

I.A.H.
BULLETIN

14



RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN
INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP

mei 1985/6

INHALT/CONTENTS

	Seite/page
Joint-Conference in Bethlehem /PA 1985	1
A. Luff, Folk Song in English Hymnody	11
H. Tallmadge, The Orality of Rural Hymnody	27
A. Kadelbach, Die Hirtenlieder von Bethlehem (Germantown 1742) und die Singpraxis der Brüdergemeine	66
M. Ressler, Verplanzung der europäischen Anfänge des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesanges nach Amerika	77
J. Vajda, Slavic Traditions in American Hymnody	91
 MITTEILUNGEN	 111

Red.: Prof. Dr. A. C. Honders
Hooiweg 184
9765 EM Paterswolde (Niederlande)

Joint-Conference in Bethlehem/PA 1985

Plenums-Diskussion vom Dienstag, den 13. 8., zu den Presentations von Alan Luff, William H. Tallmadge, Ada Kadelbach und Martin Ressler

Fragen von Gruppe I an A. Luff:

1. Gibt es in den USA heute noch den lebendigen Austausch von Volkslied und Kirchenlied?
2. Unter welchen Gesichtspunkten und Bedingungen werden Volkslieder zu Kirchenliedern assimiliert oder simplifiziert? Historische Herkunft, soziologische und kulturelle Umwelt, theologische Prämissen: Man muß genau untersuchen, ob das Kirchenvolk oder die Gesangbuch-Redaktoren verändern.
3. Wo sind Ansätze zur Variation oder Improvisation zu finden, bei der Jugend, bei Studenten, beim "Volk"?
4. Wird die mündliche Tradition über die schriftliche gestellt? Was ist dann die Aufgabe der Hymnologie?

Antworten von A. Luff:

Es gibt ein Hin und Her zwischen Wort und Melodie. In der englischen Tradition ist es selbstverständlich, Melodie und Worte auszuwechseln. Es ist nicht üblich oder nötig, dabei von "Kontrafaktor" zu sprechen. Wenn ein Organist oder Gesangbuch-Herausgeber irgend einen Text mit einer Melodie verbinden will, so kann er das tun. Manche Gesangbuch-Herausgeber auf dem europäischen Festland meinen, ihr Buch sei wie soz., vom Sinai heruntergegeben oder quasi hinter verschlossenen Türen hergestellt. Das "New English Hymn Book" z.B. ist dagegen nur von den Herausgebern verantwortet. Das "New Hymnbook" z.B. ist dagegen autorisiert. Beim Methodistischen Gesangbuch von 1983 sind die Gemeinden befragt und die Kommentare benützt worden.

Im englischen Kirchenlied besteht eine andere Tradition bezüglich der Verbindung von Texten und Melodien als im europäisch-festländischen: Weil Texte und Melodien nicht fest verbunden sind, gibt es auch keine fundamentalistische Tradition. Eine Melodie hat nicht eine unerschütterliche Autorität. Die Geschichte der Melodie ist zwar auch wichtig, aber es wird nach gründlichem Forschen und Suchen nach der Erstfassung diejenige Form gewählt, die man für die beste hält. Die älteste Form ist nicht unbedingt die verbindliche.

Leaver gibt zu bedenken, daß es wichtig wäre, über die Verbindung der beiden Ströme: Wechsel und Wandern von Texten und Melodien (Vorträge vom Montag) und Bewahrung der Tradition (Vorträge vom Dienstag) zu sprechen. Eine lebendige Tradition ist der lebende Aspekt der Hymnodie. (siehe Zusatzseite, sub α)

Fragen von Gruppe II:

1. Warum ist es heute so schwierig, das zeitgenössische Volkslied zu assimilieren im Gottesdienst?
2. Was meint Luff mit "zivilisierten" oder "kultivierten" Melodien?

Leaver meint, daß diese zweite Frage durch die Beispiele in A. Luffs Vortrag schon beantwortet sein sollte.

Fragen von Gruppe III:

Gibt es weltliche Volkslied-Quellen zu den Genfer Psalmmelodien?

Jenny: Da ist ein Märchen von Douen. Man findet nur ganz kurze Abschnitte aus Madrigalen, die in den Psalmweisen wiederkehren. Es gibt keine weltlichen Vorlagen für den Genfer Psalter. Wer so etwas bringen könnte, hätte einen großen Fund getan. (siehe Zusatzseite, sub β)

Fragen von Gruppe IV:

1. Ist das Prinzip des Responsoriums: Einzelsänger-Chor über die ganze Welt verbreitet?

Jenny: Ja, ohne Zögern, siehe z.B. den Gregorianischen Choral

2. Hat nicht das "lining-out" Vorläufer in England und ist durch die Auswanderer (Pilgrims) in die Neue Welt gebracht worden?

Fragen von Gruppe V:

1. Hat der relativ geringe Gebrauch des Volksliedes in Vaughan Williams Gesangbuch etwas zu tun mit dem sozialen Umfeld, auf das Williams sich bezog?
2. In der Reformationszeit gab es die sog. "Melodien des Teufels". Wurden diese innerhalb und außerhalb der Kirche gebraucht?
3. Wie konnte man die Melodien der Camp-meetings-Lieder lernen, wenn sie so in der Abgeschiedenheit gebraucht wurden?

Tallmadge: Die Gemeinden in Kentucky sind sehr klein. Der Pfarrer kennt einige der Melodien, andere holt er sich von den Schwesterkirchen, oder er nimmt Gospel-Melodien vom Radio.

Leaver: Das "lining-out" ist so anders, als was die Gemeinde nachher singt, daß die Frage aufkommt, zu welchem Zweck es überhaupt gemacht wird. Jedenfalls nicht zur Erlernung der Melodien. Diese sind bereits bekannt und müssen nicht vorgesungen werden, nur die Texte müssen memoriert werden.

Leaver: Als die vielen Liedtexte von Watts und andern kamen, mußte man Melodien haben und nahm sie von Volksliedern. Zuerst sang man sie so rasch, wie sie im weltlichen Bereich gesungen wurden. Erst später wurden sie langsamer und verziert gesungen.

Luff: Das "English Hymnal" war eine reiche Quelle für den englischen und amerikanischen Hymnengesang. Man nahm, was man fand, für jede soziale Gruppierung. Nur einige wenige Melodien waren erfolgreich.

Fragen von Gruppe VI:

1. Gibt es eine Verwandtschaft von der "Singstunde" (Vortrag Kadelbach) zum "Love Feast"?
2. Ist die Singstunde noch lebendig in den USA?

Kadelbach: Es gibt letzte Ausläufer in der Moravian Church, aber es ist nicht mehr die richtige "Singstunde".

Spuren davon findet man auch in den Herrnhuter "Liturgien". Sie haben hier aber eine andere Bedeutung als im deutschen Sprachbereich.

In der CSSR existieren die "Singstunden" inoffiziell weiter.

Jenny: Es besteht ein großer Unterschied zwischen Love Feast und Singstunde: Im Love Feast werden immer ganze Lieder gesungen, nicht Einzelstrophen aneinandergereiht wie in der Singstunde.

Kadelbach: In der Königsfelder Ordnung werden aber doch mehrere Strophen von einem Lied im Zusammenhang gesungen.

Wenzel: Heute ist eine Abendmahlsfeier in der Brüdergemeinde der Singstunde ähnlicher als das Love Feast.

Fragen von Gruppe VII: (All questions with * were asked orally in the plenum)

Zu Luff: *1. Is "popular music" the folk song of today, or is it, rather, a very commercial enterprise? How should this influence hymnody, if at all?
2. Rather than returning to original sources of folk tunes (if such there be), we believe it better to find a mid-way point between the authentic and the "used" version.

Zu Tallmadge: 1. We are aware of an early German practice of "lining-out" which pre-dates the examples cited.

2. The folk-hymn should be studied to find a style of presentation appropriate from the use of this material in the worship service.

Zu Kadelbach: We understand there are a number of Moravian hymns integrated into the hymnals in general use in all our churches.

Zu Ressler: 1. Do we need more emphasis on a capella part of singing (not unison) in our churches?

2. We have many questions about the practise of the Mennonites, Hutterites etc. and wish more information - perhaps recommended reading.

a)* Why are the Amish meetings held on alternative Sundays, not every Sunday?

b)* Are the melismas an elaboration of a formerly simple and recognizable chorale tune? Is it sung in parts?

c)* How long is the service if 20 minutes are allowed for one hymn?

d)* The ordained who "come down to the service" - are they ministers? Do

- they move from house to house on a Sunday?
e)* Are the tunes "Loblied" and "I owe My God" available?
f)* Elaborate on "these are not Plain Songs".

Ressler: Der Gottesdienst ist immer mit einem großen gemeinsamen Mahl verbunden. Das erfordert eine große Vorbereitung.
Literatur über die Amische Gemeinschaft: John Hostetler: Amish Society, last edition 1983.

Fragen von Gruppe VIII:

Zu Luff: Luff beschreibt die Übernahme von Volksgesang in das Kirchenlied. Dabei kommt es zu typischen Veränderungen, besonders zu Vereinfachungen.

Frage: Was ist die Ursache dafür?

Warum werden gewisse Intervalle nicht übernommen? Oder warum werden rhythmische Vorgaben nicht befolgt?

Warum wird das Tempo immer langsamer? Ist der geistliche Tod dafür verantwortlich? Ist es die große Teilnehmerzahl beim Kirchengesang? Ist es der Kirchenraum? Oder die Orgelbegleitung?

Zu Tallmadge: Zur Praxis des Vorsingens bei Camp-Meetings:

Frage: Hat der Vorsänger die Möglichkeit, Einschübe spontaner Art zu machen, gesungen oder gesprochen, und beeinflusst dies den Antwort- bzw. Wiederholungsgesang der Gemeinde?

Zu Kadelbach und Ressler: Ausgehend von unserer europäischen Praxis fragen wir:

1. Wie stellt sich das Wort-Ton-Verhältnis dar:
 - a) bei Zinzendorf selbst (Singstunden)?
 - b) in den Singstunden der deutschen Brüdergemeinde heute?
 - c) bei den Amischen, besonders bei der angezeigten Art, das "Loblied" zu singen?
2. Was ist die Funktion des Singens bei den Gruppen 1a-c?
3. Welche Bedeutung haben Geist (charismatische Spontaneität) und Tradition (Schrift, Lied) bei den Gruppen 1a-c?
4. Welches Repertoire von Liedern ist erforderlich bei den Gruppen 1a-c?

Antworten:

Luff: Viele Melodien sind auch unverändert aus dem ^{publizierten} Volksgesang übernommen worden, z.B. bei V. Williams. Die nacherwähnten Gründe für Veränderungen spielen alle eine Rolle, je einzeln oder miteinander.

Metzger hat in pietistischen Gemeinden solche spontanen Äusserungen eines Vorsängers in Bezug auf die Texte, wie sie zum Vortrag von Tallmadge vermutet wurden, selbst erlebt. Tallmadge: Die Dokumentation solcher Vorgänge ist außerordentlich schwach, aber die praktische Erfahrung bestätigt das Vorkommen solcher spontaner Einschübe. Beispiel: Die Aufzählung der Personen, die jedem Sänger nahestehen: "Meine Mutter, mein Vater, meine Schwester, mein Bruder" etc.

Leaver: Oft wird der Text auseinandergezogen und mit kurzen Einschüben versehen, wie "Glory, Hallelujah". Diese Praxis hat sich vor allem durchgesetzt.

Kadelbach: Heute werden in der Brüdergemeinde Blätter mit Nummern verteilt, die im Gesangbuch aufgeschlagen werden können während einer "Singstunde". Die alten Leute brauchen aber kein Gesangbuch, sondern können die Lieder auswendig.

Fragen von Gruppe IX:

Vorbemerkung: Die Amerikaner und die Engländer wissen wenig von ihrer gegenseitigen Tradition. Darum. "Request for musical examples from Alan Luffs lectures" und "Request for resource materials on shape note hymnody". Von Harry Eskew stammt ein Artikel über "Shape-notes".

1. Do the Amish have any concept of the inclusive language issue, and, if not, is ecumenical dialogue of hymnody possible with them?
2. Machen sich die Amischen Gedanken über "er" und "sie"?

Fragen von Gruppe X:

Zu Alan Luff: Would he clarify the position he appeared to take in his presentation on Folk Song in English Hymnody - that there is little, if any, tradition of assimilation of secular English folksong into English Hymnody prior to ^{ca}1900 and the work of R.V. Williams, in comparison with the much longer American and Scandinavian traditions?

Zu Martin Ressler: Would he care to elaborate on the reasons why a book of hymn texts, serving the Mennonite, Hutterite and Amish religious communities, would have been perpetuated for over 400 years without alteration? Does this relate exclusively to the culture milieu of the religious communities or is some other preserving influence apparent?

Luff: In Williams Zeit flammte ein neuer Enthusiasmus für Volkslieder auf. Vorher hatte man auch keine Volksliedmelodien nötig, weil ein großer Reichtum an geistlichen Melodien in den Büchern vorhanden war. In den 1870er Jahren wurden in Nordengland amerikanische Melodien gebraucht.

Ressler: Die Amischen hatten und haben gar kein Interesse an irgend einer Änderung!

Fragen von Gruppe XI: (Questions of General Nature)

The Unanswerable Questions: The Hymn Society cannot ignore the new sound which is being produced by Christian rock groups and singers such as Any Grant and Sandy Patti. Contemporary composers are going where the money is.

1. Are we addressing the issue of contemporary Christian music in the church?
2. Are we ignoring it?
3. Could it be that the future of the hymn is its past?

Leaver: Welchen Status, welche Funktion hat die Hymnologie in der Liturgie? Das ist eine theologische Frage. Die Schwäche unserer Diskussion ist es oft, daß wir uns auf musikalisch-textliche Fragen beschränken. Die fundamentale Frage ist aber die theologische.

Luff nimmt in London Kontakt auf mit andern musikalischen Kreisen, z.B. mit Pfingstlern. Die theologische Frage und die charismatischen Bewegungen müssen uns beschäftigen.

Fragen von Gruppe XII: (Übersetzung auf dem Zusatzblatt)

1. William H. Tallmadge stellt fest, daß das responsoriale Singen seine Wurzeln in Afrika hat. Ist das der Stand letzter Forschungsergebnisse? Wurde diese Struktur nicht schon viel früher durch die Schwarzen von den Weißen übernommen?
2. Ada Kadelbach ist angefragt, ob die Praxis der "Sing- und Betstunden" der Brüdergemeinde heute in Gemeinden und Kirchen verschiedener Länder angebracht ist. (Die Gruppe äußerte sich negativ dazu.)
3. Martin Ressler's Referat macht deutlich, daß zwischen der verzierten Melodik der Amischen und der Gregorianik keine Verbindung besteht. Wir fragen, ob man nicht von einer Ähnlichkeit des Phänomens sprechen sollte.

Antwort zu 1): Überall in Afrika besteht diese Tradition des responsorialen Singens, aber später sind natürlich auch Quer-Einflüsse möglich.

Fragen von Gruppe XIII: (Wirtschaftliche Aspekte)

It is hard to sell to the church finance committee the idea of budgeting copyright money. We want to do new music. How can we resolve this dilemma? (Rev. G. Shannon)

Es skew (respondent): Become clever at raising money opaque [or over-head] projector.

Wohl gemuth (respondent): You can put it on There is frustration over this problem. The tiny churches are penalized. (60 % of congregations of the United Church of Christ (Congregational) are under 200 members.)

sie können sich heute neue Lieder durchsetzen unter den strengen Gesetzen des Copyrights? Der christliche Gesang begann mündlich und steht nun ganz neuen Gegebenheiten gegenüber.

siehe Zusatzseite sub 8)

Fragen von Gruppe XIV: (Deutsch und Englisch)

1. How should an editor choose between tune variants, especially when the original version conflicts with that is commonly sung?

Wie sollte ein Gesangbuchherausgeber entscheiden im Hinblick auf Melodievarianten, vor allem, wenn die Originalweise sich von den gebräuchlichen Weisen unterscheidet?

2. How can we distinguish the original melody in the melismatic settings of Old Order Amish hymns?

Wie kann man aus einer sehr melismatischen Melodie der Old Order Amish die Originalweise herausfiltern?

3. When singing a hymn, do all the members of an Old Order Amish congregation sing exactly the same notes, or is there variation and improvisation?

(Übersetzung von M. Jenny-Loeliger:)

Singen alle Mitglieder einer Old Order Amischen Gemeinde bei einem Lied genau dieselben Noten, oder gibt es Variationen und Improvisation?

(Da diese Fragen nicht mehr ins Plenum getragen werden konnten, gibt es auch keine Antworten dazu. Dasselbe gilt für die Gruppen XV und XVI.)

Fragen von Gruppe XV: (und Feststellungen)

1. In both the early American lining out and Mennonite traditions, was, or is, ornamentation the same each time a hymn is/was sung by a congregation? Does the congregation follow the ornamentation of the leader precisely, and is it determined by his discretion or by tradition?
2. It was pointed out that lining out is currently practiced in Baptist churches in the Soviet Union.
3. Our consideration of the use of folk tunes in Hymnody led to a discussion on what makes tunes "stick". We agreed that emotional associations are often more responsible for the enduring popularity of a hymn tune than are its objective qualities. This seems to be as true today as it was of camp meeting songs!

Fragen von Gruppe XVI:

Zu den Vorträgen vom Montag (Luff und Tallmadge):

1. To what degree does black contemporary music draw upon the early musical folkways?
2. To what extent were the negroes really involved in the camp meeting?
3. May we have a precise definition or alternate term for a "spiritual"?
4. What is a white spiritual?
5. Why is there a move in direction in oral singing?
6. Has anyone done any cultural or anthropological studies of hymnology that would identify primal patterns?
7. Does anyone know of a recording of contemporary blacks singing "Dr. Watts"?, of Appalachian singing? of Amish singing?

Zu den Vorträgen vom Dienstag (Kadelbach und Ressler):

8. Do variations in the embellishments of Amish singing occur from community to community?
9. How many hymns from the "Ausbund" do the Amish use regularly?
10. Does the Amish lectionary correspond to the rest of the lectionaries in use at that time? (1596)

Plenums-Diskussion vom Donnerstag, den 15. 8. zu den Presentations von Elisabeth Wentz-Janaček, Marilyn Stulken, Mary Oyer, I-to Loh, George F.

(Die Fragen und Beiträge aus der Gruppenarbeit sind nach der Diskussion wiedergegeben, da sie nur zum kleinsten Teil in dieser Stunde vorgetragen werden konnten.)

Diskussion zu Übersetzungs-Problemen:

Muránij: Wer kennt Übersetzungen, die von einem amerikanischen Gesangbuch in ein anderes übernommen werden (Beispiel Chicago 1950)?

Tardy: Was sind Kriterien für die Auslese von guten oder schlechten neuen Liedern in Lateinamerika (Vortrag 5). Sind sie auch im europäischen Raum anwendbar?

Lockwood: Theologische, literarische, musikalische Qualität muß zusammenkommen, Klarheit und Konsequenz in der Gedankenführung. Die im Vortrag gezeigten Beispiele sind aus 200 Stücken ausgewählt. Es gibt oft Schwierigkeiten bei der Übertragung von einer romanischen in eine andere Sprache. Manchmal verzichtet man besser auf ein solches Lied. nicht-romanische

Leaver: Die Übernahme von Liedern aus fremden Kulturen ist nicht ohne Probleme. Selbst wenn wir die originale Musik übernehmen, wird sie in ihrem Wesen verfremdet, oft auch kommerzialisiert, mindestens besteht diese Gefahr. Daher ist zu fragen, ob wir aus fremden Kulturen einfach nehmen dürfen, wie es uns gefällt.

Wentz: Das muß man im Innern fühlen. Im World-Hymn-Festival wurde zum Beispiel das nordische Lied auch ganz verändert wiedergegeben. Es genügt nicht, einfach die Noten abzusingen und zu -spielen. Sein Charakter wurde völlig verfremdet. Dasselbe geschah mit dem slawischen Lied.

Leaver: Auch mit Liedern aus andern Regionen war es ähnlich; das holländische Lied z.B. wurde ^{hier} fast doppelt so schnell gesungen, wie in Holland.

Wir machen meistens Fehler, wenn wir die Lieder aus ihrem Umfeld, aus ihrer Kultur herausnehmen.

Gerhards: Es besteht die Gefahr eines musikalischen Esperanto. Wir müssen alle unsere Einzigartigkeit behalten.

Ein Sprecher aus Amerika: Man kann einen Vergleich zur Bibelübersetzung ziehen. Die Bibel ist in alle Sprachen übersetzt, aber der gleiche Text lautet überall ein wenig anders. Wir verbinden uns mit der fremden Tradition im Geist, wenn auch nicht im gleichen Ausdruck.

Ein anderer Sprecher aus den USA: Wenn wir ein Lied eines anderen Volkes singen, müßte es nicht zum eigenen Lied werden.

I-to Loh: Für den Orientalen ist es nicht üblich, seine Emotionen öffentlich zu zeigen, besonders auch nicht im Gottesdienst, selbst wenn Hallelujah gesungen wird. In den letzten zwei Dekaden, durch Hereinkommen des Pops nach Japan, übernahmen junge Leute diese Musik mit der dazu gehörenden Körperbewegung, weil sie meinten, modern zu sein. Es besteht dabei die Gefahr, die eigene Kultur aufzugeben; jedoch sollte eine gewisse Öffnung nach dem Westen möglich sein, allerdings auf japanischem Hintergrund, damit Alte und Junge sich finden.

Frage an den japanischen Referenten: Werden die vorgeführten Beispiele von Kirchenliedern, die sehr schön sind, auch in japanischen Gottesdiensten gebraucht?

I-to Loh: Die meisten der hier gezeigten Beispiele sind in den letzten 5-10 Jahren entstanden, manche auch früher. Ein wichtiges Erziehungswerk steht diesen Kirchen bevor. Die eigenen Lieder müssen erst erlernt werden. Das gilt für alle östlichen Kirchen. Der Grund ist, daß die Menschen bei der eigenen Musik oft an Volkslieder mit ihren z.T. vulgären Empfindungen denken, welche nicht mit dem Gottesdienst assoziiert werden können. Mit dem Christentum kam die westliche Musik nach Japan. Deshalb wird bis jetzt sehr wenig eigene Produktion gesungen; man übernimmt lieber Gospels und ähnliche Gesänge. Hoffentlich können nach und nach viele Leute "bekehrt" werden.

Aus einer lateinamerikanischen Kirche in Texas wird ^{ein Fall} von einer Frau berichtet, welche in der Kirche die "eigenen" Lieder nicht als eigene anerkennen wollte.

Ein anderer Fall: Eine schwarze Gemeinde fand sich zu lutherisch, als daß sie "schwarze" Lieder hätte singen wollen

Harnoncourt: Das Beispiel aus Ghana im Hymn Festival war ein schlechtes Beispiel eines Liedes aus einem Missionskindergarten. Bei diesem Fall war nicht nur die Ausführung schlecht.

Anderer Sprecher: Gesangbücher sollten heute ökumenisch sein und Lieder aus allen möglichen ethnischen Gruppen enthalten. Dabei sollte man den didaktischen Grundsatz befolgen, daß die Lieder mündlich beigebracht werden. Auch wären Tonbänder zur Instruktion nötig.

Demović: Hierbei stellt sich ein ästhetisches Problem. Das gute europäische Erbe ist zu kultivieren, es ist der musikalische Maßstab für die ganze Welt. (Großer Widerspruch von allen Seiten!)

Frage (auch von Demović?) Wie weit sollen wir uns assimilieren an eine andere Kultur, oder sollen wir sie nur wertschätzen lernen?

Leaver: Warum wir Musik aus andern Ländern assimilieren? Wir nehmen es als selbstverständlich, daß wir wissen, was ein Gemeindelied ist. Wir sollten uns die Frage stellen: Wozu singen wir überhaupt? Diese Frage sollten wir mitnehmen an die Tagung in Lund, wo wir uns über das missionarische Kirchenlied besinnen wollen. Wir haben bestimmt verschiedene Meinungen und Gefühle darüber, und im internationalen Bereich ist das noch viel deutlicher. Bisher hat die westliche Welt ihre Musik in die Mission hineingetragen. Nun kommt etwas zurück, damit müssen wir uns abgeben.

(s. Zusatzseite sub 8)

Fragen zu den 5 presentations vom Mittwoch und Donnerstag

Gruppe I: Fragen und Ergebnisse der Diskussion

Übernahme von Texten ohne Melodie und umgekehrt:

1. Kann bei der Übersetzung eines Textes noch von der Identität beider Lieder gesprochen werden?
 - a) Wenn Übersetzung Veränderung bedeutet, kann unter Umständen eine Melodie nicht mehr angemessen sein.
 - b) Im Allgemeinen müssen wir aber von der Identität übersetzter Texte ausgehen, wie wir es ja bei Bibeltexten tun.
2. Es wird das übernommen, was beliebt ist.
 - a) In Hinsicht auf das Volk und besonders die mündliche Tradition gilt dies vor allem von den Melodien
 - b) Gesangbuchherausgeber können auch Texte bewußt übernehmen, weil sie ihnen wichtig scheinen.
3. Melodiewechsel bei Text-Übernahmen sind bedingt durch die historische Situation
 - a) musikalisch und stilistisch
 - b) frömmigkeitsgeschichtlich, insofern als Melodietypen mit Frömmigkeitstypen zusammenhängen.Der ursprüngliche Text-Melodie-Bezug vermochte - so die historischen Befunde - die Rekombinationen nicht zu verhindern.
4. Für die heutige Situation sind die Verbreitungsmöglichkeiten durch Großveranstaltungen und Medien mitzubedenken.

Gruppe II: Bericht fehlt

Gruppe III: (? , keine Nummer)

To what extent can you change the hymns from another culture and still call it a translation or authentic tune?

Gruppe IV

1. Is the copyright law hindering change in evolution of text and tune?
2. Could publishers that are present address the problem of illegal copying?
3. Does illegal copying inhibit the music and text making process in producing hymnals and hymn supplement?

Gruppe V: kein Bericht

Gruppe VI:

1. To what degree has the typical language cadence made it necessary to abandon hymn tunes, when hymn texts are translated? e.g. in German, the feminine ending is common at the ends of lines, but in English it is uncommon.
2. American hymnals frequently have metrical indices. To what degree has the use of such indices accelerated the separating of certain hymn tunes from texts traditionally associated with them in their non-English forms?

Gruppe VII: Comments

What's wrong with switching the tunes and words?

It gives variety - and sometimes we come up with a better match. Let us celebrate diversity!

Sometimes translating the text results in a meter, that does not fit the original tune. Hopefully, quality will live in either case. A better text may be found for a good tune.

Gruppe VIII: kein Bericht

Gruppe IX:

Why we can't translate hymns: meter, untranslatable words and ideas, translation of folk tunes even within native country faulty.

How important is it to keep tune with text?

Gruppe X:

1. A Scandinavian in our group noted that the examples this morning were sung more rapidly than they would have been in Scandinavia. Is this "speeding up" characteristic American use in general, and could this be a factor in selection of certain tunes?
2. The examples this morning were of the texts and tunes from Lutheran books. Have Scandinavian texts and/or tunes been used in other hymnals, particularly in any without a significant Scandinavian background?
3. An observation: It was noted, particularly with reference to the Presbyterian and Lutheran hymnals, that tunes seem to have a longer useful life than texts.

