

DANSK KIRKESANGS
ÅRSSKRIFT

1953-54



UDGIVET AF

SAMFUNDET DANSK KIRKESANG

UNDER REDAKTION AF

HENRIK GLAHN

OG

HARALD VILSTRUP

KØBENHAVN

INDHOLD

	Side
<i>Mogens Wöldike</i> : Siden sidst	3
<i>Mogens Wöldike</i> : Det udvidede litani i den nye salmebog .	4
<i>Gunnar Pedersen</i> : Aftensangsgudstjenesten	5
<i>Harald Vilstrup</i> : Et par gamle salmer om død, opstandelse og evigt liv.....	20
<i>Henrik Glahn</i> : Om melodierne	25
<i>Søren Sørensen</i> : Johann Hermann Schein's »Opella nova«.	31
<i>Henning Bro Rasmussen</i> : William Byrd's og Orlando Gibbons' anthemkompositioner	44

Musikbilag:

1. Litani efter førreformatorisk tradition ved J. P. Larsen og M. Wöldike
2. To engelske anthems med dansk tekst af Harald Vilstrup. Tilrettelagt til praktisk brug ved Henning Bro Rasmussen:
William Byrd: Look down, O Lord, on me.
Orlando Gibbons: Behold, I bring you glad tidings.

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

(Grundtvigs sangværk nr. 119).

SIDEN SIDST

Indsamlingen til mindetavlen for Thomas Laub har givet 1.363.— kr. Dertil kommer transmissionstillæget fra kirke-
musikaftenen i Christiansborg slotskirke, — 1.000.— kr. —
som Københavns drengekor har afgivet til dette formål. End-
videre har vi løfte om 3.000.— kr. fra Helligåndskirken; fore-
løbig råder vi således over 5.363.— kr. Desværre har vi ikke
fået de 3.000.— kr., man fra offentlig side havde stillet os i
udsigt, så vi mangler endnu ca. 3.600.— kr. i de 9.000.— kr.,
mindetavlen vil koste. Vi vil nu tage sagen op igen i håb om,
at det snart må lykkes os at skaffe det fornødne grundlag til
sagens gennemførelse.

På Laubs 100-års dag samledes vi efter kirkemusikaftenen
til fest i »Karnappen«. På vejen derhen kunne vi glæde os over
at høre Laubs melodier klinge fra Helligåndskirkens klokke-
spil som en hilsen fra den kirke, hvor han først havde sit
virke. I festen deltog over 100 af »Dansk Kirkesang«s med-
lemmer og venner tillige med de gæster, vi havde indbudt;
der var blandt andre repræsentanter for kirkeministeriet med
den daværende kirkeminister, provst Hermansen, i spidsen,
og præster og organister fra Holmens kirke, Helligåndskirken
og slotskirken, foruden mange af Laubs slægt.

Sommermødet afholdtes på Danebod højskole; foruden ar-
bejdet på højskolen med foredrag og studiekredse, havde vi
gudstjenester og kirkemusikforeførelser i Graasten, Asserballe,
Haderslev og Sønderborg. Årsmødet fandt sted på sommer-
mødet; i udvalgets sammensætning skete i år ingen ændring.

På udvalgets vegne,

Mogens Wöldike.

DET UDVIDEDE LITANI I DEN NYE SALMEBOG

Den nye salmebog bringer litaniet i to former. Som nr. 364 blandt salmerne findes Laubs litani; ligesom forgængerne, nr. 219 og 220 i salmebog for kirke og hjem, drejer det sig kun om brudstykker, led af litaniets begyndelse og slutning. I prosadelen, efter afsnittet »Den danske højmesse«, findes litaniet i sin helhed; det støtter sig på traditionen fra Thomissøn, man har dog af praktiske grunde trukket de enkelte bønner sammen til bøns-afsnit, ligesom den gamle udførelsesmåde med to kor i overensstemmelse med nutidig praksis er fordelt mellem præst og menighed.

Det ene af vore musikbilag bringer musikken til dette litani*). Den romerske litani-melodi (*Litaniae Sanctorum*) danner grundlaget for den danske tradition, som vi først træffer den hos Thomissøn. Ved udarbejdelsen af melodiformlerne er både Thomissøn og det romerske Antifonale benyttet. Dansk Kirkesangs årsskrift 1948—49 (Jens Peter Larsen: Litaniet i den danske kirke) bringer musikken til begge disse forlæg, så det vil være tilstrækkeligt her at henvise til denne artikel. Redaktionen af melodien er foretaget af Jens Peter Larsen og

Mogens Wöldike.

*) Yderligere eksemplarer kan købes ved henvendelse til Dansk Kirkesangs Kasserer.

AFTENSANGSGUDSTJENESTEN

af Gunnar Pedersen

I de senere år har der i skrift og tale været ført nogen diskussion om vor kirkes aftensangsgudstjeneste, en diskussion, som på forskellig måde har affødt forsøg, der følger nye veje.

I det følgende skal jeg forsøge at behandle nogle af de spørgsmål, der rejser sig omkring denne gudstjeneste. Men først ville det være rigtigst at klare sig, hvad det er for en gudstjeneste, det drejer sig om. Af biskoppernes gudstjenestevejledning fra 1949 fremgår det, at hvor der i en kirke kun holdes een gudstjeneste på en søn- eller helligdag, da er denne gudstjeneste højmissen, uanset på hvilket tidspunkt af dagen gudstjenesten holdes. Da dette er det almindeligste i kirkerne på landet eller ved kirker, hvor der kun er een præst, siger det sig selv, at spørgsmålet om aftensangstjenesten kun undtagelsesvis har interesse udenfor byerne. Biskoppernes gudstjenestevejledning anfører for eftermiddags og froprædiken i købstæderne og i København, at denne tjeneste holdes som en forkortet højmesse (med to salmer før prædiken); man følger hermed den hævdevundne praksis. For den gudstjenestes vedkommende, der bærer navnet aftensang kl. 14 i købstæderne og i København, følges også den hævdevundne praksis, idet det anføres, at den holdes som en forkortet højmesse. Men yderligere tilføjes, at der, som det er gammel og god skik, prædikes over dagens særlige aftensangtekst eller dagens epistel, og at der fra alteret læses anden tekstrækkes epistel eller dagens evangelium.

Dette er da resultatet af en lang liturgisk udvikling, der i al korthed går ud på, at man på reformationstiden ved siden af messen overtog dele af tidesangen, nemlig morgentjenesten

som ottesang og aftentjenesten som vesper eller aftensang. Disse to tjenester, som havde deres egen særprægede ordning, forskellig fra højmesse, brugtes for det meste kun i byerne og holdtes på latin, idet det var latinskoleeleverne, der udførte dem. Blandt formålene med at opretholde disse gudstjenester var tydeligt nok et pædagogisk, det nemlig at holde den latinske kirkesang i live. Da latinskolernes pligt til at udføre disse tjenester bortfaldt i løbet af det 18. århundrede, forsvandt dermed også resterne af disse særlige gudstjenester, og den form for froprædiken og aftensangsgudstjeneste, som vi nu kender, blev den herskende. — Det er imod denne gudstjenesteform — den forkortede højmesse — man nu i drøftelserne har rettet sin opmærksomhed.

Det kan vel med en vis ret siges, at man dermed drøfter en gudstjeneste, som fører en ret beskeden tilværelse i vor kirke. Det gør den jo, for så vidt som den kun holdes i et fåtal af landets kirker (bykirkerne), og disse steder endda som en slags ekstra gudstjeneste. Men selvfølgelig må man ikke glemme, at når man drøfter aftensangsgudstjenesten, kommer man også derved til at strejfe en række ekstraordinære gudstjenester, der kan blive lejlighed til at holde, såvel i byerne som på landet. Det gælder således f. eks. fastegudstjenester, juleaftensgudstjeneste, hverdagsandagter morgen eller aften og andre. At der ved siden af med rimelig grund kan være anledning til at holde gudstjenester, som har karakter af møder eller en slags missionerende gudstjenester for kirkefremmede, er naturligt nok; disse kan selvfølgelig ikke på samme måde gøres til genstand for drøftelse på et liturgisk grundlag.

For så vidt som aftensangsgudstjenesten — og de med den beslægtede gudstjenester — fører en ret beskeden tilværelse i vor kirkes gudstjenstlige liv, kunne det synes, som om de ikke var den opmærksomhed, de drøftelser og historiske og praktiske arbejder værd, som man lejlighedsvis ser udfolde sig. Hertil er dog i hvert fald det at sige, at såvel indenfor kirken som indenfor alt, hvad der har med kunst at gøre, har man set de største anstrengelser udfolde sig netop med hensyn til små ting og upåagtede enkeltheder. Den bekendte omhyggeligt ud-

førte lille tagfigur på de gotiske kirker, som ingen andre end himlens fugle og vor Herre ser, er et klassisk eksempel til efterfølgelse for al kirkekunst. Men da det nu engang ikke alene er kirkens skabende kunstnere eller dens udøvere, der bestemmer udviklingen, kan det nok være gavnligt at standse op et øjeblik og spørge, hvilken brug der er for en fornyelse af de omtalte gudstjenester. Og der kan man ikke undgå at tænke på, at aftensangstjenesten i byerne i forvejen er en af kirkens hovedpiner. Ganske enkelt fordi der kommer så få mennesker til den. Formiddagstjenesten er nu engang blevet kirkefolkets gudstjeneste, i hvert fald i byerne, og til aftensangen kommer væsentligt kun, hvem der ikke kunne komme om formiddagen, og så nogle andre af andre forskellige grunde. Og det er vel ikke forkert at sige, at de fleste af disse mennesker kommer for det samme som højmessekirkegængerne, for at synge nogle salmer, høre en prædiken og evt. gå til alters. Er det tilfældet, må man dog vist sige, at den nuværende praksis, endog i henseende til at aftensangen er kortere end højmissen, ganske dækker det behov, der kan være for en gudstjeneste om eftermiddagen eller aftenen. Vil man derimod fra liturgisk interesseret side hævde, at årsagen til den svigtende interesse for aftensangstjenesten netop er denne tjenestes liturgiske fattigdom, så kan man vistnok også med nogen ret pege på, at en i rigt mål liturgisk udbygget gudstjeneste måske netop vil jage en del af de mennesker bort, der kommer. Og i hvert fald lyder det ikke godt i en evangelisk kirke, hvis man mere eller mindre tilsløret gør liturgien, eller musik og sang i det hele taget, til »lokkemad« for at få flere mennesker i kirke. Nøgeternt betragtet bør liturgien i den evangeliske kirke være et sandt og levende udtryk for det gudstjenstlige liv, den er sat til at bære, intet mere og intet mindre.

Derfor kan det nok gøre en lidt betænkelig, at initiativet til en fornyelse af aftensangsgudstjenesten så overvejende kommer fra liturgisk interesserede kirkemusikere, præster og enkelte indenfor lægfolket. Det kunne jo være, at denne interesse slet ikke svarede til et behov indenfor det brede kirkefolk. Ja, det kunne endog være, at den af dette kirkefolk blev

mødt med både ligegyldighed og modstand. Det er der noget, der tyder på, at den gør. Ja, der er tilmed noget, der tyder på, at modstanden mod en altfor »rig« liturgi ikke blot kommer fra folk, der ønsker alt, hvad der hedder liturgi sat udenfor kirken, men også fra folk, der på andre områder røber virkelig interesse for gudstjenstlige spørgsmål. Jeg tænker i denne forbindelse på interessen for salmetekster og -melodier, for gudstjenstlige kollekter og bønner, for en fornyelse af forkyndelsen i virkelig gudstjenstlig retning og for altergangen som menighedens store højtid. Disse interesser er ikke altid knyttet til specielle liturgiske interesser i retning af en historisk vel underbygget og vel opbygget gudstjeneste i en fastere form, end skik er i den evangeliske kirke. Det kan nok give betænkeligheder ved at give sig i lag med drøftelser angående gudstjenesteændringer, når man tænker på, at initiativet ret ensidigt kommer fra de kirkemusikere, der betragter gudstjenesten fra deres orgelbænk eller kantorplads og med beklagelse ser så lidt af den dejlige gamle og nyere kirkemusik i brug som virkelig gudstjenestemusik; eller fra de liturgisk interesserede præster, der ligesom fik frisk luft i lungerne, da de læste de gamle liturgier eller blev draget af deres hemmelighedsfulde devotion, da de f. eks. gæstede den anglikanske kirke eller et romersk katolsk kloster. At der er grund til sådanne betænkeligheder ses måske allerbedst deraf, at praktiske forsøg med fornyelse for øje væsentlig kun har kunnet trives i mindre, særprægede kredse og ikke ved almindelige folkekirkelige gudstjenester. Enkelte modige forsøg ved sidstnævnte har endog lejlighedsvis medført ikke ringe rabalder.

Trods disse betænkeligheder kan man dog ikke frakende interessen for gudstjenstlig fornyelse betydning og aktualitet. For det første kan man ikke bagatellisere en ting, fordi den foregår i mindre kredse og her i udkanten af eller udenfor den folkekirkelige orden. De interesser, der trives i sådanne kredse, vil før eller senere påvirke livet langt ind i den bredeste folkekirkelighed. For det andet er der på nogle områder sket virkelige forandringer i det gudstjenstlige liv, som betyder en fornyelse af dette, og som på visse punkter må indebære spirer

til videregående fornyelse. Jeg tænker i denne forbindelse på de ovenfor nævnte interesser for salmer, bønner og nadverens fejring i det hele taget. Vel lader det sig sige, at der hermed er nået meget. Og fremfor alt lader det sig sige, at med gode salmer, melodier og en god bønnensamling når man langt ad fornyelsens vej, og vil man blot bruge disse midler ret, så er vi ikke så ilde farne, som visse liturgisk interesserede undertiden lader formode. Men dermed er ikke sagt, at man ikke kan gå videre ad de engang betrådte veje.

Jeg skal i det følgende komme ind på nogle af de praktiske forslag, som er fremkommet i anledning af drøftelserne om aftensangstjenesten, og knytte nogle bemærkninger dertil.

Gennem godt en snes år har der på forskellig måde, men især indenfor Theologisk Oratorium og Sct. Ansgars Broderskab været et arbejde i gang med en fornyelse af de gamle tidebønner. Det nyeste resultat af disse bestræbelser har set dagens lys i »Ugens Tidebønner« (Theol. Orat.' forlag 1953) med tilhørende nodebilag til nogle enkelte tjenester. Når jeg tager et sådant forslag med under de nærværende drøftelser, må det bemærkes, at disse tidebønner ikke i første række er tænkt som et praktisk forslag, der snart eller i løbet af en vis tid burde erstatte alle ikke-højmesse-tjenester i kirken. Ugens tidebønner er tænkt som særlige gudstjenester ved særlige lejligheder, kirkelige møder og stævner, konventer o. lign. Og som allerede nævnt kan det ikke være uden betydning, at denne særlige gudstjenesteform dyrkes i mindre kredse. Men mener man, at en liturgisk fornyelse for de mindre gudstjenesters vedkommende bør bestå i indførelse af tidebønner — sådan som der f. eks. i Sverrig er stærke bestræbelser i gang herfor — så kan man have grund til at nære visse betænklichkeiten.

Det kan næppe nægtes, at interessen for tidebønnerne og deres genoplivelse i den danske kirke bærer et stærkt arkaiserende præg, dette gælder både tekst og melodi. Med tidebønnerne rykker et stykke middelalder helt ind på livet af os. At flytte sådanne gudstjenesteformer ind i vor kirke i dag betyder, at man glemmer den liturgiske udvikling, der er sket i

den evangeliske kirke, også de særlige ting, der er sket i Danmark. Kort kan man gøre dens historie op i to træk. Der er sket det, at en gudstjeneste, som var rigt opbygget af fine enkeltheder i tekst og musik og smukt varieret fra tid til tid, er blevet forenklet, forsimplet vil nogen sige og med en vis ret tale om liturgisk forfald; men der er også og i nøje sammenhæng dermed sket det, at menigheden har taget denne gudstjeneste til sig som sin egen. Den gudstjeneste, som i romermessens skikkelse først og fremmest var præstens, dernæst messetjenernes og korets og sidst og mindst folkets, den blev nu i langt højere grad folkets. Salmesangen har sin væsentlige andel heri. Vender vi os fra højmesse til tidesangen, så frembyder den også i sin middelalderlige skikkelse et fint og rigt nuanceret billede, så fint, at man kan kalde den det mest raffinerede, nogen kultur har frembragt på det område. Det ville have været interessant at se, hvad der var sket med det bygningsværk, hvis vor kirke havde handlet med den på samme måde som med højmesse. Et sideblik til den anglikanske kirke, hvor tidesangstraditionen jo lever i denne kirkes morgen og aften (prayer*), lader os ane lidt om, hvad der kunne være sket. Også i England taler udviklingen om forenkling og folkets delvise erobring af disse tjenester. Men nu er altså traditionen brudt hos os, og man gør næppe rigtigt i at knytte tråden tilbage til fortiden, som om intet var sket. At være tro mod den historiske udvikling betyder bl. a. også, at man vedkender sig den på godt og ondt, også på det gode, som er vundet på bekostning af andet godt.

