

**I.A.H.**  
**BULLETIN**

**21**



**RIJKSUNIVERSITEIT TE GRONINGEN**  
**INSTITUUT VOOR LITURGIEWETENSCHAP**

**JUNI 1993**





**IAH BULLETIN**

**Publikation der  
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH)  
International Fellowship for Research in Hymnology  
Cercle International d'Études Hymnologiques**

**Nr. 21  
Juni 1993**

**Rijksuniversiteit Groningen  
Instituut voor Liturgiewetenschap**

**1993**

**Redaktion:  
Dr. Jan R. Luth  
Instituut voor Liturgiewetenschap  
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104  
9712 SL Groningen**

**ISSN 0925-5451**

**IAH-Sekretariat:**

**Magda Riehm  
Beethovenstr. 2  
D-W-6900 Heidelberg**

*Erscheint in der Regel einmal jährlich*



## INHALT/CONTENTS

		Seite/Page
<i>In Memoriam</i>	Pál Péter Domokos Ulrich Teuber	5
Chr. Bunnars,	Was ist ein Hymnologe?	11
K.E. Oehler,	Friedrich Silcher: Neue Weisen und der Versuch von Kocher, Silcher und Frech, in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen	19
R.A. Leaver,	English Adaptations of German Tunes in the Nineteenth Century	42
K. Mrowiec,	Katholisches Polnisches Gesangbuch von P.M.M. Mioduszewski (1838-1853)	53
M. Smolik,	Kirchenlied in Slowenien im 19. Jahrhundert	66
U. Lippus,	The Tradition of Folk Hymnsinging in Estonia and an Introduction to the Estonian-Swedish Collections of Hymn Variants	68
U. Lippus,	The Psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of Folk Hymn Singing	81
V. Gradjadian,	Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101 of January 18, 1865. Its Influence over the development of Chanting in the Rumanian Church	86
A. Marti,	Hymnologische Beiträge zum 19. Jahrhundert im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie	96



J.R. Luth,	Das 19. Jahrhundert im I.A.H. Bulletin	98
G. Schille,	Schufen die Christen eigene Hymnen?	100
H. Göransson,	Report from Sweden	107
Adresse der Autoren		111



# In memoriam Pál Péter Domokos

Dezscó Legány

(Csikvárdotfalva, 28.6.1901 - Budapest, 18.2.1992)

Eines besonderen Wissenschaftlers wird gedacht. Wenn wir ihn nur mit einem einzigen Satz charakterisieren dürften, müßten wir den Titel seines größtangelegten Werkes heranziehen: "...dem lieben Vaterland wollte ich dienen". In der Tat, zeit seines Lebens wollte er dienen, niemals zur Geltung kommen.

Er wurde als sechstes Kind eines Landwirtes geboren. Die wissenschaftliche Laufbahn strebte er nicht an. Sein Studium absolvierte er an der Lehrerbildungshochschule für die Bürgerschule in den Fächern Mathematik Physik und Gesang Musik in Budapest. Drei Jahre später, 1926, kehrte er nach Csikszereda (heute: Mercurea-Ciuc, Rumänien) heim, wurde Assistent an der dortigen Lehrerbildungsanstalt und gründete einen Chor. Mit diesem Arbeitsbereich hätte er sich auch zufrieden gegeben und wäre im ruhmlosen Dämmerchein geblieben, wenn er nicht nach drei Jahren seine Arbeit verloren hätte, weil zwischen Rumänien und Ungarn kein Abkommen über die gegenseitige Anerkennung von Diplomen, die im jeweils anderen Land erworben wurden, bestand. Er mochte das Gefühl haben, abgeschnitten von der Jugend und vom Chor, den Boden unter den Füßen verloren zu haben. Die Not brachte ihn dazu, als Angestellter in einer Brauerei zu arbeiten; wohl fühlte er sich jedoch in jener Umgebung nicht. Damals bekam er das Buch *Das ungarische Volkslied* von Béla Bartók in die Hände, aus dem er erfuhr, daß weder Bartók noch Kodály zu der östlichsten, 100 000 Seelen starken Gruppe der Ungarn - jenseits der Karpaten - ,vorgedrungen war, zu den Csángós, um deren Lieder zu sammeln. Unter Aufbietung seiner geringen Ersparnisse, auch um den Preis von Entbehrungen, machte er sich auf den Weg zu den Csángós-Ungarn nach Moldawien auf, um deren ethnomusikologische, linguistische und Brauchtumsüberreste zu sammeln und Licht ins Dunkel ihrer Herkunft und Geschichte zu bringen. Der Unbekannte wurde anfangs beargwöhnt, und es brauchte seine Zeit, bis er sie zum Reden bringen konnte. Damit begann die wissenschaftliche Laufbahn von Pál Péter Domokos. Kleinere Arbeiten hatte er zwar auch zuvor schon veröffentlicht, sein erstes Werk jedoch, das hohen Maßstäben gerecht wird, war sein 1931 in Csiksomlyó (heute: Sumleu, Rumänien) herausgegebenes Buch "*A moldvai magyarság*" /Die Moldawienungarn/.



Allerdings fand er keinen Verlag für die Veröffentlichung des neuen, völlig unbekanntem und wertvollen Materials, das er zu seiner Arbeit gesammelt hatte. Da er seine überaus bedeutende Sammlung nicht dem Vergessen preisgeben wollte, sah er sich genötigt, sie auf eigene Kosten drucken zu lassen, was wegen seiner Arbeitslosigkeit nicht wenig Sorgen bereitete. Inzwischen hat das Buch "*A moldvai magyarság*" bis 1984 fünf Auflagen erlebt, jenes Werk, mit dem Pal Péter Domokos seinen Ruf als Wissenschaftler begründet hatte.

Sein finanzielles Fortkommen erwies sich, trotz seines hervorragenden Buches, als schwierig und brachte zahlreiche Probleme mit sich. Einen regelrechten wissenschaftlichen Posten bekleidete er zeit seines Lebens nicht. Dies tat jedoch seiner schöpferischen Arbeit keinen Abbruch. Nach einer zweijährigen Zwangspause wurde er in Kézdivásárhely (heute: Tîrgul-Secuiesc, Rumänien) Dozent an der Lehrerbildungsanstalt, 1933 suspendierte ihn der rumänische Staat einseitig. Er ging wieder auf Sammelreise nach Moldawien, und deren Ergebnis publizierte er später in zwei kleinen Bänden. Zurückgekehrt von seiner Reise, die sich bis in die Bukowina erstreckt hatte, bekam er von 1933-36 eine Stellung als Kantor-Lehrer in Gyergyóalfalu (heute: Joseni, Rumänien), von wo er nach Klausenburg versetzt wurde und das Amt des Pädagogiksekretärs beim katholischen Schulinspektorat von Siebenbürgen bekleidete. Die vielen Versetzungen entmutigten ihn nicht, der wissenschaftlichen Forschungsarbeit nachzugehen und zu publizieren. Die meisten seiner Artikel wurden in der Zeitschrift *Erdélyi Iskola* (Siebenbürgische Schule) veröffentlicht. Die von ihm selbst redigierten sechs *Gesangsbücher* für die Elementarschulen erschienen in jenen Jahren (1938-39). Etwas früher (1937) gab er unter dem Titel *Utijegyzések* (Reisenotizen) die im Manuskript erhalten gebliebene, 1799 entstandene Beschreibung von Graf József Teleki heraus, die eine der ältesten Beschreibungen des Szeklerlandes ist.

Als im zweiten Weltkrieg Nord-Siebenbürgen Ungarn zufiel, wurde Pal Péter Domokos zum Direktor der Lehrerbildungsanstalt von Klausenburg ernannt. In jenen Jahren erschienen zwei kleine Bände seiner Moldawien-Sammlung von 1933: *Mert akkor az idő napkeletre fordul* (Denn die Zeitenwende zeigt Sonnenaufgang), 1940 und *Adalékok Moldva történetéhez* (Beiträge zur Geschichte Moldawiens), 1940, sowie die dritte, erweiterte Ausgabe von *A moldvai magyarság*, 1941 und ein Jahr darauf dessen vierte Auflage.

Gegen Ende des Krieges flieht er, zusammen mit Ehefrau und vier Kindern nach Budapest, wo er das Amt eines Ministerialrates im Wohlfahrtsministerium bekleidet. Da er jedoch eine amerikanische Spende



für 2000 Waisenkinder (pro Kind drei Dollar und ein Paar Schuhe) angenommen und unter den 2000 Waisen aufgeteilt hatte, wurde dies als amerikafreundliche Propaganda ausgelegt und Domokos im Rahmen eines Disziplinarverfahrens entlassen. Von da an nahmen die Demütigungen kein Ende: er war Landarbeiter, von der Kommunistische Geheimpolizei zu unrecht bezichtigter "Verschwörer", Hilfsarbeiter auf dem Bau. Schließlich kam er, wegen Lehrermangels ins Budapester Attila József-Gymnasium, wo er, kaum 60 jährig geworden, sofort in Pension geschickt wurde. Trotz diesen Schicksalsschläge ließ Domokos sich nicht entmutigen. Er stellte Forschungen in Polen, in der Slowakei, daheim in Bibliotheken und in Rom an. Seine kürzeren, aber bemerkenswerten Studien erschienen vor allem in der Periodika *Ethnografia* und *Magyar Nyelv*, wie z.B. *Dimája* (1959), *Pogocsál* (1959), *Júlia szép leány* (Schönes Mädchen, Júlia, 1959), *A pávát őrző leány* (Das Mädchen, das über den Pfau wacht, 1959), *Hajnal, hajnalnóta, hajnalozás* (Tagesanbruch, Tagesanbruchlieder, Tagesanbruchfeiern, 1961), *Szültü* (1963), *Jóni metrum a magyar népzeneben* (Metrum ionicus in der ungarischen Volksmusik, 1964), *Magyar nyelvemlék Czenstochowában 1501-ből* (Ungarisches Sprachdenkmal in Czenstochowa aus dem Jahre 1501. 1966). Natürlich schrieb er auch für andere ungarische Zeitschriften und auch für ausländische, von Budapest über New York, Rom bis Sydney. Eine seiner größten Arbeiten ist die von 1956-1991 in drei Bänden herausgegebene *Csángó népzene* (Die Volksmusik der Csángós). Als er hörte, daß die ungarische instrumentale Tanzmusik des 18. Jahrhunderts völlig unbekannt ist, machte er sich sofort an die Arbeit und sammelte aus den Notenmanuskripten der Zeit das Musikmaterial von 246 solchen Tänzen und publizierte sie unter dem Titel *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* (Ungarische instrumentale Tanzmusik im 18. Jahrhundert. 1978).

