Isaac.<sup>40</sup>

### 2.2.2 Η μορφολογική δομή του Λουθηρανικού *Choral*

Είναι γενικά γνωστό, ότι τα Λουθηρανικά *Choral* έχουν απλή αρμονική δομή, μελωδικές γραμμές οι οποίες κινούνται κατά κύριο λόγο βηματικά και διανομή φωνών σε απλή τετραφωνία μικτών φωνών SATB, καθώς, όπως εξηγήθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο κύριος σκοπός τους ήταν να αποδοθούν από το εκκλησίασμα, το οποίο δεν ήταν απαραίτητα μουσικά εκπαιδευμένο.<sup>41</sup>

Ένα τυπικό παράδειγμα Λουθηρανικού *Choral* είναι το *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*.

<sup>38</sup> Ο Heinrich Isaac είναι ένας από τους τρεις κορυφαίους συνθέτες (με τον Jakob Obrecht and Josquin des Prez) της Φλαμανδικής σχολής στα τέλη του 15ου αιώνα.

<sup>39</sup> Riedel, *The Lutheran Chorale: Its Basic Traditions*, 23-30.

<sup>40</sup> <https://www.cpd.org/wiki/images/f/f9/553.pdf>

<sup>41</sup> Caraman (2017),292.

XIV.

1524 Discant. resp. Alt.  
1525 Alt.  
1524 Tenor.  
1524 Bass.  
Klavierauszug.

Nu freut euch, lie - ben Chri - sten g'mein, und  
dass wir ge - trost und all in ein mit

(Pausen fehlen)

lasst uns frö - lich sprin - gen, Was Gott an  
lust und lie - be sin - gen:

Εικόνα 2.6 Το Choral *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* είναι ένα τυπικό παράδειγμα όπου παρατηρείται η ομοφωνική υφή, η απλή αρμονική πλοκή, η βηματική μελωδική κίνηση και η απλή διανομή φωνών SATB το οποίο εμπεριέχεται στο βιβλίο *Wurtembergische geistlich Gesangbuch* σε έκδοση 1878.<sup>42</sup>

Χορωδιακά μέρη με εκτενή αντιστικτική δομή απαντώνται κυρίως σε έργα μεγαλύτερης διάρκειας, όπως οι θρησκευτικές καντάτες. Αυτά τα μέρη αποδίδονται από εκπαιδευμένους χορωδούς της κάθε εκκλησίας, τους οποίους διδάσκει ο Κάντορας, με την ιδιότητα του συνθέτη – μαέστρου και υπεύθυνου τη μουσική προετοιμασία και εκτέλεση στον κάθε Λουθηρανικό ναό. Μια τέτοια θέση κατείχε και ο Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) στη Λειψία από το 1723 μέχρι το θάνατό του, και αυτό αποτελεί τον κύριο λόγο που σύνθεσε πέντε πλήρεις ετήσιους κύκλους θρησκευτικών καντατών, από τις οποίες

<sup>42</sup> [https://imslp.org/wiki/Geystliche\\_gesangk-Buchleyn\\_\(Walter%2C\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Geystliche_gesangk-Buchleyn_(Walter%2C_Johann))



διασώζονται σήμερα περίπου οι μισές (250)<sup>43</sup>. Τα μέρη αυτά οι μουσικολόγοι τα διακρίνουν από τα *Choral* (χορικά) και τα ονομάζουν *chorus* (χορωδιακά).

**15. Ich bin eine rufende Stimme**  
SWV 383 Heinrich Schütz (1585 - 1672)

Sopran 1  
Sopran 2  
Alt  
Tenor 1  
Tenor 2  
Baß

**Εικόνα 2.7:** Απόσπασμα από το *Ich bin eine rufende Stimme* του Heinrich Schütz. Τυπικό παράδειγμα χορωδιακού, στο οποίο διακρίνεται η εκτενής αντιστικτική του δομή και η μουσική του συνθετικότητα, που αντιδιαστέλλεται στην απλότητα των *Choral*.

Ο Johann Walter (1496–1570)<sup>44</sup>, είναι ο πρώτος Γερμανός - Λουθηρανός συνθέτης και ποιητής, που δημοσίευσε το 1548 εναρμονισμένα *Choral*. Το βιβλίο του *Geystlich Gesangk Buchleyn*, για τέσσερις φωνές SATB<sup>45</sup>, ήταν το αποτέλεσμα της συνεργασίας του με τον Λούθηρο. Ως προς τη μορφολογική δομή των *Choral* συνθέσεων του Walter διακρίνουμε δύο διαφορετικά στυλ:

α) Στο πρώτο στυλ χρησιμοποιεί πολυφωνία που ακολουθεί τους κανόνες της Γαλλοφλαμανδικής σχολής: Τοποθετεί το *cantus firmus*<sup>46</sup> στη φωνή του τενόρου και

<sup>43</sup> Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Oxford University Press, 2002), 268, 278.

<sup>44</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Walter](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Walter) (10/08/2022)

<sup>45</sup> [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP364265-PMLP443984-wittembergisch\\_geistlich\\_gesangbuch\\_1524\\_bub\\_gb\\_aZQFAQAAMAAJ.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP364265-PMLP443984-wittembergisch_geistlich_gesangbuch_1524_bub_gb_aZQFAQAAMAAJ.pdf) (15/09/2022)

<sup>46</sup> [Το *cantus firmus* είναι μια προϋπάρχουσα μελωδία που αποτελεί τη βάση ενός μεγαλύτερου μουσικού

διατηρεί την αυθεντική έμμετρη ποίησή του Γρηγοριανού Μέλους. Οι υπόλοιπες φωνές κινούνται αντιστικτικά με ποικίλματα και μελίσματα, κάποιες φορές ακολουθώντας αρμονικά τον τενόρο, ενώ κάποιες και ανεξάρτητα από αυτόν. Παρατηρείται επιπλέον, μελωδική ανεξαρτησία στις δύο εξωτερικές φωνές (*bass και descant*). Ο *tenor* είχε το *cantus firmus*, υλικό του οποίου η *alto* ανέπτυξε με μελισματικό χαρακτήρα. Το *cantus firmus* μπορεί επίσης να αποτελέσει υλικό μίμησης για τις υπόλοιπες φωνές. Τέλος, παρατηρούμε ότι αποφεύγει να τοποθετεί παύσεις ταυτόχρονα σε όλες τις φωνές.<sup>47</sup>

β) Στο δεύτερο στυλ, ακολουθεί συνθετικές πρακτικές των επίσης Γερμανών συνθετών Isaac, Stoltzer, Finck, and Hofhaimer. Εδώ, ο Walter δε χρησιμοποιεί μιμητική ή και ανεξάρτητη φωνοδότηση, αλλά απλή ομοφωνική με τις φωνές πέραν του *cantus firmus* να έχουν συνοδευτικό ρόλο. Επιπλέον, εδώ παρατηρούνται και ταυτόχρονες παύσεις όλων των φωνών, σε καταληκτικά σημεία φράσεων. Το *cantus firmus* τοποθετείται και εδώ στη φωνή του τενόρου, χωρίς μελωδικούς διανθισμούς ή ποικίλματα και κυριαρχεί η ομοφωνία.<sup>48</sup>

---

έργου. Οι μελωδίες στην παράδοση του *cantus firmus* έχουν γενικά επιλεγεί από *plainchant*. Επίσης, ως *cantus firmus* έχουν χρησιμοποιηθεί και κοσμικές μελωδίες. Ο όρος είναι συνώνυμος με τα *cantus prius factus*, *canto fermo* και *fester Gesang*.]

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0268.xml>

<sup>47</sup> Walter Edwin Buszin κ.ά., *The Musical Heritage of the Church*, τ. 3 (Valparaiso, Indiana: Concordia Publishing House, 1946), 91.

<sup>48</sup> Walter Edwin Buszin κ.ά.(1946), 92.

# XXXIII.

1537, II. 1544, II. 1551, II.

1524 Discant.

1525 Alt.

1524 Tenor.

1524 Bass.

Klavierauszug.

1) Kom Gott schö - pfer, kom Gott schö -

hei - li - gergeist, . . . . . hei - li - ger

- pfer, hei - li - ger geist, be - such das herz der men -

2) - pfer, hei - li - ger . . . . . geist, . . . .

schö - pfer, hei - li - ger geist,

Εικόνα 2.8: “Komm Gott schöpfer”<sup>49</sup> Αποτελεί αντιπροσωπευτικό παράδειγμα του πρώτου είδους σύνθεσης Choral του Johann Walter. Οι φωνές κινούνται αντιστικτικά επηρεασμένες από το στυλ της Γαλλοφλαμανδικής πολυφωνίας αλλά και με μιμήσεις σε αντίθεση με το ομοφωνικό Choral που γράφει στο δεύτερο είδος συνθέσεών του.

<sup>49</sup> [https://imslp.org/wiki/Komm\\_Gott\\_sch%C3%B6pfer\\_\(Walter%2C\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Komm_Gott_sch%C3%B6pfer_(Walter%2C_Johann))  
[https://hymnary.org/tune/komm\\_gott\\_schopfer](https://hymnary.org/tune/komm_gott_schopfer) (12/09/2022)

# XIV.

1524 Discant. resp. Alt.  
1525 Alt.  
1524 Tenor.  
1524 Bass.  
Klavierauszug.

Nu freut euch, lie - ben Chri - sten gmein, und  
dass wir ge - trost und all in ein mit

(Pausen fehlen)

lasst uns fröhlich sprin - - gen, Was Gott an  
lust und lie - be sin - - gen:

lasst uns fröhlich sprin - - gen, Was Gott an  
lust und lie - be sin - - gen:

Εικόνα 2.9 *Nun freut euch, lieben Christen g'mein*. Παρατηρείται ομοφωνική υφή, απλή εναρμόνιση με αρμονικά εξαρτημένες φωνές. *Geystliche Gesangk Buchleyn*

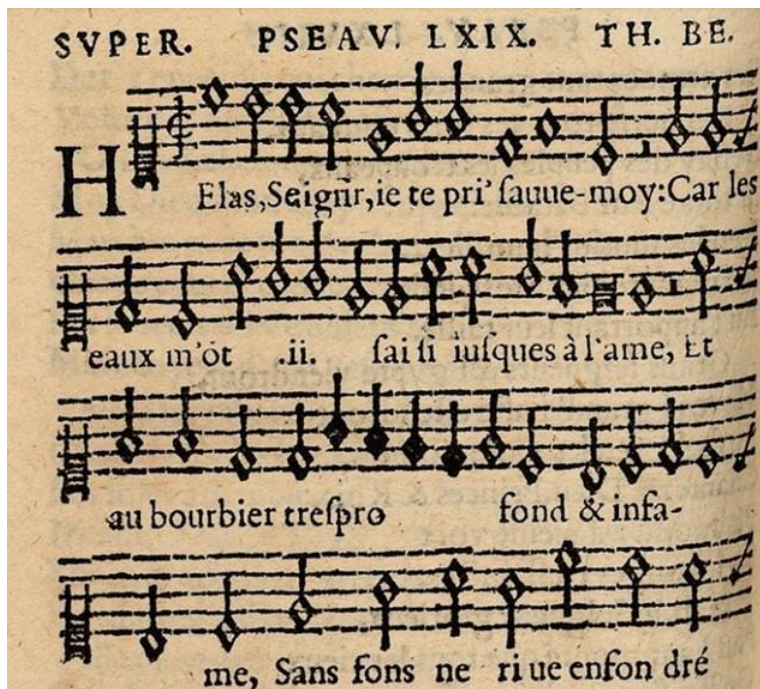
Ο συνθέτης και θεολόγος Lucas Osiander (1534-1604)<sup>50</sup> μεταφέρει το *cantus firmus* από τη φωνή του τενόρου στην ψηλότερη φωνή. Ο ίδιος αναφέρει για αυτή την επιλογή του:

[...Γνωρίζω πολύ καλά ότι οι συνθέτες συνήθως τοποθετούν τη μελωδική γραμμή στη φωνή του τενόρου. Όταν συμβαίνει αυτό, η μελωδία δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμη, διότι ο απλός άνθρωπος δεν αντιλαμβάνεται τον ύμνο ή τον ψαλμό που ακούει και ως εκ τούτου δεν μπορεί τραγουδήσει μαζί. Γι' αυτό το λόγο, ανέθεσα τη μελωδική γραμμή στην επάνω φωνή της χορωδίας, ώστε να είναι αναγνωρίσιμη και το

<sup>50</sup> Υπήρξε ιερέας θεολόγος και μουσικός της Λουθηρανικής Εκκλησίας.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas\\_Osiander\\_the\\_Elder](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Osiander_the_Elder)

εκκλησίασμα να μπορεί να την αποδώσει ...]<sup>51</sup>

Ο Loys Bourgeois (1510-1559)<sup>52</sup>, αποτελεί παράδειγμα Γαλλοφλαμανδού συνθέτη που τοποθετεί το C.F. στη φωνή της σοπράνο και τον μιμούνται Γερμανοί συνάδελφοί του<sup>53</sup>. Την ίδια πρακτική ακολουθεί και ο Γάλλος Claude Goudimel (1514-1572) στον κύκλο των ψαλμών του, *150 Pseaumes de David*.



Εικόνα 2.10: *150 Pseaumes de David*. Ψαλμός 69. Μέρος *superius* όπου εντοπίζεται το *cantus firmus*. Εικόνα από *partbook* της εποχής (1568).<sup>54</sup>

### 2.2.2.1 To *barform Choral*.

Σύμφωνα με τον Johannes Riedel οι συνθέτες της Μεταρρύθμισης άρχισαν να επεξεργάζονται τα κείμενα και τις μελωδίες της Γερμανικής παράδοσης σε δομή *barform*. Το *barform* στην πιο απλή του εκδοχή αποτελούνταν από τα εξής:

Δύο διαφορετικές μικρές μουσικές φράσεις που αντιστοιχούσαν σε δύο διαφορετικούς στίχους και συμβολίζονται με a-b. Οι φράσεις αυτές σχηματίζουν μία μεγαλύτερη μουσική φράση που επαναλαμβάνεται (μέσω επαναληπτικών). Αυτή λοιπόν η μεγαλύτερη φράση ονομάζεται *stollen* και μαζί με την επανάληψή της σχηματίζουν ένα

<sup>51</sup> Walter Edwin Buszin κ.ά. (1946), 93.

<sup>52</sup> <https://www.britannica.com/biography/Loys-Bourgeois> (15/09/2022)

<sup>53</sup> Walter Edwin Buszin κ.ά. (1946), 93.

<sup>54</sup> [https://imslp.org/wiki/150\\_Pseaumes\\_de\\_David%2C\\_1564\\_\(Goudimel%2C\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/150_Pseaumes_de_David%2C_1564_(Goudimel%2C_Claude)) (15/09/2022)

aufgesang<sup>55</sup>. Στη συνέχεια παρουσιαζόταν νέο μελωδικό υλικό (που μπορεί να συμβολιστεί με c) και σηματοδοτεί το ξεκίνημα ενός καινούργιου τμήματος που ονομάζεται *abgesang*. Το απλό *barform* είναι δηλαδή μία μορφή AAB (AA *aufgesang* και B *abgesang*). Αυτός ο τρόπος γραφής εφαρμόζόταν σε τουλάχιστον επτά στίχους, τέσσερις στίχοι για τα *stollen* (δηλαδή δύο την πρώτη φορά που θα παιχτεί και άλλοι δύο διαφορετικοί στην επανάληψη) και τρεις στίχοι για το *abgesang*.<sup>56</sup> Αυτή η μορφή διατηρήθηκε και χρησιμοποιήθηκε και πολύ αργότερα αφού πολλά *Choral* του Bach είναι γραμμένα σε αυτή τη βασική μορφή AAB.<sup>57</sup>

Τρία βασικά είδη επεξεργασίας *barform* είναι τα *Reprisesbarform*, το *serial barform* και το *reprises-serial barform*. Η διαφορά των τριών ειδών βρίσκεται στον τρόπο που το κάθε ένα αναπτύσσει το *abgesang* και το υλικό που χρησιμοποιεί. Το *reprisesbarform*, περιέχει ένα κανονικό *stollen*, όπως όλα τα είδη, και επέκταση του *abgesang* η οποία επιτυγχάνεται μέσω της επανάληψης του υλικού του *Stollen* είτε στην αρχική του μορφή χωρίς αλλαγές, είτε με πιο σύντομο τρόπο, είτε πιο εμπλουτισμένο. Στο *serial barform* το υλικό που εμφανίζεται στο *abgesang* περιέχει μελωδικές φράσεις που είναι καινούργιες (και μπορούν να συμβολιστούν ως c-d-e ανάλογα με το πλήθος τους). Τα *Choral* που είναι βασισμένα σε έναν συνδυασμό της *reprises* και της *serial barform*, ταξινομούνται ως *reprises-serial barform* και πέρα από ένα μορφολογικά συνηθισμένο *stollen*, στο *abgesang* αναμιγνύονται οι προηγούμενες μορφές. Συγκεκριμένα, το *abgesang* ξεκινά με την παρουσίαση νέου ρυθμομελωδικού υλικού με δύο μικρές μουσικές φράσεις (c-d) και επανέκθεση του υλικού του *stollen* (χωρίς την επανάληψη).

Όλα τα είδη του *barform Choral*, μπορούν να παρουσιαστούν με συντομογραφία, ως εξής:

	<i>Stollen</i>	<i>Abgesang</i>
Repetition barform	:a—b:	c—a—b
Serial barform	:a—b:	c—d—e
Repetition-serial barform	:a—b:	c—d—a—b

Εικόνα 2.11 Αυτά τα *barforms* έγιναν ο κύριος τρόπος σύνθεσης για πολλά χορικά που δημιουργήθηκαν από τον ίδιο τον Λούθηρο και άλλους Γερμανούς προτεστάντες συνθέτες όπως ο J.S. Bach μετά από έναν αιώνα.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> <https://www.wikiwand.com/de/Aufgesang>

<sup>56</sup> J. Riedel, *The Lutheran Chorale: Its Basic Traditions* (Augsburg Publishing House, 1967), 41.

<sup>57</sup> <https://www.wikiwand.com/de/Barform>

<sup>58</sup> J. Riedel (1967), 41

**Catholische gesang**

Es ist ein Ros entsprungen/ auß  
Als vns die alten suagen/ auß  
einer wirtzel zart/ vñ hat ein blümlein/  
Jesse kam die art/  
bracht/ mitten in kaltem winter  
wol zu der halben nacht.

Εικόνα 2.12 “Est ist ein Ros entsprungen” μέχρι το σημείο επανάληψης διακρίνεται το *stollen*. Η αρχή του *abgesang* δηλώνεται με το διπλό μέτρο που προηγείται των λέξεων *und hat ein Blumlein bracht* όπου ξεκινά καινούργιο μελωδικό υλικό (συμβολιζόμενο με *c* όπως στην εικόνα 2.11).

#### 2.2.2.2 Το ρυθμικό *Choral* (*Rhythmus-Chor*)

Το ρυθμικό *Choral* ήταν ένα από τα βασικά είδη επεξεργασίας *Choral* κατά την εποχή της Μεταρρύθμισης και συνέχισε να χρησιμοποιείται από μεταγενέστερους συνθέτες όπως ο Michael Praetorius στο πρώιμο Μπαρόκ. Στα *Choral* αυτά χρησιμοποιούνταν μελωδίες από την παράδοση των *Meistersinger* οι οποίες δεν είχαν σαφείς ενδείξεις πότε αλλάζει το μέτρο. Σε άλλες μελωδίες εισήχθη η *mensuralnotation*<sup>59</sup> για να διακρίνονται οι ρυθμικές διαφοροποιήσεις. Ήταν ίσως πιο περίπλοκη από τη μοντέρνα σημειογραφία αλλά απαραίτητη καθώς επέτρεπε τον καθορισμό της αξίας των

<sup>59</sup> Ο όρος αναφέρεται σε έναν αριθμό συστημάτων σύνθετης μουσικής σημειογραφίας που διατηρούνταν από το 1250 έως το 1600 περίπου. Πραγματεύονταν τον τρόπο μέτρησης των αξιών μεμονωμένων φθόγγων και τις χρονικές σχέσεις που έχουν μεταξύ τους ομάδες φθόγγων. Για παράδειγμα, οι λιγκατούρες υποδείκνυαν μελισματικό τραγούδι.

φθόγγων και των μεταξύ τους χρονικών σχέσεων με μεγάλη ακρίβεια.<sup>60</sup> Η εκδοχή που χρησιμοποιούσαν ήταν γαλλική και είχε επικρατήσει στην Ευρώπη από τον 15ο αιώνα και μετά.<sup>61</sup> Δεν υπήρχε μετρική ένδειξη όπως και κάθετες γραμμές που υποδεικνύουν το μέτρο. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλιζόταν ελεύθερη ρυθμική ροή κατά την εκτέλεση.