Gruppe XI: kein Bericht

Gruppe XII: (Übersetzung siehe Zusatzblatt) Diskussionsergebnisse

1. Intensives Gespräch über: Soll man bei der Erarbeitung eines Gesangbuches grundsätzlich die original-rhythmische Fassung übernehmen oder einführen, oder sollte man Rücksicht auf überlieferte Tradition (isometrisch nehmen).
Antworten ergaben: Das sollte keine prinzipielle Frage sein. Es braucht Mut zur Entscheidung von Fall zu Fall. Gemachte Erfahrungen bestätigen die Richtigkeit dieser Antwort.
2. Gründe für die Einbürgerung von Texten und Melodien:
 - a) eine Melodie hat in sich genügend Elastizität, um durch übersetzten Text gewisse Veränderungen zu ertragen.
 - b) eine Melodie ist in ihrer Struktur nicht zu sehr an einen bestimmten Text gebunden.
 - c) eine Melodie ist einfach schön und mitreißend.
 - d) der Text entspricht der gewünschten theologischen Aussage.
 - e) der Text konnte in guter Qualität von einer Person, die sich in Sprachen, Dichtung und theologischer Aussage und Musik auskennt, der Melodie beigegeben werden.

Gruppe XIII:

Question (corollary): How do native Americans (American "Indians") deal with young people?

Dave Traber . . . : The young people of the Peyste (American) Indians are writing their own songs.

Gruppe XV:

Why was "How great Thou Art" not mentioned despite its predominance in popularity among North Americans of all Nordic hymns? Despite diverse opinion concerning its merit, should it not at least be recognised?

It was suggested that a tune may not be retained with a foreign text, if the meter of the translation differs from that of the original tune.

Gruppe XVI:

1. Because so many of our congregations are made of various cultural, social and religious backgrounds at any given time, how do we choose from the multitude of hymns what should or could be sung? Is there, for instance, a theological or spiritual perspective to which we must adhere?
2. How can the Hymn Society with its emphasis on the heritage of hymnology reach out to pluralisme and popular music?
3. Is our interest in the spiritual singing, of Amish and African music, for instance, pedantic and superficial, or is there a deeper level of interest that could engage us?

Marguerite Jenny-Loeliger, Ligerz

Zusatz

Fragen einer unnummerierten Gruppe (wahrscheinlich Gruppe III). Hier ist der genaue Wortlaut in Englisch.

1. Are there any folk song sources for the Geneva Psalm tunes? New congregations? Latin? Other?
2. Is the Charismatic simple song coming from a folk tradition or is it anti-establishment?
3. We would like to know more about the meaning of the tempo of songs.

(Die erste Frage stimmt mit der in die Diskussion einbezogenen Frage von Gruppe III überein. Die weiteren Fragen wurden entweder im Plenum gar nicht vorgetragen oder wurden zum mindesten nicht beantwortet.)

Übersetzung von Gruppe XII (in beiden Sprachen von der Gruppe abgegeben)

- I.1. William Tallmadge states that responsorial singing has its roots in Africa. Is this the state of current research? Might not this structure have been received from whites at a much earlier time?
 2. To Ada Kadelbach: Is the Moravian practice of "Sing-Betstunde" relevant for congregations and denominations today?
 3. Martin Ressler's address makes it clear that there is no relationship between the ornamented melodies of the Amish and Gregorian chant. Our question is, whether one might not speak of a similarity of phenomena.
- II.1. We had an intensive discussion on the question, whether one should on principle adopt the original rhythmic form of a melody for a hymnal, or whether one should consider the traditional (isorhythmic) forms.
2. Reasons for the reception of texts and melodies:
 - a) a melody has enough elasticity to tolerate certain changes due to the translation of the text.
 - b) a melody is not tied too closely to a certain text through its structure.
 - c) a melody is simply beautiful and inspiring.
 - d) the text adequately expresses the desired theological statement.
 - e) it was possible to underlay the text in good quality to the melody, which was done by someone competent in languages, prosody, theology and music.

Nachtrag zu den Fragen von Gruppe I:

Zu Kadelbach:

Hauptfrage zu den "Singstunden": Wie verhalten sich im Blick auf das Zerstückeln von Liedern die Ansprüche der Kirche zu denen des Liedes als eines musikalischen und literarischen Kunstwerks? Ist das Kirchenlied "Opus" oder Gebrauchsgut?

Vorzüge der Singstunde: Man geht miteinander interpretierend einen Weg (Katechese in Gebetshaltung).

Rückfrage: Was sollte gezeigt werden durch die Gegenüberstellung von Version I + II? (Version II scheint den Diskussionsteilnehmern ästhetisch weniger problematisch!)

Nachtrag zu den Fragen und Beiträgen von Gruppe XIII (im Ms eingereicht unter

How do the Amish (or other conservative groups) deal with young people? (If tradition is to remain unchanged, how do they deal with the innovativeness of youth?)

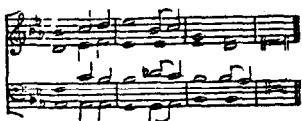
Nachtrag zur 2. Plenumsdiskussion:

Harnoncourt: Man kann hier eine Parallele zur Ökumene ziehen: Man kann sie als Miteinander vieler verschiedener Möglichkeiten sehen und darin eine Bereicherung und gegenseitige Befruchtung erfahren, oder aber man kann nach einem Eintopf aller Kirchen verlangen.

Es sei an ein Wort von Karl Rahner erinnert: Jede Kirche soll ihre Eigenart erhalten, aber wir müssen uns gegenseitig wertschätzen lernen und voneinander lernen.

The successful hymn becomes part of a folk culture. That, I am sure, is the most important thing to say about the relationship between 'folk' and hymnody. Normally one thinks in this context of folk-song as having no known author or composer and as having been changed over the years of oral transmission until there may well be a number of versions of the same song. This has not happened so much with hymns since hymn singing as we know it has come into being since the invention of printing and in a context in which the printed word has been of great importance. So the changes have not been gradual and imperceptible, but in jumps as editors have taken existing tunes and altered them for their own purposes, changing their length, their metre, their modality, their rhythm. This is still going on as the moulding of some older tunes in recent hymn books shows, and in the less public, but often fruitful dialogue between editor and composer that may precede the appearance of a new tune.

The singers too may still have their part to play. What, for example, has happened to DUKE STREET? The older editions of Hymns Ancient and Modern kept a last bar but ~~two~~ which only a well drilled choir would sing.



ENGLISH HYMNAL (1906) capitulated early, printing the version that people actually sing, as now does every book.

Duke Street — L.M. Attributed to J. Hatton, d. 1793



Then there are those two classic 20th century tunes, ST BOTOLPH and ABBOT'S LRIGH. The first almost always has a large number of people singing the third note wrong (indicated in brackets)

ST BOTOLPH C.M.

GORDON SLATER (1866-1979)

The musical score for 'St Botolph C.M.' by Gordon Slater consists of two systems. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

while the second has the third note from the end sung wrong

Abbot's Leigh 87.87.D.

CYRIL TAYLOR (b. 1907)

The musical score for 'Abbot's Leigh 87.87.D.' by Cyril Taylor consists of five systems. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Probably Gordon Slater insisted on what he wrote being sung: certainly Cyril Taylor does. Such insistence is now possible and is thought right by sophisticated musicians brought ^{up} to play and sing what the composer wrote.

But this is not the 'folk' way, and I see no hope of eradicating the 'wrong notes'. I expect that when the tunes go out of copyright editors will rewrite them accordingly - as they have done with DUKE STREET. The hymnologists will wish to know and record these changes as now they research into the earlier forms of our older tunes. The hymn book editor should know what is the original form of the tune he is handling. But only the antiquarian will want to sing the original form of the tune - or a Hymn Society at its Conference! The ordinary worshipper should have the tune in the form best suited for use in worship today.

We are at the moment, if we set ourselves against the wider background of folk culture, in an unnatural position: we are under the tyranny of the printed score. We are in the situation where a brave lady in America writes to her minister: "Why have we been singing the same unfamiliar hymns for 20 years?" So often the worshipping 'folk' are being frustrated; tunes that do not take a hold are being thrust on them and when they are unable to get them right or enjoy them it is they who are criticized and corrected, not the tune.

Things may not remain like this however. We are, as is being observed in many parts of our lives, moving into a new oral culture. There are many occasions in many churches when what matters is not the hymn that can be looked up by organist and choir beforehand, but the song that is apt for the moment, what the singers best remember and what comes naturally under the guitarist's fingers. In this culture hymns will again be re-shaped by constant usage, and who of us who write hymns do not hope for that constant usage!

Having tried to say where we now are in our particular folk culture, the English Hymn, my main task is to say something about what we have in our present hymn books in the British Isles that has come to us through some kind of folk tradition and thus been made available to be taken up in America. I distinguish four possibilities, not all of which are important in our surviving hymnody.

One

There is the folk hymnody that has spent a large part of its existence in oral form. There is very little of this in the British Isles. There are styles of singing in remote parts, the Scottish Islands in particular, where there is a tradition of singing metrical psalms in Gaelic using a 'lining-out' principle that sounds little different to the recordings that have been made in remote locations in USA. The British Isles do not however have the rich growth of the Folk Hymn that is represented in America by the Shape-note Hymnody.

Two

Secondly there is what might be called a 'Folk Art Tradition'. This is no longer alive but its products are still with us. Nicholas Temperley's The Music of the English Parish Church (Cambridge 1979) grows out of a

study of this. First he identifies the 'old way of singing', a very slow style in which unsophisticated singers unconsciously built up an ornamented version of tunes as they groped from one note to the next. Then there was a whole sub-culture of Christian worship in the late 17th century and the 18th century in the Urban and the Country psalmody. Here the travelling singing teacher was the key figure, with his stock of tune books, usually of his own compilation. We still use some of their tunes, the two best known being probably WAREHAM (a tune often over-used in our books and even more heavily used where congregations and organists have small repertoires)

Wareham — L.M.

W. Knapp, 1698-1768



and BANGOR, often thought by its name and mood to be Welsh, but probably by the eccentric Tans'ur himself.

BANGOR. (G.M.)
Moderately slow C = 60.

WILLIAM TANS'UR,
The Harmony of Zion, 1734.



Three

Thirdly, I distinguish tunes that have gone through a period of oral transmission associated with religious texts at some stage in their history but which have now been claimed for hymn singing to other words in our hymn books.

It may be that the OLD 81ST fits here: it sounds like a ballad tune, or even a jig:

OLD 81ST (OLD 77TH). (D. G. M.) Ella's Psalter, 1592.
Flow and dignified ♩ = 70. Original version appeared on Day's Psalter, 1562.

In England there are a number of carol tunes that have, so to speak, been brought in from the streets by being set to hymns. SANDYS, the proper tune of 'A child this day is born', has been widely associated with George Herbert's 'Teach me my God and King'. I am divided on this, though it works with congregations. I feel the doggerel of the carol in the tune, not the literary refinement of Herbert.

Sandys — S.M. Sandys' Christmas Carols, 1833

1
 Teach me, my God and King,
 In all things thee to see;
 And what I do in anything
 To do it as for thee

2
 A man that looks on glass,
 On it may stay his eye;
 Or, if he pleaseth, through it pass,
 And then the heaven espy.

3
 All may of thee partake;
 Nothing can be so mean
 Which, with this tincture, *For thy sake,*
 Will not grow bright and clean.

4
 A servant with this clause
 Makes drudgery divine;
 Who sweeps a room, as for thy laws,
 Makes that and the action fine.

5
 This is the famous stone
 That turneth all to gold;
 For that which God doth touch and own
 Cannot for less be told.

GEORGE HERBERT (1593-1633)

The beautiful SUSSEX CAROL is used to supply that difficult 88.88.88. metre in a number of recent books, but again I feel a tension.

Sussex Carol 88.88.88.

English Traditional Melody

Unison



1 ON Christmas night all Christians sing
To hear the news the angels bring:
On Christmas night all Christians sing
To hear the news the angels bring:
News of great joy, news of great mirth,
News of our merciful King's birth.

Offertory

O holy Father, God most dear,
behold us round thy altar here,
Accept for sacrifice, we pray,
the common food we here display.
For bread set forth, for wine outpoured
We bless thee, all-creating Lord.

KINGSFOLD is a noble tune and has been very successful with many hymns, which is not surprising because it belongs with two sets of solemn carol words, 'Job' and 'Dives and Lazarus'.

KINGSFOLD 86.86 D From an English and Irish traditional melody
coll. Lucy Broadwood 1858-1929
harm. and arr. Ralph Vaughan Williams 1872-1958



1
I heard the voice of Jesus say,
'Come unto me and rest;
lay down, O weary one, lay down
your head upon my breast.'
I came to Jesus as I was,
weary and worn and sad;
I found in him a resting-place,
and he has made me glad.

2
I heard the voice of Jesus say,
'Behold, I freely give
the living water; thirsty one,
stoop down and drink and live.'
I came to Jesus, and I drank
of that life-giving stream;
my thirst was quenched, my soul
and now I live in him. [revived,

In Wales too there has been a transfer of tunes from the carol tradition to the hymn books, but at an earlier date. William Williams (1717-91) the great founder of Welsh hymnody, looked usually to England for new metres and tunes. He did however in *Rhai Hymnau a Chaniadau Duwiol* ⁽¹⁷⁶⁷⁾ take four from the rather special ballad/carol tradition of Wales, tunes which had been used for the long moralizing carols of the period, and one of the metres 8886D has been taken up and survives, though the original tune 'LOVELY PEGGY' has not. The other tunes that have been taken into use for hymns are also from the carol tradition. One of them, in the Captain Kidd/Wondrous Love metre, has become the hymn tune TWRGWYN, which appears in both major and minor.

TWRGWYN. (73.73.7773.73.) JOHN EDWARDS (Llangadog), 1796-1872.

The pleasant, dancing carol 'Let us go to Bethlehem' comes into chapel in Sunday clothes as LLANTRISANT

Doh Gŵl d - st, ll, ss, i - d - st, lm id - m - st, lm ss i -
 i. Awn i Feth-lem bawb dan gan-u, Neid-io, dawns-io

|| m - st, m tr id - st - st, lm - ss || m - st, m tr id - st - st, lm - st, m tr id - st ||
 a - llaw-en-u: I gael gweld ein Frynwr credig, I gael gweld ein

|| m - st, m tr id - st, ss, i - d - st, lm - st, m tr id - st || m - st, m tr id - st ||
 Fryn-wr cred-ig, 'An-wyd hedd-iw, Ddydd Na-dol-ig.

LLANTRISANT. (88.88.) Alaw Gymanic

ST DENIO, known in Wales as JOANNA, is usually said to be derived from a ballad 'Can mlynedd i nawr' (A hundred years from now), but Huw Williams points out similarities with other folk songs, English as well as Welsh. It has proved widely popular with the words first set to it in English Hymnal.

St. Denio — II II II II Welsh Hymn Melody

Immortal, invisible, God only wise,
 In light inaccessible hid from our eyes,
 Most blessed, most glorious, the Ancient of Days,
 Almighty, victorious, thy great name we praise.

W. CHALMERS SMITH (1824-1908)

Most fascinating of all is the tune that can be traced from the London streets as 'Grim King of the Ghosts' through 'Can love be controlled by advice' in John Gay's Beggar's Opera to a wide number of variants in the HEN DDARBI metre, to emerge as the hymn tune CYFAMOD, by which time the Welsh language has so shaped it that it has to be noted in 5/4 (though woe betide anyone who tries to make it dance in that time! it is in reality three in a bar with leaden second and third beats).

CYFAMOD (HEN DDAEBSI). (98.98.D.)

Alaw Gynedig.

Four

Fourthly and finally I would identify the clearest manifestation of all, the conscious selection by an author or an editor of tunes that come from the world of the secular folk song. The success of the last class, the carol tunes, brings out an important point. Folk-tunes are not taken over for hymns with any ease while they are still alive and wedded to secular usage. It is not difficult to discover the attitude of the Evangelists, then as now, in any society. The culture around them is seen as godless or worse, hostile to the Gospel and its tunes carry that culture with them and so must be kept out of church life. Thus, though we can now ridicule the singing of hymns in African languages to Victorian hymn tunes, we should be able to see why it could only be later that the native melodies could be used. It is later, more sophisticated response that says 'Why should the devil have all the good tunes?': it can be made when that particular devil can be seen as having no power to creep in with his tunes. So in the early years of this century a dying folk-culture in England could be raided by genteel collectors, first so that the songs could be recorded for their own sakes, and then used for other purposes, with Vaughan Williams taking some 40 of them into English Hymnal. The actual timing of this is interesting. He had

taken a considerable interest in his earlier years in the collections of the 19th century pioneers, John Broadwood, Lucy Broadwood, Fuller Maitland and Percy Merrick. But his real 'conversion' to folk music did not come until December 1903 when he made his first trip collecting songs, and it was not until February 22nd 1904 that he collected the tune that was to become MONK'S GATE, and by then most of English Hymnal must have been ready. Not all the tunes that Vaughan Williams uses were collected by him: many are from the earlier collectors and from Cecil Sharpe. It is surprising how little the companions to the hymn books have to say about the precise origins of the tunes, the original titles for example. Songs of Praise (1926; Enlarged Edition 1931) takes up Vaughan Williams' choices and adds more, but Songs of Praise Discussed (1933) gives few titles. To find these, or most of them, one has to look in Michael Kennedy's The Music of Ralph Vaughan Williams.

Very few of the tunes that Vaughan Williams included in English Hymnal were successes. As with his other famous innovation, the many Welsh tunes used, he did not always give them a fair chance. Some are set to words that no one wished to use: others are in competition with well known tunes in other books. (If, for example, you do want to sing 'There's a friend for little children' you will also be the kind of person who wants Stainer's IN MEMORIAM) Some of them are widely different in spirit from what, even now, we expect of a hymn tune. But one must say first of all that there were a good handful of successes, and this is above average for any new ventures in hymnody. FOREST GREEN (almost note for note 'The Ploughboy's Dream' is the almost universal choice in England for 'O little town of Bethlehem'

Forest Green — D.C.M.	English Traditional Melody
-----------------------	----------------------------

O little town of Bethlehem,
How still we see thee lie!
Above thy deep and dreamless sleep
The silent stars go by:
Yet in thy dark streets shineth
The everlasting Light;
The hopes and fears of all the years
Are met in thee to-night.

BISHOP PHILLIPS BOOKS (1835-93)

SUSSEX has done well to a number of hymns (no one seems to know its source),

SUSSEX 87.87 English traditional melody
coll., adapt. and harm. Ralph Vaughan Williams
1872-1958



so has KING'S LYNN which is from Lucy Broadwood,
and was a fine choice for Chesterton's words.

KING'S LYNN 76.76 D English traditional melody
arr. and harm. Ralph Vaughan Williams
1872-1958



1 O God of earth and altar
bow down and hear our cry,
our earthly rulers falter,
our people drift and die;
the walls of gold entomb us,
the swords of scorn divide,
take not thy thunder from us,
but take away our pride.

2 From all that terror teaches,
from lies of tongue and pen,
from all the easy speeches
that comfort cruel men,
from sale and profanation
of honour and the sword,
from sleep and from damnation,
deliver us, good Lord.

3 Tie in a living tether
the prince and priest and thrall;
bind all our lives together,
smite us and save us all;
in ire and exultation,
afire with faith, and free,
lift up a living nation,
a single sword to thee.

Gilbert Keith Chesterton 1874-1936

SHIPSTON, HERONGATE and MENDIP also survive

SHIPSTON 87.87 English traditional melody
coll. Lucy Broadwood 1858-1929
harm. and arr. Ralph Vaughan Williams 1872-1958



HERONGATE 88.88

English traditional melody
coll. arr. and harm.
Ralph Vaughan Williams 1872-1958



MENDIP 86.86

English traditional melody
arr. Cecil Sharp 1859-1924



The greatest success, however, was undoubtedly MONK'S GATE. Songs of Praise Discussed gives a long explanation of why Bunyan's words were changed but says nothing of the similar changes needed to produce the tune: for these on has to turn to A.E.Dickenson's Vaughan Williams (1963). The tune that Vaughan Williams collected on that February day from Mrs Verrall of Mongsate, Sussex (who also gave him the SUSSEX CAROL) was this

(sung originally in G)



Vaughan Williams gives additional weight to the opening: he civilizes bar 3; he tidies up the 5/4 bar; but above all he changes the tune from ABBC to AABC, the change in bar 3 now paying a double dividend by making C in reality a variant of A. The harmonization is surely part of the whole concept and drives the tune along in a way that most congregations find irresistible to these words (even though, as Austin Lovelace points out in his The Anatomy of Hymnody (1965) and as other editors have made clear by the tunes they have set to them, these words actually call for a triple rhythm!)

MONK'S GATE. (11 11 11 11.)
Brightly ♩ = 112.

Adapted from an
English Traditional Melody.



J. Bunyan, 1625-88, and others.

HE who would valiant be
'Gainst all disaster,
Let him in constancy
Follow the Master.
There's no discouragement
Shall make him once relent
His first avowed intent
To be a pilgrim.

2 Who so beset him round
With dismal stories,
Do but themselves confound—
His strength the more is.
No foes shall stay his might,
Though he with giants fight:
He will make good his right
To be a pilgrim.

8. Since, Lord, thou dost defend
Us with thy Spirit,
We know we at the end
Shall life inherit.
Then fancies flee away!
I'll fear not what men say,
I'll labour night and day
To be a pilgrim.

This raises, inevitably, the whole, huge question of arrangements. I have argued this as greater length elsewhere. There are those who will argue for authenticity, in tune and in treatment. I argue that if a tune is to enter into a new folk culture as a hymn it *must* be assimilated into it, and that this is to pay it a great compliment. Vaughan Williams' arrangement of MONK'S GATE is a classic and highly creative example of this.

The successes from Songs of Praise in which Vaughan Williams shared the music editorship with Martin Shaw, were probably CAPEL, ENGLAND'S LANE and ROYAL OAK

CAPEL 86.86

English traditional melody
coll. Lucy Broadwood 1858-1929
harm. and arr. Ralph Vaughan Williams 1872-1958



England's Lane 77.7.7.7. Adapted from an English melody
by Geoffrey Shaw (1879-1943)



ROYAL OAK 76.76 and refrain English traditional melody
(? 17th cent.)
arr. Martin Shaw 1875-1958

Refrain

Musical notation for the Refrain of 'Royal Oak' on a single staff in G major, 3/4 time. It features a simple melody with a repeat sign at the beginning.

All things bright and beau-ti-ful, all crea-tures great and
small, all things wise and won-der-ful- the

Verses

Musical notation for the Verses of 'Royal Oak' on a single staff in G major, 3/4 time. It features a simple melody with a repeat sign at the beginning.

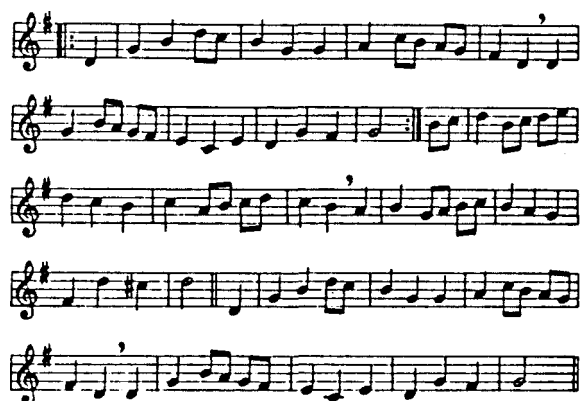
Lord God made them all. Each lit-tle flower that
o-pens, each lit-tle bird that sings- he
made their glow-ing co-lours, he made their ti-ny wings.

This last shares the ground with Monk's ALL THINGS BRIGHT AND BEAUTIFUL (from Hymns Ancient and Modern) in the most unusual way: many congregations sing both with equal delight.

No one since Vaughan Williams and his associates has introduced folk-tunes with such enthusiasm, certainly not in books for adults. We have had the folk-song revival, going back to earthier versions of words and tunes and singing them in their more native surroundings of the public house. From this has come the protest song and a new allied genre of Christian song which probably still has more to give us. But in main-line hymnody there are also those who introduce folk tunes with some success. I introduced some

Welsh folk tunes when I was in Wales, but since there is very little movement forward in hymnody there it is difficult to judge whether anyone will take this suggestion up. The Welsh tune THE ASH GROVE has been tried to English words, but it does not really convince me.

The Ash Grove 12 11.12 11.D. Welsh Traditional Melody



After Communion

Sent forth by God's blessing, our true faith confessing,
the People of God from his dwelling take leave.
The supper is ended: O now be extended
the fruits of his service in all who believe.
The seed of his teaching, our hungry souls reaching,
shall blossom in action for God and for man.
His grace shall incite us, his love shall unite us
to work for his kingdom and further his plan.

Far more successful has been the co-operation of Fred Pratt Green and John Wilson to produce from the folk-song 'Waly, Waly' a fine communion hymn.

Folksong 9898.

English Traditional Melody
arr. John Wilson

Organ Introduction to Verses 1 and 4

(mp)
senza Ped.

Voices in Unison

Ped. ad lib.

If any of Verses 1 to 3 are sung by the Choir alone, they may be in Harmony, with A.T.B. humming or singing a vowel sound; but Verse 4 should always be in Unison.

An Upper Room

Organ introduction

An upper room did our Lord prepare
for those he loved until the end:
and his disciples still gather there,
to celebrate their risen friend.

2

A lasting gift Jesus gave his own -
to share his bread, his loving cup.
Whatever burdens may bow us down,
he by his cross shall lift us up.

3

And after supper he washed their feet,
for service, too, is sacrament.
In him our joy shall be made complete -
sent out to serve, as he was sent.

Organ introduction

4

No end there is: we depart in peace.
He loves beyond our uttermost:
in every room in our Father's house
he will be there, as Lord and host.

F. PRATT GREEN (b. 1903)

The words were written for this tune

Vaughan Williams introduced into English hymnody a resource that has already been of great use and could be again. There are so many English Folk-songs to explore. I have had no time to discuss the contribution already made from Scotland and Ireland, but again there is a great deal more to be looked at. Now we are seeing in our books the occasional heading 'Malasian, Korean, Nigerian Folk Tune'. There is clearly no end to the exploration that Vaughan Williams began.

Zusammenfassung :

Volkslied und Kirchenlied in England

Ist ein Lied erfolgreich so wird es im Kultur des Volkes aufgenommen. Es gibt Spannung zwischen mündliche Überlieferung und gedruckte Festlegung der Melodien. Unterschieden wird:
1. Volkslied in hauptsächlich mündlicher Form (nicht weitverbreitet auf den britischen Inseln)
2. Eigene Tradition des Volkes. Sieh: N. Temperley, The music of the English Parish Church (1979)
3. Melodien mit nachfolgend verschiedenen Texten, in wechselnder Kontext
4. Melodien welche aus dem weltlichen Bereich bewusst selektiert werden (carols). Interessant sind in dieser Hinsicht die Bemühungen Vaughan Williams

William H. Tallmadge
Professor of Music
Berea College
Berea, Kentucky

The Orality of Rural Hymnody

It would be impossible to survey the items on the chart, "Folk and Folklike Hymnody in North America" (Fig. 1), in a short summary; therefore, but two will be treated here. These are lining-hymnody and camp-meeting hymns. In looking at those two, it will be necessary to touch upon several other closely related areas; also, it is hoped that a description of an existing harmonized, lined hymnody in the oral tradition will provide new insight into the harmonic character of seventeenth and eighteenth century country psalmody in England, just as it does for eighteenth and nineteenth century singing-school material in North America.

Sources of American Folk Hymnody

There are two tributaries which combine to form the river of North American folk and folklike hymnody. One tributary, the British, consists of a body of secular folk tunes, performance practices, hymn texts, and a number of musical styles. The other tributary stems from West Africa, and came to North America by way of Negro slaves and freedmen. The African influence consists essentially of a performance practice, a way of making music. Except as they impinge upon the musical styles listed on the chart, British and African musical sources are not discussed here.