Seine vielleicht hervorragendste Arbeit ist das 1519 Seiten starke Werk "*...édes Hazámnak akartam szolgálni*" (Dem lieben Vaterland wollte ich dienen"), welches das 1676 herausgegebene Cationale Catholicum des János Kájoni und die in 1841 von János Petrás Incze verfaßten *Tudósítások* (Berichte) umfaßt. Mit der ihm eigenen Bescheidenheit schreibt Pal Péter Domokos, daß er diese "zusammengestellt" habe; es geht jedoch um viel mehr. Kájonis Cationale enthält nur Texte mit Liedhinweisen, jedoch keine Melodien, weil die Druckerei von Csiksomlyó keine Noten hatte. Es war keineswegs leicht, im Abstand von 300 Jahren die den Texten zugehörnden Melodien ausfindig zu machen, zumal die Liedhinweise kaum eine Hilfe waren.

Es hätte sich, außer unserem hervorragenden Wissenschaftler, wohl kaum jemand gefunden, der sich in den Franziskanerklöstern in der Umgebung



von Csiksomlyó auf die Suche nach den von Kájonal selbst notierten Melodien gemacht hätte; und wo Domokos nicht fündig geworden war, versuchte er diese dem Gedächtnis des dort ansässigen Volkes zu entlocken. Zu den 820 Liedtexten gelang es ihm, die Melodien von 35 zu finden.

Auf jeden Fall war Pál Péter Domokos ein Phänomen, dessen weit verzweigtes, großes Wissen nur von seiner Bescheidenheit und seiner Bindung an das Volk übertroffen wurde. Sein vorbildliches Leben und seine Persönlichkeit werden künftige Generationen gewiß beeinflussen.



# In Memoriam Ulrich Teuber

## 1920 - 1992

Elisabet Wentz-Janacek

Eine IAH-Tagung ohne Ulrich Teuber kann ich mir kaum vorstellen. Er war immer da - mit seiner Frau Grete, die für sein Wohl in Hotel - und Studentenzimmern sorgte und uns alle ermutigte. Sicher hat sich Ulrich gefreut, dass die Tagung 1993 im Norden stattfinden sollte. Er war die Brücke zwischen dem Kontinent und Norden, selbst in Berlin geboren (Abitur da) und in Dänemark fachausgebildet (an dem Königl. Musikkonservatorium in Kopenhagen Organist, Kantor, Mag. art.) und berufstätig.

Ulrich Teuber war einer der "Urvater" der IAH. Bereits die 3. Arbeitstagung fand im Jahre 1965 in Fuglsang in Dänemark statt. Sie führte zu engeren Kontakten mit dem Norden.

In Vadstena 1971, meiner ersten Tagung, wurde ich stark von Ulrichs Talenten beeindruckt, u.a. sowohl von den Verhandlungen als Diplomat als auch als Dolmetscher. Seine eigene Vorlesung damals handelte nicht so sehr von dem faszinierendsten Aspekt des Tagungsthemas "Neuerer Kirchengesang und hymnologische Forschung" - er mußte sich mit der Urheberrechtsfragen beschäftigen -, überhaupt war Ulrich Tauber rechtskundig und organisationsfähig. Als Vertreter des Organistenverbandes in Dänemark hatte er Gebrauch dafür; viele Dienstreisen führten ihn nach verschiedenen Gemeinden und Verhandlungen. Als Lehrer an dem Königl. Musikkonservatorium in Kopenhagen, ab 1960 als Dozent, war er für die höhere Kirchenmusikerausbildung verantwortlich, hat sich aber immer mehr auch an der sog. Präliminärausbildung stark beteiligt. Qualitäts- und gehaltmässig wurden die kleineren Kirchenmusikstellen allmählich erhöht. Aber nicht nur organisatorisch sondern auch liturgisch und hymnologisch bedeutete Ulrich Teuber viel für die dänische Kirche. Er war z. B. musikalisch verantwortlich für die Vorschläge für die Abendgottesdienste (1954) und die Hauptgottesdienste (1960). Er hatte einen guten historischen und internationalen Überblick. Das alles kam auch den künftigen Pastoren zugute.

Die Chorarbeit lag Ulrich sehr am Herzen. Teilweise in Zusammenarbeit mit skandinavischen Kollegen bekamen die dänischen Jugendchöre eine festere Organisation. Besonders für neuere dänische Chormusik erschien eine Serie Musik in der Kirche bei Edition Egtved, wo Ulrich auch

engagiert war. Als Chorleiter in seiner eigenen Kirche Engehave in Grosskopenhagen, wo er seit 1949 arbeitete, pflegte er eine Chorarbeit, die auch uns in IAH zugute kam. Teilnehmer in Dubrovnik und Groningen erinnern sich sehr wohl an die junge Gruppe aus Engehave, die unseren Gottesdiensten unter Ulrichs Leitung eine reicheren musikalische Prägung gab. "Hier fand das theoretische Gespräch über hymnologische Fragen seine notwendige Ergänzung in praktischer und funktionsgerecht eingesetzter Hymnodie", meldete das IAH-Bulletin 1974.

In der nordische Kirchenmusikzusammenarbeit und in der grösseren Organisation Ecclesia Cantans war Ulrich lange eine der führenden Personen. Bei nordischen Kollegen bleibt seine starke Beteiligung in der Osternachtsmesse von Oosterhuis-Huijbers im Lunder Dom in "Nordiska kyrkomusikmötet" 1974 in starker Erinnerung.

Mag. art. Ulrich Teubers tiefe theoretische Kenntnisse - Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 1963 erwähnt seine hervorragenden Hugenottenpsalmsforschungen - vermählten sich also gut mit praktische moderner Kirchenmusikarbeit.

So hatte auch seine Persönlichkeit Breite und Tiefe. Wir erinnern uns gerne an seinen Humor, manchmal doppeldeutig und spitzig, der elegant in verschiedenen Sprachen zum Ausdruck kam, seine internationale Kontaktfähigkeit, seine Bestrebungen, Norden in die hymnologische internationale Arbeitsgemeinschaft fester einzufügen und - last but not least - seine freundschaftliche Treue.

**In großer Dankbarkeit**



# Was ist ein Hymnologe?

Aufgaben hymnologischer Arbeit nach Christian Palmer (1865)

Christian Bunnars

Die 'Evangelische Hymnologie' von Christian Palmer (1865) gehört zu den Darstellungen, die im 19. Jahrhundert die Hymnologie wissenschaftstheoretisch begründet haben<sup>1</sup>. Der Tendenz des Jahrhunderts zu enzyklopädischen Wissenschaftsentwürfen verpflichtet, liegt das Besondere der Darstellung von Palmer in einer theorieorientierten Fundamentierung und Systematisierung der Hymnologie. Palmer kommt auch auf die Person des Hymnologen zu sprechen. Daß das vor allem in der Einleitung des Buches, ja im ersten Satz derselben geschieht, mag für das 19. Jahrhundert mit seiner Hochschätzung der Persönlichkeit symptomatisch sein<sup>2</sup>. In den Aufgabenbestimmungen für den Hymnologen sammelt sich wie in einer Linse vieles von Palmers Theorie über die Hymnologie. Wesentliche Kennzeichen hymnologischer Arbeit, wie sie Palmer entwickelt hat, haben bis heute Vorbildfunktion.

## Wissenschaftler

Der Hymnologe muß nach Palmers Sicht bei seiner Arbeit wissenschaftlich orientiert sein. Hymnus und Hymnologie sind zu unterscheiden. Der Begriff 'Hymnus' bezeichnet für Palmer 'das ganze Gebiet kirchlich-religiöser Dicht- und Tonkunst'<sup>3</sup>. Der Begriff 'Hymnologie' demgegenüber meint die Wissenschaft von diesem Gebiet, also ein

---

<sup>1</sup> Das Buch erschien im Verlag J.F. Steinkopf Stuttgart: *Christian Palmer, Evangelische Hymnologie*, Stuttgart . 394 S.

<sup>2</sup> *Hans Heinrich Eggebrecht*, einer der führenden Musikwissenschaftler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, hat kürzlich in analoger Weise den persönlichkeitsbedingten Ausgangspunkt seiner Wissenschaftsbemühungen dargelegt und sich dabei u.a. auf das 19. Jahrhundert berufen. Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991. S. 741 ff.

<sup>3</sup> *Palmer* S. 1. Der umfassende Begriff von Hymnologie, wie ihn Palmer definiert hat, ist zwar bis heute in Anwendung, erfährt de facto aber immer wieder Einengungen, indem er häufig nur als Wissenschaft vom Kirchenlied verstanden wird. Vgl. zum Begriff auch Markus Jenny, Artikel 'Hymnologie', in: *Theologische Realenzyklopädie* 15 (1986), S. 770-778.

forschendes, theoretischen Grundsätzen verpflichtetes, kritisches Verhalten. Es könnte zwar vorkommen, bemerkt Palmer, daß ein Hymnologe auch selbst Dichter oder Komponist sei, doch das sei ein mehr zufälliges Zusammentreffen; kennzeichnend für hymnologisches Arbeiten sei dessen wissenschaftlicher Charakter.