Men er dette den største betænkelighed, man kan have ved tanken om en genoplivelse af tidebønnerne i den danske kirke, så kan der også være betænkeligheder ved enkeltheder, hvoraf jeg skal indskrænke mig til at nævne følgende. Der er i bestræbelserne for tidesangens genoplivelse en tydelig tendens at spore i retning af at forjage den evangeliske salme som en uværdig gæst tekstligt og musikalsk indenfor tidebønnen. Man indrømmer den plads til indledning og afslutning, medens den

*) Se nærværende årsskrift s. 48—49.

midterste del og hovedparten består af bibelske salmer og midlalderslige hymner. Nu er det en særlig side af sagen, hvordan man får gjort de bibelske salmer og hymnerne til folkeligt eje. For mig at se rummer de nogle virkelig folkelige træk, men det gælder ikke alle tekster og ikke alle melodier, store dele af dem er tænkt kormæssigt, tænkt reciteret og sunget af trænedede sangere, som gør dette sammen i årevis, som også har et religiøst fællesliv, som knytter dem sammen i mere end det gudstjenstlige. Jeg tror ikke, at ret store dele af dette stof kan blive folkeligt eje hos os. Men skulle tidesangens skema følges mere eller mindre slavisk, hvorfor skulle så ikke den evangeliske salme kunne indtage den bibelske salmes eller hymnens plads? På samme måde som hymnen naturligt kan have sin plads ved siden af salmen. Det er jo netop et træk i den historiske udvikling, at salmen er blevet den bibelske salmes og hymnens arvtager.

Tidesangen indeholder på forskellige steder en del enkelte vers (bibelske), stående ene som versus eller antifoner eller kædet sammen til versikler. Disse vers varieres rigt, også musikalsk, alt eftersom det drejer sig om de større eller mindre »tider«, eller det drejer sig om kirkeårstiden. Det er et af de træk, der gør tidesangen så rigt nuanceret. Og man må vel tilføje, det er noget af det, der gør den udholdelig, hvor den skal udføres med 8 »tider« daglig et helt liv igennem. Men det er også et træk, der gør den vanskelig at udføre i en folkelig forsamling. Vel må man selvfølgelig tænke sig den udført hos os med en udførlig liturgi noteret i en bog eller et hefte, men det er ikke til at undre sig over, at det almindelige lægfolk snubler herover. Det er netop et ægte træk, at man vil være fortrolig med gangen i gudstjenesten og ikke overraskes af lutter variationer. Hvorfor ikke se stort på disse enkeltheder og fastlægge ordningen i enklere former?

Endelig må nævnes den udførelsesmåde, tidesangen i almindelighed får, hvor den udføres hos os. Det sker jo ofte med engelsk og romersk katolsk kortjeneste som forbillede. Og nu må det vel indrømmes, at denne kan være udtryk for en ægte tilbedelse, som mangler i vor kirke. Og meget kan der siges om

den danske menighed, der helst sidder ned, sjældnere står op og kun knæler ned ved alterbordet, menigheden med de stive nakker, som en har udtrykt det. Men hvis denne, skal vi kalde det tilbageholdenhed hos det danske kirkefolk er udtryk for noget ægte ved deres kirkegang, kan man ikke uden videre vænne det til andre kirkeskikke. Dermed være ikke sagt, at der ikke skulle kunne ske ændringer ved holdninger under kirkegang, men en forudsætning for at finde frem til de nye holdninger, som måtte være passende, er, at man forstår dem, der er. Og de er, såvidt jeg kan se, en sær blanding af højtid og hverdag, men altid i dyb pagt med det naturlige og ægte.

Et bemærkelsesværdigt indlæg i diskussionen om aftensangstjenestens fornyelse er givet af Hellerupkredsen, idet denne i foråret 1953 har prøvet 3 forskellige forslag til denne tjeneste. Forslagene findes aftrykt, forklaret og begrundet ved organist Ulrich Teuber i Præsteforeningens Blad nr. 18 (1/5 53) 43. årgang.

Når disse forslag må påkalde en ikke ringe interesse, skyldes det flere ting. Såvel selve ordningerne som enkeltheder i forslagene er tydeligt nok præget af påvirkning fra tidesangen. Mest præger det forslag A, men i nogen grad også forslagene B og C. Man har således medtaget den bibelske salmesang og nogle led fra slutningen af completoriet, væsentligt udført af koret. Men det er ligeså tydeligt, at man har frigjort sig fra en altfor slavisk bundethed af tidebønnens skema. I de til forslaget knyttede bemærkninger gøres der med rette opmærksom på de problemer, der rejser sig omkring menighedens deltagelse i den gregorianske sang. Der peges herunder på nødvendigheden af forudgående indøvelse. Selv om sådanne indøvelser lader sig arrangere, kan det jo være vanskeligt nok at vænne almindelige kirkegængere til den gregorianske sangs særlige teknik. Det er et spørgsmål, om man ikke med hensyn til den gregorianske sangs brug ved gudstjenesten burde nøjes med at bruge den på de områder, hvor den naturligt melder sig, nemlig hvor brugen af prosatekster er nødvendig, altså ved messetonerne og menighedens svar (som så godt lader sig udføre enstemmigt og uden ledsagelse af orgel eller flerstemmigt

kor), ved trosbekendelsen o. lign. Ønskes strofer fra de bibelske salmer brugt jævnsides med salmer fra salmebogen, burde de kunne gendigtes i noget mere regelrette rytmer, med et fast antal trykstavelser i linjerne, men uden enderim; dertil kunne så sættes enkle gregorianske recitationstoner eller nykomponeres melodier efter gregorianske forbilleder, og hvor det måtte skønnes nødvendigt i begyndelsen, ledsages af orgel. Ad den vej burde f. eks. Marias lovsang vinde indpas ved vore gudstjenester.

En anden ting, som gør Hellerupkredsens forslag bemærkelsesværdige, er den måde, hvorpå en række musikalske spørgsmål vedrørende orgelledsagelse og korsang ved gudstjenesten tages op til behandling. Spørgsmålet om brugen af dobbeltsalmer, hvor der ind imellem menighedens afsyngelse af en salme anbringes vers fra en anden salme, sunget af koret, således at parterne synger eet vers ad gangen, er meget kompliceret og må sikkert anvendes med lempe. I mange tilfælde vil jeg mene, at den fremadskridende tanke i en salme er så enhedspræget, at den ikke godt tåler afbrydelser; men forslaget er en overvejelse værd. Interessant er også forslaget om den varierende orgelsats ved salmeledsagelsen, 2 eller 3 st. eller med melodien i tenorstemmen, der åbner god mulighed for at understrege stemningen i de enkelte vers. Begge de nævnte ting må dog vist siges at være specialiteter, som kun kan lykkes i en dygtig organists hånd. Iøvrigt har de her berørte spørgsmål ingen særlig tilknytning til problemerne omkring aftensangen.

Både med hensyn til korets selvstændige udførelse af koraler og dets udførelse af kantater eller motetter ved gudstjenesten røres der ved noget betydningsfuldt blandt de gudstjenstlige spørgsmål, og det er ikke mærkeligt, når det føles, at det i højere grad er ved aftensangen end ved højmissen, at denne sag trænger sig på. I Hellerupkredsens forslag ses det, at det er kirkemusikere, der har arbejdet med spørgsmålet, og at de har set sagen fra et gudstjenstligt synspunkt. Tanken har tydeligt nok været den, at en stor del af denne musik ikke kommer til sin ret ved kirkemusikaftener eller lignende, men at den

bør have sin plads ved gudstjenesten, og det er rigtigt set. Det kan ikke være fremmed for vor gudstjeneste, at der synges en flerstemmig motet eller udføres et stykke vokalmusik med instrumental ledsagelse. Om sådanne led i gudstjenesten end for et øjeblik tager ordet fra menigheden, så gør de det jo kun, fordi der er noget, som det ikke er lægfolkets sag at synge — jeg tænker i denne forbindelse også på de melodier, som man ikke kan gøre sig forhåbning om at få lært en menighed, men som dog alligevel burde komme til at lyde. Og en sådan hvilepause, hvor menigheden hører i stedet for at synge og mediterer over det, der er sagt, sunget eller nu synges, er helt på sin plads. Men nægtes kan det ikke, at det kræver en indstilling hos kirkegængerne, som næppe er til stede i den grad, som det var ønskeligt. — (I de ved organist Aksel Munk i Thisted kirke afholdte kirkemusik-andagter sporer man også forsøg på at løse de problemer, der rører sig om kirkemusikens gudstjenstlige funktion; det ses ikke mindst deraf, at andagten er opbygget over et gudstjenstligt skema, i dette tilfælde over højmessens. Men programmet er unægtelig så overlæst og i sin stilblending så broget, at det i høj grad er gået ud over sammenhæng og enhed. Ad den vej lader problemet om kirkemusikens funktion ved gudstjenesten sig næppe løse).

I Hellerupkredsens forslag B og C er medtaget et litani. I det ene tilfælde ved gudstjenestens slutning, i det andet ved dens begyndelse. I begge tilfælde er det vel anbragt. Litaniet kan lige vel anvendes ved højmessens som ved aftensangen. I det første tilfælde vil det være en god afslutning på en gudstjeneste uden altergang, og hvor der er altergang, vil det være naturligt at sætte det i begyndelsen (på Kyries plads).

I Hellerupkredsens forslag C er medtaget et nadverritual, til dels bygget på Dansk Kirkesangs forslag. Efter min mening kan der næppe være væsentlig andre problemer knyttet til en nadverliturgi i forbindelse med en aftensangsgudstjeneste end dem, der i forvejen er ved højmessens. Men iøvrigt synes jeg ikke, det ville være dårligt, om man som hovedregel havde, at til højmessens hørte den mere festlige nadverliturgi («Opløft eders hjerter» eller udvidet i retning af D.K.s forslag) og til de

mindre tjenester, hvor der holdes altergang, den kortere form med tiltalen til altergæsterne.

Til slut anføres et forslag til ordning for aftensangsgudstjeneste, som er udarbejdet af undertegnede i samråd med organist Chr. Vestergaard-Pedersen, der havde den musikalske ledelse ved den første fremførelse, til brug ved Dansk Kirkesangs sommermøder. At forslaget er udarbejdet til brug ved et møde, hvor der er god lejlighed til at udnytte organisters og kirkesangeres færdigheder må ikke fordunkle, at vi ved udarbejdelsen af forslaget i høj grad har haft for øje, hvad der er overkommeligt i en almindelig menighed, idet man selvfølgelig må tage i betragtning, at nogle led da må udgå eller erstattes af andre.

Ordningen for dette forslag er således:

1. Orgel.
2. Skriftord, f. eks. ps. 24, v. 1—6.
3. Syndsbekendelse.
4. Skriftord, f. eks. 1. Johs. 2., v. 1b—2.
5. Indgangsbøn:
P. Herre, oplad vore læber,
M. Så skal vor mund forkynde din ære!
P. O Gud, kom at fri os,
M. Herre, il os til bistand!
P. Ære være Faderen og Sønnen og Helligånden,
M. Som i Begyndelsen så også nu og altid, og i evighedernes evigheder. Amen!
6. Salme.
7. Læsning fra det gamle testamente.
8. Salme eller korsang (motet eller magnificat).
9. Læsning fra det nye testamente.
- (10. Prædiken.)
11. Salme.
12. Trosbekendelse.

13. Salutation:

P. Herren være med eder!

M. Og med din ånd!

P. Lad os alle bede!

14. Kyrie:

P. Herre, forbarm dig over os!

M. Kriste, forbarm dig over os!

Herre, forbarm dig over os!

15. Vekslebønner:

P. Lovet være du, Herre, vore fædres Gud.

M. Priset og højt ophøjet i evighed!

P. Lovet være du i himmelens udstrakte befæstning.

M. Priset og æret i evighed!

P. Værdiges, Herre, i denne nat

M. At vogte os for synd.

P. Din miskundhed være over os, Herre,

M. Som vi håber på dig!

P. Herre, lyt til vor bøn,

M. Og lad vort råb komme til dig!

16. Kollekt.

17. Kantate.

18. Bøn. — Fadervor.

19. Apostolisk velsignelse (sunget af menigheden).

20. Aftensalme.

21. Orgel.

Musikken til 5, 13, 14 og 15 er ganske enkle gregorianske recitationstoner.

Til dette forslag skal knyttes følgende bemærkninger.

Som indledning til gudstjenesten er valgt et formanende skriftord, et ord til bod, derpå syndsbe kendelse og nådestil sigelse. Forslaget følger altså her ikke den almindelige danske ordning med den sædvanlige indgangs bøn. I og for sig kunne

det være ganske naturligt at bruge denne ved en gudstjeneste uden altergang, da den taler så stærkt om at høre. Og den bedste ordning ville nok være, om man havde den ved udprægede prædikengudstjenester, og en anden ved nadvergudstjenester. Nu lader det sig nok ikke gøre at vinde frem til en sådan ordning, og forslaget om at sætte det anførte her er derfor udelukkende dikteret af det at have en anden indledning end den gængse indgangsbøn, og så iøvrigt også at have en indledning med syndsbe kendelse, der vist af mange savnes ved vore almindelige gudstjenester. Indledningen er tænkt læst og ikke messet. — Denne indledning fortsætter derefter med den sungne vekselsang med ordene hentet fra tidesangen.

Den første af de to læsninger er hentet fra g. t., den anden fra n. t. Her kommer vi efter min mening til et spørgsmål, som i høj grad trænger til en grundig behandling indenfor vor kirke, også uanset hvad der måtte komme ud af evt. forslag til en ny aftensangsliturgi. Forholdet er jo det, at med tidesangens forfald hos os, forsvandt også de mange og noget længere læsninger fra såvel g. t. som n. t. Som forordnede læsninger ved vore gudstjenester har vi da nu kun højmesseteksterne, suppleret altså med anden tekstrække fra forrige århundrede; motivet til indførelse af denne tekstrække var tydeligt nok et ønske om flere prædiketekster, men også andre og flere læsetekster. Nu er der imidlertid et væsentligt forskelligt præg over læsningerne ved højmessens og dem ved tidesangen. Højmesseteksterne er korte, tydeligt nok også forkortede, beregnet på, at de skal være led i en forholdsvis længere gudstjeneste. Det mærkes på dem, at de er gået gennem romermessens forenkling (i forhold til østkirken) og klarende ånd. Men de bærer også præg af at være optakt til nadveren. For blot at nævne nogle enkelte træk vil de bl. a. være et råb til bod et kald til kærlighed for den nadversøgende menighed eller et minde om nadverens glæde (vand til vin i Kana, eller hundene, der æder af smulerne fra deres herres bord). Dette understreges end yderligere, når de messes. I tidesangen har læsningerne derimod en langt mere selvstændig funktion. Der giver man sig god tid til at høre på f. eks. skabelsesberet-

ningen, Herrens og de to engles komme til Abraham i Mamrelund, hele Paulus' omvendelseshistorie o. s. v. Næsten hele dette stof er gået tabt for os. Kun lidt høres der fra g. t. og da kun fra profeterne og salmerne (det er 2. tekstrække, der har rådet bod herpå). Skabelsesberetningen, syndefaldsberetningen, de ti bud og meget andet læses så at sige aldrig ved den danske kirkes gudstjenester. Hvad der så end måtte komme ud af diskussionen om aftensangen, så burde i hvert fald dette spørgsmål løses på en god måde. Vi burde have en ny række længere læsninger og helst en g.t.lig til hver søndag, og om muligt en n.t.lig, f. eks. noget mere fra Apost. Gern. Man tænke blot på, hvad det ville betyde, hvis større dele af bibelens brogede beretninger læstes, tilegnedes med en i god forstand barnlig fantasi og deltes af de forsamlede kirkegængere.

Leddene mellem de to læsninger kan enten være en salme eller, hvor det lader sig udføre, en korsang. Her er det jo netop godt at meditere. Læsningen fra n.t. kan, hvor der ønskes prædiken, læses fra prædikestolen.