THE OLD WAY OF SINGING

(Lining-Out)

The old way of singing consists of a very slow, highly elaborated way of singing psalms and hymns. It has been, and still is, associated in North America with a performance practice called "lining-out" or "precenting." There are two general locations, possibly three, where white Presbyterians and

and Baptists sing psalms and hymns in the old way. Such singing by Baptists can be found in a few counties in the Appalachian mountains of eastern Kentucky, in western North Carolina, western Virginia, and possibly in western West Virginia and eastern Tennessee.² A few Presbyterian congregations in the Isle of Lewis in Scotland continue to line the psalms.³ In addition to these two locations, it may be that some Scottish Presbyterians on Cape Breton Island in Nova Scotia still line the psalms. They were recorded as doing so in the 1950s.⁴ While lining-out by white singers is limited to the three areas just cited, black singers in many sections of the United States, both rural and urban, continue to line hymns.⁵

Origin of the Old Way

A group of nonconformist English exiles with John Calvin at Geneva sang metrical psalms of Sternhold and Hopkins to both secular folk tunes and to composed tunes.⁶ With the accession of Queen Elizabeth the exiles returned to England (1559) bringing the psalms with them. At this time the tempi of the psalms were similar to the tempi of the secular folk-tune analogues. Indeed, such psalms were called "Geneva Jigs" by some people in England in reference, no doubt, to their dance-like tempi.⁷

From 1559 to 1700 (1750 in America) psalm singing was controlled by local congregations led by a clerk. The clergy exhibited little interest in psalmody until such time as they came to believe that it needed reforming. Without instrumental accompaniment and/or rehearsals under the direction of a song leader, the tempo of the singing became slower and slower until, as Nicholas Temperley observed, "the psalm tunes by 1650 may have been as much as four times slower than the folk tunes [from which they were derived]."⁸

Origin of Lining-Out

The Westminster Assembly of Divines was initiated by Parliament in 1644. Their concern was with the order of worship in England, Scotland, and Ireland. In order to assist the people in singing the psalms, the following ordinance was issued:

For the present, where many in the congregation cannot read, it is convenient that the minister or some other fit person appointed by him do read the psalm line by line, before the singing thereof.⁹

Before the end of the seventeenth century the reading of the lines had changed into a form of chant,¹⁰ which became in time quite elaborate. Such chanting developed its own performance conventions that required considerable skill to accomplish. The continual interruption of congregational singing by the chant of the precentor caused an already slow tempo to become even slower.

Manner of Lining

The following description is based upon the practice of hymn-lining done by certain Baptist denominations in the mountains of eastern Kentucky. The description reflects past practice as well.

The deacon or visiting minister who begins the hymn sings the first line in normal rhythm [at the regular tempo of the tune]. Others join [him] as soon as they recognize the hymn and tune (often the only person with a [tuneless hymn book] is the one leading the singing). After the first line is sung, the precentor chants the next line rather rapidly. The congregation then repeats the line, singing the tune (which is in the oral tradition) in a slow, highly ornamented manner. The rapid lining and slow response continues to the end of the hymn.

It is well to keep in mind that the melody of the chant sung by the precentor differs from the melody of the hymn tune that is sung by the congregation. Until quite recently it was mistakenly believed that the precentor sang the tune one or two lines at a time while the congregation echoed what the precentor sang. No evidence exists that would suggest that a psalm or hymn was ever lined and sung in such a manner.

Lining in America

The technique of lining-out appeared in North America a few years after the Westminster Assembly of 1644.¹² With the beginning of The Great Awakening of 1730 and the arrival shortly thereafter of the Calvinist Methodist preacher, George Whitefield, there occurred a need for a new religious vocal expression which the psalms could not supply. Fortunately, the Hymns and Spiritual Songs of Isaac Watts were present to fill the need (the first American edition was published in 1739). Though Watts's texts were available, the only tunes at hand that both the converted and unconverted knew were, with few exceptions, the ones sung to secular folk songs. These tunes were quickly pressed into service, and with existing psalm tunes as model, within several decades the new hymn tunes had been ornamented and slowed down to the point where few listeners could recognize the original secular analogues. This lined hymnody with its tunes in the oral tradition still prevailed in 1846 when George Hood published a history of music in New England.¹³

The Golden Age of Folk Song (1700-1800)

We know that British secular folk melody existed in North America as a musical reservoir; the existence of the great ballad collections of Cecil J. Sharp, Frank C. Brown, Helen Creighton, Helen Hartness Flanders, Vance Randolph, and others attest to that fact. But supporting evidence is necessary that would indicate the ubiquity of folk song at all class levels of colonial culture. Also, evidence is needed to demonstrate that evangelists and lay exhorters drew upon this secular reservoir in supplying melody for a newly developing hymnody.

To begin

with, consider that George Pullen Jackson found over 900 items of folk hymnody in printed songbooks, nearly all of which were published during the first half of the nineteenth century.¹⁴ Jackson, with the assistance of musician/folklorist, Samuel P. Bayard, searched British folk music sources and discovered secular analogues for most of the 900 items. Music theorist and author, Dorothy D. Horn, spent a number of months in England double checking Jackson's sources, and she declared that his claims for British secular folk tune analogues were essentially correct.¹⁵

Other scholars including Dorothy Horn, Alan Buechner, Don Yoder, and Ellen Jane Lorenz have added items of folk hymnody to Jackson's list, so that one may say with confidence that at least 1000 such items have been recovered from printed songbooks.¹⁶ While 1000 items seems a substantial number, and it is; it should be noted that when existing folk tunes set to lined hymns finally are printed, the catalog of items of folk hymnody will be considerably expanded. Add to that point the fact that most of the camp-meeting hymns and tunes were never written down,¹⁷ and one can appreciate the wealth of active folk song in North America during the eighteenth and early nineteenth centuries. Indeed, the eighteenth century may aptly be called the "golden age of folk song in America."

The ubiquity of secular folk song in American Colonies is also illustrated by a letter of Benjamin Franklin written from London to his brother, Peter, in Boston. His brother had composed a ballad and wished Benjamin to find a British composer to set it to music. Benjamin replied:

Dear Brother: I like your ballad. . . but as you aimed at making it general, I wonder you chose so uncommon a measure [meter] in poetry that none of the tunes in common use will suit it. Had

you fitted it to an old one, well known, it must have spread much faster . . . I think, too, that if you had given it to some country girl in the heart of Massachusetts, who has never heard any other than psalm tunes or "Chevy Chase," the "Children in the Woods," the "Spanish Lady," and such old, simple ditties, . . . she might have made a [more] pleasing popular tune for you than could any of our masters here (my emphasis).¹⁸

Aside from indicating the ubiquity of British folk material in the colonies at that time, Franklin's letter illustrates the common practice of setting poems (ballads, psalms, hymns) to a folk tune possessing a matching meter. Worth mentioning in regard to this practice is Robert H. Young's characterization of the period from 1760 to 1800 as the "golden age of Baptist hymnists."¹⁹ The fact that 186 editions of tuneless hymn books were published in America between 1739 and 1800 not only supports Young's statement, but provides ample evidence that this same period might also be characterized as the golden age of hymn singing.²⁰ This point is doubly reinforced when one realizes that during the eighteenth century in America the practice of lining-out the psalms and hymns prevailed, and in order for a congregation to sing a hymn, it was only necessary for there to be but one book in the hands of a precentor. Even more significant is the fact that this lined hymnody was set to secular folk tunes, which, as Franklin indicated, were "in common use."

Decline and Dispersal of Lining-Hymnody

Baptists, Presbyterians, Congregationalists, and Methodists in America lined-out the hymns and psalms during the eighteenth century and well into the nineteenth. Lutherans and Catholics did ^{little or} no lining, and Anglicans only lined

psalms, and those only until early in the eighteenth century. In fact, it was in the Anglican colonies of the South that the movement for reform of singing first occurred. Dr. Thomas Bray, who had been a leading promoter of religious societies and regular singing in England, visited Maryland in 1700 as the commissary of the Bishop of London and provided books and teachers to start regular singing in the parishes there. Similar movements began at this time in Philadelphia and New York. In Virginia William Byrd recorded the introduction of the new way of singing in 1710.²¹ Regular singing began in Boston among the Anglicans in 1704, and Nicholas Temperley notes that, "it seems clear that the Anglican developments provided both a challenge and a model to the congregationalists of New England, and sparked the singing-school movement of the 1720s."²²

Two Harvard-educated ministers, the Rev. John Tufts and the Rev. Thomas Walter, published music instruction books in 1721, initiating the singing-school movement in New England. By 1723 the Rev. Thomas Symmes of Bradford, Massachusetts had published a pamphlet advocating the establishment of singing-schools.²³

Singing-schools continued to prosper throughout the eighteenth century in New England, while at the same time the old way of singing fell into a decline. The latter practice moved south and west, first with the evangelistic Separate Baptists and then with the Methodists. But it is incorrect to imagine that a complete body of hymnody traveled south and west to frontier areas with the emigrants; rather, as hymns were available in newly published books, they were set to available and well known secular folk tunes wherever a worshipping body of people was gathered. In fact, as the nineteenth century approached, it would be the country people on frontier areas that did most of the matching of folk tunes to hymns. In sophisticated urban areas people attended singing-schools and/or sang from tune books in church.

Folk Organum

Since the singing-school movement is not treated here in detail, I would like to mention an aspect of it in America which illuminates and explains some uncertainties which presently exist regarding English country psalmody, a prototype of the American singing-school movement. First, it has been determined that the English and American movements are cut of the same cloth; in other words both are of the same stylistic movement.²⁴ That may be true, but, as Nicholas Temperley has indicated regarding the English branch, "psalmody for country choirs in the eighteenth century amounts to a very considerable body of music, . . . yet until recently this music had never been even briefly described by any historian."²⁵ Furthermore, what studies do exist were done only incidentally, in passing, so to speak, by American scholars in their study of the American singing-school movement.²⁶

Temperley does not describe the English style in detail because, as he says, "very little English music of the country psalmody period is readily available for study."²⁷ In addition it should be mentioned that Temperley's main concern was with music in the parish church, not with country psalmody. He goes on to note that the music:

was created by unschooled composers. Their models [cathedral music] were provided by professionals, who distilled and simplified the style of art music of the day. . . . It is not surprising that harmony was the side of music that gave country singing teachers the most trouble. . . . Yet we certainly cannot accept the judgment of contemporary professionals that country psalmody was "incorrect," a judgment implying absolute standards which today are untenable. . . . Even if some features

[parallel fifths and fourths or open fifths at cadences or vertical dissonances unpleasing to refined tastes] were originally due to inadvertent errors, they were found acceptable in performance . . . We must assume that they represent the considered preference of the musicians concerned.

At the same time, much that seems strange or even unintelligible in the harmony of country psalmody is easier to understand if we recollect that it is basically two-part harmony.²⁸

Temperley's assumption that the so-called harmonic peculiarities of country psalmody represent "the considered preference of the musicians" appears to be on target, as is his comment that the genre "is basically two-part harmony." Nonetheless, in reading his description of the music, one receives a definite impression that some link in our knowledge of country psalmody is missing. One receives the same impression about descriptions of the harmonic character of the contents of singing-school song books in America.

Irving Lowens has suggested as regards the American movement that perhaps an omnipresent folk hymnody existed in the oral tradition in the early and mid-eighteenth century, and it was this hymnody that provided a basis for the stylistic character of our country psalmody. Lowens added, however, that it was difficult to cite concrete written evidence to support his surmise.²⁹

The present existence in the southern Appalachian mountains of an organal two-part folk hymnody in the oral tradition, together with evidence that, unbeknownst to scholars, a similar type of folk organum has existed since 1724, appears to substantiate the conjectures of both Irving Lowens and Nicholas Temperley.³⁰ Also, the existence of this folk polyphony provides the missing link which, in America at least, enables one to clear up some of the mystery and uncertainty surrounding the subject of the harmonic practice in singing-school material.

It has been affirmed by musicologists that the origin and "development of polyphony seems spontaneously to have followed very similar paths in all parts of the world."³¹ Within the American religious folk music tradition, polyphony is continually being reborn, and occurs when certain mountain Baptist churches that sing in the old way begin to make the transition from an oral monophonic practice to an oral polyphonic practice. It happens in the following way: a second part is added to a tune by one person, who is soon joined by one or two others who enjoy the new sonority.³² The added part progresses, for the most part, in parallel intervals of fifths, fourths, unisons, and octaves (Example 3). In some churches a singer will initiate a tonic drone tone over which the folk organum proceeds. Some years after achieving this type of oral folk polyphony, some churches will decide to bring in "notebooks," that is, hymn books containing musical notation. In the last half of the eighteenth century in New England and during the nineteenth century, singing schools were available to hasten the process of note-reading once a church decided to change from an oral monophonic vocal practice to singing in parts from notation.

Charles Seeger in 1939 noted the harmonic similarities between certain three-part selections from the singing-school repertory and "some 13th-century music--especially the conductus." He then speculated that, "along with the borrowing of secular folk-tunes, . . . borrowing of a prevailing convention in the [oral] polyphonic performance of these tunes may have taken place. We would expect to find, however, traces of such practice in present-day secular folk-music and in the branch of religious singing that functions along lines of oral rather than written tradition. Interestingly enough that is just what happens."³³

This is a remarkable deduction by Charles Seeger, and it is authenticated by the existence from 1724 to the present time of a two-part, organal, religious polyphony in the oral tradition. Furthermore, there is good reason to

believe that Temperley's characterization of English country psalmody as being basically two-part harmony also applies to the three and four-part material in American singing-school books. And finally, there is reason to believe that an organal, two-part folk hymnody in the oral tradition is not only a basic source for the quartal harmony in singing-school books, but its presence in America since at least 1724 suggests the remarkable possibility that a similar undocumented tradition of two-part folk polyphony prevailed in country areas in seventeenth and eighteenth-century England. The existence of such an oral tradition would account for the so-called "harmonic peculiarities" and "crudities" in both English country psalmody and American singing-school material, and would demonstrate that the country composers in both countries were fairly successful in their attempt to arrange and compose a two and three-part hymnody that was similar in style to the polyphony being sung in the oral tradition by the country folk.

Music Examples

A number of music examples are included here in order to illustrate the textual material. For example, the tune of the secular ballad, "Barbry Allen" (Example 1), is also the folk-tune setting for the lined hymn, "Ye Nations All, On You I Call" (Example 2). "Time Like a Fleeting Shadow Flies" (Example 3), an unlined hymn set to a folk tune, is an example of folk organum. The melody of this item is in the lower voice part.³⁴

CAMP-MEETING SONGS

James C. Downey, author of the article on spirituals in the New Groves Dictionary of Music and Musicians, treats Negro spirituals and camp-meeting song as two faces of the same coin.³⁵ Both genres, according to Downey, found their source and inspiration at the same time (1800) and in the same place (the upper South), and both forms drew upon each other as they developed.³⁶

This position taken by Downey appears to be more in accord with contemporary thinking on the subject than ^{was} the position taken earlier by George Pullen Jackson, who believed that the tunes of Negro spirituals, if not their texts, were derived from items of white folk hymnody.³⁷ It is maintained here, however, that the definitive character of camp-meeting song, its responsorial (litanical) structure, was derived from the black contingent present at camp meetings. Also, it is maintained that the evolution of Negro spirituals, which possessed such a structure, began by 1750, a half-century before the beginning of camp meetings.

Lining-Hymnody, a Source of Negro Spirituals

Hymns and psalms were introduced to Negro slaves in Virginia by the Rev. Samuel Davies, a Presbyterian evangelist. He wrote several letters to John Wesley in 1750 or 1751. The first read in part:

The number of these Negroes who attend on my ministry is uncertain, but I think there are about 300 who give stated attendance. . . . They are exceedingly delighted with Watts's Songs. And I cannot but observe, that the Negroes, above all of the human species I ever knew, have the nicest ear for music.³⁸

In a second letter Davies noted that "all the books were very acceptable, but none more so, than the Psalms and Hymns, which enabled them to gratify their peculiar taste for psalmody."³⁹

Gilbert Chase observed that "these paragraphs from the pen of an eyewitness tell us more about the genesis of the Negro spirituals than any amount of a post-eriori theorizing."⁴⁰ These paragraphs also tell us indirectly something about the genesis of camp-meeting songs a half-century later.

After hymns and psalms were introduced to slaves, hymn singing among them took two directions. First, the old way of singing and the manner of lining-out the hymns and psalms as practiced by white singers was preserved relatively free of Africanisms and continues to the present time.⁴¹

In following the second direction, black singers took the hymns into the oral tradition, dispensing along the way with tuneless hymn books and lining-out.⁴¹ For nearly fifty years before the beginning of camp meetings, variants of such hymns were sung as work songs, for pleasure, and for worship. With the responsorial character of African vocal practice as a model, the process of hymn simplification and disintegration ascribed by Jackson to white singers in the nineteenth century was accomplished by black singers during the last half of the eighteenth.

By the time camp meetings began, the transformed hymnody with its responsorial structure was ready and waiting in the wings. White singers of the early nineteenth century found the responsorial structure of Negro folk hymnody entirely appropriate to their needs, and they proceeded to do what white musicians in America have done from that time to the present; that is, they began to absorb and put into practice the black way of making music. Black singers, on the other hand, continued to do what they have always done; that is, they took from the whites those texts and tunes which they heard and liked and proceeded to Africanize them.⁴²

Responsorial Structure, a Black Impulse

Scholars, with few exceptions, agree that the definitive characteristic of camp-meeting song is its responsorial structure. There is no consensus among them, however, as to the source of such structure. Louis F. Benson cited the ballad as source;⁴³ and, indeed, many broadside ballads possessing a verse-chorus structure were sung in the colonies during the eighteenth century by groups of people.⁴⁴ But few such ballads included internal (intermittent or interrupting) refrains as did many of the camp-meeting songs.⁴⁵

George Pullen Jackson postulated a natural, ongoing developmental process of text simplification, text loosening, and text disintegration over the years among white singers to account for the new hymnodic structure.⁴⁶ He observed that "we know how crowds come in on the chorus; we know that crowds sing nothing but the chorus, or an even briefer snatch like the short-phrase refrain."⁴⁷

It is true that crowds generally sing just the choruses and refrains when they have no books, leaving the narrative verses to a song leader, soloist, or a small vocal ensemble. There is no disagreement with Jackson on that point; but it should be pointed out that it is impossible for crowds to sing such responses unless the songs which they sing actually contain them. The pertinent question is how the structure appeared in the hymnody in the first place. Jackson's conjecture that it was created spontaneously by white singers on the camp grounds is not convincing in view of the fact that such a structure had not been experienced previously by the participants (lining-out is a litanical structure, but it is entirely different in character from the verse-chorus-internal refrain type of litany).

The thesis professed here is that the entire litanical structure fully developed, was provided to white singers by the black contingent present at camp meetings from their inception. In order to establish this thesis, it is necessary to demonstrate first that the responsorial practice, ubiquitous throughout Africa, was continued by Negroes in North America without interruption;

second, that this technique was applied to hymn singing before the inception of camp meetings; third, that the opportunity for a transfer of the responsorial vocal practice to white singers existed at camp meetings; and fourth, evidence that such a transfer actually took place.

Other writers have already demonstrated these four points.⁴⁸ The present study can only hope to bring together a number of loose strands and focus attention more directly upon the problem.

There is no disagreement over the fact that black slaves and white participants worshiped together at camp meetings; so we know that the opportunity for a transfer of the African call-and-response technique to white singers was there. But it was the scholar, Don Yoder, who called attention to a book written for Methodists by John F. Watson (1819) that clearly established the manner in which the responsorial technique was transferred from Blacks to Whites. Watson, an eyewitness, was very critical of the nature of camp-meeting songs; also, he was most unhappy with the way Blacks had influenced the white singers.

We [Methodists] 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 . . . most frequently composed and first [my emphasis] sung by the illiterate blacks of the society . . . Here ought to be considered too, a most exceptionable error, which has the tolerance at least of the rulers of our camp meetings. In the blacks' quarter, the coloured people get together, and sing for hours . . . short scraps of disjointed affirmations, pledges, or prayers, lengthed out with long repetition choruses . . . and the example has already affected . . . some whites. From this cause, I have known in some camp meetings, from 50 to 60 people [Whites and Blacks] crowd into one tent, after the public devotions had closed, and there continue the whole night, singing tune after tune, . . . scarce one of which were in our hymn books. Some of these from their nature (having very long repetition choruses

and short scraps of matter) are actually composed as sung, and are indeed almost endless.⁴⁹

Examples of Structure

Examples of the structure of a number of items are included in this presentation in order to clarify and support certain references in the preceding text. When black singers took the hymns into the oral tradition during the last half of the eighteenth century, they modified the structure according to familiar African prototypes. The litanical structure of a song such as the one from Ghana sung during a women's processional (Example 4) served as a model for spirituals such as "Shall I Die" (Example 5), which has the same structure. The verse-chorus structure with internal refrains of a folk song from Ghana (Example 6) is matched by the spiritual "Don't Be Weary" (Example 7), which has the same structure. Finally, there is the camp-meeting song, "This Night My Soul Has Caught New Fire" (Example 8), which has the same basic responsorial structure as the African and Afro-American models.

Non-Responsorial Camp-Meeting Hymnody

Though writers have generally agreed that the definitive characteristic of the camp-meeting song is its responsorial structure, and it has been established here that such a structure was a black contribution; it needs to be mentioned that the repertory at camp meetings included structures other than responsorial ones. Indeed, camp meetings of one kind or another have continued from 1800 to the present, and the repertory has changed a number of times over the years. Furthermore, the degree of sophistication of the participants together with their geographical area would cause a difference in the song repertory. It is quite possible that as early as the fall of 1803 participants at a camp meeting near Baltimore were sophisticated enough, and the meeting was

formal enough so that the use of a tuneless hymnal such as the fourth edition of Hymns and Spiritual Songs, first published in Baltimore in 1801, would have been quite appropriate, and may actually have occurred. Also, it should be mentioned that even during the summer of 1801 at the great Cane Ridge camp meeting in Kentucky, where as many as 20,000 persons are said to have been present; small, homogeneous groups could have lined-out and sung any hymn selected by a preacher or song leader.

Simple Song Structures

Crowds at camp meetings could participate in singing songs possessing simple textual structures and much repetition. There are a number of such textual forms common to both Negro spirituals and camp-meeting songs. But since these structures are found in British balladry and childrens' game songs, and until such time as they are found in African cult music, their creation at camp meetings may be, as George Pullen Jackson believed (though not for ^{the same} reason), attributed to the white contingent. One such form consists of what ballad scholars have termed "incremental repetition."

Verse: 1. My brother's going to wear that crown
My brother's going to wear that crown
My brother's going to wear that crown
To wear that starry crown

Chorus: Away over Jordan, with my blessed Jesus,

Away over Jordan, to wear that starry crown.

2. John Wesley's gone to wear, etc.

3. My father's gone to wear, etc.

4. My mother's gone to wear, etc.

(sister, Aunt Mary, Uncle Charlie, Cousin Jenny, etc.)⁵⁰

Following is an easy textual structure that permitted improvisation on the camp ground:

1. There are angels hov'ring round,

There are angels hov'ring round,

There are angels hov'ring round.

2. To carry the tidings home,

To carry the tidings home,

To carry the tidings home.

3. To the new Jerusalem.

4. Poor sinners are coming home.

5. And Jesus bids them come.

6. Etc. 51

End refrains (tag lines) may be added to a verse and chorus, which, in themselves consist of repeated lines.

Verse: 1. When I'm happy, hear me sing,

When I'm happy, hear me sing,

When I'm happy, hear me sing,

Give me Jesus, give me Jesus.

Chorus: Give me Jesus,

You may have all the world:

Give me Jesus

2. When in sorrow, hear me pray.

3. When I'm dying, hear me cry.
4. When I'm rising, hear me shout.
5. When in heaven, we will sing.
6. Etc.⁵²

The following a a a b structure is common to many camp-meeting songs, and texts possessing such a form could easily be improvised and memorized by singers. Note, too, that the text proceeds by means of incremental repetition.

1. Say brothers, will you meet us?
Say brothers, will you meet us?
Say brothers, will you meet us
On Canaan's happy shore?
2. Say sisters,
3. Etc.⁵³

Choruses, either standing alone or unified with a verse, are often constructed in the a a b a pattern. There follows one such familiar chorus (sometimes labeled a "floating chorus") that has been attached to a number of different camp-meeting songs.

1. I am bound for the promised land;
I am bound for the promised land:
O who will come and go with me?
I am bound for the promised land.⁵⁴

Standard Camp-Meeting Hymns

The scholar, Richard H. Hulan, by centering his attention on the texts contained in the tuneless hymnals published during the eighteenth and nineteenth centuries, ^{appears to} have uncovered a new lode of camp-meeting hymnody that considerably augments that particular repertory. The mechanism by which he differentiated camp-meeting songs from regular hymnody consisted of several procedures. First, by means of reference works on hymnology he was able to separate the standard English evangelical writers of the eighteenth century from the remainder (names of authors and composers seldom appeared in the religious songsters published for social worship outside regular church worship).⁵⁵ The quality of the poetry as well as the subject matter of the remaining items in a songster was also possible evidence of camp-meeting usage, as was the presence of a chorus.⁵⁶ Hulan then analyzed the contents of a "late, explicit camp-meeting songster for the repertoire which distinguishes them," and then he selected the term camp-meeting songsters for those "early hymn books in which that repertoire appears."⁵⁷

After finding these songsters, Hulan listed every item in those published from 1800-1805. There were 541 such items, and these he called, "The Repertoire Found in Camp-Meeting Songsters."⁵⁸ Included in this repertory are 76 hymns by John Newton, 24 by the Wesley family, 40 by Isaac Watts, and hymns by others such as William Cowper, John Cennick, Samuel Stennett, Samuel Medley, Phillip Doddridge, Joseph Hart, John Leland, Anne Steele, and numerous others.⁵⁹ Hulan did not explain how such a hymnody could be accomplished at camp meetings, but participants would have had to sing from songsters, sing from memory, or have the hymns lined out.

Apparently, camp-meeting repertory consisted of two types of hymnody sung in three different ways. First, there was the new responsorial and simple, repetitious hymnody that has been designated "camp-meeting hymnody" by most writers and observers. This hymnody could be sung by large, heterogeneous crowds of converted and unconverted people without books and without the lining-out procedure. These hymns were set to well-known secular folk tunes, and were sung at the same tempo as their secular analogues. Second, there were standard eighteenth-century hymns along with newly created nineteenth-century ones written specifically for camp meetings. These hymns were lined-out and sung in the old way. They (at least the eighteenth-century ones) were set to what by then were religious folk tunes, their original secular analogues having been more or less camouflaged by the slow tempo and elaborate ornamentation.

While lining-out could be accomplished with only one book in the hands of a precentor and with small, homogeneous groups of singers, a third way of singing could take place when a sufficient number of tuneless camp-meeting songsters were in the hands of the people. As many singers as owned or could see a book could sing any hymn selected by a song leader. As mentioned previously, somewhat more formal procedures would be necessary than one usually associates with camp meetings, as the hymn would need to be announced. In this last manner of singing, the old way of singing was discarded, and the hymn was set to a secular folk tune and sung at the same tempo.

Responsorial Structure in Later Revival Hymnody

It is interesting to examine what we now can recognize as being the African-derived responsorial structure as it appears in mid-nineteenth revival hymnody, as it appears in urban gospel song, and as it appears in contemporary Holiness-Pentecostal song. Its presence in these genres reflects the likelihood of an oral practice at the time of inception.