Στα *Choral* αυτού του τύπου δημιουργείται η αίσθηση διαφορετικού μέτρου εντός του κομματιού, άλλοτε διμερούς και άλλοτε τριμερούς. Παρατηρείται επίσης ότι υπάρχει ένα ρυθμικό σημείο που βοηθά στην προετοιμασία της τελικής πτώσης μιας φράσης, ή ολόκληρης της σύνθεσης. Ένα τέτοιο εργαλείο προετοιμασίας ήταν τότε τα *sesquialtera* ή ημίολα, όπου π.χ. τρία μισά αντικαθίστανται από δύο μισά παρεστιγμένα. Έτσι μία αίσθηση τριμερούς μέτρου αντικαθίσταται από μία αίσθηση διμερούς ή το αντίστροφο.<sup>62</sup>

Ο χριστουγεννιάτικος ύμνος *Est ist ein Ros entsprungen* ως *Choral* για τέσσερις φωνές έγινε γνωστός μέσω της εναρμόνισης του μεταγενέστερου συνθέτη της Μπαρόκ εποχής, Michael Praetorius. Υπάρχει αίσθηση πολυρυθμικότητας με εναλλαγές μεταξύ διμερούς και τριμερούς μέτρου.<sup>63</sup> Στη σοπράνο φωνή εντοπίζονται ημίολα στο τέλος του *stollen* και του *abgesang* τα οποία ουσιαστικά αλλάζουν την αίσθηση μέτρου ενώ ταυτόχρονα λειτουργούν και σαν εργαλείο προετοιμασίας για το τέλος των φράσεων. Στη νέα φράση *mitten im kalten winter* στο *abgesang*, όπως συνηθίζεται και στα *barform Choral*, υπάρχει και πάλι το υλικό του *stollen* (συμβολιζόμενο όπως στην εικόνα 2.11 με a-b).

---

<sup>60</sup> Riedel (1967), 42.

<sup>61</sup> [https://www.wikiwand.com/en/Mensural\\_notation](https://www.wikiwand.com/en/Mensural_notation)

<sup>62</sup> Riedel (1967), 46.

<sup>63</sup> Χρονολογείται από τις παλαιότερες μονοφωνικές πηγές βιβλίων ύμνων, μεταξύ 1599-1608.



## Es ist ein' Ros' entsprungen

Satz: Michael Praetorius

$\text{♩} = 50$

Sopran

Es ist ein' Ros' ent - sprun - gen aus ei - ner Wur - zel zart, wie  
 Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je - sa - ja sagt, hat  
 Das Blü - me - lein so klei - ne, das duf - tet uns so süß, mit

Alt

Es ist ein' Ros' ent - sprun - gen aus ei - ner Wur - zel zart, wie  
 Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je - sa - ja sagt, hat  
 Das Blü - me - lein so klei - ne, das duf - tet uns so süß, mit

Tenor

Es ist ein' Ros' ent - sprun - gen aus ei - ner Wur - zel zart, wie  
 Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je - sa - ja sagt, hat  
 Das Blü - me - lein so klei - ne, das duf - tet uns so süß, mit

Bass

Es ist ein' Ros' ent - sprun - gen aus ei - ner Wur - zel zart, wie  
 Das Rös - lein, das ich mei - ne, da - von Je - sa - ja sagt, hat  
 Das Blü - me - lein so klei - ne, das duf - tet uns so süß, mit

6

S.

uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se kam die Art und hat ein Blüm - lein  
 uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem  
 sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibt's die Fin - ster - nis. Wahr' Mensch und wah - rer

A.

uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se kam die Art und hat ein Blüm - lein  
 uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem  
 sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibt's die Fin - ster - nis. Wahr' Mensch und wah - rer

T.

uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se kam die Art und hat ein Blüm - lein  
 uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem  
 sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibt's die Fin - ster - nis. Wahr' Mensch und wah - rer

B.

6 uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se kam die Art und hat ein Blüm - lein  
 uns ge - bracht al - lei - ne Ma - rie, die rei - ne Magd. Aus Got - tes ew' - gem  
 sei - nem hel - len Schei - ne ver - treibt's die Fin - ster - nis. Wahr' Mensch und wah - rer

12

S.

bracht mit - ten im kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.  
 Rat hat sie ein Kind ge - bo - ren und blieb doch rei - ne Magd.  
 Gott, hilft uns aus al - lem Lei - de, ret - tet von Sünd und Tod.

A.

bracht mit - ten im kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.  
 Rat hat sie ein Kind ge - bo - ren und blieb doch rei - ne Magd.  
 Gott, hilft uns aus al - lem Lei - de, ret - tet von Sünd und Tod.

T.

bracht mit - ten im kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.  
 Rat hat sie ein Kind ge - bo - ren und blieb doch rei - ne Magd.  
 Gott, hilft uns aus al - lem Lei - de, ret - tet von Sünd und Tod.

B.

12 bracht mit - ten im kal - ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.  
 Rat hat sie ein Kind ge - bo - ren und blieb doch rei - ne Magd.  
 Gott, hilft uns aus al - lem Lei - de, ret - tet von Sünd und Tod.

© 2011 by Thomas A. Schneider

Εικόνα 2.13 “Est ist ein Ros entsprungen” σε τετράφωνη εναρμόνιση από τον M. Praetorius.

Παρατηρείται η χρήση ημίολων πριν την κατάληξη κάθε stollen και abgesang στη soprano φωνή όπως στην

αρχική μελωδία σύμφωνα με την απεικόνισή της στη 2.12. Και εδώ διακρίνεται μία βασική δομή *barform* με το *aufgesang* να τελειώνει στο στίχο *die Art*. Στη συνέχεια ξεκινά το *abgesang* με νέο μελωδικό υλικό (*un hat ein Blumlein bracht*) και αμέσως μετά ξεκινά η επανέκθεση του *stollen* με νέο στίχο.

### 2.2.3 Το *Choral* κατά την εποχή Μπαρόκ

Το ειδικό καθεστώς της μικτής διακυβέρνησης του «*confessionalism*»<sup>64</sup>, όπου ο ηγέτης κάθε περιοχής επέβαλε πολιτική και θρησκευτική εξουσία μέσω του *cujus regio ejus religio* (όποιου η περιοχή και η θρησκεία) επηρέασε τη μουσική σύνθεση. Ο τρόπος γραφής θρησκευτικών χορωδιακών έργων ήταν στενά συνδεδεμένος με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, το στυλ και τη γλώσσα της κάθε περιοχής.<sup>65</sup> Παρατηρούνται δύο βασικές αλλαγές στα *Choral* μετά το 1600. Ξεκινά ο διαχωρισμός του ποιητή και του συνθέτη που συνυπήρχαν μέχρι τότε στο ίδιο πρόσωπο. Μία άλλη διαφοροποίηση ήταν η δημιουργία ενός πιο απλού στυλ *Choral* με στόχο τη συμμετοχή όλου του εκκλησιάσματος που ονομάζεται *Kantional*. Τα *Kantional* περιλαμβάνονται σε ομώνυμα βιβλία με δημοφιλή τετράφωνα ομοφωνικά *Choral* με το *cantus firmus* να βρίσκεται πλέον στη σοπράνο. Ο Johannes Eccard (1553-1611) ήταν μαθητής του Orlando di Lasso<sup>66</sup> και ένα από τα πιο σημαντικά έργα του ήταν η συλλογή *Geistliche Lieder auf den Choral oder gemeine Kirchenmelodei* (1597) όπου παρατηρούνται στοιχεία απλότητας και ομοφωνίας του προαναφερθέντος *kantional*.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> [*Confessionalism* (εξομολογητισμός) πολιτικά ορίζεται ως ένα σύστημα διακυβέρνησης που είναι *de jure* μείγμα θρησκείας και πολιτικής. Συνήθως συνεπάγεται την αναλογική κατανομή της πολιτικής και θεσμικής εξουσίας μεταξύ των ομολογιακών κοινοτήτων.] [https://en.wikipedia.org/wiki/Confessionalism\\_\(politics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Confessionalism_(politics))  
[Ο όρος *confessionalism* παρουσιάστηκε τον 19ο αιώνα. Κατά τον 16ο και 17ο γινόταν χρήση των όρων «θρησκευτικό κόμμα» και «θρησκεία» ή «εκκλησία» για να αναδείξουν τις διαφορές κάθε θρησκευτικής και πολιτικής κοινότητας. Στόχος της κυβέρνησης ήταν ο συνδυασμός θρησκείας και εκκλησιαστικής πολιτικής.] <https://www.britannica.com/topic/Confessionalism>

<sup>65</sup> Fulbrook και Fulbrook (2004), 46.

<sup>66</sup> <https://www.britannica.com/biography/Orlando-di-Lasso>

<sup>67</sup> Alwes (2015), 195.

## Gelobt sei Gott im höchsten Thron

XXII.

aus

Geistliche Lieder auf gewöhnliche Preußische Kirchen-Melodeyen

von Johann Stobäus

(1580-1646)

Discantus

1. Ge - lobt sei Gott im höch - sten Thron.  
2. Als er all - hie ge - wan - delt hat.  
3. Nach wel - chem er ge - sal - bet ward.  
4. Des Mor - gens früh, am drit - ten Tag.  
20. Da - mit wir von Sün - den be - freit.

Altus

Tenor

Quinta Vox (Tenor 2)

Bassus

1. Ge - lobt sei Gott im höch - sten Thron.  
2. Als er all - hie ge - wan - delt hat.  
3. Nach wel - chem er ge - sal - bet ward.  
4. Des Mor - gens früh, am drit - ten Tag.  
20. Da - mit wir von Sün - den be - freit.

**Εικόνα 2.14** . Ξεκίνημα πεντάφωνου Choral από τη συλλογή *Geistliche Lieder auf den Choral oder gemeine Kirchenmelodei* του Eccard όπου φαίνονται τα στοιχεία της απλότητας του Kantional που χρησιμοποιεί.

Ο Leonhard Lechner (περίπου 1550-1606), επίσης μαθητής του Lasso, είχε γράψει τους κύκλους *Deutsche Sprüche über Leben und Tod* και *Das Hohelied* (1606) ενώ είναι γνωστός και για τη σύνθεση του εμβληματικού μοτέτου - Passion (*Johannes Passion*, 1594). Οι συνθέσεις του Lechner συνδυάζουν τη γαλλοφλαμανδική πολυφωνία<sup>68</sup> με το ιταλικό *word-painting*<sup>69</sup>.

Μετά τους Eccard και Lechner, δύο σημαντικοί Γερμανοί συνθέτες Λουθηρανικής εκκλησιαστικής μουσικής ήταν ο Hans Leo Hassler (1564-1612) και ο

<sup>68</sup> <https://www.britannica.com/art/polyphony-music>

<sup>69</sup> [To *Word painting*, γνωστό και ως *tone painting* ή *text painting*, είναι η τεχνική σύνθεσης μουσικής που αντανακλά την κυριολεκτική σημασία των στίχων ενός τραγουδιού ή των στοιχείων μιας ιστορίας στην προγραμματική μουσική

Τα μουσικά μοτίβα εξέφραζαν τόσο συναισθηματικές ιδέες όσο και θεολογικά νοήματα σε αυτά τα άσματα. Για παράδειγμα, το πρότυπο *fa-mi-sol-la* σημαίνει την ταπείνωση και τον θάνατο του Χριστού και την ανάστασή του με δόξα. Το *Fa-mi* σημαίνει υποτίμηση, ενώ το *sol* είναι ο φθόγγος της ανάστασης, και το *la* είναι πάνω από την ανάσταση, υποδηλώνοντας την ουράνια δόξα Του ("*surrexit Jesus*"). ] [https://www.wikiwand.com/en/Word\\_painting](https://www.wikiwand.com/en/Word_painting), [https://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word\\_painting](https://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word_painting)

Michael Praetorius (1571-1621).<sup>70</sup> Ο Hassler έγραψε και ρωμαιοκαθολικά και Λουθηρανικά έργα. Ένας παράγοντας που επηρέασε τα έργα του ήταν ότι η Γερμανία αυτή την περίοδο βρισκόταν σε διχασμό λόγω της πολιτικής του *confessionalism* και ο Hassler διέμενε σε μία περιοχή που η πλειοψηφία ασπαζόταν τον καθολικισμό. Τα έργα του τα οποία γίνονταν πιο γνωστά ήταν συνήθως στα λατινικά. Παρόλα αυτά είναι υπεύθυνος για την εισαγωγή πολλών νέων μεθόδων και στυλ στη μουσική της Γερμανίας και το στυλ του επηρέασε τους μουσικούς της περιοχής του. Στις αρχές του 17ου αιώνα, ο Hassler έγραψε *Choral* που είχαν πιο τονικό αρμονικό χαρακτήρα συγκριτικά με την πλειονότητα των εναρμονισμένων χορικών του 16ου αιώνα τα οποία ήταν τροπικά<sup>71</sup>. Το προσωπικό του στυλ μπορεί να περιγραφεί ως συνδυασμός Γερμανικής αντίστιξης και ιταλικής φόρμας καθώς τα Γερμανικά του έργα δηλώνουν την ισχυρή επιρροή που είχε πάνω τους ο Giovanni Gastoldi<sup>72</sup> λόγω των χαρακτηριστικών ομοφωνικών χορευτικών ρυθμών που χρησιμοποιεί. Αυτές οι επιρροές προσδίδουν κοσμικά χαρακτηριστικά στα θρησκευτικά του έργα.<sup>73</sup>

Από την άλλη πλευρά, ο Michael Praetorius<sup>74</sup> συνέβαλε στην περαιτέρω εξέλιξη του *Choral* με την εισαγωγή οργάνων πέρα από το εκκλησιαστικό.<sup>75</sup> Ο ρόλος του στην ανάπτυξη μουσικών ειδών βασισμένων σε προτεσταντικούς ύμνους ήταν επίσης σημαντικός. Δημιούργησε μια ολοκληρωμένη συλλογή λατινικής μουσικής για την εκκλησιαστική λειτουργία (*Liturgodiae Sioniae*)<sup>76</sup>. Δημιουργούσε συνεχώς *Choral* συνθέσεις για διάφορους συνδυασμούς φωνών και μπορούσε να διαχειριστεί ποικιλία μουσικών υφών. Συνέθεσε ακόμη μια μεγάλη συλλογή *Choral* και μουσικής στην καθομιλουμένη, με την ονομασία *Musae Sioniae* στα 1605-1610, για τη Λουθηρανική Λειτουργία, η οποία περιείχε 1200 συνθέσεις *Choral*, *Choral motet* και *Choral concerta* (βλ κεφάλαιο 2.2.4) για 2-16 φωνές. Σημαντικά είναι επίσης και τα *Choral* κοντσέρτα του *Polyhymnia caduceatrix et panegyrica* (1619). Τα χορικά του αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα του είδους στις αρχές του 17ου αιώνα.<sup>77</sup>

Ως Λουθηρανός λοιπόν, από προτεσταντική οικογένεια σε μία κυρίως

---

<sup>70</sup> Alwes (2015), 196.

<sup>71</sup> Caraman (2017), 293.

<sup>72</sup> <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010721> , [https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Giacomo\\_Gastoldi](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Giacomo_Gastoldi) (20/07/2022)

<sup>73</sup> <https://www.britannica.com/biography/Hans-Leo-Hassler> (20/07/2022)

<sup>74</sup> Ήταν Γερμανός συνθέτης, οργανίστας, θεωρητικός και μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένας από τους πιο ευέλικτους συνθέτες της εποχής του.

<sup>75</sup> Caraman (2017), 293

<sup>76</sup> Alwes (2015), 196.

<sup>77</sup> <https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius>

προτεσταντική περιοχή, συνέβαλε μέγιστα στην ανάπτυξη λειτουργίας στην καθομιλουμένη, ευνοώντας ταυτόχρονα ιταλικές μεθόδους σύνθεσης.<sup>78</sup> Η προσφορά του αναγνωρίστηκε με τον ορισμό του ως *arch-Lutheran Musicus*.<sup>79</sup>

Ο Heinrich Schütz (1585-1672) είναι ένας ακόμη μεγάλος συνθέτης Λουθηρανικής μουσικής και έλαβε μουσική παιδεία από μικρή ηλικία. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Βενετία ο Schütz, επηρεάστηκε από το Ιταλικό *word painting* (όπως είχε επηρεαστεί και ο Lechner πρωτύτερα), επομένως για τη σωστή ερμηνεία των *Choral* τους, απαιτείται σύνδεση μεταξύ λέξης και ήχου.<sup>80</sup> Ο Schütz έχει γράψει τη μεγάλη συλλογή *Choral* με τον τίτλο *Psalmen Davids: Hiebevorn in Teutzsche Reimen gebracht durch D. Cornelium Beckern* η οποία περιέχει 150 *Choral*.<sup>81</sup>

**Psalm 12**  
SWV 108

Martin Luther  
1483 - 1546Heinrich Schütz  
1585 - 1672

1628 Version



Martin Luther  
1483 - 1546Heinrich Schütz  
1585 - 1672

1628 Version

Cantus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Altus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Tenor  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Bassus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin-derm.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin-derm.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin-derm.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin-derm.

<sup>78</sup> Ο Praetorius είχε πιο επιφανειακή εξοικείωση με την ιταλική μουσική σε σχέση με τον Hassler, που είχε σπουδάσει στη Βενετία. Ο πρώτος ωστόσο χρησιμοποιούσε πολλές συνθετικές πρακτικές της ιταλικής σχολής.

<sup>79</sup> Alwes (2015), 196.

<sup>80</sup> Alwes (2015), 199-200.

<sup>81</sup> [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Psalmen\\_Davids,\\_Op.\\_5\\_\(Heinrich\\_Sch%C3%BCtz\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Psalmen_Davids,_Op._5_(Heinrich_Sch%C3%BCtz))

**Εικόνα 2.15** *Ach Gott, von Himmel sieh darein*, SWV 108. Choral του Heinrich Schütz. Εναρμόνιση 1628 αλλά σε μεταγραφή (2019)<sup>82</sup>. Εικονίζεται η εναρμόνιση SATB της πρώτης στροφής όπου παρατηρείται απλό ομοφωνικό ύφος.

**Psalm 12**  
SWV 108

1661 Version

Martin Luther 1483 - 1546 Heinrich Schütz 1585 - 1672

Cantus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Altus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Tenor  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Bassus  
1. Ach Gott vom Him-mel sieh da-rein, Und lass dich das er-bar-men,  
Wie we-nig sind der Heil-gen dein, Ver-las-sen sind wir Ar-men,

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin - dem.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin - dem.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin - dem.

Dein Wort man lässt nicht ha-ben wahr, Der Glaub ist auch ver-lo-schen gar Bei al-len Men-schen-kin - dem.

**Εικόνα 2.16** *Ach Gott, von Himmel sieh darein*, SWV 108. Εναρμόνιση με τροποποιήσεις από τον ίδιο τον Schütz 1661. Η υφή συνεχίζει να είναι ομοφωνική με ορισμένες αλλαγές και κάποια στολίσια όπως στο πρώτο μέτρο.

