

**I.A.H.
BULLETIN**

11



**RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP**

INTERNATIONALE ARBEITSGEMEINSCHAFT FÜR HYMNOLOGIE
INTERNATIONAL FELLOWSHIP FOR RESEARCH IN HYMNOLOGY
CERCLE INTERNATIONAL D'ETUDES HYMNOLOGIQUES

BULLETIN

11

mei 1983

INHALT/CONTENTS

page/Seite

IN MEMORIAM	Frau Renata Stelzer geb.Gräfin d'Harnoncourt	1
	R.Köhler	2
	E.R.Routley	3
	W.Engelhardt	5
K.Csomasz Tóth-G.Papp,	Abriss der Geschichte des Ungarischen Kirchenliedes	6
W.I.Sauer-Geppert,	Zue Bestimmung des Begriffs 'Volkslied'	32
G.Schille,	Gemeinschaft als Grundkategorie biblischer Hymnodik	41
G.F.W.Herngreen,	Volkslied und Kirchenlied	45
A.Giering,	Vom Kirchenlied zum Volkslied	48
A.Grote,	Gattungstypologische Probleme bei Konrad von Querntuts Lied 'Du Lenze gut'	54
J.Henkys,	Luther über Kirchenlied und Volkslied	59
H.Krüger,	Philipp Nicolais Wächterliedmelodie - nur eine Melodie?	63
C.Bunners,	Der Armen Gut und Habe	66
M.Werner,	Das geistliche Volkslied im Brüdergesang	71
G.Gille,	Zum geistlichen Volkslied im 19.Jahrhunderts	76
A.Luff,	Carols and Carol Traditions in the British Isles	80
G.Trajtler,	Neues Gesangbuch der ev.-luth.Kirche in Ungarn	86
B.Bartkowski,	Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen	90
S.Dabek,	Schichtung oder Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der Re- naissance bis zur Barockzeit in Polen	98
K.Mrowiec,	Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk	105
K.Wurm,	Volksmelodien und volkstümliche Melodien im Kirchengesang der CSSR	112
J.Buzga,	Zum Problem der gegenseitigen Beziehungen der tschechischen weltlichen(profanen) und kirchlichen Volksliedern	117
P.K.Maultsby,	The Origin of black Spirituals	118
G.M.Cartford,	Church Song/ Folk Song in Latin America	125
P.W.Bøckmann,	Elements of Folksong in the new Norwegian Hymnal	130
C.A.Höweler/F.Matter,	Volkslied und Kirchenlied in Amsterdam	133
R.Froriep,	Ernst Schmidt's 'Führer durch das Gesangbuch'	138
MITTEILUNGEN /	ANNOUNCEMENTS	140

Red.: Prof.dr.A.C.Honders
Institut für Liturgiewissenschaft (Universität Groningen)
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen (Niederlande)

In Memoriam

Frau Renata Stelzer geb. Gräfin d'Harnoncourt

Am Abend des 27. Januar 1983 hat der Herr über Leben und Tod Renata Stelzer gnädig aus diesem Leben zu sich genommen. Sie war keine Hymnologin und daher auch nicht Mitglied unserer Arbeitsgemeinschaft, aber sie gehörte seit 1967 zu uns, und wer ihr auch nur einmal begegnet ist, kann sie nicht vergessen.

1906 in Baden bei Wien geboren und in Graz aufgewachsen, erlebte sie - die jüngste Schwester meines Vaters - noch als Kind innerhalb weniger Jahre den Verlust des gesamten Familienbesitzes, den Tod ihres Vaters 1920 und ihres ältesten Bruders 1924. Um ihrer Mutter und zwei Brüdern nicht zur Last zu fallen, absolvierte sie nach Privatstudien die Lehrbefähigungsprüfung für Englisch, hielt zunächst Kurse für Volksschüler und eröffnete um 1930 den einzigen englischen Kindergarten in Graz. Die Kinder davon abzuhalten, miteinander deutsch zu sprechen, war schwierig, daher wurden viele englische Kinderlieder (nursery rhymes) gesungen - ich kann davon noch etwa 30 auswendig.

1939 heiratete sie den Diplomaten Dr. jur. Gerhard Stelzer, der damals nach mehrjähriger Tätigkeit in Rußland bei der Deutschen Botschaft in Bukarest beschäftigt war, und übersiedelte nach Rumänien. Als im August 1944 die Sowjetarmee dieses Land besetzte, begleitete sie ihren Mann freiwillig in die "Schutzhaft", aus der schließlich für sie zehn, für ihn elf Jahre russischer Gefangenschaft resultierten. Jahrelang lebten beide im gleichen Gefängnis, ohne voneinander zu wissen. Nach dem Tod von Josef Stalin (1953) durften sie einander Briefe schreiben.

Die zuversichtliche Hoffnung, ihren Mann wiederzusehen, ihm nach der Entlassung helfend beizustehen und ein ungetrübter Humor hielten sie aufrecht. Sie kehrte 1954 und ihr Mann 1956 heim, beide ließen sich in Bad Godesberg nieder. Nach dem Tod ihres Mannes (1965), für den dazusein ihre Lebensaufgabe war, folgten Jahre harter Prüfungen. Schließlich wurde sie von meinem jüngeren Bruder Karl, einem Mediziner, und von mir - ich hatte damals Studienurlaub - gebeten, uns bei wissenschaftlichen Arbeiten zu helfen; sie wurde unsere "Sekretante".

Bei der IAH-Tagung in Straßburg (1967) konnte ich die Wahl zum Sekretär nur übernehmen, weil ich wußte, daß Frau Stelzer die ganze Korrespondenz, die Führung der Mitgliederkartei und die Buchhaltung übernehmen würde. Bei der Tagung in Graz-Mariatrost (1969) leitete sie das Tagungsbüro, in Dubrovnik (1973) und Regensburg (1979) half sie kräftig mit.

Nur weil unsere IAH-Tante das Sekretariat und die beginnenden Vorbereitungen unserer 12. Tagung in Budapest (1983) in die Hand genommen hatte, konnte ich im Wintersemester 1982/83 unbeschwert einen Forschungsurlaub antreten.

Mitte Dezember fuhr sie noch selbst mit dem Auto nach Holland, um mit den dort lebenden Verwandten Weihnachten zu feiern. Dort zeigten sich erste Symptome einer schweren Blutkrankheit; wir brachten sie nach Graz, wo sie am 27. Jänner an akuter, bösartiger Leukämie starb.

Wir dürfen uns glücklich schätzen, sie in unserer Mitte gehabt zu haben.



In Memoriam Rudolf Köhler (1910 - 1981)

Unter den Bänden des Handbuchs zum Evangelischen Kirchengesangbuch hat Band I/2 "Die biblischen Quellen der Lieder" mit Recht besondere Aufmerksamkeit gefunden. Sein Verfasser Rudolf Köhler ist am 18. August 1981 in Hann. Münden gestorben. Am 30. August 1910 in Berlin geboren, legte er die erste theologische Prüfung 1933 in Berlin, die zweite 1936 in Magdeburg ab, wo er auch am 10. Mai 1936 ordiniert wurde. Aus seinem Pfarramt in Flemendorf bei Barth/Ostsee wurde er 1939 zur Wehrmacht eingezogen und war bis Kriegsende Soldat. Nach zweijähriger Tätigkeit als Oberassistent an der Theologischen Fakultät der Universität Halle/Saale übernahm er ein Pfarramt in Büste/Altmark. Ende der fünfziger Jahre von den Herausgebern des Handbuchs mit der Untersuchung der biblischen Quellen der Lieder des Evangelischen Kirchengesangbuchs beauftragt, wurde er von der Magdeburger Kirchenleitung für einschlägige Studien an der Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen freigegeben, wobei er gleichzeitig nacheinander die Pfarrämter in Parnen bei Göttingen und in Wiershausen bei Hann. Münden betreute. Von 1967 bis zu seiner vorzeitigen Pensionierung im Jahr 1973 war er dann noch Pfarrer in seiner Geburtsstadt Berlin. Seinen Ruhestand verbrachte er in Hann. Münden. In erster Ehe war er mit Liselotte, geb. Zorn, verheiratet, die ihm vier Kinder schenkte und 1974 starb. 1975 heiratete er die Pfarrwitwe Lieselotte Bierstedt, geb. Ulbrecht. Rudolf Köhlers Buch übertrifft schon durch seinen Umfang und die Gründlichkeit seiner Untersuchungen alle anderen Veröffentlichungen auf diesem Gebiet. Zugleich geht es in methodischer Hinsicht neue Wege, indem Köhler deutlich zwischen solchen Bibelstellen unterscheidet, die die "Mitte" eines Kirchenliedes bilden (das damit eine "Verdichtung" dieser Bibelstelle darstellt, und anderen Bibelstellen, die lediglich assoziative Nebengedanken oder Zutaten zu den Gedankengängen eines Liedes sind. Darüber hinaus ist dankbar zu vermerken, daß Köhler in seinen Untersuchungen nachweisen konnte, in wie großem Umfang unsere Kirchenlieder sich auch von anderem Traditionsgut der Kirche - Gebete, liturgische Stücke, Katechismen, andere Lieder und theologische Schriften - haben inspirieren lassen. Eine ausgesprochene hymnologische Begabung, hatte Rudolf Köhler nicht nur viel Finderglück, sondern besaß auch eine ungewöhnliche Fähigkeit, Zusammenhänge aufzuspüren und systematisch zu ordnen. Es bleibt zu bedauern, daß es - nicht zuletzt aus gesundheitlichen Gründen - bei diesem einen exemplarischen Werk seiner Forschertätigkeit geblieben ist.

Oskar Lehmann

IN MEMORIAM ERIK R. ROUTLEY

It is a privilege to be invited by the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie to write an appreciation of Dr. Erik Routley, who died on 8 October 1982. He was among the world's leading hymnologists and it is for posterity, rather than for me, to make a proper assessment of his contribution in this field. My few and simple words are those of one indebted, like thousands of others, to Routley's knowledge and enthusiasm enshrined in his books, in his editorial contributions to the Bulletin of the Hymn Society of Great Britain and Ireland, in his lectures and conference-leadership, and in his conversation; but also of one who enjoyed his close friendship over more than forty years.

The churches of mainland Europe, whose worship-song has to such a large extent maintained its purity through the last four and a half centuries, must have difficulty in comprehending the vast quantity and very variable quality of the hymn-tunes available to English-speaking Christians. From the time when I first knew him Routley had formed, and was always seeking to improve, his criteria of what makes a "good" hymn tune. He had no doubts what would go into his ideal hymn book and what would not: and although in later life he felt more kindly towards certain nineteenth century composers than had at first been the case, his judgements on the whole remained remarkably consistent.

Alongside his joy in the excellence of the past went the keen interest in contemporary developments in the music of hymnody. One of his most notable pastoral gifts was his eye for potential, in people and situations. He was among the first to perceive the significance, for English-speaking churchgoers, of the songs of Sydney Carter. His editorial participation in the American Ecumenical Praise (Carol Stream: Agape, 1977) is testimony to his willingness to entertain unusual thoughts. At the same time his knowledge of hymnody on a global scale, evidenced in the new edition of Cantate Domino (Kassel: Bärenreiter, 1974 & Oxford: University Press, 1980), preserved him from any narrow eclecticism. His own hymn tune compositions, nearly one hundred in number, are adventurous. melodically, rhythmically and harmonically, but are all within the "main stream" of the English tradition. (One must note, however, the mark of Joseph Gelineau upon his canticles.) His teacher at Lancing College, Alexander Brent Smith, was to remain a lasting influence: more generally, the special sonorities and characteristic modulations of the "public school" composers (e.g. Ferguson, Greatorex, Holst) were dear to him. With few exceptions his tunes require large and forceful congregations for their successful performance.

Routley's knowledge of the texts of hymns was no less encyclopaedic than that of tunes. Here, although he fought a life-long battle to persuade congregations to think about the meaning of what they sing, he was as much concerned to uncover the inherent excellence of a great variety of authors as to castigate "badness". (It was with wonderment, as much as with detestation, that he used to quote a hymn from the National Temperance Hymnal on the evils of chewing tobacco. This text is cited in full in Routley's Hymns and Human Life (London: Murray, 1952, pp. 303f.) Watts, Doddridge, Wesley and Montgomery were his greatest loves: but he was not blind to their faults, or to the need for contemporary writers to say again for this generation what they had said for theirs. None was happier than he when, for the tune (ABINGDON) which he had written for Wesley's "And can it be...?", Brian Wren wrote his magnificent, and directly comparable, modern text, "Lord God, your love has called us here".

This is not the place to write of Routley's contribution in the fields of theology and church history, or in the pastoral ministry. It is easy to forget that it was only for the last eight years of his life that he was professionally a church musician. During

those years, as Professor of Church Music at Westminster Choir College, Princeton, USA, he enormously extended the influence (already begun in earlier lecture tours) of his thinking upon American hymn-singing; and he produced the three panoramic books which may well be his most lasting memorial in this field. * Nevertheless, if there is one of his hymnody-related books more than another that I would single out as his greatest contribution, I think it would be The English Carol (London: Jenkins, 1958). This judgement is borne out by the fact that this, almost alone of his earlier books, has remained in print.

Routley was born on the four-hundredth anniversary of Reformation Day, 31 October 1917. His university training at Oxford was in Latin, Greek, ancient history, philosophy and theology. His eleven years as Chaplain & Tutor, Organist and Librarian at Mansfield College, Oxford, were flanked by four pastorates. During the last of these, in Newcastle upon Tyne, he was elected for the year 1970-71 President of the Congregational Church in England and Wales. In 1975 he settled in the United States of America, and died suddenly in Nashville, Tennessee, in the middle of a lecture tour. His legacy to hymn-singers and hymn-scholars the world over is almost incalculably great.

Caryl Micklem

Minister of St. Columba's United Reformed
Church, Oxford;
Member of Executive Committee, HSGBI;
Member of the Council of the Royal School of
Church Music;
Chaplain, United Reformed Church Guild of
Organists & Choirmasters.

* A Panorama of Christian Hymnody (Collegeville: Liturgical Press, 1979)
An English-Speaking Hymnal Guide (Collegeville: Liturgical Press, 1979)
The Music of Christian Hymns (Chicago: G. I. A., 1981)

I N M E M O R I A M

W A L T H E R E N G E L H A R D T

1 8 9 4 - 1 9 8 3

Kurz vor Vollendung seines 89. Lebensjahres ist Pfarrer i. R. Walther Engelhardt am 31. Januar 1983 in Essen gestorben. Er war am 2. Februar 1894 in Hannover geboren, studierte Theologie in Göttingen, Kiel und Berlin und hörte Vorlesungen über das Kirchenlied (Friedrich Spitta) und über Musikwissenschaft (Fritz Stein, Johannes Wolf). Für seine Examensarbeit wählte er das Thema "Bedeutung und Grenze der Kirchenmusik im lutherischen Kultus" (Kiel 1923). Nach dem theologischen Examen war er Pfarrer an mehreren Orten im Rheinland, davon 18 Jahre in Leisel über Birkenfeld/Nahe, dann in Merzig/Saar und schließlich in Essen-Altenessen, wo er als Krankenhaus-Seelsorger bis zu seiner Pensionierung 1959 tätig war.

Engelhardt verfaßte zahlreiche Beiträge für Zeitschriften; von seinen größeren Arbeiten sind die Register zu dem Bach-Buch von Albert Schweitzer und das Generalregister zu der Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius (Band XXI, Wolfenbüttel 1960) zu nennen. Seine besondere Liebe galt dem Kirchenlied. Der IAH gehörte er seit der ersten Tagung in Lüdenscheid 1959 an; er hat über ihre "Gründung und Entfaltung" in der Festschrift "Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik" (Kassel 1974, S. 229-233) berichtet. Regelmäßig hat er an den Tagungen der IAH teilgenommen, hat bei den Diskussionen aus dem reichen Schatz seines Wissens mitgeteilt und oft geholfen, den Streit der Meinungen durch sein kluges, abgewogenes Urteil zu schlichten.

In den letzten Lebensjahren war er durch zunehmende Sehschwäche behindert. Am 4. Februar 1983 ist Walther Engelhardt auf dem Friedhof Heiligenbösch bei Leisel im Hunsrück bestattet worden. Er ruhe in Frieden!

Konrad Ameln

Kálmán Csomasz Tóth - Geza Papp (Übersetzung Tibor Schulek)

ABRISS DER GESCHICHTE DES UNGARISCHEN KIRCHENLIEDES

In Ermangelung jeglicher Dokumente ist es schwer die älteste Art des Kirchengesanges in ungarischer Sprache zu rekonstruieren. Eine aktive Teilnahme des Volkes am Gottesdienst durch Gesang kann - wohl ab Ende des Mittelalters - kaum bestritten werden. Eine andere Frage ist jedoch, wann und was von den Gläubigen gesungen wurde. Die liturgischen Bestimmungen ermöglichten keinen Volksgesang beim Hauptgottesdienst /*missa cantata*/, noch bei den einzelnen Teilen des Offiziums; vor und nach der Predigt jedoch, während Glaubenslehre und Exerzitien, Litaneien, Prozessionen, Wallfahrten und anderen außerliturgischen Andächtigkeiten konnte es - wie auch im deutschen Sprachgebiet - keine Hindernisse geben. In Betracht kommen gewisse Gattungen der Gregorianik /Hymnen, Sequenzen, Antiphonen, Tropen usw./, und anderartige strophische Gesänge, und zwar sowohl mit lateinischem, als auch ungarischem Text. /Wir haben zu bedenken, daß für die geschulten Volksschichten das Singen auf latein keine Schwierigkeiten bedeutete./ Die sich vom gregorianischen Choral schon im Mittelalter absondernden lateinischen *Cantiones* bieten reiche Auswahl zum gemeinsamen Singen des Volkes, umso mehr, je öfter es Gelegenheit hatte zu hören und sofern es ins Ungarische übersetzt wurde.

Das älteste bekannte Kirchenlied in ungarischer Sprache ist die Übersetzung von *Surrexit Christus hodie* /Christ ist erstanden/ aus dem 15. Jh., dann die mit Noten versehene Niederschrift des *Te Deum* im sog. Peer-Kodex /um 1500/. Drei, ebenfalls notierte Lieder finden sich im Nádor-Kodex /1508/: die Übersetzungen von *Ave salutis hostia*, *Ave hierarchia* und *Miserorum pia adiutrix*. Aus demselben Jahr kennen wir das - auch literaturhistorisch bedeutende - Marienlied /*Cantilena*/ des Franziskaners A. Vásárhelyi, dessen formales Vorbild *Salve Mater misericordiae* sein mochte. Es ist eine Streitfrage, ob die Hymnusübersetzungen unserer Kodexe für Volksgesangtexte gehalten werden dürfen, oder nicht. Doch ist es wahrscheinlich, daß eine Anzahl erst später aufgezeichneter *Cantiones* schon zu dieser Zeit gesungen wurden.

Die weitere eigene, von anderen europäischen Völkern abweichende Entwicklung des ungarischen Kirchengesanges war von der schnellen Verbreitung und Differenzierung der Reformation, von der auf die unglückliche Schlacht bei Mohács /1526/ folgenden 150 jährigen türkischen Besatzung, und von der territorialen-politischen Zerrissenheit des Landes bestimmt. Das Gemeindelied war organischer Teil des Lebens der protestantischen Konfessionen und seine erste Blütezeit ist diesem Umstand zu verdanken. Gleichzeitig war in der katholischen Kirche wegen Zerfall der alten Kirchenordnung, Entvölkerung und Verarmung der Diözesen an Ausgabe von Gesangbüchern nicht zu denken, aber auch synodale Verordnungen erschwerten die Entwicklung des Singens in der Muttersprache. Dazu kam es erst bedeutend später.

Das Gemeindelied in den protestantischen Kirchen

Der Kirchengesang in ungarischer Sprache entsproß - wie in allen Ländern Europas - aus zwei Wurzeln. Die eine war das Gregorianum, die andere das zeitgenössische volkstümliche Singen, das sich innerhalb aller Völker ihrer gesellschaftlichen und musikkulturellen Entwicklung entsprechend gestaltete. Deren Art und Form mitbestimmten auch neben den geschichtlichen und kulturellen Umständen verschiedene ausländische Einflüsse.

Die gregorianische Grundlegung wurde von der, seit einem halben Jahrtausend wirkenden, organisch entstandenen liturgischen Praxis, vom kirchlich orientierten Schulwesen und von kirchenpolitischen Ansprüchen der Ausbildung kultureller Mittel- und Oberschichten bestimmt. Die in liturgischer Hinsicht unabhängige Volksgesangspraxis läßt in erster Linie hauptsächlich auf sagenhafte und geschichtliche Dichtung, moralisierende Gesänge, Heldenlieder schließen. In Ungarn seit dem 15. Jh. auf die sicher starken, aber durch die damalige Inquisition mit besonderer Energie verfolgten Einflüsse der hussitischen Bewegungen, deren Erinnerungen - wenigstens die schriftlichen - fast spurlos ausgetilgt wurden, aber inhaltlich und durch zahlreiche Melodien wirkten. Größere Teile mit diesen Einflüssen, in geringerem Maße durch damalige deutsche, polnische, humanistisch-lateinische, im Laufe des 17. Jhs. schweizer-hugenottische, seit dem Ende des 19. Jhs. durch anglosächsische methodistisch-revivalistische und baptistische Einwirkungen angefüllt, wurde der traditionelle ungarische Kirchenliedschatz zeitweilig

vernachlässigt. Seit Mitte des 20. Jhs. besteht eine Bemühung, besonders in der Reformierten Kirche, dieses alte ungarische Erbe neu zu beleben. In dieser Aufzählung sind in groben Zügen die Haupt-richtung und Hauptstationen der Geschichte des ungarischen protestantischen Kirchengesanges skizziert.

Die Reformation hat im Laufe des 16. Jhs. das ungarische Volk, die slowakische Bevölkerung Ungarns, sowie die Deutschen der königlichen, wie auch der siebenbürgischen Landteile /die sog. Sachsen/ zum größten Teil erobert. Katholisch sind sozusagen nur die im Nordosten Siebenbürgens lebenden Szekler geblieben. Die ungarischen Protestanten bildeten im sog. altprotestantischen Zeitalter eine Gemeinschaft. Zuerst lutherisch, doch auf nach ca. 1560 immer stärker werdenden zwinglianischen, dann kalvinischen Einfluß trennten sich um 1590 auch organisatorisch die beiden Hauptstämme der Reformation, nachdem die besonders in Siebenbürgen Raum gewonnenen Unitarier, die infolge der auf dem 1568er Landtag zu Torda /heute Turda, Rumänien/ - zuerst in Europa! - proklamierten allgemeinen Religionsfreiheit vorübergehend fast herrschend geworden waren, wieder zurückgedrängt wurden. Die überwiegende Mehrheit der Deutschen und Slowaken verblieb lutherisch, die Mehrheit der Ungarn wurde reformiert. Trotz der von den Habsburger Königen mit blutiger Gewalt unterstützten Gegenreformation bildete der Protestantismus noch lange Zeit Mehrheit des Landes. Die Zahl ihrer Gläubigen wurde durch die Verfolgungen stark geschwächt, konnte aber nicht ausgerottet werden.

In den seit dem 19. Jh. aufblühenden kulturellen und politischen Bewegungen, besonders in der Literatur haben die Mitglieder der beiden Konfessionen eine ihr statistisches Zahlenverhältnis vielfach überbietende Rolle. Dasselbe kann aber in kirchenmusikalischer Hinsicht, besonders von der ungarischen Reformierten Kirche nicht gesagt werden. Die Hauptursache davon ist in der Anspruchslosigkeit der reformierten Liturgie, in der musikgegnerischen Auffassung der kalvinischen Theologie zu suchen. Da die ungarischen Volksmassen in der bürgerlichen Entwicklung in der Zeitspanne vom 16. bis zum 19. Jh. gesellschaftlich nicht auf die im bürgerlichen Sinn verstandene Höhe der Urbanisation gelangen konnten, die eine allgemeine Verbreitung der musikalischen Schriftlichkeit fordert, wirkte das Fehlen liturgischen Anspruches auch auf Stil und Stand des Gesanges in der Kirche. Dies konnte bis zum heutigen Tag selbst die mit dem Namen Kodály geprägte neue ungarische Musikpädagogik

in den Volksmassen, besonders der älteren Generation, nicht abändern; ausgenommen die auf hoher musikalischer Kultur stehenden baptistischen Gemeinden.

Das erste liturgische Gesangbuch in ungarischer Sprache ist das vom lutherischen Reformator G. Huszár 1574 in Komjáti /heute Tschechoslowakei/ gedruckte zweiteilige Werk mit über 1000 Seiten. Der erste Teil ist Graduale, bzw. Mettenbuch-artig und hat auch mit Noten versehene Gesänge, der zweite hat Liedertexte für die Gemeinde ohne Noten. Die letzteren hat er zum Teil schon 1560 mit Noten fortlaufend in drei Orten gedruckt. Den zweiten Teil hat der Superintendent /eigentlich Bischof/ P. Bornemisza stark erweitert 1582 in Detrekő /heute Tschechoslowakei/ wieder herausgegeben. Diese beiden Werke wurden wahrscheinlich wegen ihres bereits zu großen Umfanges nicht mehr neu verlegt. Zu Notendruck kam es wegen Mangel an Anspruch musikalischer Schriftlichkeit fast 200 Jahre nicht mehr. Auf Huszárs liturgische Werk stützt sich merklich das handschriftliche lutherische Graduale von Eperjes /heute Prešov, Tschechoslowakei/, das zwischen 1635 und 1652 entstand und auch Lieder deutschen und slowakischen Ursprungs, Chorwerke, zwei Passionen mit homophonen vierstimmigen Turbae, ja sogar von Goudimel stammende Genfer Psalmensätze enthält.

Das älteste Mal jenes anderen Gesangbuchtyps, der reformiert genannt werden kann, ist das sog. Miskolcer Fragment. Dieses vor kurzem entdeckte Manuskript enthält auch unter gregorianischen Noten drei mittelalterliche Cantica, deren ungarischer Text mit dem der späteren reformierten Gradualen übereinstimmt. Seine Entstehungszeit kann auf etwa 1540 geschätzt werden. Darauf folgen von den 1570er Jahren an, bis Mitte des 17. Jhs. jene größtenteils in schadhaftem Zustand erhalten gebliebene handschriftliche reformierte Graduale, deren Gesänge weder inhaltlich, noch in der Anordnung gänzlich gleich, einander aber doch stark verwandt sind. Daß es solche in großer Zahl gegeben hat, wissen wir daher, daß vor 1636, d. h. vor dem Druck des größten ungarischen Gradualwerkes, 40 solche ungarische Handschriften zum Vergleich und zur Kontrolle eingefordert wurden. Das Werk erschien auf mehr als 800 Folio Seiten auf Kosten des Fürsten von Siebenbürgen Gy. Rákóczi I. mit geschnitzten Choralnoten in Gyulafehérvár /heute Alba Julia, Rumänien/. Der Fürst schickte als Geschenk 200 Exemplare an verschiedene bedeutendere Gemeinden im königlichen Ungarn und in Siebenbürgen. Dieses mit einem umfangreichen Vorwort versehene Werk, das infolge der Ver-

breitung des kalvinischen Puritanismus gleich nach seinem Erscheinen Aktualität und Autorität schnell verlor, kann als liturgischer Schlußstein der ungarischen reformierten Orthodoxie angesehen werden.

Diese liturgischen Gesangbücher können ihren Hauptteil betreffend nicht für die Gemeinde geltend gehalten werden, doch bewahrten sie bei Teilnahme von Pfarrer und Chor - leider ohne Melodie - Texte zahlreicher original ungarischer Gemeindelieder, hauptsächlich Psalmenparaphrasen. Der bedeutendste Dichter dieser war der Lutheraner, früher Franziskaner M. Sztárai, der seine musikalischen Kenntnisse noch als Mönch in Padua gelernt hatte und, hauptsächlich im früheren Abschnitt seines vielgeprüften Lebens, im Südwesten Ungarns unter türkischer Herrschaft der Überlieferung nach 120 Gemeinden errichtete, und zwar außer seiner Predigt mit seinem schönen Singen und instrumentaler Musik. Sein Instrument wird wohl der einstige Vorfahre unserer Geige, oder die Laute gewesen sein. Auf Grund seiner musikalischen Bildung hat er wahrscheinlich die Melodien seiner Lieder selbst komponiert, auch wird er diese schriftlich niedergelegt haben, doch konnten sie in den schweren Zeiten nicht gedruckt werden; seine Notenhandschrift ging verloren, die Melodien und Texte gingen in oraler Überlieferung von Generation auf Generation weiter. Manche sind in Namenlosigkeit, manche mit dem Tod des letzten Sängers in Vergessenheit geraten. Die Zahl seiner identifizierten Lieder ist etwa 24, ihre Bestimmung beruht meist auf Tonangaben oder Akrosticha /Selbstbenennung in der Folge des ersten Buchstaben der Strophen/.

Aus der Reihe der Dichter religiöser Lieder des Jahrhunderts soll noch der früh an Schwindsucht verstorbene G. Szegedi hervorgehoben werden, der außer Psalmenparaphrasen auch ein erschütterndes Lied über einen Raubzug der Tataren hinterließ und ein, nach seinem Tod, 1569 in Debrecen herausgegebenes Gesangbuch zusammenstellte.

Die ältesten im 16. Jh. erschienenen ungarischen Gesangbücher spiegeln natürlich lutherischen Geist. Das erste, von I. Gálszécsi in Krakau /Kraków/ 1536 herausgegebene, mit Noten versehene Gesangbuch ist zum Teil in Fragmenten aus Buchdeckeln gefunden worden. Sie enthalten ausschließlich von Luther und seinem engsten Mitarbeiterkreis stammende Lieder in sehr primitiver Übersetzung. Von den erhaltenen 9 Lieder hat nur die Version von Christ lag in Todesbanden - formaler Gründe wegen - in unseren Gesangbüchern das Ende des 16. Jhs. erreicht. Darauf folgte mit 107 Liedern und 49

Melodien das in Óvár /Altenburg/, Kassa /Kaschau; heute Košice, Tschechoslowakei/ gedruckte und in Debrecen 1561 beendete Gesangbuch von G. Huszár, der 1574 in Komjáti auch noch ein zweiteiliges großes Gesangbuch herausgab, dessen 122 Liedertexte im zweiten Teil ohne Melodien stehen. Darauf folgt die dreiteilige Sammlung von P. Bornemisza 1582, die neben Gemeindeliedern auch eine Anzahl von Historiengesängen bringt, mit zusammen 275 Texten. Hier sind die Tonangaben von besonderem geschichtlichen Wert. Er übernimmt und vermehrt die Gemeindelieder der Huszárschen Sammlung. Seine biblischen Historien sind oft aus den Apokryphen. Die Reihe der Gesangbücher lutherischer Prägung der altprotestantischen Periode wird 1593 mit dem Gesangbuch von Bártfa /Bartfeld; heute Bardejov, Tschechoslowakei/ fortgesetzt. Es enthält bereits 417, zum guten Teil neue Lieder. Hieraus erwachsen im 17. Jh. die Editionen des "oberländischen" Typs von Bártfa, später Lőcse /Leutschau; heute Levoča, Tschechoslowakei/. Die 1635er Ausgabe von Lőcse bringt neben einer großen Zahl von Gemeindeliedern, 61 Hymnen, 57 Begräbnisliedern auch die 150 Genfer Psalmen; die 1654er 358 Lieder und zu 86 Hymnen 39 gregorianische Melodien, die 1675er 302 Kirchen- und 60 Begräbnislieder und zu 86 Hymnen 42 gregorianische Melodien.

Unter den Gesängen des 16. Jhs. finden wir viele aus vorreformatorischen Cantionen, Cantica, Sequenzen, Hymnen, sogar Antiphonen entstandene Gemeindelieder. Es gibt auch einige, deren lateinisches Vorbild noch ungeklärt ist.

Ein Teil der Lieder hussitischen Ursprungs zeigt schon in den frühesten ungarischen Derivaten beachtenswerte Änderungen: die zweite Zeile der Melodie wiederholt nicht, wie der Vorgänger, die erste, sondern erhebt sich auf die fünfte Stufe der Tonart, die letzte Zeile der Strophe trachtet die erste Zeile zu wiederholen. Damit antizipiert bereits die Variante der Melodie den sog. "neuen", d. h. wiederkehrenden Stil der ungarischen Volksliedstruktur. Die Richtung der Melodielinie ist manchmal deszendend, die Phrasen sind betont. Mit dieser Neigung weichen die Lieder in nationaler Versform stark von denen in metrischer, hauptsächlich in lateinischer, Form ab, deren Zahl unter den ungarischen Texten der Zeit bedeutend, die Prosodie der Texte hingegen fast nie fehlerlos war. Obwohl der humanistische metrische Gesangstil stark auf den ungarischen Gesang, besonders auf den Gesangunterricht in der Schule einzuwirken trachtete, haben Dichter, die in antiken metrischen Versformen korrekte lateinische Texte hinterließen, auf Ungarisch immer in herkömmlichen,

oder durch sie selbst weiterentwickelten nationalen Versformen gedichtet. Solche originale Melodien haben mit ganz wenig Ausnahmen jene Historien-Gesangbücher mit Urformen vieler protestantischer Kirchenliedmelodien, wie die Cronica des Wandersängers S. Tinódi - Kolozsvár 1554 /Klausenburg; heute Cluj-Napoca, Rumänien/ - und das Gesangbuch des Druckers Gy. Hoffgreff mit Historienliedern aus dem Alten Testament, bzw. den Apokryphen, dessen einziges komplettes Exemplar in der Münchener Bayerischen Kgl. Bibliothek am Ende des II. Weltkrieges durch einen Bombenangriff vernichtet wurde. Auch dies ist in Kolozsvár, 1556 erschienen.

Ebenfalls in Siebenbürgen, in einem der dortigen zwei Kulturzentren der Sachsen, in Brassó /Kronstadt; heute Braşov, Rumänien/ erschien 1548 in der Druckerei von J. Honterus, des sächsischen Reformators, für seine, auch von Ungarn besuchte Schule das Gesangbuch *Odae cum Harmoniis*, das 20, teils bekannte, teils originale homophone Tonsätze für vierstimmige humanistische metrische Lieder enthält und noch drei Ausgaben erlebte.

Die Entwicklung des reformierten Gemeindegesangbuchtyps geht ebenfalls von G. Huszár, des näheren seiner Debrecener Tätigkeit aus. Als erster druckte P. Melius sein Gesangbuch mit wenig Abweichung, doch ohne Noten. Dem folgte 1566 in Várad /Großwardein; heute Oradea, Rumänien/ eine verwandte, doch gewisse antitrinitarische Tendenz ahnen lassende Ausgabe, worauf 1569 in Debrecen die Psalmenparaphrasen an den Anfang stellende, etwas erweiterte posthume Ausgabe des G. Szegedi folgte. Darauf kamen langsam erweitert mehrere Debrecener Auflagen bis 1590, da Gy. Gönci Kovács, und 1602 I. Szilvás-Ujfalvi ebenfalls in Debrecen neu redigierte Gesangbücher ausgaben. Letzterer setzte ein Vorwort von höchsten Quellenwert an die Spitze. Er veröffentlichte auch 1596 das erste separate Begräbnisliederbuch und um 1597 für Schulgebrauch eine um zweidrittel lateinische, eindrittel ungarische Lieder enthaltende Sammlung. Da die Debrecener Druckerei dazu keine Ausrüstung hatte, konnte er leider keine Melodien hinzufügen. Die lateinischen metrischen Oden wurden gewiß im entsprechenden Zeitmaß, doch nicht mit der im Tenor liegenden cantus firmus Melodie gelehrt und gesungen, sondern in der weniger ausdrucksvollen Form der Diskant-Stimme, wie sich das bereits in der Praxis gewisser musikalisch gebildeteren Gemeinschaften zu verbreiten begann.

Das wichtigste Ergebnis auf dem Gebiet des kirchlichen Gesanges im 17. Jh. war das Erscheinen des Psalterium Ungaricum: die Über-

tragung und Ausgabe der Genfer Psalmen durch A. Szenci Molnár /Herborn, Hessen 1607/. Den in ursprünglicher Form gebotenen Rhythmus der Melodien konnten die in der musikalischen Schriftlichkeit meist unbewanderten ungarische Gemeinden nicht rezipieren. Bis auf den heutigen Tag wurde von den 124 immer mitgedruckten Melodien nur etwa die Hälfte Gemeingut im wirklichen Gebrauch. Im siebenbürgischen reformierten Gesangbuch verblieben nach 1837 nur noch 35 Psalmen und auch im Mutterland verminderte sich die Zahl ihrer Melodien zwischen 1921-48 vorübergehend auf 94. Mehrere Texte wurden auf belassene Melodien überarbeitet. Doch im allgemeinen hatte die poetische Sprache dieser Psalmen, zusammen mit jener der Bibel, eine ausschlaggebende Rolle in der Gestaltung der neuzeitlichen ungarischen Schriftsprache und deren Stil. Doch die weite Verbreitung des Hugenottenpsalters trat erst nach der Mitte des 17. Jhs. ein, denn die kirchlichen Behörden sahen in ihm Propagandamittel des für revolutionär gehaltenen Puritanismus. Immer mehr wurde er verbreitet, und parallel hierzu schufen im 18.-19. Jh. ungarische Dichter Kirchenlieder auf das Versmaß französischer Psalmenmelodien. Das hatte zweierlei Folgen: /1/ die Gemeinden - und auch die Herausgeber des Gesangbuches vom Anfang des 19. Jhs. - vernachlässigten die meisten Lieder traditionellen, nationalen Ursprungs und ungarischer Melodie; /2/ der Kreis der in Brauch gebliebenen Melodien schrumpfte auf das schleppe Singen von 20, höchstens 30 Genfer Psalmen zusammen. In Dorfgemeinden wurden auch diese von Schulkindern zeilenweise diktiert, bei Anleitung des Kantors, ohne Instrumentbegleitung gesungen. Orgeln gab es selbst in städtischen Gemeinden nicht.

Im zweiten Viertel des 18. Jhs. kam es zu den ersten Versuchen - zuerst in einzelnen reformierten Schulen von Siebenbürgen und dem Mutterland - das Singen der Kirchenlieder nach Noten und harmonisch einzuführen. Der erste Anführer dieser Versuche war in Siebenbürgen I. Szigeti Gyula, reformierter Theologie-Professor in Nagyenyed /heute Aiud, Rumänien/, später Bischof. Wahrscheinlich war er der Redaktor, sicher der Inspirator des wegen seiner traditionellen Melodien ganz hervorragenden Kolozsvärer Gesangbuches von 1744. 103 seiner Melodien schließen sich an Texte des 16. Jhs., 30 an die des 17. Jhs. an. Die Melodien von 50 dieser Lieder finden wir teils mit kaum veränderten Texten, teils mit anderen, auch in den wichtigsten ungarischen katholischen Gesangbüchern des 17. Jhs. Die überraschende Übereinstimmung der aus früheren Aufzeichnungen bekannten katholischen und der erst 200 Jahre nach dem Druck ihrer uralten Texte erschie-

nenden Melodien im reformierten Gesangbuch weist darauf hin, daß die bis dahin unbekanntes Melodien auch im aufzeichnungslosen oralen Brauch ihre ursprüngliche Form gut bewahrt haben.

Der Bahnbrecher des harmonischen Gesanges im 18. Jh. war Gy. Maróthi. Von seinem siebzehnten Jahr an studierte er sieben Jahre lang im Ausland, hauptsächlich in Basel, wo er auch ausgezeichnete musikalische Ausbildung erlangte. In Sprachen, Mathematik und Musik war er gleich hervorragend. Wurde Professor an der alten Hochschule in Debrecen und starb in seinem 30sten Lebensjahr. Zuerst bildete er mit seinen Studenten ein Vokalquartett und sang mit ihnen Psalmen bei den Massenbegräbnissen einer verheerenden Pestseuche. Dann ersuchte er ergebnislos den städtischen Rat um Gründung eines Collegium Musicums, um eine Orgel und überhaupt instrumentale Musik in der Kirche zu gestatten. 1740 gab er die Melodien der Genfer Psalmen mit einer theoretischen Abhandlung heraus, 1743 Goudimels vierstimmigen Chorsätze, sowie die Chorsätze einer Anzahl zeitgenössischen Kirchenlieder mit selbstübersetzten Texten. Nach seinem Tod /1745/ setzte seine Arbeit sein Nachfolger J. Varjas /gest. 1786/ fort. Er gab die Psalmenchöre und Gesangterzette, etwas später auch mit harmonisierten Kirchenliedern erweitert, wiederholt heraus /1756, 1764, 1774/. Zur letzten Ausgabe fügte er noch die Noten von 95 ungarischen und 5 deutschen Melodien bei, erstere in der Debrecener lokalen Variantenform. Schließlich gab er, außer den schon aufgezählten, im 1778er Debrecener Gesangbuch die Melodien von weiteren 13 ungarischen und 5 deutschen Liedern in Druck, sowie die Noten des 1780 erschienenen ersten mit Melodien versehenen Debrecener Begräbnisliederbuches. Schon vorher erschien in Siebenbürgen, in Nagyenyed 1769 ein Begräbnisliederbuch mit ähnlichem, doch nicht gleichem Inhalt. Ebenfalls in Siebenbürgen erschien 1777 in neuem Geist redigiertes Gesangbuch, mit von 45 nur noch 26 herkömmlichen ungarischen Melodien bei 161 Liedern. Die Hugenottenpsalmen waren noch unberührt. - Weitere Daten siebenbürgischer reformierter Gesangbücher: 1837, 1867, 1907, dann nach dem Anschluß Siebenbürgens an Rumänien in neuer Redaktion 1923. Alle Ausgaben waren mit Noten versehen. Ist bis heute in Gebrauch. Hingegen haben die ungarischen Reformierten in der Slowakei in 1952 das neue 1948er Gesangbuch aus Ungarn übernommen, während die slowakischen Reformierten 1956 ein dem neuen ungarischen und dem der tschechischen Bräderkirche ähnliches selbst zusammenstellten. Die ungarische Reformierte Kirche in Jugoslawien brachte 1939 ein sehr beachtenswertes eigenes

Gesangbuch heraus, dem 1971 eine Neubearbeitung folgte. Sie umfaßt mit den Genfer Psalmen zusammen 490 Lieder.

Die Zeit zwischen 1806 bis 1812 brachte eine große Wendung im Singen der Reformierten Kirche des damaligen und bis Ende des ersten Weltkrieges bestandenen historischen Ungarn. Die damalige Kirchenleitung liquidierte, teils auf Einfluß des theologischen Rationalismus, den überwiegenden Teil der ungarischen reformatorischen Gesangtradition und produzierte ein Gesangbuch, in dem die Genfer Psalmen zwar noch verblieben, aber mehr als dreiviertel des traditionellen Schatzes ausgelassen wurde. Ein bedeutender Teil der Gemeinden reagierte mit Widerwillen, doch der immer stärker werdende Zeitgeist und die rationalistische Kirchenleitung setzte sich durch. Dadurch trat im kirchlichen Bewußtsein, das im Gemeindegesang stets sich auszudrücken sucht, ein gewisser Bruch ein. Die für veraltet erklärten Strophen der Psalmen wurden in den Ausgaben nach 1877 als obsolet mit einem Sternchen versehen, doch aus dem Gesangbuch noch nicht gestrichen, wodurch dies samt den vernachlässigten Liedern viel tote Last schleppte. Inzwischen wurden die ausgelassenen Lieder mit am Sonntagnachmittag üblichen Gesängen zur Erklärung des Heidelberger Katechismus ersetzt und mit aus dem siebenbürgischen Gesangbuch übernommenen Stücken, von denen es in der Ausgabe von 1921 /bis 1948/ mehr als 100 gab.

Das heute in Brauch stehende reformierte Gesangbuch wurde, als Fortsetzung der Bemühungen von B. Árokháty /gest. 1941/ und seiner Mitarbeiter, 1948 fertig. Das Buch enthält, bei Wiederherstellung von Melodie und Rhythmus der 150 Genfer Psalmen, 362, in der Reihenfolge des Heidelberger Katechismus stehende, also insgesamt 512 Lieder. Sein Schwerpunkt stützt sich auf die ungarische reformatorische Tradition, daneben von der mittelalterlichen Frömmigkeit an über das Zeitalter der Reformation auf die ökumänische christliche Tradition. Seine Zielsetzung war in heimischer Beziehung Überwindung des kirchlichen Rationalismus und Wiederherstellung der alten Frömmigkeit. Dieses Ziel konnte es nur zum Teil erreichen. Nach 34 jährigem Gebrauch scheint seine, die grundlegende Zielsetzung vor Augen behaltende, von den bleibenden Werten nicht weichende Reform und Erweiterung notwendig zu sein.

Der Weg der ev. luth. Gesangbücher ungarischer Sprache war bis Ende des 17. Jhs. eng parallel mit dem der Reformierten. Die Ursache ist wohl unabhängig von dogmatischen Unterschieden in der sprachlichen und ethnischen Identität zu suchen. Die Einwohner des alten

früheren Ungarn waren alle "Hungari", doch die Evangelischen Augsburger Confession gehörten zu drei ethnischen Gruppen annähernd gleicher Größe: sie waren Ungarn, Deutsche und Slowaken. Predigt und Gesang war dem entsprechend. In den ungarischen Gemeinden nahm das Singen aus Deutsch übersetzter Lieder durch die zuerst 1682 von M. Ács herausgegebene Sammlung Zöngedező Mennyei Kar [Singender Himmelschor] zu. Von seinen 104 Liedern sind 39 deutschen Ursprungs, 10 davon hier zuerst. Jede Neuauflage hat auch neue Lieder, zuletzt 1812 132, eine Parallelausgabe in vier Auflagen /1735-1780/ 222 Lieder. Eine überwältigend große Sammlung von 619 Liedern erschien 1743 unter dem Titel Új Zengedező Mennyei Kar [Neuer Singender Himmelschor], der von 1750 bis 1822 in mindestens 21 Auflagen unverändert 633 Lieder und daneben meist auch noch die Genfer Psalmen brachte. Von den 362 Liedern des Debrecener Gesangbuches /ab 1723/ sind 103 nicht im Neuen Sing. Himmelschor zu finden, und von den 296 Liedern des siebenbürgischen /1744 u. 1751/ nur 77. Das alte Erbgut ist also zu sehr großem Teil ein gemeinsames. Schade, daß auch diese Sammlungen keine Noten bringen. - 1805 brachte der Transdanubische evangelische Kirchendistrikt ein rationalistisches Gesangbuch heraus, das bis 1911 in Gebrauch blieb. Dem Superintendenten /Bischof/ J. Kis war es aber noch zu konservativ und er beschaffte ein noch radikaler rationalistisches, meist aus eigenen Liedern und Übersetzungen /selbst Luthers Ein feste Burg fehlte daraus/ und diese Mißgeburt konnte erst in den zwanziger Jahren dieses Jhs. ausgetilgt werden.

1911 erschien endlich mit 600 Liedern ein neues Gesangbuch des Transdanubischen Kirchendistrikts, das mit dem Rationalismus aufräumte und vieles wieder gut machte. Es verbreitete sich im ganzen Land, außer einigen zweisprachigen /slowakisch-ungarischen/ Gemeinden, die lieber das "Csabaer" Gesangbuch benützten, das mehr Gemeinschaft mit dem berühmten Gesangbuch der Slowaken, Cithara Sanctorum hat, das zuerst 1636 erschien und dessen Redaktor J. Tránovský /G. Tranoscius/ war. Die erste Auflage hatte 444 Lieder mit 169 Melodien, die elfte /1696/ 241 Melodien, die wer weiß wievielte Auflage von 1971 hat 1153 Lieder, Noten aber außer der Liturgie nur 47 im Anhang von weiteren 152 Liedern.

Das zweite transdanubische Gesangbuch /1911/ wurde aus wirtschaftlichen und theologischen Gründen 1955 um etwa 280 Lieder verkürzt, erhielt aber einen mit rhythmischen Noten versehenen Anhang von 91 Liedern.

Das gemeinsame Singen der beiden ungarischen protestantischen Kirchen wird leider dadurch stark gehindert, daß die lutherische Redaktionskommission bei der Fixierung des Wortlautes, sowohl bei den traditionellen alten klassischen ungarischen Texten, als auch bei anderen, ohne Rücksicht auf die Bruderkonfession willkürliche Änderungen, meist Modernisierungen ausübt. Auch das neueste, 1982 erschienene ev. luth. Gesangbuch hat in Richtung der Zusammenstimmung des gemeinsamen Erbgutes nicht die entsprechenden Schritte unternommen.[ⓧ]

Seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts entstanden in der Hauptstadt und in Provinzstädten auf wesentlichen Einfluß - hauptsächlich von der Budapester Judenmission der schottischen Presbiterianerkirche und von im Ausland studierten Theologie-Studenten ausgehend - pietistische Gemeinschaften, die Wege der persönlichen Frömmigkeitspflege suchten. Diese brachten mit der Zeit außerhalb der amtlichen Kirchen, doch ohne von ihnen abtrünnig zu werden, ihre eigenen Gemeinschaftsliederbücher. Das erste hieß Hozsanna /ab 1901/, das verbreitetste Halleluja /ab 1912, neubearbeitet 1927/. Beide hatten Noten und zahlreiche handliche Textausgaben ohne Noten. Die große Mehrheit ihrer Lieder war englischen, amerikanischen, teils auch deutschen Ursprungs /Reichsliederbuch/.