### *Historiker*

In seinem Wissenschaftsgebiet arbeitet der Hymnologe in verschiedenen Bereichen. Die historische Dimension ist dabei wesentlich. Er betrachtet "die Producte selbst, wie sie zeitlich an's Licht getreten, in den Gebrauch der Kirche aufgenommen und von ihr bewahrt worden sind als Mitträger ihres geistlichen Lebens ..." <sup>4</sup>. Interessanterweise hat Palmer mit dieser Definition bereits darauf hingewiesen, daß zur historisch arbeitenden Hymnologie neben entstehungsgeschichtlichen auch rezeptions- und wirkungsgeschichtliche Untersuchungen gehören. Nicht ohne polemischen Unterton gegenüber einer nur am Historisch-Faktischen, gar nur am Minutiösen ausgerichteten historischen Arbeit fordert Palmer, der Hymnologe dürfe nicht nur registrieren und summieren, er müsse auch systematisieren, differenzieren und intrepetieren; "es gehört zu seinem Fache, daß er sowohl das Gemeinsame in allen diesen Producten, als das Besondere und Individuelle erkennt, was sich in jedem derselben darstellt, und was sich nach Zeiten, nach Confessionen, nach geistigen Richtungen, nach Persönlichkeiten gruppiert und mit diesen wechselseitig sich charakterisiert" <sup>5</sup>. Palmer spiegelt mit solchen Forderungen, beispielsweise der des historischen Vergleichs, Grundsätze geschichtswissenschaftlicher Arbeit wider, wie sie im 19. Jahrhundert erstmals entwickelt worden sind.

### *Biograph*

In Verbindung mit der historischen Aufgabe, aber eigens akzentuiert, nennt Palmer biographische Bemühungen im Bereich der Hymnologie. So sehr zwar von einer Differenz zwischen Kunst und Leben auszugehen sei, so seien doch auch die Kunstwerke mit dem "eigenen Leben" (sc. ihrer Urheber) äußerlich und innerlich verflochten. "Wie die Commentatoren unserer großen weltlichen Dichter uns die Werke derselben mit biographischen Mitteln illustrierten, so ist ein Wissen gleicher Art auch

---

<sup>4</sup> Palmer, a.a.O., S. 2.

<sup>5</sup> A.a.O., S.2.



von Hymnologen in Betreff der kirchlichen Dichtungen zu fordern<sup>6</sup>. Tatsächlich hat ja das 19. Jahrhundert eine Fülle von hymnologisch-biographischen Untersuchungen hervorgebracht<sup>7</sup>. Das entsprach einerseits der historischen Leidenschaft, andererseits der die Rolle der Persönlichkeit betonenden Geschichtsschreibung des Jahrhunderts. Palmer hat den Traditionszusammenhang der hymnologischen Biographik seiner eigenen Zeit zur Art und Weise hymnologischer Arbeit im Pietismus hervorgehoben<sup>8</sup>. Im Unterschied zum damaligen Hauptinteresse der Erbauung müsse die Biographik in der Gegenwart freilich von wissenschaftlichen Grundsätzen geleitet sein.

### *Bibliograph*

Unerläßlich für den Hymnologen ist bibliographische Arbeit. Schon die bloße Autopsie der "massenhaften" Gesangbuchliteratur sei von hohem Reiz; zu ihr habe die Erforschung von Auswahl, Anordnung und Redaktion der Lieder sowie von Gesangbuchvorreden zu treten. Damit werde ein "für die Geschichte des kirchlichen Lebens höchst wichtiges Feld erschlossen"<sup>9</sup>. Gerade das zunächst "trocken" erscheinende Feld der Bibliographie ist für Palmer ein Anlaß, um davon zu sprechen, daß der Hymnologe seine Arbeit als Kirchenchrist tun werde.

Gesangbuchgeschichte ist ein Zeugnis für die geistliche Lebensgeschichte der Kirche. Palmer zeigt damit seine Verbundenheit mit dem neuen kirchlichen Sinn des Jahrhunderts, wie er nach der Zeit der Aufklärung entstanden war und sich zuerst besonders in den theologischen Entwürfen von Schleiermacher und Claus Harms dokumentiert hatte<sup>10</sup>. "Wem das Christenthum noch etwas mehr, als ein aus dogmatischen Begriffen und Beweisen gezimmertes System, wem es Leben ist...: für den hat dieser

---

<sup>6</sup> A.a.O. S. 2

<sup>7</sup> Vgl. die entsprechende Auflistung bei Palmer selbst, S. 10.

<sup>8</sup> Vgl. neben anderen Bemerkungen Palmers zum Pietismus bes. S.6: "Wir werden daher nicht irren, wenn wir diesen hymnologischen Fleiß (sc. in der ersten Hälfte des 18.Jh.) als eine der vielen lebendigen Bewegungen ansehen, die von der Spener'schen Erregung sich herdatiren, womit auch die Chronologie derselben übereinstimmt".

<sup>9</sup> Palmer, S.3.

<sup>10</sup> Vgl. die Erwähnungen von Schleiermacher und Harms nach dem Namenregister bei Palmer, für unseren Zusammenhang besonders S. 5.

bibliographische Zweig der Hymnologie darum einen ganz besonderen Reiz..., weil aus diesen rothen und schwarzen Bänden ganze Generationen allsonntäglich gesungen, weil zum mindesten Jahrzehnte lang zahllose Gemeinden ihre wichtigsten, ernstesten Lebensmomente von der Wiege bis zum Grabe durch dieser Bücher Inhalt geweiht haben. Wenn irgendwo, so liegt in diesen Büchern ein Stück Leben, Leben der Gemeinde Christi auf Erden vor uns..."<sup>11</sup>.

### *Kritiker*

Hymnologische Arbeit ist kritisch bestimmt und unterscheidet sich damit von einer nur sammelnden, erklärenden oder auf erbauliche Anwendungen Tätigkeit. Erst dort wirkt wissenschaftlich kritischer Geist, wo "mit historischem Geiste das ganze Material beherrscht" und "von höheren Gesichtspunkten aus beleuchtet" wird<sup>12</sup>. Als Voraussetzung wissenschaftlicher Kritik nennt Palmer "feste Grundsätze über Wesen und Zweck des geistlichen Liedes" sowie "eine höhere Idee von geschichtlichem Zusammenhang und geschichtlicher Entwicklung"<sup>13</sup>. Solches auszubilden, dazu hätten die Diskussionen über Lied- und Gesangbuchveränderungen in der Aufklärungszeit beigetragen, positiv sodann die Romantik und das durch Schleiermacher vorbereitete Neuerwachen kirchlicher Gesinnung, ist doch "mit dem Erwachen kirchlichen Sinnes das Erwachen historischen Sinnes" verbunden gewesen<sup>14</sup>. Erste Früchte davon sieht Palmer in den hymnologie-historischen Darstellungen Langbeckers (1830), Hoffmann von Fallerslebens (1831, 1832, 1835) und Kochs (1. Aufl. 1847) gegeben sowie in den "Reformen" von Gesangbüchern seit Ende der dreißiger Jahre und in den Sammelwerken u.a. von Knapp (1837, 1850, 1864) und Bunsen (1833, 1846).

### *Vermittlung*

---

<sup>11</sup> Palmer, S.3. Als bedeutendste Belege bibliographischen Arbeitens von Hymnologen seiner Zeit nennt Palmer die Werke von Wackernagel.

<sup>12</sup> Palmer, S.6.

<sup>13</sup> A.a.O., S.7 f.

<sup>14</sup> A.a.O., S.9. Ob Palmers Urteil über den fehlenden historischen Sinn bei Aufklärungshymnologen ganz zutreffend sei, hat Konrad Ameln im Blick auf die "Literaturgeschichte der Kirchenlieder" von F.F.Tr. Heerwagen (1797) im Frage gestellt. Vgl. Konrad Ameln in: JbLH 28 (1984), S. 161.



Mit einigen Bemerkungen offenbart Palmer - mehr unbeabsichtigt, aber dadurch umso deutlicher -, wie sehr seine Bemühungen um die Hymnologie als Wissenschaft von einer neuen geistesgeschichtlichen Konstellation mitbestimmt worden sind. Bereits Schleiermachers - bis heutige wichtiges - Konzept von Praktischer Theologie war auf dem Hintergrund neuer Unkirchlichkeit entstanden, wie sie die Entwicklung der Moderne mit sich brachte. Christian Palmer hat sich mehrfach auf hymnologietheoretische Ansätze bei Schleiermacher bezogen; er ist auch im Wahrnehmen der neuen Unkirchlichkeit Schleiermacher verbunden, gewesen.

Die Zeit der Aufklärung hat zwar in ihrem Umgang mit Kirchenlied und Gesangbuch nach Palmers Urteil wenig historischen Sinn erkennen lassen; sie hat aber zuerst die Differenz zwischen überlieferten Glaubensaussagen und Zeitgeist empfunden. "Nun aber, wenn einmal der Wahn dieser Stabilität (sc. der gewissermaßen "naiv" geltenden Kirchenlieder-Wahrheiten) gebrochen wird, und zwar nicht etwa in Folge theoretischer Studien, sondern weil ein praktisches Bedürfnis, weil die Incongruenz des kirchlich Bestehenden mit dem ganz veränderten Bewußtsein, mit einer neuen Welt- und Lebensanschauung auf Reformen hintreibt: dann tritt das geschichtliche Interesse in sein Recht ein; sei es, daß man durch geschichtliche Nachweise und Schärfung des geschichtlichen Sinnes das Alte retten, es trotz jener Incongruenz mit dem Neuen als ein Berechtigtes erkennen lassen will, oder sei es, daß man beabsichtigt, gerade an der Geschichte der Liederdichtung die Veränderlichkeit, die Zeitlichkeit und Zufälligkeit in's Licht zu setzen, die auch diesem Zweige kirchlicher Production anhafte"<sup>15</sup>.

In der Theologiegeschichte gilt Palmer als "Vermittlungstheologe", d.h. als einer, der zwischen neuer Kirchlichkeit, Erweckungsbewegung und theologischem Liberalismus im 19. Jahrhundert zu vermitteln suchte. Solche Vermittlung war aber nicht nur eine innertheologische Bemühung, sie suchte auch das Gespräch mit der Zeit. Hymnologie soll für Palmer in seiner durch Unkirchlichkeit bedrohten Gegenwart das kirchliche Bewußtsein stärken und es bewahren helfen. So dringt Palmer beispielsweise darauf, den Lehrerstand weiterhin für den Orgeldienst im Gottesdienst heranzuziehen, weil die Verbindung von Kirche und Lehrerstand "eines der Bande sei, die den ätzenden Einflüssen und

---

<sup>15</sup> Palmer, S.6 f.

zerstörenden Tendenzen Widerstand leisten und Stand halten"<sup>16</sup>.