Σημαντικοί συνθέτες, σύγχρονοι του Schütz, ήταν ο Johann Herman Schein (1586-1630) και ο Samuel Scheidt (1587-1654) οι οποίοι δημιούργησαν σημαντικό αριθμό Λουθηρικών *Choral*. Έγραψαν δικά τους *kantional Choral* τα οποία συμπεριελάμβαναν και στα μεγαλύτερης διάρκειας θρησκευτικά τους έργα, ενώ έκαναν γενικότερα χρήση μελωδιών από *Choral*, στα χορωδιακά τους έργα. Ο Schein είχε δημοσιεύσει πολλά *Choral* έργα του στην *Opella Nova to 1618* και το *1626*, γεγονός που φανερώνει το

<sup>82</sup>Gerd Eichler [https://www.cpd.org/wiki/images/b/b8/Sch%C3%BCtz\\_Becker\\_Psalm12\\_1628n.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/b/b8/Sch%C3%BCtz_Becker_Psalm12_1628n.pdf)

ενδιαφέρον του για τα Λουθηρανικά μουσικά χορωδιακά είδη. Για τον Scheidt μία ανάλογη συλλογή είναι τα *Neue Geistliche Konzerten* από το 1631.<sup>83</sup> Ο Johannes Crüger (1598-1662) ήταν επίσης υπεύθυνος για την διασκευή παλαιότερων *Choral* όπως και τη σύνθεση και εναρμόνιση πολλών καινούργιων τα οποία εντάχθηκαν στη Γερμανική λειτουργία και χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα. Μία συλλογή *Choral* του είναι η *Praxis pietatis melica*.<sup>84</sup> Την γενιά αυτών των συνθετών ακολούθησαν μεταγενέστεροι όπως ο Dietrich Buxtehude (1637-1707) και ο Johann Pachelbel (1653-1706). Συνέχισαν να γράφονται *Choral* αλλά μπορεί να θεωρηθεί ότι το *concerto* και συγκεκριμένα το *Choral concerto* και οι καντάτες έγιναν το επίκεντρο της εκκλησιαστικής μουσικής.<sup>85</sup>

## **2.2.4 Άλλα είδη χορωδιακής μουσικής που αναπτύχθηκαν από το *Choral* στη Γερμανία**

### **2.2.4.1 *Choral Motet*.**

Το *Choral motet* γεννήθηκε τον 16ο αιώνα, κατά τον οποίο γράφτηκαν τα περισσότερα έργα του είδους, ενώ κάποια γράφτηκαν στις αρχές του 17ου αιώνα. Είναι χαρακτηριστικό προτεσταντικό είδος αν και αρχικά έμοιαζε με τα μοτέτα των καθολικών. Πρόκειται για σύνθεση για χορωδία που περιλαμβάνει αυστηρά το μελωδικό υλικό ενός *Choral* και χειρισμό του κειμένου όπως στο *motet*. Αρχικά μπορούσε να έχει και αντιστικτική υφή αλλά και ομοφωνική.<sup>86</sup> Στη συνέχεια έγινε σύνηθες να χρησιμοποιείται η τεχνική της μίμησης, με κάθε μουσική φράση να επαναλαμβάνεται σε άλλη φωνή ενώ τα όργανα μπορεί να ντουμπλάρουν τα φωνητικά μέρη. Μπορεί να εμφανιστεί σε μία ενιαία κίνηση ή σε περισσότερες σύντομες κινήσεις. Αργότερα το είδος ουσιαστικά συγχωνεύτηκε με το εκκλησιαστικό κονσέρτο και την *Choral* καντάτα. Κάποια πρώιμα παραδείγματα γράφτηκαν από τον Johann Walter την εποχή της Μεταρρύθμισης και κάποια μεταγενέστερα από τον Praetorius. Ο Michael Praetorius είχε γράψει πολλά τέτοια μοτέτα όπως αυτά στη *Musae Sioniae*.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> Alwes (2015), 206.

<sup>84</sup> <https://www.britannica.com/biography/Johannes-Cruger> (20/09/2022)

<sup>85</sup> Alwes (2015), 212, 215.

<sup>86</sup> <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095609971> ,*Chorale motet* - Wikipedia (20/09/2022)

<sup>87</sup> Swain (2013), Chorale motet, 38.

# Allein Gott in der Höh sei Ehr

Michael Praetorius

5

Al - lein Gott in der Höh sei Ehr, al-lein Gott in der Höh sei Ehr,  
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr, in der Höh sei Ehr,  
Al - lein Gott in der Höh, in der Höh sei Ehr,  
Al - lein Gott in der Höh sei Ehr,  
und  
und  
und  
und

10 15

al - lein Gott in der Höh sei Ehr  
al - lein Gott in der Höh sei Ehr  
al - lein Gott in der Höh sei Ehr  
al - lein Gott in der Höh sei Ehr  
Dank für sei - ne Gna - de, al - lein Gott in der Höh sei  
Dank für sei - ne Gna - de, al - lein Gott in der Höh sei  
Dank für sei - ne Gna - de, al - lein Gott in der Höh sei  
Dank für sei - ne Gna - de, al - lein Gott in der Höh sei

Εικόνα 2.17 *Allein Gott in der Höh sei Ehr*. Απόσπασμα από Choral motet του Praetorius (1605) για οκτώ φωνές και διπλή χορωδία SAAT - ATTB. Μεταγραφή 2021<sup>88</sup>

<sup>88</sup>[http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP748234-PMLP1188461-Praetorius -  
Allein Gott in der Hoeh sei Ehr.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP748234-PMLP1188461-Praetorius_-_Allein_Gott_in_der_Hoeh_sei_Ehr.pdf) (20/09/2022)



#### 2.2.4.2 Choral Concerto.

Το είδος αυτό δημιουργήθηκε για εκκλησιαστική χρήση, για μία ή περισσότερες φωνές και όργανα και είναι αντίστοιχο με την οργανική Λουθηρανική *Choral partita* (που ήταν ένα έργο με πολλές κινήσεις για πληκτροφόρο όργανο).<sup>89</sup> Το *Choral concerto* ήταν συνήθως σύντομο και προήλθε από εκκλησιαστικά είδη που δεν ήταν καθαρά Λουθηρανικά, τα οποία όμως προσαρμόστηκαν ειδικά για χρήση σε προτεσταντικές λειτουργίες. Άνθισε κυρίως στην πρώιμη Μπαρόκ περίοδο μεταξύ 1600 και 1650.<sup>90</sup> Έτσι, με τη χρήση Λουθηρανικών μελωδιών *Choral* με επεξεργασία σε *stile moderno*, δημιουργήθηκε το εκκλησιαστικό *Choral* κονσέρτο με καθαρά Γερμανικό προτεσταντικό χαρακτήρα.<sup>91</sup>

Η λέξη κονσέρτο δεν χρησιμοποιούνταν με τη σημερινή έννοια καθώς στην αρχή της εποχής μπαρόκ περιέγραφε τη φωνητική μουσική με συνοδεία οργάνων στο *styl concertato* που προήλθε από τη σχολή της Βενετίας. Θεωρείται ότι το συγκεκριμένο *styl* το έφεραν στη Γερμανία συνθέτες όπως ο Hassler και ο Schütz.<sup>92</sup> Υπήρχαν δύο είδη *Choral concerto*, ένα απλό για φωνή και basso continuo (κάποιες φορές προστίθεται και ένα σολιστικό όργανο για κάποιες απαραίτητες μελωδικές γραμμές) και ένα πιο περίπλοκο και εξελιγμένο είδος όπου είναι εμφανής ο επηρεασμός από τη σχολή της Βενετίας αφού είναι στα πρότυπα των έργων του Giovanni Gabrieli. Ένα παράδειγμα είναι η συλλογή *Neue geistliche Concerten* (1631–1640) του Samuel Scheidt (1587-1654)<sup>93</sup>, στο οποίο ο συνθέτης επεξεργάζεται χωρικά τα οποία έχουν συνήθως πολλές στροφές και ήταν κυρίως για 2-3 φωνές και basso continuo<sup>94</sup>.<sup>95</sup> Ένας άλλος σημαντικός εκπρόσωπος του είδους ήταν ο Michael Praetorius (1571-1621).<sup>96</sup>

#### 2.2.4.3 Choral Cantata

Ένα βασικό είδος του Γερμανικού Μπαρόκ είναι η εκκλησιαστική *Choral cantata* η οποία αρχικά ήταν είδος ανάλογο της ρωμαιοκαθολικής καντάτας. Μία *Choral cantata*

<sup>89</sup> [Chorale partita - Wikipedia](#) (20/09/2022)

<sup>90</sup> <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05654> , [Chorale concerto - Wikipedia](#) (22/09/2022)

<sup>91</sup> Swain (2013), Chorale concerto, 69.

<sup>92</sup> <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05654> , [Chorale concerto - Wikipedia](#) (22/09/2022)

<sup>93</sup> «Samuel Scheidt, (1587-1654), οργανίστας και συνθέτης, που με τον Jan Pieterszoon Sweelinck, επηρέασαν το *styl* του εκκλησιαστικού οργάνου της βόρειας Γερμανίας κατά την εποχή Μπαρόκ.» <https://www.britannica.com/biography/Samuel-Scheidt>

<sup>94</sup> <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/B5BWHHE7QDH7BZB6EHORJIB67EYQ4MBA>

<sup>95</sup> Swain (2013), Chorale concerto, 69.

<sup>96</sup> Taruskin (2006), The Chorale Concerto.

έχει ως βάση της τη μουσική και συνήθως έχει αυτούσιο και το κείμενο ενός Λουθηρανικού *Choral*. Στο συγκεκριμένο είδος συναντώνται αρκετά αυτόνομα μουσικά μέρη (ή κινήσεις), επειδή κάθε στροφή αποτελούσε το έναυσμα για τη δημιουργία μία νέας κίνησης ή μέρους. Σε μία *Choral cantata per omnes versus* (που σημαίνει σε όλες τις στροφές), χρησιμοποιείται, όπως υπονοεί και το όνομά της, η ίδια μελωδία ως βάση για όλες τις στροφές. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι ότι σε κάθε στροφή-κίνηση, η μελωδία πλαισιώνεται με διαφορετική υφή (π.χ. *Cantata BWV 4* του Johann Sebastian Bach).

Versus 7<sup>to</sup> e ultimo.

The image shows a page of a musical score for the 7th and final verse of the Cantata BWV 4 by Johann Sebastian Bach. The score is for a Choral setting and includes parts for Cornetto, Trombona 1, 2, and 3, Soprano, Violino 1 and 2 (coll Soprano), Alto, Viola 1 (coll Alto), Tenore, Viola 2 (coll Tenore), Basso, and Continuo. The lyrics are: 'Wir e - ben und al - te Sau - er - le - ben wohl im rech - ten O - ster - Fla - den; der al - te Sau - er - teig nicht soll seyn bey dem Wort der Gna - den; der'.

Εικόνα 2.18 *Christ lag in todes banden BWV 4 cantata* του Johann Sebastian Bach. 7η στροφή και τελευταία κίνηση του έργου σε μορφή *Choral* όπως συνήθιζε να τελειώνει τις καντάτες του ο Bach. Το ύφος είναι κυρίως ομοφωνικό σε αντίθεση με το υπόλοιπο έργο που είναι κυρίως αντιστικτικό.<sup>97</sup> Παρτιτούρα σε νεότερη έκδοση<sup>98</sup>.

<sup>97</sup> [https://imslp.org/wiki/Christ\\_lag\\_in\\_Todes\\_Banden%2C\\_BWV\\_4\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Christ_lag_in_Todes_Banden%2C_BWV_4_(Bach%2C_Johann_Sebastian))

<sup>98</sup> [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP639286-PMLP685988-Partitur\\_\(Fassung\\_1725\).pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP639286-PMLP685988-Partitur_(Fassung_1725).pdf)

#### 2.2.4.4 Choral Mass

Η λέξη *mass* προέρχεται από τη λατινική λέξη *missa* και χρησιμοποιείται γενικά ως συνώνυμο της λειτουργίας.<sup>99</sup> Το *Choral mass* είναι είδος που άκμασε στην κεντρική Γερμανία μετά το 1650 και σε αντίθεση με το πνεύμα του προτεσταντισμού (που ήθελε την αποφυγή κάθε ίχνους Λατινικών στη λειτουργική μουσική), στο *Choral mass* έχουμε χρήση των κειμένων *Kyrie* και *Gloria*. Η χρήση ελληνικών και λατινικών δεν σημαίνει ότι αλλάζει το πνεύμα του προτεσταντισμού αφού το μελωδικό υλικό προέρχεται από *Choral* της προτεσταντικής εκκλησίας τα οποία οι συνθέτες χρησιμοποιούσαν ως *cantus firmus* και ανέπτυσαν αντιστικτικά.<sup>100</sup>

#### 2.2.5 Τα Choral του J.S. Bach

Σε μια ιστορική και μορφολογική διερεύνηση του *Choral*, οπωσδήποτε είναι αναπόφευκτη η συχνή αναφορά στον J.S. Bach εξαιτίας του τεράστιου σε μέγεθος και αξία έργου του. Δεν ήταν λίγες οι φορές που χρησιμοποιήθηκαν έργα του ως παραδείγματα, όπως π.χ. στις *Choral* Καντάτες. Σε αυτό το σημείο επιχειρείται μία σύντομη ανάλυση των βασικών χαρακτηριστικών των υπέροχων *Choral* του Bach, με τη μελέτη των ίδιων των χορικών αλλά και τη βοήθεια του βιβλίου του Γεώργιου Φιτσιώρη. Αρχικά παρατηρείται ότι οι μουσικές φράσεις των *Choral* του Bach είναι πολύ σύντομες και τις περισσότερες φορές εκτείνονται από δύο έως τέσσερα μέτρα. Όταν το χορικό έχει μέτρο 4/4 έχει συνήθως φράσεις των δύο μέτρων, ενώ όταν το μέτρο είναι 3/4, οι φράσεις είναι πιο συχνά των τεσσάρων μέτρων. Παρατηρούμε επίσης ότι οι φράσεις αυτές ακολουθούν το κείμενο, τελειώνουν πάντα σε κορώνα και ενώ συνήθως είναι διαφορετικές για κάθε στίχο, όταν πρόκειται για *barform Choral* συχνά υπάρχουν επαναληπτικά προκειμένου να εξυπηρετηθεί διαφορετικό κείμενο με την ίδια μουσική όπως γίνεται στο παρακάτω παράδειγμα. Δηλαδή η φράση του *stollen* επαναλαμβάνεται και δημιουργεί ένα *aufgesang*. Σχεδόν πάντα οι φράσεις ενός *Choral* τελειώνουν με τέλεια ή ημιτελή πτώση, στην αρχική ή σε άλλη τονικότητα.

<sup>99</sup> [Mass \(music\) - Wikipedia](#) (22/09/2022)

<sup>100</sup> J. P. Swain, *Historical Dictionary of Sacred Music* (Scarecrow Press, 2006), Chorale mass, 38.

## Ein feste Burg ist unser Gott

Transcribed from *Vierstimmige Choralgesänge*, 1784, no. 20.

Martin Luther, 1529

Martin Luther, 1529

D Major

Arranged by Johann Sebastian Bach, ca. 1730

Ein fes-te Burg ist un-ser Gott, ein gu-te Wehr und Waf-fen. Der alt bö-se Feind, mit Ernst  
Er hilft uns frei aus al-let Not, die uns jetzt hat be-trof-fen.

ers jetzt meint, groß Macht und viel List sein grau-sam Rüstzeug ist, auf Erd ist nicht seins Glei-chen.

**Εικόνα 2.19** J.S. Bach *Ein feste Burg ist unser Gott* (περίπου 1730) σε κείμενο και *cantus firmus* του Λούθηρου. Στο *Choral* αυτό ακολουθείται μία τυπική μορφή *Choral*. Συγκεκριμένα, ξεκινά και τελειώνει με την τονική, στην πρώτη της συγχορδίας ενώ κάθε μουσική φράση συμβαδίζει με το κείμενο και τελειώνει σε κορώνα. Στη δεύτερη κορώνα υπάρχει τέλεια πτώση. Οι κορώνες αντιστοιχούν στο κόμμα ή στην τελεία του κειμένου. Το συγκεκριμένο *Choral* είναι σε μορφή *barform* καθώς το μουσικό υλικό των πρώτων δύο φράσεων του κειμένου, χρησιμοποιείται και για τις επόμενες δύο μέσω της επανάληψης. Έτσι το αρχικό *Stollen* επαναλαμβάνεται και δημιουργείται ένα *aufgesang*. Στη συνέχεια ακολουθεί το *abgesang*. Εντοπίζονται κάποιες τονικές αποκλίσεις μέχρι την τελευταία φράση όπου ο Bach επιστρέφει στην αρχική τονικότητα της ρε μείζονος και καταλήγει με τέλεια πτώση σε αυτή.<sup>101</sup>

Ένα τονικό *Choral* του Bach μπορεί να ξεκινήσει με τον φθόγγο της τονικής της κλίμακας ή με οποιοδήποτε από τους τρεις φθόγγους της συγχορδίας της τονικής και μετά από αρκετές μικρές μουσικές φράσεις, (συνήθως τέσσερις ή και αρκετά περισσότερες) να καταλήξει στον φθόγγο της τονικής της αρχικής κλίμακας με τέλεια πτώση. Υπάρχουν πολύ σπάνιες εξαιρέσεις, που (στην σοπράνο) γίνεται κατάληξη στην τρίτη της τονικής συγχορδίας αντί στην πρώτη. Οι εξαιρέσεις αυτές οφείλονται κυρίως σε τονικές εναρμονίσεις τροπικών μελωδιών.<sup>102,103</sup>

Περισσότερα από 400 Λουθηρανικά *Choral* εναρμονίστηκαν από τον Johann Sebastian Bach ειδικά για χρήση κατά τη λειτουργία. Συνέθεσε ακόμη 30 εξ ολοκλήρου δικά του. Σε πολλά ακολουθούσε τη μορφή του *barform Choral*, με τυπικά *stollen* και *abgesang*. Συμπεριέλαβε πολλά *Choral* στις καντάτες, τα ορατόρια και τα πάθη του.<sup>104</sup>

<sup>101</sup> [https://www.cpd.org/wiki/images/0/00/020\\_Ein\\_feste\\_Burg.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/0/00/020_Ein_feste_Burg.pdf)

<sup>102</sup> Burkholder κ.ά., *A History of Western Music* (W.W. Norton, 1996), 273.

<sup>103</sup> Φιτσιώρης (2013), 3.

<sup>104</sup> Kennedy (1985), 146.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Η ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΩΝ ΑΓΓΛΙΚΑΝΙΚΩΝ *HYMN, ANTHEM* ΚΑΙ *CHANT* ΚΑΙ Η ΜΟΡΦΟΛΟΓΙΚΗ ΤΟΥΣ ΔΟΜΗ

## 3.1 Σύντομη ιστορική επισκόπηση της εμφάνισης των αντίστοιχων του *Choral* Αγγλικανικών ειδών: *Hymn, Anthem, Chant*

Αναζητώντας τις πρώιμες Μεταρρυθμιστικές τάσεις στη Γηραιά Αλβιών, διαπιστώνουμε ότι πριν το Μεταρρυθμιστικό κίνημα του Λούθηρου στη Γερμανία, υπήρξαν Μεταρρυθμιστικές κινήσεις και στη Βρετανική Καθολική έως τότε εκκλησία, ήδη από το 14<sup>ο</sup> αιώνα. Ο Λούθηρος όντας θεολόγος, ποιητής και μουσικός, χρησιμοποίησε τη γερμανόφωνη μουσική ως ένα εργαλείο προσέλκυσης πιστών και οπαδών των αναθεωρητικών του ιδεών. Υπήρξαν ωστόσο, και Άγγλοι θεολόγοι και φιλόσοφοι, όπως ο John Wycliffe (περίπου 1328–1384)<sup>105</sup>, που υποστήριξαν τη μετάφραση της Βίβλου στα Αγγλικά, και όλα αυτά έναν αιώνα πριν το Λουθηρανικό κίνημα.<sup>106</sup>

Η Αγγλική εκκλησιαστική Μεταρρύθμιση συντελέστηκε το 1534 από τον βασιλιά Ερρίκο Η΄ (1491-1547)<sup>107</sup>. Την αφορμή έδωσε το διαζύγιο που ήθελε από τη σύζυγό του και ήταν αδύνατο να λάβει από τη Ρωμαιοκαθολική εκκλησία. Έτσι δημιούργησε νόμους που αποκήρυσσαν τη δύναμη του Πάπα στην Αγγλική επικράτεια και ακολούθως ιδρύθηκε η Αγγλικανική εκκλησία, της οποίας ο ίδιος ήταν η ανώτατη εξουσία.<sup>108</sup> Ως αποτέλεσμα των εξελίξεων, κατά το επόμενο διάστημα τα θεσμικά όργανα του Καθολικισμού που διαμόρφωναν τη θρησκευτική μουσική δημιουργία (όπως π.χ. τα μοναστήρια) βρέθηκαν υπό διωγμό και για το λόγο αυτό, ξεκίνησε μία περίοδος παρακμής τόσο στη μουσική εκπαίδευση όσο και στη σύνθεση νέας εκκλησιαστικής μουσικής<sup>109</sup>. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Εδουάρδου ΣΤ΄ (1537-1553)<sup>110</sup> έγιναν μεγάλες θρησκευτικές μεταρρυθμίσεις, που συντέλεσαν ουσιαστικά στη διάδοση του Αγγλικανισμού στην Αγγλία ξεκινώντας από την βασιλική αυλή και συνεχίζοντας στο υπόλοιπο της χώρας. Συγκεκριμένα, προκειμένου να ανεξαρτητοποιηθεί από το Καθολικό τυπικό η Αγγλική Θεία Λειτουργία και η λειτουργική μουσική της, συντάχθηκε ένας τόμος

<sup>105</sup> <https://www.britannica.com/biography/John-Wycliffe> (15/08/2022)

<sup>106</sup> Caraman (2017), 277.