The Revivalist, published in 1868 by Joseph Hillman of Troy, New York, is remarkable for the number of camp-meeting songs which it contains. Unlike songs in singing-school compilations, these tunes are not camouflaged^{and altered}/by being placed in the tenor voice and harmonized in three or four parts. Rather, they appear as just a single melody, either notated for use at camp meetings or notated from the singing at camp meetings. Some have been harmonized by a single bass part.

There are 592 items in the 1872 edition. Thirteen of the camp-meeting folk songs possess a verse-chorus structure with internal refrains. Also, there are thirteen folklike items with their texts written and their tunes composed in the same responsorial structure. Such songs could be sung by crowds with only a few song leaders needing to have a book. In addition there were three responsorial items that did not have a verse-chorus structure. These twenty-nine songs represent only about five percent of the total number, but their presence indicates a small but significant black influence. Also, the presence in this book of numerous non-responsorial, simple songs of the camp-meeting type previously described indicates that during the 1868-1872 period people at revivals were still singing without books. Only a few song leaders needed books in order to sing the verses or new lines of text. The crowds responded with refrains and/or choruses, or repeated the lines first sung by the song leader.

Gospel Song

The black responsorial structure is well represented in gospel songs of the 1880s. The book Gospel Hymns Consolidated (1883) is illustrative in that regard. There are 426 items in all, but only 385 of them have tunes. Twenty-five selections are not of the gospel song genre. Of the 360 gospel songs with tunes, 11 items were responsorial, but had no verse-chorus structure. Forty-three items possessed a verse-chorus structure with internal refrains. Thus, 54 items or 15 percent of the total exhibit a black responsorial structure. Apparently, even in urban areas where most worshipers could read, either the informal nature of the worship or the lack of books provided a need for a responsorial hymnody that could be managed entirely in the oral tradition. Composers of gospel songs provided for that need.

Pentecostal Song

Responsorial, camp-meeting type songs have continued to be sung in the oral tradition to the present time; and, as was true of camp-meeting songs, many--perhaps most--of them never got into print. At the present time it is the Holiness-Pentecostal sects that continue the old-time camp-meeting religion along with a responsorial and simple, repetitious hymnody, identical in structure to camp-meeting song.

There are hundreds of small, one-room Holiness-Pentecostal churches scattered throughout southern Appalachia, and during 1976 and 1977 Mary Lee Daugherty of Charleston, West Virginia, made a study of a number of them near Charleston. Her manuscript containing the results of her study is unpublished as yet; however, she has made several video-tapes that are available from the West Virginia Library Commission at the state capitol.

Mrs. Daugherty, in relating the worship in these churches to the worship at camp meetings, described the origins of the Holiness movement:

The Holiness churches which arose between 1893 and 1930 were created by those who left the churches of the Methodists, Baptists, and others. Those who left kept alive the old camp-meeting songs and choruses up to the present time. . . . Remnants of these songs still may be heard . . . in many remote rural mountain churches, especially in the Holiness . . . churches . . . Their church services still reveal much of the worship style of the old camp-meetings. These people have preserved these simple repetitive camp-meeting songs that were not printed in the . . . tuneless hymnals of the early nineteenth century.⁶⁰

At the time Mrs. Daugherty was studying the services in these churches, none of them used song books. She described how some songs were sung in the oral tradition, and her description would apply equally well to singing at camp meetings.


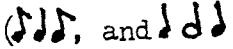

When songs are remembered and passed down through the oral tradition of a people, the lyrics and music are frequently combined in a simple repetitive style. In the Holiness . . . churches, the song leader sings a few bars of the chorus; this is quickly recognized by others, who immediately join in the singing. When the words of the verse begin, the song leader . . . may sing again the first line; the congregation then responds [with an internal refrain]. . . . The leader and congregation all sing the melody in unison.⁶¹

Holiness and Pentecostal worship (like that at camp meetings) was racially integrated until the late 1920s. As a result black influence on the music is very strong. Though the black population in the Appalachian mountains is sparse at present; at the turn of the century it was considerably denser because many Negroes were employed in the coal mines and on the railroads.

Twenty-three of the many songs recorded at Holiness-Pentecostal services by Mary Lee Daugherty were notated by Sharon Curnutte and were included in the manuscript. The following analysis, based upon the notated examples, establishes quite clearly that these Holiness-Pentecostal songs and camp-meeting songs possess similar structures that permit the songs to be sung without books.

Black Elements

Syncopation

Syncopation, particularly the cakewalk figure () and two augmented modifications of it (, and ) is ubiquitous in Afro-American music. Furthermore, syncopation is a significant black influence on Sunday-school song after 1859 and gospel song from the time of its inception in the 1860s.

Syncopation is everywhere present in Holiness-Pentecostal music. Of the twenty-three examples of music that are included in the manuscript, sixteen employ syncopation. Refining the analysis further, 70 measures out of a total of 297 (22.5 percent) contain syncopation. Since only the melody of the songs are notated, an analysis of the music of the accompanying musical instruments would have reflected more measures of syncopation.

Blues

The music (not the text) of one of the 23 items (21b) is a typical twelve-bar blues that follows a fairly normal chordal pattern found in all blues: I I I I
IV IV I I V V I I.

Blue Tonality

A non-European melodic and harmonic sonority occurs when musicians either alter (usually lower) certain pitches of the scale by a quarter-step or a half-step, or they treat these pitches as mobile, unstable units instead of treating them as discrete points in a scale. Such pitches have been termed blue notes by writers, and the sonority produced by blue notes has been described as blue coloration

or blue tonality. Most people associate blue notes and blue tonality only with the blues, but these sonorities are present in all forms of Afro-American music. It should be observed, however, that "inflected pitches in themselves, apart from Afro-American harmonic practice [in North America], have nothing whatsoever to do with blue tonality. . . . Blue tonality can only arise when inflected pitches are used in certain ways within the European harmonic system."⁶²

Mrs. Daugherty has observed that "a close analysis of the music of the . . . churches reveals an amazing amount of black influence. When one considers that our sample of songs and choruses are sung today in churches located in counties where whites predominate, . . . one is forced to examine the history of music as it developed in America before, during and after the camp-meeting era."⁶³

The number of blue notes and the amount of blue tonality in the musical examples included in her manuscript reinforces Daugherty's observations. Fifteen of the selections contain authentic blue notes. Rather ironic in view of this large percentage of blue notes and blue tonality is the fact that the only blues in the collection (21b) has no blue notes. Since the analysis was made from the score and not from taped examples, the high percentage of blue tonality is all the more remarkable in that it was not possible to analyze the unstable, fluid, mobile pitches. Had they been included in the analysis, it is most likely that even more selections would have projected blue coloration or blue tonality.

Other Structures

Twenty of the twenty-three songs had a structure which permitted performance in the oral tradition. Two were sung by soloists from a book, and one, "Amazing Grace," was so well known that it was sung from memory by the group.

Responsorial and Simple Structures

1. Six selections possessed a verse-chorus structure with internal refrains.
2. Two songs had a verse-chorus structure.
3. Four songs had a verse-chorus structure with both sections in simple a a a a, a a a b, or a a b a patterns.

4. Four songs consisted of single choruses in simple a a a a a,
a a ala, or a a b a patterns.
5. Three songs proceeded by means of incremental repetition.

A comparison of camp-meeting hymnody with Holiness-Pentecostal hymnody supports the observation that both hymnodies are similar. Apparently, a distinctive camp-meeting hymnody, completely in the oral tradition and patterned in part upon a black responsorial performance practice, was initiated on the Kentucky frontier in 1800; and it or a similar hymnody has continued in the oral tradition in rural areas from that time to the present.

Zusammenfassung

Der Verfasser behandelt zwei Punkte des ländlichen Hymnengesanges. Zuerst "lining out", d.h. die Weise des Zeile auf Zeile Singens unter Leitung eines Vorsängers, eine Singart die mit der Zeit recht kompliziert wurde. Die Ursprung ist zu finden in einer Verordnung der Westminster Saaembly der Geistlichen aus dem Jahre 1644. Zweitens behandelt der Verfasser die responsoriale und nicht-reponsoriale Struktur des Singes in den Feldgottesdiensten ("camp-meetings"). Der endgültige Charakter des Gesanges für diese Gottesdienste hat seine Ursprung von den Negern.

Notes

1. See Nicholas Temperley, "The Old Way of Singing: Its Origins and Development," Journal of the American Musicological Society, 34, (1981), 511-544.
2. See Brett Sutton, Primitive Baptist Hymns of the Blue Ridge (Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press; American Folklore Recordings O-8078-4083-1, 1982); William H. Tallmadge, review of Primitive Baptist Hymns of the Blue Ridge, American Music 2 (Spring 1984), 115-119); William H. Tallmadge, "Baptist Monophonic and Heterophonic Hymnody in Southern Appalachia," Yearbook for Inter-American Musical Research 11 (1975), 110, 119-121.
3. Gaelic Psalm Tunes from Lewis (Tangent Records TNGM 120).
4. Carleton Sprague Smith mailed me a reel-to-reel tape of the Cape Breton Islanders lining and singing psalms. The tape was recorded by Sidney Cowell. Smith wrote that he had "heard this group sing [in the early 1950s]."
5. See Doris Jane Dyen, "The Role of Shape-Note Singing in the Musical Culture of Black Communities in Southeast Alabama," (Ph. D. diss., University of Illinois, 1977), 279; William H. Tallmadge, "Dr. Watts and Mahalia Jackson . . ." Ethnomusicology 5 (May 1961), 95-99.
6. Nicholas Temperley, The Music of the English Parish Church, vol. 1 (Cambridge, England: Cambridge University Press, 1979), 29, 33-36.
7. Temperley, "The Old Way," 516.
8. Ibid., 522-523.
9. Temperley, Parish Church, vol. 1, 82.
10. Temperley, "The Old Way," 81.
11. Tallmadge, "Baptist Hymnody," 109-110.

12. George Hood, A History of Music in New England (1846; rpt., New York: Johnson Reprint Corp., 1970), 47.
13. Ibid.
14. George Pullen Jackson, Another Sheaf of White Spirituals (1952; rpt., New York: Folklorica, 1981), xi.
15. Dorothy D. Horn, Sing to Me of Heaven: A Study of Folk and Early American Materials in Three Old Harp Books (Gainesville, Florida: University of Florida Press, 1970), 35-36.
16. See Don Yoder, Pennsylvania Spirituals (Lancaster, Pennsylvania: Pennsylvania Folklife Society, 1961); Ellen Jane Lorenz, Glory, Hallelujah!: The Story of the Campmeeting Spiritual (1978; rpt., Nashville: Abington, 1980); Horn, Sing to Me; and Alan C. Buechner, "Joshua Leavitt's The Christian Lyre and the Development of Rural Hymnody in the North," paper read at the Symposium on Rural Hymnody. Berea, Kentucky, 27 April 1979.
17. B. St. James Fry, "The Early Camp Meeting Song Writers," The Methodist Review, vol. 11 (July, 1859), 407.
18. Quoted in Gilbert Chase, America's Music: From the Pilgrims to the Present, rev. 2nd ed. (New York: McGraw-Hill, 1966), 95.
19. Robert H. Young, "The History of Baptist Hymnody in England from 1612 to 1800," (Ph. D. diss., University of Southern California, 1959), 73.
20. James C. Downey, "The Music of American Revivalism," (Ph. D. diss., Tulane University, 1968), 156-175.
21. Temperley, "The Old Way," 538.
22. Ibid., 539.

23. Chase, America's Music, 25-40.
24. Temperley, Parish Church, vol. 1, 191.
25. Ibid., 190-191.
26. Ibid.
27. Ibid.
28. Ibid., 191-192.
29. Irving Lowens, Wyeth's Repository of Sacred Music, Part Second, (1813; rpt., New York: Da Capo Press, 1964), v.
30. William H. Tallmadge, "Folk Organum: A Study of Origins," American Music, vol. 2 (Fall, 1984).
31. Gustave Reese, Music in the Middle Ages (New York: W. W. Norton and Co., 1941), 249, 256.
32. Tallmadge, "Folk Organum," 52.
33. Charles Seeger, "Contrapuntal Style in the Three-Voice Shape-Note Hymns," Musical Quarterly 26 (October, 1940), 490.
35. James C. Downey, "Spirituals." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie; also James C. Downey, "The Black and/or White Spiritual: An Historical Consideration," paper read at the Symposium on Rural Hymnody. Berea, Kentucky, 27 April 1979.
36. Ibid.
37. George Pullen Jackson, White and Negro Spirituals: Their Life Span and Kinship (New York: J. J. Augustin Publisher, 1943), 265-269.
38. Chase, America's Music, 79-80.
39. Ibid., 80.
40. Ibid.

34. The music examples are from the following sources: "Barby Ellen," recorded by W.H.T. in Decoy, Kentucky from the singing of Frankie Duff (summer 1968); "Ye Nations All, on You I Call," recorded by W.H.T. in Jackson, Kentucky (summer 1968); "Time Like a Fleeting Shadow Flies," sung by Walter Evans and congregation at Sparta, North Carolina (see Sovereign Grace Recordings 64444); Women's processional march, J. H. Kwabena Nketia, African Music in Ghana (Evanston, 1963); "Shall I Die"? Slave Songs of the United States, Allen, Ware, Garrison, eds., (New York: Peter Smith 1951); Folksong, Nketia, Folk Songs From Ghana (Legon, 1963); "Don't Be Weary," Slave Songs, Allen et al; "This Night My Soul Has Caught New Fire," George Pullen Jackson, Down East Spirituals and Others (Locust Valley: J.J. Augustin Publisher 1939).

41. Tallmadge, "Dr. Watts," 97.
42. William H. Tallmadge, "The Black in Jackson's White Spirituals," The Black Perspective in Music 9 (Fall 1981), 144.
43. Louis F. Benson, The English Hymn: Its Development and Use in Worship (1915; rpt., Richmond, Virginia: John Knox Press, 1962), 293.
44. Arthur Schrader, brochure notes to American Revolutionary War Songs to Cultivate the Sensations of Freedom (Folkways Records 5279).
45. A number of writers have cited the responsorial verse-chorus with internal refrains as the definitive characteristic of camp-meeting songs. See Benson, The English Hymn, 292-294; Jackson, White and Negro Spirituals, 83; Chase, America's Music, 212-221; and Lorenz, Glory Hallelujah!, 48-55.
46. Jackson, *Ibid.*, 83-87.
47. *Ibid.*
48. See Bruno Nettl, Folk Music in the United States: An Introduction, rev. 3rd ed. (Detroit: Wayne State University Press, 1976), 90, 97; Melville J. Herskovits, The Myth of the Negro Past (1941; Boston: Beacon Press, 1958), 263; Harold Courlander, Negro Folk Music, U.S.A. (New York: Columbia University Press, 1963), 26; Chase, America's Music, 71; Dena J. Epstein, Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War (Urbana: University of Illinois Press, 1977), 167, 169, 178, 227, passim.
49. John F. Watson, Methodist Error (1819) in Yoder, Pennsylvania Spirituals,
- ~~49. Richard F. Hulan, "Camp-Meeting Spiritual Folksongs: Legacy of the 'Great Revival in the West,'" (Ph. D. diss., The University of Texas at Austin, 1978), xi.~~

50. Joseph Hillman, *The Revivalist*, rev. ed. (Troy, New York: Joseph Hillman, 1872), #255.
51. *Ibid.*, #74.
52. *Ibid.*, #89.
53. *Ibid.*, #73.
54. Lorenz, *Glory Hallelujah!*, p. 52.
55. Richard F. Hulan, "Camp-Meeting Spiritual Folksongs: Legacy of the 'Great Revival in the West,'" (Ph. D. diss., The University of Texas at Austin, 1978), xi.
56. *Ibid.*, vii-xii.
57. *Ibid.*
58. *Ibid.*, 186.
59. *Ibid.*, 186-233.
60. Mary Lee Daugherty, "Saga of the Serpent Handlers" (Manuscript, ca. 1983). p. 6. Copies of two chapters cited are in my possession. Two video tapes are on file at Appalachian Center, Berea College, Berea, Kentucky; Loyal Jones, Director.
61. *Ibid.*, chap. 5, p. 3.
62. William H. Tallmadge, "Blue Notes and Blue Tonality," The Black Perspective in Music (Fall 1984), Some notes for publication
63. Daugherty, "Saga of the Serpent Handlers," chap. 5, pp. 6-7.

Examples

Example 1. Barbry Ellen.

M.M. ♩ = 76

All in the mer - - ry month of May, — When the
rain - buds they were swell - ing, Sweet Will - iam
on — his death-bed lay — For the love of Barb - ry
Ell - en. —

Detailed description: This musical score is for the song 'Barbry Ellen'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 76'. The score consists of four staves of music. The first staff begins with the lyrics 'All in the mer - - ry month of May, — When the'. The second staff continues with 'rain - buds they were swell - ing, Sweet Will - iam'. The third staff continues with 'on — his death-bed lay — For the love of Barb - ry'. The fourth staff concludes with 'Ell - en. —'. There are triplets in the second and third staves. The music ends with a double bar line.

Example 2. Ye Nations All, On You I Call.

M.M. ♩ = 92

P.

M.W.
Ye na - tions — all, — on —
you — I — call, Come — hear this ae - cla - ra - tion.

Detailed description: This musical score is for the hymn 'Ye Nations All, On You I Call'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 92'. The score is in piano ('P.') and consists of two systems of music. The first system has a vocal line (M.W.) with lyrics 'Ye na - tions — all, — on —' and a piano accompaniment. The second system has a vocal line (M.W.) with lyrics 'you — I — call, Come — hear this ae - cla - ra - tion.' and a piano accompaniment. There are triplets in the vocal line of the second system. The music ends with a double bar line.

P.C.

M.W. Come hear this de - cla - ra -

[J.] P. P.C.

M.W. tion, And don't re - fuse the glo - rious news; — And —

M.W. don't re - fuse the glo - rious

[J.] P. P.C.

M.W. news, Of Je - sus and sal - va - tion. — Of —

M.W. Je - sus and sal - va - tion. —

Example 3: Time Like a Fleeting Shadow Flies

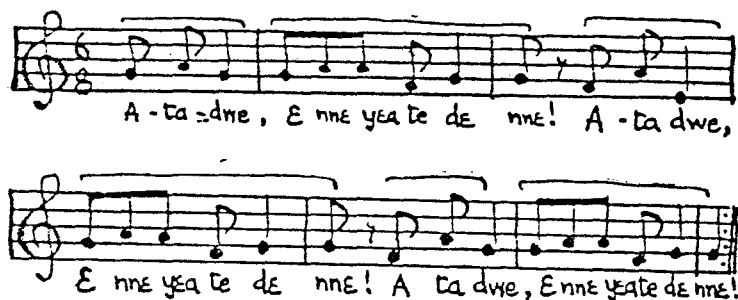
M.M. ♩ = 84



But far be - yond death's gloom - y vale A
heav'n - ly build - ing stands; Pro - li - fic streams of
glo - ry flow In those ce - les - tial lands.

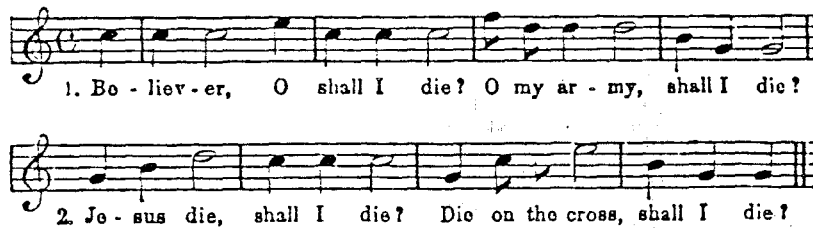
LITANICAL STRUCTURE

Example 4, Women's processional music (Ghana)



A - ta - dwe, E nne yea te de nne! A - ta dwe,
E nne yea te de nne! A ta dwe, Enne yea te de nne!

Example 5. SHALL I DIE?



1. Bo - liev - er, O shall I die? O my ar - my, shall I die?
2. Je - sus die, shall I die? Die on the cross, shall I die?

- 3 Die, die, die, shall I die?
Jesus da coming, shall I die?
- 4 Run for to meet him, shall I die?
Weep like a weeper, shall I die?
- 5 Mourn like a mourner, shall I die?
Cry like a crier, shall I die?

Example 6. Folksong (Ghana)

Responders

Verse

A - yrem o - bi bez - ma. Mm mm!

Mm mm!

A - yrem o - bi na - nafe... Mm mm!

Chorus

A - yrem o - bi na - na Se - e na bra ma

yem - ro' si A - yrem o - bi na - na Se - e na bra ma

yem - go' - oo... Ee3... saa... nnae... 'Gye man wo nnu-ro.

Example 7. DONT BE WEARY, TRAVELLER.

Chorus leader (refrain)

Don't be wear - y, trav - el - ler, Come a - long home to

leader

Je - sus; Don't be wear - y, trav - el - ler,

(refrain) Verse leader

Come a - long home to Je - sus. 'I My head got wet with the

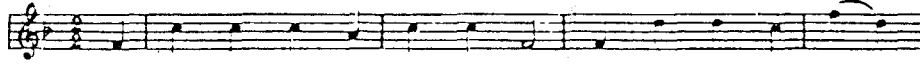
(refrain) leader

midnight dew, Come a - long home to Je - sus; Angels bear me

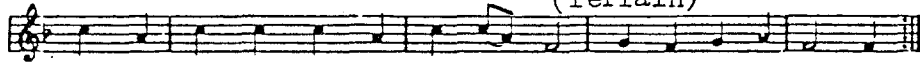
(refrain)

wit - ness too, Come a - long home to Je - sus.

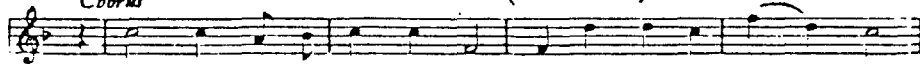
Example 8. SATAN'S KINGDOM (refrain)



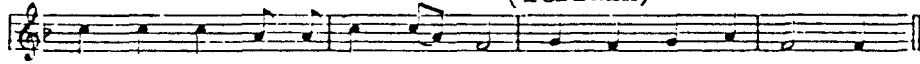
This night my soul has caught new fire, Hal - le hal - le - lu -
I long to drop this cumb-rous clay, Hal - le hal - le - lu -



jah! I feel that heav'n is draw-ing nigh'r, Glo - ry hal - le - lu - jah! }
jah! And shout with saints in end - less day, Glo - ry hal - le - lu - jah! }



Shout, shout, we are gain-ing ground, Hal - le hal - le - lu - jah!



Sa - tan's king - dom is tumb - ling down, Glo - ry hal - le - lu - jah.

FOLK AND FOLKLIKE HYMNODY IN NORTH AMERICA

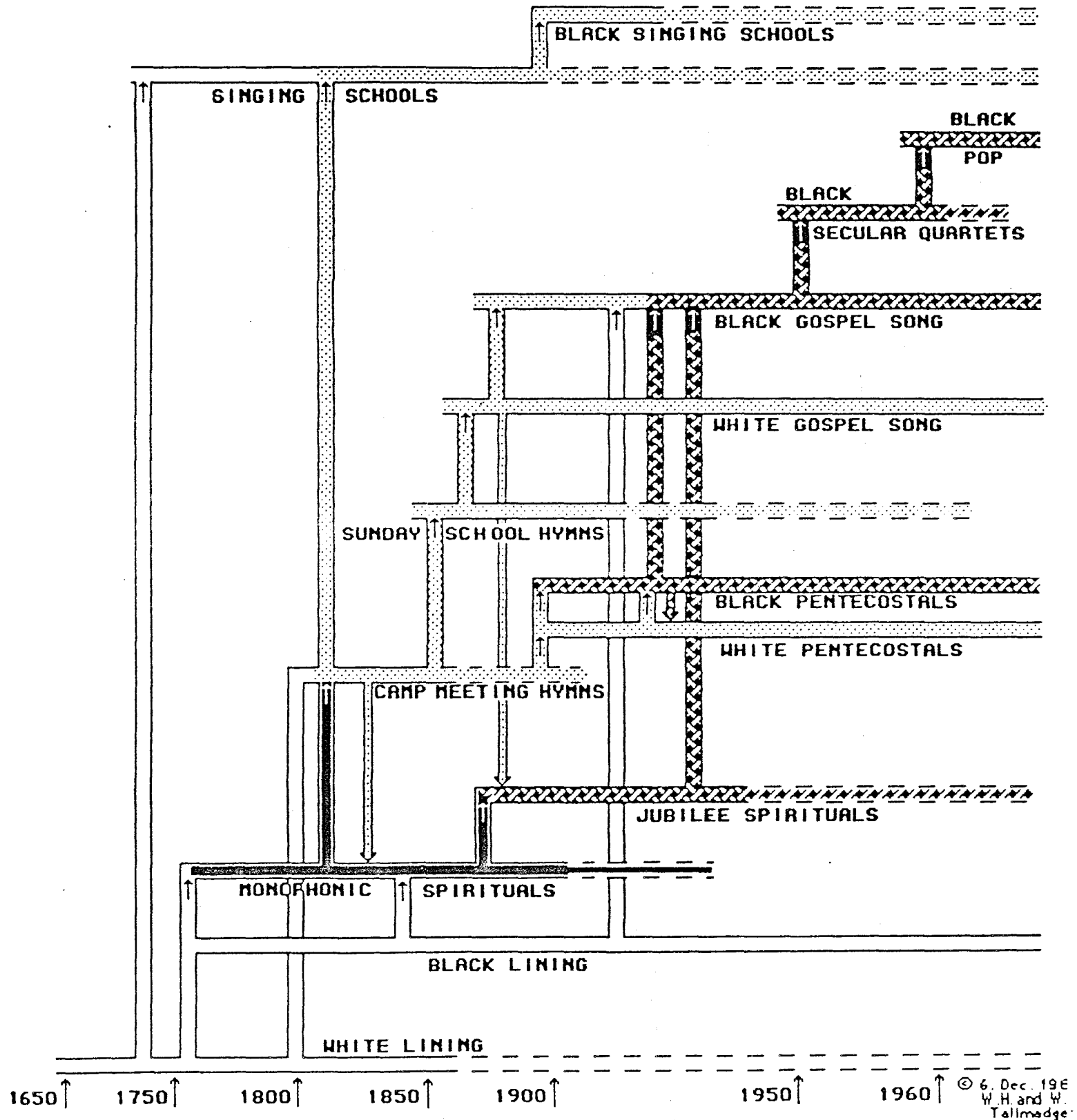
KEY

ARROWS SHOW FLOW OF INFLUENCE

WHITE PREDOMINATES
 BLACK PREDOMINATES
 WEAK, DECLINING STYLE
 BLACK STYLE

WHITE STYLE
 BLACK STYLE

OPEN LINES AT LEFT SHOW EXTERNAL INPUT



Ada Kadelbach

DIE HIRTENLIEDER VON BETHLEHEM (Germantown 1742) UND DIE SINGPRAXIS
DER BRUDERGEMEINE

Erlauben Sie mir, dass ich aus dem mir angebotenen Thema, wie Sie es im Programm gedruckt finden, für ein halbstündiges Referat eine Auswahl treffe. Mein Freund Martin Ressler wird anschliessend über mennonitische Gesangbücher sprechen, und mein Beitrag im letzten Bulletin behandelt ebenfalls ein Täufergesangbuch. Die Kenner der "Church of the Brethren" (Dunker) unter Ihnen bitte ich, besondere Aspekte dieser ebenfalls täuferischen Religionsgemeinschaft deutscher Herkunft in der anschliessenden Diskussion einzubringen. Ich hingegen möchte mich heute auf einen ganz kleinen Ausschnitt aus der Geschichte des Kirchengesangs der Brüdergemeine beschränken. Wo sonst, wenn nicht hier, in der Wiege der Moravian Church von Amerika und ihrer Musik! Wann sonst, wenn nicht heute, am 13. August, dem Tag, der bei den Herrnhutern in aller Welt als Gründungstag der Erneuernten Brüderunität begangen wird und jenes 13. Augusts 1727 in Berthelsdorf gedenkt, an dem Zinzendorf und seine Anhänger bei einer Abendmahlsfeier eine geistliche Erweckung erlebten!