Med forbillede i tidesangen er trosbekendelsen sat som første led i afslutningen. Den kan udføres, som man finder det bedst på stedet. Der er selvfølgelig tænkt på den apostolske trosbekendelse, idet traditionen jo har den nicænske trosbekendelse ved højmessens og den apostolske ved de mindre tjenester. Det var kun gavnligt, om denne variation blev rigere benyttet, men selvfølgelig kan det ikke være forkert at bruge den apostolske ved højmessens. — Gudstjenesten slutter derefter med salutation, Kyrie (på dansk), vekselbønner og kollekt (der bør anvendes en anden end søndagens Veit Dietrich kollekt, som jo slutter sig til højmessens evangeliestykke).

Hvor det ønskes og lader sig udføre, kan man derefter indføje kantaten. Den er også tænkt til at ånde ud på efter det, der er hørt og sunget. — Efter kantaten kan gudstjenesten slutte med en fri eller læst bøn, gerne lidt længere, Fadervor og velsignelse. Når der som velsignelse er anført den apostolske, skyldes det et ønske om at få en variation til den ellers ved alle lejligheder brugte aronitiske. Denne hører iøvrigt ikke til den ældre tradition, men kom ind ved Luther; den ældre tra-

dition kender mange flere bibelske og frit varierede former for velsignelsen. Det er, som om vægten her ligger mere på indholdet end på ordene og formen. En variation for sagens og indholdets skyld var en overvejelse værd.

Til slut skal blot anføres, at ved den første fremførelse af dette forslag, nemlig ved Dansk Kirkesangs sommermøde på Als i 1953, var magnificat og kantaten to til lejligheden skrevne kompositioner af Leif Thybo, kantaten over psalme 117 med instrumental ledsagelse. Orgelpræludiet var en orgelkorral af Leif Thybo: Af dybsens nød, og postludiet var en orgelkorral af Tage Højby Nielsen: Et trofast hjerte. Det var et ønske fra flere, at der skulle være lejlighed til at bruge nyere dansk kirkemusik ved en gudstjeneste.

ET PAR GAMLE SALMER OM DØD, OPSTANDELSE OG EVIGT LIV

af Harald Vilstrup

Begravelse er tit en vanskelig ting, også salmemæssigt. De mest yndede og mest sungne — oftest jo efter de efterladtes, sommetider efter afdødes bestemmelse — er prægede af sentimentalitet, just det, man mest kunne ønske at holde fjernt ved en sådan lejlighed. Det, vi trænger til, er noget, vi mest finder i gamle salmer: en rolig, karsk tone af fortrøstning og glæde. Vi har nogle stykker i salmebogen af sådanne fortrøstningssalmer, ikke mange; pietismens dødslængsel, den grundtvigske dødsrædsel, er i nye salmebøger det, som sætter det afgørende præg på salmerne om døden. Blandt dem, vi har, er: *Når tid og time er for hånd.*

På dansk findes den først i Hans Thomissøns Psalmebog 1569, den er oprindelig tysk og stammer fra først i 1560'erne; det viser, hvor godt man herhjemme fulgte med i den »moderne« tyske salmedigtning, at man inden ti år har salmen i en dansk salmebog. Oversætter er Hans Thomissøn selv. Forfatteren er kantoren Nicolaus Herman fra Joachimsthal i de bøhmiske randbjerge, kendt, foruden for sine salmer, for sit inderlige venskab med sin sognepræst, også en fortræffelig salmedigter, Johannes Matthesius; ofte satte kantoren sin sognepræsts prædiken i smukke vers. Salmen her har et latinsk motto, Augustins sprog: *Turbabor, sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor.* (Jeg skal komme til at ængstes, men jeg vil ikke fortvivle, thi jeg vil tænke på Kristi vunder). Den gennemførte fremtidsform tyder hen på den forestående stund, dødstimen, hos Nic. Herman med en uoversættelig, meget charmerende formindskelsesform kaldet »Stündlein«.

oven i købet med betoning på »lein«: »Wenn mein Stündlein vorhanden ist/ und soll hinfahrn mein Strasse«. Den korte salme — de 4 vers, vi har i salmebøgerne, er den hele, uforkortede salme — er et fint lille kunstværk. På dansk har vi den i to former, den gamle fra Hans Thomissøn, som findes uændret i salmebøgerne fra 17. og 18. årh.; så får vi en nyere form, da salmen 1855 optages i Roskilde Konvents Psalmebog (RK). Denne form genfinder vi med småændringer i Psalmebog for Kirke og Hjem (KH) nr. 636, og Den danske Salmebog 1953 (DS) nr. 618. Nøje og knapt udføres tanken fra det augustinske motto; dette er parafraseret i 2. vers. 1. vers indleder med at sætte situationen op. Hvor nøje Augustin er fulgt, ser vi bedst, når vi tager Hermans originale tekst til 2. vers for os:

Mein Sünd mich werden kränken sehr,	}	turbabor,
mein Gwissen wird mich nagen,		
denn ihr sind viel wie Sand am Meer,	}	sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor
doch will ich nicht verzagen;		
gedenken will ich an dein Tod,		
Herr Jesu, und dein Wunden rot,		
die werden mich erhalten.		

Hans Thomissøn har forstået, at dette er det afgørende punkt, og lægger derfor her mere vægt på nøjagtighed end skønhed og rimrenhed:

Min synd mig drøvelse stor påfør,
 samvittigheds gloende pile
 som havsens sand mangfoldig er,
 dog vil jeg ikke fortvi'le,
 men tænke trolig på din død,
 Herre Krist, og dine sår så rød'
 på dennem så vil jeg hvile.

Et sted har dog rimnøden tvunget ham bort fra den gode vej. Den afgørende linje, »doch will ich nicht verzagen («sed non perturbabor») har han fået næsten ordret: »Dog vil jeg

ikke fortvi'le«, men rimet indtvinger så de »gloende pile«, som i sig selv er en alt for voldsom gengivelse af »turbabor« i modsætning til »perturbabor« (ængstelsen i modsætning til fortvivlelsen), og som billedligt står meget dårligt til »havsens sand«. Bearbejdelsen i RK og senere har villet jævne denne billedlige disharmoni ud, men har ganske tydeligt gjort dette uden hensyntagen til originalen, og navnlig ur-originalen, det latinske motto. Fremmedlegemet, pilene, er gjort dominerende. Hvordan bearbejdelsen i RK kun tilsigter at være en frisering af den gamle danske tekst uden hensyn til tysk og latinsk original, ses også af, at det meget afgørende ord »vulnerum Christi« — »dein Wunden rot« — »dine sår så rød« — efter nyere smag er erstattet med »korset«.

Trøsten ved Jesu vunder udføres smukt i de to sidste, fint disponerede vers. V. 3: fortrøstning til Kristi død, *min* død er *hans* død; med en dativ, som egentlig ikke hører hjemme i dansk, hedder det: »jeg dør *dig*«, ordret fra det tyske, »sterb ich *dir*«, — for dig, med dig, i dig — hvordan vi nu bedst vil kunne udtrykke denne fuldkomne forening. 4. v. udtrykker så fortrøstningen til, at den, som er død med Kristus, også skal opstå med ham og fare til Himmels med ham. I v. 3, fuldstændig hvile, i v. 4, stærk opadstigende bevægelse. Det er derpå den kunstneriske virkning beror. Bearbejdelsen fra 19. årh. er her mere end uheldig: den omtalte kunstneriske virkning, som ingenlunde er ligegyldig for forkyndelsen, brydes ved linjen midt i 3. v. »At, Herre jeg til dig går hjem«. Herman har her: »Von dir ich ungeschieden bleib«, Thomissøn: »Fra dig jeg ingenlunde skilles vil«.

Lad disse små kritiske anmærkninger — og en del flere kunne anføres — tjene til at vise, hvor fin en kunstner Joachimstalerkantoren er. For sagen er jo den, at trods sine oversættelses- og bearbejdelsesskønhedsfejl er denne salme jo en af de allerbedste i sin slags i vor danske salmebog.

En anden salme om »de sidste ting« er: *Om Himmerigs rige vi tales ved* (KH 626, DS 658). Om den nogensinde vil kunne slå an som begravelsessalme, er tvivlsomt, dertil er den nok for særpræget. Ved Thomas Laubs begravelse blev den sunget, dør

passede den smukt. Måske den bedre end ved jordefærd lod sig anvende Allehelgensdag, eller en søndag, man har evangeliet om forklarelsen på bjerget.

Salmens oprindelse er tvivlsom, den findes først hos Hans Thomissøn, men uden nogen bemærkning om, at den skulle være digtet eller bearbejdet af ham. Den er til forskel fra den førømtalte meget lang, oprindelig har den 13 vers, i bearbejdelse ved Grundtvig har vi den i salmebøgerne med 9 vers, hvilket jo kan forekomme fuldt tilstrækkeligt. Dermed være ikke sagt, at ikke væsentlige værdier er gået tabt ved forkortelsen. Når vi ved, at Grundtvig er bearbejderen, venter vi os en meget fri, suveræn omdigtning og bliver behageligt overraskede ved at erfare ved sammenligning, hvor nær Grundtvig følger Thomissøns form. Den må åbenbart i høj grad have tiltalt ham, hvad man godt kan forstå. Grundtvig beholder versets frie karakter, dog på en vis reguleret måde, så afsyngelsen ikke volder vanskeligheder. Der jævnes ud, hvor originalen har et kvindeligt rim på et sted i verset, hvor man ellers har mandligt. Således bliver salmen ret stærkt ændret straks i begyndelsen, som hos Hans Thomissøn hedder:

Om Himmeriges rige så ville vi tale,
hvad fryd og glæde, pris og husvale,
Gud vil sine venner der give . . .

Hos Grundtvig:

Om Himmerigs rige vi tales ved
med al den glæde og al den fred . . .

Den første linje er jo ikke dårlig; til gengæld er den anden linje temmelig sløj sammenlignet med den gamle indholds- og klangrige form. Skildringen af himmelsaligheden er ganske naiv, kan synes at være rent udvendig: Ingen sygdom, smerte, fattigdom; Gud bortdriver alt ondt, de frelste bliver »rige, som konger og fyrster«. I v. 2 tales der om, at de salige frigøres fra al tvang og tyranni, men deres viljer lader sig villigt råde af Guds — mærkeligt i grunden at frihedsmændene Grundtvig har sprunget dette vers over!

Med en egen raffineret skødesløshed indføres hovedmotivet, forklarelsen på bjerget: lige en antydning i (salmebogens) v. 3, et ekko af Peters ord: »Hvor godt er der at være«, så slippes motivet tilsyneladende i første halvdel af v. 4, for så for alvor at slås an i sidste halvdel; og derpå fortsættes med en henrivende slåen-over i det rent episk-fortællende med et oversprunget vers:

De fulde næsgrus på jorden ned
alt af hans klarhed og herlighed,
Peder begyndte at tale:
O Herre, her vil vi bygge og bo,
og blive i denne glæde, fryd og ro,
og i denne store husvale,
om du vil så befale.

Her bør også bemærkes den delvise genoptagelse af det rim, der indledede hele salmen (husvale).

Så forlades igen forklarelses-motivet, der inddrages — nu oversprunget — nogle paulinske billeder; så, i salmebogens v. 5, har vi Aabenbaringsbogens skildring af de gyldne gader og perleportene, og der fortsættes med en skildring af de frelstes bryllupsklædning. Morsom er — hos Hans Thomissøn — i dette vers en næsten barok-agtig anvendelse af fremmedord:

Vi skulle og alle stafferes ud
som Jesus vor broder, frelser og Gud,
når han sig mon åbenbare,
hans Majestatis herlighed
hellig, hellig til evig tid
sjunge vi blandt engleskare,
den glæde skal evindeligt vare.

Og så, ligesom vi er kommet helt bort fra det, dukker forklarelsesmotivet op igen i v. 7, det ejendommelige »skriftbevis« for den også i vore dage omstridte tanke om »gensynet med de kære«: Peter kunne kende og forstå Elias og Moses, han aldrig før havde set — sådan skal vi også kunne genkende og tale med vore venner. Versets slutning i Grundtvigs

form bærer mindelse om den ligeledes mere af ham end af forlægget prægede slutning på Dagvisen, Den signede dag: (»Med gammen i gyldne sale« ... »med venner i lys vi tale«). En skarp bodstone, som kommer frem i næstsidste vers — »jeg råder eder alle, I tænke eder om« — har Grundtvig slettet. Næsten ordret er slutningsverset, blot hedder det hos Thomissøn med tidens ubekymrethed om rimet: »For alle Guds gaver takke da« — Grundtvigs: »med tak for alle Guds gaver små« redder rimet, men giver jo lidt at spekulere over. Tanken må vel være, at de små gaver er, hvad Gud har velsignet os med i det timelige i modsætning til salighedens store gave, medens »alle Guds gaver« hos Thomissøn indbefatter frelsen, ja først og fremmest gælder de evige ting.

Det indrivede amen, hvormed denne salme — ligesom jo også den før omtalte: Når tid og time er for hånd — ender, afslutter ikke blot denne salme, men hele Hans Thomissøns Psalmebog. Det er en smuk og passende ende på denne bog med dens varme vidnesbyrd om glad fortrøstning til Guds nåde:

Gud unde os her at leve så,
 når vi af denne verden skulle gå,
 vi måtte af hjertet være glade:
 for alle Guds gaver takke da,
 så frydefuld ind i Himmerig gå,
 ved Jesum Christum alle sammen
 det unde os Gud Fader, amen.

OM MELODIERNE

af *Henrik Glahn*

Når tid og time er for hånd. LW 325.

Den tidligste overlevering af Nicolai Hermans salme frembyder i musikalsk henseende langt fra noget klart og ensartet billede af melodibrugen. Indenfor de sidste ca. 30 år af det 16. århundrede findes den i 10—15 forskellige melodiversioner, ja, der er i dette tidsrum næppe to kilder, der er enige om,

hvordan salmen skal synges. Og ikke nok med det, de melodiske forskelle føles tilmed på flere punkter af så gennemgribende art, at man kan komme i tvivl om, hvorvidt der i det hele taget er nogen direkte eller indirekte sammenhæng i melodibrugen taget som helhed. Melodien findes første gang trykt i 1569, hvor den forekommer samtidig i to versioner: 1. Thomissøns salmebog og 2. Wolfs sangbog, Frankfurt:



De to ældste kilder adskiller sig, som man ser, på væsentlige punkter. Mens Thom. ved repetition af lin. 1—2 og lin. 5 opbygger melodien af 4 melodiled med formen A B A B C C D, anvender Wolf 5 melodiled, indenfor hvilke gentagelsen omfatter lin. 2—3 og har formen A B C B C D E. Herudover ser vi påfaldende forskelle i selve melodigangen, der i Thomissøn lader lin. 2 kadencere på tonartens II trin, hvor Wolf slutter på III trin, ligesom udformningen af de 3 sidste linjer afviger betydeligt i de to nedskrifter.

Selve det forhold, at salmen fra første færd fremkommer i så forskelligartet musikalsk iklædning, tyder på, at melodien har været i omløb i forvejen i mundtlig overlevering, hvilket da også bekræftes ved nærmere undersøgelse. Til belysning af melodien historie vil vi først gå tilbage til selve salmetekstens første forekomst, der må søges i Nicolai Hermans bibelhistoriske viser, »Historien von der Sindflut«, udgivet af Matthesius i 1562. Her noteres ganske vist ingen selvstændig melodi til salmen, men der henvises til en i samme samling forud noteret melodi, »Ich nahm mir vor in meiner Mut«, der tager sig ud som følger:



Indenfor bøhmisk sangtradition har denne melodi været stærkt yndet og træffes i en række interessante varianter, som

klart viser, at de forskellige versioner af »Wenn mein Stündlein«-melodien må være at betragte som varianter af »syndflod«-visens. Det er ikke stedet her at påvise sammenhængen mellem de talrige melodier, som til forskellige tekster af forskellig versebygning hører til samme meloditype, og som uden tvivl har sit udspring i folkesangen. Vi vil her nøjes med at konstatere, hvorledes der indenfor Hermans og Matthesius' egne samlinger kan findes andre eksempler på meloditypens vekslende brug. Til Hermans »So wahr ich leb, spricht Gott der Herr« fra »Sonntageevangelien«, 1560 noteres følgende variant:



eller fra den før nævnte samling »Historien . . .« Hermans sang, hvori han beder om, at »Gud vil beskærme de kristelige skoler og deres lærere«, »Herr Christe, der du selbst bestellst«, med følgende fine lille melodi:



Typisk er også melodien til Matthesius' salme »Af muld og jord Gud Adam skabte«, som står i Thomissøns salmebog:



Gennem den oprindelige melodihenviisning ledes vi således ind på et spor, som kaster lys over de forskellige versioner af »Wenn mein Stündlein«. Der er alene i de to ældste og ret forskellige varianter, nr. 1 og 2, flere melodiske paralleller at drage med de øvrige melodier. Man kan blot pege på den nære sammenhæng mellem førstelinjen i var. 1—2 og var. 4. Eller på, hvorledes den karakteristiske II trins-kadence i Thomissøns lin. 2 allerede findes i var. 3, et træk, som iøvrigt går igen i en række molversioner af »Wenn mein Stündlein«-melodien (jvf. J. Zahn: Die Melodien . . . nr. 4484—4487). Også Thomissøns lin. 5—6 har relation til en af de anførte varianter,

var. 4, lin. 2, og hvad Wolfs version angår, behøver man blot at sammenligne de to sidste linjer i de tyske melodier for at få sammenhængen bekræftet. Endnu en række varianter kunne være inddraget, melodier særlig fra bøhmisk område, som blot yderligere ville fæstne det indtryk, vi her har fået, at melodien til »Wenn mein Stündlein« i sine vekslende former er varianter af en særlig meloditype eller om man vil: en (bøhmisk) grundmelodi, som må formodes at have været i omløb også i den folkelige, verdslige sangpraksis.