Von den anderen Denominationen begegnen wir den Unitariern und Sabatariern schon im 16. Jh. Die letzteren, extreme Richtung des Unitarismus kam hauptsächlich in Siebenbürgen auf, doch verloren sie nach 1630 auf Verfolgung reformierterseits nach und nach ihre Anführerschicht; ihre Gesangbücher konnten sie nur handschriftlich verbreiten. Die Mehrheit ihrer ethnisch rein ungarischen letzten Gemeinde - etwa 170 Personen des siebenbürgischen Dorfes Bözödújfalú - trat 1868 zum jüdischen Glauben über. Neben ihren auf echte ungarische Melodien geschriebenen etwa 160 Lieder benützten sie den teils auf ungarische Historienmelodie gedichteten, um 1584 verfaßten ersten ungarischen Psalter von M. Bogáti Fazakas.

Die Erstarkung der Unitarier hängt mit der Regierung des ersten und zugleich letzten unitarischen Fürsten von Siebenbürgen, Johann Sigismund /gest. 1571/ zusammen. Anfangs übernahmen sie Lieder der Reformierten, natürlich mit dogmatischen Textabänderungen, und sie hielten auch ihre Gottesdienste in liturgischer Form /Komjátszegér

[ⓧ] Über dies neue Gesangbuch bringt übrigens sein Hauptredaktor ein Sonderreferat.

Graduale/. Ihr erstes gedrucktes Gesangbuch erschien um 1605, nachdem die radikale Richtung von der politischen Macht zum Verstummen gebracht worden war. In ihren späteren Gesangbüchern - nach 1627, 1697; 1623, 1700; 1660, 1697; mit Noten 1837, 1856 - behielten sie einen Teil ihrer herkömmlichen Lieder und erweiterten sie mit den Psalmen ihres Dichters J. Thordai, sowie anderen unitarischen Liedern. Eigenen unitarischen Melodiestil haben sie nicht entwickelt; ihre Lieder sind gewissermaßen mit denen der Reformierten verwandt. Das letzte unitarische Gesangbuch ist in Kolozsvár 1979 mit 320 Liedern und 84 Melodien erschienen.

Viel farbiger und in ungarischer protestantischer Beziehung besonders intensiv ist die Sing- und Musizierpraxis der baptistischen Gemeinden, ihrer Chöre, ja sogar Orchester. /Die ungarischen Baptisten sind vornehmlich amerikanischen Ursprungs und nicht direkte Nachkommen der in der Reformationszeit viel verfolgten Anabaptisten./ Ihr bereits in 10ter Auflage erschienenenes Gesangbuch - A hit hangjai /Stimmen des Glaubens/ - stützte sich ursprünglich auf die deutsche "Glaubensstimme", ging aber stufenweise durch mannigfaltige Entwicklung und wurde immer mehr zu einer, mit der reformierten und evangelischen, ja sogar mit der ungarländischen katholischen Hymnodie verwandten, sozusagen ökumänischen Sammlung. Die jetzige, seit 1963 gebräuchliche, verbesserte Ausgabe enthält 500 Lieder, alle mit vierstimmigen Melodien versehen.

Ähnlich, doch inhaltlich unabhängig ist das Gesangbuch der Siebtägigen Adventisten Kirche, das mit dem Titel Hitünk Énekei /Lieder unseres Glaubens/ 1964 in 5. Auflage mit 393 Liedern in vierstimmigen Sätzen erschienen ist.

Das erste Gesangbuch der ungarländischen Nazarener Új Sionhárfa /Neue Zionsharfe/ erschien 1866 mit 213 Liedern und den dazu gehörenden vierstimmigen Sätzen. Es ist in Gehalt und Reihenfolge genaue Übertragung aus der Züricher 1861er Ausgabe der Neuen Zionsharfe von S. H. Fröhlich /erste Ausgabe Bern 1853-54/. Die jetzt gebräuchliche 8. Auflage /Budapest 1967/ hat 378 Lieder und zeigt sehr beachtliche Korrektur der Prosodie der Texte und der Harmonisierung der Melodie. Die Nazarener benützen im Gottesdienst keine Instrumente, singen in etwas langsamen Tempo vierstimmig. In Ungarn haben sie wenig Gemeinden.

Das Gesangbuch der ungarischen Bischöflichen **Methodistenkirche** erschien 1971 mit 415 Liedern, aber ohne Melodien. In der Zeichenklärung werden 31 Quellen genannt.

Das Gesangbuch des Rates der Freikirchen, Új Hozsanna /Neue Hosanna/ ist 1959 mit 520 Liedern und einem Melodienanhang erschienen.

1975 ist in Budapest ein aufwendig schönes Gesangbuch der Christlichen Brüder Versammlungen in Ungarn mit 398 Liedern, alle mit vierstimmigen Sätzen versehen. Laut des Nachwortes haben Bruderschaften in Westdeutschland, England, Amerika und Färöer Inseln die Ausgabe finanziell ermöglicht.

Es ist eine häufige, nicht glückliche Erscheinung beim ungarischen Protestantismus, daß man sich nicht an die ursprüngliche, oder - wenn unbedingt notwendig - gutbewährt zugerichtete Form gewisser gemeinsam benützter Lieder hält, sondern mitunter jede Konfession kleinere-größere Abänderungen vollzieht, was dem ökumänischen Geist gemeinsamen Singens gar nicht gut tut und auch dem literarischen Wert dieser Lieder schadet.

Von den in die Fremde verschlagenen Ungarn haben die Reformierten in den Vereinten Staaten mehrere eigene Gesangbücher herausgegeben. Von diesen sind erwähnenswert die sich auf heimatliche Gesangbücher stützenden und zugleich den Anforderungen des amerikanischen Lebens zu entsprechen suchenden Gesangbücher von Lorain /Ohio/ 1917 und Saint Louis 1947. Eigenwüchsiges Gepräge hat keines von beiden; eher nur erblassende Lichter nostalgischer Anhänglichkeit an Muttersprache und alte Heimat ist in ihnen zu sehen.

Die Entwicklung des katholischen Volksgesanges

Aus jenen Jahrzehnten des 16. Jhs., die den Tiefpunkt des katholischen kirchlichen Lebens in Ungarn bedeuteten, kennen wir nicht nur keine gedruckten Gesangbücher, sondern nichteinmal schriftlich erhaltene Gesänge, die zur genauen Beurteilung der damaligen Lage Anhaltspunkte geben könnten. Trotzdem besteht kein Grund dazu an eine Änderung von vorreformatorischen Gelegenheiten und Rahmen des Gesanges in der Muttersprache zu denken. Ohne die ungebrochene Tradition des gemeinsamen und häufigen Singens des Volkes wäre es kaum zur derart schnellen Entfaltung des Gemeindegesanges der Protestanten gekommen, die bereits 1560 den Druck einer Sammlung ermöglichte. Es ist gewiß kein Zufall, daß im selben Jahr das Konzil zu Nagyszombat /Tyrnau; heute Trnava, Tschechoslowakei/ über Genehmigung von Kirchenlieder, Fernhaltung der Lieder von "Heretikern" von den Schulen Beschlüsse faßte. Nur jene lateinische und ungarische Lieder wurden erlaubt, die schon vor mindestens hundert Jahren zugelassen waren, bzw. zukünftig zugelassen werden. Wahrscheinlich war es älter

Brauch, den König Ferdinand I. 1564 dekretal ermöglichte, daß nach der Kommunion eine Hymne oder ein Psalm in der Sprache des Volkes gesungen werden dürfe.

Im Druck finden wir die ersten katholischen Liedertexte /Übersetzungen/ in den Postillen von M. Telegdi, dem späteren erzbischöflichen Vikar von Esztergom /Gran/ /Wien 1577; Nagyszombat 1578/: Dies est laetitiae, Grates nunc omnes reddamus, Puer natus in Bethlehem, Collaudemus, collaudemus hunc Dominum, Natus est nobis Rex gloriae, Christus surrexit, mala nostra texit, Surrexit Christus hodie, alleluja. Diese entstanden noch vor der Reformation, lebten im 17. Jh. weiter und gehörten zu den stets wiederkehrenden Stücken der katholischen Gesangbücher. Weitere alte Lieder bewahrten einige spätere handschriftliche Sammlungen aus dem von den Franziskanern kultivierten Gut.

Das Aufblühen des katholischen Kirchenliedes bezeugen aus der ersten Hälfte des 17. Jhs. stammende Quellen. Gebets- und Perikopenbücher, Predigt- und Andachtsammlungen bringen immer neuere Hymnen, Psalmen, mittelalterliche und neuere Cantiones, Marien-Antiphone in ungarischer Sprache, Übersetzungen lateinischer barocker Verse, originelle religiöse Gedichte, gereimte Gebete und Betrachtungen, bzw. zum Singen bestimmte Texte, deren Großteil den Weg in die Gesangbücher fand und damit zum Veranlasser neuerer Tradition des ungarischen Kirchengesanges wurden. Ihre Melodien kamen erst seit Mitte des Jahrhunderts in mit Noten versehene Kantionalen.

Die Kirchenhäupter mußten, um den mehr als hundertjährigen Rückstand auf diesem wichtigen Gebiet der Pastoration einzuholen und das Volk in die römische Kirche zurückzubringen, für den Druck von Gesangbüchern sorgen. Zwei Konzilien befaßten sich mit dieser Frage, 1629 und 1638, bis endlich das erste katholische Gesangbuch in Redaktion des Jesuiten B. Szólósy /1609-1656/, der Cantus Catholici /Lócse 1651/ erschien. Er enthält 78 lateinische, 120 ungarische u. zwei Mischlieder, mit 129 Melodien. In seinen Texten nahm er die vorreformatorischen Gesänge, einen Teil des Stoffes der zeitgenössischen Handschriften, gemeinsam mit den gereimten Hymnus- und Psalmenübersetzungen der zu Beginn des Jahrhunderts aufkommenden Gebetsbuchliteratur auf; zog die von Rekatholisierten gerne gesungenen protestantischen Kirchenlieder, gleichermaßen mit Blüten der ausgesprochen katholischen Lyrik heran. Eine bedeutende Zusammenfassung zeigt sich auch im Melodiebestand: viele beliebte Melodien der Reformationszeit erschienen hier zum ersten Mal, darunter auch solche,

die ursprünglich zu weltlichen Texten gehörten. So wurde der Cantus Catholici Grundlage nachfolgender Gesangbücher - gedruckter und handschriftlicher Sammlungen - und blieb in weiteren vier, zum Teil abgeänderten Auflagen /1675, 1703, 1738, 1792/ fast anderthalb Jahrhunderte lang Träger des alten, traditionellen Liedschatzes. Er stand sowohl hinsichtlich des Aufbaues, als auch typographisch ganz auf der Höhe der Zeit.

Die Melodien betreffend hat der in Kassa 1674 erschienene Cantus Catholici Latino-Hungarici - den der wegen türkischer Expansion in Kassa residierende Bischof von Eger /Erlau/, F. L. Szegedi finanzierte - zum großen Teil aus dem 1651er Vorgänger geschöpft. An Texten ist er reicher und erweiterte besonders mit Übersetzung des Ordinariums und mit neuen Heiligenliedern den Bedarf der Kantoren. Die Redaktoren waren mit den bisher erschienenen Liedern nicht zufrieden, arbeiteten die meisten bewußt um, die protestantischen Ursprungs bis zur Unerkennbarkeit. Es kam zu keiner Neuausgabe, wahrscheinlich, weil viele herkömmliche, vertraute und allgemein verbreitete Lieder mit über hundertjähriger Vergangenheit fehlten.

Das umfangreichste Gesangbuch seiner Zeit war das 1676 in Siebenbürgen erschienene Cantionale Catholicum, das der Franziskaner Prior /später bischöflicher Vikar/ J. Kájoni /1629 od. 1630-1687/ zusammengestellt hat. Es enthält in drei Teilen 247 lateinische, 545 ungarische und drei Mischlieder. Der Redaktor benutzte nachweisbar alle ihm zugängliche Quellen, handschriftliche Sammlungen von Kantoren - sorgsam korrigierend deren Fehler -, selbst protestantische Gesangbücher. Seine hymnologische Orientiertheit war zu seiner Zeit einzigartig. In eines seiner Handschriften schrieb er aus ausländischen Sammlungen hunderte von lateinischen Liedern ab und übersetzte sie ins Ungarische, oder gab schon bekannte Übersetzung daneben. Er wußte auch über die Arbeiten der protestantischen Lieddichter bescheid. Ohne konfessionelle Voreingenommenheit druckte er - wenn auch nicht unverändert - ihre Loblieder, Psalmenparaphrasen, Begräbnislieder, so sie auch in katholischen Kreisen beliebt waren. Doch findet man auch eine Anzahl von Stücken einheimischen Ursprungs, die im westlichen, königlichen Landteil unbekannt waren. Sehr bedauerlich ist, daß er keine Möglichkeit zum Notendruck hatte. Die Melodien können nur - außer den üblichen "ad notam" Tonangaben - aus einigen eigenen Aufzeichnungen, aus damaligen und späteren Gesangbüchern, sowie aus der auch im gegenwärtigen Jahrhundert noch lebenden mündlichen Überlieferung rekonstruiert werden.

I. Illyés /1650-1711/ - auf der Spitze seiner priesterlichen Laufbahn Titularbischof - gab Psalmenparaphrasen und Begräbnislieder heraus. /Nagyszombat 1693/; ihr größter Teil kam aus dem Liedergut der Reformation des 16. Jhs. schon viel früher in katholischen Gebrauch. In der Einleitung seiner mit Noten versehenen Sammlung wies er darauf hin - wie vor ihm auch schon andere - wie sehr die Kantoren gedruckte Lieder, besonders für Sonntage und Begräbnisse, entbehren. /Außerhalb Siebenbürgens war nämlich das Gesangbuch von Kájoni nicht im Gebrauch./ Darum wurden auch weit und breit die protestantischen Sammlungen benutzt, aus deren Liedern er /Illyés/ die der katholischen Lehre nicht entsprechenden Teile zu korrigieren trachtete. Die Melodien wurden aber von ihm in allgemeinen beibehalten. In den beiden Teilen des Buches sind insgesamt 154 ungarische Lieder mit 38 Melodien zu finden, die meist das traditionelle Gut bewahren. Der kleine Band von Illyés wurde mehrmals neu gedruckt; er war so beliebt, daß es sich noch an der Schwelle unseres Jahrhunderts lohnte ihn herauszugeben.

Die Lyra Coelestis /Nagyszombat 1695/ des Archidiakons /später Propst/ Gy. Náray /1643-1699/ mit 31 lateinischen und 109 ungarischen Liedern /109 Melodien/ ist eine Sammlung anderer Art. Sein Autor ließ die Lieder protestantischen Ursprungs bewußt außer acht, die wenigen, die er doch übernahm, veränderte er gründlich. Auch die aus katholischen Quellen stammenden Melodien brachte er meist mit neuen, eigenen Texten /etwa hundert Lieder nannte er seine eigenen/. Auch Melodiekompilationen können ihm zugeeignet werden. Dieses letzte mit Noten versehene gedruckte Gesangbuch des 17. Jhs. hatte kaum Einfluß auf die weitere Entwicklung des Kirchenliedes der katholischen Kirche, obwohl einige seiner Melodien sozusagen von musikhistorischer Wichtigkeit sind.

Was den Volksgesang im strengen liturgischen Rahmen betrifft, muß festgestellt werden, daß sich die Lage im Laufe des Jahrhunderts wesentlich geändert hat. In den Gesangbüchern der siebziger Jahre erscheinen ungarische Übersetzungen des Ordinariums für die allgemeinen Sonntage und großen Feste frei interpretierend auf bekannte Melodien. Auch Kájoni und Náray haben diese Texte übersetzt, damit die Gläubigen auch darin keinen Mangel leiden. Seitens der Turocer Jesuiten Patres wurden Versuche unternommen die Kyrie-Tropen zu übersetzen, ihr geplantes Gesangbuch blieb aber ungedruckt. Zur Jahrhundertwende gab es vielleicht im allgemeinen folgenden Brauch: an feierlichen Sonntagsmessen /missa solemnis/ - ausgenommen Advents-, Weihnacht-, Oster- und Pfingstenzeit, die ihre eigenen

Lieder hatten - ertönten Volksgesänge vor, sowie nach der der Messe vorausgestellten Predigt, vor dem Evangelium, nach dem Credo, der Elevation und dem Agnus Dei. Während der gesungenen Messe /missa cantata/ kamen solche Gesänge in Betracht, die mit dem Evangelium des Tages oder mit dem Charakter des Festes übereinstimmten, oder für Kriegs-, Hungersnot- und Pestilenzzeiten geeignet waren, oder am besten zu Gottes Lob und Liebe anspornen konnten, oder zur Verachtung der Sünde, wie die Lieder von den vier letzten Dingen und der Ewigkeit. Auch Morgenlieder konnten gesungen werden, sowie das Vaterunser, der Englische Gruß, über die Zehn Gebote; zu Faschingszeiten über die eitle Nichtigkeit dieser Welt, die - falls sie zu lang waren - vom Kantor in drei Teile geteilt werden konnten: der erste vor die Epistel, der zweite hinter das Credo, der dritte hinter das Agnus Dei. /Náray: Lyra Coelestis/ Auch das Sequenzensingen nach der Lektion kam in Brauch: viele Prosa finden wir in den Sammlungen, die meisten auch in ungarischer Übersetzung, obwohl das Trienter Konzil im reformierten Messebuch /1570/ nur viere zuließ. J. Kájoni veröffentlichte für die siebenbürger Katholiken nicht nur die üblichen zwei Passionen, sondern auch die wichtigeren Gesänge der Liturgie für die Karwoche, die Klagelieder und das Gebet des Jeremias; er brachte auch die Responsorien in Verse, damit das Volk sie auf bekannte Weisen singen kann. Diese hat der Cantus Catholici von 1703 übernommen und so wurden sie im ganzen Land bekannt. Die Anwendung der so beliebten Psalmenparaphrasen betreffend forderte I. Illyés von den Kantoren sie mit dem aktuellen Evangelium in Einklang zu bringen; dazu brachte er Beispiele in seinem Gesangbuch. Er wies auch auf die Bedeutung des Singens der Psalmen bei den Beerdigungsriten.

Der Melodiebestand, der sich aus den katholischen Gesangbüchern des 17. Jhs. darbietet, stammte natürlich aus mehreren Quellen. An erster Stelle muß die gemeinsame mitteleuropäische Liederwelt des Christentums genannt werden, jene strophische Cantiones, die auch die Kirchen der Reformation für ihr eigen hielten und weitergaben. Doch auch die in der Gegenreformation rekatholisierten Gemeinschaften hielten sich an die spezifisch reformatorischen Lieder samt ihrer Melodien, die nur zum Teil auf fremde Herkunft zurückgeführt werden können. In ungarischer Hinsicht sind jedoch die Melodien des sog. Historienstils wichtiger, also aus weltlichen Liedern gewordene Kontrafakturen. Von den Melodien der lutherischen und kalvinischen Reformation kamen die Weisen von Ein feste Burg, Vom Himmel

hoch, Warum betrübst du dich mein Herz, sowie die Melodien des 23. und 42. Genfer Psalmes in die ungarischen katholischen Gesangbücher.

Auch in der Weiterentwicklung hörte die Anleihe aus ausländischen, deutschen, tschechischen, slowakischen, polnischen Gesangbüchern nicht auf, doch auch gregorianische Melodien wurden zu Kirchenliedern. Dies erklärt sich aus den intensiven Ordensbeziehungen der franziskanischen und jesuitischen Gesangbuchredaktore, der ausländischen Schulung vieler weltlichen Priester, der kulturellen, oder auch nur spontanen Berührung mit im Lande lebenden Nationalitäten. Wir können mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit auf die ausländischen Quellen einiger unserer Gesangbücher hinweisen. Von den Liedern fremden Ursprungs sind viele in D. C. Corners Sammlungen zu finden /Groß Catholisch Gesangbuch, Nürnberg 1625; Geistliche Nachtigal, Wien 1649/, in zwei tschechischen Kantionalen /J. Hlohovský: Pýsně Katholické, Olomouc 1622; M. V. Šteyer: Kancýonal Český, Praha 1683/ und im slowakischen Gesangbuch des B. Szóllósy /Cantus Catholici - Pýsně Katholické, Lőcse 1655/. Auch mit dem polnischen Liederschatz kann gewisse Beziehung erwiesen werden. Wenn wir von dem Problem absehen, wer von wem Lieder übernommen habe, und die Möglichkeit gegenseitiger musikalischer Einflüsse nicht ausschließen, muß auch noch die relativ spät erschienene erste kroatische /notierte/ Sammlung, die Cythara Octochorda /Wien 1701, 1723; Zagreb 1757/ erwähnt werden, die besonders mit unseren neueren lateinischen barocken Liedern gewisse Überdeckung zeigt. Wir können darum behaupten, daß auf dem Gebiet des einstigen historischen Ungarn ein katholischer barocker Melodienschatz entstand, den jede Nationalität in der eigenen Sprache sang. Obwohl ungarischerseits die Assimilierung der fremden Melodien meist erst im 18. Jh. eintrat, brachten sie unsere Gesangbücher öfters schon in variiertem Form, woraus zu schließen ist, daß entweder der Redaktor an ihnen manipuliert hat, oder sie schon in längerem früheren Gebrauch sich abgeändert hatten. Natürlich gingen nicht alle Melodien der Gesangbücher in den Gesang der breiten Volksmassen über. Gewiß hat einen Teil nur der Kantor gesungen, andere dienten schon ursprünglich der Privatandacht, dem Familienkreis. Am wenigsten können zum Kirchenlied gezählt werden die neu entstandenen lateinischen Gesänge des 1675er Cantus Catholici und der Lyra Coelestis, die meist nicht einmal eine ungarische Übersetzung hatten. - Von den speziell ungarischen Melodien heben wir nur einen Typ hervor, für den die phrygische Tonart, bzw. die phrygische Kadenz bezeichnend ist.

Um die Jahrhundertwende und danach traten im Leben des Landes wichtige politische und gesellschaftliche Änderungen ein. Die Befreiung großer Teile des Landes von der Türkenherrschaft /1683-1703/, Wiedervereinigung von Landesteilen unter der Herrschaft des Habsburger Absolutismus, Ergebnisse der katholischen Restauration beeinflussten indirekt oder direkt auch die Gestaltung des kirchlichen Volksgesanges. Die Besiedelung der infolge der vielen Kriege verödeten Gebiete mit fremden Nationalitäten - hauptsächlich Deutschen -, die Verordnungen österreichischer Behörden, die Ernennung fremder Beamten, die Aufzwingung der deutschen Sprache hatten negativen Einfluß auf die Entwicklung des Kirchengesanges. Aus den genannten Gründen verstärkte sich in der Melodiewelt unserer Kirchenlieder die fremde Phraseologie; auch viele unmittelbare Melodieübernahmen können erwiesen werden. Jene Melodien waren aber nicht mehr zur Assimilation geeignet, wie die edel geformten Melodien der früheren Jahrhunderte. Die Rolle der geistlichen Orden unter den veränderten Umständen war bedeutend. Die verwaisten, meist verwüsteten Ordenshäuser wurden erneuert und vermehrt, und anfangs mit fremdsprachigen Mönchen /Benediktinern, Paulinern, Zisterziensern usw./ bevölkert; Piaristen wirkten schon früher im Norden des Landes. All die, und dazu noch die Franziskaner und Jesuiten griffen den Kirchengesang auf. Die Neugekommenen wirkten aber in einem dem Ungarntum fremden Geist. Sie organisierten auch im immer anwachsender Zahl die Wallfahrten. Die Oberhirten drängten auch auf aktive Teilnahme am Gottesdienst, und in jenen Kirchen, wo weder gregorianischer Gesang, noch Chor oder Orchester fungierten, wurde dafür der gemeinsame Gesang des Volkes gepflegt.

Neues Gesangbuch mit Noten erschien erst am Ende des 18. Jhs. Bis dahin versahen den Bedarf auch weiterhin erweiterte Ausgaben des Cantus Catholici /1703, 1738, 1792/ und unveränderte Nachdrucke der genannten Sammlungen von Illyés /1721, 1749, 1781, 1793/. In Siebenbürgen erschien Kájónis Cationale den Ansprüchen entsprechend erneut 1719. Der Neubearbeiter ließ daraus 50 ungarische und 36 lateinische Lieder aus und ersetzte sie mit 62 ungarischen und 20 lateinischen; Melodien konnten auch diesmal nicht beigedruckt werden. Dem im ganzen Land wachsenden Bedarf und dem Anspruch auf neue Lieder konnten diese Gesangbücher nicht entsprechen. Am Anfang des Jahrhunderts schrieben die Kantoren noch die volkstümlicheren Lieder des Szegedischen Cantus Catholici /1674/ und der Lyra Coelestis /1695/ ab. Auch später bemühte man sich die örtlichen Ansprüche

der einzelnen Gemeinden so zu befriedigen, von hier und da, besonders aus auf Wallfahrten kolportierten Kleindrucken, aus Taschengesangbüchern - die im Laufe des Jahrhunderts immer mehr aufkamen -, sowie aus den handschriftlichen Sammlungen von anderen Kantoren jene Lieder ausschrieben, die ihnen besonders gefielen und nötig schienen. Der aufkommende Kult des Altarsakraments und des Herzen Jesu, sowie die Maria-Kongregationen und Gründung anderer frommen Gesellschaften verlangten den Einbezug immer mehr neuer Lieder in die religiöse Praxis. Die neuen Melodien lernten Kantoren und Gesangsführer von einander, und in ihrer Verbreitung war die orale Weitergabe das allgemeine. In den erhalten gebliebenen handschriftlichen Kantorenbüchern sind selten Noten zu finden, und auch die haben oft unsichere, fehlerhafte Notierung. Aus diesen Jahrzehnten gibt es wenig zuverlässige Aufzeichnungen. Die Zusammensteller späterer Gesangbücher sind voller Klage über den niedrigen Stand der musikalischen Bildung der Kantoren, und auch, daß an einem Teil der geläufigen Lieder, sowohl ästhetisch, als auch dogmatisch, viel auszusetzen sei. Doch wurden die Lieder derjenigen, die mit nötigem Sachverständnis und Eifer der Sache des Volksgesanges helfen wollten, nur selten zum Gemeingut, auch wenn sie auf bekannte Melodien Bezug nahmen. So sind die Dichter gerade unserer verbreitetsten Kirchenlieder unbekannt, wie auch die Komponisten der hierzulande entstandenen Melodien.

Den im Laufe des Jahrhunderts veränderten und erweiterten Melodienstand unserer Kirchenlieder lernen wir aus dem in Vác /Waitzen/ 1797 erschienenen Gesangbuch des Dorflehrers und Kantors M. Bozóky /1755-1839/ kennen. Die Sammlung enthält 141 Melodien. Etwas mehr als ein Drittel seiner Liedertexte, und fast die Hälfte seiner Melodien stammt aus dem alten Bestand des 16.-17. Jhs. Die beliebtesten alten Lieder sind darin alle vorzufinden, doch brachte er natürlich auch einen großen Teil der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts schon verbreiteten neuen Lieder. Damals kam auch bei uns auf süddeutschen Einfluß /Deutsche Singmesse/ der neue Typ des strophischen Messegesangs auf. Bozóky bringt als erster u.a. die Melodie von Wir werfen uns darnieder, das sich aus dem berühmtesten Gesangbuch der Kaiserin Maria Theresia /Wien 1774/ im ganzen Habsburger Reich verbreitete und populär wurde. Doch ist dies nicht die einzige deutsche Melodie aus dem 18. Jh. Hier weisen wir nur auf einige: Herr, ich lieb' dich /Bäumker III, Nr. 204/II/, Kommt, lobet ohne End' /ebd. IV, Nr. 148/, Der heiligen Dreifaltigkeit mein

/ebd. IV, Nr. 281/, Kommt her, ihr Engelchör /ebd. III, Nr. 111/. Die Melodien von Bozókys Gesangbuch und seines Begräbnisliederbuchs /1806/ unterweisen uns über die im Laufe des Jahrhunderts zuwege kommenden Änderungen. An Stelle der Notierung der alten Lieder in ihrem mannigfaltigen Rhythmus tritt der sog. ausgeglichene Rhythmus /franz. plain-chant/. Diese Art ist in der fraglichen Zeitperiode bekanntlich allgemeine Eigenschaft des Gemeindegesanges, dessen Spuren schon am Ende des 17. Jhs. erkennbar sind. Im Falle von jambischen und trochäischen Rhythmus der Melodie war das gewiß eine Ungarisierung. So konnte die ungarische Prosodie besser zur Geltung kommen, nahmen doch die Übersetzer aus dem Lateinischen nur im seltensten Fall den "ursprünglichen" /d.h. notierten/ Rhythmus der Melodie in Betracht. In anderen Fällen wurde der Rhythmus schablonenhaft und charakterlos. Die Veränderungen in den Melodien waren einerseits Einschaltung des Leittons in die Kadenzen, andererseits Anwendung von Übergangs- und Wechseltönen /obwohl diese auch zuweilen als großzügige Fixierung der Verzierungen völkischen Vortrages aufgefaßt werden können/. Die Hauptcharakteristika der neuen Kirchenlieder waren: die Wiederkehrform, der dem ungarischen Rhythmussystem fremde unbetonte Auftakt, die meist hohe Silbenzahl der einzelnen Zeilen /bei großem Ambitus/ und ausschließlich Dur-Moll Tonalität. In Thematik häufige Sequenz und Akkordauflösung /allgemein Geltung harmonischen Denkens/, unbegründet große Melodiesprünge, Biegungen nach "deutscher Art" und wichtige Rolle des Leittons sind für diese Melodien bezeichnend. Als häufigster Strophentyp tritt der 4 x 15-er hervor in Vorliebe mit AABA Aufbau gepaart. Die Rhythmik der Melodien ist äußerst armselig; verhältnismäßig oft hochendende und plagale Melodien. Die Welt der Kirchentöne ist verschwunden, die edle Einfachheit ist von nichtssagender, rührseliger Motivik abgelöst. All diese Veränderungen entstanden parallel zum Niedergang des süddeutschen und österreichischen Kirchenliedes, das der Geist des Rationalismus und Josephinismus, des glaubenlosen Christentums durchdrang.

Gleichzeitig mit Bozókys Gesangbuch erschien die zweibändige notenlose Sammlung /Eger 1797-98/ des Chorherren M. Szentmihályi /geb. 1720/ mit bisher reichstem Inhalt. Er schöpfte seine 820 ungarischen und 128 lateinischen Lieder aus allen verfügbaren gedruckten oder handschriftlichen Quellen. Die allbekanntesten alten Lieder beließ er unverändert, andere brachte er verkürzt oder ergänzt, stets auch metrisch und dogmatisch verbessert. Zu neuer Auflage kam es

zwar nicht, doch auch so erfüllte es auf lange Zeit den Bedarf der Erzdiözese von Eger.

Am Anfang des 19. Jhs. erschien in Siebenbürgen ein neues Gesangbuch /1805/, das zwar auf Kájonis Cationale Catholicum basierte, aber wegen seiner großen Abweichungen doch nicht als dessen Neuauflage gelten kann. Seine Hauptänderungen sind folgende: es brachte die neuen strophischen Messgesänge; an Stelle aus dem Gebrauch gefallener kamen inzwischen aufgekommene, beliebte Lieder; für jene Feste und Gelegenheiten, bei denen Mangel bestand, wurden Lieder aus dem Szentmihályischen Gesangbuch entlehnt oder auch neu geschrieben /z. B. für Heiligenfeste und Begräbnisse/. Für die siebenbürger Katholiken ist erst viel später, 1921 das erste mit Noten versehene Gesangbuch, das von J. Baka, erschienen, der neben den alten und neueren Sammlungen auch die lebende Überlieferung einbezog.

In aus vier Teilen bestehendem Gesangbuch /Pest 1842-44/ des Benediktiner Pfarrers M. Kovács /1782-1854/ ist schon kaum etwas von der Gesangtradition des 17. Jhs. zu merken; in den Texten so gut wie nichts, bei den Melodien /206/ höchstens 20-25% noch erkennbare Varianten. Von seinen 267 Liedern sind viele umgeschrieben, aber recht ungeschickt. Er benutzte auch Bozókys Gesangbuch und auch mündliche Überlieferung. Die aus anderen Quellen nicht bekannten Lieder mögen vielleicht von Kovács selbst stammen. Diese Sammlung ist in ihrer Melodiewelt der letzte Vertreter eines überspannten Rokoko-Stils.

Die für die nächsten sieben Jahrzehnte volkstümlichste Liedersammlung hat der Domherr B. Tárkányi /1821-1882/, namhafter kirchlicher Dichter, den Musikteil zwei geschulte Kirchenmusiker F. u. E. Zsaskovszky /1819-1887, bzw. 1824-1882/ zusammengestellt. In Eger 1855 erschien sie mit Orgelbegleitung. Die 330 Lieder und 7 Litaneien /224 Melodien/ enthaltende Sammlung „ist wahrhaftige Zusammenfassung jener von überallher zusammengebrachten Gesangmenge, die zu jener Zeit in unserem kirchlichen Brauch herrschte. Lateinische, ungarische, deutsche, tschechische Lieder fließen hier zusammen im durchaus nicht liturgischen, und nichteinmal ungarischen Geschmack der Zeit auf einen praktischen, jederman gefallenden, schier internationalen Nenner gebracht.“ /A. Harmat/ Sie schöpften auch reichlich aus dem durch mündliche Überlieferung oder Handschriften kolportierten Liedbestand der allgemeinen Kantorenpraxis, doch ohne jegliche Verbesserungsabsicht. Tárkányi dichtete selbst viele Lieder und auch die beiden Zsaskovszky vermehrten teils mit eigenen

Melodien, teils mit "aus den vorzüglichsten ausländischen Gesangbüchern" übernommenen Melodien den Bestand. Von letzteren stammen die auch heute noch bekanntesten Messgesänge. Weitere Ausgaben: 1874 /mit 401 Liedern/, 1900 /442 L./ und 1930; auch in Jugendausgabe öfters erschienen.

Die Sammlung enthält keine Begräbnislieder. Zu ihrer Ergänzung gab der Pfarrer A. Garay, der Gesanglehrer A. Sohlya und der Pester regens chori M. Engeszer 1860 Trauer- und Begräbnislieder heraus, meist mit eigenen Texten und Melodien, um die bräuchlichen, nicht immer erbaulichen Abschiedsgesänge der Kantoren zu verdrängen. Das Weiterleben der traditionellen Trauergesänge sicherten damals neben späteren Ausgaben der Sammlung von I. Illyés aus dem 17. Jh. /1809, 1847, 1860, 1894/ auch die Neuauflagen der Zusammenstellung von Bozóky 1857 und 1895. Doch erschienen auch Trauermessgesänge 1876, 1895 und 1898.

Noch eine Sammlung großen Umfangs muß erwähnt werden, das Werk von M. Szemenyei und Gy. Kapossy /1887/, das mit seinen 635 Liedern den "Zsaskovszky" zwar überflügelte, doch inhaltlich ihn nicht erreichte, denn der Inhalt wurde ohne jegliche Auswahl zusammengebracht. - Ebenfalls am Ende des Jahrhunderts stellte eine Sammlung aus vielen Liedern lateinischen und deutschen Ursprungs der Kirchenkomponist A. Hennig S. J. /1826-1902/, ein Vetter von F. Liszt zusammen. Von den 214 Liedern sind 94 eigene Fassung, doch kamen sie zu keiner besonderen Bedeutung. Die besten der Kirchenmusiker bemühten sich damals schon um die zeitgemäße Erneuerung des Kirchenliedes.

Die auf Reform der Kirchenmusik gerichtete Cäcilianische Bewegung wirkte auch auf den Volksgesang aus. Ziel war Rückkehr zu den ernsteren, kirchlicheren Liedern der Ahnen, darum mußte der Schatz der ältesten Gesangbücher studiert und wieder zum Gemeingut gemacht werden. Diese Arbeit begann der Pfarrer, später Titularbischof M. Bogisich /1839-1919/, Begründer des Ungarischen Cäcilienvereins. Nach Besprechung der Gesangbücher des 17.-18. Jhs. veröffentlichte er seine Sammlung der von ihm ziemlich willkürlich "gedeuteten" alten Melodien /1888, 1897/, von denen aber die damalige kirchliche Praxis gar keine Kenntnis nahm. Ebenso wenig Erfolg hatten das sich darauf stützende Kantoren- und Gesangbuch Sursum Corda /1902/, das der Komponist u. Domkapellmeister von Esztergom /Gran/ F. Kersch /1853-1910/ zusammengestellt hat.

Zur grundlegenden Restauration des Volksgesanges war die auch heute gebräuchliche Sammlung Szent vagy, Uram! /Heilig bist du, o Herr/ /Budapest 1931/ berufen. A. Harmat, Kirchenchorleiter, Kompo-

nist und Professor /1885-1962/ wählte aus dem Bestand aller gedruckten und handschriftlichen Sammlungen die wertvollsten Melodien, wobei er auch den Rat von Z. Kodály in Anspruch nahm; doch achtete er darauf, daß im kirchlichen Leben kein großer Bruch entstehe. Die Revision der Liedertexte übernahm der Piarist, Dichter, Universitätsprofessor S. Sík /1889-1963/ mit Einbezug anderer Dichter. Zu den Hauptzielen der Sammlung gehörte die Schaffung einer aufs ganze Land ausgedehnten Einheit, was mit der Auswahl von 306 nummerierten Liedern auch gelang. Die dem ungarischen Wesen besonders fremden sentimental, vulgären, den heiligen Handlungen unwürdige Melodien sollten ausgeschieden werden, wie auch unpoetische, unungarische Texte, grobe prosodische Fehler und nicht zuletzt mit der Zeit eingeschlichene dogmatische Verstöße. Wegen seiner Neuartigkeit, seiner anspruchsvollen Orgelbegleitung wurde das Werk anfangs viel angegriffen, später aber schwand die Abneigung und es wurde zum offiziellen Gesangbuch aller Diözesen. Kein Zweifel aber, daß durch den Übereifer gewisser Geistlichen und Kantoren hie und da ebenfalls wertvolle, der Bewahrung würdige lokale Lieder verdrängt, das Weiterleben von Varianten, auf Dörfern noch lebenden sakralen Volkstraditionen verhindert wurden.

Die liturgische Reform des II. Vatikanischen Konzils stellte den Klerus und die Kirchenmusiker in eine neue Lage. Das bisher für einen Abusus gehaltene und nur geduldete Singen in der Volkssprache im Rahmen der Hochmesse bekam jetzt bereits innerhalb der Liturgie auch amtlich Unterstützung. Die neukomponierten Teile des Ordinariums mit approbierter Übersetzung - hauptsächlich Kyrie, Sanctus und Agnus Dei - werden in der Kirche von den Gläubigen gerne gesungen, auch schalten sie sich in das Psalmenresponsum- und Allelujasingen zwischen den Lesungen ein. Dabei ist neu, daß ein Teil davon auf bekannte Kirchenliedmelodien, bzw. Melodiereihen geschieht. Diese Praxis ist heute noch nicht allgemein.

Die Redaktionkommission der in Vorbereitung befindlichen neuen Volksgesangsammlung legt großen Wert auf Gestaltung neuer Formen des Gemeindegesanges. Hauptgesichtspunkte der Bemühungen sind folgende: Neubearbeitung unseres gegenwärtigen Gesangbuches, das nach 50 jährigem Gebrauch sowieso fällig war. Die wertvollen und allgemein bekannten Gesänge wurden bei gewisser Überprüfung von Text und Weise belassen. Die neue Sammlung soll mit anderen strophischen Liedern ergänzt werden, die weitverbreitet leben. Früher beiseite gelassene Quellen - nicht nur einige alten Gesangbücher, sondern

auch der Volksbrauch - soll besser ausgenützt werden. /Zur Stamm-
ausgabe werden sich später lokale Ergänzungshefte beifügen./ Auch
vor in Text und Melodie ganz neuen Kompositionen verschließt sich
die Redaktion nicht, falls diese gewissen Voraussetzungen entspre-
chen. Die bedeutendsten Neuerungen der neuen Sammlung scheinen aber
doch jene nicht strophischen Gesänge zu sein, die mit der Liturgie
in denkbar engster Verbindung stehen. Die Redaktore unternehmen den
Versuch in ungarischer Sprache eine zum Volksgesang geeignete Grup-
pe biblischer Gesänge zu gestalten, auf Grund der Ordo Cantus Missae,
des Graduale Simplex und des in den letzten Jahrzehnten erschlosse-
nen ungarischen liturgischen Traditionsgutes; und zwar nicht nur für
die Messe, sondern auch für die Sonntagsvesper.

Das neue Volksgesangbuch könnte so mit Gebeten, mit Erklärungen
der Liturgie usw. als ein Manuale Catholicum in die Hand der Gläu-
bigen gegeben werden, berufen in der ungarischen katholischen Kir-
che eine neue, wahre sakrale Gesangkultur zu gründen.

Kálmán Csomasz Tóth - Géza Papp

/Übersetzung Tibor Schulek/

Waldtraut Ingeborg Sauer-Geppert

Zur Bestimmung des Begriffs "Volkslied"

Dieser Beitrag unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den sonst hier vorgelegten. Er stellt nicht ein Ergebnis zur Diskussion, sondern versucht lediglich, eine Frage bewusst zu machen. Und selbst dies geschieht nicht auf Grund eigener Arbeit, sondern so, dass die Formulierungen anderer ausschnittsweise wiedergegeben werden. Jeder soll selbst die Möglichkeit haben, erste Informationen zu gewinnen, Einsichten und Probleme abzuleiten.

Anstoss für diesen Versuch war der Eindruck, unsere Tagung könnte dadurch erschwert sein, dass Vorstellungen und Assoziationen, die die Teilnehmer mitbringen, sehr unterschiedlich sein werden. Da scheinbare Übereinstimmungen in der Terminologie das verdecken können und dazu führen, dass man "aneinander vorbeiredet", schien es sinnvoll, die Abweichungen im Vorverständnis im voraus bewusst zu machen. Dabei wird vorausgesetzt, dass sowohl über den Begriff "Lied" wie auch über das, was ein "Kirchenlied" ist, ein relatives Einverständnis besteht. Erhebliche Divergenzen sind in den Vorstellungen über das sogenannte "Volkslied" zu erwarten, wobei der Ansatz für die Schwierigkeiten in dem geschichtlich und ideologisch vorgeprägten und emotional verschieden gewerteten Begriff des Volkes liegt.

Um zu einem ersten und möglichst allgemeinen Einblick in das, was an Vorverständnis bei uns allen vorhanden sein dürfte, zu kommen, werden im folgenden kurze Abschnitte, die sich mit dem Volkslied definierend oder beschreibend beschäftigen, zusammengestellt. Dafür wird auf allgemeine Lexika, Fachlexika der für die Hymnologie relevanten Disziplinen und einführende Werke zurückgegriffen. An der Stoffsammlung beteiligte sich neben dem Vorstand Adalbert Grote. Die Beiträge umfassen ungefähr den Zeitraum der letzten hundert Jahre, schliessen also die grundlegenden Arbeiten aus der Entstehungszeit der Volksliedforschung nicht mit ein; hier wird erwartet, dass etwa die Leistungen Herders und der Romantik im Tagungsablauf eine eigene Würdigung erfahren werden. Die ⁴Ä⁴ordnung der notwendig kurz gehaltenen Abschnitte erfolgt chronologisch. Neben der sich unmittelbar ergebenden Frage nach einer Entwicklung des Begriffs entsteht die nach mutmasslichen Verständnisunterschieden in den einzelnen Sprachbereichen oder historisch geprägten Gruppierungen. In dieser Hinsicht ist das Material nicht nur einer gewissen Zufälligkeit des Zusammentragens und Auswählens unterworfen, sondern vor allem insofern unvollstän-

dig, als die Beiträge lediglich aus dem angelsächsischen, niederländischen und deutschen Sprachraum stammen. Die Tagungsteilnehmer werden deshalb herzlich gebeten, entsprechende Beiträge aus ihrem eigenen Umfeld mitzubringen, um zu einer umfassenden Information und Diskussion beizutragen.

1. Meyers Konversations-Lexikon, Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage, Leipzig 1878: Volkslied, das für den Gesang gedichtete und wirklich gesungene Erzeugnis der Volkspoesie, hervorgegangen aus dem Wesen und der Eigenthümlichkeit der Auffassungsweise einer Nation und den innersten Geist derselben widerspiegelnd, bildet den Gegensatz zu der Kunstpoesie... Während aber in dem letztern Fall die Kunstdichtung von dem gebildeten Theil des Volks ausgeht, gehen die Volkslieder aus dem Theil des Volks hervor, den wir als die ungebildete Masse jenem entgegensetzen, in welchem aber die nationale Eigenthümlichkeit sich am schärfsten erhält. Bei allen Völkern finden wir Volkslieder, aber nicht bei allen gelangt die poetische Kraft zu gleich mächtiger und reicher Entwicklung... Das Gemeinsame aber haben die Lieder aller Völker, daß sich in ihnen die besondere Form, in der das Allgemein=Menschliche bei ihnen erscheint, scharf und treu ausprägt, und daß uns daher aus ihnen der Charakter der Völker, denen sie angehören, in großer Wahrheit und Vollkommenheit entgegentritt... Die Natur des Volksliedes bringt es mit sich, daß sich meist weder der Verfasser, noch die Zeit der Entstehung ermitteln läßt; auch findet sich ein V. höchst selten in seiner ältesten Gestalt vor, weil sich Text und Weise meist nur durch Ueberlieferung erhalten haben... Nicht zu verwechseln ist übrigens die wahre Volkspoesie mit jener Poesie des Volks, die wir gewöhnlich mit dem Namen Gassenhauer bezeichnen. Letztere ist zwar ebenfalls ein freies Erzeugnis des Volks, aber nie aus dessen Gefühl, sondern stets nur aus dessen Verstand hervorgegangen...

2. R.K. Kuipers, Geilustreerd Woordenboek der Nederlandsche taal, 1901: ... ein Lied, das, normalerweise aus dem Volk entstanden, den Volkgeist und die Denkweise des Volkes so widerspiegelt, dass es beim Volk allgemeinen Beifall findet und auswendig gesungen wird.

2. Nationalhymne

3. Oxford English Dictionary: FOLK-SONG, FOLK MUSIC, FOLK HYMN, Earlier: folk's song (after German Volkslied). A song originating from 'the people'.

4. Hugo Riemann, Musiklexikon. Berlin Leipzig 1916: Volkslied heißt entweder ein Lied, das im Volke entstanden ist (d.h. dessen Dichter und Komponist nicht mehr bekannt sind), oder eins, das in Volksmund übergegangen ist, oder endlich eins, das 'volksmäßig', d.h. schlicht und leichtfaßlich in Melodie und Harmonie komponiert ist...

5. Christelijke Encyclopaedie voor het Nederlandsche Volk, V, Kampen 1929: Im engeren Sinn ist das Volkslied das nationale Lied, das das Volk bei nationalen Anlässen singt und worin und wodurch es seine nationale Einheit bezeugt... (Anm. Ob nl. "national" zutreffender als 'national' oder 'völkisch' übersetzt wird, ist für die Problematik ebenso wichtig wie schwer zu entscheiden, nicht zuletzt auch angesichts der Verschiebungen in der dt. Terminologie.)

... vaterländische, geschichtliche Lieder, Liebeslieder, Lieder, die das bürgerliche Leben, das Ritterleben oder das Handwerk besingen, Trinklieder, geistliche Lieder... im Volkslied wird ausgedrückt, was das Volk fühlt, wovon es sich beeindrucken lässt...

6. K. Ph. Bernet Kempers, Muziekgeschiedenis 2e druk Rotterdam 1940. Ein Volkslied ist ein Lied, das im Volk entstanden ist, vom Volk gesungen und mündlich tradiert wird. (wobei unter Volk alles verstanden wird, was sich nicht durch eine ständische Sonderentwicklung von der Gemeinschaft des Volkes getrennt hat, z.B. Adel, Geistlichkeit).