<sup>107</sup> «Ο Ερρίκος Η΄ της Αγγλίας (Henry VIII, 1491-1547) ήταν βασιλιάς της Αγγλίας από τις 21 Απριλίου του 1509 έως το θάνατό του.»

<sup>108</sup> <https://www.britannica.com/topic/Protestantism/The-Reformation-in-England-and-Scotland> (18/08/2022)

<sup>109</sup> Caraman (2017), 277.

<sup>110</sup> «Ο Εδουάρδος ΣΤ΄ της Αγγλίας (1537-1553) ήταν βασιλιάς της Αγγλίας κατά τους χρόνους 1547-1553.»

με τίτλο *Book of Common Prayer*<sup>111</sup> από τον αρχιεπίσκοπο Thomas Cranmer<sup>112</sup>. Επίσης, ο συνθέτης John Merbecke<sup>113</sup> εκδίδει το 1549 την πρώτη Αγγλικανική Θεία Λειτουργία στην Αγγλική γλώσσα.<sup>114</sup>

Ωστόσο, με την άνοδο της πιστής Καθολικής Βασίλισσας Μαρίας Α' (1516-1558)<sup>115</sup>, μεσολάβησε ακόμη ένα διάστημα θρησκευτικής ασάφειας καθώς ξεκίνησε η αποκατάσταση του Καθολικισμού με διωγμούς και εκτελέσεις προτεσταντών. Με το τέλος της βασιλείας της Μαρίας Α' και την άνοδο της Ελισάβετ Α' (1533-1558)<sup>116</sup>, έπαψαν οι διωγμοί και οι εκτελέσεις των προτεσταντών και η Αγγλικανική εκκλησία αναγνωρίστηκε και νομιμοποιήθηκε ως το επίσημο θρήσκευμα της χώρας. Η Ελισάβετ απέφευγε την έκφραση ακραίων απόψεων κάνοντας έναν θρησκευτικό συμβιβασμό που νομιμοποίησε μεν την Αγγλικανική εκκλησία, αλλά όχι τα ακραία πιστεύω των πουριτανών, οι οποίοι ζητούσαν πληθώρα μεταρρυθμίσεων που θα απομάκρυναν τη χώρα ακόμη περισσότερο από τον καθολικισμό.<sup>117</sup> Ακολουθήθηκε μία πολιτική κατευνασμού και μεταξύ του 1559-1563 επιτεύχθηκε αυτός ο θρησκευτικός συμβιβασμός. Αυτή θεωρείται ότι είναι η περίοδος που ολοκληρώθηκε η Αγγλική Μεταρρύθμιση.<sup>118</sup>

Τα Αγγλικά δεν αντικατέστησαν πλήρως το λατινικό κείμενο της νέας Αγγλικανικής λειτουργίας. Διατηρήθηκαν κάποιες προσευχές στα Λατινικά ή ορισμένες λατινικές και ελληνικές φράσεις. Το ίδιο συνέβη και με τη μουσική, η οποία επίσης, διατήρησε ορισμένες από τις λατινικές της ρίζες. Υπήρξαν περιπτώσεις ατόμων που αρνήθηκαν να εγκαταλείψουν τον Καθολικισμό και μάλιστα ήταν υπεύθυνοι για την παραγωγή υψηλής ποιότητας μουσικής στα Λατινικά και στα Αγγλικά. Για παράδειγμα, στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ο William Byrd (1543-1623), παρόλο που ήταν

---

<sup>111</sup> *Book of Common Prayer*, βιβλίο λειτουργίας που χρησιμοποιείται από τις Αγγλικές εκκλησίες κατά την Αγγλικανική Κοινωνία. Εγκρίθηκε για πρώτη φορά για χρήση στην Εκκλησία της Αγγλίας το 1549, αναθεωρήθηκε ριζικά το 1552, με επακόλουθες μικρές αναθεωρήσεις το 1559, το 1604 και το 1662.

<sup>112</sup> <https://www.britannica.com/topic/Book-of-Common-Prayer> (18/08/2022)

<sup>113</sup> John Marbeck, γράφεται επίσης Merbecke, (1510-1585), Άγγλος συνθέτης, οργανίστας και συγγραφέας, γνωστός για τις συνθέσεις του για την Αγγλικανική λειτουργία. <https://www.britannica.com/biography/John-Marbeck>

<sup>114</sup> <https://www.britannica.com/topic/Protestantism/The-Reformation-in-England-and-Scotland> (18/08/2022)

<sup>115</sup> [*Η Μαρία Α' (Αγγλική γλώσσα: Mary I, 1516-1558)*<sup>[1]</sup> του Οίκου των Τυδώρ<sup>[2]</sup> ήταν βασίλισσα της Αγγλίας και της Ιρλανδίας από τις 19 Ιουλίου 1553 μέχρι τον θάνατό της. Έμεινε γνωστή για την προσπάθειά της να αναστηλώσει τον Ρωμαιοκαθολικισμό στην Αγγλία όταν διαδέχτηκε στο θρόνο τον ετεροθαλή αδελφό της, Εδουάρδο ΣΤ'. Κατά τη βασιλεία της διέταξε το κάψιμο στην πυρά περίπου 300 αντιφρονούντων, αποκτώντας έτσι το προσωνύμιο Αιμοσταγής Μαρία (Bloody Mary), όπως έμεινε ευρέως γνωστή. Η προσπάθειά της για την αναβίωση του Καθολικισμού στη χώρα ανατράπηκε από την ετεροθαλή αδελφή και διάδοχό της, Ελισάβετ Α'.]

<sup>116</sup> «**Η Ελισάβετ Α'** (1533-1603) ήταν Βασίλισσα της Αγγλίας και της Ιρλανδίας από τις 17 Νοεμβρίου 1558 έως το θάνατό της.»

<sup>117</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_I)

<sup>118</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/English\\_Reformation](https://en.wikipedia.org/wiki/English_Reformation)

Καθολικός συνθέτης, υπηρέτησε στο Βασιλικό Παρεκκλήσι που ήταν πλέον κέντρο ανάπτυξης Αγγλικανικής μουσικής και συνέθεσε θρησκευτικά έργα για την βασίλισσα Ελισάβετ Α' και ακολούθως για τον διάδοχό της Τζέιμς Α'.<sup>119</sup>

Το *Hymn* της νέας Αγγλικανικής εκκλησίας «από το ελληνικό ύμνος, που σημαίνει «άσμα δοξολογίας», ήταν ένα τραγούδι για χρήση στη Χριστιανική λατρεία, που συνήθως τραγουδιέται από το εκκλησίασμα και έχει χαρακτηριστικό μετρικό, στροφικό (*stanzaic*), μη βιβλικό κείμενο.»<sup>120</sup> Ένα ακόμα σημαντικό είδος θρησκευτικού πολυφωνικού χορωδιακού τραγουδιού που δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της Αγγλικανικής εκκλησίας, ήταν το *Anthem*. Πρόδρομός του, ήταν το πολυφωνικό *antefn*, παλαιά Αγγλική λέξη για το *αντίφωνο*, που αναπτύχθηκε τον Μεσαίωνα και μετονομάστηκε κατά τη Μεταρρύθμιση σε *Anthem*<sup>121 122</sup>.

Υπήρξαν πολλοί μεγάλοι Βρετανοί συνθέτες που συνέβαλαν στη νέα Αγγλικανική λειτουργία, όπως ο Christopher Tye (1500-1572), ο οποίος είναι ιδιαίτερα γνωστός για τα Αγγλικανικά του *Hymns* (όπως το *Winchester Old*<sup>123</sup>) και τα *Anthems*<sup>124</sup> του, από τα οποία λίγα διασώζονται. Ο Thomas Tallis (1505-1585) έγραψε λειτουργίες, ψαλμούς, ύμνους, ανθέμια και άλλα έργα για την Αγγλικανική εκκλησία, ενώ το συνθετικό του έργο ήταν κυρίως φωνητικό και στο στυλ του υπήρχαν κάποιες πολυφωνικές τάσεις που θύμιζαν μεγάλες σχολές της ηπειρωτικής Ευρώπης. Επίσης, εξαιρετικοί πολυφωνιστές της Αγγλίας υπήρξαν οι William Byrd (1543–1623) και Orlando Gibbons (1583-1625). Αν και ο John Taverner (1490-1545), είχε δηλώσει την υποστήριξή του για τη νεοσύστατη Λουθηρανική Εκκλησία της Γερμανίας του 1517, η μουσική του συνέχισε να διατηρεί τον ρωμαιοκαθολικό της χαρακτήρα ακόμη και μετά την Αγγλική Μεταρρύθμιση που ήρθε το 1534.<sup>125</sup> Τα έργα του ήταν κυρίως φωνητικά και

---

<sup>119</sup> Caraman (2017), 272-278

<sup>120</sup> <https://www.britannica.com/topic/hymn>

<sup>121</sup> παλαιά Αγγλικά *antefn*: «αντίφωνο» από το ελληνικό *antiphōna*: «αντί φωνής»

<sup>122</sup> Robin A. Leaver και Joyce Ann Zimmerman, *Liturgy and Music: Lifetime Learning* (Liturgical Press, 1998), 343.

<sup>123</sup> Βασίστηκε στη συλλογή *hymn tunes Acts of the Apostles* που είχε εκδώσει χρήση εκτός της λειτουργίας. [https://www.wikiwand.com/en/Christopher\\_Tye](https://www.wikiwand.com/en/Christopher_Tye), <https://www.britannica.com/biography/Christopher-Tye> (20/08/2022)

<sup>124</sup> Ανθέμιο (*Anthem*): Το *Anthem* είναι ένα μουσικό έργο που γράφεται για να τραγουδηθεί από μια εκπαιδευμένη χορωδία σε μια Αγγλικανική εκκλησία. Είναι ένα αυτόνομο κομμάτι ιερής χορωδιακής μουσικής, που δεν αποτελεί μέρος της λειτουργίας, αλλά επιλέγεται συνήθως για να αντανακλά το θέμα της λειτουργίας της ημέρας. Οι περισσότεροι ύμνοι συνοδεύονται από όργανο. <https://www.britannica.com/art/anthem> (20/08/2022), [https://www.wikiwand.com/en/Anglican\\_church\\_music](https://www.wikiwand.com/en/Anglican_church_music) (20/08/2022)

<sup>125</sup> Caraman (2017), 272-278

χρησιμοποιούσε την τεχνική του *cantus firmus*.<sup>126</sup>

Οι έμμετροι εναρμονισμένοι ψαλμοί της Αγγλικανικής εκκλησίας ήταν ο πρόδρομος των ύμνων και πιο αποδεκτοί από αυτούς λόγω της ιερότητας του κειμένου.<sup>127</sup> Η μουσική της Αγγλικανικής Εκκλησίας μπορεί να διαχωριστεί στην ψαλμωδία, στο μέρος της χορωδίας (συνήθως *Chants* ή κάποιο ανθέμιο) και στον εκκλησιαστικό ύμνο που τραγουδιόταν από το εκκλησίασμα.<sup>128</sup>

### 3.2.1 Οι αντίστοιχοι του *Choral* Αγγλικοί θρησκευτικοί ύμνοι: α) *Hymn*

Η Αγγλική λέξη, *Hymn*, έχει ελληνική ρίζα (ύμνος) και χρησιμοποιείται γενικότερα για να περιγράψει θρησκευτική φωνητική μουσική. Το Αγγλικό *Hymn* έχει τη μορφή θρησκευτικού ύμνου με στίχο που δεν προέρχεται από τη Βίβλο, ενώ η μορφολογική του δομή είναι στροφική και η μελωδική του γραμμή απλή και εύκολα απομνημονεύσιμη, όπως και το Γερμανικό *Choral*. Συχνά απαντάται μορφολογικά και το μοτίβο της ερώτησης – απάντησης όπου ένα μέρος της χορωδίας εκτελούσε μία μουσική φράση και έπειτα είτε ολόκληρη η χορωδία, είτε πάλι ένα μέρος της, τραγουδούσε τον επόμενο στίχο (π.χ. οι δύο ψηλότερες φωνές λένε έναν στίχο και στη συνέχεια όλη η χορωδία έλεγε τον επόμενο). Οι μελωδίες του *Hymn* έχουν συνήθως λαϊκές καταβολές και εξελίσσονται ανάμεσα στον απλό κόσμο έξω από τα αυστηρά εκκλησιαστικά λειτουργικά τυπικά, στα οποία προσαρμόζονται αργότερα με κάποιες αλλαγές στους στίχους και στη μελωδία όπως κρίνεται απαραίτητο σε κάθε περίπτωση. Είναι σημαντικό να τονιστεί ότι η φόρμα του *Hymn* δεν είναι αυστηρά τυπική, καθώς απαντώνται διάφορα *Hymns* που δεν έχουν όλα τα παραπάνω μορφολογικά χαρακτηριστικά<sup>129</sup>.

Το *Hymn* στην Αγγλικανική υμνογραφία θεωρείται ανάλογο του *Te deum*<sup>130</sup> και του Γερμανικού *Choral*, με κύρια διαφορά τον Αγγλικό του στίχο.<sup>131</sup> Χρονολογικά εμφανίζεται σποραδικά στην πρώιμη μορφή του (η οποία δεν είναι πάντα εναρμονισμένη) στα μέσα του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα η χρήση του

<sup>126</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Taverner](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Taverner)

<sup>127</sup> [https://www.wikiwand.com/en/Hymn\\_tune](https://www.wikiwand.com/en/Hymn_tune)

<sup>128</sup> Edward Dickinson, *Music in the History of the Western Church: With an Introduction on Religious Music among the Primitive and Ancient Peoples*, 1902, 336.

<sup>129</sup> J. P. Swain (2013), 146.

<sup>130</sup> *Te Deum*: ύμνος της Ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας πάνω σε λατινικό ποίημα, γραμμένο προς το τέλος του Μεσαίωνα. Αρχικά τραγουδιόταν σε ταυτοφωνία. Κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα ακολούθησε το *stile moderno* (πολυφωνική – τονική – ομοφωνική δομή) και συνέχισε να γράφεται κατά τη διάρκεια της εποχής Μπαρόκ αλλά και αργότερα. Swain (2013), 146

<sup>131</sup> Swain (2013), 146



γενικεύεται στην Αγγλικανική λειτουργική μουσική.<sup>132</sup> Εξελίχθηκαν μαζί με τους έμμετρους ψαλμούς ως επέκταση της εκκλησιαστικής ψαλμωδίας.<sup>133</sup> Τα *Hymns*, δεν αποτέλεσαν ποτέ λειτουργικό κείμενο της Αγγλικανικής εκκλησίας, σε αντίθεση με τα Γερμανικά *Choral*, καθώς περιείχαν στίχους ελεύθερης θρησκευτικής ποίησης που δεν προέρχονταν από τη Βίβλο και το στοιχείο αυτό τους έθετε εκτός λειτουργικής χρήσης.

Η πρώτη συλλογή Αγγλικανικών *Hymns* εναρμονισμένων για τέσσερις φωνές θεωρείται η συλλογή *Whole Psalmes in foure parts*, που εκδόθηκε το 1563 από τον Thomas Este στο Λονδίνο. Περιλάμβανε *Hymns* των Άγγλων αναγεννησιακών συνθετών Thomas Tallis και William Parsons, τα οποία είχαν τη βασική μελωδία στον τενόρο και απευθυνόταν σε εκκλησίασμα χωρίς υψηλού επιπέδου μουσικές – φωνητικές δεξιότητες, όπως και το Γερμανικό *Choral*. Οι στίχοι της συλλογής προέρχονται από ψαλμούς της Αγγλικανικής εκκλησίας.<sup>134</sup> Η βασίλισσα Ελισάβετ Α΄ είχε δώσει την άδεια της ώστε να υπάρχει η δυνατότητα χρήσης ύμνων στην πρωινή ή βραδινή προσευχή.<sup>135</sup> Συγκεκριμένα αναφέρεται ότι «για την παρηγοριά όσων απολαμβάνουν τη μουσική, μπορεί να επιτρέπεται, στην αρχή ή στο τέλος των κοινών προσευχών, είτε το πρωί είτε το βράδυ, να ψάλλεται ένας ύμνος ή παρόμοιο τραγούδι προς δοξολογία του Παντοδύναμου Θεού»<sup>136</sup>

Μια άλλη έκδοση *Hymns The first Quinquagene*, το 1567 περιλαμβάνει ύμνους στους οποίους το μελωδικό θέμα βρίσκεται στη φωνή του τενόρου, κοινό στοιχείο με το πρώιμο *Choral* του 16<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>137</sup>

Το 1591 ο William Damon, εξέδωσε δύο τόμους με *Hymns* με το τίτλο *The Former Booke of Musicke of M. William Damon* και *The Second Booke of Musicke of M. William Damon*. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στο δεύτερο τόμο, πιθανότατα για πρώτη φορά στην Αγγλία, η βασική εκκλησιαστική μελωδία βρισκόταν στην ψηλότερη φωνή σε μία ολόκληρη συλλογή.

Πιο περίτεχνες εναρμονίσεις *Hymns* είναι αυτές των John Dowland (1563-1626) και Giles Farnaby (1560-1640) και περιλαμβάνονται στον τόμο *Complete Psalter* που

---

<sup>132</sup> [Hymn - Wikipedia](#)

<sup>133</sup> J. R. (John Richard) Watson, *The English Hymn : A Critical and Historical Study* (Oxford : Clarendon Press ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1997), 133.

<sup>134</sup> George Grove John Alexander Fuller -Maitland, *A Dictionary of Music and Musicians: (A.D. 1450-1880)* (London: Macmillan, 1880), 762.

<sup>135</sup> Willi Apel, *Harvard Dictionary Of Music* (1944), 346.

<sup>136</sup> Henry Gee και William John Hardy, *Documents Illustrative of English Church History* (London, Macmillan and co., ltd.; New York, Macmillan & co., 1896), 417-442.

<sup>137</sup> Matthew Parker και Matthew Parker, *The Whole Psalter Translated into English Metre : Which Contayneth an Hundred and Fifty Psalmes ; the First Quinquagene* (London : John Daye, 1560), c iii

εκδόθηκε το 1594.<sup>138</sup> Όταν τα *Hymns* διαδόθηκαν πλέον σε όλη την Αγγλικανική Εκκλησία κατά το 17<sup>ο</sup> αιώνα, άρχισαν να χρησιμοποιούνται με τη συγκατάθεση του βασιλιά James Α΄ ο οποίος ως η ανώτατη εξουσία του Αγγλικανισμού καλούσαν να δώσει άδεια για τυχόν αλλαγές στην εκκλησία.

Ο τελευταίος επέτρεψε τη συμπερίληψη των Ύμνων και των *Songs of the Church* του George Wither στον ίδιο τόμο με το Ψαλτήρι<sup>139</sup>, κάτι πρωτοφανές για την εποχή, καθώς οι Αγγλικανοί διατηρούσαν μία συντηρητική προσέγγιση θέλοντας το λειτουργικό κείμενο να πηγάζει αποκλειστικά από την Αγία Γραφή. Η βασική λοιπόν αιτία που δεν χρησιμοποιήθηκε ευρέως ο ύμνος μέχρι τα τέλη του 17ου αιώνα, δεν ήταν η έλλειψη υποστήριξης από το στέμμα, αλλά ο στόχος της εκκλησίας να διατηρήσει την παράδοση της χρήσης καθαρά ιερών στίχων από το Ψαλτήρι κατά τη διάρκεια της λειτουργίας. Τελικά, ο ύμνος άρχισε να χρησιμοποιείται με μεγαλύτερη συχνότητα από τις αρχές του 18ου αιώνα.<sup>140</sup> Είναι φανερό ότι ο ύμνος ως είδος θεωρούνταν μικρότερης αξίας λογοτεχνικό έργο, έτσι παρά την ευρεία χρήση του από τα μέσα της Μπαρόκ περιόδου, ο George Sampson (1873-1950) μιλώντας για τους ύμνους του Charles Wesley (1707-1788) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αν οι ύμνοι του είχαν απευθυνθεί στον Πάνα ή στον Απόλλωνα ή σε κάποιον άλλο θεό της ειδωλολατρίας, ή αν ήταν γραμμένοι σε κάποια ξένη γλώσσα, πόσο δυνατοί θα ήταν οι έπαινοι! Αλλά δυστυχώς, απευθύνθηκε στο Θεό του Χριστιανισμού στα Αγγλικά, και τα ποιήματά του απορρίπτονται ως απλοί ύμνοι»<sup>141 142</sup>.

---

<sup>138</sup> G. Grove, J. A. Fuller (1880), 762.