Wie an Palmer zu sehen, hängt die Entwicklung der Hymnologie als Wissenschaft im 19. Jahrhundert also auch damit zusammen, daß sich Gottesdienst und Kirchenmusik in zunehmenden Maße nicht mehr von selbst verstehen. Aus der veränderten kirchen-, geistes- und sozialgeschichtlichen Situation folgt nach Palmer für den Hymnologen, daß er seine Arbeit auch als Vermittlungsaufgabe zwischen Kirchlichkeit und Zeitgeist zu verstehen hat. Ob die Lösungswege, die Palmer gezeigt hat, angemessen und hinreichend waren, kann von späterer Perspektive aus gefragt werden. Die Aufgabe jedenfalls war erkannt. Was Palmer über die Theologie insgesamt gesagt hat, darf auch für seine Hymnologie gelten, daß sie nämlich "sich gegen die Wirklichkeit, gegen das Leben nicht absperrt, sondern daß sie, um ins Leben einzugreifen, das Leben selber begreift und versteht"<sup>17</sup>.

### *Ästhetiker*

Indem der Hymnologe Theologie ebenso wie theoretische und praktische Kunstlehre zu behandeln hat, steht er "zwischen zwei Feuern"<sup>18</sup>. Ästhetiker und Künstler werfen ihm Dilettantismus vor. Theologen meinen häufig, er sei zu wenig Theologe. Einige meinen sogar, hymnologische Arbeit sei Zeitverschwendung, sei eine Erniedrigung der theologischen "Gelehrtenwürde"<sup>19</sup>. Den Theologen, die so dachten oder denken, hält Palmer "Rohheit und Borniertheit" vor<sup>20</sup>. Der Hymnologe soll sich weder durch die Vorwürfe der Ästhetiker noch der Theologen entmutigen lassen.

Gleichwohl muß der Hymnologe die "eigenthümliche Schwierigkeit", die "das so friedliche Gebiet der Hymnologie" auszeichnet und die in ihrer Interdisziplinarität gründet, anerkennen. Freilich meint Palmer, was die Kunst anlangt, so sei die Kluft zwischen Künstler und Dilettant nicht unüberbrückbar. Wer als Hymnologe "mit wissenschaftlicher Bildung ein

---

<sup>16</sup> A.a.O., S.386 f.

Christian Palmer , 1811-1875, war zunächst Pfarrer in Württemberg, seit 1852 ordentlicher Professor für Moral und Praktische Theologie in Tübingen.

<sup>17</sup> A.a.O., S. 3.

<sup>18</sup> A.a.O., S. 2.

<sup>19</sup> A.a.O., S.4.

<sup>20</sup> S. 5.

tieferes Interesse an der Kunst, fleißige Beobachtung und praktische Übung" verbinde,<sup>21</sup> der sei auch zu eigenem Urteil in ästhetischen und praktisch-künstlerischen Fragen fähig. Diese optimistische Sicht Palmers erklärt sich aus dem komplexen Bildungsideal des 19. Jahrhunderts und auch der damaligen Wissenschaftssituation, in welcher beispielsweise eine eigene Musikwissenschaft noch ganz in ihren Anfängen stand. Auf die Palmer nachfolgende Entwicklung muß bis heute hin gesehen, die Gefahr eines Dilettantismus als bleibendes Wissenschaftsproblem der Hymnologie bezeichnet werden. Dieses Problem ist durch die Differenzierungen im ästhetischen, künstlerischen und theologischen Bereich noch gesteigert worden. Was Palmer und dem 19. Jahrhundert noch als einer Einzelpersonlichkeit zumutbar erschien, nämlich eine Bearbeitung des ganzen Wissenschaftsgebietes der Hymnologie, das konnte im 20. Jahrhundert nur noch von einer Arbeitsgemeinschaft von Forschern bewältigt werden<sup>22</sup>.

### *Theologe*

Die Hymnologie gehört für Palmer wissenschaftssystematisch in die Praktische Theologie und hier im engeren Sinn in die Liturgik. Die Begriffe Kirchenlied und Kirchenmusik bestimmt Palmer durch die Bindung von Lied und Musik an den Gottesdienst. Hymnologische Arbeit in all ihren Verzweigungen ist ihm theologisch-kirchliche Arbeit. Der Hymnologe in Palmers Sicht ist praktischer Theologe. Als solcher hat er das außertheologische Gebiet der Ästhetik zu berücksichtigen (so wie das in der Predigtlehre mit der Rhetorik, in der Katechetik mit Pädagogik und Didaktik geschieht). Als Theologe hat der Hymnologe Klarheit zu gewinnen über die Theorie des Gottesdienstes. Ihr muß er die theologische Ästhetik zuordnen, und im Blick auf den Gottesdienst sind kirchliche Dicht- und Tonkunst zu behandeln<sup>23</sup>. Als praktischer Theologe wird der Hymnologe zu guten Entscheidungen in Fragen von Dichtung, Musik, Gesangbuch und gottesdienstlich-musikalischer Praxis anzuleiten suchen. Er wird bestrebt sein, das Verständnis für kirchliche Kunst unter Pfarrern, Lehrern und Laien zu wecken und zu fördern. Das geschieht vor

---

<sup>21</sup> S.III f.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Markus Jenny, a.a.O., S. 775, der das ökumenische Miteinander heutiger hymnologischer Arbeit hervorhebt.

<sup>23</sup> Seine Systematik der Hymnologie hat Palmer in Kurzfassung in seinem Buch, S. 24 f., dargelegt.



allem so, daß 'die höheren, allgemeineren Gesichtspunkte' aufgewiesen werden, 'unter welchen betrachtet das Einzelne sich erst in seinem vollen Werthe darstellt und zu höherem Genusse gereicht'. In dieser Bestimmung zeigt sich noch einmal Palmers Bemühung um die Hymnologie als einer wissenschaftlichen Theorie. Dient der Hymnus 'der Ehre Gottes und der Erbauung der Gemeinde' unmittelbar, so tut das die Arbeit des Hymnologen mittelbar<sup>24</sup>.

### Abstract

The theory of hymnology as a scholarly discipline is illustrated through the work of hymnologist Christian Palmer (1811-1875). This includes references to the place of his *Evangelische Hymnologie* ("Protestant hymnology") of 1865 within the disciplines of intellectual history and historical theology. According to Palmer, the hymnologist works as a scholar, historian, biographer, bibliographer, critic, mediator, and aesthetic. In its essence, however, his work is that of practical theology.

---

<sup>24</sup> Palmer, S.V.

**Friedrich Silcher: Neue Weisen  
und der Versuch von Kocher, Silcher und Frach,  
in Württemberg den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen  
K. Eberhard Oehler**

**Der Musiker Friedrich Silcher**

Im kleinen Weinort Schnait im Remstal in Württemberg war der Vater Carl Silcher (1755-1799) Schullehrer. Der Gemeinderat hatte sich für ihn entschieden wegen seiner bewährten Rechtschaffenheit und guter "Conduite", wegen seiner großen pädagogischen Begabung, seiner feinen Methode und vernünftigen Schulzucht und wegen seiner vorzüglichen Musikalität [1].

Philipp Friedrich Silcher wurde dort am 27. Juni 1789 als viertes Kind geboren. Seinen Vater verlor er schon mit fünf Jahren. Sicher hat er von ihm seine Musikalität geerbt. Die Mutter heiratete - vor allem ihrer Kinder wegen - den Amtsnachfolger ihres Mannes Heinrich Wegmann. Nach der Konfirmation ging der Vierzehnjährige im Jahre 1803 in den Nachbarort Geradstetten zum Schulmeister Georg Michael Mayerlin, einem tüchtigen Schulmann und angesehenen Methodiker mit vorzüglichem Talent zur Musik und namentlich zum Singen, in die Lehre. Dort erhielt Silcher auch Klavierunterricht. Die dortige Gemeinde hatte den besten Kirchengesang im ganzen Kirchenbezirk.

1806 ging Silcher als Provisor zunächst wieder in seinen Heimatort Schnait. Dort "traktierte" der siebzehnjährige Provisor die Orgel und erfreute sich darin großer Beliebtheit [1]. Im gleichen Jahr noch kam Silcher nach Fellbach, wo der Lehrer Nikolaus Ferdinand Auberlen, Angehöriger einer bedeutenden württembergischen Musikerfamilie, als großer Pädagoge und vorzüglicher Musiker tätig war. Hier konnte er sich im Orgelspiel weiter ausbilden.

1807-1809 war Silcher Schulprovisor und Privatlehrer bei der Familie Berlichingen in Schorndorf [2]. 1809 wurde er Lehrer an der Mädchenschule in Ludwigsburg. In dieser Zeit begegnete er Carl Maria von Weber. In Ludwigsburg verkehrte Silcher beim dortigen Oberhelfer (Stadtpfarrer) Bahnmaier. In dessen Haus wurde die Hausmusik gepflegt. Und Silcher beteiligte sich daran als Komponist und als Musiker. 1815 schied Silcher aus dem Schuldienst aus. Er wurde zunächst Musiklehrer in Stuttgart und studierte dort gleichzeitig bei K.Kreutzer und J.N.Hummel Klavier und Komposition. Auf Anregung von Bahnmaier, der inzwischen Theologieprofessor in Tübingen geworden war, wurde Silcher im Jahre 1817 als Universitätsmusikdirektor und als Musiklehrer am Ev.-theol. Stift und später auch am kath. Konvikt in Tübingen berufen. Zu seinen Stiftdschulern gehörten u.a. der schwäbische Dichter Eduard Mörike (1804-1875), der Philosoph und Theologe David Friedrich Strauß (1808-1874), der Schriftsteller und Philosoph Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) und der schwäbische Dichter Wilhelm Hauff (1802-1827).