7. The Oxford Companion to Music, by P.A. Scholes, Oxford 1955⁹
The British Folk Music has now been, perhaps, as diligently collected and as thoughtfully studied as any in Europe - and possibly more so than any other. A clear distinction is made between Folk Song (no composer traceable and no single composer to be postulated) and mere Popular Song. This distinction corresponds to that of the German Volkslied and Volkstümliches Lied (mere national or popular song) - but the Germans do not sufficiently maintain this valuable, and indeed necessary, distinction. Nor do American musicians at present sufficiently preserve the original significance of the term 'Folk Song', tending to apply it indiscriminately to the genuine product of the folk mind and to any of the songs that have become widely accepted,

8. Wörterbuch der deutschen Volkskunde, begründet von O.A. Erich und R. Beitel, 2. Aufl., Stuttgart 1956: Kennzeichen des V. ist vielmehr die Tatsache, daß es vom Volke (im volkskundlichen Sinne) gesungen wird, und zum andern, daß ~~XX~~ gewisse generelle Erscheinun-

gen an ihm sich auf die Verhaltensweise der Volksgemeinschaft zur Individualdichtung zurückführen lassen... Früher pflegte man als den wesentlichsten Vorgang in der Wandlung einer Individualdichtung zum Gemeinschaftsliede das "Zersingen" zu bezeichnen... So konnte sich einerseits in übertriebener Zuspitzung die Lehre vom gesunkenen Kulturgut" entwickeln...

9. Walter Wiora, Das wahre Volkslied, Heidelberg 1962: Auch ist es garnicht ein und derselbe, nur verschieden gefaßte Volksliedbegriff, der sich da entwickelt und umwandelt, sondern unter der Einheit des Wortes "Volkslied" verbirgt sich eine Mehrzahl heterogener Begriffe. Aber in Wahrheit ist Volkslied nicht ein Begriff, sondern ein Feld von Begriffen; das Wort hat nicht eine Bedeutung, sondern deren mehrere innerhalb eines vagen Bedeutungsfeldes. Unter demselben Namen definieren die Autoren Verschiedenes; der Eine meint z.B. das Begriffsfach "volksläufiges Umsingelied", der andere dagegen die Wertidee des naiv-idyllischen Urliedes...

Die breiteren, tragenden Schichten nennen wir Grundsichten, bei mehrschichtigen Herrschaftssystemen und Hochkulturen werden sie zu 'Unterschichten' unter wechselnden Obersichten... Volkslieder sind demgemäß Lieder der Grundsichten...

10. De nieuwe W.P. (Winkler Prins) (encyclopedie in vijf delen), 1963: ... seit den frühesten Zeiten die in dichterische Form gegossene Äusserung dessen, was den Menschen in seinem Leben betrifft, das 'Aussingen' seiner echtsten, unmittelbarsten Gefühle...

11. W. Suppan, Volksgesang, Volksmusik und Volkstanz, in: MGG 13, 1966, Sp. 1923 ff: In Begriffen wie Vld. ist Volk "als Inbegriff der seelisch-gesellschaftlichen Grundsichten der Bevölkerung gemeint, als Gesamtheit der Bauern, Hirten, Bergleute, Volksmusikanten und so fort, aber auch als die Allgemeinheit, soweit sie sich von diesen Schichten nicht wesentlich unterscheidet" (W. Wiora, Europ. Volksmusik 22). Doch ist nicht alle Musik, die von Leuten der Grundsichten ausgeführt wird, ... Volksmusik im eigentlichen Sinn. Diese ist vielmehr Eigentum der Grundsichten, sei es, daß sie aus ihnen stammt oder in produktiver Weise von ihnen angeeignet wird. Die produktive Aneignung äußert sich nicht ausschließlich, aber besonders sinnfällig in Varianten... Die Idee der Wiedergeburt, die Herders Verhältnis zum V., zur Kirchenmusik, zum Drama bestimmt, führt zu jener Regenerationsbewegung, die vom Sturm und Drang der frühen Romantik bis zur neoromantischen Jugendbewegung und den heutigen Singbewegungen reicht...

12. Horst Seeger, Musiklexikon in 2 Bänden, Leipzig 1966, 2. Bd. Sp. 528ff von Lukas Richter: Von Herder geprägter Begriff, heute zur Bezeichnung des ursprünglich schlichten, traditionell gebundenen und mündlich fortgepflanzten Liederschatzes regionaler Gemeinschaften... Nach romantischer Ansicht sind Volkslieder geheimnisvoll-spontan aus der "dichtenden Volksseele" durch einen fest umrissenen Vorstellungskreis und nach alt überlieferten Formeln geschaffen (Produktionstheorie). Jedoch sind bei vielen Volksliedern die Verfasser nachweisbar. Diese sogenannten Individuallieder wurden zum Allgemeinbesitz (Rezeptionstheorie), allerdings nicht als "abgesunkenes Kulturgut"...

Die bürgerliche Forschung betrachtet das "echte Volkslied" als Eigengut der sozialen Grundschichten bei gesellschaftlich differenzierten Völkern, aber auch als Ausdruck der seelischen Grundschichten heiler Menschen. (W. Wiora).

Nach marxistischer Auffassung ist das Volkslied in der Klassengesellschaft Lebensausdruck der Werktätigen, oft mit kämpferischem Akzent, wobei als Kriterium weniger die kollektive Entstehung als die mitschaffende kollektive Verbreitung gilt: Ein Volkslied entsteht aus einem Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft, vom Kollektiv aufgenommen und dabei im Lauf seiner Entwicklung vom Volk schöpferisch geformt wird. Das von der schöpferischen Teilnahme getragene Volkslied drückt in umfassender Weise die geistigen Bedürfnisse des werktätigen Volkes aus (W. Steinitz).

13. Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, hrsg. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, Art. Volkslied v. Werner Danckert, S. 1052: Volkslieder sind also Gesänge, die nach Wort und Weise in der Mutterschicht lebendig sind, d.h. hier oft mit erstaunlicher Gedächtniskraft mündlich überliefert, vielfach auch erzeugt, ebensohäufig nach übernommenen Vorbildern um- und fortgebildet werden...

Verhängnisvoll ist das Verständnis vom V. als abgesunkenem Kulturgut... Die positivn Um- und Fortbildungen im V. zeigen sich melodisch in einer Fülle von Varianten, Abzweigungen und Sprossungen, die allesamt einen melodischen Archetypus umspielen...

'Die stille Kraft des Ganzen' (J. Grimm), die Prägung von einheitlichen Kollektivstilen ist allerdings nicht so zu deuten, als hätte ein Team von Verfassern gleichzeitig zusammenarbeitend ein Lied geschaffen. Auch im Nacheinander der mdl. Überlieferung bekunden sich aus dem Unbewußten heraus Überindividuelle Kräfte...

14. Horst Seeger, Wir und die Musik, Berlin 1968: Als Volkslieder bezeichnen wir diejenigen Lieder, die vom werktätigen Volke getragen werden (oder wurden), weil sie dessen Fühlen und Denken, auch dessen kämpferische Klasseninteressen aussprechen. Das Volk schafft diese Lieder selbst oder arbeitet schöpferisch an volkswahren Lied-kompositionen mit (durch Umsingen, Variantenbildung u.ä.). Dabei haben sich in jedem Volke typische Intonationen herausgebildet, die dem Volkslied seinen nationalen Charakter verleihen.

Ernst Klusen, Volkslied, Fund und Erfindung, Köln 1969: "Das Volkslied ist zunächst ein Begriff, und als Begriff ist es eine Erfindung. Weder zur Minnesang- noch zur Luther- noch zur dt. Barockzeit sprach jd. von Volksliedern. Ein Zweifler würde sagen: Herder hat nicht nur den Namen, Herder hat auch die Sache erfunden." (Zitat Max Kommerell).

S. 189: Entidealisierung des Volksliedes aber bedeutet, daß im Umgang mit dem Lied endlich zur Kenntnis genommen wird: das gemeinsam in Gruppen gesungene Lied ist zunächst einmal kein hehres, auf Grund mythischer undurchdachter Vorstellungen Verehrung heischendes Phänomen, sondern ein schlichter Gebrauchsgegenstand im Gruppenleben. Es ist höchste Zeit, auch für die Forschung selbst die Konsequenz aus dem zu ziehen, was Einzeluntersuchungen längst ergeben haben: Daß das Gruppenlied nicht allgemein - "im Volke" - verbreitet zu sein braucht, sondern primär in face to face-Gruppen lebt... Daß das Gruppenlied nicht zu alt zu sein braucht, daß das Gruppenlied keinem konventionell-verbindlichen Kanon ästhetischer Kategorien unterworfen ist...S. 193: Das Lied hat weder im "Volke" noch in Grundsichten gelebt. Es lebt heute so wie immer in Gruppen. Zudem ist der Begriff Grundsicht als Bezeichnung einer Menschengruppe innerhalb der Gesellschaft nicht anwendbar, weil es diese Grundsicht einfach nicht gibt. Wohl aber gibt es in fast jedem Menschen eine Schicht unreflektierter Anhänglichkeit an tradiertes Gut, eine Art 'cultural lay', die man als 'grundsichtlich' bezeichnen mag... (15.).

16. Ernst Klusen, Zur Entideologisierung des Begriffes Volkslied, in: Heutige Probleme der Volksmusik, Deutsche UNESCO-Kommission, Köln 1973, hrsg. von Ernst Klusen. Teil A: Fünf Thesen zur Entideologisierung des Volksliedbegriffs:

- 1) Das, was wir seit Herder Volkslied zu nennen uns gewöhnt haben, wäre exakter als "das im laienhaften Gebrauch aller Schichten der Population umlaufende Lied", kurz "Gruppenlied zu bezeichnen.
- 2) Nicht nur die gegenwärtige Erfahrung, auch die historische Un-

tersuchung lehrt, daß bestimmte Lieder stets in bestimmten Gruppen aktiv gesungen werden, daß diese Lieder nicht unbedingt - gemessen an den tradierten Wertkategorien der Gebildeten - "schön" = ästhetisch wertvoll sein müssen und daß es sich dabei nicht notwendig um alte Liedüberlieferungen handeln muß. Die durch Herder begründete und später in den allgemeinen Gebrauch übergegangene Konzeption des Volksliedbegriffes (alt-schön - allgemein verbreitet) ist nicht zu halten.

3) In der Herdernachfolge wurde das im laienhaften Gebrauch aller Schichten umlaufende Lied idealisiert (Siegel der Vollkommenheit), Pädagogisiert (Erziehungsmittel) und ideologisiert (Mittel der Indoktrination)...

17. Der Große Brockhaus Bd. 19, 1974: Volkslied, ein mündlich über-^{Riefer}tes, durch Variationsreichtum und Formelhaftigkeit gekennzeichnetes Lied, das, gebunden an bestimmte Lebensgewohnheiten, von breiten Volksschichten gesungen wird.

18. The Oxford Companion to German Literature, by H. & M. Garland, Oxford, 1976: Volkslied, denotes a poem of unknown origin, down by oral tradition, in simple stanza form... and associated with an easily remembered and sung melody. ...

In the early 19th century it was commonly held that all Volkslieder were a spontaneous expression of the 'Volksseele'... It is, however, certain that all Volkslieder began as poems written by a specific person, that they have become, as it were, ownerless, and, being passed from one generation to another, have in many cases changed their wording, and sometimes their content.

19. Meyers neues Lexikon, zweite völlig neu bearbeitete Auflage in 18 Bdn. VEB Bibliogr. Institut Leipzig 1976: Volkslied: aktives Singgut der Werktätigen, zeitweiliger sozialer Gemeinschaften (Kinder, Soldaten, Studenten) und demokratischer Bewegungen, das deren gesellschaftliche Praxis, Anschauungen und historische Bedingungen widerspiegelt.

Der Begriff wurde 1773 von J.G. Herder geprägt. Das V. entstand aus urgesellschaftlichem Stammesgesang als Klassenlied der Bauern, Hirten, Handwerker, Dienstboten, Fuhr- und Seeleute, Tagelöhner und Arbeiter, unter steter Anpassung des Überlieferten bzw. von den herrschenden Klassen sowie anderen Völkern übernommenen Liedguts an die Umstände von Arbeit, Klassenkampf, Liebe, Spiel und Landschaft. In seiner Grundfunktion als Ausdruck der Lebensweise der Volksmassen zeigt sich die historische Perspektive des Volks-

liedes. Breite soziale Bindung, Orientierung auf ästhetische Elementarbedürfnisse historisch gewachsener Gemeinschaften, Wandlungsfähigkeit bei Bewahrung alles Funktionbestimmenden und eine kommunikationsbedingte Einheitlichkeit in der Vielfalt bewirkten, daß das V. zum Inbegriff musikalisch-poetischer Eigenart einer Nationalität wurde... Entscheidend für die Bestimmung eines Volksliedes ist seine Funktion in der lebendigen Praxis.

20. Wolfgang Suppan, Volkslied,² Stuttgart 1978, S. VI f: Um Lieder der vokalen Volksmusik zuordnen zu können, müssen folgende Kriterien erfüllt sein:

- a) Die Weitergabe von Sänger zu Sänger, von Musikant zu Musikant, von Generation zu Generation, von Landschaft zu Landschaft erfolgt mündlich; Schrift kann dabei als Gedächtnisstütze in Erscheinung treten;
- b) Texte und Weisen sind variabel, werden jeweils situations- und schichtenspezifisch zugerichtet;
- c) Ein in die Gesellschaft ("Seelisch-gesellschaftliche Grundschichten" nach W. Wiora) integriertes Leben, die Bindung an Brauchtum, Kult.

Das will sagen: Nicht nach Herkunft, sondern nach Lebensweise - nicht nach stilistischen Eigenschaften, sondern nach soziologischen - nicht nach romantisch-wertästhetischen Maßstäben, sondern nach dem Gebrauchswert, wie gut etwa ein Lied im Rahmen eines Volksschauspiels funktioniert, wie gut es sich werkzeuglich handhaben läßt...

21. Klaus Wachsmann, Art. Folkmusic in: The New Grove Dictionary of Music, hrsg. by Michael Tilmouth, London 1980: Folcmusic is a product of a musical tradition that has~~z~~ been evolved through the process of oral transmission.

- 1) continuity that links the present with the past;
- 2) variation, which springs from the creative impulse of the individual or the group
- 3) selection by the community, which determines the form.

Auf die Unvollständigkeit der voranstehenden Auswahl wurde bereits hingewiesen. Zusätzlich ist hervorzuheben, dass der wichtige Beitrag Ungarns bewusst weggelassen wurde, um kompetenteren Darstellungen aus unserem Gastland nicht vorzugreifen. Durch Unterstreichungen wurde versucht, Wesentliches, bzw. jeweils Neues hervorzuheben, ohne dass dadurch die eigene Meinungsbildung manipuliert werden soll.

Das Gleiche gilt für die anschließende Skizze einer Zusammen-

fassung und Auswertung im Blick auf das Tagunsthema, die notwendig subjektiv bleiben mus_s.

1. Die vielfältigen Bemühungen um den Volksliedbegriff setzten bei der Entstehung des Volksliedes an. Die Reflexionen über seine Funktion und die Art der Tradierung nehmen mehr Raum ein als die über Form und Inhalt. Zunehmend wichtig wird die Bestimmung des Volksliedes durch seine Rezeption bzw. die Rezipientengruppen.

2, Trotzdem bleibt auffallend, wie stark bis in die Gegenwart die Nachwirkung des irrationalen Ansatzes v.a. aus der Romantik ist. Er wirkt nicht nur dort, wo die nationale Komponente betont wird, sondern auch in der Wertung des Echten, Gesunden, Ursprünglichen. Diese möglicherweise anachronistische Bindung setzt sich unerschwellig fort, auch wenn der Begriff des Volkes durch den der Grundsichten abgelöst wird. Seine emotionale Hartnäckigkeit dürfte er aus seiner Offenheit gegenüber Ideologisierungen beziehen, die gerade deshalb unbewusst nachwirken können, weil sie - insbesondere in der deutschen Forschung - auf Grund ihres Missbrauchs verdrängt worden sind (Man vgl. die Lücke in der Reihe der zitierten dt. Veröffentlichungen.) Ansätze zur Entideologisierung verdienen deshalb besondere Aufmerksamkeit.

3. Demgegenüber treten nationale Unterschiede - vielleicht auf Grund des gemeinsamen Ursprungs in der europäischen Geistesgeschichte - weitgehend zurück. Die Eigenentwicklung des Terminus zur Bedeutung 'Nationalhymne' im Holländischen kann hier unberücksichtigt bleiben. Trotz der nicht ohne Widersprüche hergestellten Zuordnung zu marxistisch-ideologischen Denkansätzen, die im Gegensatz zu anderen Darstellungen offen zutage liegen, bleiben auch die entsprechenden Definitionen ~~letzt~~ am Ende in der Tradition.

4. Für das Thema Volkslied - Kirchenlied dürfte sich die Herkunftsdebatte als am wenigsten fruchtbar erweisen. Wichtiger ist die Frage nach der Form, der Art der Tradierung (Umsingen, Variation) und der Praxis (auswendig Singen). Auch die Bestimmung von der Rezeption her könnte wichtig werden.

Besonders aussichtsreich im Blick auf historische Fragestellungen wie auf das 'neue Lied' könnte Klusens Ansatz 'Gruppenlied' sein, wenn es richtig ist, dass sich die Träger der von der Hymnologie behandelten Lieder u.a. als entsprechende Gruppen erweisen.

Summary : Folk-song definitions (England, Germany, Holland) from the last 100 years with the attempt to sketch some outlines.

Gemeinschaft als Grundkategorie biblischer Hymnodik

Eine Untersuchung des Verhältnisses von Kirchen- und Volkslied kann für die Zeit der Bibel nicht erfolgen, sei es wegen der Identität von Volk und Gottesvolk (Altes Testament), sei es aus Mangel an Material (neutestamentliche Zeit). Für uns genügt die Erkenntnis, daß das biblische Liedgut kraft seiner kollektiven Grundstruktur funktional und sachlich dem Volkslied - im modernen Sinn dieses Begriffes - verwandt ist. Die Differenzierung zwischen individuellen und individualistischen Liedern zielt auf die Beachtung grundlegender soziologischer Komponenten.

Singen ist von Haus aus ein Vorgang, der dem einzelnen (dem Individuum) ebenso wie der Gruppe (dem Kollektiv) möglich ist. Je nach der Funktion rücken individuelle (Beispiel: gewisse Formen des Gebets) oder kollektive Momente (Beispiel: Festgesänge) in den Vordergrund. So kann es zur Ausbildung von Gattungen mit charakteristischem Gepräge kommen (Beispiel: alttestamentliches Einzelklagelied, sogenannte toda). Das Individuelle steht hier zwar im Vordergrund, löst aber das Kollektive nicht ab (toda heißt "Bekenntnis"): Das Erlebte wird der Volksversammlung "erzählt". Vom individualistischen Lied kann man erst reden, wenn in einer größeren Liedgruppe trotz ihrer Einbindung in eine kollektive Funktion durchweg oder überwiegend das Ich des Einzelsängers dominiert. Individualistisch in diesem Sinne ist beispielsweise das pietistische Erweckungslied oder eine überraschend große Gruppe moderner Jugendlieder.

These 1: Wenn biblische Hymnen im Ich-Stil gehalten sind, ist im Gegensatz zum modernen Verständnis fast immer die - durch Priester, König, Sänger o.a. - vertretene Gemeinschaft Subjekt.

Beispiel: Psalm 23 als einer der innigsten Ich-Psalmen ist soweit individualisiert, daß er vom Einzelbeter aufgenommen werden kann. Seine Bilder (Hirt und Herde, Nebenbilder Salbung, Erhaltung im Blickfeld der Feinde) sind jedoch von der Rolle des Königs her zu erklären. Bei Vers 5 (Mahl im Angesicht der Feinde) sieht man Bilder wie "Gustav Adolf betet vor der Schlacht bei Lützen" vor sich! Das finstere Tal, die gedeckte Tafel in Gegenwart der Feinde und endlich die Wendung "ich werde bleiben" enthalten die Vertrauensaussage angesichts tödlicher Bedrohung.

Das "Ich" ist das stellvertretende Ich des Königs vor dem Heer. Aber das wird hier durch die Auslassung aller Titulaturen so offen gehalten, daß jeder im Volk mitbeten und das Gebet auch auf andere Situationen übertragen kann.

Unser modernes Empfinden geht am schönsten aus dem Vorwurf eines Rezensenten hervor, ich habe in meinen Psalmentransformationen das Ich häufig (er meinte: unberechtigterweise) in ein Wir umgesprochen. Verantwortliche Transformation, die im Ich der Psalmen in der Regel das vertretene Kollektiv mit-erfassen will, wird ohne dies Umsprechen ins Wir kaum möglich sein.

These 2: Unser Glaubens-Individualismus ist einerseits Ergebnis der "2. Aufklärung" und andererseits Folge eines neopietistischen Erweckungsdenkens, das aus Gottes Handeln verengend das Moment der Umkehr hervorhebt.

Aufklärung setzt auf die Leistungsfähigkeit des Menschen. Daher wird leicht der Akzent von Gottes Tat weg auf die Aktion des Leistungsstarken verlagert. So hat Aufklärung eine Affinität zum Individualismus, sie tendiert zur einsamen Spitzenleistung. Pietismus als theologisch bedachte Weiterführung dieses Ansatzes interpretiert die erstrebenswerte Leistung des Menschen als die Kehrtwendung zu Gott hin.

Jesu Verkündigung gipfelte im Gegensatz dazu nicht (wie beim Täufer Johannes) in der Ankündigung des Richters, auf den man sich durch ein erneuertes Verhalten (eine Kehre) vorbereiten müsse, sondern in der unerwarteten Botschaft, in Gott komme die Liebe persönlich: Gott werde allen alles umsonst schenken, wo die Ankündigung ernstgenommen wird. Irgendwelche Voraussetzungen, Leistungen so oder so, werden nicht gefordert. Das ist der Inhalt des "Evangeliums" Jesu.

These 3: Wenn die erste Christenheit vom heiligen Geist redet, verweist sie auf eine kollektive Erfahrung, die sich nach der individuellen Kehre (Taufe) einstellt.

So viel auch über Glaube, Charisma und Pneuma nachgedacht worden ist, vorläufig fehlt eine kritische Aufarbeitung des Verhältnisses von Individuellem zu Kollektivem im Neuen Te-

stament. Soweit ich sehe, werden hier die Gaben des Geistes grundsätzlich als kollektive Charismata beschrieben. Liebe ist ein Verhältnisbegriff und setzt mindestens zwei Partner voraus. Das gilt auch für viele andere als Gaben des Geistes bezeichnete Charismata wie Güte, Gerechtigkeit, Freundlichkeit, Friede usw. und kann bei weiteren (wie Freude) ohne weiteres behauptet werden. Die beiden Momente der individuellen Umkehr und der kollektiven Charismierung sind zwar deutlich gegeneinander abgehoben, gehören aber in der Sache komplementär zueinander. Vermutlich ist die Rede vom Pneuma und den Geistesgaben im Neuen Testament dadurch begründet, daß man den an den Einzelnen ergehenden Anruf zur Annahme der Botschaft keiner individualistischen Fehldeutung aussetzen wollte.

These 4: Gottesdienst ist nach dem Neuen Testament Versammlung der Gemeinschaft. Obgleich gerufen und getauft der Einzelne wird, dominiert die kollektive Komponente, die festhält, daß das Heil von außen (von Gott) kommt und für alle (die ganze Schöpfung Gottes) bestimmt ist. Neutestamentliche Hymnen sind daher in der Regel vom Wir-Stil oder erzählenden Stilformen (Rückverweis auf Jesus Christus) geprägt.

Der neutestamentliche Gottesdienst nimmt selektiv Elemente jüdischer und hellenistischer Gruppierungen auf, bevorzugt aber kollektive Momente (vgl. die Funktionsbezeichnungen). Das Beten wird, obwohl man um die Mahnung Jesu zu geheimem Beten (in Kämmerlein) wußte, im Vaterunser (Wir-Stil) kollektiv geordnet. Der Rückverweis auf den Grund eigenen Handelns (Beispiel: Herrenworte für die Mahlfeier) tendiert zum Erzählstil, ist also dem Formenkreis der Verkündigung zuzuordnen, die selbst soziologisch ein Verhältnisgeschehen zwischen mehreren Partnern darstellt. Zu der klassischen Mahnung Eph. 5,19: "redet zueinander in Psalmen, Hymnen und geistgegebenen Liedern, singend und psallierend von (präzis: mit dem) Herzen dem Herrn", wird immer wieder bemerkt, daß wir die einzelnen Gattungen nicht verifizieren können. Wichtiger erscheint mir, daß darin eindeutig ein kollektiver Vorgang beschrieben wird. Man kann sich in diesem Zusammenhang Lieder vom Typ des Weckliedes (belegt seit den Oden Salomos, v.a. in jüngeren Apostelakten) nicht recht vorstellen. Tatsächlich sind Ich-Hymnen bisher im Neuen Testament nicht nachgewiesen. Eph. 5,14: "Wach auf, Schläfer, und steh

von den Toten auf, so wird dich der Christus erleuchten!" ist kein Lied, sondern ein Ruf, der allgemein als Taufruf interpretiert wird, aber bezeichnenderweise, wie die Handschriftenkunde zeigen konnte, später zum Wecklied erweitert wurde. In Taufliedern (vgl. etwa Eph. 2,5: "hat er uns mit dem Christus lebendig gemacht ... und miterweckt und miteingesetzt") herrscht Wir-Stil, ähnlich wie in den Schlußnotizen mehrerer Gemeindegründungserzählungen der Apostelgeschichte "das Haus" als kollektives Motiv erscheint (vgl. für andere Apg. 16,34: "er jubelte mit dem ganzen Haus").

Das kollektive Element dominiert im Alten Testament natürlich, weil das Volkwerden und -sein des Gottesvolkes im Mittelpunkt des Interesses steht. Auch im Neuen Testament geht es um Volksverdingung des herausgerufenen Gottesvolkes (Ekklesia), allerdings in dem Ausmaß weltweiter, als das von Jesus angesagte Kommen Gottes seiner gesamten Schöpfung gilt und kosmopolitische Maße anstrebt oder annimmt. Die Beschränkung auf das eigene Heil könnte in diesem Zusammenhang nur als unerlaubte Verengung gedeutet werden, es sei denn, derartig individualistische Aussagen wären in einen größeren Aussagerahmen eingespannt. Dann ist aber auch kaum verwunderlich, daß das gute Kirchenlied Anleihen an das Volkslied herüber und hinüber zuläßt, weil eine der soziologisch wesentlichsten Komponenten in beiden Fällen gegeben ist.

Zusammenfassung: Wenn biblische Hymnen im Ich-Stil formuliert sind, ist in der Regel ein Über-Ich: die durch König usw. vertretene Gemeinschaft Subjekt. Dagegen resultiert unser theologischer Individualismus aus dem Aufklärungsdenken, das auf einsame Leistung orientiert. Die erste Christenheit kannte einerseits als Antwort auf den Verkündigungsruf die Kehre zu Gott hin. Sie verweist aber andererseits darauf, daß die Kehre nur echt ist, wenn Geistesgaben für die Gemeinschaft entstehen. Christliche Verkündigung zwingt niemanden (das ist das individuelle Recht auf Freiheit), sie führt aber zur Weltverantwortung (das ist die kollektive Einbindung in das Reich des heiligen Geistes). Individuelle und kollektive Komponente sind komplementär in der Sache vereint. Das zeigt sich im entstehenden christlichen Gottesdienst und seinen dem Volkslied verwandten kollektiven Strukturen.

Summary : p.145.

VOLKSLIED UND KIRCHENLIED

1. 'VOLK' im Wort 'Volkslied' kann bedeuten: Nation, anderen Nationen gegenüber. In der Bibel gibt es aber nur einen relevanten Gegensatz: den zwischen 'Volk Gottes' auf der einen Seite und den Völkern, alle zusammen, den 'Heiden', den 'Gojim'. Mit einander 'toben sie und reden vergeblich, ihre Könige lehnen sich auf gegen den Herrn und seinen Gesalbten' (Psalm 2: 1,2). Zugleichzeitig sind sie, wieder alle zusammen, Objekt der weltumfassenden Liebe Gottes. Nirgendwo aber werden die Tugenden der unterschiedenen Völker speziell besungen. Mit Volkslied im Sinne von Nationalhymne und mit weiteren patriotischen Liedern, die die Vaterlandsliebe ausdrücken und fördern wollen, zumal bei der Jugend, kann die Kirche nichts anfangen. Wozu eine romantisierende Verherrlichung des 'Völkischen' in diesem Sinne führen kann, ist uns in der europäischen Geschichte namentlich des 20sten Jahrhunderts schauerhaft deutlich geworden. Menschen werden manipuliert. Viele sogenannte nationale Tugenden sind aufgezwungene Wunschträume, Projektionen nach hinten von dem was man sich für Heute und Morgen wünscht. Im besten Fall, wie bei dem dänischen Dichter N.F.S. Grundtvig, der sie bis in die heidnische Vorzeit zurückprojizierte, handelt es sich um christliche beeinflusste Ideale. Weiter gibt es noch Lieder aus Zeiten wie die Reformationszeit, in denen Glaubenskampf und Freiheitskampf durcheinander liefen, Lieder denen ein christlicher Inhalt nicht abzusprechen ist, und die fast wie Kirchenlieder klingen. So z.B. in den Niederlanden einige sogenannte Valeriuslieder (Wilt heden nu treden, O Heer, die daar des hemels tente spreidt, u.d.m.). Sieben stehen im holländischen 'Liedboek voor de Kerken'. Die Grenze des in diesem Fall Akzeptablen liegt wohl dort, wo der nationale Ton überherrschend wird, und eine Identifikation von Kirche und Nation droht. Man vergisst dann, dass wir durch das Sakrament der Taufe 'sommes reçus en l'Eglise de Dieu et séparés de tous autres peuples, et de toutes religions étrangères, pour être entièrement dédiés à lui, portans sa marque et son enseigne' (Confession de Foi - de Nederlandse Geloofsbelijdenis - 1561).
2. Eine zweite Bedeutung von 'Volk' im Wort Volkslied ist die des gemeinen Mannes, des durchschnittlichen Bürgers, Arbeiters, Bauers, des Volkes-auf-dem-Lande und in der Stadt. Volkslied in diesem Sinne umfasst den Singbestand dieses 'gemeinen Mannes'. Es begleitet den Menschen in allen Lebensumständen: Geburt, Jugend, Liebe, Heirat, Gesundheit, Krankheit, Tod, Freude, Schmerz, Ernst, Spiel, Natur und Jahreszeiten, zu Hause und auf der Reise, in Krieg und Frieden. Man könnte es sein Lebenslied nennen. Oft ist es lokal gefärbt und hat nationale Züge. Es gehört aber nicht zu den sub 1. genannten nationalen Liedern, weil nationale Gefühle auszudrücken und zu fördern nicht bezweckt ist. Es gibt
 - a. Lieder deren Herkunft sich in historische Nebel verliert. Sie haben wohl irgendeinen Autor gehabt, wenn schon dieser nicht mehr aufzufinden ist. In langen Zeiten ist Vieles am ursprünglichen Text geändert. Es gibt aber auch hier keinen Grund zur Romantisierung also in diesen alten Volkslieder Schätze 'völkischer Urweisheit' sich manifestieren würden. Die Kirche hat keinen Grund, dem Volk spezielle Weisheiten anzudichten. Wohl kommt alles was im Volke lebt, und was ihm widerfährt in diesen Liedern so wiedererkennbar zum Ausdruck, dass es sich die Jahrhunderte hindurch behauptet hat. Aber 'Offenbarungswert' hat es nicht. Die 'Vox populi' ist auch hier nicht die 'vox Dei'. Komprimierte Volksweisheit kann auch komprimierte Volkstorheit sein.
 - b. Neben diesem alten, in Herkunft und Entwicklung kaum zu trassierenden Volkslied steht das Volkslied, das Lebenslied Jedermanns, wie es bis an den heutigen Tag - wenn nicht das Volkslied in unserer Zeit von Transistoren und Plattenspieler einen schnellen Tod stirbt - angefertigt und gesungen wird, 'Schlager' die zu 'Evergreens' aufgewertet werden, weil 'das Volk' seine Gefühle und Lebenserfahrungen in ihnen wiedererkennt. Oft sind sie dazu absichtlich geschrieben. Bei einer Anzahl dieser Lieder ist deutlich ein pädagogischer und didaktischer Zweck spürbar. Auch hier liegen absichtliche Suggestion und Mani-

pulation auf der Lauer. Aber gerade diese Lieder können ein Spiegel sein, in den die Leute sich wiedererkennen, ein Widerschein dessen was sie sich wünschen möchten, eine Ausserung ihres Lebens-Bewusstseins. Ab und zu hat es christlichen Inhalt, wie z.B. 'Stille Nacht'.

Die Kirche hat diese Lieder zur Kenntnis zu nehmen wie sie alle menschliche Lebensäusserungen zur Kenntnis nimmt. Aber Quelle ihres eigenen Liedes kann es nicht sein, wie wir sehen werden.

3. Das Volkslied als Lied für Jedermann ist in Jedermanns Sprache geschrieben, in einfachen, direkt verständlichen Wörtern und in Bildern aus dem alltäglichen Leben. Darin unterscheidet es sich vom Kunst-Lied. Die Grenzen sind natürlich fliessend. Es gibt Volkslieder die vollauf 'poetisch' sind, wenn man Poesie versteht als eine Benützung der Sprache, die sich völlig der im Liede auszudrückenden Erfahrungswirklichkeit zuwendet, und Worte wählt mit nur einem Zweck: diese Wirklichkeit so getreu wie nur möglich nicht, wie in der alltäglichen Rede, zu beschreiben, zu analysieren, darüber zu argumentieren, sondern sie zu vergegenwärtigen, present zu stellen, sie also auch nicht wählt mit der Nebenansicht der Beeinflussung, des Behagen-wollens, der Anpassung an Geschmack des Publikums u.s.w. So kann auch ein Lied das kein Kunstlied ist, dennoch völlig 'poetisch' heissen.
4. Unsere Definition des Volksliedes als Jedermanns Lebenslied schliesst Club-, Vereins-, Partei- und Propagandalieder aus. Aber gerade hier könnte man geneigt sein, Parallele mit dem Kirchenlied zu ziehen. Die Kirche hat ja oft den Anschein als sei sie ein religiöser Verein im Volke, ein Zusammentreten einzelner religiös interessierter Menschen die zur Stärkung ihrer religiösen Erfahrung und ihre Gemeinschaftsgefühle bestimmte Lieder singt, die teilweise auch propagandistischen Wert haben; wir benützen in diesem Fall schönere Wörter wie 'evangelisierend' oder 'missionär'. Ihr Lied hätte dann eine instrumentale Bedeutung: Stärkung des Gemeinschaftserlebnisses der eigenen Gruppe und, mehr oder weniger, emotionelle Überwältigung von Aussenstehenden. L.L. Abertsen hat in seinem 'Lyrik der synges', Arhus 1978, über diese Art Lieder gesprochen und benützt Wörter wie Manipulation und Trance.
Es ist nicht zu leugnen, dass es auch sogenannte Kirchenlieder gibt, vor Allem bei den 'Evangelicals', die so geartet sind. Aber sie entsprechen dem Wesen des richtigen Kirchenliedes nicht. Denn:
5. Das Kirchenlied hat seinen Sitz im Leben im Gottesdienst. Hier sammelt sich die Gemeinde, aber nicht mit dem Zweck, die eigenen mitgebrachten religiösen Gefühle oder Überzeugungen auszusagen und sichselbst zu befestigen. Sie stellt sich unter das Wort Gottes, wie es in Predigt und Sakrament in ihrer Mitte sich ereignen will. Die Gemeinde äussert sich indem sie auf dieses Wort reagiert, antwortet, es sozusagen re-flektiert. Ihr Lied ist also gerade nicht gemeint als Selbstbefestigung einer Gruppe. Die Gemeinde hat ja ihr Wesen und Leben nicht in sichselbst, sondern in Jesus Christus. Sie findet sichselbst indem sie sich von sich selbst abwendet und sich hörend und antwortend auf den Herrn richtet. Gerade das Vereins-, Club-, Partei- und Propagandalied zeigt uns wie im Spiegel, was ein integeres Kirchenlied nie sein kann.
6. Besser als Partei, Verein oder Club, lässt die Kirche sich wie ein Volk definieren. Grosse Teile des menschlichen Lebens spielen sich ausserhalb des Vereins oder der Partei ab. In der Kirche aber handelt es sich nicht um religiöse Sonderinteressen die neben viele andere stehen. Die Gemeinde, wenn sie in die Kirche geht, stellt sich unter das Wort Gottes, wie es urteilend, begnadend, wegweisend, Zuspruch und Anspruch Gottes an Jedermann ist auf allen Gebieten des Lebens. Die Gemeinde bringt alles was sie als Ganzheit und alles was jeder seiner Mitglieder 'draussen' erlebt, leidet, hofft, versündigt, ja alles was die grosse Welt bewegt, mit in den Gottesdienst, vor Gottes Angesicht. So klingt es im Kirchenlied mit. Das Kirchenlied unterscheidet sich

aber prinzipiell vom Volkslied indem die Expression des Lebens wie wir es von uns selbst aus erleben, nicht ihr eigentlicher Zweck ist. Das ist und bleibt die Antwort auf das Wort, und das in diesem Antworten begriffene 'Gedenken' der Grossstaten Gottes. Aber in diesen 'debarim' Gottes handelt es sich - Inkarnation! - um das menschliche Leben in allen seinen Facetten. Also: alles Menschliche aber nicht an-sich, sondern wie es im Lichte des Wortes Gottes erscheint, ist im Kirchenlied mitbegriffen. Was Leben ist, was Hoffnung und Liebe, was Schuld und Not, alles was Mensch-sein ist, wird in der Kirche von Gott her verstanden. Er hat sich unser erbarmt. So, wie Gott es in seine Hand genommen hat, so geben wir es Ihm in die Hand (Psalm 10 : 14).

Ziel des Kirchenliedes kann also gerade nicht Vergegenwärtigung menschlichen Selbstverständnisses sein.

7. Wohl stimmt es mit dem Volkslied darin überein, dass es 'Jedermanns' Lied ist, dass es also in 'Jedermanns' Sprache gesungen wird. Einfache Wörter, direkte Bilder sind kennzeichnend. Aber nicht 'Jedermann' könnte es anfertigen. Nur der Dichter, der in und mit der Gemeinde, Gottes Wort, seine Debarim gehört hat, ist im stande, seine Wörter so zu wählen, dass sie keine tote Klichees sind, sondern so, dass ihre äusserste Möglichkeiten mobilisiert werden zur Vergegenwärtigung des geschehenen und in der Antwort der Gemeinde weiterklingenden Wortes Kirchenlieder brauchen keine Kunstlieder zu sein; sie sollen aber wohl vollauf poetisch sein. Der Dichter stellt seine Sprach-kreativität in den Dienst der Gemeinde.
8. Noch ein Letztes: Wie die meisten Völker eine eigene Sprache die ihr Lebensverständnis mit bestimmt, haben, hat auch das Volk Gottes eine eigene 'Sprache': die Gemeinde re-flektiert das Wort Gottes wie es uns anredet in der Heiligen Schrift. Biblische Begriffe und Bilder beherrschen darum weitgehend auch das Kirchenlied. Man soll sich dafür nich schämen. Das Kirchenlied ist nicht für Aussenstehende geschrieben: So bald sie es mitsingen, sind sie ja keine Aussenstehende mehr! Wenn diese Wörter und Bilder nur nicht klicheemässig benützt werden, wenn sie nur funktionell der Vergegenwärtigung dienen, darf man der Gemeinde etwas zutrauen, und muss nicht immer den Prozess der Verdummung mitmachen. Was beim ersten Hören keine Geheimnisse mehr hat, ist bald kaputtgesungen!

Literaturangabe

- L.L. Albertsen, Lyrik der synges, Arhus 1978.
K.E. Løgstrup, Die **ethische**Forderung, Kap. Poesie und Ethik.
G.E.W. Herngreen, Saline og Anamnese Hymn. Meddelelser 1980 I, S. 3ff.
G.E.W. Herngreen, Tanker i forbindelse med oversalttelse af salmer, Hymn. Meddelelser 1982 I, S. 13ff.
G.E.W. Herngreen, De integriteit van het kerklied, Mededelingen van de Dr. G. v.d. Leeuw-Stichting, aflevering 56, S. 4534 ff.
Georges Mourin, Les Problemes theoriques de la traduction, 1963.

Summary:

Unlike nationale and folks songs, church hymns don't intend to express or strengthen national feelings (1), common knowledge of life (2), or (religious) group loyalty (4). Hymns belong to worship as a commemorative answer to Gods Words and Acts. Human life appears in hymns as it is understood in the light of those Acts and Words of God (5,6). Just like folk songs hymns should be written in common, but not unpoetical language (3,7). Finally the Church has its own biblical inspired language for which she should not be ashamed in hymns (8).

Vom Kirchenlied zum Volkslied

Der Vorgang ist bekannt, daß Volksliedmelodien mit geistlichen Texten unterlegt (Kontrafakturen) und auf diesem Wege zu Kirchenliedern wurden. Ebenso ist bekannt, daß es geistliche Volkslieder gibt, die immer um Anerkennung in den Gesangbüchern zu ringen hatten. Wenig beachtet ist der umgekehrte Vorgang, daß ein genuines Kirchenlied durch die Art seiner Rezeption zum Volkslied wird. Bei diesem Vorgang ist zugleich eine Anfrage an die Definition des Volksliedes zu stellen. Da eine solche Definition bekanntermaßen schwierig ist, sei hier zunächst darauf verwiesen, daß jedenfalls weite Verbreitung, dauerhafte Annahme in breiten Volksschichten und schlichte Überzeugungskraft zu den Komponenten gehören, die ein Lied im Volke verwurzelt sein lassen und es damit zum Volkslied machen¹⁾. Zum Volkslied wird von manchen auch das Massenlied, das politische Lied gezählt, ein Lied, das eine Bewegung auslöst oder sie begünstigt, das ein allgemeines Gefühl aufgreift und verstärkt. Gerade dieser Aspekt des Volksliedes spielt bei denjenigen Kirchenliedern eine Rolle, die zu Volksliedern wurden, wie zu zeigen sein wird.

I.

Das erste Beispiel hängt mit der Reformation und ihrer Einführung zusammen. Paul Speratus' gereimte Dogmatik "Es ist das Heil uns kommen her" wurde in den märkischen und darüberhinaus in den preußischen Landen zum Kampflied der Reformation²⁾. Aus Neuruppin wird berichtet, daß die Tuchmacher

1) Herders Volksliedbegriff ist nach Hermann Strobach (Deutsches Volkslied in Geschichte und Gegenwart, Akademie-Verlag Berlin 1980, S.9) bedeutsam wegen der Einbeziehung der einfachen werktätigen Menschen: "Unter Aufnahme von revolutionären Ideen der westeuropäischen Aufklärung, besonders Rousseaus, hatte sich Herder zu einem führenden Repräsentanten eines bürgerlich-demokratischen Flügels der deutschen Intelligenz entwickelt, der ... die Verbindung zum Volk suchte." Herder wendet sich jenen Menschen zu, die "mehr durch Tätigkeit als durch Spekulation gebildet" sind und den "großen ehrwürdigen Teil des Publikums" darstellen. (cf. Herder, sämtl. Werke, ed. B.Suphan, Bd.5, S.182+200)

2) Albert FW Fischer, Kirchenlieder-Lexikon, Gotha 1878 Bd I, S. 179, sowie RGG¹ Bd III, Sp. 1288

unter Anführung durch von ihnen erwählte Geistliche mit diesem Lied durch die Straßen zogen und schließlich den Gottesdienst in der Klosterkirche derart störten, daß sie letztlich damit die Mönche aus der Stadt vertrieben und die Reformation durchsetzten. Bei der Betrachtung des Textes will uns scheinen, daß kaum die dogmatischen Formulierungen es gewesen sein können, die das Lied populär gemacht haben. Das Lied gehört jedoch zu den zeitlich ersten gereimten Zusammenfassungen der reformatorischen Lehre. Es enthält dabei einige leicht einprägsame Verse wie "Der Glaub sieht Jesum Christum an, der hat gnug für uns all getan" oder "Es ist gerecht vor Gott allein, der diesen Glauben fasset". Das Lied enthält nicht nur Kernsätze der reformatorischen Lehre, es spricht an einigen Stellen auch die sonst uns von Luther überkommene und dem Volke abgeschauete derbe Sprache: "Es war ein flashher Wahn dabei" (aus der ehemals 3. Strophe, die im EKG fehlt), "Vom Fleisch wollt nicht heraus der Geist" (Str.2), "das wirst du nimmer lügen" (jetzige Str. 5) usw. Auch die frische Melodie des alten Osterliedes "Freut euch, ihr Frauen und ihr Mann", ja der damit gegebene trotzige Charakter, der - in seiner abgeschliffenen Form - ³⁾ an eine Marschmelodie erinnert, haben gewiß Anteil an der Aufnahme des Liedes durch die Volksmenge. Man kann vermuten, daß biographische Angaben über den einstigen "päpstlichen und kaiserlichen Pfalzgrafen" D. Paul Speratus (bereits sein latinisierter Name ist ein Programm) die Verbreitung des Liedes fördern halfen⁴⁾. Er war durch seine Verhehlung während der Zeit seiner Tätigkeit als Würzburger Domprediger, durch seine Vertreibung, durch seine kecke Predigt im Wiener Stephansdom, die seine Anstellung in Buda unmöglich machte, durch seine spätere Verurteilung zum Tode in Olmütz, danach durch die Ausweisung aus Böhmen, schließlich durch seine frühe Begegnung mit Luther und

3) "Ein Volkslied entsteht also aus einem Lied beliebiger Herkunft, das von der Gemeinschaft aufgenommen und dabei im Laufe seiner Entwicklung vom Volke schöpferisch geformt wird." schreibt Wolfgang Steinitz (deutsche Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten, Berlin 1954, S. XXVI) und "Die Mitarbeit drückt sich am untrüglichsten in den Varianten aus, im Umsingen, in der ständigen Bereitschaft, ein Lied einer neuen Situation entsprechend umzugestalten, ohne sich um die Autorität eines Vorbildes zu kümmern." (ebenda S. XXV)

seine Tätigkeit als Reformator Ostpreußens bekannt und beinahe wie ein Märtyrer geachtet. Das Lied selbst ist in der Kerkerhaft in Olmütz entstanden, also kurz vor seiner Begegnung mit Luther 1522. Er war mit diesem Liede so etwas wie ein Held, der mit seinem persönlichen Einsatz für die Sache des neuentdeckten Evangeliums stand. Dem Liede kam dann gewiß auch zu Hilfe, daß es in Wittenberg schon im Achtliederbuch von 1523 stand. Das Entscheidende aber ist die Tatsache, daß dieses Lied eine Volksbewegung in Gang brachte. Dies allein macht es zu dem, was in unserem Sinne seinen Charakter als Lied des Volkes ausmacht. Die Zeit dieses Liedes als Volkslied war allerdings hauptsächlich auf die Jahrzehnte der Durchsetzung der Reformation beschränkt, obwohl es sich bis in die Gegenwart in allen evangelischen Gesangbüchern erhalten hat.

II.

Über sehr viel längere Zeit hat Luthers "Ein feste Burg" den Charakter eines Volksliedes bewahren können. Betrachtet man die Wirkungsgeschichte dieses Liedes, auf die es in unserem Zusammenhang vorwiegend ankommt, so sollte man dies nicht nur unter literarischen und musikologischen Gesichtspunkten tun, sondern vor allem unter soziologisch-politischen und gesamtgesellschaftlichen Aspekten. Hatten wir schon bei dem zuerst genannten Beispiel derartige Fragestellungen anklingen lassen, so sind sie bei dem Beispiel der protestantischen Marseillaise umso notwendiger⁵⁾. Über Luthers Bereimung des 46. Psalms und seine Entstehung ist genug geschrieben worden⁶⁾, sodaß es nicht

4) vgl. hierzu Handbuch zum EKG, Bd. II,1, S. 45 ff. und Kulp, Lieder unserer Kirche, S. 375 ff.

5) "Luthers wohl berühmtesten Choral =Ein feste Burg ist unser Gott= nannte Friedrich Engels angesichts dessen gesellschaftlicher Wirkung die =Marseillaise des Bauernkrieges=" (Thesen über Martin Luther zum 500. Geburtstag, Akademie der Wissenschaften, Berlin 1982, S. 26) - Das Urteil von Engels hebt mit Recht auf die entsprechende Wirkung des Liedes ab, dürfte aber wegen der Datierung auf den Bauernkrieg kaum zutreffen. Es charakterisiert vielmehr die Einschätzung des Liedes während der Zeit von Fr. Engels. Im Bauernkrieg spielte stattdessen bei Thomas Müntzer in Bad Frankenhausen 1524 das Pfingstlied "Nun bitten wir den heiligen Geist" mit Luthers drei hinzugefügten Strophen eine Rolle, vgl. a. Strobach a.a.O., S. 51.