<sup>139</sup> Συγκεκριμένα ο βασιλιάς έδωσε στον George Wither την πατέντα για την συμπερίληψη αυτών των τραγουδιών μαζί με τα ιερά εκκλησιαστικά κείμενα.

<sup>140</sup> Willi Apel, *Harvard Dictionary Of Music* (1944), 346.

<sup>141</sup> Το απόσπασμα προέρχεται από διάλεξη του Sampson στη Βρετανική Ακαδημία το 1943. George Sampson, *The Century of Divine Songs* (H. Milford, 1943).

<sup>142</sup> J. R. (John Richard) Watson, *The English Hymn : A Critical and Historical Study* (Oxford : Clarendon Press ; Oxford ; New York : Oxford University Press, 1997), 12.

## GLORY TO THEE, MY GOD, THIS NIGHT

TALLIS'S CANON

VERSES 1, 3 AND 5

as adapted by Thomas Ravenscroft

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1. Glory to thee, my God, this night<br>for all the blessings of the light;<br>keep me, O keep me, King of kings,<br>beneath thy own almighty wings | 3. Teach me to live, that I may dread<br>the grave as little as my bed:<br>teach me to die, that so I may<br>rise glorious at the awful day. | 5. When in the night I sleepless lie,<br>my soul with heavenly thoughts supply;<br>let no ill dreams disturb my rest,<br>powers of darkness me molest. |
|---|--|--|

VERSES 2, 4 AND 6

Tallis's original harmony (melody in tenor)

- |   |   |   |
|---|---|---|
| 2. Forgive me, Lord, for thy dear Son,<br>the ill that I this day have done,<br>that with the world, myself and thee,<br>I, ere I sleep, at peace may be. | 4. O may my soul on thee repose,<br>and with sweet sleep my eyelids close,<br>sleep that may me more vigorous make<br>to serve my God when I awake. | 6. Praise God from whom all blessings flow,<br>praise him, all creatures here below,<br>praise him above, angelic host,<br>praise father, Son, and Holy Ghost |
|---|---|---|

(or see alternative setting)

THOMAS KEN (1637-1711)

**Εικόνα 3.1** Ύμνος *Glory to Thee my God this night*. Στα δύο τελευταία συστήματα εικονίζεται η γνήσια εναρμόνιση του Thomas Tallis με τη μελωδία στον τενόρο όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε μία αρμονική συγχορδία και το έργο έχει σχετικά γρήγορο αρμονικό ρυθμό. Η αρμονία είναι απλή και εύκολη καθώς προοριζόταν για εκτέλεση, είτε από το εκκλησίασμα, είτε από χορωδίες ναών που δεν είχαν απαραίτητα υψηλό επίπεδο μουσικής εκπαίδευσης. Οι συγχορδίες στην πλειοψηφία τους είναι σε ευθεία κατάσταση και μάλιστα όχι πάντοτε πλήρεις (πολλές φορές στο κομμάτι συναντάται μόνο η πρώτη και η τρίτη της συγχορδίας). Οι κινήσεις των φωνών είναι κατά κύριο λόγο βηματικές αλλά υπάρχουν και κάποια πηδήματα. Η υφή είναι ομοφωνική και κάθε στίχος διαχωρίζεται από τον επόμενο με διπλή γραμμή η οποία αντιστοιχεί στο κόμμα ή στην τελεία και γενικότερα δείχνει την ολοκλήρωση του νοήματος του κειμένου. Μία εναλλακτική εναρμόνιση προσφέρεται από τον Thomas

*Ravenscroft* (περ. 1588–1635) η οποία έχει τα ίδια περίπου χαρακτηριστικά ύμνου, όπως αυτά που αναφέρθηκαν παραπάνω και αφορούν την εναρμόνιση που απεικονίζεται στην παρτιτούρα του Thomas Tallis.<sup>143</sup>

Στο *Hymn* του William Damon (1540-1591) *Lord Jesus, think on me* επίσης απαντάται η τυπική δομή του είδους. Η αρχή και το τέλος κάθε φράσης ξεκινούν και τελειώνουν με μισά ενώ ενδιάμεσα το κείμενο εξυπηρετείται μόνο με τέταρτα.

William Daman (1540-1591)  
from *The Psalmes of David in English Meter* (1579)

SOUTHWELL

The image shows a musical score for the hymn 'Lord Jesus, think on me' by William Damon. It consists of two systems of music. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of the late 16th century, with a focus on harmonic structure and rhythmic patterns. The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the melody and accompaniment.

- |          |   |            |  |
|----------|---|------------|--|
| <b>U</b> | LORD Jesus, think on me,<br>And purge away my sin;<br>From earthborn passions set me free,<br>And make me pure within.  | <b>Alt</b> | Lord Jesus, think on me,<br>Nor let me go astray;<br>Through darkness and perplexity<br>Point thou the heavenly way.         |
| <b>H</b> | Lord Jesus, think on me,<br>With care and woe opprest;<br>Let me thy loving servant be,<br>And taste thy promised rest. | <b>H</b>   | Lord Jesus, think on me,<br>When flows the tempest high:<br>When on doth rush the enemy,<br>O Saviour, be thou nigh.         |
| <b>H</b> | Lord Jesus, think on me,<br>Amid the battle's strife;<br>In all my pain and misery<br>Be thou my health and life.       | <b>Alt</b> | Lord Jesus, think on me,<br>That, when the flood is past,<br>I may the eternal brightness see,<br>And share thy joy at last. |

**Εικόνα 3.2** ‘*Lord Jesus, think on me*’ *Hymn* του William Damon που εκδόθηκε το 1579 σε ποιητικό μέτρο 66.86. Αποτελεί τυπικό παράδειγμα *Hymn*. Γίνεται χρήση διπλής διαστολής και στο μέσο κάθε συστήματος όπως στα προηγούμενα παραδείγματα. Οι συγχορδίες είναι κατά βάση σε ευθεία κατάσταση και πολλές φορές λείπει η πέμπτη της συγχορδίας. Στη δεύτερη φράση του πρώτου συστήματος όπως και στην τέταρτη παρατηρείται ένα διάφωνο διάστημα δευτέρας το οποίο στη συνέχεια λύνεται σε τρίτης πριν την κατάληξη κάθε φράσης.

<sup>143</sup> <https://www.cpd.org/wiki/images/a/a1/TallisCanon.pdf>

### 3.2.2 Η προέλευση του μελωδικού υλικού του *Hymn* έχει τρεις κύριες πηγές:

1. Μελωδίες του γρηγοριανού μέλους και της Καθολικής παράδοσης ύμνων και άλλων εκκλησιαστικών χορωδιακών ειδών όπως ψαλμοί, *Chants* και *Anthems*.<sup>144</sup>

2. Αυθεντικές συνθέσεις συνθετών της εποχής.

3. *Hymns* από το 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά δανείζονται μελωδικό υλικό από προϋπάρχουσες θρησκευτικές μελωδίες ή από Γερμανικά *Choral*, κάποια από τα οποία χρησιμοποιούνται και αυτούσια αλλά με Αγγλικό στίχο. Η πρακτική αυτή είχε επικριθεί από το Ερρίκο Η' (1491-1547), ο οποίος στόχευε κυρίως στη δημιουργία νέας, αμιγώς Αγγλικής λειτουργικής μουσικής.<sup>145</sup>

### 3.2.3 Μορφολογική Δομή του Αγγλικανικού Ύμνου (*Hymn*)

Η μορφολογική δομή του *Hymn* είναι απλή: Οι μουσικές φράσεις ορίζονται από τους στίχους, είναι σύντομες και καταλήγουν σε φθόγγους μεγαλύτερης αξίας. Σε αντιστοιχία με τις κορώνες των *Choral* του Bach, χρησιμοποιείται η διπλή διαστολή η οποία συμβολίζει το τέλος μίας φράσης. Ανάμεσα στις φράσεις μπορεί να υπάρχει μια απόστροφος, που υποδεικνύει αναπνοή. Τα *Hymns* έχουν συλλαβική και ομοφωνική υφή, όπως και τα *Choral*. Παρατηρούνται αποσπασματικά μόνο, ποικιλματικοί ή διαβατικοί φθόγγοι. Όπως προαναφέρθηκε, η βασική μελωδία τοποθετούνταν στον τενόρο μέχρι το 1591 που ο William Damon (1540 - 1591), τοποθετεί για πρώτη φορά τη μελωδία στην επάνω φωνή.<sup>146</sup>

Οι στροφές των *Hymns* είχαν διάφορα ποιητικά μέτρα (π.χ. οκτασύλλαβο πρώτο στίχο, αλλά επτασύλλαβο δεύτερο κ.ο.κ 87.87) ενώ και το μελωδικό υλικό κατά τη διάρκεια της πρώτης στροφής συνήθως δεν έχει επαναληπτικά όπως αυτά που συναντώνται στο *Choral*. Πάνω στο μελωδικό υλικό της πρώτης στροφής εκτελούνταν και όλες οι υπόλοιπες. Στην παρτιτούρα κάθε σύστημα, αποτελούνταν από δύο μουσικές φράσεις-στίχους και κάθε μία τελείωνε με διπλή διαστολή.<sup>147</sup> Ανάμεσα στους στίχους μεσολαβεί το *Interlude*<sup>148</sup> το οποίο είναι ένα σύντομο *voluntary*, μία σύνθεση για εκκλησιαστικό όργανο που παιζόταν στην αρχή και στο τέλος της λειτουργίας. Το

<sup>144</sup> *The Anglican Hymn Book* (London : Novello, Ewer and Co. [etc.], 1871),

<sup>145</sup> Willi Apel (1944), 346.

<sup>146</sup> Willi Apel,(1944), 346.

<sup>147</sup> [https://www.wikiwand.com/en/Hymn\\_tune](https://www.wikiwand.com/en/Hymn_tune) (20/09/2022)

<sup>148</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/interlude> (10/10/2022)

*Interlude* θεωρείται αντίστοιχο του Γερμανικού *Zwischenspiel*<sup>149</sup>, το οποίο απαντάται στο *Choral*.

### 3.2.4 Το *Hymn* κατά την εποχή Μπαρόκ

Οι αλλαγές που χαρακτηρίζουν το στυλ της εποχής Μπαρόκ άρχισαν να εμφανίζονται σε έργα Βρετανών συνθετών αρκετά αργότερα σε σχέση με άλλες Ευρωπαϊκές χώρες και επί το πλείστον μετά το 1660.<sup>150</sup>

Κατά την περίοδο του Μπαρόκ τα νέα στοιχεία που διαμορφώνουν τη μορφολογική δομή και φόρμα του *Hymn* είναι τα εξής:

- Τα *Hymns* παύουν να είναι *a cappella* και η κύρια πρακτική είναι η οργανική συνοδεία να είναι από εκκλησιαστικό όργανο. Σε μεγαλύτερες εκκλησίες προστέθηκαν και άλλα όργανα όπως πνευστά.
- Το *Hymn* απέκτησε μεγαλύτερη έκταση. Από τα δύο συστήματα που είχε έκταση συνήθως, έγινε τρία συστήματα. Αυτό πιθανότατα οφείλεται στον αριθμό των στίχων κάθε στροφής που πλέον αντί για τέσσερις έγιναν έξι. Έτσι για να εξυπηρετηθεί το κείμενο και λαμβάνοντας υπόψη ότι σε κάθε μουσικό σύστημα υπήρχαν δύο στίχοι, προστέθηκαν δύο ακόμη μουσικές φράσεις για τους δύο επιπλέον στίχους.
- Έπαψε η χρήση διπλής διαστολής στο μέσο ενός μουσικού συστήματος η οποία παρατηρείται στα προηγούμενα παραδείγματα πριν την εποχή Μπαρόκ. Η διπλή διαστολή χρησιμοποιείται πλέον για να συμβολίζει το τέλος μίας περιόδου, η οποία κατά κανόνα περιλαμβάνει δύο φράσεις

Κύριοι εκπρόσωποι του είδους κατά την περίοδο του Μπαρόκ είναι οι: Henry Purcell (1659-1695), Isaac Watts (1674-1748), George Frideric Handel (1685-1759), John Wesley (1707-1788) και άλλοι.

Τα βασικά πρόσωπα της εδραίωσης του Αγγλικανικού ύμνου ήταν ο Isaac Watts (1674-1748) και ο John Wesley (1707-1788). Οι δυο τους ως θεολόγοι και συνθέτες ύμνων έκαναν το είδος δημοφιλές. Ο πρώτος αναφέρεται και ως πατέρας τους είδους καθώς ενθάρρυνε την παραγωγή ύμνων και από απλούς ανθρώπους και δεν θεωρούσε αυστηρά απαραίτητη τη χρήση των ιερών κειμένων αυτούσιων από την Αγία γραφή. Ο

<sup>149</sup> P. A. Scholes και J. O. Ward, *The Oxford Companion to Music* (Oxford University Press, 1970),

<sup>150</sup> James Haar, *European Music, 1520-1640* (Boydell & Brewer Ltd, 2014), 510.

ίδιος είχε γράψει εκατοντάδες ύμνους. Ο λίγο μεταγενέστερος John Wesley δημιούργησε χιλιάδες ύμνους οι περισσότεροι από τους οποίους δεν χρησιμοποιούνται σήμερα. Κάποια από τα έργα του ωστόσο συμπεριλαμβάνονται σε πολλές συλλογές ύμνων ανά τον κόσμο.<sup>151</sup>

### 3.2.5 Hymns του Henry Purcell (1659-1695)

Παρατηρείται ότι ο Purcell στους ύμνους του, κάνει χρήση λίγων ξένων φθόγγων (κυρίως διαβατικών) και η διπλή διαστολή εντοπίζεται μόνο ανά δύο φράσεις όπως συνηθίζεται πλέον στο Μπαρόκ. Ένα σημαντικό *Hymn* του Henry Purcell, είναι το *Sing, ye Faithful*, που έχει γραφτεί για τέσσερις φωνές και το κείμενό του έχει έξι στίχους ανά στροφή και ποιητικό μέτρο 87.87.87.

#### Sing, ye faithful

words: John Ellerton (1826-1893)

music: Henry Purcell (1659-1695)

tune: WESTMINSTER ABBEY (BELVILLE)

1. Sing, ye faith-ful, sing with glad-ness, Wake your no - blest, swee-test strain,  
5. Al - le - lu - ya to the Fa - ther, Al - le - lu - ya to the Son,

9. With the prai-ses of your sa-viour Let his house re - sound a - gain;  
Al - le - lu - ya to the Spi-rit, E - ver three and e - ver one,

17. Him let all your mu - sic ho - nour, And your songs ex - alt his reign.  
One in love and one in glo - ry, While un - end - ing a - ges run.

<sup>151</sup> United Methodist Church (US) General Commission on Archives and History και Association of Methodist Historical Societies, *Methodist History* (Commission on Archives and History, The United Methodist Church, 2003), 236.

**Εικόνα 3.3 Sing ye faithful.** Ύμνος εναρμονισμένος από τον Henry Purcell. Παρατηρείται μία τυπική μορφή ύμνου για τα Αγγλικά δεδομένα. Η υφή είναι ομοφωνική και κάθε συλλαβή αντιστοιχεί σε ένα φθόγγο. Υπάρχουν κάποια στολίδια (κυρίως ποικίλματα και διαβατικοί) σε λίγα σημεία του ύμνου και κατά βάση στις χαμηλότερες φωνές. Η μελωδία είναι θρησκευτικής προέλευσης και συγκεκριμένα εντοπίζεται στο Αβαείο του Westminster περίπου την εποχή του Purcell. Η Αρμονία είναι ιδιαίτερα απλή όπως είναι αναμενόμενο στους Αγγλικανικούς ύμνους για την ευκολία της εκτέλεσής τους. Όπως έχει προαναφερθεί και σε άλλο μέρος του κεφαλαίου αλλά και στη συγκεκριμένη περίπτωση δύο μουσικές φράσεις στίχοι φτιάχνουν μία μεγαλύτερη φράση όπου ολοκληρώνεται ένα μουσικό και γλωσσικό νόημα. Στη συνέχεια ακολουθούν διπλές γραμμές που αντιστοιχούν σε σημεία στίξης όπως η τελεία, η άνω τελεία και το κόμμα. Στην πλειοψηφία των ύμνων συναντώνται τρία τέτοια σημεία διπλών γραμμών όπως και εδώ. Το μέτρο της ποίησης είναι το λεγόμενο 87 87 87 που αντιστοιχεί στον αριθμό των συλλαβών.<sup>152</sup>

### 3.2.6 Hymns του G. F. Handel (1685-1759)

Ο Georg Friedrich Handel ήταν επίσης ένας συνθέτης που έγραψε κάποια *Hymns* με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Rejoice! The Lord is King* σε στίχους του Charles Wesley.

#### AMNS 139 Rejoice! the Lord is King

Melody: Gopsal

Charles Wesley  
(1707-1788)

Melody and figured bass by  
G. F. Handel (1685-1759)

1. Re - joice! the Lord is King. Your Lord and King a - dore;  
 2. Je - sus, the Sa - viour, reigns, the God of truth and love;  
 3. His king - dom can - not fail; he rules o'er earth and heav'n;  
 4. He sits at God's right hand till all his foes sub - mit,

mor - tals, give thanks and sing, and tri - umph e - ver - more:  
 when he had purged our stains, he took his seat a - bove:  
 the keys of death and hell are to our Je - sus giv'n:  
 and bow to his com - mand, and fall be - neath his feet:

<sup>152</sup> [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Sing,\\_ye\\_faithful\\_\(Henry\\_Purcell\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Sing,_ye_faithful_(Henry_Purcell))





**Εικόνα 3.4** *Rejoice! The Lord is King*. Ύμνος του Charles Wesley με εναρμόνιση από τον Handel. Γράφτηκε περίπου το 1747 αλλά εκδόθηκε το 1752. Μεταγραφή 2020 από τον Andrew Sims<sup>153</sup>. Παρατηρείται η χρήση διπλών γραμμών οι οποίες σηματοδοτούσαν ουσιαστικά την άνω τελεία όπου ολοκληρωνόταν ένα νόημα και συνήθως υπήρχε ανά δύο μουσικές φράσεις-στίχους. Κατά κύριο λόγο μία συλλαβή αντιστοιχεί σε ένα μουσικό φθόγγο, όπως φαίνεται παραπάνω, με λίγα στολίδια μόνο σε ορισμένα σημεία (στη συγκεκριμένη περίπτωση τρία ποικίλματα). Οι φράσεις τελειώνουν σε αξίες μεγαλύτερες από αυτές των φθόγων στον υπόλοιπο ύμνο. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα χρησιμοποιούνται κυρίως τέταρτα μέχρι την κατάληξη της φράσης όπου χρησιμοποιούνται αξίες μισών και μισών παρεστιγμένων.

### 3.3.1 Οι αντίστοιχοι του *Choral* Αγγλικοί θρησκευτικοί ύμνοι: β) *Anthem*

Το Αγγλικανικό *Anthem* ως μουσική φόρμα προσομοιάζει με το Λατινικό μοτέτο, το οποίο έπαυσε να χρησιμοποιείται μετά τη Μεταρρύθμιση, ενώ επίσης θεωρείται μορφολογικά αντίστοιχο με το Γερμανικό *Choral motet*. Ο στίχος του *Anthem* είναι Αγγλικός και περιλαμβάνει χωρία της Βίβλου, σε μια γλώσσα πιο εκκοσμηκευμένη από αυτήν της συντηρητικής Καθολικής Εκκλησίας, ενώ είχε προαιρετική λειτουργική χρήση.

Οι εκδόσεις των Wanley και Lumley Partbooks (περ. 1546–1548 και περ. 1549)<sup>154</sup> περιλαμβάνουν *Anthems* ανά φωνή (SATB), και περιέχουν κάποια από τα πιο πρώιμα έργα του είδους. Τα περισσότερα είναι αγνώστου συνθέτη, ενώ οι στίχοι τους προέρχονται από το *Booke of Common Praire* (1549). Το στοιχείο αυτό, σε αντίθεση με τον άτυπο στίχο των *Hymns*, τα καθιστά κατάλληλα για λειτουργική χρήση.

<sup>153</sup> [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Rejoice! the Lord is King \(George Frideric Handel\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Rejoice!_the_Lord_is_King_(George_Frideric_Handel))

<sup>154</sup> <https://www.areditions.com/the-wanley-manuscripts-part-1-r099.html>,  
<https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/3f1f93f3-1f7b-4c6e-b181-c6834dc6c228/#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-683%2C-153%2C5512%2C3057>

### 3.3.2 Μορφολογική δομή του *Anthem*

Ένα *Anthem* μπορεί να περιέχει διάφορες υφές. Συνήθως περιλαμβάνει ομοφωνικά μέρη για ολόκληρη την χορωδία, μιμήσεις, περίτεχνα αντιστικτικά περάσματα, και αντίφωνα. Η χορωδία πολλές φορές για να εξυπηρετήσει τα αντιφωνικά μέρη χωρίζεται στους *decani*: τραγουδιστές που στέκονται δεξιά και τους *cantoris* τραγουδιστές που στέκονται που αριστερά.