Ser vi på »Wenn mein Stündlein«-melodiens videre skæbne, bliver billedet ikke væsentligt enklere, når vi kommer til de harmoniserede udgaver fra begyndelsen af det 17. århundrede. Et typisk udtryk for den skiftende melodibrug er således Michael Prätorius' store kantonale, hvis 8. del, 1610, noterer 6 versioner af melodien som den synges i forskellige dele af Tyskland og med tydelig angivelse heraf.

Vores form af melodien, første gang optaget i »130 melodier«, er en overførelse af en af Prätorius' versioner, som efter angivelsen betegnede den i Schwaben og Franken gængse syngemåde. Som man vil se, svarer formstrukturen jo ganske til den i Wolfs sangbog 1569, der vist stort set også må siges at have sejret i senere tysk tradition. Derimod forblev alle senere danske melodisamlinger til og med Weyse 1839 tro mod Thomissøns version, naturligvis med de udglatninger både melodisk og rytmisk, som karakteriserer koralperiodens redaktioner.

Om Himmerigs rige vi tales ved, LW. 348.

Melodien her hører til de ikke helt få, som Thomissøn overtog fra den nederlandske samling, *Souterliedekens* 1540*). Denne samling er et sidestykke til Beza og Marot's franske psalter og var de hollandske reformertes sangbog til slutningen af det 16. århundrede. Thomissøns benyttelse af melodier fra »Souterliedekens« bygger dels på direkte overtagelse, f. ex. »Beklage af al min sinde« (aftrykt i Thomas Laubs »Om Kirkesangen«, 1887), dels på overtagelse via nedertysk salmesang,

*) Jvf. Dansk kirkesangs årsskrift 1950—51, s. 45 f.

f. ex. »Jeg vil mig Herren love«, dels endelig på en ret indgribende omredigeringsproces.

Melodien til »Om Himmerigs rige« hører til den sidste kategori, hvilket vil fremgå af nedenstående melodisammenstilling. Først melodien, som den er noteret i »Souterliedekens« til ps. 48 med henvisning til den verdslige vise »Gheen merder vruecht ter werelt en is« (= den tyske »Kein grösser Freud auf Erden ist« = den danske »Ingen større glæde i verden er«): A, derefter melodien i Thomissøns version: B.

The image shows two musical staves, A and B, representing different versions of a melody. Staff A is the original from 'Souterliedekens' and staff B is Thomissøn's version. Both are in 3/4 time and G major. The notation shows rhythmic and melodic differences between the two versions.

De to første linjer følges så nogenlunde ad i de to kilder, men i lin. 3 foretager Thomissøn en oktavomlægning, som resulterer i kadence på c', hvor »Souterliedekens« roligt fortsætter den faldende bevægelse fra lin. 1—2 til kadence på d. I lin. 4—5 falder de melodiske konturer atter sammen, men udgangspunktet for melodians anden halvdel er forskelligt i de to versioner, idet den hollandske melodi svinger sig op fra grundtonen d til toptonen f' med påfølgende fald tilbage til grundtonen i en smukt afbalanceret melodibue, mens Thomissøn fører melodilinjens videre i forlængelse af den oktavforskudte lin. 3. Følgen er, at ikke blot den melodiske opbygning men også den tonale karakter bliver en anden i den danske redaktion, som i stedet for dorisk slutning på d munder ud i frygisk slutning på a. Hertil kommer, at melodien har måttet »strækkes« til den danske salmes 7 linjer, hvor den hollandske kun har 6.

På denne måde fremtræder melodien hos Thomissøn i virkeligheden som en helt anden, grundforskellig fra det hol-

landske forlæg. Også i rytmisk henseende vil man se påfaldende divergenser mellem de to versioner. Hvor »Souterliedekens« i anden halvdel indfører et regulært taktskifte fra todelt til tredelt takt, opretholder Thomissøn den totaktiske noteringsmåde og spænder melodigangen ind i en kompliceret synkoperende rytme.

Hvordan har man i praksis realiseret denne rytmisk så besværlige melodinotering? Svaret på dette spørgsmål leverer de danske kilder fra det 17. århundrede. Både Mogens Pedersen i »Pratum Spirituale« 1620 og Anders Christensen Arrebo i »Kong Davids Psalter« 1627 (ps. 133) omsætter »Om Himmerigs rige« i regelmæssig tretakt, så der er grund til at tro, at den levende salmesang hurtigt har reguleret og udjævnet den Thomissøn'ske form.

I senere salmesang omsættes den, som man kan vente, i ensartet koralrytme, og er fra Zinck til Bielefeldt knyttet til salmen »Min Sjæl og Aand opmuntre dig«. Først Laub fører melodien tilbage til den gamle visemæssige skikkelse. Mogens Pedersøns form er grundlaget for Laubs rekonstruktion, som den tidligst findes i de »80 rytmiske koraller« fra 1888, dog anfører Laub både her og i »Udvalg af Salmemelodier i Kirkestil«, 1896, subsidiært kadencerne i 3. og 7. linie *uden* den oprindelige drejenodefigur, et forslag, som han imidlertid hverken bringer i den mellemliggende samling af »Kirkemelodier«, 1889, eller i »Dansk Kirkesang«, 1918. En vis vaklen synes altså at have gjort sig gældende hos Laub på dette punkt, hvad man godt kan forstå, da denne melodifigur — tydeligt fremgået af polyfon praksis — i nogen grad kolliderer med Laubs syn på salmemelodien som den enkle, enstemmige og folkelige visemelodi. På den anden side er man glad ved, at Laub i sidste instans blev stående ved den primære form med de karakteristiske kadencer. Overhovedet er »Om Himmerigs rige« et smukt udtryk for Laubs evne til af det gamle stof at udvælge det mest værdifulde og samtidig give det en form, som både er i pagt med traditionen og kunstnerisk på højeste plan.

JOHANN HERMANN SCHEIN'S

»OPELLA NOVA«

Koralkantatens indvarsling

af Søren Sørensen

Indenfor den protestantiske kirkemusik i første halvdel af det 17. århundrede er der navnlig tre komponister, der står som foregangsmænd for den retning, vi kalder den koncerterende kirkemusik, d. v. s. den retning, der, summarisk sagt, medfører, at den gamle motetform, der stod som hovedformen fra vokalpolyfoniens (Palestrina-tidens) dage, omformes til gejstlig koncert og kantate. Man plejer at huske de tre komponister som de tre store S'er: Schütz, Schein og Scheidt, født henholdsvis i 1585, -86 og -87.

Alle tre får deres gennembrud som skabende kunstnere i perioden 1610—20, en af de perioder i musikhistorien, hvor udviklingen fra gammelt til nyt er gået hurtigst for sig. Denne udvikling, der får så vidtrækkende følger indenfor alle musikarter, har sit udspring i een altoverskyggende begivenhed, der i sig rummer udviklingens forskellige enkeltheder: Den dramatiske musiks (operaens) fremkomst. Det er individualismen, det enkelte menneskes bevidste trang til frigørelse fra den katolske kirkes åndelige eneherredømme, der ligger bag, den bevægelse, vi sammenfatter under navnet renæssancen. På andre kunstarter, navnlig litteraturen, havde renæssancebevægelsen forlængst sat sit præg, i kirkehistorisk henseende havde re-

næssancen sat sin frugt i begyndelsen af det 16. århundrede med Luthers reformation, men i musikken viser dens virkning sig først for alvor omkring 1600.

Det individuelle viser sig i musikken ganske bogstaveligt ved overgangen fra korsang til solosang, og reaktionen mod kirkens hegemoni viser sig lige så bogstaveligt ved den forøgede interesse for verdslige musikformer, først og fremmest madrigalen og operaen, og disses stærke indflydelse på de kirke-musikalske former.

Styrkeforholdet mellem de kirkelige og de verdslige elementer bliver ganske simpelt vendt om, det bliver fra nu af den verdslige musik, der er den dominerende, og den kirkelige musik, der er den receptive. Så længe brydningen mellem gammelt og nyt går for sig — og det gør den, indtil individualismen helt får overhånd efter baroktidens forfald — kan vi endnu med rette tale om en kirkestil, omend væsensforskellig fra vokalpolyfonien, og der skabes i disse godt 100 år et væld af kirkelige værker, der set fra et menighedssynspunkt nok kan kaldes en afsporing af kirkemusikken, men som i kraft af deres komponisters bundethed til de ældre kirkelige elementer får deres selvfølgelige plads som organiske led i kirkens gudstjeneste. Denne nye renæssance-bevægelse i musikken kalder vi under ét for »den monodiske bevægelse« (monodi = solosang).

Allerede i 1602, samtidig med de første operaer, kommer det første kirkemusikalske værk, der er komponeret på den ny manér, »100 kirkelige koncerter« for 1—4 stemmer med generalbas-akkompagnement, komponeret af franciskanermunken Ludovico da Viadana. Dette værk fik en ganske enorm udbredelse, det kom i det ene oplag efter det andet, bl. a. i en tysk udgave i Frankfurt a/M, som man mener, Heinrich Schütz har været med til at redigere. På protestantisk grund får den monodiske kirkemusik indpas gennem de tre ovennævnte store komponistnavne, de tre »store S'er«.

Af disse interesserer Heinrich Schütz sig mest for de rene bibeltekster, hvor komponisten ikke er bundet til en cantus firmus, Samuel Scheidt derimod står afgjort stærkest i sin behandling af koraltekster med tilhørende melodier, og mellem

disse står Johann Hermann Schein med sit interessefelt nogenlunde ligelig fordelt mellem den koralbundne og den frie koncert, men ikke destomindre bliver det ham, der i kronologisk henseende kommer til at indvarsle koralkantaten med sit koncert-værk »Opella nova« (1618).

Schein er født i Grünhain i Sachsen som søn af en bekendelsesivrig og for lutherdommen nidkært stridende præst, Hieronimus Schein, der af samtiden berømmes for sit digtertiløb og sin smukke sangstemme. Han døde allerede 1593, hvorefter hans efterladte hustru og børn flyttede til hustruens fædrenejem i Dresden. Her blev Johann Hermann optaget i det kurfyrstelige kantori, hvor drenge -og mandsstemmer endnu var de enerådende, og efter stemmens overgang fik han den daværende indehaver af kantoriets navnkundige kapelmesterembede, nederländeren Rogier Michael, som lærer. 17 år gammel kom han, med støtte af kurfyrste Christian II, der havde fattet interesse for ham, ind i den særlige kurfyrstelige skole, »Schulpforta«, i Thüringerwald, hvorfra eleverne kunne gå videre til et universitetsstudium eller, hvis de havde vist særlig store musikalske evner, lade sig videreuddanne til kurfyrstelige cantores. Af betydning for Schein i disse år blev særlig skolens kantor Erhard Bodenschatz, kendt for sin motetsamling »Flori-legium Portense«. Efter 4 års studium og med skolens prædikat »Ingenium Musicum« vendte han tilbage til Dresden, hvorpå han i 1608 rejste til Leipzig, indskrevet ved universitetet for at studere retsvidenskab, et ophold, der strakte sig over 4 år. Hans musikalske evner og tilbøjeligheder levede ham dog ikke tid til at fuldføre dette studium.

Allerede i det følgende år, 1609, fremtræder Schein som komponist med sit første større værk: »Venuskrantzlein mit allerlei lieblichen und schönen Blumen gezieret und gewunden, oder Neue weltliche Lieder mit 5 Stimmen«. Dette værk ligger på linie med den tyske madrigal- og canzonette-musik, den som vi finder smukke hos Hassler, karakteristisk ved den fuldstændig organiske sammensmeltning af italiensk madrigal-teknik og tyske folkeviseelementer. Der er intet nyt hos Schein, hans værk træder de Hassler'ske stier, dygtigt og frisk gjort,

men intet som kunne pege hen imod det musikalske sindelagskifte hos ham, som sker 7—8 år senere.

Ved festlighederne i anledning af Leipzig universitets 200 års jubilæum, der begyndte december 1609, og hvor Scheins omtalte værk kom til at spille en stor og succesombrust rolle, traf Schein sin lidt ældre skolekammerat fra Schulpforta, stamherren til Markersdorff og Dölitz, kurfyrstelig statholder i Weissenfels, Gottfried von Wolffersdorff. Dette venskabsbånd, der her fornys og udbygges, resulterer i, at Schein i 1613, efter de fire studieår, engageres ved Weissenfels-slottet som »Hausmusikdirector« og som lærer for Wolffersdorffs børn. Utvivlsomt har Schein også før 1613 færdedes livligt på Weissenfels som ven af huset og må her have truffet sammen med Schütz på den tid, da denne var kommet hjem fra sit første ophold i Venedig. Også Schütz var en nær ven af Wolffersdorff.

Det er i disse år, Scheins drejning mod den koncerterende, monodiske stil sker. Den italiensk orienterede musikalske atmosfære i Weissenfels og den nylig udkomne tyske udgave af Viadanas koncerter har for Schein været af afgørende betydning, uden at han dog med det samme har kunnet omsætte de nye idéer i praksis.

Ved Wolffersdorffs mellemkomst blev Schein i 1615 kapelmester i Weimar hos hertug Johann Ernst af Sachsen. Forinden havde han nået at fuldføre sit første store kirkelige værk, »Cymbalum Sionium sive Cantiones sacrae«, 15 latinske og 15 tyske motetter for 5—12 stemmer a cappella, udkommet samme år i Leipzig.

Scheins forpligtelser som kapelmester både i Weissenfels og Weimar var først og fremmest af verdslig art. Han ledede musikken ved de fyrstelige fester, ved taflet, til dans og til almindelig underholdning. Sin egen musik fra denne tid har han samlet i »Banchetto musicale«, Leipzig 1617. Men foruden taffelmusikken skulle han som kapelmester også sørge for kirke-musikken i slotskirken, og til dette formål er »Cymbalum Sionium« skrevet.

Med et geografisk billede kan man sige, at den protestantiske kirkemusik med dette værk går fra Nederlandene til Italien,

fra den traditionelle tyske kantionalstil, der helt igennem var præget af de fremragende nederlandske komponister, der havde virket og stadig virkede i de større tyske byer, til den nye homofone stil, der var tilkommet fra Venedig og just nu som en frisk brise kom ind over det musikalske Europa. Fra denne italienske homofoni er der kun kort til at overføre homofonien på solistisk grund, således som det sker i Scheins næste kirkelige værk, »Opella nova«, 1618.

Inden han fik fuldført det, var der imidlertid sket en ny og afgørende ændring i hans liv. Sethus Calvisius, Thomaskantoren i Leipzig, var død i november 1615, og efter forhandlinger mellem byrådet i Leipzig og hertugen i Weimar blev Schein kaldet til det ledige, af alle kirkemusikere højt agtede embede og indsat som Thomaskantor i september 1616, kun 30 år gammel. Denne ansættelse er en vigtig milepæl i kantatens historie, på samme måde som Bachs 107 år senere, idet Schein her får det rette forum til at udfolde sig indenfor den koncerterende kirkemusik.