Lassen Sie mich mit einer ganz persönlichen Geschichte beginnen: Zur Weihnachtszeit 1966 erhielt der Chor der Moravian Church in Bethlehem, Pa. einen Brief von einer jungen Dame von der Universität Kansas mit folgendem Inhalt: Ich bin eine deutsche Studentin und verbringe ein Jahr in den Staaten, um meine musikwissenschaftliche Staatsexamensarbeit zu schreiben über das deutsch-amerikanische Kirchenlied im 18. Jahrhundert. Natürlich stiess ich in diesem Zusammenhang auch auf die Moravian Church und ihre Musikgeschichte im historischen Bethlehem. Ich habe viel über Ihre Kirche, Ihr Kirchenlied, Ihre Musik gelesen, vom Traditionsreichtum in Bethlehem besonders zur Weihnachtszeit. Offen gestanden ist es mein grösster Wunsch, Weihnachten bei Ihnen in Ihrer Kirche, in Ihrem Chor zu verbringen und im Archiv zu arbeiten.

Es dauerte nicht lange, und ich bekam einen freundlichen Brief mit einer herzlichen Einladung nach Bethlehem. Das ist die Gastfreundschaft der Moravians, die wir hier zur Zeit ebenfalls geniessen dürfen!

Obwohl ich im Ausland war, verbrachte ich eins der schönsten Weihnachtsfeste meines Lebens, zwar nicht in der leiblichen, aber in einer geistlichen Familie. Viele der vertrauten Weihnachtsbräuche fand ich hier

wieder: den Herrnhuter Stern, die Knippe, die Bienenwachskerzen - hier hiess alles "Moravian", für mich war es einfach heimatlich deutsch.

Am meisten zuhause aber fühlte ich mich beim Singen in den Weihnachtsvespern. Eins fiel mir jedoch auf: Die Weihnachtslieder, die wir in der lutherischen Landeskirche singen, stammen fast alle aus der Reformationszeit; in Bethlehem sangen wir überwiegend Texte und Melodien aus dem 17. und 18. Jahrh. Während die Instrumentalmusik in einem norddeutschen evang. Gottesdienst - besonders zur Weihnachtszeit - meistens barocken Ursprungs ist, erklangen hier Chor- und Orchesterstücke aus der Klassik und Romantik.

Noch etwas fiel mir auf (und gefiel mir!): das Singen von 12 Strophen aus 7 verschiedenen Liedern zu 7 verschiedenen Melodien ohne abzusetzen. 62 Liedverse hintereinander, ohne dass ich mich langweilte oder gar müde wurde! Bevor ich etwas von Zinzendorfs Liederpredigt und der berühmten Singstunde wusste, hatte ich die letzten Spuren dieser einmaligen Herrnhuter Schöpfung in der Weihnachtsliturgie der Moravian Church in Amerika erlebt. Was wir gesungen hatten, war nichts anderes als eine festgelegte Liederpredigt über die Begrüssung und Anbetung des Gnaden- und Himmelskönigs, des Lebens- und Friedensfürsten, des himmlischen Gastes, des Morgensterns, der Sonne der Gerechtigkeit, des Kindes zu Bethlehem.

Was versteht Zinzendorf unter einer Liederpredigt?

Zunächst darf sie nicht verwechselt werden mit einer Liedpredigt, einer Predigt über ein Kirchenlied, das der Prediger für seine Auslegung oder Meditation ausgewählt hat. Eine Liederpredigt dagegen ist eine von der Gemeinde gesungene Predigt, die der Liturg anführt, in dem er verschiedene Strophen bzw. Strophenteile von mehreren Liedern zusammenstellt, die sich alle auf ein Thema beziehen und eine zusammenhängende Botschaft enthalten. Ursprünglich folgte die Gemeinde und der Organist der spontanen Eingebung des Liturgen, der sogar Verse verändern durfte, wenn es der Zusammenhang erforderte.

Liederpredigten sind heute noch in den Liturgien der Moravian Church enthalten; sie finden ihren lebendigsten Ausdruck aber in den Singstunden, wie sie noch heute an jedem Samstag Abend in Herrnhut oder Königsfeld

stattfinden. In gesungener Form überdenken sie die Losung bzw. den Lehrtext des Tages. Der Liturg singt die erste Zeile jedes neuen Liedanfangs allein, danach fallen Orgel und Gemeinde ein. Ohne die Hilfe des Organisten muss der Pfarrer den Anfangston der nächsten Melodie treffen. Irrt er sich, muss der Organist sich sofort auf die "falsche" Tonart einstellen. Seit dem 18. Jhd. wird so verfahren. Christian Gregor ermahnt die Organisten im Vorwort zu seinem berühmten Choralbuch von 1784, alle Melodien des Choralbuchs in allen Tonarten zu beherrschen, um jeder Situation gewachsen zu sein.

Wie und wann entstanden die Singstunden?

Bereits 1726, noch vor Entstehung der eigentlichen Brüdergemeine in Herrnhut, äusserte Zinzendorf den Gedanken, musikalische Versammlungen abzuhalten, in denen geistliche Lieder gesungen werden sollten. So wurden bereits im Sommer 1727 in Berthelsdorf sonntags nach dem Katechismusexamen Singstunden eingeführt, wenn auch in der noch vorläufigen Form, dass einige zu den Texten des Tages passende Lieder gesungen wurden. In den folgenden Jahren bemühte sich der Graf sehr darum, die Gemeinde zu einem besseren Singen zu erziehen und ihren Lieder- und Melodienschatz zu erweitern. Bald kamen die Brüder und Schwestern regelmässig jeden Abend zur Singstunde zusammen. Das Besondere daran war, dass sie ohne Bücher sangen, deren Benutzung Zinzendorf deshalb ablehnte, weil sie die Herzen von der Sache ablenkten und die Andacht störten.

Da Steffen Arndal in seinem Aufsatz (Bulletin No. 13 und The Hymn, July 1985) den berühmten Absatz über die Singpraxis aus dem Vorwort Zinzendorfs zum Brüdergesangbuch 1735 zitiert, möchte ich Ihnen das Zeugnis eines unbekannteren Zeitgenossen aus dem Jahre 1757 vorlesen, das ich letzte Woche hier in den Moravian Archives entdeckte. Dieser "Christlich Unpartheiisch Freund", wie er sich auf dem Titelblatt bezeichnet, bestätigt 22 Jahre nach dem Erscheinen von Zinzendorfs Vorwort, dass dessen Vorstellungen über das Singen auch tatsächlich so praktiziert wurden:

Sie haben auch das Besondere, dass sie keine gantze Lieder singen, sondern in jeder Singstunde aus etlichen Liedern ganze und halbe Verse nehmen, die der Cantor nach der Materie eines Biblischen Textes sogleich verbindet, von den Musicis fertig gespielt und von der Gemeinde so gut als aus dem Buch mitgesungen werden: Worinnen auch die Kinder in den Anstalten von 4. bis 12. Jahren, zur Verwunderung aller Fremden, so geübt sind, dass sie oft die Alten übertreffen... Alle Abend ist eine Zusammenkunft der Gemeinde, da ein Lehrer, über

einen Biblischen Text des Tages, singt, was er aus allerley Liedern der Materie gemäss findet, welches die Gemeine ohne Buch mit-singt. Das nennen sie die Sing-Stunde, die sie sehr hoch halten und besser angehört als beschrieben werden kan.

Auf dem Titelblatt des sog. Kleinen Brüdergesangbuchs, London 1754, wurde die Herrnhuter Besonderheit ebenfalls eigens erwähnt:

Erster/und noch sehr unvollkommener/Versuch/einer/harmonischen Sammlung/von kurzen/Liedern,/Sprüchen, Gebeten/und/Seufzern/wie sie in denen/Brüder-Versammlungen/von den Cantoribus/mutat, mutandis/vor=/und von der Gemeine/ohne Buch pflegen mit-gesungen zu werden,/zu näherer Consideration dargelegt.

Und doch war Zinzendorf in den letzten Jahren seines Lebens um den Fortbestand dieser Fähigkeit besorgt. Am 11. Juli 1758 sagt er im Hausdiarium

Ich habe gemerkt, wenn gesungen wird, dass beständig die Hälfte schweigt, das war ehemals nicht so. Daraus könnte nach und nach eine gewisse Lauigkeit, eine unerlaubte Gemächlichkeit, ein unliturgisches Wesen entstehen, und dass man die Gesangbücher wieder einführt und den Geschwistern Seiten und Verse wieder vorsagte

Wie würde er reagieren, wenn er am kommenden Samstag in Königsfeld oder Herrnhut zur Singstunde kommen und ihm am Eingang der Zettel mit den Lied- und Strophennummern der vorbereiteten Liederpredigt ausgehändigt würde? Wenn er beobachten würde, wie die Zettel ins Gesangbuch geschoben werden und mit deren Hilfe die darauf aufgeführten Liednummern in Windeseile aufgeschlagen werden? "Ich halte es in solchen Fällen mit Mosis Tafelnzerschneiden, das manchmal cum effectu praktiziert wird" sagte er z.B. am 15. Mai 1747, als in einer Versammlung zu viel gehustet und geschraubt wurde, und brach sie ab.

Die Gegenwart des lebendigen Geistes stand für ihn über allem. War er einmal nicht zugegen, was er durchaus konzedierte, so sollte man lieber schweigen statt aus lauter Gewohnheit zu reden oder zu singen.

Der Anspruch ständiger Erneuerung in der Herrnhuter Singpraxis machte ein ständiges Gesangbuch eigentlich unmöglich und unnötig. In der Tat schaffte bereits die Synode von 1741 das Gesangbuch ab, nachdem zu dem Brüdergesangbuch von 1735 nicht weniger als 10 Anhänge erschienen waren. Dennoch gab Zinzendorf noch in demselben Jahr, kurz nach seiner Ankunft in Pennsylvanien, einen kleinen Auszug aus dem grossen Brüdergesangbuch heraus unter dem Titel:

Hirtenlieder/Von/Bethlehem,/Zum Gebrauch/Vor alles was arm ist,/ Was klein und gering ist./Germantown, gedruckt bey C. Saur, 1742.

Georg Neisser, der während Zinzendorfs Aufenthalt in Amerika die Funktion eines Privatsekretärs ausübte, schrieb am 28. Dezember 1741, 4 Tage nach dem legendären ersten Weihnachtsfest in Bethlehem in sein Tagebuch:

"Den 28ten brachte ich das Hirtenbüchel zum Sauer zu drucken, von Ludwig aus Philad.", so nachzulesen in Neissers hs. "Angemerkte Vorkommenheiten bey den Brüdern, in den Forks of Delaware, um die Zeit des Anbaues von Bethlehem, in dem Jahre 1741.", die ebenfalls im hiesigen Archiv erhalten sind.

Zinzendorf, der erst am 30. Nov. in New York und am 10. Dez. in Philadelphia angekommen war, stellte sich in Amerika als Ludwig von Thurnstein vor und wurde von seinen Anhängern Bruder Ludwig genannt. Den Heiligen Abend verbrachte er mit einer kleinen Gemeinschaft in dem neu errichteten Gemeinhaus, das Sie als Moravian Museum noch heute besichtigen können. Obwohl die historische Forschung inzwischen herausgefunden hat, dass die junge Siedlung ihren Namen längst vor Zinzendorfs Ankunft in Amerika erhalten hatte - Neisser erwähnt Bethlehem bereits am 7. Mai 1741! - ist die eindrucksvolle Geschichte unausrottbar, nach der Zinzendorf persönlich für die Namensgebung verantwortlich gemacht wird, als er bei der Weihnachtsfeier Adam Dreses Epiphaniastlied "Jesu rufe mich" anstimmte, dessen 2. Str. im Brüdergesangbuch lautet: Nicht Jerusalem, sondern Bethlehem hat bescheret, was uns nöhret, Nicht Jerusalem.

Vier Tage später, nachdem Zinzendorf bereits nach Philadelphia zurückgekehrt war, trug Neisser das Manuskript für die Hirtenlieder also zu Christoph Sauer, der 1738 die erste deutsche Druckpresse in Amerika eingerichtet hatte. Das einzige Gesangbuch, das er vor den Hirtenliedern gedruckt hatte, war Conrad Beissels "Zionitischer Weyrauchshügel" (1733 das erste in Fraktur gedruckte Buch in der Neuen Welt. Nach diesem Unternehmen kam es zwischen Sauer und der Klostersgemeinschaft in Ephrata zum Bruch, wegen des anmassenden Wesens Conrad Beissels, der daraufhin seine eigene Druckerei begründete. (vgl. auch C. Bunnens, Bulletin 13, S.74ff) Bis zur Ankunft Sauers in Amerika druckte Benjamin Francklin in Philadelphia für die deutschen Siedler, aber nur in römischer Antiqua. Er gehörte zu den sechs auf der letzten Seite der Hirtenlieder vermerkten Leute, die das Büchlein vertrieben.

Was mag Zinzendorf zur Herausgabe eines Liederbüchleins unmittelbar nach seiner Ankunft in der Neuen Welt veranlasst haben?

Die Menschen, die zum Gottesdienst zusammenkamen und zu denen er sprach, waren keinesfalls alle Herrnhuter Herkunft. Es waren Lutheraner, Reformierte, Pietisten, Mystiker und Separatisten aller Art. Es war Zinzendorfs Ziel, sie in der Neuen Welt zu vereinen; dazu mussten sie gemeinsam singen können. Wie oft hat er betont, dass Singen wichtiger sei als Predigen, da es direkt in die Herzen eindringe! Für sein Einigungswerk unter den deutschen Siedlern und für die Missionsarbeit unter den Indianern war der Gesang ein wesentliches Anliegen. Das Herrnhuter Ideal, auswendig zu singen - die englische Sprache hat einen wahrhaft Zinzendorfschen Ausdruck dafür, "singing by heart" - konnte nicht ad hoc verwirklicht werden. Er brauchte ein Liederbuch, und zwar sofort.

Es hätte zu lange gedauert, wenn er sie aus England oder gar Deutschland angefordert hätte. Ausserdem war das Brüdergesangbuch mit seinen 10 Anhängen viel zu dick. Was er und seine Missionare brauchten, war ein kleines Buch für die Tasche der Pastores, der Hirten. Schon 1736 war ein anderer Auszug aus dem Brüdergesangbuch in Frankfurt am Main erschienen mit dem Titel: Ein Kleines/Gesang-Büchlein,/Zum Gebrauch/Der Pilger. Zinzendorf und seine Anhänger nannten sich gern Pilgergemeinde oder Pilgergemeinschaft. In Bethlehem waren sie den Hirten näher, die die frohe Botschaft ausbreiteten. Dass ihm an einer schnellen und weiten Verbreitung der Hirtenlieder gelegen war, wird deutlich aus den vier Vertriebsorten: Philadelphia, Germantown, Falckner's Swamp und Conestoga.

Aus verschiedenen Liedern, viele aus älterer lutherischer Tradition, hatte er Strophen ausgewählt und in der im Vorwort zum Brüdergesangbuch beschriebenen Weise zusammengestellt. 360 Liednummern auf 128 Seiten! Viele Einzelstrophen erhielten eine eigene Liednummer. Strophen desselben Liedes treten unter verschiedenen Rubriken auf. So steht die erste Str. von Luthers Weihnachtsleise "Gelobet seist du Jesu Christ" als Nr. 254 unter "Gott Lob und Dank", während die 3. Str. "Den aller Weltkreis nie beschloss" bereits als Nr. 20 in der Lehrpredigt zu finden ist. Sinnfällig schließt die erste Str. mit "Halleluja", die dritte mit "Erbarm dich Herr". Dieser freie Austausch von Kyrieleison und Halleluja spiegelt Zinzendorfs Auffassung: "Überhaupt ist bei unserm Halleluja das Jesu erbarme dich! immer nahe dabei."

Von den 15 Strophen von Johann Heermanns "Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen", das als Nr. 98 vollständig im Brüdergesangbuch abgedruckt ist, sind nur 4 Strophen über das Hirtenbüchlein verstreut. Die 11 feh-

lenden gehören vermutlich zu den zahlreichen Versen, die bei den Herrnhutern nicht mehr gesungen wurden und die ihr Gesangbuch nach eigener Auffassung unbrauchbar machten.

Zwei Strophen des Passionsliedes erscheinen als Nr. 22 und 24 auf S. 11 der Hirtenlieder, die ich Ihnen von dem Exemplar in den Moravian Archiv abgelichtet habe. Zusammen mit den übrigen 4 Strophen aus 4 weiteren bekannten Passionsliedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert bilden sie eine Art Liederpredigt, in deren Mittelpunkt das Individuum steht, das erkennt, dass Christus für seine persönliche Schuld leiden und sterben musste. Es ist bezeichnend für Zinzendorfs Theologie und diese Lehrpredigt der christlichen Grundwahrheiten, dass in den Strophen über die Menschwerdung Christi auf der linken Seite das Opferlamm, das Agnus Dei bereits in der Krippe zu finden ist.

Die Strophen sind von unterschiedlichem Versmass und Strophenbau. Sie erfordern deshalb den ständigen Wechsel von einer Melodie zur andern. Ein Melodienregister am Ende des Büchleins ordnet die 360 Texte 151 verschiedenen Melodien zu. In unserem Exemplar wurde die zutreffende Melodieart jeweils neben die gedruckte Liednummer geschrieben. Diese Hilfe für den praktischen Gebrauch wurde in einer späteren, jedoch völlig veränderten Ausgabe der Hirtenlieder, dem ersten Teil des sog. Kleinen Brüdergesangbuchs, Barby 1761 bereits vom Drucker hinzugefügt. Dieses Gesangbuch enthielt erstmals ein Register aller Strophenanfänge, das seitdem alle Brüdergesangbücher bis in unsere Zeit kennzeichnet und die besondere Singpraxis der Brüdergemeinde belegt.

Es ist schwer vorstellbar, wie die musikalische Ausführung von S. 11 aus den Hirtenliedern bei den deutschen Siedlern verschiedener konfessioneller Herkunft und den Delaware Indianern, die bereits 1763 ein Liederbuch in eigener Sprache erhielten, geklungen haben mag. Wir haben keine Tonbandaufnahme von Zinzendorfs Gesang vor 243 Jahren. Trotzdem sollten wir versuchen, diese kleine Beispielseite in Musik umzusetzen.

Ich habe zwei Fassungen vorbereitet. Die erste zeichnet die ersten vier Melodien nach den verbreitetsten Quellen des 17. u. 18. Jhds. (nach Zahl die letzte Weise nach Michael Weisses Gesangbuch von 1531 auf. Die zweite richtet sich nach Christian Gregors Chorälbuch von 1784, das im gegenwärtigen amerikanischen Brüdergesangbuch eine Auferstehung erlebte und voriges Jahr - 200 Jahre nach seinem Erscheinen - in einer Faksimileausgabe veröffentlicht wurde. Im Konflikt zwischen Original und Tradition

entschied sich die amerikanische Gesangbuchkommission für letztere, für die für die Brüdergemeine typische Sing- und Satzweise; die deutsche Brüdergemeine trennte sich bereits 1927 und erst recht beim neuen Choralbuch von 1960 von den gleichförmigen isorhythmischen Melodien Gregors und seinen von Quintsextakkorden durchsetzten Harmonisierungen und passte sich der Quellentreue und der rhythmischen Vielfalt des Evang. Kirchengesangbuchs (EKG) und dem harmonischen Zeitgeschmack an, um mit der Mehrheit der evangelischen Christenheit deutscher Zunge in Übereinstimmung zu kommen.

Das amerikanische Brüdergesangbuch von 1969 (Hymnal and Liturgies of the Moravian Church) übernahm 131 Sätze aus Gregors Choralbuch und verknüpfte sie mit 370 Liedern, das deutsche Choralbuch von 1960 dagegen enthält nur 7 Melodien in Gregors Satzweise. Die 14 Sätze, die einem hs. Choralbuch von 1740 entnommen sind, zeigen rhythmische Auflockerungen wie Achtel durchgänge - die Gregor "dem Sänger und Organisten", aber "nicht zu häufig", erlaubte - und sogar Punktierungen, die bei Gregor völlig fehlen. Zinzendorf hielt nichts von den "unnötigen odiiösen Figuren und Zieraten" des barocken Arienstils, er setzte auf die "göttliche Simplizität und Gravität" des Gemeindegesangs. Georg Neissers hs. Choralbücher im Archiv zu Bethlehem, die eine gründliche Untersuchung wert sind, zeigen bereits die Einflüsse der Neuen Welt sowohl aus dem englischsprachigen als auch aus dem deutschsprachigen Erbe anderer konfessioneller Richtungen.

Mit Sicherheit entspricht weder die eine noch die andere Fassung der Wirklichkeit von 1741/42 an der Gabelung des Delaware. Lassen Sie uns dennoch Freude haben an unserem Versuch einer Miniatur-Singstunde mit einem Ausschnitt aus einer originalen Liederpredigt von Zinzendorf.

Wie auch immer unsere Meinung über Zinzendorfs Auffassung vom Gemeindegesang und die seiner Nachkommen in der Alten und der Neuen Welt sein mag, in einem stimmen wir ihm alle zu, in seiner unablässig geäußerten Freude am Singen. Einen Tag ohne Singstunde bezeichnete er als "Defekt". Lieber wollte er zwanzig Reden versäumen als eine Singstunde, die er die Seele der Gemeinde nannte und die ihm nach dem Abendmahl das Wichtigste war. Es kam ihm darauf an, dass Lieder aus allen Zeiten gesungen wurden, "aus der Alten Kirche, von den Alten Brüdern, altlutherische, reformierte und Pietistenlieder verschiedener Art ... enthält doch ein Kirchengesangbuch den Gesang aller Kinder und Knechte Gottes vom Anfang bis ans Ende der Welt, da muss sich der Geist aus jedem Jahrhundert nach und nach in den der Gemeinde verlieren, und wenn wir das 19. Jahrhundert schreiben, muss es fortgesetzt werden."

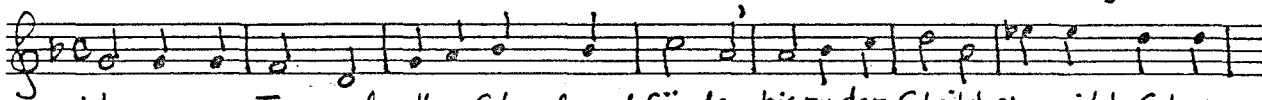
Diesen zeitlosen Gedanken, der uns als Tageslosung dienen könnte, äusserte Zinzendorf im Jahre 1754. Inzwischen schreiben wir das 20. Jahrhundert, er hat noch immer Gültigkeit! Cantate dominum cantica nova, was nicht heisst, dass wir auf die guten alten verzichten müssten.

Bethlehem, Pa., den 13. August 1985

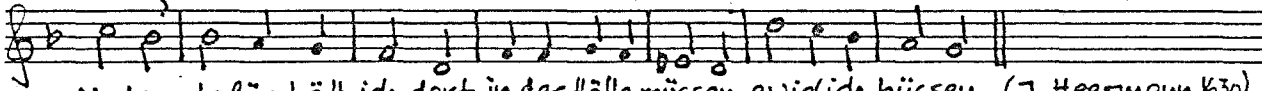
Ada Kadelbach

22.

24. Herzlichster Jesu, was hast du verbrochen? Str. 6 + 4 Zahn 983. 16. Jh./Crüger 1640



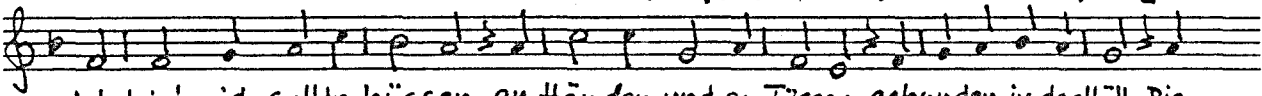
Ich war von Fuss auf voller Schand und Sünden, bis zu der Scheitel war nichts Guts zu
Wie wunder-bar-licke ist doch die-se Stra-fe, der gu-te Hirte lei-det für die



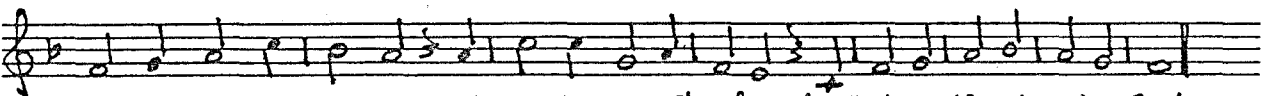
finden, dafür hätt ich dort in der Hölle müssen ewiglich büssen. (J. Heermann 1630)
Schafe. Die Schuld bezahlt der Herr der Gerechte für Seine Knechte.

23. O Welt, sieh hier dein Leben Str. 5

Mel. "O Welt, ich muss dich lassen" Zahn 2293c
15. Jh./Gesius 1605/Prütorius 1610/Crüger 1649



Ich bin's, ich sollte büssen, an Händen und an Füßen, gebunden in der Hölle. Die



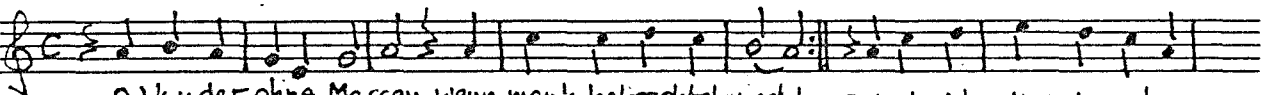
Geisseln und die Banden, und was du ausgestanden, das hat verdient meine Seel.

24. = 22. siehe oben (see above)

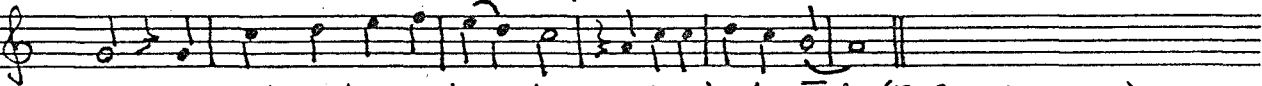
(P. Gerhardt 1647)

25. Wenn meine Sünd'n mich kränken Str. 2

Zahn 4329g. 15. Jh./König 1738/Freyl. 1741



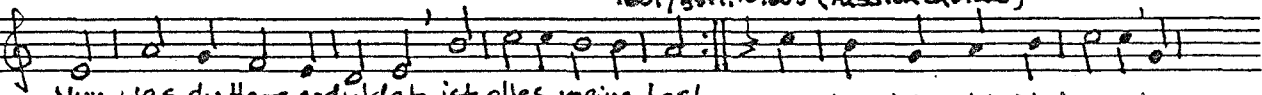
O Wunder ohne Massen, wenn man's betrachtet recht, Es hat sich selbst der wahre
es hat sich markern lassen! der Herr für seine Knecht.