6) zB. O. Schlißke, Handbuch der Lutherlieder, 1948.

nötig erscheint, hier noch etwas hinzuzufügen. Die Datierung des Liedes ist nach allem etwa in das Jahr 1527 zu legen, 1531 jedenfalls ist das Lied weithin bekannt. Seine Entstehung liegt also deutlich später als die des besprochenen Speratus-Liedes und hat darum seine Wirkung auch erst später entfaltet. Es ist bisher nicht überzeugend gelungen, seine Entstehung mit einem bestimmten wichtigen Ereignis (zB Worms) in der Biographie Luthers in Beziehung zu bringen. Seine Wirkung ist vielmehr von der Gestalt Luthers insgesamt und von der Bewegung der Reformation her zu deuten. Auf den Bekanntheitsgrad und die Verbreitung des Liedes im 16. und 17. Jahrhundert kann man durch die große Zahl der Abdrucke in allen Gesangbüchern schließen.

Noch im reformiert beeinflussten zweiteiligen Berliner Gesangbuch, das ursprünglich von Johann Crüger redigiert wurde, zeigt die Ausgabe von 1700⁷⁾ die rhythmische schwierige Melodie in unsprünglicher Gestalt. Erst im Zeitalter des Pietismus und Rationalismus ist die Melodie dann zurechtgesungen worden zu der isometrischen Gestalt, die wir in Preußen im 19. Jahrhundert allenthalben finden⁸⁾. Der Text ist merkwürdigerweise völlig unberührt geblieben. Sein höchstes Ansehen im Volk gewann das Lied in dieser zurechtgesungenen Form am Ende des 19. Jahrhunderts, als aus der preußischen Kirche die Volkskirche der wilhelminischen Ära wurde, als man die Reformationsfeiern mit patriotischem Beigeschmack beging und das Lutherlied zur deutschen evangelischen Hymne wurde. Stehend und mit nationalistischer Begeisterung wurde es mit seinem trotzigen, den Teufel herausfordernden Text gesungen. Pathetisch klangen jetzt die Worte von der festen Burg, Luther als nationalen Held erfassend, wie wenn es galt, nach dem Sieg den Choral von Leuthen anzustimmen. Hier sei gestattet, darauf hinzuweisen, daß im gleichen Jahrhundert eine Reihe von europäischen Nationalhymnen aus Kirchenliedweisen oder auch -texten entstanden und zu Liedern ihrer Völker wurden.

7) Berlin 1700, verlegt bei der Saalfeldischen Witwe, Teil II

8) diese Fassung erscheint zB. in den urheberrechtlichen Eintragungen des Gesangbuches von Brandenburg 1870 und bei dem Beschluß der Provinzialsynode von 1884.

An Luthers Lied über den 46. Psalm ist deutlich, daß es geradezu in dem Maße zum Lied des Volkes wurde, wie die Kirche sich als eine Volkskirche verstand. Diese Entwicklung wurde durch die Zeitströmung eines patriotischen und romantisierenden Rückgriffs des Volksliedes auf die Liedtraditionen des 16. Jahrhunderts begünstigt⁹⁾.

Der Bruch entsteht erst gleichzeitig mit dem Ende des Hurra-Patriotismus in Deutschland. Die erste mir bekannte literarisch belegte Hinterfragung des Lutherliedes geschah durch Jochen Klepper im Blick auf das Schicksal von Frau und Kind zwei Tage vor seinem Freitode: "Gott weiß, daß ich ihm dies nicht geloben kann wie Luther es vermochte =nehmen sie den Leib, Gut Ehr, K i n d u n d W e i b, laß fahren dahin...= Leib, Gut, Ehr - ja!"¹⁰⁾. Wenn jemand ein Recht hatte, an diesem Lied zu rütteln, dann Klepper, der unter Hitlers Judenverfolgung mit den Seinen zu leiden hatte. Von dieser Stunde an war es nicht mehr möglich, ungebrochen die Zeilen dieses Liedes zu singen. Die Volkskirche hatte in Deutschland ihr Ende erreicht, hier ist eines der Symptome. Eine neue Situation verändert auch den Charakter eines Kirchenliedes, das zum Lied des Volkes geworden war. Die "Gott mit uns"-Ideologie in ihrer Vordergründigkeit war zerbrochen.

-.-.-.-.-

Herder's These =Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde= will uns daran erinnern, daß Lieder dann lebendiges Volksgut sind, wenn sie wirklich gesungen werden. Die Nagelprobe bei Kirchenliedern ist dann die gleiche, nämlich ob sie von vielen gesungen werden und so im Volke leben. Dann aber ist mit der Frage nach der Wendung vom Kirchenlied zum Volkslied auch die Frage nach dem kulturellen christlichen Erbe und seiner Aufnahme in der Gegenwart gestellt. Bei der gegenwärtigen Interpretation Luthers wird gesagt, daß die Reformation "dadurch gekennzeichnet ist, daß sie mit der Umgestaltung der Kirche das in der damaligen Situation entscheidende Kettenglied für eine Veränderung der Gesellschaft erfasste".¹⁴⁾ "Kein Weg führte an der Kirche vorbei"¹⁵⁾. Dies bedeutet, indem das Kirchenlied zum Lied des Volkes wird, zugleich die Kirche als eine gesellschaftlich wirksame Kraft zu erkennen und sich ihr in einer bestimmten Weise zu stellen. Es bedeu-

14) Horst Bartel in "Martin Luther und unsere Zeit", Aufbau-Verlag, Berlin 1980, S. 36

15) Thesen über Martin Luther, a.a.O, S. 7

tet aber auch die gesellschaftliche Hinterfragung dessen, was die Kirche tut. Auf dem Hintergrund dieser Probleme werden sich Kirche und Gemeinde damit auseinandersetzen haben, ob und in welcher Weise sie legitime Erben des aus ihren eigenen Reihen hervorgebrachten Lied-Kultur-Gutes sind. Daß bei einer kirchlichen Beurteilung des überkommenen Liedgutes die biblische und bekenntnismäßige Position der Kirche eine entscheidende Rolle spielt, sollte sich dabei von selbst verstehen. Dann wird die Kirche auch in der Lage sein, die Rezeption ihrer Lieder durch das Volk recht einzuschätzen.

SUMMARY

From Hymn to Song of the People.

Some observations are offered on when a hymn becomes a "song of the people" (Volkslied). Paul Speratus's "Es ist das Heil uns kommen her" was taken up by the people in Brandenburg-Preussen and became the "campaign-song" of the Reformation. Luther's "Ein feste Burg" reached its greatest strength as a popular protest-song in the Kaiser's Germany of the end of the 19th century, at a time of great nationalistic fervour. The Church was seen as a Church of the People. This hymn's period as a "Volkslied" was brought to an end by Jochen Klepper's critique, based on deep personal suffering. These observations go on to show how Herder's concept of the "Volkslied" has to be related particularly to (political) folk movements. Furthermore, when a hymn goes on to develop a life of its own as a song of the people the Churches should ask themselves what cultural tradition consists of, and whether they can legitimately lay claim to songs handed down in this way.

Eine gattungstypologische Betrachtung von Text und Melodie des Liedes "Du Lenze gut" Konrads von Quernfurt aus dem 14. Jh. läßt die Problemstellung des Tagungsthemas vielleicht bewußter werden. Dabei können in diesem Rahmen mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben werden.

Ziel der Untersuchung soll es sein, von einem Phänomen ausgehend zu den verschiedenen Möglichkeiten einer Gattungszuordnung vorzudringen. Dabei verschiebt sich die jeweilige Gattungszuordnung immer wieder durch die Anwendung anderer Kriterien. Die Eindeutigkeit einer Zuordnung im Spätmittelalter mag vielleicht von vornherein fragwürdig erscheinen. Trotzdem verhilft dieses Verfahren dazu, die Kriterien selbst immer bewußter funktional einsetzen zu können.

Meistens wird "Du Lenze gut" als "meistersingerisches Osterlied" (Kothe, Osterlieder, S. 54) oder "Lied im Meistersingerstil" (Ameln, Brief) klassifiziert. Also ein richtiges Meisterlied? Oder allgemein ein geistliches Lied zum Osterfest? (s. Bäumker I, S. 11)

1) Um den "Lenzen" als Meisterlied klassifizieren zu können, dafür sprechen folgende gewichtige Kriterien: a) Barform A A B (7-7-3 Zeilen), sogar mit Anklängen an einen Reprisenbar durch melodisch-motivische Verklammerung von Stollen und Abgesang; legt man die Fassung Glogau (ca. 1480) zugrunde, ergibt sich sogar eine barförmige Gliederung innerhalb der einzelnen Formteile in musikalischer Hinsicht.

b) geistliche Ausrichtung des Textes auf das österliche Heilsgeschehen

c) Einarbeitung von Zitaten aus lat. Hymnen (Nachweise bei Kothe, S. 52f.)

d) meistersingerlicher "Wissenssprunk" und damit geistliche Didaxe (z. B. Oster in verschiedenen Sprachen, Str. 2, s. Anhang)

Aber: Nagel gesteht in seinem Buch "Meistersang" (1962, S. 2) ein, daß eine klassifikatorische Abgrenzung des Meistersangs, namentlich im Hinblick auf dessen Vorphase im 14. Jh., kaum möglich sei. Da unser Lied im 14. Jh. - Konrad verstarb 1382 - und zwar dem Entwicklungsstand seiner Melismen zufolge, m. E. zwischen 1360 und 1380 entstanden ist, tun sich sich selbst von Seiten der Meistersangforschung Zweifel an der eindeutigen gattungsmäßigen Zuordnung des Liedes auf. (Bezüglich des Alters sind die Melismen der Großen Tageweise Peters von Aarberg v. ca. 1350 mit denen der Lieder des Mönches von Salzburg in der Mondsee-Wiener Liederhsr. verglichen worden)

Literatursoziologisch stimmt zwar Konrads Tätigkeit als Pfarrer mit dem Bild eines Meistersängers überein, da diese wegen ihres geistlichen Amtes oft als Merker in einer geistlich orientierten Kunst tätig waren (Nagel 1953), nicht mit seinem Tätigkeitsfeld in mehreren mitteldeutschen Flecken, wenn man seine vollendete dichterisch-kompositorische Technik danebenhält.

Seine Beherrschung der künstlerischen Mittel ließe am ehesten auf das Vorhandensein der künstlerischen Technik vor ihrer Etablierung in Singeschulen schließen.

2) Werkanalytisch betrachtet entspricht "der Lenz" teilweise dem, was Gudewill in MGG 8 (746) als "Lied" definiert: Es ist "eine Komposition eines strophischen Textes, die sich eng an den Aufbau des Gedichtes anlehnt." Hier entsprechen sich Text und Musik in der Barform. Auch gleiche Verszahl der Strophen, Zeilensymmetrie und lyrischer Inhalt treffen hier zu.

Indes kann von kleiner Dimension bei fünf Strophen á siebzehn Zeilen keine Rede sein, und musikalisch scheint auch der Ambitus von nahezu einer Duodezime gegen den landläufigen Begriff von einem Lied zu sprechen. Nach Vergleichen mit Meisterliedern aus der Kolmarer Hsr. und weiteren Meisterliedern bei Nagel (1962) muß hier allerdings die melodische Einprägbarkeit in Richtung Volksläufigkeit sowie die kompositorisch-motivische Verflechtung in Richtung Kunstlied hervorgehoben werden. (z.B. Schlußphrase des Stollens und Abgesangs, Melismen selbst, Beziehung von Vers 1 und 2 des Stollens durch gleiche Melodie, durch Überleitung variiert)

3) Hübners traditionellem Verständnis von Volk als Gegensatz zu Oberschicht muß heute widersprochen werden, wenn er das Lied esoterischen Gesellschaftskreisen zuordnet. (Hübner, Geißlerlieder, S. 219).

Mit E. Klusen (Volkslied, Fund und Erfindung, Köln 1969, S. 189f.) kann man heute die Weltgeistlichen Glogaus und die Nonnen eines Klosters in Liegnitz als eine der Gruppen des Gesamtbegriffes 'Volk' ansehen, die die jeweils ihrer Gruppe entsprechenden Lieder singen. Zieht man die zeitliche Sukzession des Liedes durch seine Veröffentlichung in Trillers Singebuch (1559) und Corners Gesangbuch (1631) weiter in Betracht (die Hübner bewußt umgeht), erscheint die Volksläufigkeit und der Popularisierungsprozeß des Liedes in einem anderen Licht.

Ein weiteres Indiz für die Popularisierung wäre die Betrachtung der verschiedenen Fassungen des Liedes in Handschriften und Drucken, die durchaus Umsingevarianten im Sinne Wioras aufweisen. (vgl. Wiora, prod. Umsingen, JbLH, 2, 1956, S. 49f, Prototypen..; eine Synopse kann dies deutlich machen)

4) Darüberhinaus ist auffällig, daß "der Lenz" in der ältesten Überlieferung (Ms. 1305 d. UB Leipzig) unmittelbar vor lat. liturgischen Ostergesängen steht, im Glogauer Liederbuch sowie im Gesangbuch eines Nonnenklosters a. d. Anfang des 17. Jhdts. (Breslau, Diözesanarchiv, Kothe, S. 48f.) sogar im engen Zusammenhang mit "Victimae paschali", ja in Glo sogar der Reihenfolge nach mit zwei Gesangsteilen des "Victimae" verschränkt ist, gefolgt von "Christ ist entstanden", das im "Lenzen" in der letzten der ursprünglichen Strophen zitiert wird!

Also auch ein liturgienahes geistliches Lied im Sinne Janotas? Vielleicht ebenfalls für Prozessionen bestimmt, wie seine wesentliche lat. Vorlage "Salve, festa dies"?

5) Immerhin hat der "Lenz", wenngleich bei Triller in textlich umgearbeiteter textlicher Form, Eingang in zwei Gesangbücher gefunden. (Triller 1559, Corner 1631). Bei Corner besteht sogar die Möglichkeit, daß es sich in den späteren Auflagen seiner Gesangbücher noch bis an die Schwelle zum 18. Jh. gehalten hat, da Bäumker seinen Abdruck des Liedes mit 1649ff. datiert. (s. Anhang) Jedoch ist seine ausschließliche Verwendung in der Kirche nicht gesichert, da zumindest Corner in seiner Dedikation von 1631 ausdrücklich auf den Gebrauch seiner Lieder auch zu Hause hinweist. (Bäumker I, S. 216) Zudem setzt er das Lied an die letzte Stelle seiner Osterlieder. (J. Mantuani, Gesch. d. Musik in Wien I, Wien 1904, S. 182 u. 183, Anm.)

Nimmt man Nagels Behauptung (1952, S. 93) ernst, daß viele Meisterlieder als Vorlage für Kirchenlieder gedient haben könnten, könnte mit dem "Lenzen" der erste direkte Beleg für die Verwendung von Meisterliedern als Kirchenlieder geliefert werden, ein Nachweis, den uns Nagel selbst schuldig bleibt.

Allerdings bezweifelt schon A. J. Rambach in seiner "Anthologie christlicher Gesänge" v. 1817, wo das Lied durch Rezeption von Jacobis "Alten und Neuen Theologischen Sachen" v. 1726 zumindest literarisch-ästhetisch weiterlebte, daß das Lied in der Kirche gesungen worden sei. (S. 406) (vgl. Wackernagel II, S. 389)

6) Die Problematik einer Gattungszuordnung unseres Liedes mag ein letzter Tatbestand erhellen: Wie oben schon angedeutet, bezieht Konrad wesentliche Teile seines Textes aus lat. Hymnen. Dabei entsteht eine Bildkette wie Erwachen der Natur nach der Winterszeit-Erlösung des Menschen-Festzeit-Festtag-Christi Sieg der Auferstehung-Triumph über das Böse-Freude-Schall Musik; (wobei über die mittelalterliche Technik einer mehr bildmäßig orientierten Poiesis zu reflektieren wäre)

Konrad entnimmt jedoch seinen Frühlingstopos nicht dem Salve-festa-dies-Hymnus des Venantius, was ja sehr naheliegend gewesen wäre, sondern er bezieht diesen aus der popularisierten und erstarrten Minnelyrik (dem 'Volkslied'?), wie das Lied "O süßer mei" aus dem Königsteiner Liederbuch verrät. (Sappler, Das Königsteiner Liederbuch, Nr. 24). Dies Lied bringt die Eingangstopoi "des Lenzen" in exakt derselben Reihenfolge, deutet diese aber im Sinne der Minne aus. (Ein weniger starkes Parallelbeispiel wäre 'Nun will der Lenz uns grüßen', wo die Topoi nicht in derselben Reihenfolge erscheinen.)

Die Gegenüberstellung lautet:

Du (O, in Hsr. 1305, Leipzig) Lentze gut- O süßer mei

Zwar Du bist mancher Lusten voll - inn hohem lust erzeigen sich

Was creaturn der winter frauden

sparte

-was uns vertrückt der winter hart

Das hast Du sie ergetzet wohl

-der tut mit Freuden loben Dich

Corner (1625) 1631, dessen Nachtrag 1649 ff.

Konrad von Quernfurt:
Du Lenze gut, des Jahres
teures quarte, (14.Jh.)

Quellen: (Auswahl)

- a) Ms. 1305 d. UB Leipzig, Anf.-Mitte 15. Jh.
- b) Das Glogauer Liederbuch (ca. 1480)
- c) Singebuch des V. Triller (1555 bzw. 1559), veränd. Text
- d) Gesangbuch G. Corner v. 1631f.
- e) Gesangbuch eines Nonnenklosters in Schlesien, Anf. 17. Jh. (hpts. Antiphonarium f. d. Osterzeit entnommen: J. Kothe. Die dt. Osterlieder des Mittelalters, Breslau 1939, S. 45ff.)

Anm.: Die kompilatorische Wiedergabe aus Bäumker und Glogau hat ausschließlich drucktechnische Gründe!

DD Len - ge gut des Jah - res thew - res quar - te, zwar
 Was Käl - te hilt er jh - res zwan - ges zä - gel, Das
 du bist man - cher li - sten voll, was Cre - a - tur den
 ist nun le - dig vn - de frey, Es flim, es schwim, es
 Wint' an fremdt er - spar - te, das ha - ftu sie er - ge -
 geh odr ha - be flü - gel auß wei - cher Schöpf - lung daß
 get wol, denn du bist lind vnd nicht so kü - le, Als ich
 es sey, Im lufft, im weg, o - der auß Er - den, Das - selb
 wol an den win - den füb - le, die jez - undt so süß -
 be - wei - set mit ge - bür - den, wie jhm so lieb sey
 lich wähn, } Die Son - ne spilt den liech - ten schein, Nun
 ge - schehn, }
 fin - get lie - ben Dö - ge - sein, Jhr solt dem Schöpf -
 fer lo - bes jähn.

1) Triller hat hier die Note a.

2. Vil hat der lenze lust, wenn wir's betrachten,
 dazu so hat er einen tag,
 wir alle mögen nicht sein lob vol achten,
 der christentum sich freuen mag.
 Des auserwählten tages wurden
 soln wir heut in lobes girden²⁾
 hoch heben und frölich sein.
 Das ist der tag, den uns hat got geschaffen,
 in ihm so soln wir freuden han,
 die leien solen lernen von den pfaffen,
 wie er sich wölle nennen lan.
 Der griechen pasca ihn beschreibt,
 der jude bei dem phase bleibt
 so nennet ihn transitus latein.
 So ist er über deutsche lant
 der österliche tag genant,
 an ihm so wante³⁾ adams pein.

3. Sei hochgelobter tag der freud' begrüßet,
 gelobet sei er ummermehr,
 der dich mit seiner offerstende⁴⁾ süßet,
 Christ osterlamb und opfer herr,
 der mit sei'm tode den tod kan sterben,
 davon kommet, daß wir erben
 mit ihm in seines vaters reich.
 Wald unde laub, sath, kle, gras unde blumen,
 die wollen sich zuliben dir.
 in freude groß sieht man sie heute rumen,⁵⁾
 Christ auf dein lob stet al ir gir.
 Das wähn' ich wenn sie könnten sprechen,
 an ihnen solt' es nicht gebrechen,
 sie lobten dich herr alle gleich.
 Du hast gesieget in dem streit,
 des todes fürste niederleit,⁶⁾
 seine groß gewalt muß geben weich.

4. Der mit dem holz den menschen überlistet,
 am holz er überwunden ward,
 des soln wir alle frölich loben Christum,
 daß er uns büßte falles schar.⁷⁾
 Du satanas scheußlicher scherge,
 Christ gezämet hat dein erge,⁸⁾
 Christ dir die nacht großen raub nam.
 Die nacht erschien vorhin an pharaone,
 da ihn verschlang das rote mer,
 der israel nicht wollte haben schone,⁹⁾
 Christ löste hint¹⁰⁾ gefangen her.
 Da er der hölln began zu nahen,
 frölich die alten väter sahen,
 da er gewaltiglichen kam.
 Des sie begerten, das geschach,
 der hölln riegel er zerbrach
 und löste manchen mit adam.

5. In freuden groß laßt ir euch heute horen,
 laßt klingen süßer kelen klang,
 ir lein in kirchen, ir pfaffen in dem chore,
 zu widerstreit¹¹⁾ sei eur' gesang.
 Nu singet: Christ der ist erstanden
 heute von des todes banden,
 darnach solt ir mit fleiße gan.
 Ir solt euch mit dem osterlamme speisen
 und trinken dazu auch sein blut,
 den wahren Christ solt ir mit lobe preisen,
 daß er euch solche güte tut.
 Ir lobt den heiland, der euch freiet,
 freudenjahr ir weit beschreiet,¹²⁾
 der knecht sol vorbaß¹³⁾ freiheit han,
 Du lenze hast ein großes len,¹⁴⁾
 dich teuert Christi offersten,
 der uns entschlug des schweren ban.

2) jeha z sagen 3) girden = Begierden 4) wante = wendete sich 5) offerstende = Auferstehung 6) rumen = rühmen 7) wyderleyt = niederliegt 8) daß er uns büßte fallt
 schar = daß er uns heilte (ausbesserte) von des (Sünden-) Falles Schaden 9) erge = arges Treiben 10) wollte haben schone = Schöpfung zumal werden lassen wollte 11) hint
 hinc Nacht 12) zu widerstreit = um die Wette 13) beschreiet = ausruft 14) vorbaß = in Zukunft 15) len = Geschenk

Anmerkung zum Anhang :

Melodie und Text der ersten Strophe des Textes sowie der Melodie sind entnommen aus: Wilhelm Bäumker, Das katholische Kirchenlied, I, Hildesheim 1962 (Nachdr.) Nr. 281.

Die restlichen nur textlich wiedergegebenen Strophen sind entnommen aus: Das Glogauer Liederbuch, in: Das Erbe deutscher Musik, Bd. 4, hrsg. v. Heribert Ringmann, Textrevision Joseph Klapper, Kassel 1954 (1. Auflage 1936), S. 10.

Die Kompilation aus zwei verschiedenen Quellen hat ausschliesslich drucktechnische Gründe, ist aber für die Zwecke der Tagung statthaft und dient nur der Orientierung der Leser!

Da hier keine textlinguistischen Probleme zur Diskussion stehen, legitimiert sich die Benutzung des von Klapper sprachlich geglätteten Textes.

SUMMARY

This attempt at an analysis and classification of the 14th century Hymn "Du Lenze gut" by Konrad von Quernfurt will show that any categories applied to late mediaeval material, particularly, will depend to an appreciable degree on the type of criteria used to define them.

Although this hymn could be classified as a "Meisterlied" (i.e. a song by a "Meistersinger" or "master-singer"), certain of its structural characteristics, as well as some historical facts, suggest affinities with other categories. These are: the Art-song (Kunstlied) in its melodic-motivic relationships; the Folk Song in its 'singability', and its melodic variations; the hymn (or "geistliches Lied") in its many features inherited from liturgical hymns; and the reformation hymn ("Kirchenlied") by its inclusion in the hymn collections of the 16th and 17th centuries.

the tentative nature of this particular category manifests itself in the fact that Konrad uses at one and the same time parts of 'geistliche Hymnen' (hymn) and "spring" themse from the "Minne" lyrics (of the "Minnesänger" or German equivalent of the troubadours). These facts however make it all the more desirable to define it thus.

Luther über Kirchenlied und Volkslied

Von Jürgen Henkys

Für die Stellung des späten Luther zum deutschen Volkslied einerseits und zum lateinischen Kirchengesang andererseits ist ein Stück aus der Überlieferung der Tischreden interessant (WA.TR 5, Nr. 5603). Es stammt aus dem Jahr 1543. Ich gebe den Text in leicht geglättetem Deutsch. Die aus dem Lateinischen übersetzten Passagen unterstreiche ich, ebenso stehengelassene lateinische Wendungen. In runden Klammern werden Urtext-Formulierungen hinzugefügt, in eckigen Klammern Ergänzungen.

Über die Musik Davids sprach er zu einem Saitenspieler (ad citharoedum): Lieber, schlaget mir eins, wie David hat geschlagen. Ich halt, wenn David jetzt auferstünd von den Toten, so würde er sich wundern, wie doch die Leute so hoch wären kommen mit der musica. Wenn er hat geschlagen, so wird's [so] gegangen sein: Meine Seele [erhebt den Herren] - er sang es im achten Ton -; denn die Laute [Davids] hat nur (schlecht) ein decachordum gehabt. Wie geht es zu, daß wir in carnalibus so manch fein poema und so manch schön carmen haben, und in spiritualibus haben wir so faul, kalt Ding?

Er nannte (recitabat) einige deutsche [Lieder]: "Das Turnier von den Vollen" etc. [und sagte] : Ich halt, es sei das [die Ursache, wovon Paulus in Römer 7 schreibt:] "Ich sehe [aber ein anderes Gesetz in meinen Gliedern,] das da widerstreitet [dem Gesetz in meinem Gemüte]". Es will da [im Geistlichen] nicht also fließen. Es gehet da nicht so vonstatten als dort [im Fleischlichen].

Von den kirchlichen [Gesängen] empfahl er vor allem das [Lied vom] "Leben im Holz", und er sagte, dieses und ähnliche seien zur Zeit Gregors gemacht worden. Vor seiner Zeit sei es noch nicht dagewesen. Es sein einst (etwa) fein Schulmeister und Pfarrer gewesen, die es gemacht haben und danach auch erhalten. Die Schulen haben das meiste bei der Kirchen getan, und die Pfarrer sein ecclesia gewesen.

Das ist nur eine Äußerung Luthers zum kirchlichen Singen unter zahlreichen anderen. Aber es mag nützlich sein, sie einmal für sich selbst sprechen zu lassen, ohne Rücksicht auf das, was wir in dieser Sache sonst noch von Luther wissen.

Spielt der Musiker, dem Luther hier begegnet, die Harfe oder die Laute? Für die Harfe spricht, daß Luther sich veranlaßt sieht, von David zu sprechen; für die Laute, daß dieses Instrument ausdrücklich genannt wird. Aurifaber hat sich in seiner Bearbeitung des Stücks für einen "Harfenschläger" entschieden. Ob nun Laute oder Harfe - die spielerischen Möglichkeiten beider Instrumente gehen zur Zeit Luthers weit über die der "zehn Saiten" Davids (Ps.33,2; 92,4) hinaus. Wenn David den musikalischen Fortschritt, wie er sich in der Renaissancemusik darstellt, wahrnehmen könnte - er würde in helles Erstaunen geraten! Luther stellt sich vor, daß die Musik Davids der Modellton-Psalmodie ähnlich war, und singt, um das zu verdeutlichen, den Anfang des Magnificat im 8. Psalmton. Das ist aber eine Melodik, die ein Instrumentalist des 16. Jahrhunderts längst nicht mehr als maßstäblich ansehen kann, und auch Luther scheint sie nicht sehr hoch zu bewerten.

Warum dann aber die Aufforderung: "Schlaget mir eins, wie David hat geschlagen"? Die Harfe läßt Luther an den zur Harfe singenden David denken. Nun kommt es ja aber nicht darauf an, wie David gesungen hat, sondern was. Und so wendet sich der Gedanke alsbald: Er gleitet von der Differenz der instrumentalen Möglichkeiten und musikalischen Stile (einfach / fortgeschritten) hinüber zur Differenz der Liedinhalte und ihrer theologischen Qualifikation (geistlich / weltlich). Dabei scheut Luther sich durchaus nicht, beide Bewertungsweisen auch miteinander zu verschränken: Das weltliche Lied ist nicht schon damit schlecht, daß es weltlich ist. Das geistliche Lied ist nicht schon damit gut, daß es geistlich ist. Die carnalia können als "fein poema" und "schön carmen" begegnen, und die spiritualia als "faul, kalt Ding".

Damit ist der Unterschied geistlich / weltlich allerdings nicht aufgehoben. Sonst hätte Luther David gar nicht erst ins Spiel zu bringen brauchen. Vielmehr kommt es darauf an, die Armut an und in geistlichen Liedern wirklich als solche zu empfinden - und sie dann auch theologisch zu deuten. Luther hilft sich mit Römer 7. Im Menschen wirkt zweierlei Gesetz. Das Gesetz der Sünde das ich in den "Gliedern" habe, widerstreitet dem Gesetz Gottes, dem sich mein "inwendiger Mensch" anvertrauen will. Und diese Hemmung des geistlichen Lebens hat ihre Wirkung auch im Lied-

schaffen: Das geistliche Lied läßt sich vom weltlichen Lied überflügeln!

Für das Singen in carnalibus, in der Sphäre des Fleisches, gibt Luther Beispiele. Eines davon hat der Mitschreiber festgehalten, das "Turnier von den Vollen". (Incipit: "Ein thornier sich erhaben hat". Text bei L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 1844, IV 234. Nachdruck in: Der Kuckuck auf dem Birnbaum saß. Alte deutsche Volkslieder, gesammelt von Ludwig Uhland, Berlin 1980, 107-109.) In sieben Strophen zu zwölf Zeilen beschreibt es das Gelage einer Saufkumpanei unter ironischem Rückgriff auf Sprache und Brauchtum der Ritterspiele.

Hat Luther auch dieses Lied für ein "fein poema" und "schön carmen" gehalten? Das kann man sich schwer vorstellen. Er nennt nicht, wie es doch nahegelegen hätte, ein inniges, auch nicht ein kämpferisches Volkslied. Sondern er führt einen Text an, der für jeden erkennbar an dem haftet, was das "Gesetz in meinen Gliedern" anrichtet. Dazu paßt, daß Luther im Fortgang auch nicht von den Möglichkeiten der Kontrafaktur spricht. Ja, auch das deutsche reformatorische Kirchenlied, das man so gern mit dem Volkslied in Zusammenhang bringt, bleibt unerwähnt. Vorbildlich für den Kirchengesang sind ihm an dieser Stelle nicht die eigenen Lieder und nicht die der Freunde. Was wir für einen Liederfrühling halten, ist ihm in diesem Redestück gar Anlaß zur Klage: "...und in spiritualibus haben wir so faul, kalt Ding". Sein Blick geht vielmehr zurück zu den mittelalterlichen Kreuzeshymnen. Unter der Überschrift "Vita in ligno" verbirgt sich wahrscheinlich das "Vexilla regis prodeunt" des Venantius Fortunatus (geb. um 535, gest. nach 600), vielleicht auch dessen "Pange lingua gloriosi / proelium certaminis". Luthers Zeitangabe wäre dann ganz korrekt.

So empfiehlt er hier nicht das zeitgenössische deutsche, sondern das um tausend Jahre ältere lateinische Kirchenlied. Bei aller Hochschätzung der musikalischen und poetischen Möglichkeiten, die dem Volks- und Gesellschaftslied seiner Zeit zugute kommen, hält Luther daran fest, daß das Kirchenlied geistliches Lied und damit eine Größe sui generis ist. Es kann durch artistische Meisterschaft gewinnen. Es kann durch Kontrafakturen bereichert werden.

Aber es steht und fällt mit dem, was es singend s a g t ! Nicht der Hierarchie sind die wesentlichen Kirchenlieder zu verdanken, auch nicht dem "Volk", sondern Schulmeistern und Pfarrern, also solchen Christen, deren Auftrag es war, im Dienste des Evangeliums zu lehren und zu predigen. Sie sind im eigentlichen Sinne ecclesia gewesen. Und wenn sie mehr als andere etwas für die Kirche getan haben, dann ^{gehört} dazu auch das von ihnen geschaffene und von einer Generation zur anderen erhaltene Kirchenlied.

Summary: In this paper is given the text of a rather unknown item in the 'table-talks': sentences on secular and spiritual hymnody, spoken by Luther in 1543, when he met a harper. The interpretation points out some of his remarkable opinions:

1. In artistic concern the secular songs are advancing, while spiritual hymns fall behind.
2. The reason of this is written in Romans 7:23.
3. Looking for examples of good church hymnody Luther doesn't mention any German reformation hymn. But he underlines the Latin hymns on the cross, made thousand years ago (Venantius Fortunatus).
4. Good hymns are made and are kept in use neither by the hierarchy, nor by the court, nor by the folk, but by congregational teachers and preachers.
5. The crucial point in church hymnody is not how to sing, but what singing has to say.

Helmut Krüger, Perleberg - DDR

Philipp Nicolais Wächterliedmelodie - nur eine Melodie?

Ein Beitrag zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses

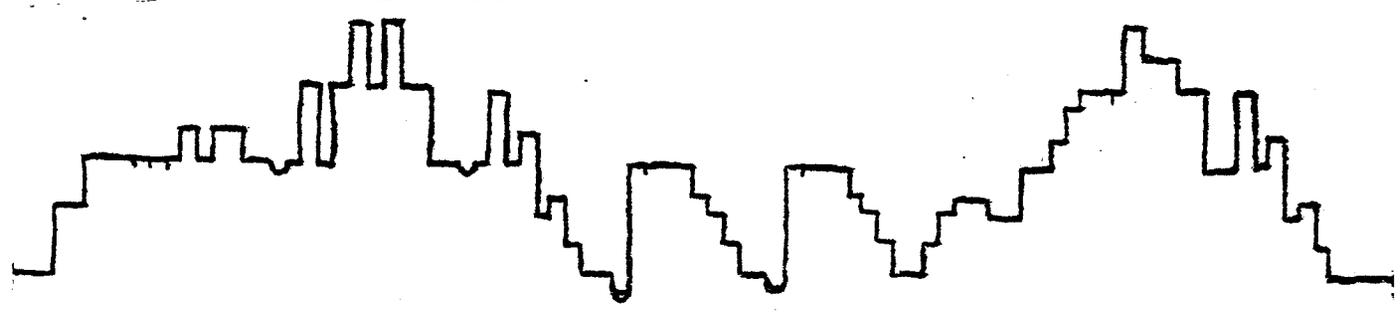
Philipp Nicolais Wächterlied hat in Bezug auf das Wort-Ton-Verhältnis einige auffallende und bemerkenswerte Eigenschaften. Zunächst scheint die Melodie dem Text unverwechselbar auf den Leib geschrieben zu sein trotz anderer Texte, die auf dieses Vermaß gedichtet worden sind. Das Bläsermotiv gleich am Anfang bei den Worten: „Wachet auf“, das Singemotiv bei dem Wort: „Stimme“, die hohen Töne bei den Worten: „sehr hoch auf der Zinne“ und schließlich die vielen auf- und abwärtsweisenden Quartsprünge, die an die Naturtonmelodik der zu Signalzwecken verwendeten Blechblasinstrumente erinnern, sind unübersehbare Zeichen eines innigen Wort-Ton-Verhältnisses, das schon von anderen Autoren hervorgehoben wurde. Untersucht man die zweite Strophe in dieser Hinsicht, fällt auf das Singemotiv bei dem Wort: „Stimme“ in Strophe 1 jetzt das Wort: „Singen“. Und die in der Melodie folgenden Naturtonsprünge sind nun verbunden mit den Worten: „Das Herz tut ihr vor Freude springen“. Unterstreicht die Melodie bei den Worten: „Macht euch bereit“ mit ihren aufwärts strebenden Stufenschritten schon in der ersten Strophe die im Text enthaltene Dynamik, so auch in der zweiten Strophe bei den Worten: „Wir folgen all zum Freuden-saal“. In der dritten Strophe schließlich deckt sich das Bläsermotiv am Anfang der Melodie mit dem Lobpreis: „Gloria“. Und wie in Strophe 1 das Singemotiv verbunden ist mit dem Wort: „Stimme“ und in Strophe 2 mit „Singen“, so auch in Strophe 3 mit dem Wort: „gesungen“. Die durch die Melodie unterstrichene Dynamik am Ende von Strophe 1 und 2 findet in Strophe 3 ihre Entsprechung bei den Worten: „Des sind wir froh, ja! ja! ja! ja!“ (Im Evangelischen Kirchengesangbuch lautet diese Stelle: „Des jauchzen wir und singen dir...“). Diese Beobachtungen bekräftigen das Bestehen eines deutlichen Wort-Ton-Verhältnisses, das sich über alle Strophen erstreckt und nicht ungestraft zerstört wird, wenn Text und Weise voneinander getrennt werden oder die ursprüngliche Gestalt der Melodie eine Änderung erfährt.

Ein unerwartetes Phänomen offenbart sich, wenn Tonhöhe und Tondauer in ein Koordinatensystem übertragen werden. Diese Methode, bereits 1927 von Walther Hensei bei der Qualitäts-

analyse von Volksliedern angewendet, stellt vor die Frage, ob die Weise zu Philipp Nicolais Wächterlied im Sinne des Wort-Ton-Verhältnisses eine über die bisherigen Beobachtungen hinausgehende Deutung erlaubt. Betrachtet man das in der Abbildung dargestellte Diagramm nicht als Diagramm sondern als Bild, so erkennt man unschwer die Silhouette einer mittelalterlichen Stadt mit ihren Zinnen und Türmen, wie wir sie noch heute in manchen Gegenden Europas antreffen können. Bei einem Vergleich dieses Melodiediagramms mit anderen Melodiediagrammen stellt sich die Einmaligkeit dieser Melodie deutlich heraus. Ist Philipp Nicolais Wächtermelodie nun wirklich nur eine Melodie?

Zieht man in Betracht, daß der Gedanke an das himmlische Jerusalem in diesem Lied eine dominierende Rolle spielt, liegt die Vermutung nahe, daß Philipp Nicolai mit der Gestalt dieser Melodie ein **S i n n - B I L D** für das himmlische Jerusalem gemeint hat. Seine Schriften „Freudenspiegel“ und „Vom ewigen Leben“ können diesen Zusammenhang noch erhellen. Hier zitiert Philipp Nicolai, unter Augustins Namen gehende Meditationen, in denen es heißt: „O Jerusalem, du heilige Stadt Gottes, du allerwerteste Braut Jesu Christi, ich habe dich von Herzen lieb, und sehr herzlich verlanget mich nach deiner Schönheit....Deine Mauern sind von Edelsteinen gemacht und dein Tor von den allerbesten Perlen bereitet und deine Gassen von lauterem Golde, darauf ein freudenreiches Halleluja ohn Unterlaß gesungen wird“.

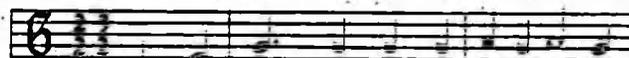
Sollten die in dieser Arbeit geäußerten Vermutungen zutreffend sein, ließe sich daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß die Vollkommenheit des Wort-Ton-Verhältnisses eine der Ursachen dafür ist, daß Nicolais Wächterlied eine fast volksliedhafte Verbreitung gefunden hat.



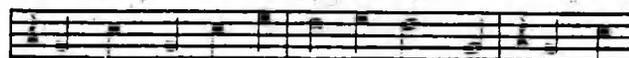
Wachet auf, ruft uns die Stimme

EKG 122

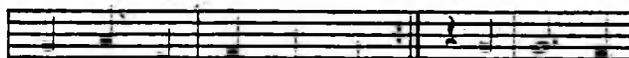
Philipp Nicolai 1599



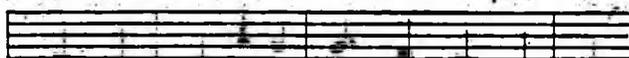
„Wa - chet auf“, ruft uns die Stim - me
Mit - ter - nacht heißt die - se Strun - de“



der Wäch - ter sehr hoch auf der Zin - ne, „wach auf,
sie ru - fen uns mit hel - lem Mun - de: „Wo seid



du Stadt - Je - ru - sa - lem! Wohl - auf, der
ihr: klu - gen - Jungfrau - en?



Bräutigam kömmt, steht auf, die Lam - pen nehmt!



Hal - le - lu - ja! Macht euch be - reit zu der



Hoch - zeit: ihr müs - set ihm ent - ge - gen - gehn.“

2. Zion hört die Wächter singen, das Herz tut ihr vor Freuden springen, sie wachet und steht eilend auf. Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig, von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig, ihr Licht wird hell; ihr Stern geht auf. Nun komm, du werthe Kron, Herr Jesu, Gottes Sohn! Hosanna! Wir folgen all zum FreudenSaal und halten mit das Abendmahl.

3. Gloria sei dir gesungen mit Menschen- und mit Engelzungen, mit Harfen und mit Zimbeln schön. Von zwölf Perlen sind die Tore an deiner Stadt, wir stehn im Chöre der Engel hoch um deinen Thron. Kein Aug hat je gespürt, kein Ohr hat mehr gehört solche Freude. Des jauchzen wir und singen dir das Halleluja für und für.

Philipp Nicolai 1599

SUMMARY

Philipp Nicolai's hymn "Wake, O wake/Sleepers, wake" (Wachet auf, ruft uns die Stimme), is characterized by an intimate relationship between words and music. If the melody is written out in the form of a diagram, it suggests the outline of a mediaeval town. The circumstances in which the hymn was composed also suggest that the melody was a metaphor, in the literal sense of mental picture, for the heavenly Jerusalem. This perfect union between text and music could be one of the reasons for the hymn's widespread dissemination as a "Folk Hymn".

Literaturangaben

- Mahrenholz: Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch Bd. II/1 Seite 109ff und Bd. II/2 Seite 92ff
- E.E. Koch: Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs Stuttgart 1847 Teil I Seite 95, 103, 116 u. 679 und Teil II Seite 261 und 474f.
- LEITURGIA: Band IV Seite 593
- Walther Hensel: Volk und Lied, Augsburg und Kassel, dritte Auflage

Christian Bunnars, Berlin/DDR

DER ARMEN GUT UND HABE

Volk und Lied bei Paul Gerhardt

Was an Liedern im Volk lebt, wird von unten her gesungen. Mit populären Worten und Weisen, gewiß, - aber in diesen klingt noch ein anderes Unten, nämlich das der Lust und Last des Lebens auch an seiner sozialen Wurzel. Und darum müssen Fragen nach der Liedproduktion, -rezeption und -kommunikation - diesen meistens angewandten Bestimmungsgrößen dafür, was als Volkslied gelten könne - verbunden werden mit der Nachfrage nach jenem sozialen Unten, wie es in Kirchen- und Volkslied denn sich zeige. Hymnologie ist von Soziologie nicht ablösbar, deren Verhältnis ist vielmehr ein miteinander und auch gegenseitig sich kritisch aufdeckendes. Sprechen wir von Kirchen- und Volkslied, so muß am Netz seiner Bestimmungen auch hervortreten, ob und wie der Alltag des 'kleinen Mannes' im Licht des Glaubens besungen wird bzw. wie und warum das Volk sein Leben und Leiden gerade mit diesen oder jenen Liedern ausgesprochen hat.

1.

Unsere Zielstellung im Folgenden ist eng begrenzt: soziale Aspekte in Liedern Paul Gerhardts und die theologische Dimensionierung jener Aspekte sollen angedeutet werden. Bis heute gehören einige von Gerhardts Liedern im deutschen und z.T. auch im internationalen Raum zu den Kirchengesängen, die starken Volksliedcharakter haben. Zu fragen ist: haben Gerhardts Lieder das soziale Unten in einer so wahrhaftigen Weise anzusprechen gewußt, daß das breite Volk seine Lebensprobleme vom Liedermacher Gerhardt aufgenommen fühlte? Ist also die Popularität Gerhardt'scher Lieder, neben vielen anderen Faktoren sonst, auch auf solche Sozialresonanzen zurückzuführen? Freilich ist soziale Wahrhaftigkeit keineswegs immer der Maßstab, nach dem das Kirchengesangs Volk seine Lieder sang und singt. Besonders

dort, wo Gesänge kirchlich regimentlich einseitig in Zaum genommen wurden, konnten Lieder bevorzugt werden, die soziale Not verschwiegen oder gar in den Schlaf sangen; kirchliches Singen konnte dann auch zu einer Liedtherapie des Stillhaltens werden. Selbst Gerhardt ist nicht immer frei von solchem geistlich-sozialen Quietismus; unsere Hauptthese ist jedoch: Gerhardts im allgemeinen unverstellte soziale Sensibilität und der theologische Sensus seiner Lieder haben es mitbewirkt, daß diese zu einem Singen von unten her und einige von ihnen zu echten Volksliedern wurden. Entsprechend dem Praxis-Programm Johann Crügers waren Lieder Gerhardts schon in ihrer poetischen Entstehungssituation teilweise auf den liturgischen Gebrauch durch die Gemeinde bezogen, und das ist ein weiterer Grund für die Gemeindenähe und Volkstümlichkeit Gerhardt'scher Gesänge. Weil der Dichter ein Herz für die Armen hatte, sang er sich in das Herz des Volkes. (Vgl. meinen in JbLH Bd.27 1983 erscheinenden Beitrag)

2.

Gerhardts Welt- und Sozialsicht ist, aus Bibel und lutherischer Metaphysik folgend, ontologisch angesetzt, die Differenz von Schöpfer und Geschöpf ist in ihr fundamental: "In der Welt ist alles nichtig,/ Nichts ist, das nicht kraftlos wär':/ Hab' ich Hoheit, die ist flüchtig;/ Hab' ich Reichtum, was ist's mehr,/ Als ein Stäublein armer Erd'?" (99.- Aus Krankheitsgründen steht mir zur Zitierung z.Zt. nur die Gerhardt-Ausgabe von P.Kaiser, Leipzig o. J. (1907) zur Verfügung; die Ziffern verweisen auf die Seiten in dieser Ausgabe.)

Konsequenzen solcher ontologischen Einsicht sind die innere Distanz zu äußeren Gütern, das Wissen um die Unverläßlichkeit mächtig erscheinender Menschen und ein meditativ-praktisches 'Abtötungsverfahren', mittels dessen Leben aus Gott intensiv gewonnen werden soll: "Laß aller Welt/ Ihr Gut und Geld/ Und siehe nur, daß dieser Schatz dir bleibe!" (119)

Direkte Sozialkritik kann dabei zuweilen aufklingen: "Was hat doch mancher mehr als armer Leute Schweiß?/ Was ißt und trinket er? Worin besteht sein Preis,/ Als im geraubten Gut und armer Leute Tränen?" (261) Und in Aktualisierung von Ps. 52,1: "Was trottest du,

stolzer Tyrann,/ Daß deine stolze Gewalt/ Den Armen viel Schaden tun kann?" (414)

Es bedürfte noch der rezeptionsgeschichtlichen Erhellung, ob und wie die Kenntnis von Gerhardts eigenem schweren Schicksal unter dem Großen Kurfürsten in Berlin die Solidarisierung bürgerlicher und niederer Schichten mit des Dichters Liedern befördert hat. Jedenfalls dichtete dieser: "Was in der Welt zu prangen pflegt,/ Das ist mir wenig beigelegt." (216) Und mit seiner Dichtung wendet er sich ausdrücklich an die Angstgeplagten, an die vom Krieg Bedrückten, an die Unversorgten und Armen, die Kranken und Schwermütigen (40f.). Diesen sozial Schwachen wird vom Dichter Gott als "der Armen Gut und Habe" (41) zugesungen. Aus den gegebenen Zitaten dürfte deutlich werden, daß Gerhardt die Armut nicht nur als innerlich-geistliche, sondern auch als soziale und durch äußere Umstände veranlaßte versteht.

Bei seinen Tröstungen hebt Gerhardt nicht das Herren-, sondern das Vaterelement im Gottesbild hervor. Dadurch wird die Annahme des seelsorgerlichen Zuspruchs bei den Rezipienten befördert. Gott ist "aller Armen Trost und Schild" (152). In ihm hat man den zureichenden, unvergänglichen Lebensgrund. Hat der Mensch "nicht Gold, so hat er Gott". (247) Der ist unvergleichlich gegenüber den "Güter(n) aller Reichen": "All' andres Gut vergehet,/ Mein Erbteil, das bestehet." (378) Daß dieser ewige Reichtum, jetzt noch verborgen im Glauben, sich eschatologisch zeigen und der Arme einst in Herrlichkeit und Herrschaft eingesetzt und also eine neue 'soziale Stellung' unter Engeln und Erlösten erhalten wird, - das ist ein von Gerhardt oft ausgesprochener Gedanke.