Στα τέλη του 16ου αιώνα δημιουργήθηκαν δύο διακριτά είδη *Anthem*:

- *Full anthem*: *Anthem* το οποίο είναι γραμμένο μόνο για χορωδία, κατά κύριο λόγο SATB.
- *Verse anthem*: *Anthem* το οποίο είναι γραμμένο για χορωδία κατά κύριο λόγο SATB, αλλά περιλαμβάνει και σολιστικά μέρη.<sup>155</sup>

Τόσο τα *Full* όσο και τα *Verse Anthems* είναι γραμμένα σε έμμετρο στίχο στα Αγγλικά και έχουν οργανική συνοδεία, κυρίως εκκλησιαστικού οργάνου (ιδίως από το 17<sup>ο</sup> αιώνα και μετά) ή/και εγχόρδων και πνευστών της εποχής.<sup>156</sup> Το *basso continuo* ως ευρωπαϊκή επιρροή απαντάται συχνά, ιδίως στα μεταγενέστερα *Anthems* της Μπαρόκ εποχής. Από το 17<sup>ο</sup> αιώνα απαντάται συχνότερα το *Verse Anthem*.<sup>157</sup> Ένα παράδειγμα *Verse Anthem*, είναι το *If ye be risen again with Christ* (Εικόνες 3.2 και 3.3) του Orlando Gibbons σε διανομή SSATB και βιβλικό στίχο: «*If ye be risen again with Christ, seek these things which are above*»<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> <https://www.britannica.com/art/anthem>

<sup>156</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Verse\\_anthem](https://en.wikipedia.org/wiki/Verse_anthem)

<sup>157</sup> <https://www.britannica.com/art/anthem>

<sup>158</sup> Wendy Heller, *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)* (W. W. Norton, 2014), 135.

Soprano 1

Soprano 2 *Solo*  
If ye be ris - en a - gain with Christ,

Alto

Tenor

Bass

Piano

S1  
ye be ris - en a - gain with Christ, seek those things which are a - bove

S2  
seek those things which are a - bove where Christ

Piano

Εικόνα 3.5 *If ye be risen again with Christ.* Orlando Gibbons. Μέρος verse με ντουέτο δύο ψηλότερων φωνών.



### 3.3.3 Το Anthem κατά την εποχή Μπαρόκ

Το Anthem στην Αγγλία της εποχής Μπαρόκ είχε επηρεαστεί από την ηπειρωτική Ευρώπη. Το Verse Anthem ενθάρρυνε την χρήση περισσότερων οργάνων κάτι που οδήγησε σε πιο άρτια πλαισιωμένες φωνητικές συνθέσεις. Τον 18ο αιώνα το Full Anthem (που ήταν για πλήρη χορωδία) είχε επισκιάσει το Verse Anthem (που ήταν κυρίως για σολίστ) δεν έπαψαν ωστόσο να χρησιμοποιούνται σολιστικά μέρη.<sup>159, 160</sup>

Ο John Blow (1648-1708) είχε συνθέσει αρκετά Anthem αυτή την εποχή. Είναι συνηθισμένο στα ανθέμιά του να υπάρχει ομοφωνία, όπως στο παρακάτω παράδειγμα, και στη συνέχεια να ξεκινούν κανόνες ή μιμήσεις ανάμεσα στις φωνές και γενικότερα πιο απαιτητικά αντιστικτικά περάσματα.

**Behold, O God our defender**

John Blow  
(1648-1708)

The image shows a musical score for the Anthem 'Behold, O God our defender' by John Blow. The score is for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo. It is in 3/4 time and marked 'Allegro maestoso'. The lyrics are: 'Behold, O God, O God our defender, behold, O God, O God our defender and look upon the face of thine almighty God, O God our defender and look upon the face of thine almighty God, O God our defender and look upon the face of thine almighty God, O God our defender and look upon the face of thine almighty God'. The score includes a piano accompaniment for the Continuo part, marked 'sempre f'.

Εικόνα 3.7 'Behold, O God our Defender' Απόσπασμα από Full Anthem του John Blow το οποίο εκδόθηκε το 1690. Μπορεί να εκτελεστεί a capella ή με basso continuo. Η υφή είναι αρχικά ομοφωνική και στη συνέχεια αποκτά αντιστικτικά στοιχεία<sup>161</sup>

<sup>159</sup> <https://www.britannica.com/art/anthem> (11/08/2022)

<sup>160</sup> Swain (2006), 6-7

<sup>161</sup> [https://www.cpd.org/wiki/images/9/97/Behold\\_O\\_God\\_our\\_defender\\_Blow.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/9/97/Behold_O_God_our_defender_Blow.pdf)

### 3.3.4 Anthems του Henry Purcell

Ο Henry Purcell (1659–1695) είναι ένας σπουδαίος Άγγλος συνθέτης που είχε ασχοληθεί εκτενώς με τα ανθέμια. Οι συνθέσεις του περιλάμβαναν έργα και στα δύο είδη *Anthem* εκ των οποίων τα περισσότερα γράφτηκαν κατά την περίοδο από το 1680 έως το 1685. Τα *Full Anthem* του Purcell, ήταν πιο συντηρητικά σε σχέση με τα *Verse Anthems* του, τα οποία είχαν Ευρωπαϊκές επιρροές, που οφείλονται κυρίως στο ότι ο δάσκαλός του, ο Pelham Humfrey σπούδασε στο Παρίσι. Χαρακτηριστικό *Full Anthem* του Purcell ήταν το *Hear my prayer* (Ακούστε την προσευχή μου).<sup>162</sup>



Source : Fitzwilliam Museum, Cambridge, MS 88.

**Εικόνα 3.8** Anthem. *Hear my prayer*. Henry Purcell. Αρχή του έργου. Ψηφιοποίηση 2017. Από το Πρωτότυπο: Fitzwilliam Museum, Cambridge

Ο Purcell συμπεριέλαβε *overtures* και *ritornelli* δημιουργώντας θρησκευτική μουσική λιγότερο βαριά αλλά σίγουρα κατάλληλη για έναν ιερό χώρο. Το *Anthem My heart is inditing* θεωρείται από τα καλύτερά του<sup>163</sup> και είναι γραμμένο για 2 *soprano*, 2 *alto*, 1 *tenor*, και 3 *basses* (SSAATBBB), ορχήστρα εγχόρδων και *continuo* στην τονικότητα της C. Το κείμενο προέρχεται από τους *Psalm XLV*, *Psalm CXLVII* και *Isaiah XLIX* στην Αγγλική γλώσσα όπως ήταν πλέον φυσικό. Ξεκινά με *overture* και

<sup>162</sup> <https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell/Music-for-church> (08/09/2022)

<sup>163</sup> <https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell/Music-for-church> (11/08/2022)

στο μέτρο 69 εισάγεται η χορωδία.<sup>164</sup>

6

69 2.

Vln. I

Vln. II

Vla.

S. 1

S. 2

A. 1

A. 2

T.

Bar.

B. 1

B. 2

Cont.

2.

My heart is in - di - ting of \_\_\_

My

My heart is in - di - ting of \_\_\_ a good mat - ter,

My heart is in - di - ting of \_\_\_ a good \_\_\_

My heart is in -

My

**Εικόνα 3.9** Απόσπασμα από το *Anthem My heart is inditing*. μ. 69 όπου ξεκινά το φωνητικό μέρος. Συνθέτης Henry Purcell.<sup>165</sup> Το «*My heart is inditing*» εκτελέστηκε στο Αβαείο του Γουέστμινστερ στη στέγη του Ιακώβου Β' το 1685. Οι φωνές εισάγονται σταδιακά με πρώτη την alto 2 και ξεκινά ένα περίτεχνο αντιστικτικό μέρος.

<sup>164</sup> [https://imslp.org/wiki/My\\_heart\\_is\\_inditing%2C\\_Z.30\\_\(Purcell%2C\\_Henry\)](https://imslp.org/wiki/My_heart_is_inditing%2C_Z.30_(Purcell%2C_Henry))

<sup>165</sup> [http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP673998-PMLP1081490-My\\_heart\\_is\\_inditing.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP673998-PMLP1081490-My_heart_is_inditing.pdf)

Συναντώνται επίσης και ομόφωνα, απλά εναρμονισμένα *Anthem*, όπως το *Alleluia* του Henry Purcell, τα οποία δεν κάνουν χρήση των τεχνικών της μίμησης ούτε περιέχουν πολύπλοκα αντιστικτικά περάσματα.

## Alleluia

Henry Purcell  
(1659-95)

*allegro*

Soprano  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le -

Alto  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le -

Tenor  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le -

Bass  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le -

5

S  
lu-ia. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

A  
lu-ia. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

T  
lu-ia. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

B  
lu-ia. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

10 15

S  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

A  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

T  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

B  
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia.

20 25



**Εικόνα 3.10 Alleluia.** Ανθέμιο *Alleluia* εναρμονισμένο από τον Henry Purcell. Στο συγκεκριμένο ανθέμιο υπάρχει ομοφωνική υφή και απλή εναρμόνιση από τον Purcell κάτι που ήταν εξίσου συνηθισμένο με τη χρήση πιο εξελιγμένης αρμονίας, αντίστιξης και γενικότερα πολυφωνίας. Κάθε φθόγγος αντιστοιχεί σε μία συλλαβή και το κείμενο εδώ είναι μόνο η λέξη *Alleluia* επαναλαμβανόμενη. Αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν υπάρχει διαφορετικό κείμενο η διπλή γραμμή συμβολίζει την τελεία, άνω τελεία καθώς και το τέλος μιας μεγαλύτερης μουσικής φράσης που συνήθως περιλαμβάνει μικρότερες.<sup>166</sup>

### 3.3.5 Anthems του G. F. Handel

Στα πολλά χορωδιακά έργα που έχει γράψει ο Handel παρατηρείται ότι το κείμενο εκφράζεται εξαιρετικά από τη μουσική και η μελωδία συμβαδίζει με το νόημα των στίχων. Αυτό ήταν πολύ σημαντικό καθώς θεωρούνταν αναμενόμενο ότι όταν αναφέρεται το κείμενο στον Θεό αυτό θα είναι και το αποκορύφωμα της μελωδίας. Η αντίστιξη του σε έργα όπως τα ανθέμιά του ήταν περίτεχνη, ενώ ταυτόχρονα περιείχε και αποσπάσματα με απλή μεν εναρμόνιση για όλη τη χορωδία, αλλά με μεγαλειώδες άκουσμα που εντυπωσιάζει. Ο Händel είχε γράψει τα μεγαλειώδη *Chandos Anthems* το 1717 και τα *Coronation Anthems* το 1727.<sup>167</sup> Το *Chandos jubilate*, το πρώτο *Anthem* των *Chandos Anthems*, είναι ιδιαίτερη σύνθεση καθώς έχει γραφτεί για μικρή χορωδία *cantus*, *tenor* και *bass* παραλείποντας τη φωνή *alto*. Το αποτέλεσμα είναι ανάλαφρο και παραπέμπει σε μουσική δωματίου.<sup>168</sup>

<sup>166</sup> [https://www.cpd.org/wiki/index.php/Alleluia\\_\(Henry\\_Purcell\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Alleluia_(Henry_Purcell))

<sup>167</sup> <https://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel/Music> (11/08/2022)

<sup>168</sup> <https://www.emmanuelmusic.org/other-notes/handel-chandos-anthem-1> (20/09/2022)



### 3.4.1 To *Anglican Chant*

Η τρίτη χορωδιακή φόρμα θρησκευτικής μουσικής που εμφανίζεται στην Αγγλικανική μουσική είναι το Αγγλικανικό *Chant*. Δημιουργήθηκε για τις ανάγκες της νέας Αγγλικανικής λειτουργίας περίπου μετά το 1540. Πρόκειται για είδος φωνητικής μουσικής που προορίζεται για εκτέλεση είτε από το εκκλησίασμα είτε από τη χορωδία της εκκλησίας.

### 3.4.2 Μορφολογική Δομή του Αγγλικανικού *Chant*

Είναι τετράφωνο (SATB), συνήθως τραγουδιέται από το εκκλησίασμα και σε ορισμένες περιπτώσεις από χορωδία η οποία χωρίζεται σε δύο μέρη: *decani*, τραγουδιστές που στέκονται δεξιά, και *cantoris*, τραγουδιστές που στέκονται αριστερά και τραγουδούν αντιφωνικά όπως και στα *Anthems*.<sup>170</sup> Τόσο ο μελωδικός, όσο και ο αρμονικός τους ιστός είναι απλός και διάφανος. Τα μελωδικά διαστήματα είναι κυρίως βηματικά, ενώ συχνά ένας ολόκληρος στίχος κινείται μελωδικά πάνω στην ίδια αρμονία που ονομάζεται *reciting tone*. Η μελωδική γραμμή είναι στον τενόρο. Οι υπόλοιπες φωνές τον πλαισιώνουν μελωδικά και η επάνω φωνή (*descant*) έχει συνήθως ποικιλματικούς φθόγγους ή μικρούς μελωδικούς διανθισμούς. Μετά το 1591 η πρακτική της τοποθέτησης της μελωδίας στην ψηλότερη φωνή, εφαρμόστηκε και στο *Anglican Chant*.<sup>171</sup>

Ένα Αγγλικανικό *Chant* αποτελείται συνολικά από επτά μέτρα και χωρίζεται σε δύο μέρη, κάθε ένα από τα οποία τελειώνει σε διπλή διαστολή. Το πρώτο μέρος έχει τρία μέτρα, ενώ το δεύτερο μέρος έχει τέσσερα μέτρα, καθώς προστίθεται ένα ακόμη μέτρο ως κατάληξη.<sup>172</sup> Η Αγγλική πρακτική του *faburden*<sup>173</sup>, φαίνεται να επηρέασε το *Chant*, καθώς και σε αυτό όπως και στο *faburden*, γινόταν χρήση του ίδιου μελωδικού υλικού, για όλο το κείμενο, που και στις δύο περιπτώσεις ήταν μη μετρικό.<sup>174</sup> Επίσης, το *Chant* εξελίχθηκε μέσα από τους Γρηγοριανούς ψαλμούς, που μέχρι πρότινος χρησιμοποιούνταν στις τότε καθολικές λειτουργίες της Αγγλίας και επηρέασαν την εκτέλεση του *Chant*, καθώς ούτε αυτοί ήταν έμμετροι.<sup>175</sup>

<sup>170</sup> <https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> , [Anglican chant - Wikipedia](#) (20/08/2022)

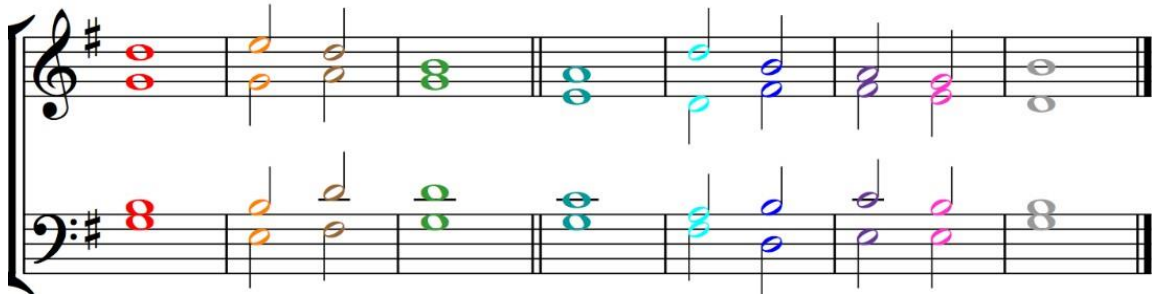
<sup>171</sup> Winfred Douglas, *Church Music in History and Practice : Studies in the Praise of God* (New York : Scribner, 1962), 104.

<sup>172</sup> Edward F. Rimbault, *Cathedral Chants of the XVI, XVII & XVIII Centuries* (London, D'Almaine, 1844), ii.

<sup>173</sup> <https://www.britannica.com/art/fauxbourdon> (20/08/2022)

<sup>174</sup> P. A. Scholes και J. O. Ward, *The Oxford Companion to Music* (Oxford University Press, 1970), 341.

<sup>175</sup> <https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> (20/08/2022)



Εικόνα 3.12 Παράδειγμα Chant όπου τα χρώματα των φθόγγων αντιστοιχούν στο κείμενο ίδιου χρώματος από κάτω για την καλύτερη κατανόηση της εκτέλεσης. Η σύνθεση είναι πιο σύγχρονη αλλά ανταποκρίνεται στη μορφή του Chant της εποχής μετά τη Μεταρρύθμιση.

1. *My soul doth magnify the Lord : And my spirit hath re'joiced in ' God my ' Saviour.*
2. *For ' he hath re'garded : the ' lowliness ' of his ' handmaiden.*
3. *For be'hold from ' henceforth : all gene ' rations shall ' call me ' blessed.*
4. *For he that is mighty hath ' magnified ' me : and ' holy ' is his ' Name.]<sup>176</sup>*

Υπάρχουν συγκεκριμένοι κανόνες για το τρόπο που προσαρμόζεται το ελεύθερο κείμενο στις μελωδίες του Chant: α) η απόστροφος αντιστοιχεί σε διαστολή στην παρτιτούρα. β) Όταν υπάρχει ένας φθόγγος μέσα στο μέτρο (βλ. πρώτο μέτρο του παραδείγματος στην εικόνα 3.12), ο στίχος μέχρι την πρώτη απόστροφο εκτελείται πάνω στην πρώτη αρμονική συγχορδία. Στη συνέχεια εάν, όπως στο δεύτερο μέτρο του παραδείγματος 3.12, υπάρχουν δύο φθόγγοι, τότε όλες οι συλλαβές που αντιστοιχούν στο μέτρο εκτός από την τελευταία, θα τραγουδηθούν πάνω στην πρώτη συγχορδία του μέτρου, ενώ μόνο η τελευταία συλλαβή τραγουδιέται πάνω στη δεύτερη συγχορδία του μέτρου αυτού.

Το *Double Chant* είναι ένα μεταγενέστερο είδος Chant, το οποίο επικράτησε ως φόρμα από τις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα και μετά.<sup>177</sup> Η διαφορά του είναι ότι πέρα από τα επτά μέτρα έκταση που έχει το *Single Chant*, στο *Double chant* προστίθενται άλλα επτά με νέο μελωδικό υλικό. Σαν έκταση και δομή είναι ακριβώς ισοδύναμο με δύο *Single Chant* έχει δηλαδή συνολικά τέσσερις μουσικές φράσεις και δεκατέσσερα μέτρα.<sup>178</sup> Στις δύο παρακάτω εικόνες (3.13, και 3.14) βλέπουμε: Στην πρώτη εικόνα ένα παράδειγμα από *Single Chant* (με έκταση επτά μέτρα) & στην δεύτερη εικόνα ένα

<sup>176</sup> <https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> , [https://en.wikipedia.org/wiki/Anglican\\_chant](https://en.wikipedia.org/wiki/Anglican_chant) (20/08/2022)

<sup>177</sup> <https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> , [Anglican chant - Wikipedia](#) (20/08/2022)

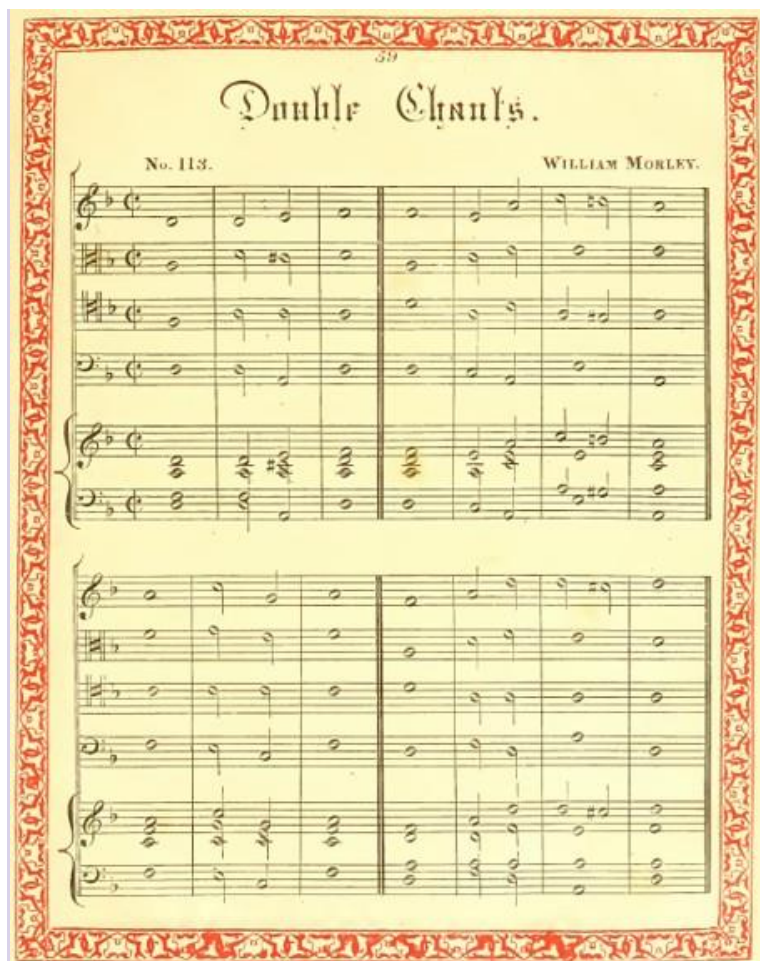
<sup>178</sup> Kennedy (1985), 20.