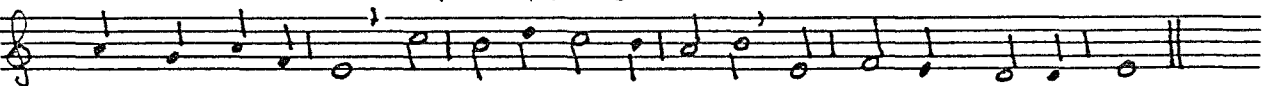
Gott für mich verlorenen Menschen gegeben in den Tod. (J. Gesenius 1646)

26. O Haupt voll Blut und Wunden Str. 4

Mel. "Herzlich tut mich verlangen" Zahn 5385a
1601/gottl. ~1605 (Passion chorale)

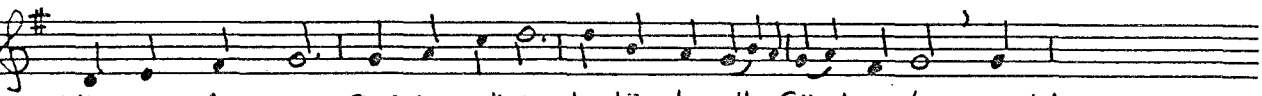


Nun was du Herr erduldet, ist alles meine Last. Schau her, hier seh ich Armer, der
ich hab es selbst verschuldet, was du getragen hast.

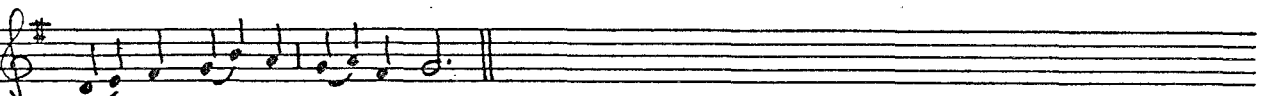


Zorn verdient hat. Gib mir, o mein Erbarmen den Anblick deiner Gnad.
(P. Gerhardt 1656)

27. Gelobt sei Gott, der unsre Not Str. 6 Zahn 22. M. Weisse 1531



Niemand, denn nur Christus allein, der hie du alle Sünd erschein, macht



uns mit seinem Opfer rein. (M. Weisse 1531)

HIRTENLIEDER VON BETHLEHEM 1742, p.11 VERSION II

22. 24. Gregor Art 36a. "Herzlichster Jesu, was hast du verbrochen?"

22. Ich war von Fuss auf voller Schand und Sünden, bis zu der Scheitel war nichts Guts zu
 24. Wie wunderbar - lich ist doch die - se Strafe, der gu - te Hirte lei - det für die

finden, dafür hält ich dort in der Hölle müssen ewiglich büs - sen.
 Schafe. Die Schuld bezahlt der Herr der & - rechte für seine Knech - te.

23. Gregor Art 79a. "Nun ruhen alle Wälder"

Ich bins, ich sollte büssen, an Händen und an Füßen, gebunden in der Höll. Die

Geisseln und die Banden, und was du ausgestanden, das hat verdienet meine Seel.

24. = 22 see above (s.o.).

25. Gregor Art 126a. "Hilf Gott, daß mir's gelinge!"

O Wunder ohne Massen! Wenn man's betrachtet recht:
 Es hat sich martern lassen der Herr für seine Knecht; Es hat sich selbst der

wahre Gott für mich verlorren Menschen gegeben in den Tod.

(Ada Kadelbach)

Courtesy of the
Moravian Archives
in Bethlehem, Pa.

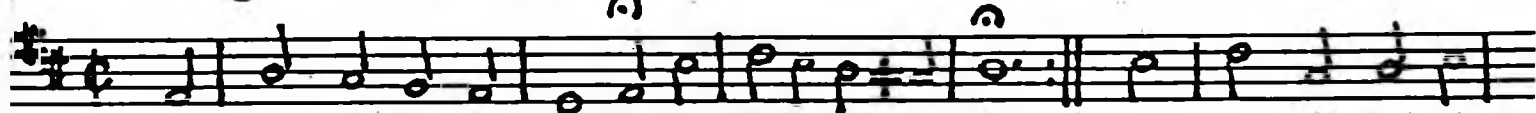
Wirten
Wethlehem,
 Zum Gebrauch
Vor alles was arm ist,
Was klein und gering ist.



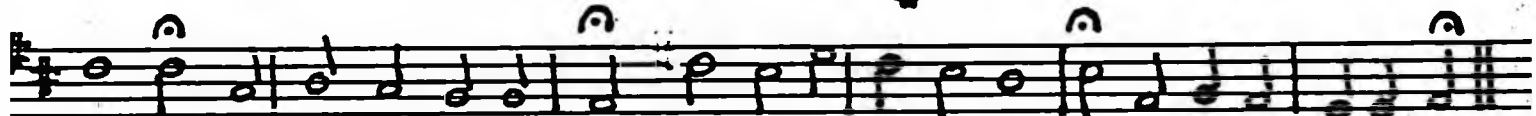
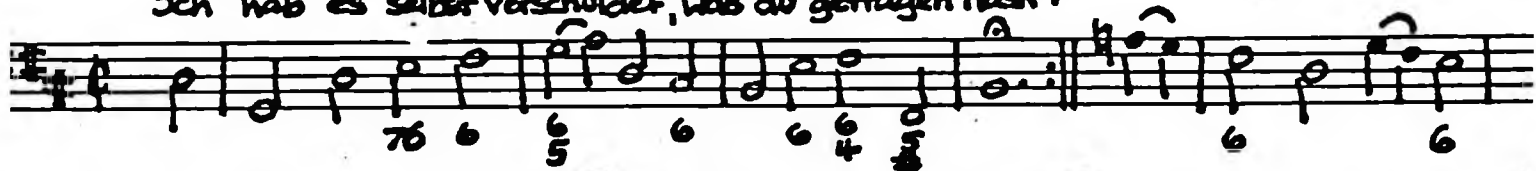
Secundatodringdruck bey L. Saur 1742

<p>17 Der Lehre. die schinde sucht. Wen segnestu? Kinder, die dir gesucht. O großes, ja gutes, ja freundli- ches wesen! du hast dir was schlechtes zum lustspiel erleset.</p> <p>18 Hätte für, der menschen orden unser heil keinen grüß, wöde er nicht mensch worden; hät er lust zu unserm schaden, er so würd unsre büß er nicht auf sich luden.</p> <p>19 Er nimmt auf sich was auf erden wie unser lamme, das für uns stirbet, uns Gott, für den tod, gnad und seied erwirbet.</p> <p>20 Dann er liegt in seiner krippen, rufft zu sich mich und dich, spricht mit süßen lippen: laßet fahr'n, o liebe brüder, was euch quält, was auch fehlt, ich bring alles wieder.</p> <p>21 Der schöpfer aller creatur nimmt an sich unsere natur, betrachtet nicht ein armes weib zu werden mensch in ihrem leib.</p> <p>22 Den alles was freis nie beschloß, der liegt in Martern schoß! er ist ein kindlein worden klein, der alle ding erhält allein. Erbarm dich Herr.</p> <p>23 Wie wüßten wir du edler gott! den ich der nicht verschämhet hast, was könn- est eiehd her zu mir: wie soll ich immer wandern dir?</p>	<p>24 Der Lehre. Wie hat von saß auf voller schand und sch- den, die zu der scheidt war nicht guts zu finden, dafür hät ich dort in der höll müssen ewiglich büßen.</p> <p>25 Sich hant, ich sollte büßen, an händen und ansassen schanden in der höll: die geis- seln mich die heiden, und was du ausgestan- den, das hat verhöret meins sel.</p> <p>26 Wie wunderbarlich ist doch diese kreuz- der gute hirtet leidet für die schafe: die schuld bezahl der Herr, der armet für seine knecht.</p> <p>27 Wunder ohne massen! wenn mens trachtet recht: es hat sich martern lassen der Herr für seine knecht: es hat sich selbst der wahre Gott für mich verlossen menschen ge- geben in den tod.</p> <p>28 Nun was du Herr erndtet, ist alles meine last. Ich das is selbst beschad- bet, was du getragen hast. Ohan der, die ich armer der jora verbiten hat, geb o mein erbarmar, den andlic beider gnad.</p> <p>29 Wann ich, wenn der Christen die eyn alle sein wöllen, was ich mit mir an offne dein.</p> <p>30 Als er am creuz sein blut vergoß, so für</p>
---	---

6. Gregor Art 151 a. "O Haupt voll Blut und Wunden" (Passion Chorale



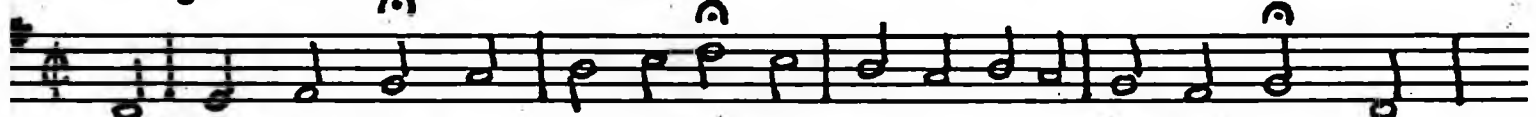
Nun was du Herr erduldet ist alles meine Last. Schau her, hier stech ich
Ich hab es selbst verschuldet, was du getragen hast.



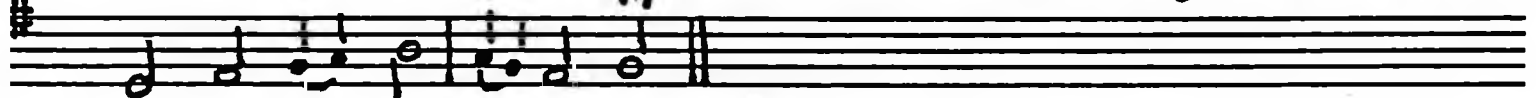
Armer, der Zorn verdienet hat. Gib mir, o mein Erbarmen, den Anblick deiner Grad.



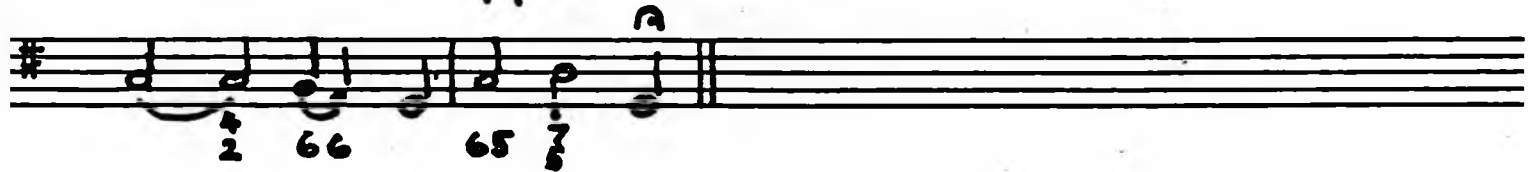
Gregor Art 2a. "Gelobt sey Gott, der unsre Noth"



Niemand, denn nur Christus allein, der hie ohn alle Sünd erschein, macht



uns mit sei-nem Opfer rein.



Verpflanzung der europäischen Anfänge
des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs
nach Amerika

Martin E. Ressler

Die mennonitischen Kirchen nahmen ihren Anfang in Zürich im Januar des Jahres 1525. Obwohl sich die Mennoniten anfangs nur schlicht "Schweizer Brüder" nannten, wurden sie von ihren Gegnern als Wiedertäufer <Anabaptisten, Täufer> bezeichnet, weil sie auf der Erwachsenentaufe bestanden. Unter der grausamen Rute der Verfolgung während der ersten hundertfünfzig Jahre wurden ihrer viele von Haus und Hof vertrieben, eingekerkert oder zum Märtyrertod verurteilt.

Zahlreiche Täufer verfassten während ihrer Kerkerhaft geistliche Lieder, in denen sie ihre Erlebnisse festhielten oder ihrem christlichen Glauben neuen Ausdruck gaben. Während einer solchen Gefangenschaft wurden jene Lieder niedergeschrieben, die später im ersten Täuferliederbuch gedruckt wurden. Im Jahre 1537 waren etwa sechzig Anabaptisten, die sich auf dem Weg von Mähren nach Süddeutschland befanden, in Passau festgenommen und in das Schlossgefängnis geworfen worden. Während der nahezu fünf Jahre langen Kerkerhaft verfassten sie einundfünfzig Lieder, welche die Täufer im Jahre 1564 drucken liessen. Diese stellen heute die älteste datierte gedruckte Sammlung geistlicher Lieder der deutschen Anabaptisten dar.

Auf dem Titelblatt steht folgende Beschreibung: "Etliche Schöne Christliche Geseng / wie sie in der Gefengkniss zu Passau im Schloss von den Schweitzer Brüdern durch Gottes gnad geticht und gesungen worden." Das einzige bekannte Exemplar der Ausgabe von 1564 befindet sich in der Mennonite Historical Library <mennonitische historische Bibliothek> am Goshen College in Goshen, Indiana. Von der zweiten Ausgabe im Jahre 1583 an trug die Sammlung den Titel "Aussbund" oder "Auss Bundt," was so viel bedeutet wie eine Sammlung der besten Lieder. Diese blieb das hauptsächlichste Gesangbuch der deutschen Anabaptisten in Europa bis über die Zeit der ersten Auswanderungswellen nach Amerika hinaus. Die letzte europäische Auflage erfolgte im Jahre 1838.

Die Musik der amerikanischen Mennoniten

Wenn wir von der Musik der amerikanischen Mennoniten sprechen, haben wir es mit zwei verschiedenen Gruppen zu tun, deren Gemeindegesangbücher auf die deutsche Sprache zurückgehen. Die erste ist die Mennonite Church, deren Wurzeln unter jenen Mennoniten zu suchen sind, die sich vom Jahre 1683 an im Gebiet der heutigen östlichen Vereinigten Staaten ansiedelten. Die zweite Gruppe ist die General Conference Mennonite Church, die hauptsächlich in den westlichen Staaten der U.S. und Kanadas verbreitet ist und die auf die Einwanderung der russischen Mennoniten 1874 zurückgeht.

Die Nachfahren der Schweizer Brüder oder Anabaptisten werden im Allgemeinen nach ihrer Abstammung bezeichnet. Demgemäss sind die Mennoniten nach Menno Simons benannt, einem Führer der holländischen Anabaptisten, die Hutterer nach dem Tiroler Jakob Hutter und die Amischen nach dem Schweizer Jakob Ammann. Im Gegensatz zu den Mennoniten haben die beiden letzteren Gruppen die deutsche Sprache beibehalten. Ich werde sie später eingehender behandeln.

DIE MENNONITE CHURCH

Als im Jahre 1681 William Penn jener Teil Amerikas zugeschrieben wurde, der heute als Pennsilvanien bekannt ist, bedeutete das sofort eine offene Tür für die Religionsverfolgten Europas. Bereits zwei Jahre später begannen die Mennoniten einzuwandern und gründeten ihre erste Ansiedlung in Germantown, knapp zehn Kilometer nördlich von Philadelphia. Diese ersten Mennoniten stammten aus Krefeld und sprachen hauptsächlich Niederdeutsch. Obwohl man nicht mit Sicherheit feststellen kann, welche Gesangbücher die Angehörigen dieser Gruppe bei sich hatten, so weiss man doch, dass spätere mennonitische Einwanderer zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts den "Ausbund" mitbrachten, der in ihren schweizerdeutschen Gemeinden das übliche Gesangbuch gewesen war.

Obwohl Penn Engländer war und die englische Sprache in den Ansiedlungen Pennsilvaniens vorherrschte, hielten die Mennoniten in ihren Gemeinden an der deutschen Sprache fest. Mit zunehmender Einwanderung seitens der Mennoniten und deren allmählichem Vordringen in das westliche Pennsilvanien wurden zusätzliche Gesangbücher notwendig und die Mennoniten liessen den "Ausbund" in Amerika nachdrucken. Christoph Sauer, der den Schwarzenauer Täufern (heute Brethren Church, Church of the Brethren, Old German Baptist Brethren und andere) nahestand, hatte sich im Jahre 1738 als Drucker in Germantown etabliert. Das erste Buch, das er 1742 für die Mennoniten druckte, war der "Ausbund." (Das Doppel-s des Titels wurde in dieser und allen folgenden amerikanischen Ausgaben zu einfachem "s" reduziert.) Der ersten Ausgabe folgten bald drei weitere in den Jahren 1751, 1767 und 1785, alle in Germantown.

Dieses Gesangbuch diente den mennonitischen Gemeinden während ihres ersten Jahrhunderts in der Neuen Welt. Obwohl sie gelegentliche Indianerüberfälle durchstehen mussten und einige Gemeinden unter den Auswirkungen des Revolutionskrieges litten, hatten die Mennoniten während dieser Zeit doch keine religiöse Verfolgung mehr auszustehen. Deshalb kam man schliesslich zu dem Schluss, dass die alten Märtyrerlieder nicht mehr zeitgemäss waren. Es wurden Stimmen laut, die neueres Liedgut für den Gottesdienst wünschten. Die beiden grössten Mennonitengemeinden -- Skippack, eine landwirtschaftliche Gemeinde nördlich der ersten Ansiedlung in Germantown, und Conestoga, eine ähnliche knapp hundert Kilometer westlich der ursprünglichen Ansiedlungen -- kamen überein, gemeinsam ein neues Gesangbuch herauszubringen. Die Zusammenarbeit kam aber doch nicht zustande und man liess zwei separate Gesangbücher drucken.

Das Gesangbuch der Skippacker erschien im Jahre 1803 in Germantown unter dem Titel "Die Kleine geistliche Harfe der Kinder Zions." Es wurde von ihren Gemeinden (mit sechs Nachdrucken bis 1904) während des ganzen folgenden Jahrhunderts verwendet. Dann aber kam das Drucken deutscher Gesangbücher für diese Gruppe zu Ende, wohl aber nicht der Gebrauch deutscher Kirchenlieder.

Die Lancaster Mennoniten (oben unter Conestoga angeführt) veröffentlichten ihr erstes Gesangbuch 1804 unter dem Titel "Ein Unpartheyisches Gesangbuch," welches den heute als Lancaster Conference bekannten Mennoniten solange diente, bis sie zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den Gebrauch der deutschen Sprache aufgaben. Das Gesangbuch jedoch blieb weiterhin im Druck, weil eine Anzahl von Mennoniten, die sich von dieser Gruppe abspalteten, die deutsche Sprache weiter pflegten. Dieses Gesangbuch durchlief bis zum Jahre 1981 insgesamt zweiunddreissig Nachdrucke.

Als die ersten Mennoniten nach Kanada auswanderten (1786 von Skippack und 1801 von Lancaster), nahmen sie ihre jeweiligen Gesangbücher mit. Im Jahre 1836 wurde ein gemeinsames Gesangbuch für die kanadischen Gemeinden herausgegeben, das eine gewisse Anzahl Lieder aus dem Skippacker wie auch dem Lancaster Gesangbuch einbezog. Dieses Gesangbuch, "Die Gemeinschaftliche Lieder-Sammlung," wird heute noch von den Old Order Mennonites in der Gegend von Kitchener-Waterloo in Kanada verwendet. Der letzte Nachdruck erfolgte 1975.

Auch als die Mennoniten der zurückweichenden Wildnis südwärts und westwärts und somit den Grenzen der neuen Nation folgten, nahmen sie ihre beiden amerikanischen Gesangbücher von 1803 und 1804 mit. Obwohl vereinzelte Gemeinden ihre eigenen kleinen Liederbücher zusammenstellten, behielten die meisten die deutsche Sprache bei. Das letzte offizielle deutsche Gesangbuch der Mennoniten in den östlichen Staaten der U.S. war "Lieder und Melodien" (1895). Das bedeutete aber nicht das Ende der deutschen Sprache im Gottesdienst, denn alle späteren wesentlichen englischen Gesangbücher (mit der Ausnahme von "Hymns and Tunes," 1890) enthielten einen deutschen Anhang oder aber deutsche Lieder unter den englischen.

Englische Gesangbücher der Mennoniten

Das erste in Amerika gedruckte englische Gesangbuch der Mennoniten erschien 1847 im Staat Virginia. Das Titelblatt trägt die Aufschrift "A Selection of Psalms, Hymns, and Spiritual Songs" <Eine Auswahl von Psalmen, Kirchen- und geistlichen Liedern>. Herausgeber war "a Committee of the Mennonites" <eine Komitee der Mennoniten>. Dieses Gesangbuch enthielt keine Noten und diente den englisch-sprachigen Gemeinden bis das erste Gesangbuch mit vierstimmigen Sätzen 1890 gedruckt war, welches den schlichten Titel "Hymns and Tunes" <Kirchenlieder und Melodien> trug. Da aber zu dieser Zeit das allgemeine Interesse an der Sonntagsschul- und Erweckungsbewegung zunahm, blieb dieses Gesangbuch nicht mehr als zwölf Jahre im Gebrauch, weil es ihm an jener Art von Liedern mangelte, die diese Bewegungen förderten. Daher wurde 1902 ein neues Gesangbuch herausgegeben, welches ein grösseres Gewicht auf Evangelisation und Bibellehre legte und sofort das vorherige verdrängte. Dieses hiess "Church and Sunday School Hymnal" <Gesangbuch für Kirche und Sonntagsschule> und war die erste offizielle mennonitische Veröffentlichung, die den Ausdruck "Sunday school" aufwies.


Um eine noch grössere Anzahl von "gospel songs" <Evangeliums- oder Erweckungslieder> zur Verfügung zu stellen, wurde ein Ergänzungsband herausgegeben, der hauptsächlich "gospel songs" enthielt und 1916 unter dem Titel "Life Songs" <etwa: Lebens-Lieder, Lieder für das Leben, Lieder vom Leben> veröffentlicht wurde. Mit Rücksicht auf das wachsende Interesse an höherer Bildung unter den Mennoniten wurde jedoch 1927 ein Gesangbuch mit einem solideren Liederkern herausgegeben. Diese Sammlung enthielt nicht mehr die Bezeichnung "Sunday school" im Titel, sondern hiess einfach "Church Hymnal" <Kirchengesangbuch>. "Life Songs No. 2," der zweite Band der Reihe dieses Titels, kam 1938 heraus. Das letzte und gegenwärtig im Gebrauch stehende Gesangbuch, "The Mennonite Hymnal" <Das mennonitische Kirchengesangbuch> erschien 1969. Hier wurde den deutschen Liedern wiederum mehr Beachtung geschenkt und fünfzehn deutsche Texte mit englischer Übersetzung und zahlreiche englische Texte zu deutschen Choral-sätzen mit eingeschlossen.

479 I OWE THE LORD A MORNING SONG

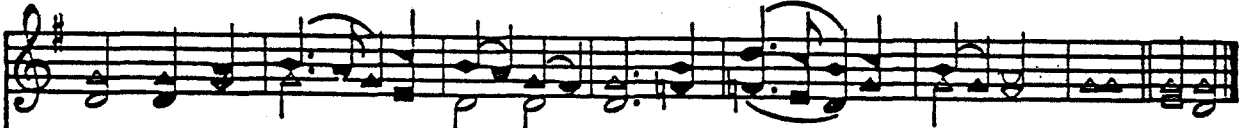

GRATITUDE C.M.

Amos Herr, 1890

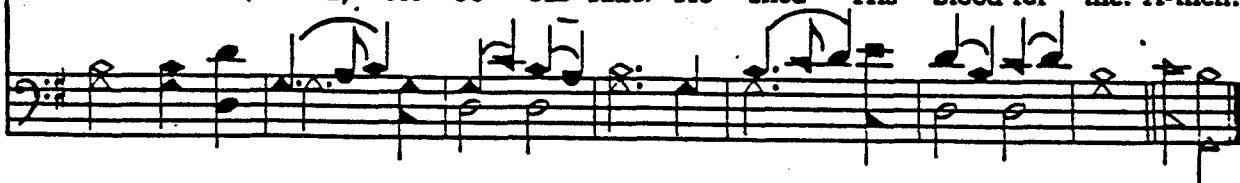
Amos Herr, 1890



1 I owe the Lord a morning song Of grat - i - tude and praise,
2 He kept me safe an - oth - er night; I see an - oth - er day;
3 Keep me from dan - ger and from sin: Help me Thy will to do,
4 Keep me till Thou wilt call me hence, Where nev - er night can be;



For the kind mer - cy He has shown In length-'ning out my days.
Now may His Spir - it, as the light, Di - rect me in His way.
So that my heart be pure with-in; And I Thy good-ness know.
And save me, Lord, 'for Je - sus' sake. He shed His blood for 'me. A-men.



DIE HUTTERER

Die erste bleibende Spaltung unter den Schweizer Brüdern erfolgte im Jahre 1533 in Mähren, als sich eine Gruppe unter Jakob Hutters Führung absonderte, die später als Hutterer oder Hutterische Brüder bekannt wurden. Ihr Hauptanliegen war die Gütergemeinschaft, die sie während der meisten Zeit ihres Bestehens gepflegt haben. Nur während einer Zeit schärfster Verfolgung nach ihrer Austreibung aus Mähren wurde dieser Brauch solange aufgehoben, bis die Gemeinschaft in Russland neu Fuss gefasst hatte. Im Jahr 1874 begann die Auswanderung aller Hutterer nach Nordamerika, wo sie nun etwa dreissigtausend Seelen stark in dreihundert Ansiedlungen in einem Dutzend Staaten der U.S. und Kanadas leben. Während der ganzen vierhundertfünfzig Jahre ihres Bestehens haben die Hutterer die deutsche Sprache in Druck und Schrift bewahrt.

Wie die Schweizer Brüder schrieben die Hutterer ihre Kirchenlieder selbst. Während der Verfolgungen sammelten sie dieselben in Codices und führten sie auf ihren Wanderungen mit sich. Auf dem Zug durch die Balkanländer wurden manche davon von ihren Verfolgern konfisziert, später aber wiederhergestellt und in europäischen Archiven untergebracht.

Fast vierhundert Jahre lang mussten die Hutterer ohne gedrucktes Gesangbuch auskommen. Erst im Jahr 1914 wählten sie 276 Lieder aus, die sie unter dem Titel "Die Lieder der Hutterischen Brüder" drucken liessen. Diese Texte stammen hauptsächlich aus drei Codices insgesamt 386 Lieder beinhaltend und sind in der Reihenfolge ihrer Entstehung von 1527 bis 1762 chronologisch angeordnet. Es ist klar, dass diese Lieder nicht in Gänze gesungen wurden, denn viele davon bestehen aus mehr als achtzig Strophen. Viele schildern balladenartig die Prüfungen der Kirche und ihrer Märtyrer. Dieses erste hutterische Gesangbuch erschien erstmalig in Scottdale, Pennsilvanien, im Jahre 1914 und ist bisher zweimal (Winnipeg, Manitoba: 1953; Cayley, Alberta: 1966) in Kanada nachgedruckt worden.

Die Hutterer haben noch ein kleineres, 135 Lieder beinhaltendes Gesangbuch, das "Gesang-Büchlein," welches 1919 erschien mit dem siebenten Nachdruck im Jahr 1961. Im Verzeichnis sind 174 Lieder angeführt, jedoch die Lieder selbst sind nicht nummeriert. Das Gesangbüchlein ist für die Abendliederstunden und den Klassenunterricht der Hutterer bestimmt. Diese pietistischen Lieder sind ihrer Natur nach nicht hutterisch und keines davon ist im grossen Gesangbuch zu finden. Ihre Quellen sind nicht bekannt.

Die Gesangbücher der Hutterer enthalten keine Noten und die Melodien werden mündlich weitergegeben. Wer hutterischen Gottesdiensten beigewohnt hat, bestätigt, dass der Gesang laut und nasal ist und offensichtlich nicht aus ästhetischen Gründen gepflegt wird. Da die Melodien von einer Generation zur anderen mündlich überliefert werden, kommt es vor, dass sie in den verschiedenen Siedlungen in variiertem Form auftreten. Die Texte werden jedoch nie verändert.