Silchers Arbeitsvertrag als Universitätsmusikdirektor in Tübingen von 1818 legte fest, er habe darauf hinzuwirken, daß bei den Predigtübungen allmählich mehrstimmiger Gesang entstehe, und er habe vorzüglich dafür zu sorgen, daß die Kirchenmusik mehr in Ansehen komme. Silcher solle dem allseits beklagten

Verfall der Kirchenmusik, speziell auf dem Gebiet des Chorals entgegenwirken und den Unterricht auf die Veredelung des Choralgesangs einrichten [3]. Das Ziel war die Einführung des vierstimmigen Gemeindegesangs zur "Hebung des Liturgischen". Dabei orientierte man sich an Vorbildern in der reformierten Schweiz.

Um schon die Schüler in den Schulen an das mehrstimmige Singen zu gewöhnen, gab Silcher 1819 und 1824 in 2 Heften dreistimmige Choral-Sätze für zwei Diskantstimmen (Schüler) und Baß (Lehrer) "für Schulen, Kirchen und Familien bearbeitet" heraus (Abb. 1) [4]. Die Schüler sollten die beiden oberen Stimmen singen, der Lehrer die Baßstimme. Ein Tenor stand im allgemeinen in den Schulen nicht zur Verfügung. Der Lehrer war der einzige im Klassenzimmer mit einer "Männerstimme".

Silcher wurde "von höchster Behörde" zur Mitarbeit an dem vierstimmigen Choralbuch [5] berufen. Das zusammen mit Kocher und Frech herausgegebene Choralbuch erschien 1825 in einer ersten Ausgabe anonym, dann 1828 unter Nennung von Kocher, Silcher und Frech (Abb. 2).

1829 gründete Silcher die Akademische Liedertafel als Männerchor, 1839 den Oratorienverein als gemischten Chor. Außerdem hatte er am Ev. Stift ein Orchester.

Das gleiche "Triumvirat" Kocher, Silcher und Frech erarbeitete nach der Einführung eines neuen Württembergischen Gesangbuches (1841) im Jahre 1844 das Choralbuch [6], im gleichen Jahr vierstimmige Choräle für Männerchor [7] und im Jahre 1851 das "Orgelspielbuch" [8], eine kurz gefaßte Orgelschule mit einer Sammlung kirchlich-klassischer Orgelstücke alter und neuer Meister. Dieses Orgelspielbuch war systematisch aufgebaut und enthielt eine ausführliche Orgelbeschreibung von Frech. Es war für den Unterricht und für die Organistenpraxis bestimmt. Bei den angebotenen Werken wurde stufenweise vom leichteren zum schwereren fortgeschritten. Zu den Literaturstücken hat jeder der Herausgeber einige eigene Stücke beigezeichnet. Von Silcher sind 5 Orgelstücke [9] in diesem Werk, teilweise Bearbeitungen, z.B. aus Händels Messias.

Außerdem komponierte Silcher Stücke für Chor und für Solo, z.B. 2 Bände "Hymnen und Figuralgesänge", "vierstimmige Gesänge auf Sonn- und Festtage" in Sätzen für gemischten Chor und für Männerchor, "den vaterländischen kirchlichen Gesangchören hochachtungsvoll gewidmet" [9].

1852 wurde Silcher Ehrendoktor der Universität, und 1860 erhielt er bei seinem wegen Erkrankung erfolgten Rücktritt das Ritterkreuz des Friedensordens "für seine Verdienste um die musische Seite der Volksbildung".

Silcher starb am 26. August 1860 in Tübingen.

Silchers Bedeutung für die Nachwelt liegt ganz eindeutig in seinem Volkslied-Schaffen - so hat sicher das Heine-Gedicht "Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" erst durch Silchers eingängige Melodie seine Verbreitung und Beliebtheit erlangt - , in den mehrstimmigen Volkslied-Bearbeitungen, vor allem für Männerchor, und in seinen Sammlungen deutscher und ausländischer Volkslieder für den praktischen Musiziergebrauch.

Wir wollen uns mit Silchers Einfluß auf den Kirchengesang beschäftigen, der - wohl zu Unrecht - etwas in Vergessenheit geraten ist.



### Neue Chormelodien von Silcher

Mit neuen Melodien mußten sich die evangelischen Gemeinden damals schon herumschlagen. Im Jahre 1791 war ein neues Gesangbuch erschienen, das fast nur neue Lieder enthielt. Die verbliebenen alten Lieder waren meist fast bis zur Unkennlichkeit "modernisiert" worden [10]. Zunächst konnte man diese neuen Lieder meistens auf alte Melodien singen. Aber auch die "alten" Melodien galten als altmodisch und überholt. Es wurden neue, "bessere" Melodien komponiert. Der Biberacher Musikdirektor Justin Heinrich Knecht (1752-1817) hatte zusammen dem Pfarrer, Musikliebhaber und Komponisten Johann Friedrich Christmann (1752-1817) in Heutingsheim bei Ludwigsburg im Jahre 1799 ein neues vierstimmiges Choralbuch [11] herausgegeben. (Abb. 3). Dieses Choralbuch enthält viele neue Melodien, davon 94 von Knecht, 26 von Christmann und 6 von dem oben erwähnte Lehrer Auberlen aus Fellbach.

Und jetzt komponiert Silcher wieder neue Melodien, und zwar gleich 17 in seinem dreistimmigen Choralbuch [4]. Für zwei dieser Choräle stehen im gleichen Choralbuch auch 4-stimmige Fassungen.

Im vierstimmigen Choralbuch von 1828 [5] stehen neben neuen Melodien von Kocher und Frech auch 20 Silchermelodien, elf davon standen noch nicht im dreistimmigen Choralbuch.

Das sehr gute posthum von Hermann Josef Dahmen herausgegebene Werkverzeichnis [9] listet alle Lieder auf, die Silcher komponiert hat. Im Choralbuch von 1828 stehen zwischen den Melodien mit durchnummerierte Melodiennamen ohne eigene Melodie mit Querverweis auf die jetzt zugehörige Weise, Melodienamen, die im Knechtschen Choralbuch verwendet worden waren. In ein paar Fällen "rutschten" solche "Leerstellen", die über einer Silchermelodie standen, in das Werkverzeichnis. Aus dem Werkverzeichnis sind daher zu streichen: "Auf, meine Seele singe", "Mir leucht' o Gnadensonne", "Nimm von uns Herr, du treuer Gott" und "O Jesu, Herr der Herrlichkeit". In fünf Fällen stehen die gleichen Melodieschöpfungen im Werkverzeichnis unter zwei verschiedenen Melodienamen: "Du fühlst, o Geist" = "Was ist's, daß ich mich quäle" - "Herzog der erlösten Sünder" = "Womit soll ich dich wohl loben" - "Du gehest in den Garten beten" = "Mein Gott, zu dem ich weinend flehe" - "Nimm hin den Dank" = "Hier bin ich Jesu" - "Wie könnt ich ruhig schlafen" = "So nimm denn meine Hände". Diese fünf Melodien müssen jeweils unter einem Melodienamen aufgenommen werden (evtl. mit Querverweis unter dem zweiten Melodienamen). Im Werkverzeichnis stehen also insgesamt 9 Melodienamen zu viel.

Die Württembergischen Choralbücher enthalten insgesamt 29 Silchermelodien (s. Tab. 1).

Schon das Choralbuch von 1828 hat viele damals noch relativ "neue" Melodien von Knecht und anderen aus dem Choralbuch von 1799 nicht mehr übernommen.

Das Choralbuch von 1844 [6] enthält noch 7 Silchermelodien. Neu ist hier die Melodie zu "Weil ich Jesu Schäfflein bin".

Heute steht im allgemeinen Teil des EKG von 1953 [12] keine Silcher-Melodie mehr. Im Württembergischen Teil verblieben folgende Silcher-Melodien:

a) beim Lied von Ludwig Andreas Gotter (1661-1735) "Womit soll ich dich wohl

- loben". Diese Melodie ist schon bei Silchers dreistimmigen Chorälen [4];
- b) beim Lied von von Julie Hausmann (1825-1901) "So nimm denn meine Hände". Diese Weise gehört ursprünglich zu dem Kinder-Abendlied von Agnes Franz (1794-1843) "Wie könnt ich ruhig schlafen in dunkler Nacht", das heute nicht mehr in unserm Gesangbuch steht. Es kam 1912 in das Württembergische Gesangbuch, die Melodie hieß aber dort schon "So nimm denn meine Hände". Das Lied "So nimm denn meine Hände" soll nach dem Gesangbuchentwurf von 1988 [13] im Stammteil des deutschen Evangelischen Gesangbuchs aufgenommen werden.
- c) beim Lied von Philipp Spitta (1801-1859) "O selig Haus, wo man dich aufgenommen" steht die Melodie des 32. Psalms des Genfer Psalters (von 1543) in einer Bearbeitung von Silcher. Im Choralbuch von 1844 [6] wird diese Melodie nicht Silcher zugeschrieben. Sie wurde daher in Tabelle 1 nicht berücksichtigt.