παράδειγμα από *Double Chant* (το οποίο έχει την διπλή έκταση δηλαδή δεκατέσσερα μέτρα). Κάτω από κάθε εικόνα υπάρχει λεπτομερής ανάλυση των χαρακτηριστικών τους.



**Εικόνα 3.13** Παράδειγμα *Single Chant No.1* του *Thomas Tallis* από το βιβλίο *Cathedral chants of the XVI, XVII & XVIII centuries* του *Edward Rimbault*. 1844. Σελίδα 1.

Παρατηρείται μία τυπική μορφή *Single Chant* για τέσσερις φωνές και με έκταση επτά μέτρα. Εικονίζεται ο διαχωρισμός σε δύο φράσεις, η πρώτη με τρία μέτρα που καταλήγει σε διπλή διαστολή και αμέσως μετά ξεκινά η δεύτερη φράση, η οποία έχει τέσσερα μέτρα (το τελευταίο ως κατάληξη), που επίσης τελειώνει σε διπλή διαστολή. Κάθε μία από αυτές τις φράσεις έχει διαφορετικό μελωδικό υλικό, πάνω στο οποίο εκτελούνται όλες οι στροφές βάσει των κανόνων που προαναφέρθηκαν.



**Εικόνα 3.14** Παράδειγμα *Double Chant* του William Morley από το βιβλίο *Cathedral Chants of the XVI, XVII & XVIII centuries* του Edward Rimbault. 1844. Σελίδα 59. Στην εικόνα φαίνεται η διπλή έκταση του *Double chant*, με δεκατέσσερα μέτρα (αντί για τα επτά του *Single Chant*) και το διπλάσιο μελωδικό υλικό σε σχέση με το *Single Chant*. Συγκεκριμένα, σχηματίζονται τέσσερις μουσικές φράσεις (αντί για τις δύο που έχει ένα *Single Chant*), ώστε βάσει των κανόνων που προαναφέρθηκαν να εξυπηρετηθεί όλο το κείμενο. Κάθε μία από τις φράσεις τελειώνει σε διπλή διαστολή όπως και στο *Single Chant*.

### 3.4.3 Το Αγγλικανικό *Chant* κατά την εποχή Μπαρόκ

Το Αγγλικανικό *Chant* κυρίως σε μορφή *Double Chant*<sup>179</sup> συνέχισε την παρουσία του στην Αγγλικανική θρησκευτική μουσική και καθόλη τη διάρκεια του Μπαρόκ.<sup>180</sup> Παρουσιάστηκαν επίσης και τα *Triple* και *Quadruple Chant* τα οποία δεν παρουσίαζαν μεγάλες μορφολογικές διαφορές καθώς πρόκειται ουσιαστικά για τριπλά και τετραπλά σε έκταση *Single Chant*.<sup>181</sup>

<sup>179</sup> Kennedy (1985), 20.

<sup>180</sup> Swain (2013), 146

<sup>181</sup> <https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> , [https://www.wikiwand.com/en/Anglican\\_chant](https://www.wikiwand.com/en/Anglican_chant)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 ΣΥΓΚΡΙΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

### 4.1 Σύγκριση

Η Γερμανία και η Αγγλία είναι δύο χώρες με πολλές ομοιότητες αλλά και αρκετές διαφορές. Γεωγραφικά βρίσκονται αρκετά κοντά, γεγονός που βοηθά την ανταλλαγή στοιχείων όπως θρησκευτικών ιδεών και μουσικών πρακτικών, την επικοινωνία, και τα ταξίδια από τον ένα προορισμό στο άλλο. Από την άλλη πλευρά, αυτή η εγγύτητα ιστορικά διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο και στον τρόπο που επηρεάστηκαν οι δύο χώρες από τους πολέμους που έλαβαν χώρα στις περιοχές τους. Θρησκευτικά οι δύο χώρες βρίσκονταν κοντά πριν και μετά τη Μεταρρύθμιση. Πρώτη η Γερμανία ασπάστηκε τον Προτεσταντισμό το 1517. Ακολουθώντας το παράδειγμα της Γερμανίας, (αν και για διαφορετικούς λόγους), η Αγγλία του Ερρίκου Η' υιοθέτησε τον Αγγλικανισμό γιατί ήρθε σε ρήξη με τη Ρωμαιοκαθολική εκκλησία το 1534. Μεταξύ των λαών των δύο χωρών δημιουργήθηκε θρησκευτική συγγένεια, η οποία συνοδεύτηκε από την ανάγκη για νέα είδη χορωδιακής μουσικής που θα τις διαφοροποιούσαν από το Καθολικό εκκλησιαστικό τυπικό. Ορισμένες από τις Καθολικές πρακτικές παρέμειναν στο λειτουργικό τυπικό και των δύο χωρών, συνέβησαν όμως σημαντικές αλλαγές. Αρχικά η γλώσσα των θρησκευτικών και λειτουργικών ύμνων μετατράπηκε στην ομιλούμενη των δύο χωρών (δηλαδή, σε Αγγλικά και Γερμανικά αντίστοιχα), ενώ τα Λατινικά σχεδόν απαλείφθηκαν ή παρέμειναν σε ελάχιστους ύμνους π.χ. το *Kyrie* και *Gloria* της Γερμανικής Λειτουργίας.

#### Μέθοδος προσέγγισης της σύγκρισης:

Θεωρείται σκόπιμο να γίνει σύγκριση ειδών *Choral* της Λουθηρανικής εκκλησίας, με τα αντίστοιχα είδη τους της Αγγλικανικής εκκλησίας, με τα οποία παρουσιάζουν τις περισσότερες ομοιότητες. Έτσι κρίνεται σκόπιμη η συγκριτική παράθεση του *Choral* με το *Hymn* καθώς πρόκειται για τετράφωνα εναρμονισμένα είδη, που έχουν χαρακτηριστικά που αντιστοιχούν στη φόρμα του ύμνου και τα κατατάσσουν σε αυτή την κατηγορία μουσικής σύνθεσης. Θεωρείται σκόπιμη η σύγκριση του Αγγλικανικού *Anthem* με το Γερμανικό *Choral motet*, διότι, ως μουσικές φόρμες, προσομοιάζουν με το Λατινικό *motetus*, και θεωρούνται μορφολογικά αντίστοιχες. Το *Anthem* δεν χρήζει συγκριτικής παράθεσης με το *Choral* λόγω του ότι δεν έχει τη δομή του, έχει μεγαλύτερη έκταση από αυτό, αλλά και λόγω της παρουσίας πολυφωνικών στοιχείων (όπως περίτεχνα αντιστικτικά μέρη και μιμήσεις) που επίσης λείπουν από το *Choral*. Υπάρχουν βέβαια κάποιες ομοιότητες, όπως η χρήση κειμένων στην καθομιλουμένη του εκκλησιάσματος στο οποίο απευθύνονται. Επίσης, το *Anthem* έχει κάποια ομοφωνικά αποσπάσματα που θυμίζουν την

υφή του *Choral*. Ωστόσο, πιο εύλογη κρίνεται η σύγκριση του *Anthem* με το *Choral motet*. Τέλος, το *Chant* χρήζει σύγκρισης με το *Choral* καθώς και στα δύο είδη έχουμε τετράφωνες εναρμονισμένες μελωδίες που προορίζονται για εκτέλεση από το εκκλησίασμα και δημιουργήθηκαν μετά τη μεταρρύθμιση. Έχουν κάποιες κοινές καταβολές που εντοπίζονται στο Καθολικό *plainchant*, ενώ στη συνέχεια εξελίχθηκαν το κάθε ένα ξεχωριστά αποκτώντας τον δικό του χαρακτήρα.

#### **4.1.1 Α. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο *Choral* και το *Hymn*:**

- Το Λουθηρανικό *Choral* και το Αγγλικανικό *Hymn* δημιουργήθηκαν ως είδη θρησκευτικής μουσικής, που αντικατέστησαν Λατινικούς ύμνους εξωλειτουργικής χρήσης, όπως το *Te Deum*. Τα *Choral* έγιναν γρήγορα αποδεκτά από την προτεσταντική εκκλησία και εντάχθηκαν στη λειτουργία. Αυτή η ένταξη στη λειτουργία συνέβη στην Αγγλία πολύ αργότερα κατά την εποχή Μπαρόκ.
- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* έχουν ομοφωνική υφή και συλλαβική άρθρωση.
- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* έχουν απλή αρμονική δομή.
- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* προορίζονται για χρήση από το εκκλησίασμα, οπότε είναι μουσικά εύκολα.
- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* δανείζονται το μελωδικό τους υλικό από προϋπάρχουσες γνωστές μελωδίες (κοσμικές ή θρησκευτικές) αλλά και από παλαιότερα *Cantus Firmi*.
- Παρατηρούνται στις συλλογές τόσο των *Choral* όσο και των *Hymns* και αυθεντικές συνθέσεις χωρίς δανεισμό μελωδικού υλικού από άλλες πηγές.
- Τόσο στο *Choral* όσο και στο *Hymn* η φωνή με τη βασική μελωδία δεν αλλοιώνεται και έχει λίγους ξένους φθόγγους. Οι περισσότεροι ποικιλματικοί φθόγγοι και διανθισμοί παρατηρούνται στις υπόλοιπες φωνές.

#### **B. Μορφολογικές διαφορές *Choral* και *Hymn***

- Το *Choral* διατηρούσε κυρίως τη μορφή *barform* η οποία διαφέρει από τη μορφή του Αγγλικανικού ύμνου. Στους Αγγλικανικούς ύμνους δεν χρησιμοποιούνταν επαναληπτικά σημεία όπως σε πολλά *Choral* και το μουσικό υλικό κατά τη διάρκεια της πρώτης στροφής ήταν διαφορετικό.

#### **A. Στυλιστικές ομοιότητες *Choral* και *Hymn***

- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* στην πρώιμη μορφή τους είναι *a cappella*,
- Τόσο το *Choral* όσο και το *Hymn* κατά την Μπαρόκ περίοδο αποκτούν οργανική συνοδεία κυρίως από έγχορδα και πνευστά (της εποχής) και ιδίως από *basso continuo*.



## **B. Στυλιστικές διαφορές *Choral* και *Hymn***

- Το *Hymn* δεν έχει λειτουργική χρήση καθώς ο στίχος του αποτελεί ελεύθερη θρησκευτική ποίηση και δεν προέρχεται από τη Βίβλο. Αντίθετα, το *Choral* αποτελεί μέρος της λειτουργίας στη Γερμανία.
- Τόσο στο *Choral* όσο και το *Hymn*, από την περίοδο του Μπαρόκ, παρατηρείται η τάση το πρόσωπο του συνθέτη και του στιχουργού να μην είναι το ίδιο.

### **4.1.2 A. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο *Choral Motet* και το *Anthem***

- Το *Anthem* είναι συγγενικό του *Choral motet* καθώς έχουν κοινή προέλευση από το Λατινικό μοτέτο.

## **B. Μορφολογικές διαφορές *Choral Motet* και *Anthem***

- Το *Choral Motet* και το *Anthem* ενώ έχουν κοινή προέλευση από το Λατινικό μοτέτο, εξελίσσονται διαφορετικά: το *Choral Motet* διατηρεί τη μορφή του, ενώ το *Anthem* εξελίσσεται σε δύο μορφές το *Full Anthem* και το *Verse Anthem*, με τις μορφολογικές διαφορές που προαναφέρθηκαν.
- Το *Choral Motet* έχει κατά κύριο λόγο δανεισμένο μελωδικό υλικό και στίχο από προϋπάρχον *Choral* ενώ το *Anthem* αποτελεί αυθεντική σύνθεση εξολοκλήρου.

### **A. Στυλιστικές ομοιότητες *Choral Motet* και *Anthem***

- Το *Choral Motet* και το *Anthem* είχαν όχι μόνο συνοδεία εκκλησιαστικού οργάνου αλλά και πνευστών όταν υπήρχε η δυνατότητα.

## **B. Στυλιστικές διαφορές *Choral Motet* και *Anthem***

- Στα Αγγλικανικά *Anthem*, όπως υποδηλώνει και η ρίζα της λέξης (*antefn=antiphon*), ο διαχωρισμός της χορωδίας σε *decani* και *cantoris* δείχνει τη μεγάλη βαρύτητα που έδιναν οι συνθέτες στον αντιφωνικό τρόπο τραγουδιού. Οι δύο χορωδιακές ομάδες συχνά στέκονται αντικριστά και αυτό το στυλ αντιφωνίας διατηρείται μέχρι και σήμερα. Παρόλο που συναντώνται Γερμανικά *Choral Motet* με αντιφωνικά στοιχεία, η συγκεκριμένη πρακτική ήταν πολύ πιο συχνή τόσο στα *Full Anthem* όσο και στα *Verse Anthem*.

### **4.1.3 A. Μορφολογικές ομοιότητες ανάμεσα στο *Choral* και στο *Chant***

- Το *Choral* και το *Chant* είναι είδη με εναρμόνιση για τέσσερις φωνές SATB.
- Το *Choral* και το *Chant* είναι ομοφωνικά και απλά εναρμονισμένα.

- Το *Choral* και το *Chant* έχουν κοινή προέλευση που εντοπίζεται στην παράδοση του *plainchant*.

### **B. Μορφολογικές διαφορές *Choral* και *Chant***

- Το *Choral* διαφέρει από το *Chant* καθώς το πρώτο είναι έμμετρη σύνθεση ύμνου ενώ το δεύτερο δεν έχει μουσικό μέτρο, είναι ελεύθερο και όμοιο μη μετρικού ψαλμού.
- Ένα *Chant* έχει την πολύ συγκεκριμένη δομή των επτά μέτρων συνολικά (όταν πρόκειται για *Single Chant*) ένας περιορισμός που δεν παρατηρείται στην δομή και έκταση του *Choral*.

### **A. Στυλιστικές ομοιότητες *Choral* και *Chant***

- Το *Choral* όπως και το *Chant* είτε εκτελούνταν *a cappella* είτε συνοδεύονταν από *basso continuo*.
- Το *Choral* όπως και το *Chant* προορίζονται για εκτέλεση από το εκκλησίασμα.

### **B. Στυλιστικές διαφορές *Choral* και *Chant***

- Το *Chant* είναι διαφορετικό από το *Choral* στο στυλ μουσικής γραφής αλλά και εκφοράς του κειμένου. Σε ένα *Choral* η παρτιτούρα απεικονίζει με ακρίβεια την αντιστοιχία των συλλαβών στους φθόγγους, τον ρυθμό και τον τρόπο εκτέλεσης του έργου καθώς πρόκειται για έμμετρη σύνθεση. Στο *Chant* λόγω του μη μετρικού κειμένου, εφαρμόζονται ορισμένοι κανόνες από τους ερμηνευτές (που έχουν εξηγηθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο), ώστε να ακολουθείται ο ρυθμός της ομιλίας πάνω σε απλά εναρμονισμένες μελωδίες.

## **4.2 Συμπεράσματα**

Από την καταγραφή και παρουσίαση των ομοιοτήτων και των διαφορών που παρατηρούνται στις χορωδιακές φόρμες των δύο χωρών, εξάγονται τα εξής συμπεράσματα:

1. Παρά τις διαφορές που παρατηρούνται ανάμεσα στο *Choral* και το *Hymn*, το *Choral* και το *Chant* και το *Choral Motet* και το *Anthem*, όλες αυτές οι φόρμες θρησκευτικής φωνητικής μουσικής, δημιουργήθηκαν για τις λατρευτικές ανάγκες της Γερμανικής και Αγγλικής Εκκλησίας αντίστοιχα, μετά τη Μεταρρύθμιση.
2. Κύριος στόχος της δημιουργίας των παραπάνω φορμών ήταν η ενεργή συμμετοχή του εκκλησιάσματος στη λατρευτική μουσική, για αυτό και τόσο τα *Choral* όσο και τα *Hymns* έχουν απλή αρμονία και ρυθμο-μελωδική αγωγή, ώστε να αποδίδονται από πιστούς που δεν έχουν ειδικές μουσικές – φωνητικές δεξιότητες.
3. Παρά το γεγονός ότι πηγάζουν από την θρησκευτική Μεταρρύθμιση που οδήγησε

στην ίδρυση του Προτεσταντισμού στη Γερμανία και του Αγγλικανισμού στην Αγγλία, τα είδη αναπτύχθηκαν με αρκετές ομοιότητες όπως η ομοφωνική δομή, η μελωδική απλότητα και η κοσμική γλώσσα, αλλά σταδιακά διαμορφώθηκαν ειδικότερες μορφολογικές και στυλιστικές διαφορές που συνδέονται με τη γλώσσα και την προϋπάρχουσα μουσική κουλτούρα της κάθε χώρας.

### 4.3 Προτάσεις για το μέλλον

Από το ερευνητικό αποτέλεσμα του παρόντος πονήματος προκύπτουν ορισμένες προτάσεις για μελλοντικές έρευνες, οι οποίες θα μπορούσαν ενδεχομένως να διαφωτίσουν περαιτέρω τις παραμέτρους των ερευνητικών αποτελεσμάτων και να συμβάλλουν στην πρόοδο της γνώσης μας για την εκκλησιαστική χορωδιακή μουσική, της υπό έρευνα ιστορικής περιόδου:

1. Σύγκριση των Γερμανικών Λουθηρανικών *Choral* με τις ανάλογες χορωδιακές φόρμες που εμφανίστηκαν την ίδια περίοδο στη Γαλλία, καθώς εξαπλώθηκαν οι προτεσταντικές ιδέες και ξεκίνησε η Γαλλική θρησκευτική Μεταρρύθμιση.
2. Συστηματική καταγραφή στοιχείων που αναφέρονται στην αναβίωση του ενδιαφέροντος για το Λουθηρικό *Choral* και τη δημιουργία όλο και περισσότερων χορωδιακών συνόλων που τραγουδούν αυτή τη μουσική κατά τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Καταγραφή των συνόλων που ασχολούνται με το *Choral* σε χώρες της Ευρώπης και στην Αμερική.
3. Ειδικότερη θεώρηση των Αγγλικανικών *Anthem* και *Hymns* σε σχέση με την ιστορική τους εξέλιξη μέχρι τον 21<sup>ο</sup> αιώνα.
4. Η σχέση του λόγου με τη μουσική στα Λουθηρικά *Choral* και τα Αγγλικανικά *Hymn*. Πώς χρησιμοποιούνται στο κάθε είδος μουσικά στοιχεία (ρυθμο-μελωδικά, αρμονικά, χρήση συγκεκριμένων τρόπων ή τονικοτήτων) για να υπογραμμίσουν ή να δώσουν έμφαση στο νόημα του κειμένου.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Φιτσιώρης, Γιώργος. 2010. *Τα χορικά του Μπαχ: ενταγμένα σε μία ευρύτερη ιστορική περίοδο συνθετικών και θεωρητικών αναζητήσεων (15ος-18ος αιώνας)*. Παπαρηγορίου - Νάκας.
- . 1989. *Λεξικό μουσικής της Οξφόρδης*. Εκδόσεις Γιαλλέλη.
- Albright, D. 2004. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. University of Chicago Press.
- Alwes, Chester L. 2015. *A History of Western Choral Music, Volume 1*. New York: Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195177428.001.0001>.
- An Annotated Anthology of Hymns*. 2002. Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Apel, Willi. 1944. *Harvard Dictionary Of Music*.
- Arnold, John. 1741. *The Compleat Psalmodist*.
- Beer, Johann. χ.χ. *Musicalische Discurse*.
- Benson, Louis FitzGerald. 1915. *The English Hymn: Its Development and Use in Worship*. Hodder & Stoughton, George H. Doran Company.
- Blume, Friedrich, και Piero Weiss. 1964. 'Bach in the Romantic Era'. *The Musical Quarterly* 50 (3): 290–306.
- Buelow, G. J. 1994. *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*. Prentice Hall.
- Bukofzer, M. F. 1947. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. W. W. Norton.
- Bukofzer, Manfred F. 1940. 'The Beginnings of Polyphonic Choral Music'. *Papers of the American Musicological Society*, 23–34.
- Burkholder, J. P. A., D. J. Grout, και V. Palisca. 1996. *A History of Western Music*. W.W. Norton.
- Buszin, Walter E. 1954. Επιμέλεια Robert M. Stevenson. *Journal of the American Musicological Society* 7 (2): 148–50. <https://doi.org/10.2307/829771>.
- Butler, C. 1636. *The Principles of Musik*. Da Capo Press.
- Caraman, Cristian. 2017. 'The Holistic Perspective of the Lutheran Chorale as an Integrating Factor of the Christian Faith'. Research Association for Interdisciplinary Studies.
- Caraman, Cristian. χ.χ. 'The Migration of Protestant Music in European Culture'.