DIE AMISCHEN

Die Amischen sind ein weiterer Zweig der Schweizer Brüder, jedoch späteren und anderen Ursprungs als die Hutterer, mit denen sie nur die deutsche Sprache verbindet. So werden alle Gottesdienste der Amischen, insbesondere der Old Order Amischen (etwa: die Amischen der alten Ordnung), in deutscher Sprache gehalten.

Die Amischen entstanden im Jahre 1693 im Elsass und in Bern. Ihre Auffassung der Kirchendisziplin, worin sie sich von den Schweizer Brüdern unterschieden, war einer der Hauptgründe der Spaltung. Führend in den Auseinandersetzungen war der junge mennonitische Bischof Jakob Ammann, dessen Anhänger später Amische genannt wurden. Bis in das neunzehnte Jahrhundert behielt diese Gruppe den "Ausbund" als Gesangbuch bei. Als jedoch eine beträchtliche Anzahl von ihnen nach Amerika auswanderte, stellten die zurückgebliebenen Amischen ein neues Gesangbuch zusammen, das 1843 in Wiesbaden unter dem Titel "Gesangbuch zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienst und der häuslichen Erbauung" erschien. Diesem folgte 1859 ein Nachdruck in Regensburg.

Der genaue Zeitpunkt, wann die ersten Amischen nach Amerika eingewandert sind, ist nicht bekannt, jedoch kann eine ihrer Ansiedlungen vor 1740 in der Nähe von Hamburg im Berks County <Kreis oder Bezirk von Berks> in Pennsilvanien belegt werden. Diese Gemeinde starb aber als Folge von Indianerüberfällen aus und andere Einwanderer liessen sich im Chester County nieder. Ihr Gesangbuch war noch immer der "Ausbund." Mit wenigen Ausnahmen sehen die Amischen davon ab, Kirchengebäude zu errichten und versammeln sich statt dessen in ihren Häusern zum Gottesdienst.

Als einige Ansiedlungen in den östlichen Bezirken fortschrittlicher wurden und Kirchen bauen wollten, fand etwa 1880 eine Spaltung statt. Die eine Gruppe wurde allgemein als Church Amish <Kirchenamische>, die andere als House Amish <Hausamische> bekannt. Die House Amish, die heute die Bezeichnung Old Order Amish tragen, verwenden noch immer den "Ausbund", allerdings mit einigen Zusätzen zu der ersten europäischen Ausgabe vom Jahre 1564.

Diese erste Ausgabe hatte einundfünfzig Lieder. Im Jahre 1583, als die Bezeichnung "Ausbund" erstmalig verwendet wurde, enthielt das Gesangbuch 130 Lieder. Während der folgenden Jahrhunderte kamen noch sieben Texte dazu, sodass der europäische "Ausbund" insgesamt 137 Lieder enthielt. Diese Anzahl wurde in der ersten amerikanischen Auflage von 1742 auf 140 Liedertexte erweitert, welcher Corpus in allen folgenden Nachdrucken unverändert beibehalten wurde. 1751 kam ein Anhang von fünf Texten dazu und schliesslich noch ein endgültiger Text in der Ausgabe von 1785. Seither blieb das Gesangbuch zweihundert Jahre lang völlig unverändert. Ununterbrochener Gebrauch seit seiner Ersterscheinung im Jahre 1564 macht den "Ausbund" zum ältesten aktiven protestantischen Gemeindegesangbuch der Welt.

Die Old Order Amish, die keine Automobile sondern nur Pferdekutschen fahren, haben selbst nie ein Gesangbuch herausgegeben, sondern immer nur solche verwendet, die von den Mennoniten oder den fortschrittlicheren Amischen gedruckt worden waren. Vor der Spaltung brachte ein Amischer im Mifflin County in Pennsilvanien ein Gesangbuch in Taschenbuchformat heraus, welches einige der bekannteren Lieder aus dem "Ausbund" enthielt, denen er andere, hauptsächlich aus dem Lancaster Gesangbuch der Mennoniten von 1804, beigefügt hatte. Es erschien 1860 unter dem Titel "Eine Unparteiische Lieder-Sammlung." Später wurde dieses Gesangbuch von Samuel D. Guengerich aus Iowa revidiert und erweitert und für die Amischen in Iowa im Jahre 1892 unter dem verkürzten Titel "Unparteiische Liedersammlung" herausgegeben. Die Old Order Amish in Iowa verwenden nun dieses Gesangbuch an Stelle des "Ausbund."

Das 131. Lied.

Ein geistlich Lied.

In der Weis: „Aus tiefer Noth schrey ich zu dir.“ (3)

1.

O Gott Vater, wir loben dich,
Und deine Güte preisen:
Die du, o Herr, so gnädiglich,
An uns neu hast bewiesen,
Und hast uns Herr zusammen g'führt,
Uns zu ermahnen durch dein Wort,
Gib uns Genad zu diesem.

2.

Deffne den Mund, Herr, deiner Knecht,
Gib ihn'n Weisheit darneben,
Daz er dein Wort mög sprechen recht,
Was dient zum frommen Leben,
Und nützlich ist zu deinem Preiß,
Gib uns Hunger nach solcher Speiß,
Das ist unser Begehren.

3.

Gib unserm Herzen auch Verstand,
Erleuchtung hie auf Erden,
Daz dein Wort in uns werd bekannt,
Daz wir fromm mögen werden,
Und leben in Gerechtigkeit,
Achten auf dein Wort allezeit,
So bleibt man unbetrogen.

4.

Dein, o Herr, ist das Reich allein,
Und auch die Macht zusammen,
Wir loben dich in der Gemein,
Und danken deinem Namen,
Und bitten dich aus Herzens Grund,
Wollst bey uns seyn zu dieser Stund,
Durch Jesum Christum, A m e n.

Das sogenannte Lob-Lied von Leenaerdt Clock (Klock; ca. 1590), das meist-gesungene Lied eines mennonitischen Kirchenliederdichters in der deutschen Sprache, wird jeden Sonntag von den Old Order Amish gesungen.

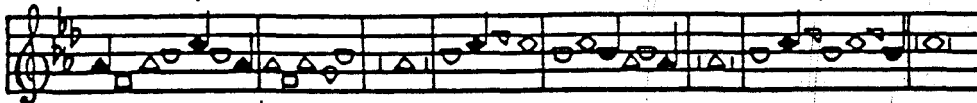
Die umseitige Melodie wurde von Joseph W. Yoder (wohnhart im Mifflin County, Pennsilvanien), so niedergeschrieben, wie sie ihm von einigen Old Order Amish "Vorsingers" <Vorsänger> vorgesungen worden ist. Die Melodie erschien im Druck 1942 in dem Buch "Amische Lieder." Dies ist die Form in der sie in allen Amischen Gemeinden gesungen wird.

Das Loblied.

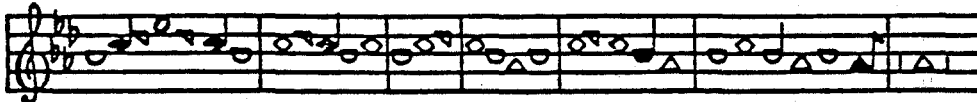
Stimme beim
Christian B. Dober und
Abraham Raufliman, 1907.

(Das zweite Lied jeden Sonntag).

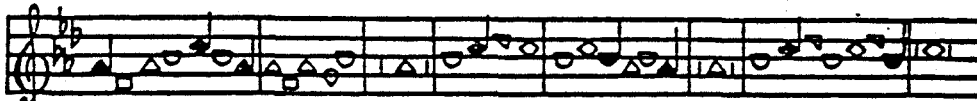
Musikbuch 770 (8)



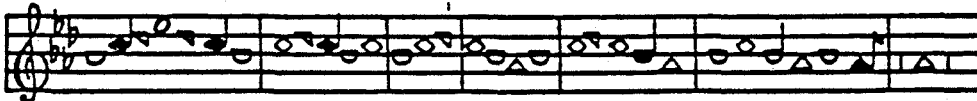
1. O Gott Ba - ter wir lo - ben dich
2. Off ne den Huh Herr bei - ner Sacht,
3. Gieb an - fern Her - ren auch Ser - rant,



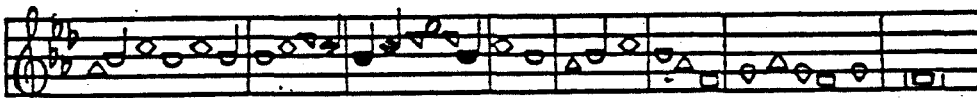
Huh bei - ne Gii - te frei - sen;
Gieb ih'n Eeis - heit dar - ne - sen,
Er - leuch - tung die auf Er - den,



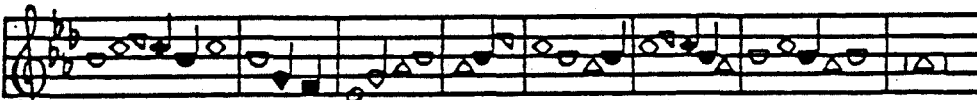
Das du dich O Herr ank - dich - lich,
Das sie dein Wort mag'n spre - chen recht,
Das dein Wort in uns wach se - lannt,



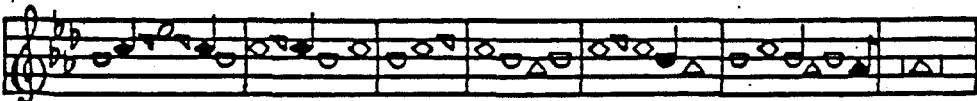
Es aus nen hast be - wie - sen,
Das dient zum from - men Ze - den,
Das wir fromm ma - gen wer - den,



Huh hast uns - Herr zu - sam - men g'föhrt
Huh mag - lich ist zu bei - nem Preis,
Huh le - ben in Ge - rech - tig - keit,



Huh zu er - mah - nen durch dein Wort,
Gieb uns Gun - ger nach sol - cher Speis,
Huh - ten auf dein Wort al - le zeit,



Gieb uns Ge - nade zu die - sen
Das ist zu - fer Be - geh - ren
Es bleib man zu - se - tra - ren.

Die Eigenartigkeit des Gesangs der Amischen ist nicht auf ihre Bücher zurückzuführen sondern auf ihre Singweise. In den fast dreihundert Jahren ihres Bestehens haben sie nie gedruckte Noten für die Lieder gehabt, die sie im Gottesdienst singen. Wie bei den Hutterern werden auch hier die Melodien von einer Generation zur anderen mündlich weitergegeben. Formale Singstunden kennt man nicht. Mit jeder weiteren Generation werden die Tempi langsamer und die Melodien ausgeschmückter. Der Gesang ist aber weder nasal noch durchdringend, sodass sich die melismenartigen Melodien sogar sehr angenehm anhören.

Eine weitere Tradition kann man auch nur in den wöchentlichen Gottesdiensten der Amischen finden, und zwar unter den Old Order Amish, die in Nordamerika ungefähr 37,000 getaufte Erwachsene zählen. Ihre Gemeinden sind in Bezirke eingeteilt, die abwechselnd jeweils jeden zweiten Sonntag Morgengottesdienst abhalten. Bei den üblichen grossen Familien käme die gesamte Anzahl von Mitgliedern und Angehörigen auf etwa 80,000 Personen, von denen also rund die Hälfte an jedem Sonntag des Jahres einem Gottesdienst beiwohnt.

Nun haben die Amischen eine Gottesdienstordnung eingeführt, derzufolge das zweite Lied immer das sogenannte Lob-Lied "O Gott Vater, wir loben dich" ist, welches immer zu derselben Melodie gesungen wird. Auf diese Weise singen in Nordamerika an jedem Sonntag etwa 40,000 Menschen denselben Text zu derselben Melodie zur gleichen Zeit in den jeweiligen Zeitzonen, und zwar an einem Sonntag in der einen Gruppe von Bezirken, am nächsten in der anderen. Meines Wissens ist Ähnliches in keiner anderen protestantischen Glaubensgemeinschaft zu finden.

Obwohl das Drucken von Noten für die Kirchenlieder der Amischen nie offiziell gutgeheissen wurde, ist es doch vorgekommen, das Einzelne diese Melodien niedergeschrieben haben, um sie für die Zukunft aufzubewahren.

DIE GENERAL CONFERENCE MENNONITE CHURCH

Die General Conference Mennonite Church, die 1860 offiziell als separate Gemeinschaft entstand, geht auf eine Spaltung in der Skippacker Ansiedlung im Jahre 1847 zurück. Als etwas später, nämlich im Jahre 1874, die russischen Mennoniten einzuwandern begannen, schlossen sich diese der Skippacker Splittergruppe an. Das erste Gesangbuch dieser Gemeinschaft war 1873 unter dem Titel "Gesangbuch zum Gottesdienstlichen und Häuslichen Gebrauch in Mennoniten Gemeinden" in Philadelphia erschienen und wurde 1885 in Elkhart, Indiana, neu gedruckt. Als sich die russischen Mennoniten weiter im Westen ansässig machten, nahmen sie jedoch jenes deutsche Gesangbuch mit, das 1767 in Preussen erschienen war und sie während ihrer Zeit in Russland begleitet hatte. Dieses Gesangbuch liessen sie etwas erweitert 1880 in Elkhart, Indiana, unter dem Titel "Gesangbuch in welchem eine Sammlung geistreicher Lieder befindlich" neu drucken. Als ein Teil dieser Gruppe, nämlich die Old Colony Mennonites, nach Mexiko auswanderten und sich von dort nach Zentral- und Südamerika verbreiteten, nahmen sie dieses Gesangbuch mit, welches auch ihr hauptsächliches Gesangbuch geblieben ist. Es wird noch heute in Nord-, Zentral- und Südamerika regelmässig verwendet. Neudrucke dieses Gesangbuchs, das nie mit Noten versehen worden ist, werden in Scottdale, Pennsilvanien, herausgegeben.

Unter dem Titel "Gesangbuch mit Noten" brachte die nordamerikanische Gruppe 1890 ein neues deutsches Gesangbuch mit vierstimmigen Notensätzen heraus. Dieses durchlief bis 1936 mehrere Nachdrucke. 1942 schliesslich erschien das neue "Gesangbuch der Mennoniten," das für die noch deutschsprachigen Gemeinden herausgegeben wurde.

Englische Gesangbücher

Dem wachsenden Interesse unter den General Conference Mennoniten an englischen Gesangbüchern wurde durch den Neudruck von "Many Voices" <Viele Stimmen>, welches vormals 1891 bei A. S. Barnes erschienen war, Rechnung getragen. Um den Anforderungen der Mennoniten zu entsprechen, wurde es etwas revidiert und unter dem neuen Titel "Mennonite Hymnal" <Mennonitisches Kirchengesangbuch> 1894 veröffentlicht. Dieses Gesangbuch diente den Gemeinden bis 1927, als ein neues unter dem Titel "Mennonite Hymnbook" <Mennonitisches Kirchengesangbuch> in Berne, Indiana, erschien, welches zweimal nachgedruckt wurde. Da jedoch noch immer grosses Interesse an deutschen Melodien herrschte, wurde 1940 ein vollkommen neues Gesangbuch, das "Mennonite Hymnary" <Mennonitisches Kirchengesangbuch>, herausgegeben. Es fand unter den Mennoniten weite Verbreitung und diente ihnen bis zum Erscheinen des jüngsten Gesangbuchs im Jahre 1969, dem "Mennonite Hymnal," welches gemeinsam mit der Mennonite Church herausgegeben wurde. Letztere liessen jedoch ihre Exemplare vom mennonitischen Verlag Mennonite Publishing House in Scottdale, Pennsilvanien, drucken und zwar mit "shaped notation" <d.h., einer Notenschrift, die viererlei Formen für die verschiedenen Tonintervalle verwendet>. Die General Conference Mennonites liessen ihre Gesangbücher vom Verlag Faith and Life Press in Newton, Kansas, mit runden <d.h., konventionellen> Noten drucken. Beide Religionsgemeinschaften verwenden demgemäss heute das gleiche Gesangbuch.

ANDERE KLEINERE GRUPPEN

Im Rahmen dieses Vortrags ist es nicht möglich, die Gesangbücher anderer kleiner Gruppen zu besprechen, die von diesen gelegentlich herausgegeben worden sind. Ich werde aber versuchen, die meisten dieser Gruppen namentlich anzuführen. Es sind die Mennonite Church; Church of God in Christ; Mennonites; Reformed Mennonites; Krimmer Mennonite Brethren; Defenceless Mennonites; und Mennonite Brethren in Christ. Auch Einzelpersonen haben ab und zu Gesangbücher aus privater Initiative veröffentlicht.

DIE "SINGING SCHOOLS" <SINGSCHULEN>

Die Singschulbewegung der Mennonite Church soll hier noch kurz erwähnt werden als die hauptsächliche Quelle für musikalische Schulung in den Gemeinden. Die englischsprachigen "Singing Schools" wurden noch vor der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts von Joseph Funk ins Leben gerufen und bis zum Anfang des zweiten Weltkriegs gepflegt.

Joseph Funk war 1778 im Bucks County in Pennsilvanien geboren und wanderte noch in seiner Kindheit mit seinen Eltern ins Rockingham County in Virginien aus. Nach seiner Heirat wurde er in der amerikanischen Singschulbewegung sehr tätig und brachte 1816 sein erstes Notenbuch in deutscher Sprache unter dem Titel "Die allgemein nützliche Choral-Musik" heraus. Dem folgte 1832 seine erste englische Sammlung, "Genuine Church

DREI SÄTZE DER MELODIE "O FOR A THOUSAND TONGUES TO SING"
(Text von Charles Wesley, 1707-1788)

METRE 2. LINGHAM. C. M. HYMN 1.—METH. COLL.

1. O for a thous - and tongues to sing, My great Redeemer's praise,
2. My gra - cious Mas - ter and my God, As - sist me to pro - claim,
3. Je - sus, the name that calms our fears, That bids our sorrows cease,
4. He breaks the pow'r of car - cell'd sin, He sets the pris - oner free;

My great Re - deemer's praise; The glories of my God and King.
As - sist me to pro - claim. To spread thro' all the earth a - broad
That bids our sorrows cease; 'Tis music in the sinner's ears, 'Tis life and health
He sets the pris - oner free; His blood can make the foul - est clean—

The triumphs of, The triumphs of his grace; The triumphs of his grace, The triumphs of his grace.
The honors of, The honors of thy name, The honors of thy name, The hon - ors of thy name.
'Tis life, and health and peace, 'Tis life, and health and peace, 'Tis life, and health and peace.
His blood avails, His blood avails for me, His blood avails for me, His blood a - vails for me.

VERSE 2. LINGHAM. C. M.

1 O for a thousand tongues to sing, My great Redeemer's praise,
 2 My gra - cious Mas - ter and my God, As - sist me to pro - claim,
 3 Je - sus the name that calms our fears, That bids our sorrows cease,
 4 He breaks the pow'r of can - cell'd sin, He sets the pris'ner free;

My great Redeemer's praise; The glories of my God and King, The triumphs of, The triumphs of his grace, The triumphs of his grace, The triumphs of his grace
 As - sist me to pro - claim, To spread thro' all the earth a - broad, The honors of, the honors of thy name, The honors of thy name, The hon - ors of thy name.
 That bids our sorrows cease; 'Tis mu - sic in the sin - ner's ears, 'Tis life, and health, 'Tis life, and health and peace, 'Tis life, and health and peace, 'Tis life, and health and peace
 He sets the pris'ner free; His blood can make the soul - est clean— His blood avails, His blood avails for me, His blood avails for me, His blood a - vails for me.

421

Highway C. M.

JOSEPH FUNK Arr. by F. L. A

1. O for..... a thou - sand tongues to sing My great Re -
 2. My gra - cious Mas - ter and my God. As - sist me
 3. Je - sus,..... the name..... that calms our fears, That bids our
 4. He breaks..... the pow'r..... of can - cell'd sin, He sets the

deem - er's praise, My great..... Re - deem - er's praise; The glo - ries
 to pro - claim, As - sist..... me to pro - claim. To spread thro'
 sor - rows cease. That bids..... our sor - rows cease, 'Tis mu - sic
 pris - 'ner free, He sets..... the pris - 'ner free; His blood can

of..... my God..... and King. The tri - umphs of the triumphs of his grace,
 all..... the earth..... a - broad. The hon - ors of the hon - ors of thy name.
 in..... the sin - ner's ears, 'Tis life and health. 'Tis life and health and peace,
 make..... the soul - est clean, His blood a - vails, his blood a - vails for me,

The tri - umphs of his grace,..... The tri - umphs of his grace.
 The hon - ors of thy name,..... The hon - ors of thy name.
 'Tis life and health and peace,..... 'Tis life..... and health and peace.
 His blood a - vails for me,..... His blood..... a - vails for me.

Music" <Echte Kirchenmusik>. Als sich Funk eine eigene Druckerei in Mountain Valley (später Singer's Glen umbenannt) einrichtete, gab er dem Notenbuch vom fünften Nachdruck an den neuen Titel "Harmonia Sacra." Seine Söhne nannten es im fünfzehnten Nachdruck "New Harmonia Sacra" <Neue Harmonia Sacra>.

Dieses Notenbuch war wohl das einflussreichste unter den zahlreichen "Tune Books" <Melodienbücher>, die in den Südstaaten gedruckt wurden. Im zwanzigsten Jahrhundert durchlief es noch sechs weitere Nachdrucke, von denen der letzte 1972 erschien. Obwohl das Buch in "Singing Schools" selbst keine Verwendung mehr findet, so gibt es doch alljährliche "Singings" <Singtreffen> im Staate Virginia, bei denen es noch verwendet wird. Erst kürzlich ist mir bewusst geworden, dass viele der Melodien in diesem Buch aus dem britischen Inseln stammen, womit der Einfluss englischen Liedgutes im Kirchenliederbestand der amerikanischen Mennoniten auch in dieser Hinsicht unterstrichen wird.

ZUSAMMENFASSUNG

Wenn wir die Aufgabe der Musik im mennonitischen Gottesdienst betrachten, so ist es bald ersichtlich, dass die deutsche Sprache der europäischen Vorfahren keineswegs vergessen ist. Für viele bedeutet sie ein teures Erbe, während sich andere für ihren Gebrauch unermüdlich einsetzen. Man kann ruhig behaupten, dass in der westlichen Hemisphäre an jedem beliebigen Sonntagmorgen rund hunderttausend direkte Nachkommen der Schweizer Brüder aus dem Jahre 1525 mit ihren deutschen Kirchenliedern ihre Stimmen zu Gottes Lob erheben. Es soll hier auch noch betont werden, dass alle diese Gruppen, die die deutsche Sprache bewahrt haben -- die Hutterer, Amischen, Old Colony Mennonites und Old Order Mennonites -- ohne Hilfe von Musikinstrumenten singen.

Jene Mennoniten, die die englische Sprache angenommen haben, haben die Möglichkeit, Musik als Kunstform zu studieren, denn an allen mennonitischen Oberschulen und Colleges wird vielseitiger Musikunterricht geboten. Obwohl auch bei diesen Mennoniten die Gemeinden im Gottesdienst früher a cappella gesungen haben, weisen heute doch viele Gemeinden Klaviere oder Orgeln und manche sogar regelrechte Kirchenchöre auf. Was auch immer die Auffassung der Mennoniten von der Aufgabe der Musik im christlichen Gottesdienst sein mag, sie sind sich darin einig, dass ihr Gesang immer so sein soll, dass er dem Reich Gottes Lob und Ehre bringt.

(Übersetzung von Hedda Durnbaugh.)

Summary

The German language has not forgotten in Mennonite services in America. Like others who preserves the German language, they sing without instruments. The Mennonites who accepted the English language can study Music at the Mennonite Colleges. They use instruments in their services and sometimes a choir.

SLAVIC TRADITIONS IN AMERICAN HYMNODY

by Jaroslav Vajda

By the law of averages, one would expect the number of translated hymns in American hymnals to equal roughly the proportion of ethnic constituents in American church bodies which produce hymnbooks. A cursory survey of the provenance of non-English hymns in American hymnals will reveal that by far the largest such ethnic source is German. And that for obvious reasons: the proportionately larger number of German immigrants, and the fact that German hymns began their migration into English-language hymnals earlier than other ethnic representatives. Other reasons for the smaller contributions of non-German ethnic groups to American hymnals will become evident as we turn our attention in this report to one of the smaller donor groups -- the Slavic traditions.

Numerous studies have examined and traced the sources of German hymns in English and American hymnals, and some of that investigation will be reported at this Conference.¹ Our presentation may serve to launch a more intensive examination of the Slavic traditions in American hymnody. We are therefore grateful to the planners of this international gathering for the opportunity to look into this subject, not only to ascertain the extent of such contributions, but also to identify prospects for further enrichment of American and English hymnody.

The Path of German Hymns into American Hymnals

The number of German hymns in American hymnals usually reflects the predominant ethnic background of their respective denominations and parallels the immigration curve of German settlers in this country.

Prior to that immigration, very few hymns of German origin were to be found in American hymnals, and those few were transported into American worship books from English collections. When Lutheran and Moravian immigrants began compiling English-language hymnals for their constituents, they incorporated large numbers of familiar hymns from their European tradition, often stiffly translated into a new and unfamiliar tongue.

Though a number of German hymns, mostly Lutheran, were translated into English shortly after the Reformation, not many of them became comfortable and beloved residents in the English worship repertory. It was only in the 19th century that an overflowing supply of translations became available to both English and American hymnal compilers through the masterful work of Frances Cox, the Borthwick sisters, and especially Catherine Winkworth. The latter's nearly 400 translations of 170 different German hymnwriters lead the list.² There is nothing to match their number or quality from any other ethnic source. A number of them have become established in the body of most English and American hymnals. Hardly any American (or English) hymnal would omit such sturdy classics as "A mighty fortress," "Praise to the Lord, the Almighty," "Now thank we all our God," "Wake, awake," "How brightly shines the morning star," and such beloved carols as "Silent night," and "From heaven above." Less than a handful of hymns from other ethnic sources occupy so firm a place in English-language hymnals.

Identifiable Slavic Traditions in American Hymnody

Our research for this report has yielded comparatively little Slavic representation in American hymnals. And the little that has been located is concentrated chiefly in Lutheran, Moravian and Roman Catholic hymnbooks. We are speaking of hymn texts translated directly from their Slavic originals or indirectly via a German translation into English. The latter are particularly difficult to identify, for Hussite and Bohemian Brethren hymns were sometimes simultaneously rendered in Czech and German or were written in German by Bohemian, Silesian, Moravian or Slovak authors.

Tracing known Slavic hymns to their sources, we come up with only six each in two Lutheran hymnals, 12 in the Summit Choirbook of 1983 and four in the Hymnal for Colleges and Schools. Possibly six can be traced to their Czech originals via German translations in the Hymnal of the Moravian Church (1969). This is not a negligible representation, and one which either equals or surpasses the number of other non-German ethnic hymns in American hymnals.

In our survey of 14 American hymnals, we found 25 hymns of Slavic derivation, not all of them different. These hymns were translations of Czech, Slovak, Polish, Silesian, Russian and Slavonic originals. Compared to the 245 hymns of German origin in The Lutheran Hymnal of 1941 and the 112 German hymns in the Moravian hymnal mentioned above, the small number of Slavic hymns is easily overlooked or unrecognized, hence leaving a rather faint impression on English or American hymnody.

At least 16 hymns in the Moravian collection and perhaps as many in The Lutheran Hymnal of the predominantly German Synodical Conference may be traced to writers born and working in Slavic territories, who no doubt spoke the Slavic language of their native land and made their hymnic contributions either in their own tongue or in German. These would very likely include such authors as John Augusta, John Amos Comenius, Petrus Herbert, John Roh (Horn), Jan Jelecky (Geletzky), Gabriel Komanovsky, Matthias of Kunwald, and Michael Weisse.³ Their hymns, even if written originally in Latin or German, could (and perhaps should) be noted as products of authors of Slavic descent or heritage, thereby bringing a special ethnic element into their hymnody.