Det var almindeligt, at Thomaskantoren efter sin tiltrædelse skrev et større værk, Bachs Johannespassion er hans tiltrædelsesværk, og Schein udsender et par år efter sin ansættelse det værk, der mere end noget andet skulle få betydning for koral-kantatens udvikling, »Opella nova I«, 1618, »Et nyt lille værk« bestående af 30 koncerterende koralbearbejdelser med generalbasledsagelse. I sin fortale til værket betoner Schein, at han har komponeret disse sange »per concerto«, på en måde, der endnu ikke er almindelig bekendt. Og, siger han videre, selv om han ikke er sikker på, at hans nye koncerter er faldet ud efter den almindelige smag, har han dog vovet forsøget, opildnet af fornemme herrer og gode venner (her tænker han formodentlig på Wolffersdorff og Schütz) og efter gennemprøvnings såvel offentlig som privat, hvor auditoriet »ikke har sparet på komplimenter«, har han da udgivet disse længe påtænkte koncerter »Gud til ære, den kristelige kirke til opbyggelse og samtidig de ærlige musik-liebhavere til fornøjelse«.

Schein har været klartseende i, at overgangen fra den gamle motetstil til den nye koncerterende stil ville falde en del af

borgerskabet for brystet, det viser en tilrettevisning fra byrådet 16 år senere til Scheins efterfølger, hvori det hedder: »Med hensyn til de kirkelige sange skal han gøre ret og skel og ikke alt for ofte indføre de nye, ej heller glemme de gamle motetter, i det hele taget rette sig mere efter borgerskabet end efter dem, der kun bryder sig om de moderne sager.« Schein selv synes dog ikke at have haft nogen vanskelighed med borgerskabet.

I et lille efterskrift til forordet, der handler om udførelsen af generalbassen, henviser Schein til praksis i Viadanas koncerter og placerer sit eget værk på linie med dette. »Opella nova« består som nævnt af 30 satser, alle bygget over en cantus firmus, der på en enkelt undtagelse nær er hentet fra reformationstidens koralmelodistof. Langt de fleste af satserne er for 2 stemmer (sopran I og II) med generalbas, kun satserne til de store højtider har fået tilføjet en tenor, hvis opgave det er at fremhæve cantus firmus i lange nodeværdier på gammeldags cantus firmus-motetmanér.

Det nye ved »Opella nova« er såvel af ydre som af indre art. For det første er den fuldt gennemførte generalbas et nyt element i den protestantiske kirkemusik, noget nyt er ligeledes den gennemført solistiske besætning. Man har ikke før Schein kendt, at en koralmelodi blev behandlet som figureret solosang med instrumentalakkompagnement.

De enkelte satsers opbygning i »Opella nova« er først og fremmest kendetegnet ved mange småimitationer, opdeling eller afspaltning af korallens forskellige linier med imitation mellem de to stemmer. I de kortere satser er denne teknik oftest enerådende. I de lidt længere satser, hvor hensynet til afveksling gør sig mere gældende, er det kontrasten mellem disse småimitationer af en korallinies forskellige småled og den efterfølgende eller forudgående korallinie, der er princippet, hvorefter satserne er opbygget.

Hertil kommer de mange rytmiske imitatoriske variationer af disse to behandlingsmåder, alt efter som melodien er egnet. Det melodisk nye ligger på to områder, det tempomæssige og det intervalmæssige. 8.-delsnoten spiller en meget større rolle

i dette værk, end man tidligere har set i koralbearbejdelser. På dette punkt, ved tilnærmelsen til prosatalerytmen, kan det monodiske princips indførelse klart iagttages (se eksemplet »Dies sind die . . .«). I intervalmæssig henseende har koralmelo-

J. H. Scheun.

Dies sind die heiligen zehn Gebote, die

uns gab unser Herr Gott, die uns gab unser
bot, die uns gab unser Herr Gott,

Her - - - re Gott,

dierne naturligvis på forhånd afstukket visse faste grænser, men også herindenfor lader en løsning fra den traditionelle koral- og motetmelodik sig påvise. Således er den parlandoagtige nodegentagelse et træk fra operarecitativet, og melodiliniernes figuration, der dog i hovedsagen må siges at være ret behersket, kan et par gange tage overhånd og give et varsel om den senere barokke toneudpensling.

Afvielser fra den rene diatonik spiller, som man kunne vente det, en fremtrædende rolle. Egentlig kromatik er dog

forholdsvis sjælden, hvilket forsåvidt virker overraskende som den med kromatik sprængfyldte madrigal har været en af den ny stils vigtigste forløbere. Det ringe antal kromatiske vendinger må ses som et udslag af Scheins kirkelige konservatisme, hans betænkelighed ved at gøre koralerne altfor ultramoderne (jvf. hans forord) samtidig med et bevidst kunstnerisk forbehold over for det alt for spændingsfyldte og nymodens. Om tonemalerier ved hjælp af kromatik, som i madrigalen, er her således ikke tale. Overhovedet er det kromatiske tonemaleri en virkning, man kun sjældent træffer i det 17. århundredes kirkemusik. Er den direkte melodiske kromatik forholdsvis sjælden, så er løse kromatiske forandringer af meloditoner, alterationer og forstørrede og formindskede spring til gengæld overordentlig almindelige. Der er så at sige ikke en side i værket, hvor man ikke finder mindst en af disse foreteelser. Et par typiske eksempler viser denne overhåndtagende forkærlighed for de løse fortegn:

- 1) „Ich ruf zu dir“, melodien 2. linie (jvf. „130 melodier“ nr. 93.)



- 2)

A three-part musical score for the hymn "Es ist das Heil uns kommen her". The score is written in G major and 4/4 time. It features three staves: Canto I (Soprano), Canto II (Alto), and Basso cont. (Bass). The lyrics are: "Es ist das Heil uns kommen her uns kommen her". The notation shows various chromatic alterations and intervallic leaps, particularly in the Canto I and II parts, which are characteristic of the style discussed in the text.

Anvendelsen af alle disse løse fortegn, med den deraf følgende stærke betoning af dominant-tonika-forholdet er et af de tydeligste kendemærker på, at vi her er på vej bort fra de gamle kirketonearter henimod dur og moll. I det ydre, i noteringen, holder Schein fast ved kirketonearterne, men i det indre mær-

ker man den tilstræbte funktionssammenhæng mellem akkorderne, den der efterhånden får de gamle tonearter til at gå i opløsning. Bemærkelsesværdigt er det at se, at også i det ydre, i noteringen, udvikler Schein sig henimod dur og moll. I »Opella nova« fra 1618 er pinse-koralen »Komm, heiliger Geist« noteret i den mixolydiske toneart, men 8 år senere, i værkets 2. del, er den noteret i C-dur. Påfaldende er også den frygiske tonearts tilbagetrukne stilling. Af værkets 30 satser er kun 4 frygiske, mens de øvrige satser er jævnt fordelt over dorisk (9), mixolydisk (8) og jonisk (7). Kun den æoliske toneart er, med 2 satser, endnu svagere repræsenteret end frygisk. Den æoliske har haft vanskelighed ved at overvinde den doriske, som både i notation og i realitet er den mest sejlivede af kirketonearterne. Den frygiske tonearts tilbagetrukne stilling viser sig allerede som tendens i sidste del af det 16. århundrede, man betragter den i stigende grad som fremmed og gammel-dags.

I samklangsmæssig henseende hører værket også den ny tid til. Treklangen i grundform er stadig det dominerende element, men omvendingerne, sekstakkord og kvartsekstakkord, indtager en langt større plads end i de klassiske koralbearbejdelser fra slutningen af det 16. århundrede. Hertil kommer de mange kromatiske forandringer, der bidrager til at gøre harmoniseringen mere afvekslende og tillige mere funktionsbestemt ved de mange ledetone-indføjelser. En yderliggående moderne harmonisk virkning finder vi i koralen »Komm, heiliger Geist« ved kombinationen af en alteret sekstakkord og en fra den altererede tone videreført frit indtrædende dissonans:

The image shows a musical score for three parts: Canto I, Canto II, and Basso cont. The lyrics are: "Er-füll mit dei-ner Gna - den Gest". The score includes a figured bass line with the following figures: $\frac{4}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{5}{2}$, \sharp , $\frac{6}{2}$, $\frac{6}{2}$ (Ø), $\frac{4}{2}$ (4), $\frac{5}{2}$, $\frac{3}{2}$ (Ø). The music is in common time (C) and features a mix of whole, half, and quarter notes with some chromaticism.

Dissonansbehandlingen som helhed kan karakteriseres som en moderat overførelse til kirkelig grund af de friheder, der var vundet med madrigalen og den tidlige opera. Dissonansfeltet er udvidet, først og fremmest kvantitativt, men også kvalitativt ved den mere harmonisk bestemte opfattelse af dissonansen. Bortset fra de mange dissonansmæssige friheder, der opstår ved de stereotype, instrumentalt prægede drejenodefigurer, er antallet af fri dissonanser ganske vist relativt ringe. Men tendensen er tydelig nok. Den harmoniske dissonansopfattelse fremfor den liniemæssige har vundet indpas på kirkelig grund, og denne omvurdering, der giver plads for større friheder og stærkere musikalske spændinger, er en af de vigtigste forudsætninger for musikens stadig voksende evne til at udtrykke det subjektive.

Med rette er »Opella nova I« af den musikhistoriske forskning blevet betragtet som et meget centralt værk indenfor den protestantiske kirkemusik; værkets fremkomst er det første skridt på koralkantatens vej. Tilmed har det, ved sin musikalske valør, interesse udover den rent historiske. Ved satsernes overkommelighed og ved det forholdsvis ringe ydre apparat, de kræver, kan disse koralbearbejdelser opføres den dag i dag i vid udstrækning såvel ved gudstjeneste som ved kirkekoncerter. En del af satserne er da også udgivet i praktisk nyudgave (f. ex. 6 af satserne i Bärenreiter-Ausgabe nr. 1115) foruden i Arthur Prüfers samlede udgave (der ikke har generalbasudsættelse). Til de fleste af satserne findes koralteksterne jo også i den danske salmebog, så oversættelsesproblemet ikke skulle lægge hindringer i vejen.

Schein betegner selv »Opella nova« fra 1618 som 1. del. En fortsættelse har altså været planlagt fra begyndelsen, men af forskellige grunde, først og fremmest 30-års krigens mere og mere nærgående virkninger, kom fortsættelsen, 2. del, først 8 år senere. I de 8 år har den koncerterende stil vundet stadig større terræn. Schütz har udgivet sine første koncerterende værker, og Scheidt har udsendt de første af sin lange række koralbearbejdelser.

2. del af »Opella nova« viser da også en moden, fuldt beher-

sket stil, en udvidelse af formatet fra 1. del og en udvidelse af repertoiret. Det er i 2. del ikke mere koralbearbejdelserne, der er enerådende, tværtimod indtager disse en mindre plads end de nytilkomne frie vokalkoncerter over bibelske prosatekster eller latinske hymner. Koralbearbejdelserne i 2. del er betydelig mere forskelligartede end i 1. del. Udviklingen er tydeligvis gået i retning af den friere komposition, cantus firmus er mere tilsløret, ja i nogle satser, der har koraltekster, er den tilhørende koralmelodi helt forladt til fordel for en fri, koncerterende sats.

En vigtig ting for kantatens videre historie finder vi indenfor den koncerterende stil første gang her hos Schein, det er samspillet mellem solo og kor. I 8 af stykkerne i »Opella nova II«, de såkaldte pragtstykker til de store kirkelige højtider, finder vi denne formtype, der indvarsler de senere, flersatsede kantatekompositioner. Denne type hos Schein består som regel af en kortere eller længere Sinfonia (ouverture) for strygere eller blæsere eller begge dele, og denne leder over i en vokalsats, der er opdelt i episoder med 2, 3, 4 eller flere solostemmer, der som regel kun er ledsaget af generalbassen, og ind imellem disse episoder er så skudt tutti-partiet, korpartier med instrumentalledsagelse i større stil. Der er ingen egentlig adskillelse mellem de forskellige dele som ved den senere cykliske kantateform, der er kun tale om en kontrastering *indenfor* selve satsen, et princip der er overtaget direkte fra den venetianske kor-musik.

Kontrastering indenfor snart sagt alle områder af musikken er jo overhovedet et af den barokke musiks mest udprægede kendetegn lige fra begyndelsen, kontrastering i dynamisk henseende mellem forskellige klanggrupper, tutti-solo, kontrastering i rytmisk henseende ved opdeling i småepisoder med forskellig rytme, og samtidig med denne trang til kontrastering finder vi en påfaldende trang til afrundede former gennem gentagelse og variering. Samspillet mellem kontrastprincippet og gentagelsesprincippet har ikke mindst indenfor kantaten været af den største betydning. Trangen til gentagelse kan give sig udslag på flere måder. Det enkleste er de omkvædsagtige former, hvor der mellem de skiftende episoder kommer et fast

omkvæd. Vi finder dette princip repræsenteret i flere af satsene i »Opella nova II« og altid således, at episoderne er skrevet for solostemmer og omkvædet for tutti, altså nøje svarende til princippet i den instrumentale koncert. En fin virkning har Schein lavet i en komposition af »Fader vor«, hvor afslutningen »Thi dit er riget ...« er sat ind som omkvæd efter hver af »Fader vor«'s syv bønner.

Et andet udslag af gentagelsesprincippet, som vi også finder hos Schein, er, at Sinfoniaen gentages efter 1. kor, vi kender dette princip helt frem til Buxtehude, f. ex. i kantaten »Alles, was Ihr tut« (»Eders hele værk«).

Efter »Opella nova II« udsendte Schein i 1627 sit Cationale, nærmest hvad vi kunne kalde en koralbog, en samling overvejende homofone, altså akkordmæssige koralbearbejdelser for 4, 5 og 6 stemmer med generalbas. Schein motiverer udsendelsen med, at de forhåndenværende sangbøger har udeladt gode og brugelige sange af Luther og andre »åndrige forfattere« og i stedet indført nogle ganske ukendte og ubrugelige, som blot har skabt en mængde forvirring. (Man har altså også haft et kirkesangsproblem dengang). Fra Scheins Cationale har Laub optaget en enkelt melodi i »Dansk Kirkesang«, nr. 3 »Åk Fader, lad dit ord og ånd«, mens den anden Schein-melodi, nr. 29 »Det livsens ord vi bygge på«, stammer fra et enkelttryk 1628.

Cationalet blev Scheins sidste større værk. En pinefuld, tiltagende sygdom (skørbug), ringere arbejdsvilkår og social nød som følge af krigen og en stadig strøm af, som regel mere traditionelle, lejlighedsværker opslugte hans kræfter de sidste år. Endnu i sin fulde manddom, den 19. november 1630, blev han revet bort af sygdommen.

Et smukt minde om venskabet mellem ham og Heinrich Schütz er bevaret for eftertiden. På sit dødsleje bad Schein sin ven om at sætte musik til det skriftord, der stod hans hjerte særlig nær, og lade det udføre til begravelsen, ordene fra Timotheus første brev »Das ist je gewisslich wahr ...« (»Den tale er troværdig og al modtagelse værd, at Kristus Jesus er kommet til verden for at frelse syndere, blandt hvilke jeg er den største«). Schütz skrev i den anledning en af sine smukkeste mo-

tetter og optog den senere i sin samling »Geistliche Chormusik«. — Schütz levede endnu 42 år og nåede at skabe det storværk, »Symphoniae sacrae«, der står som hovedmonument over det tidlige 17. århundredes koncerterende kirkemusik. Derved er han kommet til at indtage den centrale plads i historieskrivningen om denne tid. I henseende til stilens indvarsling og tidligste udformning bør han dog retfærdigvis dele sin hædersplads med sine samtidige, Schein og Scheidt, af hvilke den første kun nåede at virke i den nye stils første tiår, men til gengæld var den første, der betrådte den vej, der skulle vise sig at føre frem til den kirkelige kantates storhedstid.

WILLIAM BYRD'S OG ORLANDO GIBBONS' ANTHEMKOMPOSITIONER

Med en indledning om den anglikanske tidesang.

af *Henning Bro Rasmussen*

1. Den liturgiske reform i England.

Den løsrivelse fra pavestolen, som Henrik VIII (1509—1547) overvejende af politiske grunde gennemførte med Suprematsakten 1534, var ikke rettet mod den katolske kirkes lære som sådan. Kong Henrik og parlamentet ønskede fortsat den katolske tro bevaret i England, men inden for en selvstændig engelsk statskirke, hvor kongen og ikke paven var øverste kirkelige myndighed.