Tabelle 1: Silchermelodien in Württembergischen Gesangbüchern <sup>1)</sup>

	1819/24	1828	1831	1844	1912	1953
Auferstehn, ja auferstehn	x					
Erlöser, sieh, ich falle	x	x	x			
Es lebt in mir ein Geist	x	x				
Freude, Freude, alle wir	x					
Gott ruft der Sonne		x	x			
Herr, es gescheh dein Wille		x	x			
Herr Gott, dich alle loben wir		x				
Herr, welch Heil kann ich erringen		x				
Himmel, Erde, Luft und Meer		x				
Ich freue meines Lebens mich	x					
In allen meinen Taten		x				
Ja Tag des Herrn	x	x	x	x	x	
Jesu, meine Freude	x	x				
Mein Gott, zu (Du gehest in den G.)	x	x		x	x	
Mit welcher Zunge, welchem Herzen	x	x	x	x		
Nimm hin den Dank (Hier bin ich, Jesu)	x	x				
Noch liegt des Lebens		x				
Preis dem Todesüberwinder	x	x		x	x	
Preis ihm, er schuf	x	x				
So nimm denn m. H. (Wie könnt ich r.)					x	x
Um Erbarmen flehen wir		x				
Urquell aller Seligkeiten	x	x	x	x		
Von dir, o Vater		x				
Von dir, unendlich gütiger	x					
Was ist's, daß ich m. quäle (Du fühlst)	x					
Weil ich Jesu Schäflein bin				x	x	
Wie lang willst du den Pfad	x					
Womit soll ich dich (Herzog der erl.)	x	x	x	x	x	x
Zu dir erhebt sich mein Gemüte		x	x			
<b>zusammen</b>	<b>17</b>	<b>21</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>2</b>

- <sup>1)</sup> 1819/24 Silcher. Dreistimmiges Choralbuch [4]  
1828 Kocher, Silcher, Frech. Vierstimmiges Choralbuch [5]  
1831 Württ. Gesangbuch von 1791 mit vierst. Melodien im Anhang [14]  
1844 Württembergisches Choralbuch [6]  
1912 Württembergisches Gesangbuch [15]  
1953 EKG. Ausgabe für Württemberg. Württ. Teil [16]



## Die Mitautoren Kocher und Frech

### *a) Kocher*

Konrad Kocher galt in Württemberg "als vielseitige Musikerpersönlichkeit, dessen Ideen und Reformversuche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Brennpunkt des Interesses und lebhafter Auseinandersetzung standen". So beurteilt ihn Kurt Haering [17]. Der am 16. Dezember 1786 als Sohn eines einfachen Schuhmachers geborene Konrad Kocher erhielt zunächst eine Ausbildung als Lehrer. Er sollte in St. Petersburg eine Hauslehrerstelle erhalten und machte sich zu Fuß auf den Weg. Als er dort ankam, war die Stelle schon vergeben. Er fand aber Musikschüler. Und vor allem lernte er dort Clementi kennen, der einen großen Einfluß auf ihn ausübte. Er hörte aber auch die A-capella-Chöre in der kaiserlichen Kapelle unter der Leitung von Dimitri Bortnianski. "Diese Kirchenmusik versetzte ihn aus der irdischen Sphäre in die himmlische Seligkeit". Nach sieben Jahren - im Jahr 1812 kehrte Kocher nach Stuttgart zurück. 1819 konnte Kocher eine zweijährige Reise nach Italien, vor allem nach Rom, antreten. Dort beeindruckten ihn wieder die A-capella-Chöre von Palestrina und die Aufführungen der Miserere von Gregorio Allegri und von Guiseppe Baini in der Sixtinischen Kapelle. Nach seiner Rückkehr beschäftigte sich Kocher intensiv mit einer Propagierung des A-capella-Gesangs.

Mit Silcher und Frech zusammen gab er das Choralbuch von 1828, das den vierstimmigen Gemeindegang vorbereiten sollte, und das Choralbuch von 1844 heraus.

Kocher wurde 1827 Stiftsorganist in Stuttgart und 1849 Musikdirektor an der Stiftskirche. Er verfaßte insgesamt 77 Choralmelodien. Im Württembergischen Teil des EKG sind noch 3 seiner Melodien erhalten. Neben vielen Kompositionen - dazu gehören auch einige Opern - brachte Kocher seine "Zionsharfe" heraus, eine Sammlung von fast 2000 Kirchenliedern aus allen Konfessionen. Kocher starb am 12. März 1872. Zu seinem 200. Geburtstag wurde in Ditzingen eine Festwoche veranstaltet, bei der auch Originalkompositionen von Kocher musiziert wurden [18], [19].

### *b) Frech*

Johann Georg Frech wurde am 17. Januar 1790 geboren. Er war Musiklehrer am Lehrerseminar in Eßlingen und Musikdirektor und Organist an der Eßlinger Stadtkirche. Er war Mitbearbeiter der Choralbücher von 1828 und 1844 und am 1851 erschienen "Orgelspielbuch". Von ihm stammen in diesen beiden Choralbüchern 22 Melodien. Eine ist noch im württembergischen Teil des EKG (zu dem Lied "Kehre wieder" von Philipp Spitta). Frech verfaßte in den Choralbüchern die Abhandlung "Über Einrichtung und Behandlung der Orgel". Frech starb am 23. August 1864 [20].

## Versuch, den mehrstimmigen Kirchengesang in Württemberg einzuführen

### *a) Die Harmonisierung:*

In der Vorrede seines Dreistimmigen Choralbuchs [4] erklärt Silcher, warum bisher nicht vierstimmig gesungen worden ist. Dies hänge teilweise mit den

schwierigen Harmonien des vorhergehenden vierstimmigen Choralbuchs (von Christmann und Knecht [11]) zusammen: weil "ihre untergeordneten Stimmen größtentheils in der künstlichen, oder höheren Schreibart gesetzt sind, welche mit vielen Dissonanzen und Bindungen verwebt, und daher mehr für den Orgelsatz, als für die Volkskehlen berechnet ist".

Das Choralbuch zum Württembergischen Gesangbuch von 1741 (Großausgabe von 1750, s. Abb. 4) [21] brachte jeweils die Melodie im damals gebräuchlichen Sopranschlüssel (oder auch Diskantschlüssel, ein "C-Schlüssel", bei dem c<sup>1</sup> auf der untersten Notenlinie liegt; gegenüber dem heute üblichen Violinschlüssel ist also das System um eine Notenlinie "verschoben") und dazu den "bezahlten Baß", nach dem der Organist selbst die Choräle "harmonisieren" mußte. Das ergab einfache, "funktionale" Harmonien.

Knecht schwelgte dann in seinem Choralbuch von 1799 [11] in "ausgesuchten Harmonien", deren er sich selbst rühmt. Er schreibt in der Vorrede, daß "diese Choräle wegen des ächt vierstimmigen Satzes und der darin enthaltenen ausgesuchtesten, nicht alltäglichen und oft, ich darf es wohl sagen, ganz neuen harmonischen Gänge und Wendungen nicht leicht sind". Der Organist müsse sich daher, "zumal, wenn er vom Ziele der Vollkommenheit noch weit entfernt ist", "hinsetzen und nicht nachlassen, bis man diese wahre Orgelspielart ganz in seine Gewalt bekommen hat".

Kocher, Silcher und Frech bringen nun wieder eine einfachere und vor allem gut singbare Harmonisierung der Choräle. In der Vorrede des Choralbuchs von 1828 [5] heißt es: "Diesem großen Zweck" (d.h. der Einführung des vierstimmigen Kirchengesangs) "haben wir alle überflüssige Kunst, die vielleicht Manche vermessen werden, absichtlich zum Opfer gebracht, überall die möglichste Einfachheit und Leichtigkeit bezweckt, vor allem das natürliche musikalische Gehör zu Rathe gezogen, und eine Tonfolge gewählt, welche nach vielfältigen Erfahrungen für die menschliche Stimme am bequemsten und sichersten zu treffen ist, und eben darum am ehesten geeignet seyn dürfte, frommen Herzen nicht nur den natürlichsten Ausdruck der Andacht zu leihen, sondern selbst Andacht zu wecken und zu beleben". Dabei mußten "alle sogenannten Bindungen und vorhaltenden Töne, z.B. der Quartquintenaccord an Choralsschlüssen und überhaupt alle diejenigen Dissonanzen, welche der höheren Kirchenmusik und gebildeten Sängern angehören, wegbleiben".

Die Abbildungen 5-9 zeigen an Hand des Chorals "Wie schön leuchtet der Morgenstern" diese Entwicklung.

Im Großgesangbuch von 1750 [21] steht die Melodie im Sopranschlüssel in der damals in Württemberg üblichen "isorythmischen" Form mit einigen Vereinfachungen in der Melodieführung, besonders mit der absteigenden Tonleiter in der letzten Choralzeile (Abb. 5). Der bezifferte Baß ergibt eine gute harmonische Führung ohne Dissonanzen. Septakkorde stehen nur in Durchgängen und Überbindungen. Hier steht noch der schöne, kräftige Original-Text von Nicolai.

Abb. 6 zeigt dann die Fassung im Knechtschen Choralbuch [11]. Unterlegt ist hier die Umdichtung von Klopstock (1724-1803) [22], die im Gesangbuch von 1791 übernommen worden war. Das obere System des Choralssatzes steht noch

im Sopranschlüssel. Der vierstimmige Satz ist echt durchkomponiert. Die Harmonien sind "gewagter", gewisse Spannungen und Dissonanzen sind gewollt. Dem Baß ist noch eine Bezifferung zugeteilt, die aber oft schwierig und schwer lesbar wird, weil die Harmonien nicht mehr so einfach "systematisiert" werden können.

Abb. 7 zeigt die dreistimmige Fassung von Silcher [4], die zum Singen in den Schulen bestimmt war.

Abb. 8 bringt die Fassung des vierstimmigen Choralbuchs von 1828 [5]. Unterlegt wird hier nicht mehr der Nicolai-Text sondern der Text des Himmelfahrts-Liedes von Ernst Christoph Homburg (1605-1681) "O Jesu wundervoller Held, du Retter einer Sünderwelt, auf Gottes Thron erhoben". Von Homburg, der als "Der Keusche" Mitglied der im Jahre 1617 in Köthen gestifteten "Fruchtbringenden Gesellschaft" war, steht im EKG noch das Lied "Jesu, meines Lebens Leben". Das Notenbild mit Violinschlüssel im oberen System und ohne die Bezifferung ist "modern" und entspricht unserer heutigen Notierung - bis auf die Notenwerte: Schlägeinheit ist die halbe Note.

Abb. 9 zeigt schließlich die Harmonisierung des Choralbuchs von 1828, angepaßt für den vierstimmigen Gemeindegesang, in einer Ausgabe des Württembergischen Gesangbuchs von 1831 (Abb. 10) [14]. Um es für Laien "einfacher" zu machen, wird sowohl im oberen als auch im unteren System der damals "konventionelle" Sopranschlüssel verwendet. Die Männerstimmen singen dieses System eine Oktave tiefer "klingend".

#### *b) Einführung des mehrstimmigen Gesangs in der Schule*

Es waren vor allem die Bestrebungen Kochers und Silchers um den mehrstimmigen Gemeindegesang, die im Jahre 1823 dazu führten, daß in allen württembergischen Schulen ein regelmäßiger Gesangsunterricht eingeführt wurde [17].

Der mehrstimmige Kirchengesang - nach schweizerischem Vorbild - sollte behutsam und in einigen Stufen eingeführt werden.