Gleichzeitig vermittelt Gerhardt aber auch Vertrauen auf Gottes Fürsorge und Schutz im Hiesigen; dieses sozial akzentuierend z.B.: Gott "Ernährt und gibet Speisen/ Zur Zeit der Hungersnot,/ Macht schöne rote Wangen/ Oft bei geringem Mahl..." (459) Gerhardt leitet an, im Vorhandenen und im kleinen Glück des Alltags zufrieden zu sein: ein Gesichtspunkt, der die ständisch-bürgerliche Atmosphäre der Gerhardt'schen Dichtung zeigt, freilich auch den Horizont großer Zeitkatastrophen, denen gegenüber (übrigens eine in unseren Tagen wieder aktuell werdende Erfahrung!)

das Glück im Heute ein großes Gottesgeschenk ist. "Nicht zu wenig, nicht zu viel" (225) - das erbittet sich der Dichter. Freilich hat solch 'holdes Bescheiden', sozial gesehen, seine Gefahr, und das auch bei Gerhardt: es kann den Mächtigen oben dienen, - so wenn der Dichter in "hündischer" Ergebenheit versichert, er freue sich über alles, was von ihren Tischen "die Herren lassen fallen". (342)

Doch den Hauptton hat jene Gefahr bei Gerhardt nicht. Ausschlaggebend ist vielmehr, daß Gott die Tränen und das Leid der Armen kennt und ihre Lage verändern will. "Unser Unglück ist sein Schmerze". (330) "Die Waisen nimmt er an,/ Erfüllt der Witwen Bitte,/ Wird selbst ihr Trost und Mann." (460) Diese Solidarität wird besonders christologisch begründet: Christus "weiß und kennt, was beißt und brennt" (118); er sucht "meiner Seelen Herrlichkeit/ Durch Elend und Armseligkeit". (123) Neben Weihnachten ist es besonders die Passion Jesu, die das (Mit)Leiden des "großen Fürsten" (139) in Armut, Ungerechtigkeit und Gewalt deutlich macht. Und vor anderen sind es auch Weihnachts- und Passionslieder, in denen Gerhardt mystischen Eros innig und enthusiastisch aussingt, - solcherart eine Seligkeit anzeigend und zueignend, die trotz sozialer Bedürftigkeit das Glück höchsten Gutes, trotz Leiden das Lachen himmlischer Freuden schenkt.

3.

Es wäre unhistorisch, von der ontisch akzentuierten Glaubenserfahrung in Gerhardts (Zeit und) Liedern ein Sinnen und Singen zu erwarten, das auf Veränderung sozialer Strukturen sich richtet; trotzdem sind Gerhardts Lieder Gesänge des Widerstands, nämlich eines, der sich gegen ein volles Abfinden und Einrichten im Gegebenen wendet. Gerhardts Gesänge eigneten dem breiten Kirchenvolk und dessen entwürdigten Armen die Würdigung durch Gott in Christus zu; so halfen sie, Armut und Not glaubend durchzustehen und hoffend zu überstehen. Zwar kann das "Gib dich zufrieden" Gerhardts auch als unkritische Anpassung mißverstanden, Kreuzesmystik kann zu falschem Dulden mißbraucht werden: für den Dichter selbst und die Geschichte seiner Rezeption muß auf diesen dialektischen Vorgang geachtet werden.

Die Zentralintention Gerhardts geht freilich in eine andere Richtung. Sein "Befiehl du deine Wege" will die Würde des Geborgenseins in Gott festhalten gerade trotz knechtender Befehle eines weltlichen Oben. Nicht Verinnerlichung des Elends ist das Ziel, sondern ein produktives Sich-nicht-Abfinden. Eine Interpretation, die Gerhardts Aussagen über Armut und Leiden nur als 'Vertröstungsfrömmigkeit' auslegte, schlosse zu kurz. Ähnlich wie beim Spiritual - J.H.Cone, J.Moltmann, Th.Lehmann haben das an diesem gezeigt - müssen Gerhardts Aussagen daraufhin gelesen werden, daß und wie christlicher Glaube eine Freiheit schenkt, die selbst in Armut und Leiden verhindert, daß der Mensch sich aufgibt; einen geistlichen Reichtum, der den sozial bescheidenen Status weit übertrifft; einen kritischen Abstand zu irdischer Macht; eine Identitätserfahrung, durch die der Singende mit Christus zusammen sich in Gott geborgen und zur Hoffnung berufen weiß.

Neben vielen anderen Faktoren ist es die Solidarisierung Gerhardts mit sozialen Nöten und es ist besonders die trinitarisch begründete und durch Worte und Weisen vermittelte neue Sozialität des Glaubens gewesen, die Gerhardts Lieder bis zur Stunde so volkstümlich und einige von ihnen zu Volksliedern haben werden lassen. Zu sehr vielen im Volk und gerade in dessen Unten sprach der Dichter sein Wort, als wäre es ihr eigenes Lied und Leid. Indem Gerhardt mit seinen Liedern den Armen das ewige, höchste Gut schenken half, wurden seine Gesänge selbst zu einem kostbaren Gut, zum täglichen Brot und zu einem bleibenden Schatz der Armen.

SUMMARY

The wealth of the Poor. The people and their song in Paul Gerhardt.

This paper examines the connection between hymnology and sociology. The emergence of the singing of "Folk-hymns" spontaneously among the common people invites examination as social phenomenon. This is to be seen in the hymns of Paul Gerhardt; some of them had and have still a "Folk" character. There is evidence in his writings that he wrote particularly for the socially under-privileged. The spiritual help for the poor and needy which he offers is not a comforting religiosity, but rather a sense of personal worth attained through faith, which can counter social degradation; a new socialism which has a Christian and eschatological orientation, and can forestall the breaking down of the personality under the pressures of life. Because the poor were so close to his heart Gerhardt sang his way into the hearts of the people.

Matthias Werner (Görlitz) DAS GEISTLICHE VOLKSLIED IM BRÜDERGESANG

Durchblättert man brüderische Gesangbücher, so findet der Leser im "Gesangbuch der evangelischen Brüdergemeinde" von 1927 neben einem Anhang "Lieder aus Bad Boll" einen zweiten unter der Überschrift "Geistliche Lieder/ Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!" Im Vorwort zu dem GB werden diese auch als "geistliche Volkslieder"¹ bezeichnet. Um diese im Brüdergesang einmalige Liedgattung und ihre Beziehung zum Kirchenlied soll es in dieser Untersuchung gehen.

1. DEFINITION UND FUNKTION DES BRÜDERISCHEN GEISTLICHEN LIEDES

Wenn noch Petrich darauf hinweist, daß die Begriffsbestimmung des geistlichen VL und ^{seiner} Abgrenzung sowohl gegen das KL wie auch gegen das weltliche VL nahezu unmöglich ist², so lassen sich im BGB recht genaue Definitionen aus ihren Funktionen her erarbeiten. 3 Gruppen sind erkennbar.

Die 1. Gruppe bildet das k l a s s i s c h e V o l k s l i e d, in den Anhang übernommene Lieder, die bereits als geistliche VL bekannt waren und ihre Vorgeschichte im DEG oder Reichsliederbuch haben.

Die 2. Gruppe ist definierbar als G r u p p e n l i e d. Die Brüdergemeinde brauchte für die einzelnen Gruppen, die täglich zu Andachten und Singestunden zusammenkamen, in Haus und Schule, geeignete Lieder, Kirchenlieder wie eben diese Gruppenlieder.³ Johannes von Watteville⁽¹⁷⁴⁸⁻¹⁷⁸⁸⁾ vertretet mit seinem Kinderlied "Was ist denn für Kinder das Beste auf Erden?" Jede Strophe ist gekennzeichnet durch eine Frage und einem katechismusartigen Bekenntnissatz. Von Theobald Wunderling (1826-1893), Lehrer am Nieskyer Pädagogium, findet sich ein Feierabendlied "Alles ist vollbracht", und ein Schülerlied "Wär meine Seele stille".

Von Heinrich Theodor Bourquin (1833-1914) wurden 2 Jugendlieder aufgenommen. Beide stammen aus dem Turnliederbuch, das er aus Anlaß der Einweihung der Nieskyer Turnhalle 1862 herausgibt. Sie besitzen allenfalls einen Hauch von Religiosität. Die in dem ursprünglichen Lied "Es fliehet schnell von hinnen" vorkommende "Turnerschar" mußte für den Anhang des BGB mit "Jugendschar" ersetzt werden. Das andere Lied "Brausend zog der Freude" mit seinem dreimaligen Strophenbeginn "Laß ein Mann mich werden" ist nur für die Jugendgruppe geeignet.

Die 3. Gruppe stellen die B i n d e g l i e d l i e d e r. In sie gehören 2 Lieder von Karl Bernhard Garve (1763-1841) und alle nichtbrüderischen mit gottesdienstlichem Charakter. Sie wollen das geistliche VL gottesdienstlich salonfähig machen, indem sie eine Verbindung herstellen zwischen dem geistlichen VL mit seinem mehr oder weniger ekklesiologischen Bezug und dem GB als solchem in rein gottesdienstlicher Verwendung. Sein Lied "Halleluja, o singt

Halleluja" ist ein Osterlied. "O großer Tag" ist ein Ewigkeitslied. Beide gehören in den Gottesdienst. Die Abwegigkeit mancher Gruppen- und Volkslieder vom gottesdienstlichen Gesang soll durch diese Bindegliedlieder einwenig aufgehoben werden.

Besonders aus der Funktion der letzten Gruppe ergibt sich eine wesentliche Zielbestimmung für das geistliche VL im Brüdergesang überhaupt: es strebt die Nähe zum KL an.⁴ Schon äußerlich wird die Nähe zum KL erkennbar, indem die Lieder aller 3 Gruppen willkürlich aufeinanderfolgen, nur nach Oberthemen geordnet. Das geistliche VL ist vom KL nicht zu trennen, wie überhaupt die Herrnhuter Frömmigkeit zeigt.

Umgekehrt muß auch gesagt sein, daß jedes KL zugleich VL ist. In den einzelnen Gruppen und Ständen wurden neben ihren speziellen Liedern auch Choräle musiziert.⁵

2. ANWENDUNG UND BEURTEILUNG VON MELODIEN GEISTLICHER VL IM BRÜDERGESANG

Im 18. Jahrhundert wird im Gegensatz zum unrhythmischen Choral das rhythmische geistliche Lied als "Aria" bezeichnet. Theodor Erleben schreibt in seinem handschriftlich hinterlassenen Buch "Die Kirchenmusik der Brüderkirche in Deutschland" (Herrnhut 1919): "In den Choralbüchern der Brüdergemeinde tritt die 'Aria' zuerst um die 'Sichtungszeit' in größerer Breite auf, im Grimmschen Choralbuch verschwindet sie ganz, dann taucht sie im Gregor wieder auf, besonders in einigen Auszügen aus dem Gregorschen Choralbuch (besonders im Lonas) und kommt dann im amtlichen Choralbuch von 1893 zu größerer Geltung"⁶.

2 musikalische Kriterien können für die Bestimmung des geistlichen VL geltend gemacht werden:

1. die rhythmische Bewegtheit und
 2. die Bestimmung für eine Solostimme oder den Gesang in der Familie.
- Während noch das Choralbuch der Brüdergemeinde 1893 zwei Anhänge unterscheidet: "Choräle, zunächst für den Sängchor" mit älteren geistlichen VL, und "Arien für die häusliche Erbauung" mit jüngeren geistlichen VL, so fällt im Choralbuch von 1927 diese Unterscheidung fort. Gesungen werden diese Lieder jetzt auch im Gottesdienst, bzw. die älteren geistlichen VL wandern in den Stammteil des GB.

Während die älteren geistlichen VL musikalisch noch Sprachrohr des Textes sein wollen, verlieren die VL-melodien des 19. Jahrhunderts ihren schlichten Volksliedcharakter. Sie sind nun zur Affektmelodik zu zählen. Romantisierende Melodiewendungen sind z.B. emphatische Sexten und Septimen, übermäßige Sprünge, ständig wiederkehrende Rhythmen und Paenultimen. Alle diese Melodien stehen ausschließlich in der Dur-Tonart.

Trotzdem konnten die geistlichen VL große Beliebtheit erlangen, weil ihre starke rhythmische Bewegtheit die Isometrik vieler KL ablöste und die neuen Lieder einen belebenden Schwung ausstrahlten, der die Massen mitriß.

3. TEXT - MELODIE - VERBINDUNGEN

Ältere geistliche VL werden im Choralbuch der Brüdergemeinde von 1927 mit den bekannten Melodien verbunden, ebenso theologisch qualifizierte Lieder von brüderischen Dichtern mit Melodien, die in der Gemeinde bekannt waren.

Gruppenlieder werden mit bekannten VL-melodien gekoppelt, z.B. Wunderlings Lied "Wär meine Seele stille" mit Silchers Weise "So nimm denn meine Hände"; Bourquins Lied "Brausend zog der Freude" mit Rincks Weise "Abend wird es wieder" oder Silchers "Alle Jahre wieder".

Viele geistliche VL werden zwar einer Melodie zugeordnet, können aber auch nach anderen, sogar im Stammteil stehenden Melodien gesungen werden. Z.B. erhält das Spitta-Lied "Was macht ihr, daß ihr weinet" neben einigen romantischen Melodien die Weisen "Ich freu mich in dem Herren", "Ist Gott für mich, so trete", "Herzlich tut mich verlangen"(isometrisch), "Lob Gott getrost mit Singen", "Valet will ich dir geben" und "Du, meine Seele singe"(isometrisch).

Aus diesen Beispielen wird nun auch von der musikalischen Seite her klar, daß die Brüdergemeinde bei der Erstellung ihres GB von 1927 bemüht war, die geistlich gut verwertbaren VL in die Nähe des KL zu rücken, also eine **K o n t r a f a k t u r** zu schaffen. Sie erfüllen nun eine gottesdienstliche Funktion. Diese rezipierten VL bedeuten eine Bereicherung des Kirchengesanges.

4. GEGENWÄRTIGE TENDENZEN

1967 erscheint das jetztige BGB. In ihm wird der Weg fortgesetzt, der 1927 begonnen wurde. Dieses GB hat keinen Anhang. Alle geistlichen VL, die aus dem Anhang des vorigen übernommen wurden (23 Lieder), sind für den Gottesdienst bestimmt. Im dazugehörigen Choralbuch (bereits 1960 erschienen) finden sich wie im alten alle Parallelmelodien zu einem Lied unter der gleichen Weisenummer, untergliedert mit Buchstaben. Zwar wird z.B. für das Lied "Großer Gott, wir loben dich" die zu singende volkstümliche Melodie (Wien 1774) vorgeschrieben, aber es kann auch nach den Weisen "Meinen Jesum laß ich nicht" oder "Jesus, meine Zuversicht" gesungen werden. In bezug auf die Schaffung von Kontrafakturen geht aber dieses Choralbuch noch radikaler vor. Das Lied "Kommet ihr Kinder, mit fröhlichem Herzen" erhält nicht mehr die eigene Weise von Rode, sondern wird mit der Weise "Jesus ist kommen" verbunden.

Auch neue Weisen werden geschaffen. Dem Lied "Müde bin ich, geh zur Ruh" wird eine Melodie von Erica Frey 1958 zugeordnet. Das Lied "Wie mit grimmigem Unverstand" erhält eine Melodie von Hans Hugo Rapparlié 1957.

Auch ist in diesem BGB die mir erste Textänderung zu finden, und zwar in dem Lied "Stille Nacht". "Holder Knabe im lockigen Haar; schlaf in himmlischer Ruh" wird geändert in "das im Stalle zu Bethlehem war, bei dem himmlischen Kind". Dadurch erhält das Lied eine sachgemäßere Aussage.

Die im Laufe der Geschichte entstandene unglückliche Zweigleisigkeit zwischen geistlichem VL und KL ist hier mit der Rezeption etlicher geistlicher Lieder überwunden. Die Brüdergemeinde hat somit viele geistliche VL in den Kirchengesang gerettet, die sonst vergangenen Epochen angehört hätten.

ANMERKUNGEN

- 1 Gesangbuch der evangelischen Brüdergemeinde 1927, S. IV.
- 2 Petrich, S.1.
- 3 Gruppenlieder in Form der Chorlieder erscheinen schon im Herrnhuter GB 1735. Zinzendorf hat Lieder gedichtet auf die einzelnen "Chöre" der Gemeine (die verschiedenen Altersgruppen oder Familienstände), die sich zu Andachten zusammenfanden.
- 4 Gleiche Beobachtung kann man auch im Stammteil des BGB1927 machen. Z.B. werden Kinderchorlieder und Arbeitslieder, die eigentlich als Gruppenlieder in den Anhang gehörten, neben KL gestellt.
- 5 Ein anschauliches Beispiel für das Ineinander von VL und KL bietet der Gebrauch von Arbeitsliedern der Herrnhuter Kolonie in Bethlehem, Pennsylvania. Erbe schreibt in seinem Buch (S.89-92), daß nach dem Vorbild des Paulus Arbeit als Gottesdienst verstanden wird. "Die Arbeit wird hier zur Festfeier und die Festfeier zur Arbeit." Diese Vergeistlichung des Profanen schafft als neue Liedgattung das Arbeitslied. So wurden in Bethlehem beim Tagewerk sowohl Arbeitslieder wie auch Choräle gesungen.
- 6 Erxleben, S. 151.

ABKÜRZUNGEN:

BGB	Brüdergesangbuch
DEG	Deutsches evangelisches Gesangbuch
GB	Gesangbuch
KL	Kirchenlied
VL	Volkslied

LITERATUR

- Das Gesangbuch der Gemeinde in Herrn-Huth, 1735 (Das Herrnhuter GB)
Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen
Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien, Leipzig 1784.
Lieder der Niskyer Turner nebst ihren Singweisen. Zweite stark
vermehrte Auflage, Nisky, im Selbstverlage der Unitäts-Anstalten
1862.
Choralbuch der evangelischen Brüdergemeine, zum Gebrauch in
Kirche, Schule und Haus, bearbeitet von Heinrich Lonas, 1. und 2.
Teil, Ausgabe für 'Clavierspieler', Gnadau 1876 (Jahreszahl
handschriftlich).
Choralbuch der evangelischen Brüdergemeine, 1893 Gnadau.
Choralbuch der evangelischen Brüdergemeine, 1927 Gnadau.
Gesangbuch der evangelischen Brüdergemeine, 1927 Hamburg.
Choralbuch der evangelischen Brüdergemeine, Berlin 1960.
Gesangbuch der Evangelischen Brüdergemeine, Hamburg 1967.
Gesangbuch für die evangelisch-lutherische Landeskirche des
Königreichs Sachsen. 1883, Leipzig und Dresden. Anhang 'Geist-
liche Volkslieder' mit Melodien 1910.
Reichs-Lieder, Deutsches Gemeinschaftsliederbuch, Neumünster i.
Holst. 1. Auflage 1892.
Deutsches evangelisches Gesangbuch für die Schutzgebiete und
das Ausland, Berlin 1915.
Hymnologisches Handbuch zum Gesangbuch der Brüdergemeine von
D. Joseph Th. Müller, Herrnhut 1916.
Petrich, Hermann 'Unser geistliches Volkslied', Gütersloh 1920.
Erxleben, Theodor 'Die Kirchenmusik der Brüderkirche in
Deutschland' Herrnhut 1919.
Schriften des Deutschen Ausland-Instituts Stuttgart A: Kultur-
historische Reihe/Band 24: Bethlehem, Pa.- Eine kommunistische
Herrnhuter Kolonie des 18. Jahrhunderts von Dr. Hellmuth Erbe,
Stuttgart 1929.
Leiturgia/Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, Band IV:
Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, Kassel 1961.

SUMMARY:

In the two most recent German Moravian hymn books there are spiritual folksongs which came into use about the turn of the century in non-liturgical settings, such as missionary meetings. The hymn book of 1927 gives them as an appendix under the title: "Spiritual Songs". In the current hymn book of 1967 there are 23 spiritual folksongs which are distributed among the hymns. Since 1927 Herrnhut has endeavoured to define spiritual folksongs as "Group Songs" - because a spiritual folksong is close to being a hymn, and each hymn is expressed as a folksong (i. e. the song of the people). It has put many of these spiritual folksongs into hymnic form (Choralweisen), thus creating good Contrafacta. Moravian hymnody is thus fortunate in including such examples which take up the middle ground between hymns and spiritual folksongs.

Dr. Gottfried Gille
DDR-5820 Bad Langensalza
Hohe Straße 4

ZUM GEISTLICHEN VOLKSLIED DES 19. JAHRHUNDERTS

NB. Dieser Beitrag möchte Anstöße zum Nachdenken und zur Diskussion geben. Der Verfasser ^{ist} einer kirchenmusikalischen Tradition aufgewachsen, die das Liedgut der Reformation hoch einschätzt; ihm sind die Dichtungen Luthers und P. Gerharäts sehr lieb geworden; er hat aber auch von Kindheit an die Lieder der Erweckung und geistliche Volkslieder des 19. Jahrhunderts kennengelernt. Unter dieser Voraussetzung möchten die folgenden Ausführungen gesehen werden.

I

Obiges Thema war 1950 und auch noch vor wenigen Jahren völlig indiskutabel. Sympathisanten dieser Lieder wurden belächelt. Als allgemeines Urteil stand fest: Einer kaum erfaßbaren Quantität von Liedern steht ein eklatanter Mangel an Qualität gegenüber. So wundert es nicht, daß die Hymnologie die Lieder des 19. Jahrhunderts, besonders das geistliche Volkslied (g VL) unberücksichtigt ließ. Es gelten bis heute noch die Wertvorstellungen, die von der Kirchenmusikalischen Restauration des 19. und 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Wertmaßstäbe sind allein vom Lied der Reformation abgeleitet worden. Danach muß das Urteil über dieses Liedgut negativ ausfallen. Heute entsteht die Frage nach der Angemessenheit dieses Maßstabes.

Die Folge der Abqualifizierung war: In fast allen Gesangbüchern nach 1950 wurde der Bestand an Liedern des 19. Jahrhunderts und auch an g VL vermindert, sogar in solchen, die traditionell diesem Liedgut besonders verbunden sind. In einem Bereich allerdings konnte das volkstümliche Lied trotz aller wohlgemeinten Versuche zur Hebung des guten Geschmackes nicht ausgerottet werden, nämlich im Bereich des Weihnachtsliedes, man denke nur an "Stille Nacht". Eine Christvesper ohne dieses Lied ist wohl kaum denkbar.

Wilhelm Schepping hat über die "Purifizierung" des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert ausführlich geschrieben und über die 1811 versuchte zwangsweise Einführung eines neuen Gesangbuches im Eichsfeld durch das Erzbischöfliche Commissariat in Heiligenstadt berichtet: Der Widerstand der Gemeinden war so groß, daß es praktisch niemals wirklich angenommen wurde. Das alte Gesangbuch war den Leuten "wie zur anderen Natur geworden". Die geistlichen Behörden haben nur das Beste des Volkes gewollt, sich aber um die Meinung und den Willen des Volkes wenig gekümmert (Teil I, S.37 ff., besonders S.43; Teil II, S.10). Es handelt sich um kein Einzelbeispiel. Ähnliches, wenn auch nicht in dieser krassen Art und Weise, geschah im 20. Jahrhundert im Hinblick auf die g VL.

Gegenwärtig zeichnet sich ein allmählicher Wandel ab: In der Hymnologie sieht man die Notwendigkeit, sich stärker auch mit dem Liedgut des 19. Jahrhunderts zuzuwenden. In der DDR fand ein Buch mit g VL des 19. und 20. Jahrhunderts reißenden Absatz. Das neue Kindergesangbuch der evang. Kirchen in der DDR "Wir wollen fröhlich singen" reduzierte den Bestand an Liedern aus dem Evangelischen Kirchengesangbuch erheblich und nahm verstärkt geistliche Kinderlieder auf.

II

Für das g VL gibt es noch keinen anerkannten und fest umschriebenen Begriff. Zunächst einige charakteristische Beispiele zur Illustration: "Großer Gott, wir loben dich"; "Der Mond ist aufgegangen"; "Lobt froh den Herrn, ihr jugendlichen Chöre"; "Harre, meine Seele"; "So nimm denn meine Hände", zahlreiche geistliche Kinderlieder und der umfassende Bereich des Weihnachtsliedes. Die schon früher zusammengestellten Merkmale für das Volkslied allgemein: Entstehung aus dem "Volk" und durch das "Volk" (unbekannte Herkunft bzw. Fehlen einer Dichterpersönlichkeit), schwankende Strophenzahl, bunte Fülle von Textvarianten und üppige Legendenbildung treffen nur für wenige g VL zu, etwa für "Schönster Herr Jesu". Petrich (S.3 f.) versucht folgende Umschreibung: "Geistliche Volkslieder sind diejenigen religiösen Dichtungen, die im Gesang der christlichen Gemeinde lebend sind oder gewesen sind, um ihres Inhalts oder ihrer Form willen aber zu ihren Gemeindegottesdiensten sich nicht eignen." Es scheint, daß die große Verbreitung und Beliebtheit dieser Lieder in größeren oder kleineren Teilen des Volkes den entscheidenden Ausschlag für die Prägung des Begriffes gegeben hat. Zu betonen wäre ferner: Die g VL sind von Hause aus keine einheitliche Größe. Sie haben ihre begriffliche Einheit erst durch den Gebrauch erlangt. Damit kommen wir zum gleichen Ergebnis wie Markus Jenny für den Begriff Volkslied (Mitteilungen der IAH, Nr. 7, Oktober 1982, S.9). Wir wollen die g VL auch gegen die sog. "Englischen Lieder" und Lieder der Erweckungsbewegung abgrenzen, obwohl manche davon ebenso weit verbreitet waren wie die, von denen wir sprechen.

Die Zuordnung zu Kirchenlied oder g VL schwankt von Zeit zu Zeit; eine scharfe Abgrenzung erscheint schwierig oder unmöglich. "Es ist ein Ros entsprungen", "Christ ist erstanden", "Nun bitten wir den heiligen Geist", "Nun singet und seid froh", "In dir ist Freude",

"Geh aus, mein Herz, und suche Freud", "Der Mond ist aufgegangen" u.a. waren eigentlich g VL, haben aber Aufnahme in den EKG-Stamm gefunden. Andere Kirchenlieder dagegen wurden zu gern gesungenen volkstümlichen Liedern, wie etwa "Nun danket alle Gott", "Ich singe dir mit Herz und Mund" oder "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren". G VL sind oft Bestandteil weltlicher Liederbücher, namentlich im Bereich des weihnachtlichen Singens: auch in einer atheistischen Umwelt, in öffentlich vertriebenen Editionen spielt das christliche Weihnachtslied eine wichtige, um nicht zu sagen die Hauptrolle. G VL werden also noch über den Raum der Kirchen und Freikirchen hinaus in eine nichtchristliche Umwelt hinein wirksam; dies sollte nicht unterschätzt werden.

Besonders hinzuweisen wäre auf die Tatsache, daß die Melodien in vielen Fällen den Ausschlag für Beliebtheit und Verbreitung dieser Lieder gegeben haben (bei manchmal belanglosem Text).

III

Zum Schluß einige Gedanken und Anfragen zum Stellenwert des g VL des 19. Jahrhunderts in unserer Zeit:

1. Es ist an der Zeit, die derzeitigen ästhetischen Positionen und Wertmaßstäbe in Hymnologie (und Theologie) zu überprüfen. Ingeborg Sauer-Geppert plädiert für die stärkere Berücksichtigung der Frömmigkeitgeschichte bei der Bewertung von geistlichen Liedern (Gesichtspunkt 2 in: Mitteilungen der IAH, Nr. 7, Oktober 1982, S.6), was wir nachdrücklich unterstützen.
2. Wir können den Bereich des g VL in den evang. Gesangbüchern nicht so weitgehend wie bisher aussparen. (Das Beispiel von "Stille Nacht" hat es eindrücklich gezeigt.)
 - a) G VL waren ursprünglich für außergottesdienstliche Versammlungen bestimmt und haben erst später Eingang in den gottesdienstlichen Gesang gefunden. Ist de heute noch angemessen, so scharf zwischen Gottesdiensten mit streng agendarischem Ablauf und solchen, die freiere Formen (Jugend-, Familiengottesdienste) bevorzugen, zu trennen? Diese Frage zielt auch auf die Liedauswahl im Gesangbuch.
 - b) Brauchen wir im Gottesdienst nicht auch Lieder, die unbekümmert und fröhlich singen und die tiefgehende oder ausschöpfende theologische Gedanken in geringerem Maße beeinhalteten? Für ein neues evang. Gesangbuch streben wir Weite und Fülle des Singens in der Ge-

meinde an (stilistische Breite, mannigfache Frömmigkeitstypen, unterschiedlicher gedanklich-inhaltlicher Tiefgang). Von den Liedern des 19. Jahrhunderts kann man sich im guten Sinne des Wortes berühren, anrühren lassen.

c) Können sich Hymnologen, insbesondere Mitglieder von Gesangbuchkommissionen anmaßen, über den textlichen und musikalischen Geschmack der Gemeinde (auch der sog. "Randgemeinde") zu richten und ihnen die Auswahl des Liedgutes vorzuschreiben? Müssen wir nicht mit der Volksfrömmigkeit rechnen bzw. ihr gegenüber offen sein, d.h. wirklich auf die Menschen eingehen, hören, was sie bewegt, ihre Fragen ernst nehmen? (Viele Predigten gehen leider über die Köpfe zahlreicher Hörer hinweg.) Die Ausführungen von W. Schepping (s.o.) haben mich sehr nachdenklich gestimmt. Das heißt nicht, daß wir ihnen nach dem Munde reden oder auf die Stufe eines billigen Geschmacks stellen sollen.

Die Herausgeber von Gesangbüchern stehen immer wieder in dieser Spannung: Welcher der beiden Gesichtspunkte hat Vorrang, der pädagogische ("Was müßten die Menschen übernehmen und lernen" bzw. "Was entspricht der offiziellen kirchlichen Lehrmeinung") oder der pastorale ("Was gefällt den Leuten")?(Vgl. IAH-Bulletin 10, S, 23) Bei der Zusammenstellung der Lieder für den EKG-Stamm hat zweifellos der pädagogische Gesichtspunkt den Vorrang gehabt; sollte nicht der pastorale bei der Erarbeitung eines neuen evang. Gesangbuches ein wenig stärker wirksam werden? Und: Gehören geistliche Volkslieder ausschließlich in den Anhang? (Ein Anhang dürfte lediglich regionales Sondergut aufnehmen und nicht noch Lieder "minderer Qualität", die den Anforderungen des Stammteiles nicht genügen, sammeln.)

Literaturhinweise:

Petrich, Hermann: Unser geistliches Volkslied. Geschichte und Würdigung lieber alter Lieder, Gütersloh 1920

Schepping, Wilhelm: Die "Purifizierung" des geistlichen Liedes im 19. Jahrhundert aus der Sicht der Musikalischen Volkskunde. In: Jahrbuch für Volksliedforschung, Berlin, 19. Jg. 1974, S.21 ff. (Teil I); 20. Jg. 1975, S.9 ff. (Teil II)

Zu guter Stunde. Geistliche Volkslieder für Klavier. Ein musikalisches Hausbuch, herausgegeben von Erika Schreiber und Theophil Rothenburg, Berlin 1981

Wir wollen fröhlich singen. Evangelisches Kindergesangbuch, Berlin 1973

Summary: p.145.

CAROLS AND CAROL TRADITIONS IN THE BRITISH ISLES

ALAN LUFF

1. THE ENGLISH CAROL

The carol is by now firmly associated with Christmas. The article in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* says:

In recent centuries the word has usually referred to strophic songs (some with refrains) associated with Christmas, many of them with texts derived from mediaeval English carols.

Most carol books will provide a section of carols for other seasons, but it will readily be seen that these are usually either not of English origin, or modern composed pieces to fill a gap in what tradition asserts should be present, but which research has failed to find. This is particularly true of so called 'Easter Carols'.

The Mediaeval Carol

The Grove article gives 17 of its 20 columns not to the carol as normally understood in English speaking circles, church and secular, but to the Mediaeval Carol, a large and interesting corpus of which survives in a number of manuscripts. The words were dealt with in an important work, *The Early English Carols* by R.L.Greene (Oxford 1935: revised ed 1977): The music had to wait for *Mediaeval Carols* by J. Stevens (*Musica Britannica* vol 4, Stainer and Bell 1952, revised ed 1958).

The Mediaeval carol was derived from the popular or courtly dance-song (in Mediaeval French 'carole'): it seems now agreed that the form is related to the dance, in which the dancers stood still for the singing of the verse, and moved as they sang together the 'Burden' or refrain. Originally a round dance it appears that it may have had processional forms too and as such have had a place in the Liturgy.

The mediaeval carols which survive with music are learned, composed pieces in one two or three parts, and are often most attractive. They were among the first pieces discovered in the now popular Early Music movement.

The Modern Carol

The connection between these Mediaeval carols and the modern carol is not clear. Byrd composed polyphonic Christmas pieces which may be seen as descendants of the earlier ones: the 17th century poet Herrick wrote words for 'carols' to be sung at court. It is not clear what carols were in popular, general use. During the period of Puritan rule known as the 'Commonwealth' (1649-61) Christmas festivities were banned, but deep rooted customs could not so easily be rooted out. The art carol did not revive for two hundred years, but the texts of popular carols, like those of ballads, circulated in broadsheet form often with decorative woodcuts, specially published for the Christmas trade. New texts begin to appear in these, and can be recognized as hymns by the writers of the Evangelical movement.

The first modern collection, *Some Ancient Christmas Carols* was published in 1822 by Davies Gilbert, 8 carols with tunes. It was followed by *Christmas Carols, Ancient and modern* by William Sandys (1833), 80 texts and 18 tunes. These are still the basis of the modern repertoire. Neither collector was a skilled musician and their 'arrangements' are unusable. Both described carol singing as a dying custom, as have many since! Many collections of carols were published in the 19th century, few of which contained any traditional material. The 19th century was nevertheless a period of considerable interest in and revival of the traditional carol. In 1847 was published at Dudley in the West Midlands a valuable

anonymous collection of traditional words under the title *A Good Christmas Box*. In 1853 J.M. Neale and T. Helmore published *12 Carols for Christmastide*, being translations and tunes from *Piae Cantiones* (1582): in 1854 there followed *12 Carols for Eastertide* from the same source. Most influential of all was *Christmas Carols Old and New* 1871, 42 carols edited by H.R. Bramley and John Stainer. This book set the new standard and provided a repertoire and an accepted style of arrangement: it is still widely in use, and its musical versions are often preferred to later ones. True, only 13 items were traditional English carols; 24 tunes were by contemporary Church musicians from the great period of the Victorian hymn: the rest were from Neale and Helmore. In 1901 and 1902 came two editions of *The Cowley Carol Book* which reprinted 21 of Neale's carols.

There was however by then another movement in full flood which was to change yet again our view of the carol (a movement strangely ignored by the *New Grove* article). English Folk Song had been collected quite energetically in the 19th century (meaning by this, song preserved in an oral tradition and displaying characteristics other than those of the contemporary music). It was Cecil Sharpe however who revolutionized its study from his involvement in 1899, shortly after the founding of the Folk Song Society in 1898. He collected in Britain and in the remoter parts of the United States where, especially in the Appalachian Mountains he found a rich hoard of songs related to those he had found in England. Among the songs were many carols. Vaughan Williams joined the movement for a while shortly afterwards and in 1912 produced his charming *Fantasia on Christmas Carols* (for baritone, chorus and orchestra). Thus by 1928 when *The Oxford Book of Carols* came to be published (reset with additions in 1964) there was a more complete knowledge of the field, and that book is a fine anthology of English traditional carols, translations of foreign carols, modern texts to old tunes, and wholly modern compositions. The only significant additions to that repertoire came in the publications of R. Terry and E. Pettman many of which are now included in *The University Carol Book* (H. Freeman and Co 1961), the best known of these being Pettman's arrangements of Basque carols.

Carols have continued to be composed: the market is flooded in autumn each year with new 'carol' compositions, - arrangements of old carols and new settings of both old and new words. There are two contemporary trends that I would like to single out.

First, there have been the new 'Folk Carols' or 'Protest Songs', making social comment derived from the Christmas story: the best have been by Sydney Carter, who very much thinks of himself as a carol writer. This is a true continuation of the tradition even though we can name the writers.

Second has been the great interest in new arrangements of old carols. The great influence in this has been the Kings College Carol Service (see below) together with the London Bach Choir Carol concerts and others like them. It is a temptation when fine choirs are singing simple melodies to arrange them so as to make greater demands on the singers. The difficult question is, when does legitimate arrangement go beyond what is proper into such flamboyancy that it betrays boredom with or even contempt for the original material. The answer in the general Folk Song world (which is very active) has been to throw away the editions and arrangements of the first part of the century and to go back to plainer presentation with emphasis on the original texts which were often tidied up and softened by the original editors. In the realm of the carol we are still with the big arrangements, and with their counterparts in original compositions. It was often the complaint in the earlier years of this century that 'carol' events took place which contained not a single traditional carol. This can still happen today, the sole difference being that the choir is now singing very difficult music by our leading composers.

As for the general public they still do not know many of the folk carols: there is a small core of pieces that they are all likely to know and sing well at Christmas. Most are strictly Christmas hymns. I list the best known, with their origins, reflecting experience in several parts of the country of what people can safely be asked to sing. I have ventured to put them in a very rough order of popularity.

<u>First line</u>	<u>Words</u>	<u>Tune</u>
O come, all ye faithful	Latin 18th cent tr F. Oakley 1802-80	Prob J.F.Wade c1711-86
While shepherds watched their flocks by night	Paraphrase of Luke 2 N. Tate 1652-1715	Psalm tune Este, Psalms 1592
Hark, the herald angels sing	C. Wesley 1707-88	adapted from F. Mendelssohn
O little town of Bethlehem	Bp Phillips Brooks (USA) 1835-93	English trad melody arr Vaughan Williams
The First Nowell	in both Gilbert and Sandys	
Of the Father's love begotten	Prudentius tr J.M.Neale 1818-66	Nyland, Piae Cantiones 1582
Christians, awake, salute the happy morn	J. Byrom 1681-1763	J. Wainwright 1732-68
It came upon the midnight clear	E.H.Sears 1810-76	Trad French Noel arr A. Sullivan 1842-1900
God rest ye merry, gentlemen	in Sandys but also noted earlier	
Unto us a boy is born Unto us is born a Son	Latin 15cent tr i) P. Dearmer 1867-1936; ii) G. Woodward 1849-1934	Piae Cantiones 1582
Also: (though not in many hymn books)		
<i>Stille Nacht, heilige Nacht</i>	in a number of translations	F. Gruber

2. THE WELSH CAROL

There are a number of traditional Welsh carols that are related to the rest of Welsh Folk Song, with a similar style, and with the words clearly related to the melody. The greater number of Welsh carols are quite different. They are nearer to the Ballads, and have been written largely in the 17th, 18th and 19th centuries by known poets and published in small pamphlets. They have been written in a tradition of village poetry in a culture where, despite the view of Wales from outside as essentially a musical nation, literature especially poetry is culturally more important than music. (It should be noted that at the greatest Welsh annual festival, the National Eisteddfod, the two great prizes, awarded at the two great ceremonies of the week, are for poetry) The carols are usually long pieces, often giving a whole history of our salvation from the Fall to the Day of Judgement, though Christmas will always be given great emphasis. At the head of each carol is a name identifying the metre of the carol and thus the tune, or rather, group of tunes to which it may be sung. I have myself identified over 100 metres, and found for the great majority, in published and unpublished material, several tunes each.

With the usual Folk Song one is content to say that the composer is unknown and that the melody has been shaped in oral tradition. One cannot be so confident with these Welsh carol melodies. They do not often have the style of Welsh tunes, whether folk songs or hymn tunes. Further, those that can be traced all have a connection with the songs of the late

17th and early 18th century London stage, or the broadside ballads of the same period. For example, *Yr Hen Ddarbi* (see *Partners in Praise* 44) is related to a song in John Gay's *Beggar's Opera* (1728) to be sung to the tune 'Grim King of the Ghosts'. Another meter, *Susan Llygad ddu*, is *Black-eyed Susan* a song by Richard Leveridge (c1670-1758) who in his early years sang for Purcell. Most intriguing is a very common metre, *Mentra Gwen* which turns out to be the same metre as the *Captain Kidd* ballad, which is the ancestor of *Wondrous Love* in the Southern USA Tradition (*Southern Harmony* 1835). *The Oxford Book of Carols* has at number 155 words (quite unsingable now, one would think) to a melody that Vaughan Williams much admired, known as *Hir oes i Fair* (*Hail Mary*). It has long bewildered commentators that in protestant Wales there should be any trace in song of the cult of the Virgin. There is in fact none here. I have discovered that the tune is that of a broadside ballad in honour of King William III and Queen Mary.

The mode by which these melodies made their, at first sight, improbable journey seems clear: at that time there was a considerable traffic of cattle from Wales to the London markets and the cattle drovers (porthmyn) were a colourful, tough group of men, well known for their singing.

Though this seems to be the origin of the metres and of the foundation melodies of the metrical groups, the other melodies to the same metre may well be of Welsh origin, composed in imitation of the originals.

Few Welsh singers are aware of this corpus of material, though studies have been made of the texts. Many of the carols are in long stanzas and quite difficult to sing. The words too need careful selection as many of them are of no great literary value. As in England however this means that some great national treasures are being ignored. The people in general prefer to sing Christmas hymns, often in translations from English, and more recently composed pieces that are simpler than these traditional carols.

3. CAROL CUSTOMS

a) The Carol Singers or Waits

The first custom that will come to mind to anyone in the British Isles is that of 'Carol Singing' as it is called, by which everyone understands singing from house to house in the open air. It is the kind of custom that has been 'dying' according to contemporary commentators for at least two hundred years, and there is no doubt that the coming, first of sound radio and then of television, has made it more difficult to attract the attention of people in their homes to music in the street outside. Nevertheless it continues. In its lowest form it is a couple of rather tuneless boys rushing through a mangled form of a Christmas hymn or carol and hoping to be sent on their way with a little money. But very often Churches and clubs arrange more formal singing in the streets, trying to ensure that the sick and the housebound are visited, and with a collection made for charity. In country places where houses are far apart the carol singers, or 'waits' to use an older name (derived from the Old French for 'watch' or 'sentinel') will be invited in to receive a warming drink and traditional Christmas fare. Even in the towns properly organized groups of singers can expect some refreshment on their way round. A number of carols refer to this, in particular the 'Wassail' carols, while others quite plainly ask for food and drink, albeit in a humorous way, and others call down a blessing on a generous household.

b) The Carol Service

Carol Services are a standard part of the Advent and Christmas programme of almost every congregation, college and school. These take many forms and include much material that strays far from the ideal of the Carol. The great model for most is the 'Service of Nine Lessons and Carols' held on Christmas Eve at King's College Cambridge, which has become a national institution and a regular part of many people's lives at Christmas through radio and television. A set sequence of 9 lessons (see below) presnets the Biblical story of man's fall, the promise of redemption and the fulfilment of the promise in the Incarnation. Between the lessons groups of choir carols are sung, together with congregational hymns. In the King's College tradition the lessons are read by representatives of may different aspects of the life of the community holding the service. Especially at School Carol Services instrumental groups may perform.

Thus the Carol Service shades off into the Carol Concert, in which, without any great sense necessarily of the depth of the theme, but with a considerable sense that a season of joy is being celebrated, carols and choir pieces are sung by a choir or choral society and opportunity is given for everyone present to join in singing the best known Christmas hymns and carols.

c) The King's College Cambridge Christmas Eve Carol Service of Nine Lessons and Carols

The Lessons

Genesis 8, 1-15 or Genesis 3, 8-15

Genesis 22, 15-18

Isaiah 9, 2,6,7

Micah 5, 2-4 or Isaiah 11, 1-9

St Luke 1, 26-33 and 38

St Matthew 1, 18-23

St Luke 2, 8-16

St Matthew 2, 1-11

St John 1,1-14

d) A special Welsh custom

There is a variant on a) and b) which survives in certain country parts of Wals and the Borders, known as the 'Plygain'.

In its original form goups of singers, in the purest form of the tradition 3 or 4 men only, would meet in secret in the weeks before Christmas to practise a number of traditional carols. These would be carefully preserved, usually within a family, and the musical arrangements, often crude but effective, would be the property of that group. On Christmas Eve the group would spend the whole night moving from farm to farm, singing their carols and receiving refreshment. Very early on Christmas morning the different groups would gather at the Parish Church for Matins (Plygain). After the saying of the Office the meeting was declared open and one by one groups and individuals would take the floor and sing their carols. When all the groups wishing to sing had sung once the first sang again, each following the next in the same order as before, and so on over and over again, the sole rule being that no two groups sang the same carol. Hence after each round a number of groups would drop out, their carols having been already sung, albeit in another group's version. When all had sung themselves

out the Parish Clerk would announce the Breakfast Carol, often peculiar to that parish, and all the singers would go to the Vestry for refreshments.

The custom survives, but not as an early morning service. It is now held in Chapels as well as in Parish Churches, usually in the evening, before or after Christmas, though it is still known as the 'Plygain'. There will be opening prayers, and the first carol may well be sung by the church choir, or by the Sunday School Children. Thereafter, however, the traditional form prevails until the Supper Carol is called.

Much work has been done on this tradition by D. Roy Saer of the Welsh Folk Museum, St Fagan, Cardiff. Field studies have produced recordings of complete sessions, which can be played by appointment at the Museum. Some of these modern sessions have as many as 32 carols, some quite long, though no groups now sing the carols in their entirety. A recording of three items thus collected has been issued.

As a footnote one may mention the custom of the *Mari Lwyd*. The origin of the name is uncertain (it means 'Grey Mary'). In this predominantly South Wales custom a group of carol singers or 'mummers' arrive at a house and start to sing. Those inside the house must reply in impromptu verses until one side breaks down, and if that is the one inside the house then the doors must be opened and the *Mari Lwyd* given refreshment. To be understood this custom has to be set in a culture where even now poetry in the old strict Welsh metres is appreciated and many still write verse and compete in local competitions leading up to the great National Eisteddfod mentioned above. There has even been a popular Welsh language television programme 'Ymryson y Beirdd' (Competition of the Poets) in which week by week teams compete against each other in impromptu verse composition.

BIBLIOGRAPHY

The most important books of carols have been mentioned in the text. Most of these have useful introductions.

The only worthwhile study, and that more popular than critical, is Routley Erik: *The English Carol* (Herbert Jenkins 1959)

To see the kind of repertoire that has been used at King's College Cambridge, and the arrangements that have been used there see:-

Carols for Choirs vols I, II and III (Oxford University Press)

Summary: 1. Das englische "Carol" wird in der Regel mit Weihnachten in Verbindung gebracht, obwohl es auch Carols für andere Jahreszeiten gibt. - Eine reiche, textliche und musikalische, Carol-Literatur stammt aus dem Mittelalter. Sie hat jedoch keinen volkstümlichen, sondern gelehrten Ursprung. - Seit Anfang des 19. Jhds. werden traditionelle, volkstümliche Carols gesammelt. So gibt es heute eine Anzahl von "Carol Books", die im Text einzeln aufgeführt sind. - Carols entstehen noch immer; einige lehnen sich eng an die alte Tradition an. Überlieferte Carols werden häufig in kunstvollen Sätzen gesungen. - Die berühmtesten Christmas Carols (Weihnachtslieder) werden aufgezählt.

2. Das walisische "Carol" wird ebenfalls charakterisiert, die Herkunft seiner Melodien wird untersucht.

3. Carol Brauchtum
- Carol-Singen von Haus zu Haus.
 - Carol-Gottesdienste und -Konzerte.
 - Die Perikopen für den Gottesdienst

der "Nine Lessons and Carols".

- Alte Bräuche über Carol-Singen in Wales.

NEUES GESANGBUCH DER EVANGELISCH-LUTHERISCHEN KIRCHE IN UNGARN

"Evangélikus énekeskönyv" Budapest, 1982.

Die Ev.-Lutherische Kirche Ungarns, die etwa aus 300 Gemeinden besteht, gab ein neues Gesangbuch in 60.000 Exemplaren heraus, das die Druckerei im Dezember 1982 verliess. Die einheitliche Einführung des neuen Gesangbuches in die Gemeinden des Landes erfolgt am ersten Sonntag der Fastenzeit.

Bisher wurden in den lutherischen Gemeinden drei Gesangbücher benutzt: am verbreitetsten war das 1911 verfasste "Keresztyén énekeskönyv" /Christliches Gesangbuch, für den transdanubischen Ev.-Luth. Kirchendistrikt/; und die für die ungarsprachigen Gemeinden slowakischen Ursprungs herausgegebenen Békéscsabaer /1940/ und Szarvaser /1937/ Gesangbücher. Die Geschichte des ungarischen Gesangbuches finden wir in JbLH Bd. 13. 1968. S. 130-140: Kurzer Abriss der Geschichte des ungarischen Kirchengesangbuches und des Standes der hymnologischen Forschung in Ungarn, geschrieben von dem bekannten ungarischen Hymnologen Dr. Tibor Schulek.