To this number of more or less authentic hymn texts, we must add a fair and growing number of Christmas carols, half a dozen of which are scattered throughout various hymn and carol collections.

The Slavic tradition is stronger -- if not equally anonymous -- in

musical contributions, the vehicle by which most hymns are transported from one culture to another. Melodies usually identified as German, or by their German titles, are traceable to Slavic composers or folk sources, or have made their way into the ecumenical repertoire via their inclusion in German chorale-books. Tunes such as Gaudeamus pariter, Sonne der Gerechtigkeit, Mit Freud und Zart, Crusader's Hymn (Fairest Lord Jesus), Lobt Gott getrost mit singen, Gottes Sohn ist kommen, and perhaps a few more whose origin is likely Slavic if judged by distinctive musical characteristics. The most readily identifiable as to origin are the Christmas carols which are making their way into American hymnals after achieving recognition and popularity in independent song collections.

Musically, the identification of origins is more obvious. Musicologists like Bela Bartok, who analyzed more than 2,000 Slovak folk songs, could pick them out from among other Slavic melodies by their distinctive tonality, in this case the predominant Lydian mode which distinguished them from the neighboring Bohemian and Moravian folk songs. A similar analysis might be made of hymn tunes in order to identify Slavic characteristics in melodies presently attributed to other ethnic sources. Similar research in American secular music might identify the Russian/Jewish elements in Irving Berlin's show tunes and patriotic American songs, as well as other ethnic elements brought into music composed in America by composers born abroad. Certainly there is some ingredient in these compositions, sacred or secular, that enriches the music by its admixture of ethnic elements.

Somewhat similarly, in attributing authorship of certain hymn texts to specific individuals, one wonders about the particular character such authors bring to a text if it is written in a language other than the author's native tongue. For example, if a text is written by a Slavic author in Latin or German, as was the case with Ján Hus, Ján Roh and others. What Slavic elements gave their writings in another language a distinctive flavor that was not present or was different from the works of German writers writing from a German background? Far from being

an expert in linguistics, I have no trouble guessing the English authorship of a hymn text as distinguished from one by an American hymnwriter. The language of a Fred Pratt Green or a Timothy Dudley Smith differs noticeably from that of a Herbert Brokering, even though all three are writing in English. I suspect that texts written originally in German by writers born and living in Slavic lands also carry with them some genetic traces which some scholar might define some day. At any rate, this conjecture leads me to think that the Slavic tradition in American hymnody is probably there but as yet unidentified or being considered German.

Why the Disproportionate Number of Slavic Hymns?

1) The sources of available Slavic hymnody today are limited chiefly to Protestant hymnals, which serve a small minority in the Slavic countries, and these would have to provide the largest number of candidates to American hymnals. Roman Catholics developed their "hymnody" later and patterned it after the popular Protestant vernacular models of pre- and post-Reformation tradition.⁴

Eastern Orthodox and Roman Catholic Slavic traditions consist almost entirely of liturgical chants, canticles, plainsong and folksong, and in Catholic worship books, a substantial proportion of Marian songs and hymns. Some of this tradition was adopted or adapted by American Roman Catholic "hymnals." But hymns which most closely fulfill the definition of a hymn had to be derived from extant Protestant collections, chiefly Hussite, Bohemian Brethren, Czech, Moravian and Slovak Lutheran.

2) Because of language and nationalistic barriers, Slavic hymns were less accessible to translators than the more familiar German collections. German hymnwriters and composers were more intent on producing their own hymnody rather than translating that of their Slavic neighbors, even though German hymns were appreciated and translated wholesale into Slavic languages. And so, until the last generation, the Slavic tradition

has been virtually unknown or ignored in the West.

Naturally, then, English translators would go to the German tradition for their sources of European Protestant hymnody.

3) Because all ethnic groups in the U.S. in the first generation kept to themselves or were kept in ethnic enclaves and were receivers rather than givers in their new homeland, and since the large Slavic immigration took place about a century later than that of the Germans, non-Slavic churches have just recently begun to be aware of the treasures available to them in this hitherto neglected source.

Only within the past fifty years or so have translations of Slavic hymns appeared, been noted and seriously considered for inclusion in American hymnals of denominations with small or no Slavic constituencies. And these are entering American hymnals via church bodies with noticeable numbers of members of Slavic descent, i.e., Lutheran and Roman Catholic.

4) The genre of Slavic hymns faces the same obstacles in making the transition into English that the German tradition encountered more than a century ago. For one thing, Slavic language accents are similar to the German: predominantly trochaic and feminine rather than iambic and masculine. Hence it is easier and more natural to translate from one Continental language into another than it is from a European original into English.

Musically, too, the relationship between German and Slavic hymns is closer and more congenial than that between the chorale and the American Gospel song tradition. Even hymns of German derivation are noticeably different in flavor to the American palate, and this accounts for the dwindling number even of German chorales in the most recent American hymnals published by denominations with few or no German constituents.⁵

5) The predominant subject matter of Slavic hymns does not always synchronize with American cultural, historical or liturgical needs. The strongest Slavic hymns were written contemporaneously with Paul Gerhardt during the Thirty Years' War, expressing trust in God during apocalyptic times, or out of an unrelenting history of national oppression and religious persecution. There is little market in contemporary hymnals for this type of hymn, just as little as the Penitential Psalms would be more in demand than psalms of praise. The minor tone so criticized in German chorales is prevalent also in much Slavic hymnody, expressing as it does the cries of oppressed martyrs more than the triumphalistic shouts of an empire on which the sun never sets.

The Slavic Protestant repertory is equally replete with hymns from the period of Orthodoxy as it is from the period of Pietism, with the balance tending to lean in the direction of the theological emphasis when the hymnals were published. Should there ever be a demand for penitential hymns for times of great stress, or for hymns of strong confessional witness, for Kyries as well as Glorias, and for the survival of faith in the face of terror and martyrdom -- then American hymnody would find a ready armory of worship resources in the authentic expression of faith under fire in Slavic hymnic resources.

6) The journey of a hymn from one culture to another must be guided by a knowledgeable and enthusiastic sponsor, and such Slavic advocates have been outnumbered by the potential conveyors of German hymnody. And unless such promoters have a place on hymnal committees, it is unlikely that their potential contributions will be known, much less considered. This is especially true today when the song of the Church in Eastern Europe does not have the same freedom to develop and flourish that it has in the West. What hymns, if any, are being written or composed there today will not likely fit the mood and climate of the Church in America. Only informed Slavic hymnologists will be able to direct American hymnal compilers to appropriate hymns for translation for contemporary circumstances. The compilers of Laudamus, the Summit Choirbook, and three American Lutheran hymnals (The Lutheran Hymnal, The Lutheran Book of Worship and Lutheran Worship) have benefited

from such advocacy, resulting in the largest number of Slavic hymns as compared to other American hymnals.

7) The fountain of Slavic hymnody is no longer as productive as it was in the century before and after the Reformation. The fountainhead located in Bohemia began to dry up after the Battle of White Mountain in 1620, and the subsequent absorption of United Brethren hymnody into the German mainstream left the preservation of the Protestant hymnic treasures to the custody and nurture of the Church in Slovakia, Poland and pockets of Jugoslavia.⁶

Russian "hymns" as such are almost non-existent, their contributions being chiefly liturgical, as are the "hymns" of Roman Catholic origin, which are more folksong and liturgical in nature. This leaves Slovak (Czech) Lutheran hymnody as the most viable of all contemporary Slavic traditions -- and where the further development of an indigenous hymnody is, we hope, only temporarily thwarted by political restrictions. One has to go back to pre-Reformation and Reformation hymnody in Bohemia, Silesia, Moravia and Slovakia, and to the 17th to 19th century collections in Slovakia to locate candidates for translation into English that can take their place among the stalwart representatives of a character that would enrich English and American hymnals.

8) To a large degree, Slavic traditions worthy of transference to American hymnals may have missed their optimum opportunity to do so. Those hymns that did not get into the streams of English and American hymnody in the past century and a half may not fit comfortably into today's state of American hymnic art, and the large collections of Slavic hymns may be relegated to oblivion together with the dwindling number of German hymns in recent American hymnals.⁷ Similar trends can be traced in hymnals produced by Scandinavian Americans, in which large numbers of their ethnic hymns appeared in their first English hymnals and then rapidly dwindled in subsequent, more ecumenical hymnals, so that today their numbers are no larger than the Slavic representatives.

9) There are comparatively few Slavic hymns in present-day American hymnals, and there will not likely be many more in certain future hymn collections as they fail to meet the theological, cultural and musical styles of the last two decades of the 20th century. And though some ethnic hymns do make it into current hymnals, their lifespan may not last longer than one edition if they are not used by congregations.⁸

One should not be surprised to find in the first generation of immigrants -- and sometimes even in the second -- that ethnic and cultural blood ties are stronger and thicker than the ecumenical and supranational water ties of Baptism. The farther American churches are removed from heavily weighted ethnic constituencies, the less familiarity there will be with the respective cultural roots. And in the case of Slavic hymnody, the introduction of new hymns may be more quaint than captivating to the majority of non-Slavic worshippers.

Not only changing styles but also changing musical and poetic tastes determine the acceptability of new hymns. Though valiant in their intentions, one cannot expect a large body of African, Oriental or Middle Eastern hymns to leave a great imprint on American hymnody. Occasionally some ethnic hymn enjoys a meteoric rise in popularity and becomes established in the hymnic repertory of American hymnals, like "How great Thou art," and some of the German hymns we mentioned earlier, but generally large-scale influence of any ethnic culture has already been made.

Prospects for future enrichment from Slavic sources

Only as translators and musicians become acquainted with the past and present repertory of Slavic writers and composers will the number of potential additions to American hymnals increase. And only as hymnal compilers open their tables of contents to these candidates does the Slavic tradition have a chance to become a part of the American worshipper's repertory. As a bridge to that possibility, the British and American Hymn Societies can be the medium for introducing and testing such nomi-

nees via articles, examples and contests. And music publishers here and abroad can help introduce new translations between the publication of hymnals and supplements.

American hymnals have already been enriched greatly textually and musically by ethnic hymnody. And European and Asian hymnody is likewise participating in a universal expression of praise by welcoming and absorbing English and American compositions. The result is a greater sense of oneness with the Una Sancta and a multi-voiced chorus glorifying the Creator and Redeemer. In this God-pleasing activity every voice, no matter how small, can have a happy part.⁹

Zusammenfassung:

Slavischen Traditionen im Kirchengesang der USA

In amerikanischen Gesangbücher sind viel weniger Lieder aus der slavischen als aus der deutschen Tradition hineingekommen. Man findet einiges in lutherischen, moravischen und r.k. Gesangbüchern. Beachtenswert ist die (stärkere) Übernahme von slavischen Melodien.

Eingegangen wird auf die Frage warum verhältnismässig das slavische Liedgut so gering ist und wie in der Zukunft die Lage besser werden kann.

Infant Holy, Infant Lowly

44

1 In - fant ho - ly, in - fant low - ly, For his bed a cat - tle stall:
2 Flocks were sleep - ing, shep - herds keep - ing Vig - il till the morn - ing new

Ox - en low - ing, lit - tle know - ing Christ the child is Lord of all.
Saw the glo - ry, heard the sto - ry, Tid - ings of a Gos - pel true.

Swift - ly wing - ing, an - gels sing - ing, Bells are ring - ing, tid - ings bring - ing:
Thus re - joic - ing, free from sor - row, Prais - es voic - ing, greet the mor - row:

Christ the child is Lord of all! Christ the child is Lord of all!
Christ the child was born for you! Christ the child was born for you!

© Text: Polish carol; tr. Edith M. G. Reed, 1885-1933, alt.
Tune: Polish carol

♫ ZLOBIE LEZY
87878877

Let Our Gladness Have No End

57

1 Let our glad-ness have no end, Hal - le - lu - jah! For to earth did
2 See, the love-liest bloom-ing rose, Hal - le - lu - jah! From the branch of
3 In - to flesh is made the Word. Hal - le - lu - jah! He, our ref - uge

Refrain

Christ de - scend. Hal - le - lu - jah!
Jes - se grows. Hal - le - lu - jah! On this day God gave us
and our Lord. Hal - le - lu - jah!

Christ, his Son, to save us; Christ, his Son, to save us.

*Lyrics: Bohemian carol, 15th cent.; or unknown
Tune: Bohemian carol, 15th cent.*


NARODIL SE KRISTUS PAN
7474666

LENT


96

Your Heart, O God, Is Grieved


Cantor



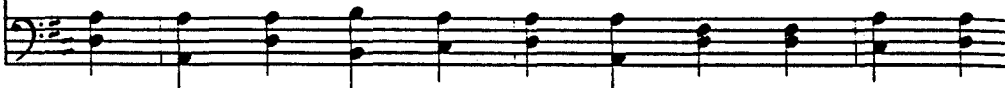

1 O God, Father in heav - en, have mer - cy up - on us.
 2 O Son of God, redeemer of the world, have mer - cy up - on us.
 3 O God, Holy Spir - it, have mer - cy up - on us.





Congregation




Your heart, O God, is grieved, we know, By ev - 'ry
 Your arms ex - tend, O Christ, to save From sting of
 O lav - ish Giv - er, come to aid The fee - ble

e - vil, ev - 'ry woe; Up - on your cross - for -
 death and grasp of grave; Your scars be - fore the
 child your grace has made. Now make us grow and

sak - en Son Our death is laid, and peace is won.
 Fa - ther move His heart to mer - cy at such love.
 help us pray; Bring joy and com - fort; come to stay.



© Text: Jiří Trnavačský, 1591-1637; tr. Jaroslav J. Vojda, b. 1919
Tune: Škuběty, Partitura, 1798

ZNÁME TO, PANE BOŽE NÁŠ
irregular

At the Lamb's High Feast We Sing

1 At the Lamb's high feast we sing Praise to
our vic - to - rious King, Who has washed us in the
tide Flow - ing from his pierc - ed side. Al - le - lu - ia!

2 Praise we him, whose love divine
Gives his sacred blood for wine,
Gives his body for the feast,
Christ the Victim, Christ the Priest.
Alleluia!

3 Mighty Victim from the sky,
Hell's fierce powers beneath thee lie;
Thou hast conquered in the fight,
Thou hast brought us life and light.
Alleluia!

4 Now no more can death appall,
Now no more the grave enthrall;
Thou hast opened Paradise,
And in thee thy saints shall rise.
Alleluia!

5 Easter triumph, Easter joy,
Sin alone can this destroy;
From sin's power do thou set free
Souls newborn, O Lord, in thee.
Alleluia!

6 Hymns of glory, songs of praise,
Father, unto thee we raise:
Risen Lord, all praise to thee
With the Spirit ever be.
Alleluia! Amen.

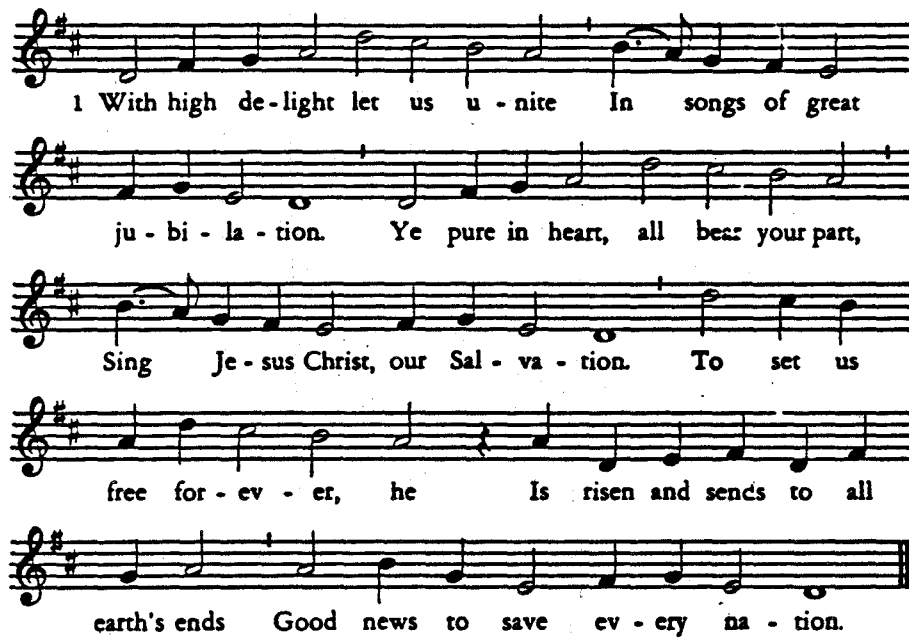
A-men.

Text: 17th-century Office hymn; trans. Robert Campbell (1814-68), cento, alt.
Tune: Sonne der Gerechtigkeit (15th-century tune; Bohemian Brethren, 1566) 7. 7. 7. 4

The Christian Year *EASTERTIDE*
Hymn of the Week, Easter III

734

With High Delight Let Us Unite



1 With high de-light let us u-nite In songs of great
ju-bi-la-tion. Ye pure in heart, all bear your part,
Sing Je-sus Christ, our Sal-va-tion. To set us
free for-ev-er, he Is risen and sends to all
earth's ends Good news to save ev-ery na-tion.

2 True God, he first from death has burst
Forth into life, all subduing.
His Enemy vanquished doth lie;
His death has been death's undoing.
"And yours shall be like victory
O'er death and grave," saith he, who gave
His life for us, life renewing.

3 Let praises ring; give thanks, and bring
To Christ our Lord adoration.
His honor speed by word and deed
To every land, every nation.
So shall his love give us above,
From misery and death set free,
All joy and full consolation.

Text: Georg Vetter (1536-99); trans. Martin H. Franzmann (1907-)
Tune: Mit Freuden zart (*Kirchengesang*, Bohemian Brethren, 1566)

8 . 8 . 8 . 8 . 8 . 8

Come, Ye Faithful, Raise the Strain

1 Come, ye faith-ful, raise the strain Of tri - um-phant glad-ness;
 God has brought his Is - ra - el In - to joy from sad - ness.
 'Tis the spring of souls to - day: Christ has burst his pris - on
 And from three days' sleep in death As a sun has ris - en.

2 All the winter of our sins,
 Long and dark, is flying
 From his light, to whom we give
 Laud and praise undying.
 Neither could the gates
 of death
 Nor the tomb's dark portal
 Nor the watchers nor the seal
 Hold thee as a mortal.

3 But today amidst thine own
 Thou didst stand, bestowing
 That, thy peace, which evermore
 Passes human knowing.
 Come, ye faithful, raise
 the strain
 Of triumphant gladness;
 God has brought his Israel
 Into joy from sadness.

! 4 "Alleluia!" now we cry
 To our King immortal,
 Who, triumphant, burst the bars
 Of the tomb's dark portal;
 "Alleluia!" with the Son
 God the Father praising;
 "Alleluia!" yet again
 To the Spirit raising. Amen.

A-men.

Text: John of Damascus (c. 696 - c. 754), cento; trans. John Mason Neale (1818 - 66), abr., alt.
 Tune: Gaudeamus pariter, Johann Hörn (c. 1490 - 1547) 7. 6. 7. 6. D

FOOTNOTES

1. For a detailed account of German hymns in American Hymnals, see "Lutheran Hymnody in North America" by R. Harold Terry in Hymnal Companion to the Lutheran Book of Worship by Marilyn Stulken (Philadelphia: Fortress Press, 1981, p. 88 ff.
2. Robin A. Leaver, in Catherine Winkworth (St. Louis: Concordia, 1978), p. 43, notes that Catherine Winkworth's Chorale Book for England never achieved its purpose as a hymnal, very few congregations adopting it for their public worship, but it did provide a rich mine of hymns for generations of hymn book editors.
3. John Julian, in Dictionary of Hymnology (New York: Dover Publications, 1957 ed.) vol. 1, p. 157, states that "it is very difficult, almost impossible to decide whether Weisse translated from the Latin directly or through the Bohemian The same remarks . . . apply to many" of the 97 hymns and their Bohemian counterparts in the German Unitas Fratrum hymn book of 1566.
4. Almost one-third of the hymns in the Slovak Catholic hymnal (Cantus Catholicici) of 1655 consists of Lutheran and pre-Reformation Bohemian hymns, many of which appeared in the Cithara Sanctorum, the Lutheran Slovak hymnal compiled by Juraj Tranovský in 1636. Burlas-Fišer-Hořejš, Hudba na Slovensku v XVII storočí (Music in Slovakia in the 17th century) (Bratislava, Czechoslovakia: Slovenská akadémia vied, Tatran, 1954), p.88.
5. Tranovský's classical Czechoslovak Lutheran hymnal, the Cithara Sanctorum of 1636, took one-half of its 415 hymns from earlier Czech, Moravian and Slovak hymn collections, and 74 translations of German hymns, that latter representation increasing to 450 out of some 1300 hymns in later editions of the Slovak hymnal. See "The Influence of Juraj Tranovský's Cithara Sanctorum in Slovakia" by Jaroslav Vajda in Slovakia, vol. XXX, no. 55/56 (1982-83), pp. 51-60.
6. John H. Johnson recounts the history of Moravian hymnody in America in his two articles on "Moravian Hymnody" in The Hymn, vol. 30, nos. 3 & 4 (July, October, 1979), pp. 167-177, 230-239). Johnson traces three, and possibly four, Czech hymns in the present Moravian Hymnal and several melodies derived from Czech hymnals.
7. While in England and in American Anglican hymnals, the number of German hymns has increased slightly, the number of German hymns in hymnals of American denominations with large German constituencies has been steadily decreasing. Hymns Ancient and Modern Revised (1922/1950) has 17 out of a total of 636 (3%); Songs of Praise (1931) has 31 in a total of 703 (4%); and the Anglican Hymn Book (1965) has 40 out of 663 (6%). The Lutheran Hymnal (1941) has 245 out of 660 (37%); Lutheran Worship (1982), 161 out of 520 (31%); The Lutheran Book of Worship (1978) a drop to 111 out of 569 (20%); and the Moravian Hymnal (1969) with its strong German background has retained only 112 German hymns out of 594 (19%) in its American worship book.

Footnotes

8. The editors of Hymns Ancient and Modern Revised (London: William Clowes & Sons, Ltd., 1950) state that in leaving out hymns from previous editions some were those "which had never really found favour" and most of the others "had to go on the assumption that they were not likely to last much longer . . . and by a justifiable anticipation might be discarded now." (Preface, vii)

9. The 1971 editions of the Slovak Lutheran hymnals (Tranoscius and Zpěvník) in Czechoslovakia contain nine English and American hymns in translation. Likewise, contemporary German hymnals and supplements carry a growing number of English and American hymns. The most recent collection of hymns arranged for choirs (Zborové spevy) published in Bratislava, Slovakia in 1983, is truly ecumenical and international, with representations from numerous nationalities, including seven Negro spirituals from the U.S.

BIBLIOGRAPHY

- Burlas-Fišer-Hořejš. Hudba na Slovensku v XVII. storočí. Bratislava, Czechoslovakia: Slovenská akadémia vied, 1954.
- Douglas, Winfred and others. The Hymnal Companion 1940. New York: Church Pension Fund, 1940.
- Dearmer, Percy and others. Songs of Praise Discussed. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1933.
- Johanson, John H. "Moravian Hymnody" The Hymn, vol. 30; nos. 3/4 (July, October, 1979) pp. 167-177/230-239.
- Julian, John, editor. Dictionary of Hymnology, vol 1. New York: Dover Publications, 1957 ed.
- Leaver, Robin A. Catherine Winkworth. St. Louis: Concordia Publishing House, 1978.
- Polack, William G. The Handbook to the Lutheran Hymnal. St. Louis: Concordia Publishing House, 1958.
- Stulken, Marilyn. Hymnal Companion to the Lutheran Book of Worship. Philadelphia: Fortress Press, 1981.
- Tablic, Bohuslav. Pamäti Česko-Slovenských básnikov. Bratislava, ČSSR: Tatran, 1974.
- Vajda, Jaroslav. A History of the Cithara Sanctorum. (B.D. Thesis), St. Louis: Concordia Seminary, 1944.
- "The Influence of Juraj Tranovský's Cithara Sanctorum in Slovakia," Slovakia, vol. XXX, nos. 55/56 (1982-83), pp. 51-60.

HYMNALS

- Anglican Hymn Book. London: Church Society, 1965.
- Book of Catholic Worship, The. Washington, D.C.: The Liturgical Conference, 1966.
- Catholic Book of Worship II. Ottawa, Canada: Canadian Conference of Catholic Bishops, 1980.
- English Hymnal, The. London: Oxford University Press, 1933/1960.
- Hymnal 1940, The. New York: Church Pension Fund, 1940.
- Hymnal for Colleges and Schools. New Haven, CT: Yale University Press, 1956.

Bibliography/Hymnals, cont'd

Hymnal and Liturgies of the Moravian Church. Chicago: Provincial Synods of the Moravian Church in America, 1969.

Hymnal of the United Church of Christ, The. Philadelphia: United Church Press, 1974.

Hymns Ancient and Modern Revised. London: William Clowes & Sons, 1950.

Lutheran Book of Worship, The. Minneapolis/Philadelphia: Inter-Lutheran Commission on Worship, 1978.

Lutheran Hymnal, The. St. Louis: Ev. Lutheran Synodical Conference in North America, 1941.

Lutheran Worship. St. Louis: The Lutheran Church-Missouri Synod, 1982.

Methodist Hymnal, The. Nashville, TN: The Methodist Publishing House, 1964/1966.

New Broadman Hymnal, The. Nashville, TN: Broadman Press, 1977.

Pilgrim Hymnal. Boston: The Pilgrim Press, 1958.

Service Book and Hymnal. Minneapolis, etc.: The Commission on the Liturgy and Hymnal, 1958.

Songs of Praise, Enlarged Edition. London: Oxford University Press, 1931.

Summit Choirbook, The. Summit, NJ: The Dominican Nuns Monastery of our Lady of the Rosary, 1983.

MITTEILUNGEN

--- Der Vorstand der IAH bittet alle Mitglieder das Bulletin wieder vermehrt als Information-Börse zu benützen.

Eingesandt werden können : Fragen, zu denen ein Leser vielleicht Antworten hat, und Informationen, die dem Einsender wichtig genug scheinen, um sie einer grösseren Leserschaft bekannt zu geben.

--- Anfrage von Dr. Gottfried Gille:

Ich plane eine Studie zur Verbreitung und Wirkungsgeschichte des Liedes 'Wer nur den lieben Gott lässt walten' von Georg Neumark. Für eine Unterstützung dieses Vorhabens wäre ich dankbar und möchte um folgendes bitten:

Zusendung von fremdsprachigen Texten mit Melodie zu diesem Lied, ebenso von deutschen Textfassungen in ausserdeutschen Gesangbüchern (möglichst als Ablichtung - Fotokopie). Dazu: Angabe des Übersetzers mit Entstehungsjahr der Übertragung; Titel des betreffenden Gesangbuches mit Erscheinungsjahr und Angabe des Abschnitts, dem das Lied zugeordnet wurde. Seit wann ist das Lied in der betreffenden Kirche im Gebrauch Information über Kompositionen im Bereich der Vokal- und Orgelmusik, in denen Melodie und/oder Text verarbeitet wurden. Zusendungen bitte an Dr. Gottfried Gille

DDR 5820 Bad Langensalza

Hohe Strasse 04

--- Beiträge ohne Zusammenfassung/Summary können nicht mehr aufgenommen werden.