Silcher verfaßte in zwei Heften herausgegebene "Melodien aus dem Württembergischen Choralbuche, dreistimmig für Schulen Kirchen und Familien" [4], die zunächst dazu bestimmt waren, die Kinder im Singen von Sopran und Alt zu unterrichten.

In der Vorrede hebt Silcher hervor, diese dreistimmigen Melodien verfolgen "den Zweck, nicht nur in Schulen und Familien den religiösen Gesang zu vervollkommen, sondern auch in Kirchen durch die erhebendere Wirkung des mehrstimmigen Choralgesanges den Gottesdienst feierlicher und würdiger zu machen und zugleich den vierstimmigen Gesang allmählig vorzubereiten".

Der vierstimmige Gesang an den Schulen scheiterte am Fehlen von Männer- besonders von Tenorstimmen. Meist sei der Lehrer die einzige Männerstimme. Die Baßstimme habe er nicht zu tief setzen wollen, "um ein allzuweites Tonverhältnis zwischen dem Alt zu vermeiden", "so daß er auch von einer, in Hinsicht des Umfangs mittelmäßigen Männerstimme bequem gesungen werden kann."

In der anschließenden "kurzgefaßte Anleitung zum Choralgesange" kommt Silcher zu dem Schluß, daß ein guter Schülerchor in der Gemeinde als Vorbild wirken

und den Gemeindegesang zu verbessern hilft: "Außer der Verbesserung des Gesanges unter der Jugend ist es auf diese Art vielleicht möglich, daß durch den Contrast zwischen dem Gesange der Gemeinde und des Schülerchors auch jene zu einem sanfteren Gesange bewegt wird."

Interessant ist nun, daß die Lehrer sich noch in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts darüber streiten, ob der Musikunterricht nach Noten oder nach einem Ziffernsystem nach Tonstufen erteilt werden soll. Sie bezeichnen sich selbst als "Notisten" und als "Zifferisten". Dabei mußten im Ziffernsystem Tonstufen bei Ausweichen der Melodien in eine andere Tonart "umgeziffert" werden. Besondere Schwierigkeiten brachten aber Moll- und alte Kirchentonarten. Silcher sprach einer Ergänzung des Notensystems durch Ziffern das Wort [24].

Sicher hatten nicht alle Volksschullehrer ausreichende Voraussetzungen für einen guten Gesangsunterricht und zur Einübung des mehrstimmigen Choralgesangs.

### *c) Einführung in der Gemeinde*

Kocher gründet einen Verein für Kirchengesang vor allem mit dem Ziel, ähnlich wie das in der Schweiz schon praktiziert wurde, den vierstimmigen Kirchengesang einzuführen. Dieser bildet den Anstoß zu weiteren ähnlichen Aktivitäten in ganz Württemberg. Der Tübinger Verein hatte 300, der Stuttgarter Verein 500-600 Mitglieder [25a]

Wie behutsam didaktisch die Autoren den vierstimmigen Kirchengesang einführen wollten, zeigt die Ausgabe des Gesangbuchs von 1831 [14] mit Noten. Hier sind die Sätze des Choralbuchs von 1828 verwendet worden, aber so, daß nach Meinung der Autoren, der musikalisch nur wenig gebildete Laie seine Stimme möglichst leicht absingen kann, wie schon erwähnt im damals "konventionellen" Sopranschlüssel, obwohl im Choralbuch schon der Violinschlüssel angewendet wurde. Eine weitere "Vereinfachung" für die musikalischen Dilettanten war eine Transposition der Melodien, die im Choralbuch mehrere Vorzeichen haben, in "einfachere" Tonarten mit weniger Vorzeichen. Dazu wird erklärt: "Bei den nachstehenden Melodien sind zur Erleichterung des Gesanges nur die einfachen Tonarten angewendet worden. Auf den Orgelspieler hat dieses keinen Einfluß". Am Anfang jeder Weise steht, in welcher Tonart das Lied im Choralbuch steht, damit "auch dann, wenn keine Orgel mitgeht, der Vorsänger wisse, in welcher Höhe er den Grundton zu nehmen habe".

### **Die Rolle des Organisten**

Knecht hatte 1799 der Orgel eine "führende" Rolle bei der Einführung der vielen neuen Melodien zugedacht. Er schreibt in der Vorrede seines Choralbuches [11]: "Bemerket er (der Organist), daß der Vorsänger Ursache hat, den Gesang der Gemeinde entweder zu treiben oder zurückzuhalten; so ist es seine Pflicht, die Absicht desselben befördern zu helfen. Denn es stehen ihm Vollgriffe und Orgelregister zu Gebote, deren er sich hiezu bedienen kann". Und weiter heißt es: "Will der Gesang nicht recht von staten gehen, oder die Gemeinde im Tone herabsinken: so muß der Organist mit Zuzug aller oder der meisten Register

vollgriffig, und, wenn dieses nichts verfängt, im Unisono mit Händen und Füßen eine Zeit lang spielen, bis der Gesang wieder in das Geleis gekommen ist; hilft auch dieses nicht, so ist kein anderer Rath, als auch im Tone herunterzugehen, wenn die Gemeine im Tone zu tief abgezogen hat. Aber dann muß der Organist das Supponiren verstehen, und zu dem Ende sich darin zu Hause üben".

Ganz anders im Choralbuch von 1828 [5]. Wenn die Gemeinde vierstimmig singt, muß die Orgel zurücktreten. Sie muß "dienen". In der Vorrede steht: "Mit großen Buchstaben möchten wir es an jede Orgel schreiben: 'Wenn die Gemeinde anstimmt, so soll dieses Instrument in den Hintergrund treten, der Gesang der Menschenstimmen soll herrschen, und die Orgel dienen, tragen, unterstützen, mit selbstverleugnender Bescheidenheit wirklich und wahrhaftig nur begleiten, und sich dem Gesang dergestalt anschmiegen, daß sie selbst nur mitsinge und der Unterschied zwischen ihren Tönen und den Tönen der Menschenstimmen so viel als möglich verschwindet'"

#### Scheitern des Versuchs

Gegen die Einführung des vierstimmigen Kirchengesangs gab es von verschiedener Seite Widerstand.

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Kontroverse zwischen dem schwäbischen Theologen Christian Palmer, Diakonus in Marbach und Friedrich Silcher [25]. Palmer lehnt das gesamte kirchenmusikalische Reformwerk von Kocher, Silcher und Frech ab, vor allem aus musikalischen Gründen.

Man könne einstimmig und doch schön singen. Die Orgel könne "mit ihren saftigen Subbässen" den Gesang besser stützen und tragen "als es Hunderte von Bassisten vermöchten.

Die sehr einfachen Harmonien bei Kocher, Silcher und Frech, die praktisch jede Dissonanz, selbst den Septimakkord vermeiden, um das "einfache Volk" an den vierstimmigen Gesang leichter heranzuführen zu können, waren nach Palmers Ansicht mit dem Schaffen zeitgenössischer Komponisten wie Mozart, Haydn und Beethoven nicht zu vereinbaren.

Dem hält Silcher gegenüber: "Consonanzen haben etwas Beruhigendes in sich, beschwichtigen die Leidenschaften, bringen der Seele des Hörers Frieden. Die Dissonanzen dagegen zeigen stets etwas unstät Hinwegstrebendes, malen alle psychischen Erregungen. Consonanzen sind Liebe gleichsam, Dissonanzen sind Haß." Auch Silcher zieht für seine Ansicht große Komponisten an wie Händel mit seinem Halleluja, Haydn's Schöpfung, Mendelssohns Paulus und auch weltliche Musik wie Mozarts Zauberflöte und Glucks Opern [25a].

Es entspann sich in der pädagogischen Presse eine lange Diskussion zwischen Befürwortern und Gegnern.

So kam es auch zu einem Literaturdisput zwischen dem Stuttgarter Stiftsorganisten Kocher und Diakonus Hauber [26]. Hier wird mit harten Bandagen gekämpft. Schon in seinem Vorwort wirft Kocher dem Diakonus Hauber "Mangel an tieferer Erkenntniß" vor in einer Sache, über die sich Hauber "gleichwol mit solcher Selbstgefälligkeit abzusprechen erlaube" in seinem Aufsatz "von leidenschaftlicher Bitterkeit, Sinnverdrehung, Verdächtigung".



Im Jahre 1838 wurde von der württembergischen Oberschulbehörde ein offizieller Gesangsbericht vorgelegt [27]. Dieser Bericht teilt mit, daß in einigen Schulen guter Gesangsunterricht gegeben würde, in anderen nur ein mäßiger Unterricht. Nur in 32 Gemeinden würde mehrstimmig gesungen, in einigen begleite der Schülerchor den Gesang zweistimmig. Teilweise singe ein Chor an Festtagen. Der Bericht kommt zum Schluß, der Erfolg sei im Ganzen sehr gering und stehe "in einem großen Mißverhältniß zu der Zeit und Mühe ..... weil in den meisten Schulen wenig gelernt wird, weil bei weitem das Meiste von dem in der Schule Gelernten nach den Schuljahren wieder verloren geht, und weil bei schlechtem Unterricht nach Noten und Ziffern und der Abrichtung der Kinder für einige mehrstimmige, namentlich vierstimmige Singstücke viele Schüler weniger Choralmelodien allein singen lernen, als früher, wo der Schulmeister nur durch Vor- und Nachsingen die eigentliche Melodie, den Diskant, lehrte. Dieß ist namentlich bei den Knaben der Fall, welche gewöhnlich den Alt singen müssen, den sie nach Mutation ihrer Stimme nicht mehr brauchen können".

Als Ursachen für den Mißerfolg werden in diesem Bericht im Einzelnen angeführt:

- die Art des Unterrichts (Notisten und Zifferisten)
- Mangel an Fortsetzung der Übung nach den Schuljahren
- man will zu viel auf einmal; man sollte zuerst auf Verbesserung des einstimmigen Kirchengesangs hinwirken und nicht sogleich den vierstimmigen Gesang zum Ziel machen
- die Gleichgültigkeit oder sogar der Widerwille vieler vom Volk gegen die Einführung des mehrstimmigen Gesangs

Sicher sträubten sich auch die Lehrer aus ganz pragmatischen Gründen gegen den vierstimmigen Kirchengesang. Sie sahen die Schwierigkeiten bei ihren Schülern, und sie waren gleichzeitig Kirchenmusiker und sahen die Schwierigkeit beim Gemeindegesang.