Ziel der Herausgabe des neuen Gesangbuches war in erster Linie der Wunsch, ein einheitliches Gesangbuch der lutherischen Christenheit Ungarns in die Hand zu geben. Deshalb mussten die slowakischen Gesangstraditionen auch berücksichtigt werden. Natürlich war man bei der Neuausgabe bestrebt etwas Zeitgemässes zu bieten, sowohl vom theologischen als auch vom sprachlichen und musikalischen Standpunkt her.

Die Arbeit begann 1976 auf Initiative von Bischof Dr. Zoltán Káldy. Die Redaktion wurde von zwei Kommissionen, einer Text- und einer Melodiekommission in 132 Sitzungen durchgeführt. Die Mitglieder der Kommissionen waren Pastoren und solche Kirchenmusiker, die an der Akademie der Musik absolviert haben. Beim Schreiben neuer Lieder und bei den Übersetzungen haben auch mehrere auswärtige Mitarbeiter geholfen: Pastoren und namenhafte Dichter. Die Koordination zwischen den Kommissionen und die Zusammenstellung des Gesangbuches erfolgte durch den Verfasser dieser Zeilen.

Ausser Einleitung und verschiedenen Verzeichnissen besteht das Gesangbuch aus vier Hauptteilen: Gottesdienstordnungen, Kirchenliedern, Geistliche Liedern und dem Kapitel Gebete. Die Gottesdienstordnungen enthalten unter anderem drei Formen des Hauptgottesdienstes und jeweils die Ordnung von Mette und Vesper: Ordnung mit Liedversen, Ordnung mit liturgischen Melodien /nach der Art luther-

rischer Agenden/ und die Kurzformen. An erster Stelle steht die revidierte Form der bisher weitverbreitetsten Ordnung: demnach bestehen die Antworten der Gemeinde /Responsum/ aus je einem ausgewählten Vers eines Kirchenliedes. Die zweite Form hat Ähnlichkeit mit der Gottesdienstordnung der deutschen lutherischen Kirchen. Die alten liturgischen Melodien wurden aber durch neulich komponierte Ordinarium-Sätze erweitert. Die dritte, sogenannte Kurzform hat auf die Diasporagemeinden Rücksicht genommen. Das Kapitel Gottesdienstordnungen wird mit den Psalmen abgeschlossen, wobei die Psalmtöne durch die über den Text stehenden Noten festgelegt werden.

Das Kapitel Kirchenlieder enthält 488 Gesänge. 361 davon stammen aus den vorher erwähnten drei bisher gebräuchlichen Gesangbüchern. Sie gehören hauptsächlich zu drei Schichten: 1. den alten ungarischen Gesängen, 2. den traditionellen deutschen Gesängen 3. und Gesängen slowakischen Ursprungs. Dazu kommen 28 Gesänge, die aus den Gesangbüchern anderer ungarischer Konfessionen und sonstigen ungarischen Quellen genommen wurden /weiteres altes ungarisches Material, Stücke des romantischen Liedschatzes, gebräuchliche geistliche Volksgesänge/ Ein interessantes Beispiel ist der Gesang aus dem katholischen Probeheft /Kis magyar uzuális, Eger, 1975/: Volksliedvariation von "O Heiland, reiss die Himmel auf" mit typisch ungarischer Rhythmisierung:



Ó jöjj, ó jöjj, Üd-vö-zí-tő,
Be-tel-je-sült már az i-dő. Törd át az ég zárt aj-ta-ját, Vár a vi-lág só-várgva rád.

Der Inhalt wird durch 48 neue, für dieses Gesangbuch geschriebene Lieder ergänzt, unter diesen sind auch neun mit neukomponierten ungarischen Melodien.

Aus ausländischen Gesangbüchern haben wir 51 Gesänge übernommen, die bisher noch keine ungarische Übersetzung hatten. Dieses Material stammt vor allem aus solchen Ländern, wo die luth. Kirche in Mehrheit ist: aus den Gesangbüchern der deutschen, nordeuropäischen /finnisch, schwedisch, dänisch/ Kirchen. Einen Teil der in den letzten Jahren geschriebenen ausländischen Gesänge haben wir aus "Cantate Domino" /1974/ entnommen.

Obwohl das Gesangbuch stilistisch sehr vielseitig ist, führt es doch die Tradition der ungarischen Gesangbücher weiter, so dass zwei wichtigsten Schichten überwiegend sind. Ein Drittel des Liedschatzes /vom 16. Jh. bis in unsere Tage/ stammt von ungarischen Dichtern,

das andere Drittel /144 Gesänge/ ist im Stamm-Material des EKG /Nr. 1-394/ zu finden.

In Verbindung mit der Textierung bereitete der Umstand grosse Probleme, dass die bisher nicht rhythmisch gesungenen Texte auf die nun rhythmisch gewordenen Melodien können nicht mehr gesungen werden. Die ungarische Sprache reagiert sehr empfindlich auf die Prosodie. Darauf wurden in der letzten Zeit auch die Sprachwissenschaftler und Musiker besonders aufmerksam. So mussten oft die geschichtlich wertvollen Übersetzungen verändert oder bei starker Rhythmisierung neu übersetzt werden. In anderen Fällen musste man von der Rhythmisierung absehen, weil sich die rhythmische Melodie auf den ungarischen Text nicht singen liess. Ein Beispiel dafür ist "Vom Himmel hoch, da komm ich her", in welchem die kurzen Anfangstöne völlig im Gegensatz zu der Betonung des ungarischen Satzes stehen, wo jeder Satz mit einer stark betonten Silbe beginnt.

Bei den Kirchenliedern sind 248 Melodien vertreten. Davon sind 60 ungarischen Ursprungs, 98 dagegen sind im Stamm-Material des EKG zu finden. Die restlichen 90 Weisen stammen vor allem aus der slowakischen Tradition, die durch solche Melodien ergänzt werden, die von den Kirchen anderer Nationen aufgenommen sind.

Den Hymnologen wird sicher das ungewohnte Notenbild des Gesangbuches auffallen. Die kleinere Einheit der Notierung ist nämlich nicht das übliche Viertel, sondern das Achtel. Dieses hängt mit der Musikerziehung der ungarischen Schulen zusammen /Kodály-Methode/, wo die längere Einheit die Viertelnote ist, der kürzere Notenwert ist somit das Achtel.

Das Kapitel Geistliche Lieder bietet das notwendigste Material für das Singen ausserhalb des Gottesdienstes. Die Anzahl der Kinderlieder beträgt 24, die Mehrheit davon sind Volkslieder, die ursprünglich auch geistlichen Text haben. Die Gruppe der Gesänge für die Jugend enthält 27 Lieder, 10 davon sind Spirituals. Dieses Kapitel wird durch 10, in der Mehrheit klassische Kanons abgeschlossen /J. Walter, M. Praetorius, H. Purcell usw./. Dieser Teil der Geistlichen Lieder ist ein typischer Ausdruck des Bedarfs der Diaspora-Gemeinden, dass man das für die kirchliche Arbeit notwendigste Liedmaterial in einem Buch findet.

Das neue Gesangbuch veröffentlicht 220 Gebete für die verschiedensten Gelegenheiten. Der Gebetsteil ist eine Auswahl von Gebeten der ganzen Christenheit aus 2000 Jahren.

Die Zeichnungen unter den Liedern stellen die 32 Symbole der urchristlichen Kunst dar. Diese wertvollen Grafiken sind ein besonderer Schmuck der Ausgabe. Das Gesangbuch mit seinem schönen Druck und gutem Einband lobt die Arbeit der ungarischen Druckindustrie.

Das vorher beschriebene und in statistischen Angaben bewertete Gesangbuch enthält ohne Zweifel viele neue Gesichtszüge. Es bleibt jedoch eine offene Frage, ob sich dieses Gesangbuch in die Reihe der vorher und nach ihm erscheinenden Gesangbücher einordnet oder von der Nachwelt als Versuch und Abzweigung beurteilt wird. Die Antwort darauf können nur unsere Nachkommen geben, die schon die entsprechenden Erfahrungen und geschichtliche Perspektive haben werden.

Summary :

On the first Sunday in Lent the Evangelical Lutheran Church of Hungary began using a new hymn book, in some 60,000 copies, which replaces three different hymn books in use hitherto. The editorial work was carried out by two basic committees, one devoted to the texts and the other to the music, between 1976 and 1981. The hymn book has four main sections: liturgical material, hymns, spiritual songs, and prayers. The second section contains 488 hymns of which 361 come from Lutheran sources, and 28 from other confessions, in Hungary. 51 hymns are taken from the hymn books of other language traditions (German, Slovak, Swedish, Finnish, English, etc.). 48 hymns were specially written by Hungarian poets for this new hymn book. The hymns are set to 248 melodies. Of these 60 are Hungarian and 98 are to be found in the basic edition of EKG. The remaining 90 melodies are taken from the other-language hymnody noted above. The prayer section contains 220 prayers. The 32 designs arranged among the hymns are based on symbols from early Christian art.

Boleslaw Bartkowski (Polen)

Gregorianischer Choral und musikalische Formen des geistlichen Volksgesanges in Polen

W. Wiora: "(...) in Wahrheit ist Volkslied nicht ein Begriff, sondern ein Feld von Begriffen."¹

I.) Der Begriff "Volkslied" wird in der Ethnomusikologie im Prinzip auf zweierlei Weise interpretiert - genetisch und funktional. Zwischen diesen beiden Standpunkten spannt sich ein ganzer Fächer von Ansichten und selten expressis verbis zutage tretenden Praktiken. Für die Anhänger des genetischen Standpunktes sind nur die Produkte der Bauernschicht Folklore, was sie jedoch in der Regel aus Mangel an Beweisen nicht bestimmen können. In der funktionalen Ausrichtung ist nicht die Frage nach der Herkunft des Liedes wesentlich, sondern die nach seiner Funktion. Mit einem Volkslied haben wir es dann zu tun, wenn es aufgrund seiner Dienstfunktionen der als Volk bezeichneten sozialen Schicht zugehört, diesem dient und in ihm an Boden gewinnt. Nach der Rezeptionstheorie erschafft das Volk nicht, sondern wandelt nur um, was es der höheren Kultur entlehnt. Daher die Unterschiede in der Auffassung vom Volkscharakter des Liedes z.B. bei B. Bartok, welcher Material sammelte und bearbeitete, das in der Bauernschicht erhalten war und dort noch immer seine Funktion erfüllte, und bei den deutschen Musikologen, welche in beträchtlichem Grade durch schriftliche Quellen übermitteltes Material bearbeiteten.

Bei der Untersuchung der Wechselbeziehungen zwischen Kirchen- und Volksliedern müssen die geistlichen Volkslieder berücksichtigt werden. Diese drei Gesangsarten unterscheiden sich beträchtlich voneinander, haben aber auch vieles gemeinsam, was

die Festsetzung der Grenzen zwischen ihnen erschwert.

Zum Wesen des Kirchenliedes gehört ihre Verbindung zum liturgischen Leben der Religionsgemeinschaft, worüber nicht nur die Akzeptierung durch die Gemeinschaft, sondern vor allem die Genehmigung der Kirche entscheidet. Geistliche Volkslieder können nicht die Funktion von Kirchengesängen erfüllen, wenn die Kirche sie nicht billigt. In bestimmten historischen Situationen wurde die Entwicklung dieser Gesangsgattung bewußt gehemmt, z.B. in der Zeit des Josephinismus, als das Wirken verschiedener religiöser Vereinigungen und die Organisierung von Wallfahrten verboten wurden². Die intensive Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewirkte u.a. einen Schwund der geistlichen Volkslieder, welche nur noch in weitab der städtischen Zentren gelegenen Dörfern weiter gepflegt wurden. Auch der Cäcilianismus war in seinen Voraussetzungen einer kirchenmusikalischen Erneuerung dem geistlichen Volkslied feindlich gesinnt.

Die geistlichen Volksgesänge werden im Prinzip außerhalb der Liturgie im Zusammenhang mit den religiösen Bräuchen und Zeremonien ausgeübt, in denen sich die Volksfrömmigkeit realisiert. In einigen Zeremonien, z.B. in verschiedenen Formen des Weihnachtssingens, sind die religiösen Elemente mit weltlichen Elementen verflochten. Der Zusammenhang dieser Gesangsgattung mit dem religiösen Brauchtum ist so stark, daß mit dem Schwund der Zeremonie auch die damit verbundenen Lieder untergehen oder sich ihre Funktion ändert.

Die meisten geistlichen Volkslieder sind nur im Dorf- oder Kleinstadtmilieu bekannt³. Dessen war sich Z. Kodaly bewußt, als er sagte, der geistliche Gesang der gebildeten Klasse beschränke sich im Prinzip auf die Kirche allein, während er für

das Volk, besonders auf dem Lande, auch außerhalb der Kirche, im privaten Leben, eine wichtige Rolle spielen.

II.) Die lebendige Tradition des polnischen Volkes hat viele geistliche Volksgesänge bewahrt, welche in verschiedenen inoffiziellen Gottesdiensten ihre Funktion erfüllen oder aus Gründen der Andacht privat ausgeübt werden. Die langen und die kurzen Texte dieser Gesänge sind in Prosa oder in Versen geschrieben. Die meisten davon kann man in Gebetbüchern, Liedersammlungen oder handschriftlichen Heften finden. Die Melodien zu diesen Texten wurden dagegen ganze Generationen über nach dem Gedächtnis weitergegeben, weshalb man in den Gesangbüchern selten Noten aufgezeichnet findet.

Vom musikalischen Gesichtspunkt aus sind diese Gesänge in drei Stilen gehalten - dem rezitativen, dem psalmodischen und dem liedhaften - und weisen deutliche Zusammenhänge mit dem gregorianischen Choral auf. Charakter und Qualität dieser Zusammenhänge sind im Grade verschieden - von wörtlichen Anleihen bei gregorianischen Melodien, verbunden mit polnischen Texten, bis hin zum Einfluß der Choralmelodik und -tonalität auf die geistlichen Volksgesänge.

Die weiteren Bemerkungen möchte ich einem der interessantesten Phänomene widmen, nämlich dem "Erfinden" von Melodien nach dem Vorbild von Modellstrukturen des Chorals. Hierbei handelt es sich um die Übernahme einer allgemeinen Konzeption des Chorals, einer musikalischen Absicht, die im einzelnen nach dem Kulturmodell des Volkes realisiert wird, welches oft ein Milieu- bzw. Lokalmodell ist. Dieses Phänomen versuche ich am Beispiel der Rezitation und der Psalmodie zu beschreiben.

Der musikalischen Strukturierung der rezitativen Formen liegt die ursprüngliche und allgemeine Form des Ausdrucks zugrunde -

die Deklamation des Textes auf einem Ton. Im Choral kam das in der Zentralisierung der Rezitation im Tenor zum Ausdruck. Die Gliederung der Form wird von den Aussageeinheiten diktiert, und die einzelnen Teile werden durch melisch mehr oder weniger entwickelte Kadenzten abgeschlossen. Detaillierte Untersuchungen ermöglichen die Behauptung, daß die volkstümlichen Rezitationen dem Choral vor allem die Konzeption, das Modell der Rezitativstruktur entlehnt haben. Wichtig ist hier das Wesen der durch Initium, Tenor, Mediatio, Punctum und andere Kadenzten realisierten Form (Beispiele 1 und 2). Im Rahmen dieser Konzeption können die konkreten Realisationen den Choralvorbildern mehr oder weniger näherstehen. Ein Resultat der musikalischen Aktivität der Volkskünstler sind auch die melisch entwickelteren rezitativen Formen, die jedoch in der Konvention und im Klima des Chorals gehalten sind (Beispiel 3).

Bei der Interpretation der volkstümlichen Rezitativformeln vom Gesichtspunkt des gregorianischen Chorals aus darf nicht vergessen werden, daß der Choral eine schriftlich fixierte Musikkultur ist, die eine eigene Theorie besitzt, während sich die vom Volk ausgeübten Rezitationen im Kontext einer mündlichen (oralen) Kultur gestalteten. Darüber hinaus sind die Schemata der Choralrezitation den Texten in polnischer Sprache angepaßt, in der die Prinzipien der Akzentuierung sich von denen der lateinischen Sprache unterscheiden. Deshalb gibt es in den polnischen Rezitationen keinen engeren Zusammenhang zwischen der Melik (hauptsächlich in den Kadenzten) und dem Text, was u.a. der Grund dafür ist, daß gleichen Formeln verschiedene Gestalt verliehen wird. Dieses Phänomen muß nicht nur als Variabilität des musikalischen Motivs, der melodischen Inzise, sondern auch als intuitiver Versuch der Realisierung gewisser musikalischer

Details in Verbindung mit verschiedenen Texten interpretiert werden.

In den verschiedenen Formen des geistlichen Volkegesanges in Polen wird auch der Einfluß der musikalischen Struktur der Psalmodie offenbar. Unter Psalmodie verstehe ich hier die musikalischen Strukturen, die sich nach dem Beispiel der Form der gregorianischen Psalmtöne ausrichten.

Die in der lebendigen Tradition ihre Funktion erfüllenden und mündlich überlieferten Psalmmelodien können der gregorianischen Psalmodie entlehnte Strukturen sein, wovon die Tatsache zeugt, daß man sie mit den Tönen der lateinischen Psalmodie identifizieren kann. In diesem Fall steht die polnische Psalmodie mit den gregorianischen Tönen im Variantenverhältnis (Beispiel 4).

Interessanter ist jedoch ein anderes Phänomen, und zwar gibt es in der polnischen Psalmodie viele Melodien, deren Struktur zwar Züge des Psalmtones besitzt, da in ihr die wesentlichen Elemente dieser Form - Tenor, Mediatio und Terminatio - enthalten sind, diese Strukturen aber nicht als Varianten bestimmter gregorianischer Töne interpretiert werden können. Unabhängig davon, ob diese Melodien von Musikern geschrieben wurden oder aber ein Produkt der musikalischen Aktivität des Volkes sind (höchstwahrscheinlich sowohl das eine wie das andere zugleich), wird in ihnen der Einfluß eines Denkens in Choralstrukturen offenbar. Ich möchte zwei Beispiele solcher Melodien geben (Beispiele 5 und 6), die beweisen, daß das Volk nicht nur die gregorianischen Modelle übernahm, sie veränderte und umgestaltete, sondern gestützt auf sich zu eigen gemachte Modellstrukturen auch eigene, reichere Melodien schuf.

Die musikalischen Psalmodieformeln dienen auch zum Singen von Prosatexten. Beispiel 7 stellt eine im Mittelostteil Polens sehr

populäre Melodie dar, die mit verschiedenen Texten gesungen wird. Der darin deutlich werdende Einfluß des orthodoxen Kirchengesanges (Vielstimmigkeit) bedürfte eines Beweises.

Die Psalmstruktur drang auch in die Lieder ein und gestaltete sie musikalisch in der zweiteiligen Form des Types AA₁ oder AB (Beispiele 8 und 9). Die Grenze zwischen den Liedern im psalmodischen Stil und den streng liedhaften Melodien ist schwer greifbar; deshalb können einige mit Liedtexten gesungene Psalmodieformeln auch als rezitative Liedmelodien interpretiert werden. Eine analoge Bemerkung, wenn auch auf der Grundlage anderen Materials, formulierte Br. Maerker⁴, der sagte, das vollständig ausgebildete Rezitativ werde auf unbemerkbare Weise tektonisch zur liedhaften Struktur. Charakteristisch ist, daß wir die psalmodische Struktur am häufigsten in Begräbnis- und Fastenliedern antreffen, in anderen Textgattungen seltener.

In dem zitierten Artikel stellt Br. Maerker, der über die Wechselbeziehungen zwischen gregorianischem Gesang und deutschem Volkslied schreibt, die Frage, ob die Weise aus der Kirche ins Volk gekommen sei. In unseren Untersuchungen ist die Antwort auf die so formulierte Frage eindeutig: Der gregorianische Choral hatte großen Einfluß auf die Herausbildung verschiedener Formen des geistlichen Volksgesanges. Dieser Einfluß geschah nicht auf didaktische Weise, sondern durch den unmittelbaren, jahrhundertelangen Kontakt mit ihm, durch Gewöhnung des Ohres. Das bedeutet die Übernahme von Elementen (des Systems wohl nicht) einer jahrhundertealten Kultur mit reicher theoretischer Grundlage in das System der nichtprofessionalen, mündlich übermittelten Volkskultur.

Und noch eine Bemerkung. Wie es scheint, hegen die Ethnomusikologen eine bezeichnende Distanz gegenüber der Frage des

geistlichen Gesanges, aber andererseits ist es unmöglich, daß die Ethnomusikologie vom Problem der Wechselwirkungen zwischen dem religiösen und dem volkstümlichen Muster nicht fasziniert wird. Hierzu gehören sowohl die unmittelbare Übernahme der Vorbilder (der Inzipiten, d.h. verschieden aufgefaßter Modelle) wie auch der allgemeinen stilistischen Züge der Gattung. Es ist dies ein großes Gebiet für künftige Untersuchungen, für die eine eigene methodische Werkstatt ausgearbeitet werden muß. Denn die ethnomusikologische und hymnologische Werkstatt ist nur in geringem Grade der Interpretation und Qualifikation des vom Volk nach äußeren Vorbildern adaptierten und reproduzierten Materials angepaßt, während die Tatsache des Mangels an unmittelbaren, die übernommenen Vorbilder kommentierenden Quellen die Anwendung historischer Methoden erschwert.

ANMERKUNGEN

1. W.Wiora: Das echte Volkslied. Heidelberg 1950.
2. Vgl. W.Graf: Zum geistlichen Volkslied der Diözese St.Pölten. "Singende Kirche" 13(1966) H.4, S.220.
3. Vgl. auch C.Bresgen: Das geistliche Volkslied im Lande Salzburg. "Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes" 18(1969) S.28.
4. Br.Maerker: Gregorianischer Gesang und deutsches Volkslied - einander ergänzende Quellen unserer musikalischen Vor- und Frühgeschichte. "Jahrbuch für Volksliedforschung" 1941, S.99.

/Ins Deutsche übertragen von
Herbert Urlich/

Stanisław Dąbek
Lublin

Schichtung oder Verschmelzung der Volks- und Kunstelemente
im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire von der Renaissance-
bis zur Barockzeit in Polen /nach Beispielen aus den Staniątki-GBrn/

Das Eindringen der Volkselemente /VE/ in verschiedene in Polen gepflegte Musikgattungen und -formen kann vom frühen MA über Renaissance, Barock und Aufklärung bis zum eigenartigen Höhepunkt, den im 19. Jh. die Entstehung der nationalen Schule bildete, verfolgt werden /Lissa 1966, S. 355-356/. Das bezog sich auf alle in Polen gepflegten Musikgattungen und -formen, sowohl auf den gregorianischen Choral, die einstimmigen geistlichen Lieder /insbesondere Weihnachtslieder/ wie auch auf die grossen Formen der Kirchenmusik, v.a. die Messe und die Motette, ferner die instrumentale Kammermusik und die Opern- und Orchestermusik /Lissa 1966, S. 381/.

Zugleich darf nicht ausser acht gelassen werden, dass diese Problematik in Polen noch ausführlicher und systematischer Forschungen bedarf. Hervorgehoben wurde nur das Vorkommen von VE insbesondere in der Kunstmusik, der das Hauptinteresse der Forscher galt. Die Erforschung dieser Problematik ist im Bereich der polnischen geistlichen Lieder erschwert, da eine vollständige Quellendokumentation dieses Repertoires fehlt /Mrowiec 1982/.

Die vorhandenen Forschungsergebnisse erlauben die Formulierung einiger allgemeiner Tendenzen: 1. VE kommen in den Werken fast aller hervorragenden polnischen Komponisten der Renaissance, des Barock und der Aufklärung vor; 2. VE gewinnen besonders im Barock an Intensität /Szwejkowski 1966/; 3. W. Wioras Formel "abendländische Strukturen und einheimische Traditionen", die sich nach diesem Forscher in den nationalen Schulen im 19. Jh. ausbildete, war nach Z. Lissa in der polnischen Musik bereits in früheren Jahrhunderten deutlich

bemerkbar /Lissa 1966, S. 382/.

Wir wollen auch die Ansichten zweier ausländischer Forscher anführen. L. Finscher, über die deutsch-polnischen Zusammenhänge in der Musik der Renaissance schreibend, gelangt zum folgenden Schluss: "Dass dieser eigene Ton nahezu alle Bereiche der aufblühenden musikalischen Hochkunst in Polen durchdringt, ist fast einzigartiges Phänomen, sehr verschieden von der strengen gattungsgebundenen Ausprägung nationaler Idiome im deutschen Lied, in der französischen Chanson oder in der italienischen Vilanelle" /Finscher 1963, S. 187/ Dieser Forscher teilt auch Z. Lissas Ansicht, indem er auf "die Verschmelzung des nationalen Idioms mit den Traditionen der westlichen Hochkunst /.../" in der polnischen Musik der Renaissance verweist /Finscher 1963, S. 190/. W. Wiora bezeichnet die VE in der Musik Mittel- und Osteuropas als "ein archaisches Gemeingut, eine Wiederbelebung alter und archaischer Formen der Musik" und stellt ihnen, seiner Meinung nach, universalen Charakter der abendländischen Musik entgegen /zit. nach Lissa 1966, S. 355/.

Der vorliegende, notwendigerweise nur kurze Aufsatz, ist ein Versuch der Typologie von VE und Kunstelementen /KE/ im mehrstimmigen geistlichen Lied-Repertoire /LR/, das im Benediktinerinnenkloster zu Staniątki /St/ bei Krakau vom 16. bis zum 18. Jh. gebraucht wurde.

Die Typologie, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit und umso mehr repräsentativen Charakter erhebt, ergab sich aus den Untersuchungen über das umfangreiche, mehrstimmige LR, das in 12 hsn., in dem erwähnten Benediktinerinnenkloster 1586-1758 entstandenen GBrn enthalten ist. Es ist zugleich ein allgemeiner Versuch, über diese Problematik, die in den hier angeführten Beiträgen und Aufsätzen aufgegriffen wurde, eine Übersicht zu geben. Das LR der StGBr bildet nur eine Exemplifikation der einzelnen Probleme.

Durch diese Übersicht kann auch - so hoffe ich - das Hauptproblem dieses kurzen Aufsatzes geklärt werden, das hier als Frage formuliert wird: Worauf beruht die Schichtung und worauf dagegen die Ver-

schmelzung der VE und KE im mehrstimmigen geistlichen LR der StGBr?
 Es sei betont, dass Begriff Schicht hier im rein analytischen Sinne
 gebraucht wird. Dieses Hauptproblem kann in zwei Dimensionen betrach-
 tet werden: in der absoluten, d.h. die die einzelnen Lieder betrifft
 und in der relativen, d.h. vergleichenden, die sich auf das gesamte
 LR der StGBr bezieht.

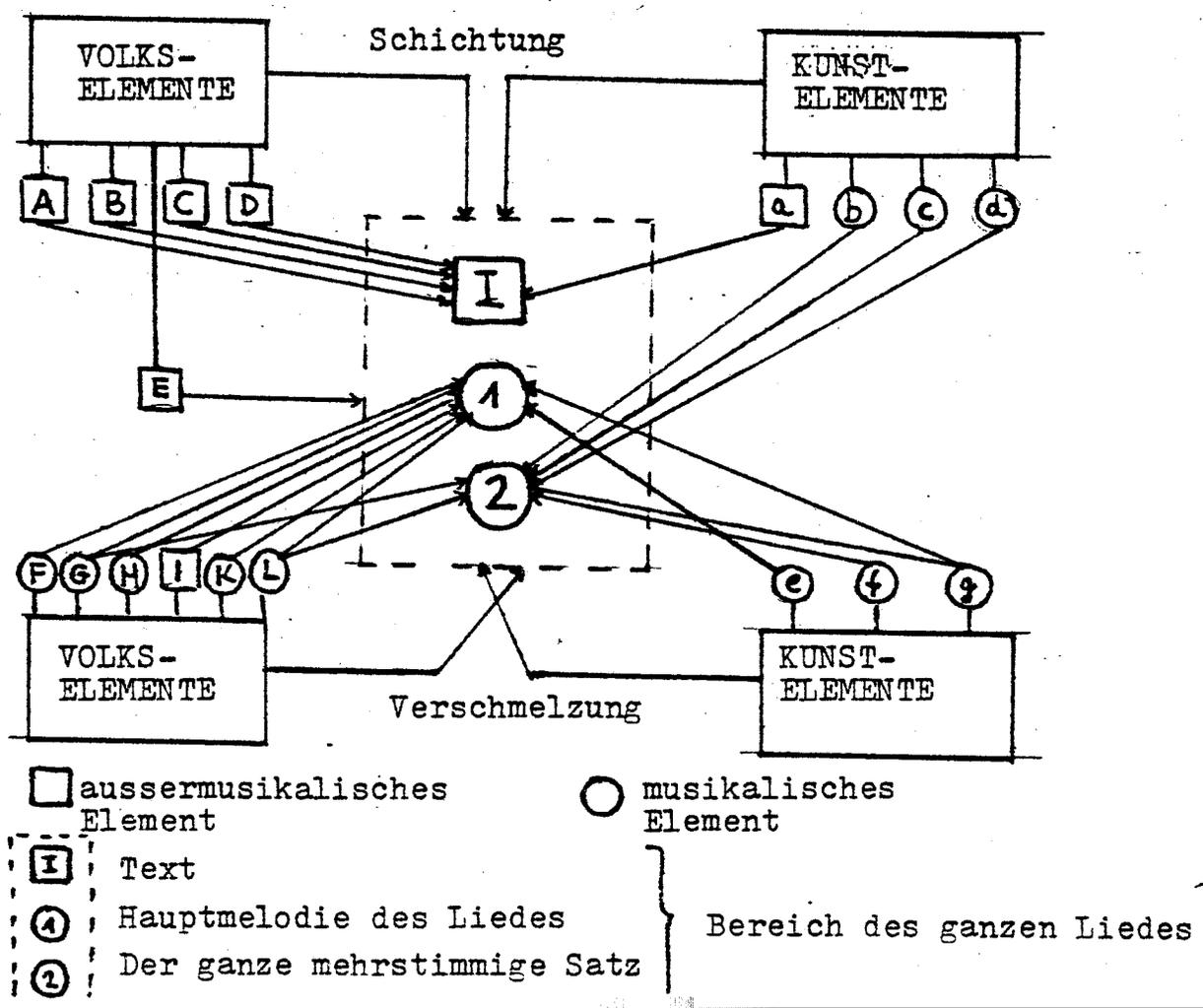
Die Quellen

Das gesamte mehrstimmige LR der StGBr umfasst etwa 350 Stücke für
 2 bis 6 Stimmen, in lateinischer /mehr als die Hälfte/, in lateinisch-
 -polnischer und polnischer Sprache - insgesamt etwa 150. Hier seien
 nur die Signaturen und die Entstehungszeit der einzelnen StGBr ge-
 nannt. Weitere Nachrichten über die StGBr findet der deutschsprachi-
 ge Leser in dem genannten Aufsatz /Hżawiczka 1968/ bzw. im Katalog
 des besten Kenners der StGBr /Świerczek 1980/.

St A/1586/, B/17. Jh./, C/1637/, D/17. Jh./, E/1705/, F/1707/,
 G/vor 1750/, H/1752/, I/1754/, M/2.Hälfte des 18. Jhs/, N/17. Jh./,
 L/1758/.

Typologie

Die Typologie wird graphisch als folgendes Schema dargestellt:



Schicht der Volkselemente

A Text im Dialekt, z.B. "Przy ony dolinie w iucki krainie" - Weihnachtlied /WL/ /St FHIL/; **B** für das Volkslied charakteristische Rufe und Refraine, z.B. "Hej nam hej królowie jadą bez pole" - WL /St EFGHIL/; **C** der Text ist eine Paraphrase oder Variante des volkstümlichen Textes, z.B. "Śliczna Panienska Jezusa zrodziła" - WL /St FHIL/; **D** die Motive und Bezeichnungen im Text weisen auf ihre volkstümliche Herkunft hin, z.B. "Refulsit Messias-Przyszedł nam na świat Mesyjasz" - WL /St FGHIL/: woł i osieź nań puchał oder das Motiv des Heus in "Śliczna Panienska", das den volkstümlichen Texten der Slaven gemeinsam ist; **E** Zusammenhang mit Volksbräuchen oder mit Bräuchen volkstümlicher Herkunft, z.B. "Largum vesper-Szczodry wieczór" - WL /St ABCDEFGHIL/: Zusammenhang mit dem Brauch der sog. "Szczodrak" /Hławiczka 1979, S. 97-98/; **F** Kontrafakturen und Varianten der Volksmelodien, z.B. "Mocny Boże z wysokości" - Adventslied /AL/ /St ABCDEFGHIL/: die Melodie dieses Liedes wurde mit verschiedenen Texten gebraucht, u.a. mit "Hejnał świta" im Bereich u.a. der Oster- und Weihnachtsmysterienspiele /Nowak-Romanowicz 1966, S. 315, 318; Hławiczka 1979, S. 99-101/; **G** rhythmische Schemen der polnischen Tänze und die für Tänze charakteristische Formgestaltung, Nb. 5,6/; **H** der Sprung von der Quarte zur Tonika und der Melodieverlauf im Ambitus der Sexte - für die polnischen WL charakteristisches Motiv, kommt auch in Volksliedern der Slaven vor /Krzyżaniak 1979, S. 109/, Nb. 3; **I** Anmerkungen - über den Noten - volkstümlicher Herkunft, die entweder die Melodiklinie oder den ganzen mehrstimmigen Satz charakterisieren, z.B. Anmerkungen über den mehrstimmigen Psalmtöne: wykrętacz, wywijacz, kokoszka /St FGHIL/; **K** lydische, für das Volkslied charakteristische Motive, z.B. "Gwiazdo morza głębokiego" - AL /St ABCDEFGHIL/; **L** Ausführungsmanierismen volkstümlicher Herkunft: 1. Verzierung der Hauptmelodie des Liedes, Nb. 2; 2. graphisch festgelegte längere, Ausführung der einzelnen Töne, die den Eindruck des Tempo rubato hervorruft, Nb. 1; 3. manche Quint- und Oktavparallelen, die den mehrstimmigen Satz reduzieren.

Schicht der Kunstelemente

Sie sind die Mittel der professionellen Kompositionstechnik. Selbstverständlich werden in der hier vorgeschlagenen Typologie die KE nur in denjenigen Liedern, in denen die VE vorhanden sind, analysiert:

[a] Texte von hohem literarischem Wert, nicht selten von hervorragenden Dichtern verfasst oder übersetzt, z.B. "Będę Cię wielbił mój Panie" - Psalmlied /St EFGI/, Kochanowskis Übersetzung des Psalms 29; [b] der einfache Note-gegen-Note-Satz, Nb. 2,5; [c] grundlegende Satztechniken in der mehrstimmigen Musik, u.a. strenge Imitation, Kanon, Nb. 3,5; [d] Kadenzgestaltung, z.B. Nb. 6; [e] ariosier Stil der Hauptmelodie des Liedes, Nb. 6; [f] retrospektive Techniken, Nb.4,5; [g] aus der Kunstmusik übernommene Kontrafakturen, z.B. der 3st. Satz des WLS "Niezmierny dobrotliwości i wielki widok miłości" /St EFGHIL/ wurde wahrscheinlich aus dem mehrstimmigen Lied "Fata la morte" des spanischen Komponisten Juan del Encina /+1529/ übernommen.

Anmerkungen zu den Notenbeispielen

1 (L₂) (b) (d); 2 (L₁) (b) (d); 3 (H) (c) - es ist canone a due in unisono per motum rectum; 4 (b) (d) (f) - eine retrospektive Technik sog. "josquinische paarige Imitation", die zur Aufspaltung des Chorklangs führt; 5 (G) im 1. Teil des Liedes die sog. Mazurka-Rhythmen $\underline{d} \underline{d} \circ \circ$ /es ist auch der Versfuss des Ionicus a minore/, die den ganzen mehrstimmigen Satz durchdringen; das Tempo des 2. Teiles ist im Vergleich zu dem 1. stark kontrastiert - die Formgestaltung des ganzen Liedes ist dem Tanzpaar /Tanz und Nachtanz/ entnommen (f) im 2. Teil eine retrospektive, mittelalterliche sog. "Stimmtausch-Technik", dabei (b); 6 (b) (d) v.a. (e) im 1. Teil und (G) ähnlich wie im Nb. 5.

Schlussfolgerungen

1. Die VE und KE kommen in dem dargestellten LR in Liedern aus verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres vor: hauptsächlich in WLn, aber auch u.a. in ALn, Fronleichnams-, Jesus-Christus- und Psalmliedern.
2. Auf Grund der dargestellten Nb. scheint die Schichtung der Elemente darauf zu beruhen, dass sich ein oder mehrere Elemente der gegebenen Schicht auf den mehrstimmigen Satz stärker auswirken, im Gegen-

satz zu den Elementen der anderen Schicht - insbesondere, wenn diese als tektonische Elemente die Form beeinflussen; das zeigen die Nb. 3 und 4, wo die KE stärker zum Ausdruck kommen und 5, wo die VE in den Vordergrund treten. Die Verschmelzung der Elemente dagegen beruht darauf, dass die Elemente beider Schichten sich Gleichgewicht halten, v.a. bei Gestaltung der Form und des Klanges des ganzen mehrstimmigen Satzes /Nb. 1,2,6/.

3. In der absoluten Dimension beobachtet man in den einzelnen Liedern die Schichtung oder Verschmelzung der VE und KE, in der relativen Dimension dagegen scheint dem ganzen LR der StGBr die Tendenz zur Schichtung eigen zu sein.

Literatur

Finscher 1963 - L. Finscher: Deutsch-polnische Beziehungen in der Musikgeschichte des 16. Jhs. In: Musik des Ostens 2, 1963 S. 184-192; Hławiczka 1968 - K. Hławiczka: Nochmals: Vom Quemphas-Singen in Polen "Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie". Bd. XIII, 1968 S. 151-156; Hławiczka 1979 - K. Hławiczka: Melodien von Volksliedern in polnischen GBrn des 16. und 17. Jhs. In: Historische Volksmusikforschung. Kraków 1979 S. 93-104; Krzyżaniak 1979 - B. Krzyżaniak: Die Verbindung der polnischen Weihnachtslieder aus dem 17. und 18. Jh. mit der Volksmusik. In: Historische... S. 105-110; Lissa 1966 - Z. Lissa: Foli Elements in Polish Music from the Middle Ages up to the 18th Century In: Musica Antiqua Europae Orientalis. Bd. I Warszawa 1966 S. 354-382; Mrowiec 1982 - K. Mrowiec: Dokumentacja źródłowa polskich pieśni kościelnych-religijnych. Potrzeba i główne problemy. "Ruch Biblijny i Liturgiczny" 3, 1982 S. 201-210; Nowak-Romanowicz 1966 - A. Nowak-Romanowicz: Musik in den Theaterformen des ehemaligen Polens. In: Musica Antiqua... S. 310-333; Szweykowski 1966 - Z. M. Szweykowski: Some Problems of Baroque Music in Poland. In: Musica Antiqua... S. 294-310; Świerczek 1980 - W. Świerczek: Katalog Kanjonałów Staniąteckich i pieśni. "Archiwa Biblioteki i Muzea Kościelne". Bd. XLI, 1980 S. 130-189.

Summary

The paper concerns "Stratification or melting of the folk and art elements into a polyphonic religious repertoire of songs from the Renaissance up to the Baroque period in Poland /e.g. following Staniątki collection of Songbooks 1586-1758/". After the typology of those elements completed, it has been shown that stratification or melting was undergoing in particular songs, while a general tendency toward stratification was rather characteristic of all the repertoire.

Karol Mrowiec, Lublin/ Polen

Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk, am Beispiel des Repertoires im "Gesangbuch von J. Siedlecki" /1878-1980/

Neben den KLdrn, unter denen ich die in den von den Kirchenleitungen genehmigten KGBrn abgedruckten Lieder verstehe, entstanden im Laufe der Jahrhunderte viele gstl. Vldr, welche meist Andachts- oder Hauslieder genannt wurden. In den verschiedenen Regionen des Landes wurden sie zum Gebrauch bei den verschiedenen Volksbräuchen und -zeremonien abgefasst, die mit den kirchlichen Feiertagen, Kirchweihfesten, Prozessionen zu Pilgerorten, Begräbnissen u.dgl. verbunden waren. Die Autoren dieser Lieder waren meist namentlich Unbekannte wie Lehrer, Kantoren, Organisten oder Volkssänger /sog. Anführer/. Anfangs verbreiteten sich diese Lieder durch mündliche Tradierung; sie wurden höchstens in Heftchen oder auf einzelnen Zetteln aufgezeichnet, um ihren oft sehr langen Text vor dem Vergessenwerden zu schützen. Im Laufe der Zeit, als diese Lieder im Volk populär wurden, begann man sie in zur Kirchweih auf Jahrmärkten verkauften Flugblätter zu veröffentlichen. Einige dieser Lieder weckten das Interesse einzelner Herausgeber von KGBrn, die sie unter die KLdr einreichten und sie damit gleichsam nobilitierten, indem sie sie den von den Kirchenleitungen bestätigten und empfohlenen Liedern gleichstellten. Als ein besonderer Teil dieser Lieder schon in sehr viele GBr Eingang gefunden hatte und vielfach nachgedruckt worden war, erlangten diese Lieder den Rang von allgemeinen, überregionalen KLdrn.

Die polnischen Hymnologen beschäftigten sich bisher nicht mit dem hier kurz skizzierten Prozess der Wandlung und Umwandlung der Bedeutung einiger gstl. Vldr. in KLdr und regionaler oder gar nur lokaler in allgemeine und überregionale. Indessen haben wir es jedoch hier mit einem sehr wichtigen Problem zu tun, das uns eine der - wohl unterbewerteten - Quellen der Bereicherung

und Auffrischung des polnischen KLD-Repertoirs kundmacht.

Ehe ich versuche zu zeigen, in welchen Dimensionen sich der genannte Prozess vollzog, scheint es notwendig zu sein, einige einführende Bemerkungen zu machen, um eventuell entstehende Missverständnisse zu vermeiden. Im Titel des Referats ist von "einigen" Liedern die Rede, was den Abgrenzcharakter des Untersuchungsmaterials unterstreichen soll, während ich die Bezeichnung "Herkunft aus dem Volk" /volkst./ nicht im exakten Sinne als genetisch volkst. verstehen werde, so als ob das Landvolk, die Bauernschicht Autor der Lieder sei, sondern in einem weiteren Sinne, der alle Lieder religiösen Inhalts von anon. Herkunft umfasst, welche von Generation zu Generation übermittelt wurden und beträchtliche regionale und nationale Besonderheiten aufweisen. Eine so breite Auffassung der Volkstümlichkeit steht im Einklang mit dem Verständnis dieses Begriffes durch O. Kolberg, der sowohl die bäurische als auch die nichtbäurische Folklore anerkannte und in sein unvergängliches Werk auch Lieder aus Kantionalen und KGBrn. aufnahm.

Das aufgegriffene Problem wird ausschliesslich gestützt auf das in den wichtigsten Ausgn. von J. Siedlecki's GB enthaltene Repertoire erörtert. Dass gerade diese Sammlung ausgewählt wurde, erklärt sich sowohl aus ihrer ausserordentlich langen Geschichte /über 100 Jahre existiert sie schon/ als auch aus ihrer Eignung für solche Untersuchungen, da sie verhältnismässig viele Informationen über die Herkunft der einzelnen KLdr. enthält.

1.

In J. Siedleckis GB aus dem Jahre 1878 finden wir bei 49 Liedern anon. Autorschaft eine auf die Herkunftsregion oder -ortschaft hinweisende Anmerkung. Die meisten dieser Lieder /42/ stammen aus Gebieten Südpolens und nur wenige aus Zentral- /5/, West- /1/ oder Ostpolen /1/. In der Ausg. von 1922 wuchs die Zahl der mit einer Herkunftsnotiz versehenen Lieder auf 71 und das Gebiet, dem sie

entstammen, dehnte sich auf Gebiete West- /Grosspolen/, Nord- /Chełmno/ und Südostpolens /Podolien/ aus.

Beachten wir dabei, dass die Informationen über den Ort, von wo der Text oder die Mel. dieser Lieder herkommen, meist sehr allgemein formuliert wurden, wie z.B. aus der Krakauer Gegend, aus Galizien, der Warschauer, Lubliner, Jasler, Tarnower Gegend, aus Schlesien u.dgl. Seltener findet man Notizen, die auf eine konkrete Stadt /z.B. Dębica, Kraków oder Lwów/ bzw. Dorf hinweisen /z.B. Jezierzany, Kamionka Strumiłowska, Libiąż oder Modlnica/. In einigen Fällen, wie die spätere Ausgn. des GB /1902, 1922/ beweisen, erwiesen sich diese Informationen als falsch. Und in einigen Fällen, wo Angaben über die Autorschaft von Text oder Weise eines Liedes fehlten, wurden diese in späteren Ausgaben ergänzt. Hier erhebt sich die Reflexion, dass die Anonymität der Lieder selbst als Kriterium ihrer Herkunft aus dem Volk nicht immer sicher ist, was jedoch nicht ausschliesst, dass die meisten im GB namenlos abgedruckten KLdr. Werke volkst. Herkunft sind.

Fügen wir schliesslich hinzu, dass eine beträchtliche Zahl der Lieder im besprochenen GB früheren KGBrn. von M.M. Mioduszeński, T. Klonowski oder der Sammlung von O. Kolberg entnommen wurde. Diese Lieder sind ebenfalls in hohem Masse - besonders was ihre Weise betrifft, wenn ihnen auch eine Choralvorlage zugrundeliegt - volkst. Herkunft, wie z.B. der Engel des Herrn oder die Horen über Unsere Liebe Frau. In unseren weiteren Betrachtungen berücksichtigen wir sie auch, da sie uns das zahlenmässig reiche und qualitativ differenzierte Material vollständiger sichtbar machen, auf dessen Grundlage wir das Problem der Umgestaltung der volkst. und regionalen gstl. Lieder in allgemeine und überregionale KLdr. untersuchen wollen.

2.

Nicht alle Lieder, deren volkst. Herkunft wir anerkannten,

behaupteten sich während der über 100 Jahre seines Bestehens im GB. Eine beträchtliche Zahl von ihnen wurde aufgrund des geringen Wertes von Text oder Mel. nicht mehr in die folgenden Ausgn. aufgenommen. Am stärksten machte sich das in der sog. Jubiläumsausg. des GB von 1928 bemerkbar, als sein damaliger Herausgeber W. Świerczek es einer gründlichen Umarbeitung unterzog. Einige Lieder wurden in späteren Ausgn. des GB gestrichen /1959,1973/, um das Gesangsrepertoire den Anforderungen der nach dem 2. Vatikanischen Konzil erneuerten Liturgie anzupassen. Trotzdem blieben bis auf den heutigen Tag einige Dutzend Lieder volkst. Herkunft im GB, bei denen im Laufe der Zeit kleinere oder grössere Änderungen im Text oder der Mel. eingeführt wurden.

In einem kurzen Referat ist es nicht möglich, die Etappen der Umwandlung, denen die einzelnen Lieder unterlagen, detailliert zu besprechen. Verweisen wir daher nur auf die wichtigsten Tendenzen, die auf die Umgestaltung von Liedern mit deutlich volkst. und regionalem Charakter in überregionale und KLdr. hinausliefen.

Die erste Tendenz zur "Verkirchlichung" des Repertoires betraf den Text. Sie beruhte auf einer Reduzierung der Strophenzahl. Auf diese Weise entfernte man sich von dem in der Tradition des polnischen Volkes stark verwurzelten Brauch, lange, manchmal aus einigen Dutzend Strophen bestehende Lieder zu singen. Die Reduzierung der Strophen hatte das Ziel, ein geschlossenes, von einem theol. Gedanken und von Gebetscharakter durchtränktes Ganzes zu schaffen, das während der Messfeier Verwendung finden konnte.

Die zweite Tendenz betraf die Weisen. Hier begegnen wir entweder dem Ersetzen der Volksmel., wenn diese z.B. ausdrücklich eine Tanzmel. oder geradezu trivial war, durch eine neue Weise von ernsterem, religiösem Charakter, oder aber, was öfter der Fall war, einer kleineren oder grösseren Ingerenz in die musikalische Substanz des Liedes. Diese Eingriffe umfassten meist die Rhythmik

der Mel., wenn diese zu stark differenziert war /punktierte oder diminuierte Rhythmen/, und strebten danach, ihr durch Verwendung langer Notenwerte einen ruhigeren Verlauf zu geben. Die melod. Linie wurde nur dann verändert, wenn sie allzu verziert und ornamental war. In solchen Fällen wurde sie durch Entfernung verschiedenartigen Ornamente und ausgezierter Wendungen vereinfacht sowie ein syllabischer Verlauf eingeführt.