Kravene om en liturgisk reform, som med stigende styrke fremsattes på samme tid, udsprang ej heller af ønsket om en reformation af tros læren, men af rent praktiske forhold. Ikke blot var der nemlig i tidens løb til den romerske ritus kommet en sådan rigdom på tilføjelser af ceremoniel art, at næppe to stifter omkring 1530 havde samme liturgi, men de enkelte gudstjenester var gennem disse tilføjelser og ved beskæringer efterhånden blevet unødigt indviklede og uforståelige for det læge kirkefolk.

Det var et udtalt ønske hos de fleste, at engelsk skulle afløse latinen som det officielle gudstjenestesprog. Med dette mål for øje udfærdigedes først en bibeloversættelse, som i 1539 udsendtes til offentligheden med kongens autorisation (The Great Bible). Det næste skridt blev affattelsen og udgivelsen af et litani på engelsk. Dette arbejde, som man mener blev fore-

taget af biskop Thomas Cranmer, har særlig interesse for en musikalsk betragtning, da litaniets tekster er ledsaget af de dertil hørende melodier.¹⁾

I litaniets musikalske afsnit mærker man sig to ledende principper: en talesprogsnær rytme og en strengt gennemført syllabisk textunderlægning.

I et brev til Henrik VIII fremsætter Cranmer efter publikationen af litaniet nogle synspunkter vedrørende musikken til visse oversættelser fra latin af liturgiske tekster. Det hedder heri: »But in mine opinion the song, that shall be made thereunto, would not be full of notes, but, as near as may be, for every syllable a note, so, that it may be sung distinctly and devoutly«. ²⁾ Udtalelsen udtrykker en ledende ide i det musikalske reformarbejde. Baggrunden for dette krav om teksternes tydelighed var den samme, som kendtes på fastlandet, den voxende modstand mod de polyfone latinske korsatsers ofte overdådige toneranker på enkelte stavelser. Cranmer hentyder kun til enstemmig sang, men reglen om kun at sætte en tone til hver stavelse undlod ikke at præge den flerstemmige sang tillige.

Et afgørende skridt mod en uniformering af den engelske liturgi foretoges i 1542, da det blev bestemt, at Sarum Use (d. v. s. den liturgiske praxis, der var rådende ved Cathedralen i Salisbury) skulle være gældende for hele Sydengland. Sarum Use havde i århundreder nydt høj anseelse og var i tidens løb ofte blevet taget som forbillede for liturgiske ændringer rundt om i landet. Samtidig hermed arbejdedes der på en revision af Sarum Breviaret med det mål dels at indføre det engelske sprog i tidesangen, dels at reducere de mange tidebønner til en morgensang og en aftensang, således som det visse steder allerede var skik og brug.

Efter Henrik VIII's død kom Edward VI (1547—1553) på tronen, hvorefter de konservative, katolsksindede blev trængt i baggrunden af de oppositionelle, reformationsivrige, som så målet for hele udviklingen i en fuldstændig løsrivelse fra Rom, også hvad troslæren angik. På det liturgiske område mærkedes forandringerne hurtigt. I 1548 blev Completorium

celebreret på engelsk i kongens kapel, og et engelsk tillæg »The Order of the Communion« til den latinske messe blev udsendt med kongelig approbation; helgenpåkaldelser og gudstjenester for Jomfru Maria blev nu forbudt, ligesom en række musikalske led, f. ex. sekvenser og antifoner, udgik af tjenesterne.

I maj 1548 blev der i St. Paul's Cathedral i London gennemført morgensang, højmesse og aftensang på engelsk. Dette må sikkert betragtes som prøver på det, der var under forberedelse, nemlig udsendelsen af et standardværk, som foreskrev form og indhold for gudstjenesterne i den nye anglikanske kirke.

2. *The Books of Common Prayer.*

Det, som satte skel i den engelske reformationshistorie, var udsendelsen 1549 af Edward VI's første Prayer-Book.³⁾ Den komite af gejstlige, som var ansvarlig for udformningen, har i dette værk sammenarbejdet riterne efter Sarum Use med forskellige forslag til anglikanske gudstjenesteordninger. Enkelte protestantiske messeordninger er ligeledes taget i betragtning.

Under indflydelse fra kredse, der ønskede en langt mere vidtgående reform, undergik bogen en omarbejdelse, som dog ikke ytrede sig i afgørende ændringer i gudstjenesternes liturgiske struktur. Omarbejdelsen resulterede i Edward VI's anden Prayer-Book,⁴⁾ som i første omgang kun opnåede kort levetid, thi under dronning Mary (1553—1558) førtes landet på hårdhændet måde tilbage til katolicismen. Den liturgiske status fra Henrik VIII's sidste år blev indført igen, og de to Prayer-Books blev brændt på bålet. Mange af den anglikanske reformations ledende mænd blev anklaget for kætteri og i flere tilfælde henrettet, imellem disse var Thomas Cranmer. Mary efterfulgtes af den navnkundige Elizabeth I (1558—1603), som lod The Book of Common Prayer autorisere igen. Siden da er de engelske gudstjenester blevet forrettet efter The Book of Common Prayer (bortset fra en kortere periode under borgerkrigen).

En tredje Book of Common Prayer fra 1662, som kodificerer en række mindre ændringer og tilføjelser fra de mellemliggende år, gælder endnu i dag. De godt 400 år mellem 1549 og 1954

har set flere forskellige versioner af The Book of Common Prayer end de nævnte tre. Disse er imidlertid hovedhjørneste-
nene i almindelighed og er for en betragtning af de liturgiske
former de eneste, der noterer forandringer.

De liturgiske hovedafsnit i The Book of Common Prayer er:
1) The Order for Morning Prayer Daily Throughout the Year,
2) The Order for Evening Prayer Daily Throughout the Year og
3) The Order of the Administration of The Lord's Supper or
Holy Communion. Af disse tre vil i det følgende kun litur-
gierne for Morning Prayer og Evening Prayer — eller, som
disse tjenester hedder i de ældste Prayer-Books, *Mattins* og
Evensong — blive omtalt, da anthemformen i det væsentlige
udfolder sig inden for disse to gudstjenesters rammer.

Allerede i førreformatorisk tid var det som nævnt skik en-
kelte steder at holde morgen- og aftengudstjenester, der af form
og indhold fremtrådte som koncentrat af de romerske tide-
bønner. Denne praxis dannede det umiddelbare forlæg for
Prayer-Book-versionerne af *Mattins* og *Evensong*. Af skema I
og II ses, hvorledes Matutin, Laudes og Prim har afgivet dele
til *Mattins* og Vesper og Completorium til *Evensong*. Ved bort-
skæring af gentagelsesdele, væsentlig af indledninger og afslut-
ninger og ved sammentrækning er der af de romerske tide-
bønners karakteristiske led skabt to gudstjenester, som i den
anglikanske kirke fører tidesangtraditionen videre.⁵⁾

De vigtigste led i *Mattins* og *Evensong* er afsyngelsen af
 *Davids psalmer og læsningen af kapitler fra Det gamle og Det
nye Testamente. Den engelske kirke viderefører i disse led den
ældgamle monastiske skik at gennemsynges det hele psalter og
at gennemlæse hele biblen inden for et i en kalender nærmere
fastsat tidsrum. Omkring disse led synges 4 cantica: i *Mattins*
Te Deum og *Benedictus*, i *Evensong* *Magnificat* og *Nunc Di-
mittis*.⁶⁾ *Venite* synges både i morgen- og aftengudstjenesten
som indledningspsalme til de for hver dag skiftende psalmer.*

Det er bemærkelsesværdigt, at ingen hymner er overført
til den anglikanske tidesangs liturgi. I tidens løb har dog som
erstatning herfor *salmesangen*, fundet sin plads i *Mattins* og
Evensong.

Katolske tidebønner: Matutin, Laudes og Prim.	Anglikansk tidebøn: Mattins.
<p>Sammenfattet, sammenlignende opstilling af førreformatorsk engelsk-katolsk praxis (efter Sarum Breviaret*) og moderne romersk-katolsk praxis (efter Liber Usualis**) (cit. LU)).</p> <p>Søn- og helligdagsversionen.</p>	<p>Sammenfattet, sammenlignende opstilling af morgengudstjenesten efter The Book of Common Prayer (cit. BCP) 1549+, 1552++ og 1662+++).</p>
<p><i>Matutin.</i></p> <p>Pater noster og Ave Maria (Credo) Indledningsversikler Invitatorium med Venite, Exultemus Domino ps 95 Hymne 3 nocturner, hver bestående af Psalmer med antifoner og 3 textlæsninger med responsorier Te Deum Laudamus (Salutation og bøn) [Overledningsvexelsang til]</p> <p><i>Laudes.</i></p> <p>(Pater noster) Indledningsversikler Psalmer med antifoner, herimellem Benedicite Omnia Opera</p> <p>Capitulum Hymne Benedictus Dominus Deus Salutation og kollekt Salutation og benedicamus Commemorationer Salutation og Benedicamus</p> <p><i>Prim.</i></p> <p>Pater noster og Ave Maria (Credo) Indledningsversikler Hymne Psalmer under en antifone Athanasianske Symbol = Quicumque vult Capitulum Responsorium breve Kyrie Pater noster Credo Preces = vexelbønner Syndsbekendelse og absolution Salutation og kollekt Salutation og benedicamus (Martyrologium) Kollekt Benediction Kort læsning Slutningsversikler og Velsignelse)</p>	<p>[Læsning af skriftsteder Skriftetale Syndsbekendelse og absolution]</p> <p>Fadervor</p> <p>Indledningsvexelsang §</p> <p>Venite, Exultemus Domino ps 95 = O come, let us sing</p> <p>Psalmer 1. textlæsning, fra Det gl. Testamente Te Deum Laudamus = We praise thee, O God</p> <p>eller</p> <p>Benedicite Omnia Opera = O all ye works of the Lord 2. textlæsning fra Det ny Testamente</p> <p>Benedictus Dominus Deus = Blessed be the Lord</p> <p>[eller</p> <p>Jubilate Deo = O be joyful in the Lord ps 100]</p> <p>Trosbekendelse Salutation § og Kyrie § } 1549: Kyrie Fadervor § } Trosbek Preces = Vexelbønner § } Fadervor 3 kollekt med korsvar § } Preces</p>
	<p>(Anthem og 5 slutbønner)</p>

[] kun i Sarum

0 kun i LU

*) F. Procter & W. H. Frere: A New History of the Book of Common Prayer, 1951³.

**) Liber Usualis et Officii. Nr. 780, 1951.

[] først i BCP 1552

0 først i BCP 1662

+) se note 3. ++)

+++) citeret efter gældende BCP.

En gengivelse af vexelbønner, lectionstøner og korsvar med musik af William Smith (ca. 1600) og med dansk tekst af Harald Vilstrup findes i nodebilaget til Dansk Kirkesangs årsskrift 1950—51. De heri optagne led er i ovenstående og følgende oversigt mærket med §.

II.

Katolske tidebønner: Vesper og Completorium.	Anglikansk tidebøn: Evensong.
Opstilling som i skema I Søn- og helligdagsversionen	Opstilling som i skema I
<p><i>Vesper.</i></p> <p>(Pater noster og Ave Maria)</p> <p>Indledningsversikler</p> <p>Psalmer med antifoner</p> <p>Capitulum</p> <p>Hymne</p> <p>Magnificat Anima Mea</p> <p>Salutation og kollekt</p> <p>Salutation og benedicamus</p> <p>Commemorationer</p> <p>Salutation og benedicamus</p> <p><i>Completorium.</i></p> <p>(Indledningsbenediction)</p> <p>Kort læsning)</p> <p>Pater noster [og Ave Maria]</p> <p>(Syndsbekendelse og absolution)</p> <p>Indledningsversikler</p> <p>Psalmer under en antifone</p> <p>[Capitulum</p> <p>Hymne]</p> <p>(Hymne</p> <p>Capitulum</p> <p>Responsorium breve)</p> <p>Nunc Dimittis</p> <p>Kyrie</p> <p>Pater noster</p> <p>Credo</p> <p>Preces = Vexelbønner</p> <p>[Syndsbekendelse og absolution]</p> <p>Salutation og kollekt</p> <p>Salutation og benedicamus</p> <p>(Velsignelsesønske)</p>	<p>[Læsning af skriftsteder</p> <p>Skriftetale</p> <p>Syndsbekendelse og absolution]</p> <p>Fadervor</p> <p>Indledningsvexelsang §</p> <p>Psalmer</p> <p>1. textlæsning, fra Det gl. Testamente</p> <p>Magnificat Anima Mea</p> <p>= My soul doth magnify the Lord</p> <p>[eller</p> <p>Cantate Domino ps 98</p> <p>= O sing unto the Lord]</p> <p>2. textlæsning, fra Det ny Testamente</p> <p>Nunc Dimittis</p> <p>= Lord, now lettest thou thy servant</p> <p>[eller</p> <p>Deus Misereatur ps 67</p> <p>= God be merciful unto us]</p> <p>Trosbekendelse</p> <p>Salutation § og Kyrie §</p> <p>Fadervor §</p> <p>Preces = Vexelbønner</p> <p>} 1549: som i Mattins</p> <p>3 kollektter med korsvar §</p> <p>(Anthem og</p> <p>5 slutbønner)</p>
<p>[] kun i Sarum</p> <p>0 kun i LU</p>	<p>[] først i BCP 1552</p> <p>0 først i BCP 1662</p>

I den anden Prayer Book udvidedes indledningen med oplæsning af skriftsteder, en skriftetale, syndsbekendelse og absolution inden den traditionelle begyndelse med fadervor og »O Lorde, open thou my lippes«, og med The Book of Common Prayer 1662, fik en udvidelse af slutdelen sin autorisation. Denne slutning, der som indledningsdelen er enslydende i Mattins og Evensong, består af et anthem (»In Quires and Places where they sing, here followeth the Anthem«)⁷⁾ og 5 bønner.

Uden direkte at være nævnt i Breviaret havde det allerede længe før reformationen været skik (særlig i slutningen af Completorium) efter kollekten at synge et »Anthem of the Blessed Virgin«, en Maria-antifone. Indførelsen af anthem efter kollekterne i den anglikanske morgen- og aftensang støtter sig således på gammel skik.

Allerede i dronning Elizabeth I's andet regeringsår udsendtes en forordning, som tillader udførelsen af anthems i Mattins og Evensong. Forordningen, som er udstedt »både for dette riges præsteskab og lægfolk«, behandler iøvrigt en række problemer, der var blevet aktuelle som følge af genindførelsen af den anglikanske kirkeordning efter dronning Mary's katolske styre. Det hedder heri bl. a. om forholdet mellem kirken og kirkemusikken:

»Item because in divers collegiate and also some parish churches heretofore there hath been livings appointed for the maintenance of men and children to use singing in the church, by means whereof the laudable science of music hath been had in estimation, and preserved in knowledge, the Queen's majesty neither meaning in any wise the decay of anything that might conveniently tend to the use and continuance of the said science, neither to have the same in any part so abused in the church that thereby the Common Prayer should be the worse understood of the hearers, willeth and commandeth that first no alteration be made of such assignments of living, as heretofore hath been appointed to the use of singing in the church, but that the same so remain. And that there

be a modest and distinct song, so used in all parts of the Common Prayers in the Church, that the same may be as plainly understood, as if it were read without singing. And yet, nevertheless, for the comforting of such that delight in music it may be permitted, that in the beginning, or in the end of Common Prayers, either at morning or evening, there may be sung an hymn, or suchlike song, to the praise of Almighty God, in the best sort of melody and music that may be conveniently devised, having respect that the sentence of the hymn may be understood and perceived.«⁸⁾

Under betegnelsen »hymn or suchlike song« forstås hovedsagelig de polyfone anthems. Hverken forordningen af 1559 eller de forskellige Common Prayer Books indeholder nogen forpligtelse til at opføre anthems i Mattins og Evensong. Hvor mulighederne for det er til stede, d. v. s. hvor man råder over et kor, »kan det tillades«, at der synges et anthem. Det er derfor naturligt, at anthemtraditionen først og fremmest lever i større kirker, domkirkerne, universitetskirkerne og byernes hovedkirker, hvortil der er knyttet kor, hvadenten det så er drenge- og mandskor, som traditionen byder, eller det er blandede kor af voksne.

3. Anthem-kompositioner før Byrd og Gibbons.

Gennemførelsen af reformationen stillede de kirkemusikalske institutioner, skoler og kor, i en vanskelig situation. Man så sig berøvet muligheden for at opføre største delen af det sædvanlige, gennemprøvede korrepertoire. Det ønskelige i hurtigt at fremskaffe passende polyfon kormusik fik korlederne til af det gamle repertoire at udvælge sådanne satser, som i kraft af deres enkle struktur ved underlægning af engelske tekster kunne tilpasses den ny liturgi. Samtidig med denne forvending af katolsk musik skete der en tilgang af nykomponeret musik, dette dog ikke i så store mængder, at behovet kunne dækkes ad denne vej alene.