- The Phenomenon of Migration*, 267–81.
- Carter, Lecturer in Music Royal Holloway and Bedford New College Tim, Tim Carter, John Butt, και Cambridge University Press. 2005. *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*. Cambridge University Press.
- Dickinson, Edward και Internet Archive (Firm). 1902. *Music in the History of the Western Church : With an Introduction on Religious Music among the Primitive and Ancient Peoples*.
- Douglas, Winfred. 1962. *Church Music in History and Practice : Studies in the Praise of God*. New York : Scribner.
- Finck, H. 1556. *Practica musica: excvdebant haeredes Georgii Rhavv*.
- Fulbrook, Mary. 2004. *A Concise History of Germany*. 2ο έκδ. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511984631>.
- Fulbrook, Mary, και Professor of German History Mary Fulbrook. 2004. *A Concise History of Germany*. Cambridge University Press.
- Giselbrecht, Elisabeth. 2014. ‘Diversity in the Performance of Franco-Flemish Polyphony’. *Early Music* 42 (3): 481–83. <https://doi.org/10.1093/em/cau082>.
- Greatorex, Henry Wellington. 1851. *A Collection of Psalm and Hymn Tunes, Chants, Anthems, and Sentences: Original and Selected, from the Best Standard Composers: Adapted for the Use of the Protestant Episcopal Church in America, and for Congregations of Other Denominations, as Well as for Societies and Schools*. A.C. Goodman & Company.
- Gunn, T. J., και J. Witte. 2012. *No Establishment of Religion: America’s Original Contribution to Religious Liberty*. OUP USA.
- Haar, James. 2014. *European Music, 1520-1640*. Boydell & Brewer Ltd.
- Harrison, Frank Ll (Frank Llewellyn). 1959. *Music in Medieval Britain*. New York, Praeger.
- Heller, Wendy. 2014. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. W. W. Norton.
- History, United Methodist Church (U S. ) General Commission on Archives and, και Association of Methodist Historical Societies. 2003. *Methodist History*. Commission on Archives and History, The United Methodist Church.
- Jackson, Roland. 2013. *Performance Practice: A Dictionary-Guide for Musicians*. Routledge.
- John Alexander Fuller -Maitland, George Grove. 1880. *A Dictionary of Music and*

- Musicians : (A.D. 1450-1880)*. London : Macmillan.
- Julian, J. 1892. *A Dictionary of Hymnology: Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations*. John Murray.
- Kennedy, M. 1985. *The Oxford Dictionary of Music*. 3rd edition. Oxford University Press.
- Leaver, Robin A. χ.χ. 'The Chorale: Transcending Time and Culture', 23.
- Leaver, Robin A., και Joyce Ann Zimmerman. 1998. *Liturgy and Music: Lifetime Learning*. Liturgical Press.
- Locke, M. 1673. *The present practice of musick vindicated*. Brooke.
- Luther, M. 2015. *Martin Luther's 95 Theses*. Watchmaker Publishing.
- Luther, M., και C. Harms. 1817. *Das sind die 95 theses oder Streitsätze Luthers, theuren Andenkens: zum besondern Abdruck besorgt und mit andern 95 Sätzen als mit einer Uebersetzung aus A°. 1517 in 1817*.
- Monk, William Henry. 1862. *Hymns, Ancient and Modern, for Use in the Services of the Church, with Accompanying Tunes, Compiled [by the Rev. Sir H. W. Baker] and Arranged under the Musical Editorship of W. H. Monk. Eleventh Thousand*. Novello and Company.
- Moorman, M.C. 2017. *Indulgences: Luther, Catholicism, and the Imputation of Merit*. Emmaus Academic.
- North, R., και J. Wilson. 1959. *Roger North on Music: Being a Selection from His Essays Written During the Years C. 1695-1728*. Novello.
- Palisca, Claude V. 1968. *Baroque Music*. Englewood Cliffs, N.J: Prentice-Hall.
- Parker, M. Pauline. 1975. 'The Hymn as a Literary Form'. *Eighteenth-Century Studies* 8 (4): 392–419. <https://doi.org/10.2307/2737770>.
- Parrott, A. 2000. *The Essential Bach Choir*. Boydell Press.
- Praetorius, M., J. T. Kite-Powell, 2004. *Syntagma Musicum III*. Oxford University Press, USA.
- Quadros, André de. 2012. *The Cambridge Companion to Choral Music*. Cambridge University Press.
- Reynolds, William Jensen. 1987. *A Survey of Christian Hymnody*. Carol Stream, Illinois : Hope Publishing Company.
- Richard Taruskin. 2005. *The Oxford History Of Western Music: Music In The 17th And 18th Centuries*. τ. 2.
- Riedel, J. 1967. *The Lutheran Chorale: Its Basic Traditions*. Augsburg Publishing

- House.
- Rimbault, Edward F. (Edward Francis). 1844. *Cathedral Chants of the XVI, XVII & XVIII Centuries*. London, D'Almaine.
- Sayers, Dorothy L. 1995. 'Introduction to 'Worship in the Anglican Church''. *VII: Journal of the Marion E. Wade Center* 12: 31–48.
- Scholes, P. A., και J. O. Ward. 1970. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
- Schütz, H., και T. Marier. 1958. *Psalm 150 from Psalmen Davids, Dresden 1619, for Double Chorus, Double Brass Choir with Organ*. Robert King Music Company.
- Smith, P., και C. E. Haskins. 2016. *The Age of the Reformation*. Wildside Press, LLC.
- Swain, J. P. 2006. *Historical Dictionary of Sacred Music*. Scarecrow Press.
- . 2013. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Scarecrow Press.
- Swanson, Jean Phyllis. 1969. *The Use of the Organ in the Church of England (1660-1800)*. University of Minnesota.
- Taruskin, Richard. 2006a. *Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
- . 2006b. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries: The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
- Temperley, Nicholas. 1971. 'The Anglican Choral Revival'. *The Musical Times* 112 (1535): 73–75. <https://doi.org/10.2307/955741>.
- . 1983. *The Music of the English Parish Church: Volume 1*. τ. 1. Cambridge University Press.
- The Anglican Hymn Book*. 1871. London : Novello, Ewer and Co. [etc.].
- Unger, M.P. 2010. *Historical Dictionary of Choral Music*. Historical Dictionaries of Literature and the Arts. Scarecrow Press..
- Viadana, L. da, και G. Wielakker. 1998. *Salmi a quattro chori*. A-R Editions..
- Wakefield, Gordon S. 1998. Επιμέλεια J. R. Watson. *The Journal of Theological Studies* 49 (2): 894–96.
- Walter Edwin Buszin, Oliver C. Rupprecht, Theodore Hoelty-Nickel, A. W. Mennicke, Paul George Bunjes, και Paul Rosel. 1963. *The Musical Heritage of the Church*. τ. VI. Valparaiso, Indiana: Concordia Publishing House.
- Waters, Charles F. 1930. 'The 'Hymn-Anthem': A New Choral Form'. *The Musical*

- Times* 71 (1049): 632–35. <https://doi.org/10.2307/916038>.
- Watson, J. R. (John Richard). 1997. *The English Hymn : A Critical and Historical Study*. Oxford : Clarendon Press ; Oxford ; New York : Oxford University Press.
- Weiss, Jernej. 2018. ‘The Art of Music in the Period from Monteverdi to Bach’. *Musicological Annual* 54 (Ιούλιος): 163–68. <https://doi.org/10.4312/mz.54.1.163-168>.
- Weissmann, Adolf. 1924. ‘English and German Musical Life Compared’. *The Musical Times* 65 (972): 137–40. <https://doi.org/10.2307/913772>.
- Wilson, Ruth Mack. 1996. *Anglican Chant and Chanting in England, Scotland, and America, 1660 to 1820*. Oxford University Press.
- Wolff, Christoph. 2002. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. Oxford University Press.
- Wood, Peter, και Emma Wild-Wood. 2004. ‘One Day We Will Sing in God’s Home’: Hymns and Songs Sung in the Anglican Church in North-East Congo (DRC)’. *Journal of Religion in Africa* 34 (1/2): 145–80.



## WEBOGRAPHY

- <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-history-of-seventeenthcentury-music/127B53234FC3C233938B27DCC92DFFC6>(13/07/2022).
- <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-018002.xml>. (13/07/2022)
- <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume2/actrade-9780195384826-div1-02005.xml>. (13/07/2022)
- <https://lutheranmissal.home.blog/2020/02/15/spangenberg-1545-and-the-lutheran-liturgical-tradition/>.(13/07/2022)
- [https://imslp.org/wiki/Geistliche\\_Lieder\\_auff\\_gew%C3%B6hnliche\\_Preussische\\_Kirchen-Melodeyen\\_\(Various\)](https://imslp.org/wiki/Geistliche_Lieder_auff_gew%C3%B6hnliche_Preussische_Kirchen-Melodeyen_(Various)). (13/07/2022)
- [https://imslp.org/wiki/A\\_Plain\\_and\\_Easy\\_Introduction\\_to\\_Practical\\_Music\\_\(Morley%2C\\_Thomas\)](https://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_(Morley%2C_Thomas)). (16/07/2022)
- <https://hymnary.org/hymnal/HON2008>.(13/07/2022)
- <https://en.wiktionary.org/wiki/Choral> , <https://en.wiktionary.org/wiki/chorus#Latin>  
(13/07/2022)
- [https://en.wikisource.org/wiki/1911\\_Encyclop%C3%A6dia\\_Britannica/Chorus](https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Chorus)  
(14/07/2022)
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Choral> (13/07/2022)
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Choral> (13/07/2022)
- <https://www.britannica.com/art/homophony-music> (14/07/2022)
- [https://en.wikisource.org/wiki/Works\\_of\\_Martin\\_Luther,\\_with\\_introductions\\_and\\_notes/Volume\\_1/Disputation\\_on\\_Indulgences#Ninety-five\\_Theses](https://en.wikisource.org/wiki/Works_of_Martin_Luther,_with_introductions_and_notes/Volume_1/Disputation_on_Indulgences#Ninety-five_Theses)
- <https://www.emmanuelmusic.org/other-notes/handel-chandos-anthem-1>. (13/07/2022)
- <https://www.yumpu.com/en/document/read/65840295/english-church-music-volume-1-anthems-and-motets>. (13/07/2022)
- <https://scholars.indstate.edu/bitstream/handle/10484/1072/20011018.txt?sequence=3>.  
(13/07/2022)
- <https://www.britannica.com/event/Reformation> (13/07/2022)
- <https://museeprotestant.org/en/notice/martin-luther-and-music/> (12/09/2022)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Luther%27s\\_Ein\\_Feste\\_Burg.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Luther%27s_Ein_Feste_Burg.jpg) (20/07/2022)
- <https://www.britannica.com/art/plainsong-music> (20/07/2022)
- <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tenor>

<https://lutheranreformation.org/history/singing-the-reformation/> (22/09/2022)

[https://hymnary.org/tune/in\\_gottes\\_namen\\_fahren\\_wir](https://hymnary.org/tune/in_gottes_namen_fahren_wir) (12/09/2022)

<https://lutheranreformation.org/history/singing-the-reformation/> (12/09/2022)

[https://hymnary.org/tune/in\\_dulci\\_jubilo](https://hymnary.org/tune/in_dulci_jubilo) (12/09/2022)

[https://www.wikiwand.com/en/In\\_dulci\\_jubilo](https://www.wikiwand.com/en/In_dulci_jubilo) (20/07/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/index.php/O\\_Welt,\\_ich\\_muss\\_dich\\_lassen](https://www.cpd.org/wiki/index.php/O_Welt,_ich_muss_dich_lassen) (20/09/2022)

<https://www.cpd.org/wiki/images/f/f9/553.pdf> (20/07/2022)

[https://imslp.org/wiki/Geystliche\\_gesangk-Buchleyn\\_\(Walter%2C\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Geystliche_gesangk-Buchleyn_(Walter%2C_Johann))

[https://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Walter](https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Walter) (10/08/2022)

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP364265-PMLP443984-wittenbergisch\\_geistlich\\_gesangbuch\\_1524\\_bub\\_gb\\_aZQFAQAAMAAJ.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP364265-PMLP443984-wittenbergisch_geistlich_gesangbuch_1524_bub_gb_aZQFAQAAMAAJ.pdf) (15/09/2022).

[https://imslp.org/wiki/Komm\\_Gott\\_sch%C3%B6pfer\\_\(Walter%2C\\_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Komm_Gott_sch%C3%B6pfer_(Walter%2C_Johann))

[https://hymnary.org/tune/komm\\_gott\\_schopfer](https://hymnary.org/tune/komm_gott_schopfer) (12/09/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas\\_Osiander\\_the\\_Elder](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Osiander_the_Elder)

<https://www.britannica.com/biography/Loys-Bourgeois> (15/09/2022)

[https://imslp.org/wiki/150\\_Pseaumes\\_de\\_David%2C\\_1564\\_\(Goudimel%2C\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/150_Pseaumes_de_David%2C_1564_(Goudimel%2C_Claude)) (15/09/2022)

<https://www.wikiwand.com/de/Aufgesang> (10/09/2022)

<https://www.wikiwand.com/de/Barform> (10/09/2022)

[https://www.wikiwand.com/en/Mensural\\_notation](https://www.wikiwand.com/en/Mensural_notation) (10/09/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Confessionalism\\_\(politics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Confessionalism_(politics)) (20/07/2022)

<https://www.britannica.com/topic/Confessionalism> (20/07/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Orlando-di-Lasso> (20/07/2022)

<https://www.britannica.com/art/polyphony-music> (20/07/2022)

[https://www.wikiwand.com/en/Word\\_painting](https://www.wikiwand.com/en/Word_painting)(20/07/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni\\_Giacomo\\_Gastoldi](https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Giacomo_Gastoldi) (20/07/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Hans-Leo-Hassler> (20/07/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Michael-Praetorius> (20/07/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/index.php/Psalmen\\_Davids,\\_Op.\\_5\\_\(Heinrich\\_Sch%C3%BCtz\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Psalmen_Davids,_Op._5_(Heinrich_Sch%C3%BCtz)) (20/07/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/images/b/b8/Sch%C3%BCtz\\_Becker\\_Psalms12\\_1628n.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/b/b8/Sch%C3%BCtz_Becker_Psalms12_1628n.pdf)

<https://www.britannica.com/biography/Johannes-Cruger> (20/09/2022)

[Chorale motet - Wikipedia](#) (20/09/2022)

[http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP748234-PMLP1188461-Praetorius - Allein Gott in der Hoeh sei Ehr.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP748234-PMLP1188461-Praetorius_-_Allein_Gott_in_der_Hoeh_sei_Ehr.pdf) (20/09/2022)

[Chorale partita - Wikipedia](#) (20/09/2022)

[Chorale concerto - Wikipedia](#) (20/09/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Samuel-Scheidt>

<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/B5BWHHE7QDH7BZB6EHORJIB67EYQ4MBA>(18/08/2022)

[https://imslp.org/wiki/Christ lag in Todes Banden%2C BWV\\_4 \(Bach%2C Johann Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Christ_lag_in_Todes_Banden%2C_BWV_4_(Bach%2C_Johann_Sebastian))(18/07/2022)

[http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP639286-PMLP685988-Partitur \(Fassung\\_1725\).pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP639286-PMLP685988-Partitur_(Fassung_1725).pdf)

[Mass \(music\) - Wikipedia](#) (22/09/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/images/0/00/020 Ein feste Burg.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/0/00/020_Ein_feste_Burg.pdf)

<https://www.britannica.com/biography/John-Wycliffe> (15/08/2022)

<https://www.britannica.com/topic/Protestantism/The-Reformation-in-England-and-Scotland> (18/08/2022)

<https://www.britannica.com/topic/Book-of-Common-Prayer>(18/08/2022)

<https://www.britannica.com/biography/John-Marbeck> (18/08/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth\\_I](https://en.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_I) (18/08/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/English\\_Reformation](https://en.wikipedia.org/wiki/English_Reformation) (18/08/2022)

<https://www.britannica.com/topic/hymn> (18/08/2022)

[https://www.wikiwand.com/en/Christopher\\_Tye](https://www.wikiwand.com/en/Christopher_Tye), (18/08/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Christopher-Tye> (20/08/2022),

[https://www.wikiwand.com/en/Anglican\\_church\\_music](https://www.wikiwand.com/en/Anglican_church_music) (20/08/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Taverner](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Taverner) (18/08/2022)

[Hymn - Wikipedia](#)(18/08/2022)

[https://www.wikiwand.com/en/Hymn\\_tune](https://www.wikiwand.com/en/Hymn_tune) (20/09/2022)

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/interlude> (10/10/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/index.php/Sing,\\_ye\\_faithful \(Henry Purcell\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Sing,_ye_faithful_(Henry_Purcell))

[https://www.cpd.org/wiki/index.php/Rejoice! the Lord is King \(George Frideric Handel\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Rejoice!_the_Lord_is_King_(George_Frideric_Handel)) (19/08/2022)

<https://www.areditions.com/the-wanley-manuscripts-part-1-r099.html> (18/08/2022)

<https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/3f1f93f3-1f7b-4c6e-b181-c6834dc6c228/#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-683%2C-153%2C5512%2C3057>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Verse\\_anthem](https://en.wikipedia.org/wiki/Verse_anthem) (18/08/2022)

<https://www.britannica.com/art/anthem> (11/08/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/images/9/97/Behold\\_O\\_God\\_our\\_defender\\_Blow.pdf](https://www.cpd.org/wiki/images/9/97/Behold_O_God_our_defender_Blow.pdf)  
(18/08/2022)

<https://www.britannica.com/biography/Henry-Purcell/Music-for-church> (11/08/2022)

[https://imslp.org/wiki/My\\_heart\\_is\\_inditing%2C\\_Z.30\\_\(Purcell%2C\\_Henry\)](https://imslp.org/wiki/My_heart_is_inditing%2C_Z.30_(Purcell%2C_Henry)) (12/08/2022)

[http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP673998-PMLP1081490-My\\_heart\\_is\\_inditing.pdf](http://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8c/IMSLP673998-PMLP1081490-My_heart_is_inditing.pdf) (18/08/2022)

[https://www.cpd.org/wiki/index.php/Alleluia\\_\(Henry\\_Purcell\)](https://www.cpd.org/wiki/index.php/Alleluia_(Henry_Purcell)) (11/08/2022)

<https://www.britannica.com/biography/George-Frideric-Handel/Music> (11/08/2022)

<https://www.emmanuelmusic.org/other-notes/handel-chandos-anthem-1>(20/09/2022)

[https://imslp.org/wiki/O\\_be\\_Joyful\\_in\\_the\\_Lord%2C\\_HWV\\_246\\_\(Handel%2C\\_George\\_Frideric\)](https://imslp.org/wiki/O_be_Joyful_in_the_Lord%2C_HWV_246_(Handel%2C_George_Frideric)) (18/08/2022)

<https://www.britannica.com/art/fauxbourdon> (20/08/2022)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Anglican\\_chant](https://en.wikipedia.org/wiki/Anglican_chant) (20/08/2022)

<https://www.britannica.com/art/Anglican-chant> (20/08/2022)

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095609971>  
(20/07/2022)

[https://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word\\_painting](https://dictionary.onmusic.org/terms/3957-word_painting) (21/07/2022)

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05654> (22/08/2022)

Πηγή εικόνας εξωφύλλου: [Terpsichore, the muse of choir lyric poetry by François Boucher - jpg - Wikimedia Commons](#) (24/08/2022)