Die eingebrachten Verbesserungen der Mel. einiger Lieder verwischten ihre typisch volkst. Eigenschaften und glichen sie dem abstrakten Muster der Kirchenmel. an, welches die Menschen jener Zeit als das Ideal der "Kirchlichkeit" einer Mel. ansahen. Ein charakteristisches Beispiel für einen solchen Wandlungsprozess stellt die Mel. von Ps 112, "Lobet, o ihr Kinder", dar, die aus der Krakauer Gegend stammt. Notenbeispiel 1 illustriert uns der Reihe nach die Etappen der Umgestaltung dieser Mel. von einer volkst. Form /B.1 a,b,c/ zu einer verbesserten, nach einer Choralpsalmodie ausgerichteten Form, welche ihre in ganz Polen verbreitete endgültige Version darstellt /B.1 d/.

Die "Verkirchlichung" der aus dem Volk hervorgegangenen Mel. durch ihre Vereinfachung brachte meiner Ansicht nach nicht immer gute Resultate. Sie führte nämlich zu einer Verarmung der melod. Linie und Rhythmik, die dem slawischen Musikgefühl der Polen nicht entspricht. Auch das Streben nach einer Wiederherstellung der alten, vielleicht sogar der ursprünglichen Mel., die im Laufe der Zeit durch das Umsingen eine Umgestaltung im Geiste des Volksstils erfahren hatte, erweist sich nicht immer als günstig. Das kann am Notenbeispiel 2 illustriert werden. Wir haben dort die Mel. des Liedes "Bittere Reue", das den in Polen sehr populären Passionsgottesdienst gleichen Namens eröffnet. Die Ausgn. des GB aus den Jahren 1901-1922 enthalten zwei Versionen davon /B.2 a,b/, die sich in der Volkspraxis des 19. Jhs. herausbildeten. In der Ausg. von 1928 findet sich die wiederhergestellte frühere Version des Liedes aus Mioduszewskis

GB von 1835, die sich auf eine nicht identifizierte Choralvorlage stützt /B.2 c/. Sie erscheint uns heute als melod. und rhythmisch verarmtes Skelett der Volksversion. Obwohl sie die offizielle Version darstellt, wurde sie doch in vielen Regionen Polens von den Gläubigen nicht akzeptiert, und in der Praxis singt man das Lied nach der wenn auch uneinheitlichen Volksversion.

Zum Abschluss dieser kurzen Betrachtungen erhebt sich folgende Reflexion. Angesichts der Entstehung verhältnismässig vieler stereotyper Kldr. in unserer Zeit, welche oft nur eine gewöhnliche Nachahmung von Choralweisen oder Liedern von z.B. Gelineau sind, lohnt es sich sicherlich, auf den gstl. Volksgesang als eine potentielle Quelle der Bereicherung des Kld-Repertoires und vielleicht auch als Motivmaterial für das moderne Kld hinzuweisen. Die Einfachheit des gstl. Vld., die Bedeutsamkeit der Volksfrömmigkeit, die Frische und Originalität der melod., rhythmischen und tonalen Ideen entscheiden über seine aussergewöhnlichen Vorteile, welche bewirkten, dass in der Vergangenheit nicht nur viele gstl. Vldr. die Billigung der Kirchenleitungen erlangten, sondern, in vielen GBrn abgedruckt, sich in allgemeine, überregionale Lieder verwandelten und das Liedgut der kath. Kirche in Polen dauerhaft bereicherten.

In einigen Fällen mag die Notwendigkeit auftreten, im Text oder in der Mel. bestimmte Adaptationen und Korrekturen vorzunehmen. Ingerenzen in den Text können beträchtliche Schwierigkeiten bereiten, wenn man die Übereinstimmung der Worte mit dem zeitgenössischen theol. Denken sowie ihre vollständige Eignung zum liturgischen Gebrauch zur Richtlinie der Veränderung macht. Auch mit den Interventionen in die musikalische Substanz der Lieder wird man vorsichtiger sein müssen, da es leicht zu Irrtümern führt, wenn man dem Akademismus huldigt und sich irgendeinem sich eingebildeten Vorbild des Kld. anpassen will. Über die Durchschlagkraft des gstl. Volksgesanges

entschied immer seine Eigenart, sein eigentümliches Ausdrucks-
klima und seine spezifische musikalische Gestalt. Und schafft
nicht gerade diese Originalität die Chance, dass einige gstl.
Vldr. zu allgemeinen und überregionalen KLdrn werden?

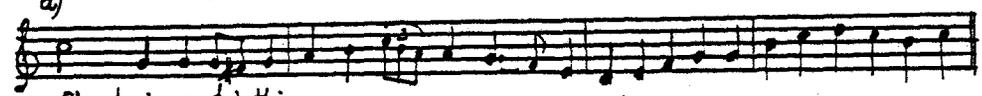
Summary:

The paper deals with transformations of some Polish folk
and regional religious songs into common ecclesiastical and
panregional ones, during a rather long period of time. This
process is shown according to the répertoire contained in
Father J. Siedlecki's Songbook /1878-1980/.

Beispiel 1

GB Siedlecki, 1886, 1895

a)



Chwal-cie o dziatki

b) 1902



c) 1915, 1922



d) 1928-1980



Beispiel 2

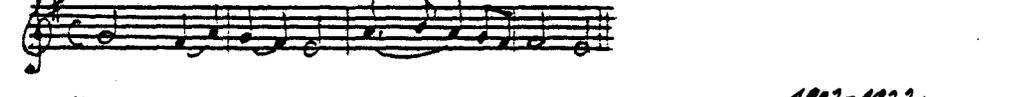
GB Siedlecki, 1886, 1902

a)



Gm- kie za- le

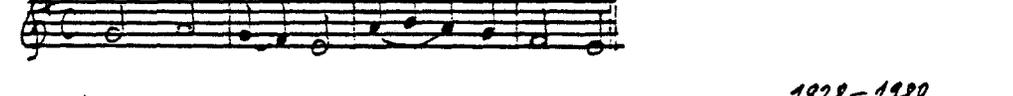
b) 1902-1922



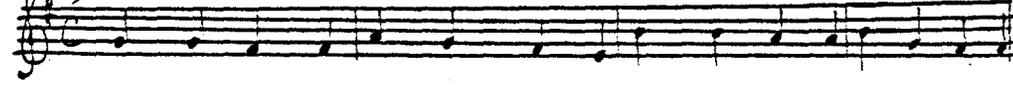
c) 1928-1980



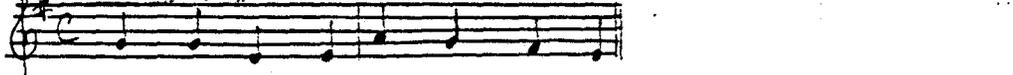
d)



e)



f)



Karol Wurm

Volksmelodien und volkstümliche Melodien
im Kirchengesang der ČSSR

Man kann nicht sagen, dass dem Volkslied unserer Heimat wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird. In entlegenen Gebieten wird noch gesammelt, die grundlegenden Sammlungen werden neu aufgelegt, in Rundfunk und Fernsehen haben Volkslied und Volkstanz ihren festen Platz. Aber in den Tälern und auf den Wiesen sind anstelle der Lieder die landwirtschaftlichen Maschinen zu hören. Ein Teil der Bewohner ist in die städtische Industrie abgewandert und für die Jugend, ob städtisch oder ländlich, ist die Pop-Music zum Brennpunkt des musikalischen Interesses geworden. Sie tönt in überlauter Klangstärke vom Morgen bis zum Abend. Im Lehrplan der Schulen ist die technische Ausbildung derart bevorzugt, dass für die ästhetische und namentlich für die musikalische Ausbildung kaum ein Platz bleibt.

Immerhin ist die Kirche ein Ort, wo man noch gemeinsam singt. Schon deshalb lohnt es sich nachzusehen, wie Volksmelodien und volkstümlich gewordene Melodien in den Gesangbüchern der einzelnen Landeskirchen vertreten sind. Ohne auf theoretische Fragen einzugehen versuche ich für das Gebiet der ČSSR eine informative Übersicht mit Notenbeispielen zu geben.

Die benützten Gesang- und Choralbücher:

Slowakei

Evangelische Kirche A.B.

Veľká partitúra, Chorvát-Bateľ, 1936 VP

Nová partitúra, Letňan-Wurm, 1956 NP

Katholische Kirche

Jednotný katolícký spevník, Schneider-Trnavský, 1937 JKS

Cantus Catholici 1655 und 1700 CC

Baptistengemeinschaft

Bratské piesne, 1971 BrP

Böhmen und Mähren

Brüdergemeinde

Evangelický zpěvník, 1979 EZp

Katholische Kirche

Kancionál českých a moravských diecéz, 1977 KČM

Zum ausserkirchlichen Vergleich: Zpěvy betlemské /Koledy/, J.Seidel, 1943, eine Sammlung von mehr als hundert volks-

tümlichen Weihnachtsliedern: ZpB.

Von den Themenkreisen ist - wie in aller Welt - der weihnachtliche weitaus am stärksten vertreten, besonders zahlreich im katholischen Orgelbuch der Slowakei /JKS/. In absteigender Reihe folgt das neue katholische Gesangbuch für Böhmen und Mähren /KČM/, dann die Quellen der slowakischen evangelischen Kirche /VP und NP/, und mit grossem Abstand das neue Gesangbuch der böhmisch-mährischen Brüdergemeinde /EZp/. Das Gesangbuch der Baptisten /BrP/ ist stark auf das angelsächsische und deutsche Erweckungslied sowie auf eigenes zeitgenössisches Gut eingestellt und ist in Hinsicht auf das gesuchte Material am wenigsten ergiebig.

Die überall verbreiteten Lieder fremder Herkunft /Stille Nacht, O sanctissima, Adeste fideles/ habe ich nicht mit einbezogen und aus Platzgründen kann ich von den volkstümlichen Weihnachtsliedern der Quellen JKS und KČM nur eine bescheidene Auswahl geben. Zum besseren Verständnis habe ich die Anfangszeilen übersetzt.

Die meistgesungenen, in Kirche und Haus beliebtesten Weihnachtslieder sind zur Zeit - neben der Stillen Nacht - "Čas radosti, veselosti" /Nr.1/ und "Narodil sa Kristus Pán" /Nr.2/. Das erste, ein Variant des alten Omnis mundus jucundetur, ist namentlich im evangelischen Bereich obligat. Die Nr. 3-6 sind Hirtenlieder slowakischer und die Nr. 7-11 Hirtenlieder böhmischer Herkunft. Von den letzteren ist Nr. 8 mit dem Text "Kommet, ihr Hirten" auch im Ausland bekannt. Nr.12 ist ein schönes Wiegenlied Mariä. Zwei Hirtenlieder aus JKS /Nr.13 und 14/ haben Beziehungen zum ungarischen Liedergut. "In dulci jubilo" und "Quem pastores" begegnen nur in wenigen Quellen /CC,VP,NP/ und werden nicht mehr gesungen. Von den Dreikönigs-Umgängen gibt es in den offiziellen Gesangbüchern kaum eine Spur, nur in CC habe ich ein hübsches Beispiel gefunden, das heute vergessen ist. Weitere Lieder dieser Art enthält die Sammlung ZpB.

Ganz selten sind volkstümliche Osterlieder, ein einzelnes Beispiel ist Nr.16.

Eine zahlreiche Gruppe bilden die Wallfahrtslieder. Sie sind zum Grossteil in handschriftlichen und gedruckten Wallfahrtsbüchlein zu finden und wurden nur spärlich in die Kirchengesangbücher aufgenommen. Einige Proben dieser Gesänge bieten die Nr. 17-20.

Zum Abschluss einige weltliche Volksmelodien aus evangelischen Kancionalen des 16. Jahrhunderts: Nr.21-23.

Um verschiedene Typen zu zeigen, konnte ich bei der Auswahl nicht von musikalischen Gesichtspunkten allein ausgehen. Dennoch hoffe ich, dass auch der Aussenstehende an manchen Melodien Gefallen finden wird.

Summary:

The article gives a selection of folk and popular melodies from the hymn and choral books of the provincial churches of Czechoslovakia. Examples 1-15 are Christmas hymns and No. 16 an Easter hymn. Nos. 17-20 are pilgrim songs. At the end are given the forms of 3 secular folk melodies from choral books of the sixteenth century.

1 Čas radosti veselosti VP NP CC JKS BrP EZP KČM aus: Omnis mundus jucundetur
 Zeit der Freude und des Jubels

2 Narodil sa Kristus Pa'n VP NP CC JKS BrP EZP KČM ZpB Altböhmisch
 Christ der Herr ist heut geboren

3 Dobry' Pastier sa narodil JKS Slowakisch
 Heut kam uns der gute Hirte

4 Do hory do lesa valasi JKS Slow. 1. 2.
 Hut auf ihr Hirten in Berg und Wald

5 Ó chyt preblahy JKS Slow.
 O du selge Zeit

6 Vstávajte pastieri prevelku veselst JKS Slow.
 Auf ihr Hirten alle, hört diese frohe Mär.

7 Ej ctaná Panna JKS VP NP CC ZpB bei Jan Muzofillus Sobesl 1526
 Als die Jungfrau ihr liebliches Kindlein

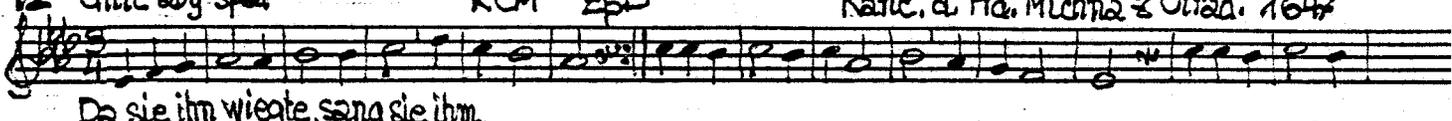
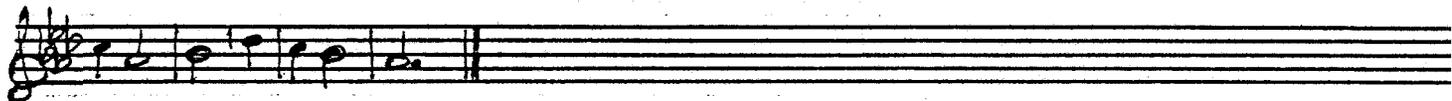
8 Nesem vám noviny KČM ZpB aus Böhmen
 Kommet, ihr Hirten

9 Poslouchajte křesťané CC JKS ZpB 1. 2. - 1 -
 Hört ihr Christen aufmerksam

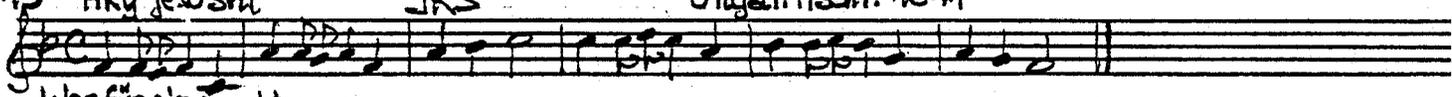
10 Veselě vánoční hody KČM bei M.V. Steyer 1683
 Fröhliche Weismacht wünschen wir

11 Vitány bud' Ježíšku KČM aus Böhmen
 Sei gegrübet Jesulein

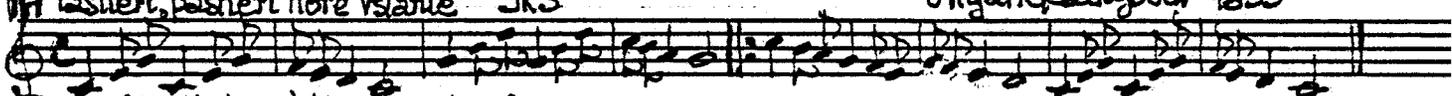
12 Chlíc aby spal KČM ZpB Kanc. d. Fld. Michna z Otrnad. 1647
 Da sie ihm wiegte, sang sie ihm

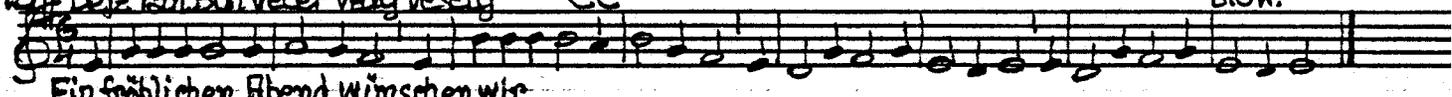
13 Aký je to svet JKS Ungar. Hschr. 1844
 Was für ein Leuchten



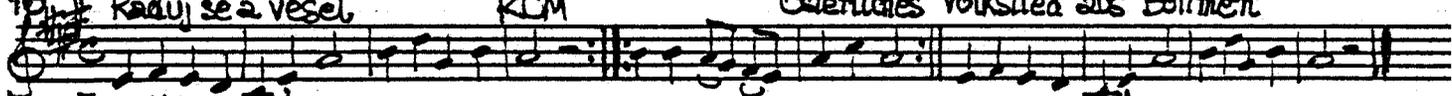
14 Pastieri, pastieri hore vsaite JKS Ungar. Gesangbuch 1855
 Steht auf ihr Hirten, steht alle rasch auf



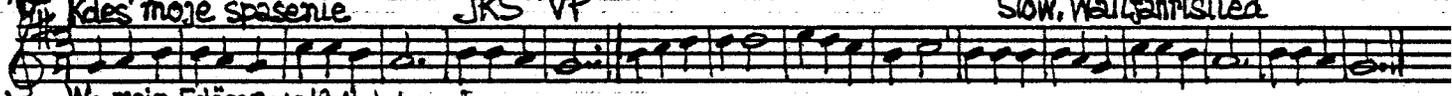
15 Dež Rán Böh večer vady veselý CC Slow.
 Ein fröhlichen Abend wünschen wir



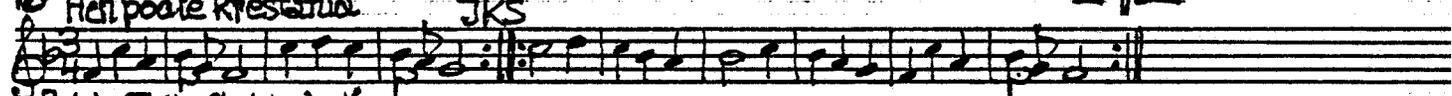
16 Raduj se a vesel KČM Österliches Volkslied aus Böhmen
 Freu dich und jübillet



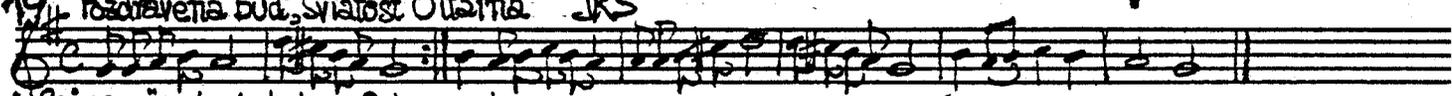
17 Kdes' moje spasenie JKS VP Slow. Wallfahrtslied
 Wo, mein Erlöser, wo bleibst du so lang



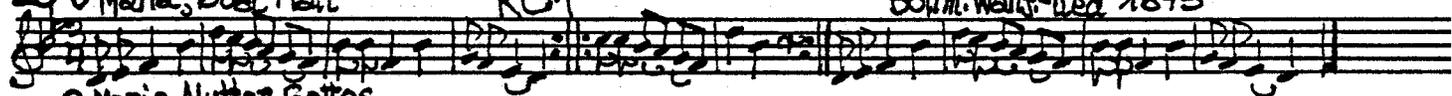
18 Ach podte krestaria JKS
 Ach komit ihr Christenleut'



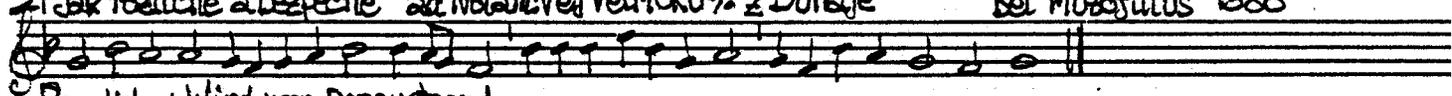
19 Radhavana bud, sviatost Ottarna JKS
 Sei gegrüset mir, hehres Sakrament



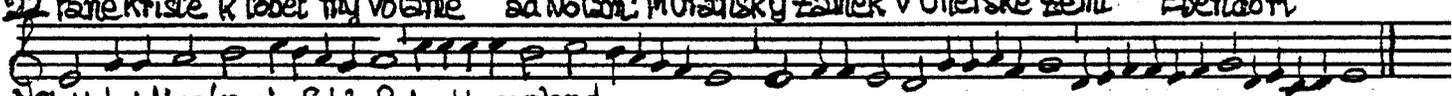
20 O Maria, Boží Mati KČM Böhm. Wallf-lied 1893
 O Maria Mutter Gottes



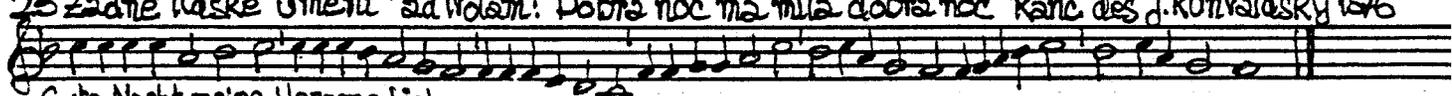
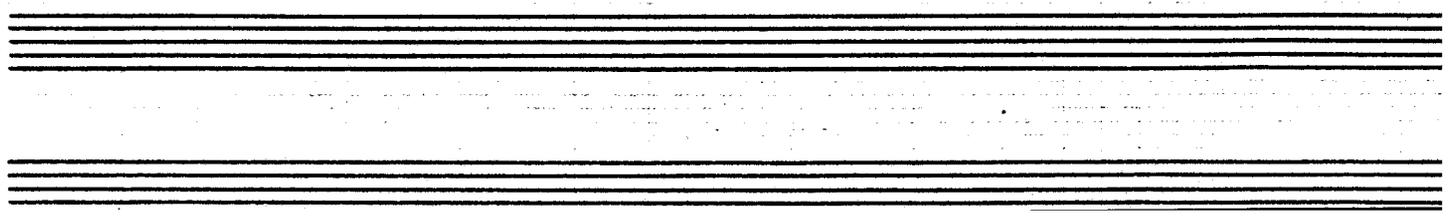
21 Jak rozličně a bezpečně ad Notam: Vějí větríčku z Dunaje bei Mozofillus 1586
 Reg dich z Wind vom Donaustrand



22 Pane Kriste k tobě my voláme ad Notam: Muránský Zámek v Uherské zemi Eberndorf
 Steht bei Murán ein Schloß im Ungarland



23 Žádné lidské umění ad Notam: Dobrá noc má milá dobrá noc Kanc des J. Kunvaldský 1846
 Gute Nacht meins Herzens Lieb

Jaroslav Buzga

Zum Problem der gegenseitigen Beziehungen der tschechischen weltlichen (profanen) und kirchlichen Volksliedern. (Thesen)

Die Betrachtung der weltlichen Elemente in der Kirchenmusik als Werturteil in den kirchlichen Anordnungen und in den Ausführungen der Reformatoren (Hus).

Die Beurteilung der weltlichen Elemente in der katholischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der cäcilianischen Reform. Die angebliche Weltlichkeit der Kirchenmusik des Spätbarocks und der Klassik nach den ästhetischen Massstäben des 19. Jahrhunderts.

Die zeitgenössische jesuitische Kritik des grossen Kantionales der Böhmisches Brüder (1564) und die Vorwürfe im Bezug auf die in ihm verwendeten, auch mit weltlichen Texten bekannten Melodien.

Die kirchlichen und weltlichen Melodien aus dem Reformationszeitalter in dem grossen Kantional (1/1683, 2/1687) des jesuitischen Verfassers Steyer zur Zeit der Gegenreformation.

Die gegenseitige Beziehungen und Einflüsse der kirchlichen und weltlichen Volkslieder bei den an die kirchlichen Zeremonien anknüpfenden volkstümlichen Bräuchen und Festen (Krippen-, Hirten- und Dreikönigspiele zu Weihnachten, die Passionsspiele zu Ostern, die Hochzeiten u.a.). Die Weihnachtslieder als die melodische Grundlage der Weihnachtskantaten und -oratorien (Pastorellen) in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Die Entfaltung des Kirchenliedergesanges bei den für die Barockzeit typischen Pilgerfahrten, Prozessionen, Marien- und Heiligenfesten. Die Kirchenlieder im täglichen Leben.

Die weltlichen volkstümlichen Sprüche und Lieder und die Kirchenlieder in den handschriftlichen Sammelbänden aus dem 17.-18. Jahrhundert. Die Beurteilung der Quellen und des weltlichen Repertoires im Bezug auf die Zensur.

Die gedruckten Kantionalien im 17.-18. Jahrhundert als Sammelbände von genau fixierten unter allen Bevölkerungsschichten weit bekannten Melodien, die den Sängern verschiedene Umwandlungen und Variierungen ermöglichten. Die Kirchenlieder als melodische Quelle der weltlichen Volkslieder.

Die enge Verknüpfung der kirchlichen und weltlichen Volkslieder in der Tradition, wie es in neuzeitlichen Volkslied-Sammlungen belegt wird.

Die gegenseitige Beziehung der kirchlichen und weltlichen Volkslieder und die Frage der weltlichen Elemente in der Kirchenmusik als ein kulturhistorisches Phänomen.

Summary: Mr. Buzga points out where in the history of the people and church in Czechoslovakia are mutual influences and relations (text and melody) between hymnody/church music and popular songs.

THE ORIGIN OF BLACK SPIRITUALS: A SUMMARY AND ANALYSIS OF THEORIES

by

Portia K. Maultsby

(Indiana University
Bloomington, Indiana)

Various theories concerning the origin of Negro or Black spirituals have been proposed but none of them presents a comprehensive view of the various sources that serve as the foundation for this tradition. Some authors identify the religious and secular music traditions of Europeans to be the source of origin while the least accepted theory accredits slaves and the music traditions of West Africans as being singularly responsible. Still, others consider the process of acculturation to be most significant to the origin of Black spirituals.

Imitation of European Compositions

Richard Wallaschek, in his book Primitive Music (1893), expressed his belief that spirituals were mere imitations of European military signals, well-known marches and German student songs "which the negroes have picked up and served up again with slight variations."¹ Newman White, in 1928, accepted and expanded Wallaschek's general theory. White's documentary evidence was based on a comparative textual analysis of American camp-meeting songs and Black spirituals; many of the latter songs were collected from white and not Black singers. Textual rather than melodic and stylistic similarities supported White's belief that Black spirituals were derived from and were indebted "to the religious songs of the white people."²

Guy B. Johnson (1930) and George P. Jackson (1933) further developed White's theory.³ In their studies, Johnson and Jackson compared published melodies (an aspect not considered by Newman White), and texts of camp-meeting songs with those of published Black spirituals. The conclusions of their studies supported White's belief that Black spirituals were variations of camp-meeting songs.

The Theory of West African Origins

In 1899, Jeanette Murphy questioned the classification of slave songs as American folk songs. Her own observations and speculations led to another theory concerning the origin of Black spirituals. In speaking of these songs, she said:

It seems hardly just to call the genuine negro song "the folk songs of America." We are a conglomerate of people, and no one race can claim a monopoly in this matter. English, Scotch, German, French, Italians and others have brought their own music and their own folksongs, and in each case, it must be considered distinctly belonging to the nationality that imported it. Why should not the same be true of the genuine negro music? The stock is African, the ideas are

African, the patting and dancing are all African.⁴

Murphy, over many years observed the singing and dancing of native African slaves and American-born slaves in Kentucky. After conducting interviews with them about their songs and dances, she concluded that the melodies and the practice of dancing and patting feet, which accompanied the songs, were African in origin.⁵

During the twentieth century, music and social science scholars began to recognize the need for a serious study of African music in order to document various characteristics which were considered to be African retentions in Black religious and secular music.⁶ The musicologist, M. Kolinski, made a comparative melodic study of Black spirituals and songs from Nigeria, Dahomey (Republic of Benin) and the Ashanti of Ghana. Waterman's summary of this unpublished study reveals that thirty-six spirituals "are either identical or closely related in tonal structure (scale and mode) to West African songs."⁷ He also noted that the beginning rhythmic patterns of thirty-four spirituals were very similar to those found in several songs from Dahomey and Ghana.⁸ The structure of fifty spirituals were identical to the structure of certain West African songs and the overlapping leader-chorus parts in the spirituals produced the same polyphonic patterns found in many West African songs.⁹ The published results of other comparative studies on the relationship of West African and Afro-American music traditions support and expand on Kolinski's findings.¹⁰

Spirituals Composed by Slaves

Henry Krehbiel, in his book Afro-American Folk Songs (1914), popularized the theory that spirituals, influenced by African musical traditions, were created by slaves. Lydia Parrish, in agreement with Krehbiel, also contended that slaves composed many of their spirituals:

Naturally enough these songs had little in common with the hymns sung with the white people, and were used only at such services as took place apart from the slaveowners during the week at prayer meetings held at the praisehouse or the cabin of a deacon...¹¹

Parrish's viewpoints are supported by numerous accounts of slave singing recorded during the 18th and 19th centuries. A visitor from the British Isles noted that slaves preferred to attend "a church or meeting composed of people of his own colour, and where no whites appear."¹² In these meetings where no whites appear as observed by an English clergyman, James Leigh:

The leading singer starts the words of each verse of line, often improvising, and the others who base him, as it is called, strike in with a refrain. The basers seem often to follow their own whims, beginning when

they please and leaving off when they please, striking an octave above or below...or hitting some other note that chords, so as to produce the effect of a marvelous complication and variety, and yet with the most perfect time and rarely with any discord...

These and other descriptions of slave singing¹⁴ reveal that when in control of their own religious meetings and away from whites, slaves and freed Blacks exercised their creative abilities by composing their own songs which had "more religion than those in the books."¹⁵

At a Methodist Conference held in Philadelphia in 1819, John F. Watson expressed his belief that Blacks composed their own songs:

We have too, a growing evil, in the practice of singing in our places of public and society worship, merry airs, adapted from old songs, to hymns of our composing: often miserable as poetry, and senseless as a matter...Most frequently (these hymns are) composed and first sung by illiterate blacks of the society.

Other observers, who commented on the originality of the texts in slave songs frequently described them as "meaningless" and "absurd irreverence."¹⁷

Howard Odum, in citing three circumstances under which religious music of slaves originated, contended that American Blacks had been singing songs of their own composing since the earliest days of slavery. According to him, some spirituals were composed by Black preachers for their congregations, by individual slaves while at work and by those who wandered from place to place, while others resulted from the "spontaneous outbursts of intense religious fervor, and had their origin chiefly in the camp-meetings, the revivals and in other religious exercises."¹⁸

The Theory of Acculturation-Syncretism

Another theory that may shed light on the origin of spirituals describes them as resulting from the process of acculturation and/or syncretism. Although the two terms often are used interchangeably, there appears to be a slight difference in meaning. R. Redfield, R. Linton and M. Herskovits define acculturation as

those phenomena which result when groups of individuals having different cultures come into continuous first-hand contact, with subsequent changes in the original culture patterns of either or both groups.

Syncretism as described by Melville Herskovits is a process where some of the old and new cultural elements "are merged into a functioning unified entity of clear bi-cultural derivation."²⁰

Richard Waterman believed that the process of acculturation was a factor

in the development of the slaves' musical tradition in the United States. He noted that

New World Negroes accepted and adopted those musical traits which they found easiest to understand--those which were most similar, either essentially or superficially, to patterns in the music with which they were familiar.²¹

The degree of acculturation varied from region to region and was dependent upon the social environments of Blacks. In some areas, missionaries were successful in suppressing significant African music retentions of slaves and freed Blacks while in other areas their efforts netted limited results. In such cases, the music of Blacks was dominated by either European or West African elements and practices. Some songs, being a product of the syncretism process, were equally influenced by both traditions.²²

The Theory of Reinterpretation

A theory that could be used to explain one aspect of the origin of Black spirituals is that of reinterpretation. Melville Herskovits defined this theory as "the process by which old meanings are ascribed to new elements or by which new values change the cultural significance of old forms."²³ Although this theory has not been explored within the context of the spiritual tradition, available evidence justifies its consideration. Missionaries and other whites throughout the period of slavery continuously expressed their dissatisfaction with the manner in which slaves conducted themselves at religious meetings, especially those conducted by slaves. They not only disapproved of the manner in which the services were conducted but also of the way psalms, hymns and other religious songs were sung and reinterpreted in a manner that conformed to musical concepts, vocabulary and performance practices of West African music traditions.

An English musician, who toured the United States from 1833-1841, witnessed the reinterpretation or the transformation of a psalm which became a spiritual. Observing the congregation of a Black church service in Vicksburg, Virginia, he noted:

When the minister gave out his own version of the Psalm, the choir commenced singing so rapidly that the original tune became thoroughly transformed into a kind of negro melody; and so sudden was the transformation, by accelerating the time, that, for a moment, I fancied that not only the choir but the little congregation intended to get up a dance as part of the service.²⁴

Elizabeth Kilham, who had been a teacher in the South, commented in 1870 that "Watts and Newton would never recognize their productions through the transformations they have undergone at the hands of their colored admirers." Her

descriptions of how these hymns were altered reveal that melodies, texts, rhythms and meters were changed; the text to one song was sung to the melody of another and visa versa; the text of one meter was stretched over several notes or quickly sung over a few notes; choruses were added to hymns; cries, screams, shouts and groans were interjected into the melody and handclapping, footstamping and body movements would constitute an integral part of the song performance.²⁵ In general, many songs from white Protestant traditions were re-cycled through age-old concepts and reinterpreted as Black spirituals.

European travelers, missionaries and plantation owners of the 18th and 19th centuries observed that the musical tradition of slaves and freed Blacks was unique. Based on their written descriptions, in addition to slave narratives and current research findings, the originality of Black spirituals may be documented if consideration is given to the following features: use and function; melodic, rhythmic and textual orientation; form and structure; stylistic traits and performance practices. A mere superficial comparison of melody and text will not reveal traits that allow for conclusions regarding the question of origin.

Since the Black spiritual tradition is an oral one, stylistic features and other essential traits that characterize this tradition are not included in published collections due to the limitations of Western notational systems. If a study of origins is to be seriously researched, it appears that questions more fundamental than melodic and textual similarities need to be asked and explored. For example, is the use and function of melody, rhythm and texts of Black spirituals and white Protestant traditions conceptually the same? Are the social and religious functions of Black spirituals the same as those of songs of Protestant traditions? Are performances of Black spirituals conceived and manifested in the same manner as those of psalms, hymns and revival songs? Are performances of both musical traditions dictated by the same aesthetic principles and musical standards?

The proposed theories concerning the origins of songs that comprise the Black spiritual tradition may be summarized as follows: original compositions of slaves, reinterpreted West African and white Protestant songs. Regardless of the origin of texts and melodies of Black spirituals, they are unique to Black Americans in their style of performance, and in their use of musical vocabulary and concepts--all which are derived from West African cultures. The presence of West African concepts and performance practices in the spiritual tradition re-emphasize the theory that slaves were "not solely dependent on the white man's cultural frames of reference for their ideas and values."²⁶ Their creative abilities were free from the control of whites. In addition, the social structure of their living environments allowed slaves to establish and maintain a type of group solidarity that was rooted in an allegiance to the cultural and aesthetic values of an African past. The Black spiritual tradition originates from this group solidarity.

FOOTNOTES

- ¹Richard Wallaschek, Primitive Music (London: Longmans, Green and Col, 1893), 60
- ²Newman White, American Negro Folk Songs (Cambridge: Harvard University Press, 1933), 31-129,
- ³Guy B. Johnson, Folk Culture in St. Helena Island (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1930), 63-130.
- ⁴Jeanette R. Murphy, "The Survival of African Music in America," in The Negro and His Folklore. Ed. Bruce Jackson (Austin: University of Texas Press, 1967), 328.
- ⁵Ibid.., 327-329.
- ⁶Paul Laubenstein, "Race Values in Afroamerican Music," Musical Quarterly, XVI (July, 1930), 379; Richard Waterman, "African Patterns in Trinidad Negro Music" Unpublished Ph.D. Dissertation (Northwestern University, 1943).
- ⁷Richard Waterman, Ibid., 41-42.
- ⁸Ibid., 42.
- ⁹Ibid.
- ¹⁰John Blacking, "Field Work in African Music," in Reflections on Afro-American Music, ed. Dominique-Rene de Lerma (Kent, Ohio: Kent State Univ. Press, 1973), 209-210; J.H. Kwabena Nketia, "African Roots of Music in the Americas: An African View", Report of The Twelfth Congress (Germany: Barenreiter-Verlag Kassel, 1981), 82-88; Olly Wilson, "The Association of Movement and Music as a Manifestation of a Black Conceptual Approach to Music Making," Ibid., 98-105.
- ¹¹Lydia Parrish, Slave Songs of the Georgia Sea Islands (Hatboro, Pennsylvania: Folklore Associates, Inc., 1965c. 1942), p. xii.
- ¹²James Benson Sellers, Slavery in Alabama (University of Alabama: University of Alabama Press, 1950), 300
- ¹³James W. Leigh, Other Days... (London: Macmillan, 1921), 155-156.
- ¹⁴Robert M. Myers ED. The Children of Pride; A True Story of Georgia and the Civil War, (New Haven: Yale University Press, 1972), 482-483; For other descriptions see Dena Epstein, Sinful Tunes and Spirituals (Urbana: University of Illinois Press, 1977), 204, 223-226, 236, 276 and Lawrence W. Levine, Black Culture and Black Consciousness (New York: Oxford University Press, 1977, 3-80.
- ¹⁵James Benson Sellers, Slavery in Alabama, 300.
- ¹⁶John F. Watson, Extract from "Methodist Error or Friendly Christian Advice..." in Readings in Black American Music, Ed. Eileen Southern (New York: W.W. Norton & Co., 1971), 62.
- ¹⁷Epstein, Sinful Tunes and Spirituals, 223, 226-228; Southern, Ibid., 63.
- ¹⁸Howard Odum and Guy Johnson, The Negro and His Songs (Hatboro, Pennsylvania: Folklore Associates, Inc., 1964 c. 1925), 30, 17-18.
- ¹⁹Melville J. Herskovits, The Myth of the Negro Past (Boston: Beacon Press, 1958), 10
- ²⁰George Eaton Simpson, Melville J. Herskovits (New York: Columbia University Press, 1973), 90.
- ²¹Waterman, "African Patterns," 26.
- ²²Herskovits, The Myth, 17; Waterman, "African Patterns," 26; John Blassingame,

The Slave Community (New York: Oxford University Press, 1972), 39-40.

²³ Simpson, Melville J. Herskovits, 89.

²⁴ Russell quoted in Gilbert Chase, America's Music from the Pilgrims to the Present. 2nd revised edition, (New York: McGraw-Hill, 1966), 236.

²⁵ Elizabeth Kilham, "Sketches in Color: IV" in The Negro and His Folklore, Ed. Bruce Jackson, 120-133; For other descriptions of this practice, see Epstein, Sinful Tunes and Spirituals, 230, 222-223, 276-278; and Pavel P. Svinin, Picturesque United States of America: 1811, 1812, 1813. Ed by Avrahm Yarmolinsky (New York: William Edwin Rudge Inc., 1930), 30.

²⁶ Blassingame, The Slave Community, 41.

Zusammenfassung:

Die Hypothesen über den Ursprung von Liedern der schwarzen Spiritual-Tradition können folgendermassen zusammengefasst werden: ursprüngliche Schöpfungen von Sklaven, neugestaltete westafrikanische Lieder und solche von weisser protestantischer Herkunft. Das Vorhandensein westafrikanischer Auffassungen und Darbietungsweisen belebt die Theorie wieder, nach der die Sklaven in ihren Vorstellungen und Wertungen nicht nur von den kulturellen Massstäben des 'weissen Mannes' abhängig waren. Ihre schöpferische Fähigkeiten waren unabhängig von der Kontrolle der Weissen. Ausserdem erlaubte die Sozialstruktur ihrer Umwelt den Sklaven, eine Art von Gruppensolidarität zu entwickeln und aufrecht zu erhalten, die auf der Treue zu den kulturellen und ästhetischen Werten ihrer afrikanischen Vergangenheit beruhte. Die schwarze Spiritual-Tradition ist aus dieser Gruppensolidarität erwachsen.

Gerhard M. Cartford (Buenos Aires, Argentina)

Church Song/Folk Song in Latin America

Church song/folk song in Latin America is, I am afraid, a rather pretentious title for what follows, and right from the start I shall have to disclaim any intention of trying to do anymore than introduce the subject described by the title. In the first place, to speak of Latin America as an entity is to ignore the diversity that characterizes the Latin American countries. To do justice to Latin American folk song one would have to examine the traditions of each country and treat them separately, making due note of individual songs, as well as types of song, which have crossed international borders, making them susceptible of a general Latin American label.

One can with somewhat more justification speak of Latin American church song, because virtually all such song is an importation into Latin America, or has been until recently. Thus it does not bear the stamp of national particularity that folk song does. Protestants in Latin America brought along their hymnals from "up north" and set about translating the contents into Spanish and Portuguese. The Roman Catholics, who have been in Latin America for half a millenium, brought Gregorian chant and developed a flourishing practice of European choral music, neither of which was a song of the people. Their tradition included little or no popular singing. The mass did not require it, and the people did not sing the office, where hymns were more likely to be encountered. Furthermore, Latin was the official language of worship, and the people did not speak Latin.* Consequently, little incentive existed for the people to invent a body of religious song. Popular marian religion has given rise to some hymns and songs, but I am not in a position at present to say how extensive a corpus this forms.

This has been the situation up until the last twenty-odd years. The people of Latin America, of all faiths, have worshiped with a body of materials alien to their own context. It was Vatican II which provided the impulse to change this in the Roman Catholic church. The Protestants, reacting in part to the Catholic initiative, but also growing more aware of changing political, social, and economic conditions, have begun recently to "think Latin American" in terms of what they have been creating for the church. Concomitant with this growth in contextual song, and in part responsible for it, has been the evolution of the largely Latin American "theology of liberation."

Today in the area of church song in Latin America "anything goes." People in all the churches seem to take whatever is at hand and use it. Dozens of small collections of songs are to be found, marked by a catholicity of material and taste, in which the same pieces keep reappearing,

often with textual or musical changes. One can look upon the scene and see only chaos. Or, one can look more closely and realize that what is happening in Latin America is that God's folk are in the process of fashioning their song. Whether it is church song or folk song in any traditional sense would be hard to say. It is probably both at this point. It is in its incipient stages, and the lines between what is church song and what folk song have not been drawn. This is especially so in today's theological climate, which emphasizes the essential unity of all of life. Undoubtedly, it will shake out in time into more recognizable categories, as church life and practice exercise their winnowing and classifying functions. There is evidence that some religious folk song has existed in Latin America. But it has not been exploited either for research or in performance. Such pursuits are for countries with the resources and leisure to indulge them. Latin American countries have not seen themselves in this category, having more urgent matters to attend to.

In the Latin American churches the pressing social needs of the people outweigh all other considerations. What is sung in the churches which have developed a social conscience must give expression to these needs. And indeed Latin Americans are in the process of giving to the church catholic a new body of hymnic material, whose themes are those of social injustice, oppression, deprivation, hunger - precisely the themes of the Magnificat, a piece which enjoys almost the status of theme song for the proponents of liberation theology. Protest songs, of course, are not unique to Latin America. But they have a kind of urgency and intensity in these countries, given the socio-politico-economic conditions that pervade peoples' lives, that impel them into the marketplace of daily and churchly life. The churches, which until recently have stood by benignly and tended to "spiritual" matters, now are becoming involved in the daily issues of society. And song writers are coming to the fore, as they always have, to give voice to common themes.

These themes are not national in character. They are not limited to any one country. They are general, crossing all boundaries, the daily experience of the people in all of the countries.

Thus it is with some justification, returning to the subject of my title, that I write about church song/folk song in Latin America. What is taking place is a general movement, area wide, on the part of people in similar circumstances, to voice their laments, fears, frustrations, hopes, to sing of love and peace - both in short supply - to cry out to God, the God of all hope. One of the results of this movement has been the rediscovery of the Book of Psalms as a repository of such song literature. Thousands of years ago the Jews were singing the same songs for

the same reasons.

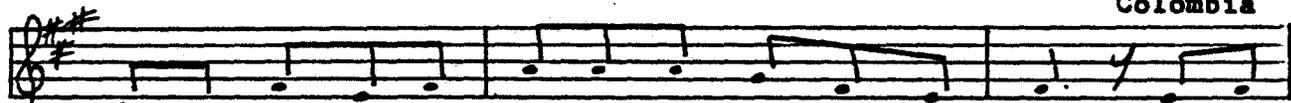
The body of song that exists now in Latin America is an inchoate mass of material, some of it springing from the protest repertory of the sixties and seventies in North America and Europe. Some of it comes from that earlier body of laments: the black spiritual. But an increasing share of the whole is emerging from the pens of Latin Americans, who write out of their own experience.

Few of these materials would classify as hymns. That is why I use the term church song instead of hymn. If any one form could be said to characterize the great body of this song literature, it would have to be the song with refrain, a practical and logical form to facilitate the participatory singing of large numbers of people. Hardly a new form, it has been the chief vehicle for the singing of the psalms for ages. It is employed extensively in African song. An exceptionally useful construction, it allows pieces of varying length and complexity to be sung by congregations of dissimilar levels of sophistication and practice. It has the singular advantage of being quickly learned and put into use, a distinct virtue in areas where popular singing is at a low ebb.

An example of such a song is this paraphrase of Psalm 66, set to music by a Colombian composer. Many such paraphrases exist in the Latin American repertory, often extensively edited to express the writer's preoccupations.

Salmo 66

Colombia



1. Ven-gan to - dos a ver las ha - za - ñas de Dios: es gran-



di-o so en sus he - chos con los hom - - bres.



Ant. ¡Ven - gan to - dos y can - ta - re - mos a Dios! ¡A - le -

Antiphon



lu - ya, a - - le - lu - ya, a - le - lu - ya!



- 2. Con - vir - tió el mar en tie - rra se - ca;
- 3. Es él quien sus - ten - ta nues - tras vi - das,
- 4. Pues tú, oh Dios nos has pro - ba - do;
- 5. Tus o - bras son gran - des co - mo tu fuer - za.



por el ri - o pa - sa - ron to - dos a pie. ANT.
 y no de - ja que tiem - bren nues - tros pies. ANT.
 por el fue - go pa - sa - mos y por el mar. ANT.
 Los pro - di - gios que hi - cis - te pu - bli - ca - ré. ANT.

The English translation is by Fred Pratt Green.

1. Come, see all the things that God is doing;
 how tremendous his dealings among all the people on earth. A
 Antiphon: Come, all people, let us sing praises to God. Alleluia!
2. He parted the sea to let them cross over,
 on the bed of the river walking dry-shod. A
3. It is he who has made us living people;
 it is he who gives strength to stumbling feet. A
4. For you, O God, have put us on trial;
 you compelled us to pass through water and fire. A
5. Your works are great, as great as your power;
 I will tell all the world how mighty your deeds. A

It is less than exact to call this a psalm. True, one can recognize in it Psalm 66. However, the entire psalm is not given, nor has the author followed the original verse sequence. Rather, he has recast it, selecting thoughts here and there to construct his own creation. The result is a fine song. But it is neither psalm nor hymn. Instead of the usual psalm tone, a kind loose-fitting melody has been fashioned, which serves for all the stanzas, adding or subtracting notes here and there to accommodate lines of varying length. It is not a hymn in the sense of the Genevan psalm paraphrase, because the stanzas are metrically unequal.

This type of construction is similar to much popular Spanish song, which is often variable in meter. Vowels are constantly elided in Spanish singing, two, occasionally three, to a note, in effect telescoping texts to fit melodies. Or, melodies are used flexibly, stretched to accommodate strophes of unequal syllabic count. Singing such pieces is no problem for a soloist. But this is not congregational song. However, it can become congregational by the use of a refrain.

From the foregoing it should be evident that we are talking about a style of music-making which is more oriented toward the oral than the written tradition. Outside of the printed hymnals of the Protestant churches, church song is in a state of flux and creativity. Although much published material exists, most has no air of permanence. One copies or writes what one needs. Copyright laws, if they exist, are ignored. One photocopies anything, anytime, anywhere. Indeed, without this freedom very little that is new would come into being or be disseminated. Some editors of song collections, in fact, recognizing reality when they see it, urge users to copy or change the contents of their publications according to need.

Most of this material appears in print with text only, or with a

melody line to which are added indications for guitar chords. Anyone can (and often does) put out his own version of the tunes he has heard. Predictably, textual and musical discrepancies occur among the versions. But having a melody printed is no guarantee that it will preserve a given shape, because most of the people do not read music. Furthermore, they tend to be inexact in rendering given note values.