De ældste, kendte anglikanske anthems er bevaret i en ikke

nyudgivet manuskriptsamling fra årene kort før århundredets midte. Blandt de betydeligste anthemkomponister i de første årtier efter reformationens gennembrud regnes *Thomas Tallis* (ca. 1505—1585), *Christopher Tye* (†1574) og *Robert White* († 1574). Tallis, Tye og White var alle aktive kirkemusikere, Tallis og Tye allerede i den katolske tid; den væsentligste del af deres produktion består af latinske messer og motetter og hører den katolske kirke til. Kun ganske få anthems af disse komponister er tilgængelige i nytryk. De, som findes, viser en korsatstype, hvor den fra nederlandsk korpolyfoni nedarvede traditionelle motetstil og -form skinner stærkt igennem. Formalt bygges satserne op af afsnit i vekslede homofon og polyfon korstil, hvor hvert afsnit bæres af et textled. De enkelte stemmer i det engelske anthem er præget af rytmisk og melodisk enkelhed. Reglen om, at der til hver stavelse kun må sættes en enkelt tone overholdes gennemgående strengt. Hvor alle stemmer bevæger sig i lige lange nodeværdier, kan selv imiterende afsnit virke homofone. Den enkle syllabiske melodistil må ses som et bevidst udtryk for tilnærmelse til de reformatoriske krav om tydelighed og klarhed i korstilen; en påvirkning fra de meget udbredte liedagtige psalmemelodier, engelske såvel som kontinentale, synes ligeledes at præge stilen. Den omsorgsfulde behandling af det engelske sprogs rytmiske finesser er karakteristisk for engelsk korstil til alle tider. Et kort citat af et anthem af Thomas Tallis kan tjene til at illustrere det sagte; se ex. s. 53.

4. *William Byrd*.

De tidligste komponister, af hvem et fyldigt anthemrepertoire er overleveret og samtidig tilgængeligt i nytryk, er *William Byrd* og *Orlando Gibbons*.

Om *William Byrd*'s fødselsdag og fødested kan man kun gisne. På grundlag af sparsomme oplysninger anslås fødselsåret at være 1543. Det første sikre holdepunkt i *William Byrd*'s liv er hans ansættelse som organist ved *Lincoln Cathedral* i 1562/63. I denne stilling er han formentlig blevet til 1572. Allerede i 1569 var *Byrd* imidlertid blevet »gentleman of *Chapel Royal*«,

musiker ved det kongelige kapel, således at han antagelig en årrække har passet to stillinger. Efter opgivelsen af stillingen i Lincoln helligede han sig helt gerningen i kapellet. Her blev

Thomas Tallis.

This is my com-mand ment, this is my com-mand ment that

that ye love

that ye love one an-o - ther ev'n as I
 ye love one an-o - ther, ev'n as I have

one an-o - ther, ev'n as I have lo-ved

have lo-ved you, ev'n as I have lo-ved you have
 as J have lo - ved you lo-ved you, ev'n as J have
 lo-ved you, ev'n as J have

lo - ved you.
 J have lo - ved you.
 have lo - ved you
 lo - ved you.

han, til han som en gammel mand trak sig tilbage. Som medlem af Chapel Royal kom han i nær kontakt med Thomas Tallis,

som ligeledes var »gentleman of Chapel Royal«. Denne kontakt resulterede både i et praktisk og et kunstnerisk samarbejde. I 1575 søgte de og fik i fællesskab af dronningen monopol på »for next xxj yeares ensuing, to imprint any and so many as they will of set songes in partes... And that they may rule and cause to be ruled by impression any paper to serue for printing or pricking of any song or songes, and may sell and vtter any printed bokes or papers of any song or songes, or any bookes or queries of such ruled paper imprinted.«⁹⁾

Det kunstneriske samarbejde gav sig udslag i en i fællesskab udsendt motetsamling, »Cantiones Sacrae« 1575, indeholdende motetter af såvel Tallis som Byrd. »Cantiones Sacrae« blev udgivet under deres monopol; det ser ikke ud til, at de sammen har fået publiceret væsentlig mere. Synderlig forstand på forlagsvirksomhed har de næppe haft, og deres økonomi stod også dårligt, for i 1577 indsender de igen til dronningen en bøn om hjælp. Denne tilstedes dem »in consideration of their good service don to her highnes«.

Efter at Tallis var død 1585, går monolet over til Byrd alene. Han viderefører det med kyndig bistand af trykkeren Thomas East. I de følgende år sker udgivelsen af en lang række af Byrd's værker. Herimellem er de for denne sammenhæng betydningsfulde »Psalmes, Sonets and Songs« 1588 og »Songs of Sundrie Natures« 1589, endvidere to samlinger motetter. Det er Byrd's og East's store fortjeneste i 1588 at udgive Yonge's »Musica Transalpina«, en af de første samlinger madrigaler på engelsk grund.

I 1593 flyttede Byrd fra sin gamle bopæl nær London til Stondon i Essex. Overtagelsen af et gods her med store jordtilliggende skaffede ham høj social position, men også en mængde bryderier. Byrd-biografier opfyldes af uendelige referater af processer, i hvilke Byrd stredes med den forrige ejers enke om retten til godset.

Byrd virkede som organist ved Chapel Royal til ind i 1600-tallets andet decennium, da han afløstes bl. a. af Orlando Gibbons. Han døde som olding 1623 i Stondon og ligger begravet sammesteds. Hans ry som komponist og musiker var meget



Thomas
Inglese

Tallis
Compositore

Guglielmo
Inglese

Byrd
Compositore

K. Haum delin

J. Neuberger sculp. et Ag. 1700

THOMAS TALLIS og WILLIAM BYRD



Orlando Gibbons

stort i samtiden; mange er de vidnesbyrd om den agtelse, alle samtidige nærede for »our Phoenix M. William Byrd«.¹⁰⁾

William Byrd var katolik. Trods almindelig vagtsomhed og mistænksomhed i årene op til 1600 mod alle katolikker i England skete der aldrig Byrd nogen overlast på grund af hans fastholden ved den gamle tro. Hans forsigtighed på dette punkt, og den velvilje han nød ved hoffet har sparet ham for ubehageligheder, ja, fængsel og henrettelse, som mange af hans trosfæller måtte lide. Den afspænding i forholdet mellem England og de katolske magter, som sejren 1588 over den spanske armada betød, kom også efterhånden de engelske katolikker til gode, således at forfølgelse af katolikker ebbede ud i løbet af Byrd's sidste leveår, eftersom ingen længere anså en rekatoлицering af England for sandsynlig.

Byrd's kirkemusikalske produktion omfatter musik såvel til den katolske som til den anglikanske kirke. Til den første hører 3 messer samt en mængde motetter, til den anden et halvt hundrede anthems, 4 services¹¹⁾ samt en del mindre kompositioner for kor.¹²⁾

Det meste af denne musik blev trykt i samtiden. En stor del af Byrd's anthems findes i udgivelser af blandet verdsligt og kirkeligt indhold, f. ex. de førnævnte samlinger fra 1588 og 1589. Hertil kommer »Psalmes, Songs and Sonnets« 1611 og enkelte anthems i William Leighton's »The Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule« 1614. Hvad der i disse samlinger må regnes som anthems, og hvad der falder udenfor, afgøres af textindholdet alene, idet den musikalske stil ingen væsentlig forskel gør på profane og kirkelige korsatser.

5. Orlando Gibbons.

Orlando Gibbons er sandsynligvis født i Oxford. Faderen var stadsmusikant og flyttede på denne tid fra Oxford til Cambridge, hvilket har skabt en del forvirring med hensyn til, hvilken af byerne der tør betegne sig som Orlando Gibbons' fødeby. I hvert fald står det fast, at han voxede op i Cambridge. Han blev som 12-årig optaget i koret i King's College Chapel, hvor hans broder Edward på det tidspunkt var »Master of the

Choristers«. Ligesom Byrd fik Gibbons ansættelse som organist i en alder af 20 år. Fra 1604 er bevaret notater, der oplyser, at Gibbons i marts 1604/05 blev udnævnt til organist i selve Chapel Royal. I denne stilling forblev han hele sit liv.

I årenes løb udviklede han et glimrende talent for at spille orgel og berømmes i mange officielle og private meddelelser for sit spil. I 1619 udnævntes han til »One of his Maties Musicians for the virginalles to attend in his highnes privie chamber«, og endelig blev han organist i Westminster Abbey i 1623. I denne egenskab fungerede han ved begravelsen af James I i marts 1625. Han opnåede derimod ikke at medvirke ved Charles I's kroning senere på året, da han selv dør under dramatiske omstændigheder i juni måned. Under en forlægning til Canterbury, hvor kongen med hele hofstaten skulle modtage sin tilkommende dronning, en fransk prinsesse, dør Orlando Gibbons pludseligt til hele hoffets forfærdelse, eftersom man mente, dødsfaldet skyldtes pest. Han begravedes skyndsomst i Canterbury Cathedral.

Orlando Gibbons har kun komponeret kirkemusik til engelske tekster. Fra hans hånd er bevaret 27 fuldstændige anthems, 2 services samt en række hymner¹³). Kun to af hans anthems blev udgivet i samtiden, resten er ligesom en del af Byrd's overleveret gennem håndskrevne korbøger, der har været benyttet i aktiv kortjeneste i engelske kirker.

6. *Anthemoverleveringen.*

Eftersom de engelske kirkekor følgende traditionen fra katalolsk tid stod opstillet som to halvkor — på nordsiden »the Cantoris«, på sydsiden »the Decani« — findes der i reglen et dobbelt sæt bøger til hver korstemme. Et fuldstændigt sæt til et firestemmigt kor omfatter således: Medius Cantoris og Medius Decani (drenge-sopraner), Contratenor Cantoris og Contratenor Decani (mandsalter), Tenor Cantoris og Tenor Decani samt Bassus Cantoris og Bassus Decani. Til flere af sætterne hører yderligere en orgelbog, hvori står noteret orgelakkompagnementer til anthems og services. Disse akkompagnementer er

sjældent originale, men betegner, bortset fra de ganske korte instrumentalsoli, overføringer af korsats til orgelsats.

Største delen af de elizabethanske anthems glemtes eller blev umoderne efter restaurationen. Først med den 10 binds store Tudor Church Music, udgivet mellem 1923 og 1929, er 1500- og 1600-tallets engelske kirkemusik atter blevet tilgængelig i et rimeligt omfang.¹⁴) En af de ledende skikkelser i Tudormusikrenaissancen var E. H. Fellowes († 1952). Foruden at have trukket et stort læs i udgivelsen af Tudor Church Music udgav han på egen hånd samtlige Elizabethtidens madrigaler og lutsange, William Byrd's samlede værker samt en længere række bøger om »den gyldne tids« musik, herimellem biografier af Byrd og Gibbons. En af hans bedste bøger behandler den engelske kirkemusiks historie ca. 1550—1910: *English Cathedral Music*, 1941.

7. Anthemkompositionerne.

Ordet anthem har gennem århundreder dækket over forskelligt i engelsk sprogbrug. Dets etymologiske oprindelse findes i græsk »antifona«, den gregorianske sangs antifone. Til helt op mod 1500-tallet var anthem og antifone synonyme betegnelser for de sange, som indledte og afsluttede de dobbeltkorisk fremførte davidspalmer. Ligesom navnet antifone desuden knyttes til tekster og sange, der var uden egentlig forbindelse med det antifoniske psalmeforedrag, kom anthem til at dække tekster og sange af meget forskelligartet indhold og funktion. De fire bekendte Maria-antifoner »Alma redemptoris mater«, »Ave regina coelorum«, »Regina caeli laetare« og »Salve regina misericordiae« kaldtes således i det præreformatoriske England »The Anthems of our Lady«. Når det den dag i dag i *The Book of Common Prayer* i ritualen for morgensangen et sted hedder: »Then shall be said or sung this psalm following: except on Easter-Day, upon which another Anthem is appointed«, er det et vidnesbyrd om en stadig eksisterende begrebsdualisme i engelsk sprogbrug. Utallige eksempler i liturgiske bøger og officielle forordninger fra reformationstiden viser, at man på den

tid endnu var mest tilbøjelig til at bruge ordet som et synonym for antifone med de dermed følgende begrebsudvidelser.

Gennem mangfoldige kompositioner af anthemtekster er antheimbegrebet i tiden efter reformationen blevet stadig fastere knyttet til forestillingen om en bestemt liturgisk kompositions-genre. Mens der endnu hefter stærk tvetydighed ved ordet i titlen til John Day's samling »Mornyng and Evenyng Praier and Communion, set forthe in foure partes, to be song in churches, both for men and children wyth dyvers other godly praiers & Anthems of sundry men's doynge« 1565 (NB. adskillelsen af »praiers« og »Anthems«), anvendes det af John Barnard 1641 og udgiverne af »The Book of Common Prayer« 1662 med tydelig tanke på den musikalske komposition; Barnard således i titlen på sit udgiverværk »First Book of Selected Church Music, consisting of Services and Anthems, etc«, Common Prayer-Book i angivelsen »In Quires and Places where they sing, here followeth the Anthem«.

I denne sidste betydning kan anthem defineres som en vokalkomposition for kor med eller uden solo og instrumentalledsagelse over engelsksproget, bibelsk eller anden ikke-liturgisk, religiøs text bestemt til opførelse i den anglikanske kirkes morgen- og aftengudstjenester.

Den engelske anthemtradition kender to hovedtyper: *full anthems* og *verse anthems*. Til *full anthems* hører sådanne anthems, hvis sats helt igennem er korisk besat, mens *verse anthems* omfatter anthems, i hvilke afsnit for kor veksler med afsnit for »verses« d. v. s. afsnit for en eller flere solostemmer med instrumentalledsagelse. Såvel hos Byrd som hos Gibbons er begge typer repræsenteret; ud fra det eksisterende materiale må det antages, at *verse anthem*-formen er »opfundet« og først udviklet af Byrd og dernæst videreført af Gibbons og hans generation.

Tager man i betragtning, at Byrd og Gibbons levede i en tid, hvor to stilretninger, renaissance og barok, brødes, kan det ikke undre, at der ved siden af fullanthemtypen, der overtager og viderefører 1500-tallets motetform, dyrkedes en anthemform, hvor den gryende barokstil kunne komme til tydeligere ud-

tryk. Dette skete i verse anthem-formen gennem indførelsen først og fremmest af kontrasterende elementer i form af akkompagnerede soloindsud i de motetmæssigt komponerede korstykker.

Det fortjener at bemærkes, at den engelske kirkemusik således med verse anthem-typen allerede i årene op til 1600 dyrkede kantatelignende musikformer.

Af de mange træk, der kendetegner det elizabethanske anthem, vil vi i det følgende i hovedsagen lade den skizzerede inddeling i hovedtyperne full anthem og verse anthem danne grundlag for en nærmere betragtning. En lang række særlige spørgsmål af harmonisk, rytmisk, melodisk og udtryksmæssig art vil det føre for vidt at give en grundigere behandling; disse træk vil for en stor del ikke være specielle for anthemkompositionerne, men være fællestrek for tidens øvrige musiceringsformer som f. ex. madrigal, lutsang og klaverkompositioner.

8. Full anthems.

Full anthems af Byrd og Gibbons støtter sig i form og tone på Tye's, Tallis' og White's anthems. Texterne er hyppigst hentet fra psalteret eller fra metriske psalmeparafraser; mange er komponeret over kollekter hentet fra »Book of Common Prayer«, nogle benytter fri religiøs digtning i prosa eller metrisk form, og et par enkelte er komponeret over tekster fra Det ny Testamente.

Alle full anthems er formet efter motettens principper; de er altså opbygget af afsnit, hver omfattende et textled, som har fået et bestemt kompositionsteknisk præg, det være sig homofont akkordisk, imiterende, frit kontrapunktisk, blandet homofont kontrapunktisk eller andre blandingsformer. Af det musikalske spil mellem de enkelte afsnit opstår de fra komposition til komposition skiftende former.

Af det i nodebilaget anførte typiske eksempel på et full anthem, Byrd's 4-st. »Look down, O Lord, on me« (fra William Leighton's »Teares or Lamentacions of a Sorrowfull Soule« 1614) vil det ses, at kompositionen er baseret på en strofe med

sex linjer, der hver især udgør et kompositionsafsnit. Kompositionen falder i tre dele, hver omfattende to textlinjer. Satsen indledes med en kort imitation mellem sopran og tenor af det navt tonemalende motiv »Look down, O Lord«, hvorefter alten og bassen sætter ind i sætningens slutning (t. 3) og fører den første del til slutning (t. 9) gennem nogle frit polyfone takter båret af strofens 2. linje.