I taught a simple melody to a congregation in one place. They had a piano and I left with them a copy of the music with accompaniment. But no one played the piano. When I returned some months later they sang this same song, from memory. In the interim both text and tune had undergone such changes as to be virtually unrecognizable.

This fluid state of affairs will undoubtedly continue for a long time to come. On its way to becoming a church song of some worth and durability the current song of the church in Latin America is pretty much a song of the folk. Evolving a church song that reflects the reality of Latin America is high on the agenda here, but as long as life remains chaotic, unpredictable, and dehumanizing, a permanent body of hymns and church song will be slow in emerging. However, the process might by virtue of its very rigors give rise to a literature which in time could enrich the song of the entire church catholic.

* I have been told that Indian congregations in Misiones, an area comprising parts of present-day Argentina, Paraguay, Uruguay, and Brazil, under the care of Jesuit missionaries, celebrated the mass in Guaraní, their native tongue, in the 17th and 18th centuries. I have not yet been able to verify this. These settlements later disappeared, having fallen prey to rapacious colonists and corrupt authorities.

Zusammenfassung:

In Lateinamerika sind alle Kirchen dabei, ein neues Lied zu entwickeln, und zwar ein Lied, das Lateinamerika ursprünglich zugehörig sein wird. Während in der Vergangenheit alle aus Nordamerika und Europa importierte Musik gebraucht haben, indem sie die Texte vorhandener Kirchenlieder übersetzten, gehen sie jetzt mehr und mehr dazu über, einheimisches Liedgut zu benutzen; dabei suchen sie bewusst nach Dichtern und Komponisten, die aus dem Kontext ihrer eigenen Erfahrung in Lateinamerika schreiben. Die Texte geben die Bedrängnis durch soziale und politische Unsicherheit und Gewalt wieder, die für ganz Lateinamerika gilt. Texte wie Musik spiegeln den fließenden und veränderlichen Charakter eines Liedguts, das sich noch weitgehend mehr in einem mündlichen als literarischen Entwicklungszustand befindet.

Professor Peter Wilhelm Bøckman, University of Trondheim, Norway:

ELEMENTS OF FOLKSONG IN THE NEW NORWEGIAN HYMNAL.

1. There have always been elements of folksong in Norwegian hymn singing. Already the famous Danish bishop Thomas Kingo (1634-1703), whose Hymnal and Graduale ("melody book") of 1699 were to exert tremendous influence upon the - then united - Danish and Norwegian culture and church life, claimed that he was using and applying folk music, after the patterns set by the Reformation hymn singing. Even more importantly, Kingo's texts and melodies in the popular use - not least in Norway - provided the basis for new developments of folksong and folk music. His texts and particularly his melodies were in different parts of the country developed in numerous and quite different variations, influenced by the local character of folk singing and music. In this century as many as possible of these variations have been collected - of hymns stemming from Kingo and others - as an important part of Norwegian religious folksong and music.

To understand how an official hymnal and melody book could develop into a wide range of folkloristic variations, one has to bear in mind the structure of church life in Norway. In previous centuries, the worship service in the church, though being of central importance to the people, quantitatively played a minor role. As the ministers in the countryside - that is, the great majority - each had up to four or five churches to serve, worship, particularly in remote chapels, could take place only a few Sundays each year. In addition, since people lived far apart, they often were not able to attend the church even when there were services. That did not mean that the people was impious or less devoted. On the contrary, sermons were read and hymns were sung in the isolated homes both Sundays and work days. Since melody books and formal musical education were extremely rare, the melodies were learnt by oral tradition, and in this way - over the time - differences and variations developed with regard to the melodies and partly also with regard to the texts. Not so much in the church service, where one kept more to the official melody book, but in the private singing at home - alone or at family devotions - the folksong variations of the hymns of Kingo and others came to be used.

2. Folk songs - whether variations of official hymns, or having other origins - were, however, not explicitly accepted into the official hymnals of the Church of Norway in the 19th and early 20th century. The great hymn composer, Ludvig Mathias Lindeman (1812-1887), consciously excluded all folk melodies (and all "spirituals") from the official melody book of the Church of Norway, which he edited 1869. That does not mean

that Lindeman was an enemy of the folksong. On the contrary - he collected and published folksongs, as did the editor of the official hymnal, Magnus Brostrup Landstad, (1802-1880). But only by the publishing of a totally new, official melody book 1926, in connection with an extensive revision of Landstad's hymnal, folk tunes - 37 of them - were included as permitted melodies for the official hymn-singing in the Church of Norway.

3. After more than 25 years of work on different committees, an extensive and well-prepared Proposition for a new Norwegian hymnal was published in November, 1981. The proposition contains 940 hymns, all with melody. Many of them are old hymns, i.e. to be found in the earlier hymnals of the Church of Norway. But more than half of the number is not to be found in the current Norwegian hymnals today. There are some very old hymns, and some classical ones, now translated for the first time into Norwegian, and there is a number of hymns from other churches, up till now not well known in Norway. But many of the hymns are new ones, written and/or composed by contemporary Norwegian hymn poets and composers - bearing witness to the remarkable rebirth of hymn writing and composing in Norway - and all Scandinavia - over the last 10 - 20 years. Especially there are many gifted hymn composers, who have contributed a large number of new (or restored) tunes.

In the tunes thus composed for the new Norwegian hymns (or new tunes to old hymns), there certainly will be included many elements of folk music - as was the case in many of the older hymn tunes. To include and elaborate upon folksong and folk music in Norway has, as in many other countries, been quite common among the wellknown composers, e.g. Ole Bull and Edvard Grieg. And so will be the case also by the composition of many hymn tunes. For instance, one can trace some similarity with folk music in the two tunes by Edvard Grieg himself, included in the New Hymnal (i.e., the Proposal).

But a great number of folk tunes have been directly taken over and adapted by the New Hymnal, either together with the religious folk songs to which they belong, or - in most cases - adapted to old or new texts by known - often well-known authors. All together, 43 different Norwegian folk tunes have been applied to 57 hymns, as some of the tunes are used for more than one text. The tunes were located to a number of the Norwegian valleys and costal districts, and they are - often over centuries - applied to many of the most used and beloved hymns in Norway. Strangely enough, not a single one of the hymns of Kingo included in the New Hymnal is transmitted with a folk tune - though some of the folk tunes originally were included in his "Graduale" and have later developed in the folksong, we learn. But Kingo's contemporary, the Norwegian minister and poet Petter Dass (1647-1707), an especially Kingo's younger countryman, the Danish bishop Hans Adolf Brorson (1694-1764), have had many of their hymns included with folk

tunes, which to some extent indicates that their hymns also have been sung among the people.

4. But in addition to the Norwegian folk tunes applied, the New Hymnal also includes not less than 29 folk tunes from other countries, adapted to 35 different hymn texts. Some of these texts and tunes are well known already, but most of them are fairly unknown and will have to work themselves into the hymn singing in Norway and thus make a much-needed ecumenical impact upon the Church of Norway.

These 29 foreign folk tunes come not only from the other Scandinavian and European countries, but include also folk tunes from China, Japan, Tanzania and other parts of Africa, and also Negro Spirituals. One of those is the world known song "Kum ba yah", which in Norwegian translation is introduced into the church life of Norway and indicates the wide range of hymns included in this New Norwegian Hymnal.

5. The presence of so many folk tunes - domestic and foreign - in the New Norwegian Hymnal, indicates the attention given within the Church of Norway to the treasury of folksong and folk music in our country, and the intention to include the best elements of the strong trend of religious folksong - both home and abroad - in the New and - as one hopes - popular Hymnal. While retaining the dignity of an official church Hymnal, one wishes to apply the genuine elements from song and music living in the people. We think that is wise.

We have used the term "the New Hymnal" synonymous with "the Proposition", which is what it officially is. But one may be fairly sure that this "Proposition" will become - with few alterations - the New, authorized Norwegian Church Hymnal, and thus introduce a great amount of folksong - domestic and foreign - into Norwegian church life.

Zusammenfassung: Unter der zerstreut lebenden Bevölkerung Norwegens, bei der - besonders in früheren Jahrhunderten - Gottesdienste in der Kirche recht selten waren, spielten geistliche Volkslieder eine wichtige Rolle in den Häusern. Weitgehend waren diese geistlichen Volkslieder offizielle Kirchenlieder, insbesondere aus dem Gesangbuch des dänischen Bischofs Thomas Kingo (1634-1703), die mündlich tradiert und in Volkslied-Varianten weiterentwickelt wurden. Kingo selbst wurzelte ebenso wie andere Kirchenlied-Komponisten in der geistlichen Volksmusik. Aber erst 1926 gewannen geistliche Volksweisen unmittelbaren Eingang in das norwegische Gesang- und Melodienbuch. 1981 enthält die Vorschlagsliste für ein neues norwegisches GB jedoch 43 verschiedene norwegische Volksweisen, die 57 Kirchenliedtexten unterlegt werden, zu denen viele der beliebtesten in Norwegen gehören. Ausserdem sind 29 ausländische Volksweisen zu 35 verschiedenen Texten enthalten, die aus Skandinavien, dem übrigen Europa, Asien und Afrika stammen, schliesslich einige Spirituals. Diese Vorschlagsliste wird bestimmt mit wenigen Änderungen das neue norwegische GB ergeben und so eine zunehmende Bedeutung des einheimischen wie des ausländischen Volksliedes im kirchlichen Leben Norwegens bewirken.

C. Andries Höweler & Fred Matter

VOLKSLIED UND KIRCHENLIED IN AMSTERDAM

Die Verfasser des nun folgenden Aufsatzes werden zwar nicht bei der Studientagung in Budapest anwesend sein, haben aber dennoch gerne die Einladung der Schriftleitung des IAH-Bulletins angenommen, in dieser Lieferung etwas über das niederländische Volksliedarchiv und ihre Arbeit in diesem Institut zu berichten. Denn dass die Volksliedforschung im allgemeinen und das einschlägige Tagungsthema in einer gewissen Beziehung zueinander stehen, wird den meisten Teilnehmern schon einleuchten; nicht alle Hymnologen mögen sich aber dessen bewusst sein, dass wir schon seit Jahren die Grenzen ihres Fachgebietes unbefugterweise überschreiten.

Volkslied

Das *Nederlands Volksliedarchief* (NVA), 1953 durch eine selbständige Stiftung ins Leben gerufen, wurde 10 Jahre später in das P.J.Meertens-Institut der Königlichen Niederländischen Akademie der Wissenschaften aufgenommen. In diesem Institut werden ausser der Volkskunde auch die Mundartforschung, Namenkunde und Siedlungsgeschichte ausgeübt. Nach dem Muster des viel älteren und grösseren Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i.B. angelegt und in den Niederlanden in seiner Art einzig, beschäftigte das Archiv sich in seinen Anfangsjahren zunächst mit dem historischen, in Handschrift und Druck überlieferten Lied. Im Jahre 1966 änderte sich die Situation entscheidend. Ein neuer Mitarbeiter trat an, der schon seit mehreren Jahren ein Rundfunkprogramm redigierte, dessen Zweck die Sammlung und Erforschung des sog. "lebendigen" Liedes war und noch immer ist. Die historische Arbeit konnte sich ab dann die Ergebnisse dieses Programms zunutze machen, wie auch das Umgekehrte der Fall war: die Wechselbeziehung zwischen "lebendiges" und "totes Lied" erwies sich als fruchtbar.

Selbstverständlich haben auch wir uns, wie so viele andere, die Frage gestellt, was unter "Volkslied" genau zu verstehen ist. Die Zeit, dass Volkskundler und Volksliedforscher glaubten, überlieferte Vorstellungen, Bräuche und literarische Erzeugnisse (etwa Märchen, Lieder und dergl.) müssten den Schlüssel zum Verständnis der Vergangenheit enthalten, vorzugsweise der vorindustriellen, am liebsten sogar vorchristlichen Vergangenheit, ist glücklicherweise schon selbst Vergangenheit geworden - einzelne winterharte Spätblüher ausser acht gelassen. Dem normativen Unterschied, den Wiora u.A. zwischen "echten" und "unechten" Volksliedern gemacht haben, hat Dahlhaus - zu unserer Erleichterung - die unzweideutige Antwort gegenübergestellt: "Dem Begriff des Echten liegt unverkennbar ein konservativer, anti-liberaler Impuls zugrunde ... Das Echte existiert nicht schon in der primären Volksliedtradition, sondern erst im historischen Bewusstsein von ihr." Auch die "Fünf-Minuten-vor-zwölf-Denker", die der Meinung sind, die zivilisierte Welt müsse einen Wettlauf gegen die Uhr eingehen, damit das Erbe unserer Traditionen wenigstens zum Teil vom Untergang gerettet werde, haben zu Recht an Einfluss verloren.

Die Bemühungen der Volksliedforschung um eine klare Begriffsbestimmung ihres bedeutendsten Forschungsobjektes - und damit um die Abgrenzung des Faches - sind indessen der babylonischen Sprachverwirrung nicht unähnlich. Markus Jennys Voraussetzung, "dass es ... so etwas wie eine stille Übereinkunft darüber gibt, was VOLKSLIED heisst", muss leider ins Reich der Wunschträume verwiesen werden. Hingegen gab und gibt es völlige Uneinigkeit über den Begriff und diese macht sich dann und wann lautstark geltend (cf. L. Röhrich, *Handbuch des Volksliedes* I, S. 7-35). Die alltägliche Praxis ist, dass Volksliedforschung sich beschäftigt mit all dem was, zu Recht oder zu Unrecht, Volkslied genannt worden ist oder wird. Auch das NVA ist hierin keine Ausnahme: Objekt unserer Forschung ist tatsächlich alles was in Geschichte und Gegenwart an Liedgut laienhafter Prägung angeboten worden ist und wird, wobei es keine Rolle spielt, ob es sich um verordnete

oder zum freiwilligen Gebrauch angebotene Lieder handelt, ob sie ein- oder mehrstimmig sind, von individuellen Personen oder in Gruppen gesungen oder angehört werden usw. Das bedeutet also dass "Volkslied" nur als *terminus technicus* funktio- niert, ohne die manchmal imperative Bewertung die die Geschichte ihm, zum Schaden der Forschung, aufgelegt hat.

Von nicht weniger Bedeutung für Volks- und Volksliedkunde ist die Akzentver- schiebung, die sich in diesen Bereichen - und nicht nur dort - während der letzten Dezennien unter den Einfluss der Sozialwissenschaften vollzogen hat. Objekt der Forschung sind nicht länger an erster Stelle das Märchen, das Lied usw. in allen subtilen Varianten, sondern der Erzähler und der Sänger. Nicht sosehr was sie singen oder erzählen steht im Mittelpunkt des Interesses, als vielmehr die Fragen wie, warum und unter welchen Umständen sie das tun. Das sind zwar sinnvolle Fragen, aber sie gehen gewissermassen auf Kosten der mehr philologisch orientierten Methoden, die bis dann Hauptmerkmal der historischen Forschung waren: die Zeit der textkritischen Ausgaben des alten oder neueren Volksliedes scheint vorüber zu sein. Von dieser Entwicklung ist auch unser Projekt des geistlichen Liedes, wovon hiernach die Rede sein wird, nicht verschont geblieben.

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass das NVA sich besonders auf die musi- kalischen Traditionen in Zusammenhang mit sozialen Verhältnissen und Veränderungen konzentriert.

Eine der Aufgaben des NVA ist durch die Jahre hin immer gewesen, das schrift- lich und/oder mündlich überlieferte Volkslied zu sammeln und für Untersuchungen eigener Mitarbeiter oder anderer Forscher zugänglich zu machen. Die Niederlande sind in früheren Jahrhunderten ausserordentlich reich an Liederbücher und -hand- schriften gewesen. Wir zählen sie nach Tausenden, so dass wir uns schon vom Anfang an bei der Aufnahme in unsere Sammlungen haben einschränken müssen. Die Tonangaben verdienen und bekommen unsere besondere Aufmerksamkeit. Da weitaus die meisten alten Lieder nach dem Muster und "im Ton" jeweils bekannter Lieder verfasst sind, ermöglichen die Tonangaben uns eine tiefere Einsicht in das wirklich, sei es auch meistens nur in den sozialen Oberschichten, bekannte Reper- toire.

Das Versammeln des noch in der Erinnerung lebenden Liedes geschieht in enger Zusammenarbeit mit dem niederländischen Rundfunk, und hier vor allem im Rund- funkprogramm *Unter der grünen Linde*, das bereits seinen 26. Jahrgang erlebt. Bis vor kurzem standen die Sendungen völlig im Zeichen des Versammelns. Die zahl- reichen Hörer wurden gebeten, auf die gesendeten Lieder, Liedfragmente und -rekonstruktionen zu reagieren. Ein grosser Teil von ihnen ist für eine Tonband- aufnahme persönlich besucht worden. Auf diese Weise ist in den Niederlanden und im niederländischsprachigen Raum Belgiens alles was noch auffindbar war, aufge- nommen worden. Es sind über 500 Tonbänder von je 30 Minuten zusammengebracht, die alle auch in Abschrift aufbewahrt und in Zusammenhang mit dem historischen Material zugänglich gemacht werden.

Der materielle Kern des NVA besteht weiter aus:

- a) einer Fachbibliothek von etwa 2.400 Bänden, als Teil der Institutsbibliothek von etwa 35.000 Büchern und 600 laufenden Zeitschriften. Für uns ist vor allem die Bibliothek der Abteilung Volkskunde unentbehrlich. Beide Abteilungen sind auf zahlreiche andere Disziplinen angewiesen, die der Bibliothek je ihren Stempel auf- drücken: Sprach- und Literaturwissenschaft, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Kirchen- und Glaubensgeschichte, europäische Ethnologie, Musikwissenschaft, Archivistik usw.
- b) einer Sammlung von 34.000 Abschriften von Liedern aus mündlicher und schriftlicher Überlieferung, geordnet nach drei Kategorien: chronologisch nach Einlauf, systematisch und geographisch. Besonders die zweite Ordnungsweise ergibt Schwierigkeiten, weil es darin um nur schwer vergleichbare Begriffe wie Gattung, Inhalt und Funktion handelt. Eine endgültige Ordnung des erzählenden Liedes ist, glücklicherweise in internationaler Zusammenarbeit, in Vorbereitung:

ein Typenkatalog der europäischen Ballade. Das Ganze wird überdies mittels eines alphabetischen Registers zugänglich gemacht, das auch alle Anfangszeilen derjenigen Lieder enthält, die wir aus irgendwelchen Gründen nicht in diese Sammlung haben aufnehmen können oder wollen. Insgesamt sind etwa 80.000 Lieder in diesem Register verzeichnet; die Zahl der Fundorte ist das Vielfache davon.

c) einem Katalog von Tonangaben, der es uns ermöglicht, wenigstens einen Teil der in alten Liederbüchern angegebenen "Töne" zu rekonstruieren und damit diese Lieder für Veröffentlichung oder Aufführung brauchbar zu machen.

Anders als das Deutsche Volksliedarchiv hat das NVA bisher keine herausragenden Publikationsreihen zustande gebracht. Nur individuell haben Mitarbeiter des NVA Untersuchungen veröffentlicht, etwa Marie Veldhuyzen u.A. über das geistliche Lied in den nördlichen Niederlanden im 15. Jahrhundert (1963) und Fred Matter über das Liederbuch des Dichters Bredero (1979). Zusammen mit der Abteilung Volkskunde gibt das NVA die Zeitschrift *Volkskundig Bulletin* heraus, die nicht nur Ergebnisse eigener Forschung enthält, sondern auch einen umfassenden Blick in die internationalen Entwicklungen innerhalb beider Disziplinen verschafft. Ausserdem hat man neuerdings mit der Herausgabe einer Reihe von Schallplatten mit "aus dem Volksmunde" aufgezeichneten Liedern begonnen. Diese Reihe erscheint parallel mit einem Katalog der Tonbandaufnahmen.

Kirchenlied

Obwohl unsere Besucher nahezu ausschliesslich interessiert sind am weltlichen Lied, hat das NVA dem geistlichen Lied im weitesten Sinne, beim Aufarbeiten historischer Quellen sowie in der Feldforschung (z.B. Legenden- und Mirakellieder), immer den ihm zustehenden Platz eingeräumt.

Ein spezielles Interesse am Kirchenlied gewann das Archiv erst 1968 mittels des *Deutschen Kirchenliedes* (DKL). Die Herausgeber dieser "Kritischen Gesamtausgabe der Melodien von den Anfängen bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts", deren bibliographischer Teil ¹⁾ in Zusammenarbeit mit RISM erscheinen sollte, hatten ja schon einige Zeit vorher ein Auge geworfen auf das niederländische Sprachgebiet und dessen Reichtum an hymnologischen Quellen. Der Hymnologe Samuel Jan Lenselink wurde gebeten als selbständiger Mitarbeiter ein *Niederländisches Kirchenlied* (NKL) herzustellen; schon bald wurde diesem aber klar, dass ein dermassen umfangreiches Projekt fehlschlagen müsste, es sei denn es würde von einer anerkannten niederländischen Organisation unterstützt. Folglich wurde auf Lenselinks Anregung das NVA eingeladen das Projekt zu adoptieren; dessen Mitarbeiter Fred Matter wurde mit der Durchführung beauftragt.

Einerseits betrachtete das Archiv sich nicht als die meist geeignete Instanz zur Herstellung einer Bibliographie von Kirchengesangbüchern mit ihrem im allgemeinen kodifizierten liturgischen Repertoire; andererseits sollten aber auch geistliche Liederbücher in etwas weiterem Sinn, gegebenenfalls sogar Quellen gemischten, d.h. geistlichen und weltlichen Inhalts verarbeitet werden. Dadurch könnte das NVA aus ein reichhaltiges Reservoir historischer Melodiequellen schöpfen, und daran hatten wir ein grosses Bedürfnis: von tausenden von Liedern - geistlichen und weltlichen - kannten wir nur die Texte und Tonangaben. Weil Melodien sich ja nicht an Grenzen zwischen Konfessionen oder gar zwischen Kirche und "Welt" stören, könnte das Archiv unmittelbar und mehrfach Nutzen ziehen aus diese Repertoireerweiterung.

Dass der Weg des Wissenschaftlers manchmal ein schwerer ist - vor allem wenn er solche hochstrebende Pläne hegt! - mag allgemein bekannt sein. Es hat kaum Zweck hier in Einzelheiten alle Fehler und Rückschläge, mit denen das NKL seit 1968 zu kämpfen hatte, zu erörtern; wir werden uns auf einige wichtige Probleme beschränken.

Erstens hatte das NVA keine Erfahrung mit bibliographischer Arbeit dieser Art, und deshalb keine Ahnung woran es sich wagte. Man war sich schon bald im Klaren,

¹⁾ Die Herausgeber des DKL bevorzugten den Terminus Quellenverzeichnis.

dass der ursprüngliche Plan - eine Bibliographie aller mit Noten gedruckten Quellen niederländischer Kirchenlieder bis 1800 und anschliessend eine kritische Ausgabe der Melodien - die Kräfte eines, später zweier Mitarbeiter übersteigen würde. Es stellte sich heraus, dass schon allein das Anfertigen einer Bibliographie viel zeitraubender war als die DKL-Redaktion sich und anderen vorgespiegelt hatte. Deshalb wurden die Pläne einer Melodienausgabe "vorläufig" auf Eis gelegt, und es sieht jetzt danach aus, dass sie totgefroren sind. Immerhin hatte für das NVA gerade die Melodienausgabe stets als Hauptinteresse am ganzen Unternehmen gegolten.

Zweitens wurden 1971 aus prinzipiellen und praktischen Gründen die Zusammenarbeit mit und die Unterordnung an DKL beendet. Der Austausch von Fundmeldungen aus für NKL, bzw. DKL unerreichbaren Bibliotheken wurde jedoch nicht eingestellt.²⁾ Die erfolgende Handlungsfreiheit ermöglichte es uns, den Belangen des NVA mehr entgegenzukommen und das Forschungsgebiet des Kirchenliedes auszudehnen auf das geistliche Lied: NKL wurde also NGL.³⁾ Zu gleicher Zeit konnten wir die DKL-Druckbeschreibungsregeln mit unseren eigenen Erkenntnissen in Einklang bringen. Leider sind die gelernten Bibliographen sich völlig uneinig über die Frage, wie man einen alten Druck einwandfrei beschreiben soll; das Verfeinern unserer Regeln hat uns deshalb viel Zeit gekostet.

Der Fortgang der Bibliographie wurde auch durch personelle Veränderungen gehemmt.⁴⁾ Die schon erwähnte Abnahme des allgemeinen Interesses an philologisch-historischen Untersuchungen und noch dazu die Sparmassnahmen, die auch in den Niederlanden in die meisten Wissenschaftsbereiche tief einschneiden, machten zu guter Letzt eine schmerzhaft amputierende unausweichlich: das ganze Projekt konnte nur überleben, wenn wir den darzustellenden Zeitraum wesentlich verkürzten. Somit wird das ganze, meist schon bearbeitete Material des 18. Jahrhunderts letzten Endes keinen Platz finden in der Bibliographie. Dass wir diese Sachlage nicht nur deshalb bedauern, weil die meisten mit NGL vergleichbaren Publikationen das 18. Jahrhundert miteinschliessen, braucht wohl keine umständliche Erklärung.

Eifersucht und mehr Theoretisches

Auf der bevorstehende Tagung in Budapest wird zweifellos die Definition der Termini Kirchenlied, geistliches Lied und Volkslied diskutiert werden. Auch wir haben, in unserem NGL-Projekt wie überhaupt bei der Arbeit im NVA, selbstverständlich mit dieser Problematik zu schaffen. Schon im Anfang dieses Aufsatzes hat sich herausgestellt, dass wir uns nicht für kompetent erachten, das Phänomen Volkslied, bzw. Volksmusik theoretisch endgültig einzukreisen. Das Nachstehende ist denn auch vielmehr eine bunte Folge von Erwägungen zur Definitionsfrage als ein theoretisches Gebilde.

Wer sich die Mühe gibt, die Einführung im Registerband des DKL-Quellenverzeichnisses aufmerksam zu lesen, wird feststellen müssen wie schwer das Kirchenlied sich bestimmen lässt. Die Hauptdefinition lautet dort (S. 11*): "Unter einem deutschen Kirchenlied wird verstanden: ein deutschsprachiger geistlicher Text christlicher Prägung, gleichgültig welchen Bekenntnisses, in metrischer Form von

²⁾ Dass z.B. die riesenhafte Sammlung von Hymnologica in der Württembergischen Landesbibliothek (Stuttgart) auch für uns wichtige Quellen befasst, wissen wir nur dank der Hilfe von DKL- und RISM-Mitarbeitern.

³⁾ Sogar die Miteinbeziehung in die Bibliographie von rein weltlichen Liedquellen ist ernsthaft erwogen worden. Sind doch die Melodien unserer geistlichen Lieder manchmal *dieselbe* wie die der weltlichen. Folglich können wir den Werdegang einer Melodie nicht erschöpfend rekonstruieren, wenn wir bei der Auswahl unserer Quellen aussermusikalische Massstäbe anlegen.

⁴⁾ 1978 verliess Matter den Dienst; Höweler, der seit 1971 an das NGL mitarbeitete, musste längere Zeit andere Verpflichtungen im NVA erfüllen; seit 1980 ist Matter als Teilzeitskraft erneut beim NGL beschäftigt.

strophischem Bau, der mit einer für den Gesang einer Gruppe geeigneten Melodie zu wiederholtem Gebrauch angeboten wird." Auf den nächsten Seiten folgt dann eine ganze Reihe von Ausnahmen und näheren Bestimmungen. Wir stellen dies fest ohne irgendwelche Schadenfreude: wir sind nur zu froh dass wir das Kirchenlied nicht abzugrenzen brauchen, weil es im NGL in der Gattung des geistlichen Liedes miteingeschlossen wird.

Die den Bedürfnissen des NVA entspringenden Motive für die Ausdehnung des Forschungsbereichs haben wir schon erwähnt. Es gab aber noch einen weiteren, wiederum praktischen und diesmal aus dem Material selbst erwachsenden Grund. Der niederländische Sachverhalt ist nämlich diese, dass wir - immer treuherzig, aber auch ohne jedes Vergnügen - hundert und aberhundert Ausgaben immer wieder derselben Reimpsalter beschreiben müssen (etwa Petrus Dathenus, Willem van Haecht), während die deutschen DKL-Mitarbeiter sich händereibend vom einen regionalen lutherischen Gesangbuch zum andern begeben und immer wechselnden Liedern begegnen. Beschränkten wir uns tatsächlich auf das reguläre Kirchenlied, so würden wir zuviel Arbeit aufwenden für ein zu einförmiges Liedrepertoire.

Ausser dieses banalen und eifersüchtigen Motivs hat die Erweiterung unseres Bereichs zuletzt auch noch eine theoretische Grundlage. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem Kirchenlied und dem geistlichen Lied ist, dass das erste immer für eine Gruppe bestimmt ist, letzteres aber meistens für ein Individuum.⁵⁾ Aber sind auch nicht viele Kirchenlieder (Rist, Crüger usw.) ursprünglich als *Sololieder* angeboten worden? Das bedeutet also, dass auch die musikalischen Merkmale eines Kirchenliedes nicht immer dieselben sind und dass man nie völlig sicher sein kann ob ein Lied jemals ein Kirchenlied gewesen ist, bzw. hätte werden können.

Nehmen wir ein niederländisches Beispiel. Ein beliebtes Kirchenlied bei uns ist das Weihnachtslied *O Kerstnacht, schoner dan de dagen*. Eigentlich handelt es sich hier aber nicht um ein Kirchenlied sondern um ein geistliches Lied; schlimmer noch: es ist kein (geistliches) Volkslied sondern ein Kunstlied - und im Grunde genommen ist es sogar nicht geistlich sondern weltlich! Denn der Dichter Joost van den Vondel hat *O Kerstnacht* für sein historisches, d.h. weltliches Drama *Gysbreght van Aemstel* geschrieben, in einer Zeit (1637) dass die meisten Pfarrer das Theater betrachteten als des Satans Brutrevier; die älteste bekannte Melodie ist sowieso zu sehr figuriert als dass die Bezeichnung "laienhafte Prägung" auf sie zutrefte.

Selbstverständlich ist dieses Beispiel ein extremer Fall von Gattungsfeindlichkeit. Vielleicht wäre es aber nicht ohne Nutzen, die Aussage von Carl Dahlhaus noch einmal ins Gedächtnis zurückzurufen und den Teilnehmern der Budapester Studententagung die Frage vorzulegen ob "das Echte nicht schon in der primären Kirchenliedtradition, sondern erst im historischen Bewusstsein von ihr" bestehe?

In der Zwischenzeit werden wir uns dann selber die Frage stellen, auf welche Weise wir in unserer Einführung verantworten müssen, wann und warum wir das durchkomponierte oder kontrapunktische Lied und das geistliche Gelegenheitslied nicht ins *Nederlands Geestelijk Lied* haben aufnehmen wollen.

Summary

This article informs about history, aims and organization of the Dutch Folksong Archive at Amsterdam and about a bibliographical project of spiritual song the authors are working on. They are of the opinion that the terms *folksong* as well as *church hymn* are not to be understood in an absolute sense, but are merely practicable as a working definition, within which peripheral musical phenomena are fully acknowledged.

⁵⁾ Volkslieder werden nicht, wie Eberhard Schmidt meint, "gemeinsam gesungen" (*Mitteilungen der IAH*, Nr. 7). Die Ballade z.B. setzt einen (singenden) Erzähler voraus und ein im wesentlichen passives Publikum.

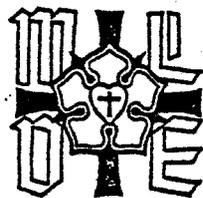
Ruth Froriep (Hannover) draws our attention to the book of
E. Schmidt (with therein a list of hymn-tunes which
are originally worldly)

Führer
durch das Gesangbuch
der Evangel.-Luth. Kirche in Bayern
rechts des Rheins
(Ausgabe A)

Hilfsbuch zur Einführung in das liturgische und
hymnologische Studium für Geistliche, Kirchen-
musiker, Theologie- und Kirchenmusikstudierende,
sowie für Schüler höherer Lehranstalten

von

Ernst Schmidt



Martin Luther-Verlag, Erlangen

(1936)

Melodien weltlichen Ursprungs.

Kirchenlied	Weltliches Lied	welt- lich	geist- lich	BGB Nr.	DEG Nr.
Ach, was soll ich Sünder machen	Silvius ging durch die Matten	1653	1657 1661	61	2
Auf meinen lieben Gott	Venus, du und dein Kind	1574	1605 1627	396	217
Aus meines Herzens Grund	Herzlich tut mich erfreuen	1598	1627	429	263
Die Nacht ist kommen	Ipse cum solus varios retracto	1550	1627	456	277
Eins ist not; ach Herr	O Residore, edele Flore	1657	1704	245	171
Es ist das Heil uns kommen her	Sammlung weltl. Lieder v. Dr. Valer.	15. Jahrh.	1523	225	149
Herr Christ, der einig Gottes Sohn	Mein Freud möcht sich wohl mehren	15. Jahrh.	1524	28	167
Herzlich tut mich verlangen	Mein G'müt ist mir verwirret	1601	1613	535	313
Herz und Herz vereint zusammen	urspr. zu einem weltlichen Lied	1688	1735	301	108
Ich hab mein Sach Gott heimgestellt	Es ist auf Erden kein schwerer Leid	1582	1589	532	310
Jesu, der du meine Seele	urspr. zu einem weltlichen Lied	1642	1662	339	—
Jesu, meines Lebens Leben	Daphnis ging für wenig Lagen	1651	1681	118	—
In dir ist Freude	Aus einem Instrumentaljah	1591	1609	—	353
Kommt her zu mir, spricht Gottes	Was wölln wir aber heben an	15. Jahrh.	1530	27	21
Lob Gott getroffen mit Singen	Entlaubet ist der Walde	1532	1544	176	31
Mein Auge wacht	Sie schläfet schon	1669	1766	478	—
Num sich der Tag geendet	Num sich der Tag geendet hat	1667	1693	469	282
O du Liebe meiner Liebe	urspr. zu einem weltlichen Text	?	1684	124	50
O Welt, ich muß dich lassen	Innsbruck, ich muß dich lassen	1490	1505	530	307
Sollt es gleich bisweilen	Melodie des fränk. Nachtwächterliedes	?	1657	406	225
Straf mich nicht in deinem Zorn	aus einer Tanzmelodie v. Rosenmüller	?	1694	186	174
Von Gott will ich nicht lassen	Einmal ging ich spazieren	?	1572	393	213
Wacht auf, ihr Christen alle	Waer is min alder liebste	?	1540	569	—
Was mein Gott will, das g'scheh	Franzöf. weltliches Lied	1530	1540	392	210
Wenn meine Sünd mich kränken	urspr. zu einem weltlichen Text	15. Jahrh.	1531	—	41

Zur Bremer Gesangbücher.

Oktober 1982 erschien ein neuer Band von HOSPITIUM ECCLESIAE-Forschungen zur Bremischen Kirchengeschichte. Dieser Band wurde herausgegeben im Auftrage der Vereinigung für Bremische Kirchengeschichte. Das Buch enthält Beiträge zur Bremischen Gesangbuchgeschichte. Zum ersten Mal wird damit eine wichtige Bibliographie Bremer Gesangbücher von 1583 ("Das Wesselsche Gesangbuch") bis 1978 vorgelegt, in der alle in oder für Bremen gedruckte Gesangbücher erfasst sind. Diese Bibliographie, die erarbeitet wurde von Ruth Froriep und Ortwin Rudloff, enthält lutherische, reformierte, methodistische und Privatgesangbücher. Zur Ergänzung der Bibliographie findet man eine Auflistung der Archivbestände der Bremischen Evangelischen Kirche und des Staatsarchivs Bremen, zusammengestellt von Wilhelm Timman.

Für die jüngste Geschichte sind die andere zwei Beiträge wichtig über die beiden Bremer Gesangbücher aus der Zeit des Dritten Reiches, die von den Deutschen Christen herausgegeben wurden und über das Bremer Gesangbuch von 1917 und die Gesangbuch-Illustration des 20. Jahrhunderts. Sie sind geschrieben von Walter Dietsch und Martin Hoberg.

Das Buch ist zu beziehen durch die Vereinigung der Bremischen Kirchengeschichte, Sandstrasse 14, 2800 Bremen 1 oder beim Verlag.

HOSPITIUM ECCLESIAE. Forschungen zur Bremischen Kirchengeschichte.

Herausgegeben in Verbindung mit Gerhard Schmolze von Ortwin Rudloff.

Band 13: Bremer Gesangbücher - Bibliographie. Archivalien. Untersuchungen

Verlag H.M. Hauschild GMBH, Rigaer Strasse 3, 2800 Bremen 1, 1982. 287 Sn. DM 89.

Jan Luth

Berichtigung

Im Bulletin 9 auf S.123 habe ich behauptet, das Lied 'Ein heilig Amt ist mir vertraut' (GB für die Evangelisch-methodistische Kirche in der DDR, Berlin 1971, Nr.299) sei eine unzulässig freie deutsche Bearbeitung von Charles Wesley's "Forth in thy name". Das trifft nicht zu. Es handelt sich vielmehr um die Übertragung von Wesley's Lied "A charge to keep I have". Diese Übertragung wird von Frieder Ringeis im Bulletin 9 auf S.104 unter Rückgriff auf Theophil Funk hilfreich kommentiert.

Jürgen Henkys.

Neues Liedgut aus England

Über die Sammlung:

'The Hymns and Ballads of Fred Pratt Green. With Commentary by Bernard Braley. Stainer & Bell Ltd., London 1982, £ 5,-

hat Friedrich Hofmann geschrieben in 'Gottesdienst und Kirchenmusik', 1982, 6, S.206f.

ADRESSE

- I.A.H.- Sekretariat : Prof.Dr.Ph.Harnoncourt
Burgring 6-III, A 8010 Graz (Osterreich)
- I.A.H.- Bulletin : Prof.Dr.A.C.Honders, Instituut voor
Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104,
9712 SL Groningen (NL)
- The Hymn Society of Great Britain and Ireland:
Secretary : The Revd Alan Luff, 7 Little Cloister,
Westminster Abbey, London SW1P 3PL
Bulletin (Editor): Dr. Bernard S. Massey, 23 Ridgeway Road,
Redhill, Surrey RH1 6PQ
- The Hymn Society of America: National Headquarters
(W. Thomas Smith, Executive Director)
Wittenberg University,
Springfield, Ohio 45501 (USA)
The Hymn (Editor): Harry Eskew, New Orleans Baptist Theolo-
gical Seminary, 3939 Gentilly Blvd.,
New Orleans, LA 70126 (USA)

THE HYMN SOCIETY OF GREAT BRITAIN AND IRELAND

- In Bulletin 154 (Mai 1982):
James Muckle: Charlotte Elliott and the Beginnings of Russian
Evangelical Hymnody.
In Bulletin 156 (Januar 1983):
Caryl Micklem : Erik Routley 1917-1982.

THE HYMN SOCIETY OF AMERICA

- In 'The Hymn' (Vol. 33, Nr 2, april 1982):
Paul Westermeyer : Prospects of Psalmody in the American Church Today
In 'The Hymn' (Vol. 33, Nr 3, juli 1982):
Russell Schulz-Widmar : American Hymnody: A View of the Current Scene
In 'The Hymn' (Vol. 33, Nr 4, oktober 1982):
Jack L. Ralston: A Bibliography of Currently Available Early American
Tunebook Reprints

ANFRAGE

Im Psalmbereimung für die niederländische Gemeinde in Londen (cf. IAH-Bulletin 9, S.64-69) hat Jan Utenhove einige Melodien aufgenommen deren Herkunft noch immer nicht bekannt ist. Schon S.J. Lenselink hat in seiner Studie über die niederländische Psalmbereimungen (cf. Bulletin 9, S.64) darauf hingewiesen. Es handelt sich um Melodien die seit 1559 in Utenhoves Psalter notiert sind und es ist sehr warscheinlich das Utenhove Quellen benützt hat. Lenselink hat diese Melodien wie unten notiert. Wer kennt eine oder einige dieser Melodien?

Jan Luth
Instituut voor Liturgiewetenschap
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104
9712 SL Groningen

Psalm 8

Psalm 68

O Myne za - lig - heyt God end Hee - re. Dagh end nacht tot dy roep' ick vry.
Laet mijn ghe - bedt op - gaan voor dy. Door dy - en barm - her - dig - heyt see - re.
End wil tot my sey - ghen dyn oo - ren. Om mijn roe - pen fyn te ver - hoer - ren.

Psalm 117

Psalm 141 (1561)

Ick roep' ernst - lic tot dy, o Heer Wil dy niet myn sme - den.
Myn roupe stem mit dyn oo - ren hoor. Na myns her - ren ver - smoe - den.
Myn ghe - bed sy he - reydt voor dy. Ghe - lyck rauck - brans - sel schoe - ren.
End myne' han - den op - -- heff - -- ing vry Laet oock voor
dy - nen throo - re. Als a - uend - of - fer we - ren.

UTENHOVE Ps. 123 (1559)

UTENHOVE Ps. 52 (1561)

Psalm 52

o naar 1561 herseide drakfont (p.l.p.v. o)

Psalm 141 (1566)

Psalm 144

Ghe - looft sy de Heer myn stem - roe - se End vis - tig - heyt.
daer ick op trot - se. Die . tot kryg leert de han - den myn.
End tot sry - - den myn vis - ghes - fyn.

N u n k o m m , d e r H e i d e n H e i l a n d

Bei einem Adventsgottesdienst 1982 in Lippstadt (Westf.) predigte ein Pfarrer über Luthers Adventslied; er ging dabei von der Annahme aus, daß Luther die Strophen 2 und 3 des Hymnus nicht mit übersetzt habe. Aus der Gemeinde wurde an mich die Frage gerichtet, ob dies richtig sei. Ich habe mit folgenden neun Thesen darauf geantwortet.

- 1) Martin Luther hat den Hymnus "Veni redemptor gentium" des Aurelius Ambrosius vollständig und wortgetreu ins Deutsche übertragen.
- 2) Sein Adventslied erschien seit 1524 in allen luth. Gesangbüchern bis zur Mitte des 18. Jhds. ungekürzt, also auch mit den Strophen 2. u. 3, so z. B. noch in "Kern und Mark Geistlicher Lieder/ Oder: Vollständiges, Evangelisch-Lutherisches Märckisches Gesangbuch", Hagen 1779.
- 3) Dagegen ist das Lied in "Des Neu-verbesserten Kirchen-Gesangbuchs Zweiter Theil, ... der reformirten Kirchen in den vereinigten Ländern, Cleve, Gülich, Berg und Mark", Basel 1788, verändert in: "Nun der heiden Heiland komm, der jungfrauen kind so fromm ..."; doch blieben auch hier die 2. u. 3. Strophe bei etwas geändertem Text sinngemäß erhalten.
- 4) Die pietistischen Gesangbücher, vor allem das von J. A. Freylinghausen, Halle 1704 ff. - zwanzig Auflagen bis 1840! - enthalten das Lied unverändert.
- 5) Die zum Rationalismus neigenden Gesangbuch-Herausgeber verhalten sich unterschiedlich:
 - a) Viele lassen das Lied ganz fort;
 - b) andere bringen es mit Luthers Liedern aus Ehrfurcht vor dem Reformator unverkürzt, z. B. in "Verbessertes Gothaisches Gesangbuch", Gotha 1797, mit der Überschrift "Des seligen Doct. Martin Luthers sämtliche Lieder ohne einige Abänderung";
 - c) wieder andere ersetzen Luthers Lied durch "Gott sei Dank durch alle Welt" von Heinrich Held, das zuerst in der "Praxis pietatis melica", Berlin 1659, gedruckt erschienen ist.
 - d) Der Schweizer Johann Jacob Spreng veröffentlichte (Basel 1766) eine Um-dichtung "Komm, o Heil der Heidenschar", deren Str. 2 u. 3 an Luthers Text anklingt. Dies Lied erschien u. a. in "Vermehrtes Lüneburgisches Kirchen-Gesang-Buch", ¹²1800, mit dem etwas veränderten Beginn "Komm, o Heil der völker schaar!".

- e) Eine andere Umdichtung "Sohn, der uns verheißen war" steht in "Allgemeines Kurpfälzisches Evangelischlutherisches Gesangbuch", Frankenthal 1793, auch diese mit Bezug auf die Jungfrauengeburt in Str. 2 u. 3.
- f) In einer weiteren Umdichtung mit dem gleichen Incipit, aber verändertem Text in "Wirtenbergisches Gesangbuch", Stuttgart 1799, lautet zwar Str. 1,2 "Den die jungfrau uns gebar", doch wird sonst kein Bezug darauf genommen.
- g) In "Neues Greizer Gesangbuch", Greiz 1796, steht zu der Melodie "Nun komm, der Heiden Heiland" u.a. "Heiland, den uns Gott verhieß" mit einigen Anklängen an Luthers Text, aber ohne jeden Hinweis auf die Jungfrauengeburt.
- 6) Mit Beginn der Restauration des ev. Kirchenlieds, also etwa seit dem Erscheinen des Buches von Ernst Moritz Arndt, "Von dem Wort und dem Kirchenlied", Bonn 1819, kommen Luthers Lieder nach und nach wieder in die luth. Gesangbücher, jedoch sein Adventslied z. B. nicht in das 1829 in Berlin erschienene "Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen", dem Ph. Dietz, "Die Restauration des evangelischen Kirchenliedes", Marburg 1903 (S. 355), nachsagt: "Den Anfang zum Bessern, wenn auch einen sehr schwachen, ja schwächlichen, machte man im Jahr 1829 in Berlin ...". Auch in dem sog. "Eisenacher Entwurf" "Deutsches Evangelisches Kirchen-Gesangbuch. In 150 Kernliedern", Stuttgart und Augsburg 1854, ²1855, fehlt das Lied.
- 7) Während in den im 19. Jhd. erschienenen Auflagen älterer Gesangbücher Luthers Lied ungekürzt erscheint (z. B. in "Weimarisches Gesangbuch" mit der Vorrede von J. G. Herder, Weimar, den 9ten September 1795), dauerte es lange, bis es wieder seinen Platz als **d a s** Adventslied der Reformation einnehmen konnte. So fehlt es z. B. in A. Knapps "Evangelischer Liederschatz", Stuttgart ⁴1891, und noch im "Kirchengesangbuch der Evangelischen Landeskirche in Hessen-Kassel", Kassel 1927; es wurde erst 1928 in das "Ergänzungsheft" als Nr. 1 aufgenommen, allerdings nur mit den Strophen 1, 4, 7 und 8 des ursprünglichen Textes.
- 8) Wann Luthers Lied wieder in offizielle Gesangbücher aufgenommen und um Str. 2 u. 3 verkürzt wurde, ließ sich noch nicht einwandfrei feststellen.

Vermutlich war es eine Folge des 1854 verkündeten kath. Dogmas von der unbefleckten Empfängnis, dass der Inhalt dieser Strophen irrig interpretiert und darum sie in neueren Gesangbüchern fortgelassen wurden.

9) Bei der gegenwärtigen Revision des Evangelischen Kirchengesangbuchs scheint es noch fraglich zu sein, ob Luthers Adventslied angekürzt, gekürzt, in der Neufassung von Markus Jenny ("Gemeinsame Kirchenlieder" 1973 Nr.2) oder überhaupt aufgenommen wird.

Wer kann nachweisen, wann im 19. Jhd. Luthers Lied ohne Str. 2 u. 3 zuerst in ein evangelisches Gesangbuch aufgenommen worden ist?

Antwort erbeten an: Prof. Dr. Konrad Ameln
Posener Weg 4,
D-5880 Lüdenscheid

SUMMARY (G. Schille):

Biblical hymns written in the first person have as rule a "super-ego" ("ein Über-Ich"): the "communal first person" referred to by König and others. Our theological individuality as persons, however, comes from reflective thought, leading to insights achieved in solitude. Early Christianity recognized on one hand, as a response to the Good News, a turning to God. It emphasized however on the other hand, that this turning was only genuine when it gave rise to spiritual benefits for the community. The Christian Gospel forces no-one (this is the individual's right to freedom), but it does lead to a responsibility for the world we live in (this is the kingdom of the Holy Spirit, into which we are all gathered). Individual and collective aspects are evenly balanced. This is apparent in the emerging form of Church Service, and its collective structures, with their involvement with the "people's songs".

SUMMARY (G. Gille):

An investigation of the relevance of 19th century Hymnody for our Time.

1. The time has come to reassess the aesthetic values and criteria of those days in relation to the Folk Hymn.
2. We can no longer spare so much space in our Protestant hymn books for this class of Folk hymns.
3. Do we not also need simple, cheerful, uncluttered hymns in our services with less emphasis on theological exposition?
4. Editors of hymnbooks are often caught in a quandary between these two points of view: Should they include more teaching hymns ("What do people need to learn?") or pastoral ones ("What do the people like?"). Should not the pastoral approach receive more emphasis in a new Protestant Hymnbook?.