2. del indledes homofont (t. 8.) med den deklamerende bøn »O clear my soul«. Med 4. textlinje begyndes en imitation (t. 11) over ordene »That I in Thee«, en imitation, der fører satsen til kadence og indsnit i t. 15. Kompositionens sidste del, digtets to sidste linjer, indledes frit polyfont med en antydet imitation mellem to overstemmer. Efter et indsnit (t. 20) føres satsen til afslutning gennem en akkordisk og en friere polyfon passage, henholdsvis over ordene »Freed from my sin« og »and mine offence« — nu igen med en antydet imitation mellem overstemmerne.

Af satserne i Byrd's »Psalms, Sonets, and Songs«, 1588 (CVW xii) tør 10 betegnes som anthems. De bærer i originaludgaven betegnelsen »psalms« og er komponeret over metriske psalmeparafraser hentet fra et dengang i England overordentlig udbredt og yndet psalter af Sternhold & Hopkins, et psalter, hvis 1. udgave dateres til 1549. Til hver komposition hører fra een til ti strofer. Disse findes trykt samlet i korbogens begyndelse. Kun et begrænset antal af de første strofer af hver psalme har dog fundet anvendelse som kompositionsgrundlag.

Det fremgår af samlingens forord, at »diuers songs, which being originally made for Instruments to expresse the harmonie, and one voyce to pronounce the dittie, are now framed in all parts for voyces to sing the same . . .«¹⁵). Blandt disse til korbogssatser omdannede solosange er samtlige korbogens anthem-satser. Ved at sammenligne soloversionerne med korversionerne ses det, at de instrumentale stemmer er overtaget uden melodiske ændringer; de har slet og ret fået en underlagt text¹⁶).

Soloversionens vokale stemme betegnes i korversionen som »The first singing part«. Denne stemme er satsens kærne-

stemme, idet den dels er komponeret som en musikalsk helhed, melodisk afrundet fra først til sidst, hvor de øvrige stemmer bærer præg af at være underordnede akkompagnementsstemmer, dels låner den imitationsstof til de enkelte kompositionsafsnit, således at den har funktion som en *cantus firmus*. Anthemkompositionerne af denne type er ganske enkle og kortfattede og mangler den madrigalistiske tone, der præger de egentlige anthems.

Byrd's andet sæt engelske korsange »Songs of Sundrie Natures«, 1589 (CVW xiii) indeholder bl. a. 7 anthems, som i henseende til musikalsk enkelhed ligner 1588-sættets. De er komponeret over metriske gendigtninger af de syv bodspsalmer, ligeledes hentet fra Sternhold & Hopkins psalter. 1589-sættets anthems er originale korkompositioner. Selvom alle stemmer i disse satser er ligeberettigede, synes det flere steder, som om der er taget et større hensyn til overstemmens melodiske føring end til understemmernes. 1589-sættets bodspsalmer er trestemmige, komponeret for sopran, tenor og bas. Den særlige, reserverede tone, der kan hvile over alle anthems af »psalmetypen« lader formode, at disse korværker er komponeret for en bestemt kreds eller til særlige lejligheder; måske er de skabt med henblik på fremførelse ved private andagter.

Den store gruppe full anthems af Byrd og Gibbons er yderst forskelligartede, spændende fra små værker, som det i nodebilaget anførte til store med op til otte deltagende stemmer, ofte komponeret i to dele, således som det kendes fra mange 1500-tals motetter.

I satser af større udstrækning forekommer ofte dobbeltkoriske og sekvenserende afsnit. Mange full anthems er overleveret med et orgelakkompagnement, som dog kun har støttefunktion. Disse akkompagnementer kan ved opførelser medtages eller udelades, alt efter som de enkelte kor har behov for instrumental støtte eller ej.

9. *Verse anthems.*

Formalt og udviklingshistorisk er typen *verse anthem* den mest interessante på grund af de klanglige kontrastforhold i

modstillingen af soli, kor og instrumentalakkompagnement. For såvel Byrd's som Gibbons' verse anthems gælder det, at de enkelte kompositioner som regel indledes med et kort instrumentalt forspil, der er formet som en imitation af det første vokale motiv. Ganske regelmæssigt er det første afsnit komponeret for verses, hvorefter satsen veksler mellem kor og solo indtil det sidste afsnit, som altid er en kordel.

På grundlag af de musikalske og tekstlige forbindelser mellem verse-afsnit og full afsnit kan der opstilles tre formtyper for Byrd's og Gibbons' verse anthems: omkvædstypen, gentagelsestypen og successionstypen. Omkvædstypen har et korrefrain efter de som oftest strofisk komponerede soloafsnit; i gentagelsestypen har korafsnittene nær tilknytning til de umiddelbart forudgående verse-afsnit ved at have fælles text og tema-stof med disse, mens der i successionstypen ingen gentagelser af tekstlig eller musikalsk art finder sted. Til omkvædstypen hører blandt andet to anthems fra Byrd's samling »Songs of Sundrie Natures«, 1589, den ældste samling, der indeholder verse anthems. De er gengivet med adskilt solo- og kordel, således at der i een del af bogen findes en strygerledsaget strofisk komponeret solosang, mens der i en anden findes et full anthem, som i overskriften forklares hørende til solokompositionen som efterhængt kor. Der er vistnok ingen tvivl om, at den delte typografiske opstilling er foretaget med overlæg for at lade solodel og kordel hver for sig fremtræde som selvstændige kompositioner. Disse to anthems giver nøglen til forståelse af, hvorledes verse anthemformen er opstået; man har på det ældste trin blot blandet elementer fra den strygerledsagede solosang med korled af full anthem-typen.

Denne mere eller mindre overbevisende sammenstilling af selvstændige dele har ikke tilfredsstillet Byrd. I senere verse anthems arbejdes mod en mere homogen omkvædstype. Mens endnu halvdelen af Byrd's verse anthems hører denne type til, er kun to af Gibbons' formet med koromkvæd. Det er tydeligt, at omkvædstypen er blevet forladt til fordel for gentagelsestypen, som foruden det klare kontrastelement indeholder muligheder for en stærk musikalsk sammenknytning af solo-

og kordele. I anthems af gentagelsestypen præsenteres textleddene af verse-afsnittet, hvorefter de led for led gentages af koret. I gentagelserne kan verse-afsnittets musikalske stof benyttes nodetro eller varieret. Som nodetro gentagelser regnes korafsnit, der repeterer solomelodiafsnittet uændret i en af korstemmerne, hvorimod en varieret gentagelse blot benytter motiverne fra verse-afsnittet i en friere korkomposition over verse-afsnittets text. Mens *Byrd* som oftest lader hele verse-afsnittets textled gentage tutti, er det almindeligere hos *Gibbons* kun at lade slutningsordene af solodelen gentage bekræftende af koret.

Verse anthems af successionstypen bygger som regel på meget lange tekster, som praktiske forhold forbyder at komponere flere gange. Typen er kun sparsomt repræsenteret i den elizabethanske æra.

Nodebilagets eksempel på et verse anthem er *Orlando Gibbons'* »Behold, I bring you glad tidings« med text fra juleevangeliets beretning om englens budskab til hyrderne på marken. Værket, som hører til gentagelsestypen, er komponeret for 5st. kor, 1—6 solostemmer og instrumentalakkompagnement. Evangelieberetningen er komponeret i tre dele: 1) forkyndelsen af barnefødslen, 2) budskabet om, at den nyfødte er frelseren, Jesus Kristus, samt 3) lovprisningen Ære være Gud etc.

1. del indledes med et kort instrumentalt forspil, der leder over til det første verse-afsnit. Dette er en imiterende duet mellem sopran og alt. Verse-afsnittets slutord, textens hovedide, gribes af koret i et ganske kort homofont intermezzo (t. 14), hvori sopranstemmen viderefører solostemmernes musikalske motiv. Den følgende solodel bringer dels en imitation mellem sex stemmer over »which shall be to all people« (t. 16—22), dels en dobbeltpræsenteret solo af »that unto us a child is born« (t. 22—29). En homofon kordel, kortfattet som den første, danner afslutning med en textlig og musikalsk gentagelse af soloafsnittets sidste textled.

2. del består af to led, et afsnit for verses, i dette tilfælde to altstemmer, som skiftes til at frembære et textled (t. 33—51),

og et afsnit, for kor (t. 51—66). Dette i sammenligning med de foregående korte kor ret brede kor gentager hele solodelens text, men bringer det i en ny musikalsk udformning, et homo-font (t. 51—55) og et imiterende afsnit (t. 55—56).

Sidste del falder ligesom anden del i to led, en indledende solo og et afsluttende kor. Den 4-st. solos imitation over en skalamæssigt stigende melodifigur til »Glory be to God on high« og det dobbeltkoriske »and in earth peace« (t. 73—76) gentages korisk i en bredere anlagt korsats. Der er en smuk stigning fra førstedelens korte gentagelsesprægede afsnit over andendelens større, musikalsk forskellige led til slutdelens motifællesskab i to bredere afsnit.

Den akkompagnerende orgelstemme er dels overleveret fuldt udkrevet, dels overleveret i »konturer«, kun bestående af en over- og en understemme. Disse sidste dele, der er uden bechiffning, er blevet spillet fuldstemmige ved generalbasmæssig improvisation. Det her gengivne orgelakkompagnement er gengivet i en fuldstemmig udsættelse ved H.B.R. For en sammenligning med det overleverede akkompagnement, som næppe er af Gibbons selv, henvises til Tudor Church Music, bd. iv. Kompositionen er transponeret en terts op.

Af de betydeligste anthemkomponister blandt Byrd's og Gibbons' samtidige skal nævnes Thomas Morley (1558—1603) og Thomas Weelkes (ca. 1575—1623). Omfanget af deres produktion i anthemgenren er endnu ukendt, men bevarede og udgivne satser viser kompositioner i både full anthem- og verse anthem-typen af en intens skønhed, som hæver dem op i niveau med Byrd's og Gibbons'.

Det er særdeles karakteristisk for anthems fra den elizabthanske epoke, at der er den allersnævreste forbindelse mellem text og musik. Ikke blot gengives det engelske sprogs rytme så talenært som muligt, men også sprogtonen synes at ligge til grund for melodibevægelsen på utallige steder. Det er typisk,

at et ord, som har en selv nok så svag mindelse om en bevægelsesretning sjældent savner en tilsvarende melodisk bevægelsesretning i kompositionen. Dette gælder f. ex. ord som »Look down. O Lord«, »I lift my heart«, »Lift up your heads«, »Hosanna in the highest heavens«, »Even from the depth«, »Glory be to God on high« og mange andre.

Denne følsomme melodik bevirker sammen med en nuanceret, til tider dristig harmonik, at de kirkelige korsatser fra denne periode i den engelske musikhistorie har et indre liv og en storladne holdning, der i skønhed hverken står tilbage for de berømte samtidige madrigaler eller for den samtidige, kontinentale kirkelige korkunst.

NOTER

- 1) An exhortation unto prayer... Also a Letanie with suffrages to be said or song in tyme of the said processyons. 1544.
Udgivet i facsimiletryk av E. J. Hunt: *Cranmer's First Litany, 1544 and Merbecke's Book of Common Prayer Noted, 1550.* London 1939.
Litaniet, som stadig er i brug i England, er gengivet i moderne notation i *Manual of Plainsong*, udgivet af H. B. Briggs & W. H. Frere, revideret og forøget udgave ved J. H. Arnold 1951.
- 2) »men efter min mening bør den melodi, som skal komponeres dertil, ikke være fuld af toner (d.v.s. melismatisk), men være således at der overalt, hvor det blot er muligt, kun hører en tone til hver stavelse; teksten må kunne synges tydeligt og af et oprigtigt hjerte.«
- 3) *The Book of Common Prayer and Administracion of the Sacramentes ... 1549*; nyudgivet i *Everyman's Library* nr. 448: *The First and Second Prayer Books of Edward VI.* London 1910.
- 4) *The Boke of Common Prayer and Administracion of the Sacramentes ... 1552*; nyudgivet sammen med 1549-udgaven i *Everyman's Library*. Se note 3.
- 5) En fyldig sammenligning af romersk og engelsk tidesang er foretaget af Svend Borregård: *Tidebøn efter romersk, dansk og engelsk skik.* Dansk Teologisk Tidsskrift V, 2 1942.
- 6) Hver af disse cantica kan dog erstattes af henholdsvis *Canticum Benedicite*, ps. 100, ps. 98 og ps. 67, alle på engelsk.
- 7) »Hvor der findes kor, og hvor der synges, følger nu et anthem.«
- 8) *Visitation Articles and Injunctions of the Period of the Reformation 1910*, udgivet af W. H. Frere og McClure Kennedy. *The Royal Injunction of Queen Elizabeth 1559 II* stk. 49: »Ligeledes: fordi der tidligere såvel ved forskellige stiftskirker som ved nogle sognekirker var afsat midler til opretholdelsen af et

dreng- og mandskor ved kirken, hvorved den påskønnelsesværdige musikkens kunst blev holdt i anseelse og de musikalske kundskaber holdt ved lige, ønsker og befaler Hendes Majestæt Dronningen, — som hverken på nogen måde ønsker at noget skal forfalde, som på en passende måde kan tjene til nytte og fortsat fremgang for den omtalte kunst, eller ønsker at se samme kunst misbrugt således i kirken, at gudstjenesterne derved kunne blive vanskeligt forståelige for tilhørerne, — at der for det første ikke skal foretages nogen ændring i bevillingen af sådanne midler, som hidtil er blevet givet til kirkesangen, men at disse skal fortsætte, som de var, at for det andet sangen skal være så moderat og tydelig i alle dele af kirkens gudstjenester, at disse kan forstås så klart, som om de blev læst uden sang. Ikkedesmindre kan det dog tillades, at der til vederkvælgelse for dem, der glæder sig ved musik, i begyndelsen eller i slutningen af gudstjenesterne, såvel i morgen- som i aftentjenesten, synges en hymne eller dermed beslægtet komposition til Gud den Almægtiges ære, en komposition, som bør være af den bedste slags, der på rimelig måde kan anvises, idet der må tages hensyn til, at kompositionens text kan forstås og opfattes.«

- 9) Monopol på »i de følgende 21 år at trykke ethvert sæt sange i stemmer og så mange eksemplarer deraf, som de måtte ønske, ... på at linierne eller ved tryk at lade linierne enhver art papir, der skal tjene til nodetryk eller nodeskrivning af enhver art og på at udgive enhver slags trykt bog eller tryksag med enhver sang, eller enhver bog eller ethvert ark således ved tryk linieret papir.«
- 10) Peacham: *The Compleat Gentleman*, 1622. Thomas Morley dedicerede sit berømte musikteoretiske skrift 'A Plaine and Easie Introduction to Practicall Mvsicke' 1597 til 'the most excellent musician Master William Byrd'.
- 11) Service er betegnelsen for en musikalsk cyklus af både morgen- og aftengudstjenesternes cantica: Venite, Te Deum, Benedictus, Magnificat og Nunc Dimittis, eventuelt med deres alternativsætser og ordinariumsleddene hørende til The Holy Communion.
- 12) Byrd's anglikanske kormusik er gengivet i *The Collected Vocal Works of William Byrd* (cit. CVW) udgivet af E. H. Fellowes bd. xi—xv og i *Tudor Church Music* (se note 14) bd. ii.
- 13) Gibbons' vokale kirkemusik er gengivet i *Tudor Church Music* bd. iv.
- 14) *Tudor Church Music*, i—x udgivet for Carnegie United Kingdom Trust af P. C. Buck, A. Ramsbothan, E. H. Fellowes, R. R. Terry og S. Townsend Warner. Udgaven omfatter anglikansk kirkemusik af William Byrd, Orlando Gibbons, Robert White, Thomas Tomkins og katolsk kirkemusik af John Taverner, Thomas Tallis, Byrd, Hugh Aston, John Merbecke og Osbert Parsley.
- 15) at »forskellige sange, som oprindeligt var komponeret for instrumenter til at udtrykke harmonien og en stemme til at synge sangen (egl. visen), nu er omarbejdet således, at alle stemmer skal synge den«.
- 16) Sammenligningen kan foretages mellem to versioner af f. ex. »Blessed is he that fears the Lord« CVW xv, side 1 og CVW xii, side 44.