Palmer wurde schließlich in die Kommission für das Choralbuch von 1844 aufgenommen, mit dem entscheidende Neuerungen von 1828 zu Grabe getragen wurden [19].

In der Vorrede zur dritten Auflage des Choralbuchs von 1844 im Jahre 1876 [25], also lang nach Silchers Tod, heißt es, die Harmonien seien zwar beibehalten worden, aber es seien "die meisten Weisen, im Hinblick darauf, dass das Choralbuch in erster Linie dem einstimmigen Gemeindegesang mit Orgelbegleitung zu dienen habe, nunmehr tiefer gesetzt als bei der ersten Abfassung, die in eine Zeit gefallen war, wo neben der Rücksicht auf vierstimmigen Chorgesang zugleich noch der Gedanke an eine Verallgemeinerung des vierstimmigen Gemeindegesangs zur Wahl höherer Tonlagen für die Melodiestimme antrieb".

Tatsache ist, daß später weder in Württemberg noch im übrigen Deutschland noch einmal ernsthaft an die Einführung des vierstimmigen Gemeindegesangs gedacht wurde.

## Literatur

- [1] Hermann Josef Dahmen. *Silcher in seiner Zeit*. Schnait 1989
- [2] Hermann Josef Dahmen in "Die Musik in Geschichte und Gegenwart". Band 12, 702-03. 1965
- [3] A. Bopp. *Friedrich Silcher*. Stuttgart. 1916 und Katalog der Ausstellung zum 200. Geburtstag Friedrich Silchers. Herausg. von Manfred Hermann Schmid, S. 52 ff. 1989
- [4] *Melodien aus dem Württembergischen Choralbuche dreistimmig* von F. Silcher. 1. Heft. 2. umgearbeitete Aufl. Tübingen. 1825. 2. Heft. Tübingen. 1824
- [5] *Vierstimmiges Choralbuch für Orgel- und Clavierspieler*. Auf höheren Befehl herausgegeben von C.Kocher, F.Silcher und J.G.Frech. Stuttgart. 1828
- [6] *Choralbuch für die evangelische Kirche in Württemberg*. Stuttgart. 1844
- [7] *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bdd. 12, 702-03. 1965
- [8] C.Kocher, F. Silcher und J.G.Frech. *Orgelspielbuch*. Stuttgart. 1851
- [9] Hermann Josef Dahmen. *Werkverzeichnis*. Friedrich Silcher. Denkendorf. 1992
- [10] K.E.Oehler. *Der Langsame Kirchengesang*. Das "neue" Gesangbuch von 1791 und seine kirchenmusikalischen Anstöße. Württ. Bl. f. Kirchenmusik 58, Heft 4, 119-127 1991
- [11] Christmann und Knecht. *Vollständige Sammlung theils ganz neu componirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien für das neue Wirtembergische Landgesangbuch*. Stuttgart. 1799
- [12] *Evangelisches Kirchengesangbuch*. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg 1953.
- [13] *Evangelisches Gesangbuch*. Vorentwurf. 1988
- [14] *Gesangbuch für die evangelischen Kirchen und Schulen des Königreichs Württemberg*. Mit 149 vierstimmig gesetzten Choralmelodien. Stuttgart 1831 (Textlich entspricht dieses Gesangbuch der Ausgabe von 1791). Die vierstimmigen Sätze entsprechen dem Choralbuch von 1844 [5]
- [15] *Gesangbuch für die Evangelische Kirche in Württemberg*. Stuttgart. 1912
- [16] *Evangelisches Kirchengesangbuch*. Ausgabe für die Evangelische Landeskirche in Württemberg. Stuttgart. 1953
- [17] *Schwäbische Lebensbilder*. Herausgegeben von Hermann Haering und Otto Hohenstatt. S. 295-302. Stuttgart 1941
- [18] *Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik*. 1. Band. S. 791-794. Gütersloh. 1888
- [19] Clytus Gottwald. *Konrad Kocher- Ein schwäbischer Musiker*. Württ. Bl. f. Kirchenmusik 33. Jahrg., 114-121 ((1966) Conrad Kocher. Festwoche zum 200. Geburtstag. Programmheft. Ditzingen. 1986
- [20] *Enzyklopädie der ev. Kirchenmusik*. Band 1, S. 427-428. Gütersloh 1888
- [21] *Württembergisches Gesangbuch*. Großausgabe mit Melodien mit beziffertem Baß. Stuttgart. 1750
- [22] K. E. Oehler. *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. Ein altes Kirchenlied im Wechsel der Zeiten. Württ. Bl. für Kirchenmusik. 59, H. 1, 24-29 (1992)

- [23] Choralbuch für die evangelische Kirche in Württemberg. Dritte, durchgesehene Auflage. Stuttgart. 1876
- [24] F. Silcher. Ziffern oder Noten beim Gesang-Unterricht in den Volksschulen? Ein offenes Schreiben an Herrn Schullehrer Auberlen in Fellbach. Bl. aus Südd. f.d. Volkserziehung und d.Volksunterrichtsw. 5. Jg. (1841) 183-190
- [25] a) Fr. Silcher. Auch eine Stimme über das Choralwesen in Württemberg. Südd. Schul-Bote 4 (1840), SS. 1-5 und 9-12;  
 b) Helfer Palmer. Replik gegen Herrn Musik-Direktor Silchers Aufsatz über das Choralwesen in Württemberg. a.a.O. SS. 25-30 und 33-36;  
 c) Fr. Silcher. Einige Bemerkungen von Musikdirektor Silcher zu der Palmer'schen Replik gegen seinen Aufsatz über das Choralwesen in Württemberg. a.a.O. 105-109 und 113-115
- [26] C. Kocher. Musikalische Nothwehr, oder Diakonus A. Hauber und der vierstimmige Choralgesang, dargelegt in Randglossen zu dessen Aufsätze in den Blättern aus Süddeutschland (VI, s.S.201ff). Die Volksschule, 2.Jg. 1842, S. 462-476
- [27] Pf. Gußmann. Über den Erfolg der Bestrebungen der württembergischen Volksschule für Verbesserung des Kirchengesangs seit dem Jahre 1823 mit Vorschlägen für die Zukunft. B. aus Südd. f.d. Erziehungs- und Volksunterrichtswesen 5. Jg. 1841, 33-45

- Abb. 1. Dreistimmiges Choralbuch von Silcher von 1825 (1819). Titelblatt  
 Abb. 2. Vierstimmiges Choralbuch von Kocher, Silcher und Frech. 1828. Titelblatt  
 Abb. 3. Vierstimmiges Choralbuch von Christmann und Knecht. 1799. Titelblatt  
 Abb. 4. Großausgabe des Gesangbuchs von 1750. Titelblatt  
 Abb. 5 Notenbeispiel aus dem Großgesangbuch von 1750  
 Abb. 6. Notenbeispiel aus dem Choralbuch von 1799  
 Abb. 7. Notenbeispiel aus dem dreistimmigen Choralbuch von 1825 (1819)  
 Abb. 8. Notenbeispiel aus dem Choralbuch von 1828  
 Abb. 9. Notenbeispiel aus dem Gesangbuch von 1831  
 Abb. 10. Gesangbuch von 1831 mit vierstimmigem Notenanhang. Titelblatt

Anschrift des Verfassers:

Prof. Dr. K. Eberhard Oehler. Bebelstraße 130. D-7000 Stuttgart-1

M e l o d i e n

aus dem

W ü r t e m b e r g i s c h e n C h o r a l b u c h e,

d r e i s t i m m i g

f ü r

S c h u l e n, K i r c h e n u n d F a m i l i e n

b e a r b e i t e t,

n e b s t

e i n e r k u r z g e f a s s t e n A n l e i t u n g z u m C h o r a l g e s a n g e,

v o n

F. S i l c h e r,

Musikdirector an der Universität Tübingen.

---

E r s t e s H e f t.

---

Z w e i t e u m g e a r b e i t e t e A u f l a g e.

---

T ü b i n g e n,  
b e i H e i n r i c h L a u p p.  
1 8 2 5.

Vierstimmiges  
**C h o r a l b u c h**  
für  
Orgel- und Clavierspieler,

oder

Melodien zu sämtlichen Liedern des öffentlichen Gesangbuchs der evangelischen Kirche in Württemberg,  
mit einem sowohl alphabetisch als nach Versmaßen geordneten Register.

Nebst einem Anhange,

enthaltend

eine Auswahl von den beliebtesten ältern Kirchen-Melodien, von Vor- und Nachspielen, und eine Beschreibung  
über Einrichtung der Orgel und ihre Behandlung.

---

Auf höhern Befehl herausgegeben

von

C. Kocher, F. Silberer und J. G. Frech.

---

Mit königlich Württembergischem Privilegium gegen den Nachdruck.

---

Stuttgart,

Druck und Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung.

1828.

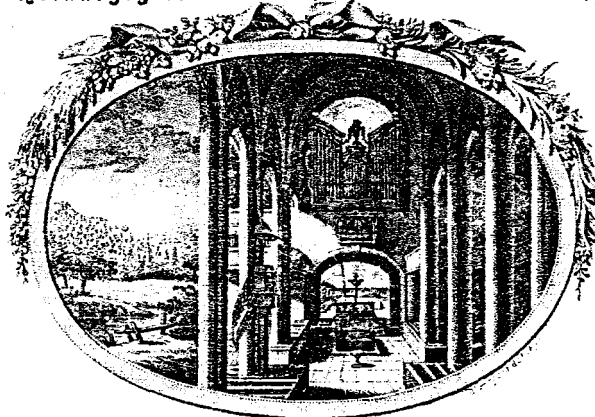


Vollständige Sammlung  
theils ganz neu componirter, theils verbesserter,  
**vierstimmiger Choralmelodien**  
für das neue Württembergische Landgesangbuch.

Zum Orgelspielen und Vorsingen  
in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschließlich, gnädigt verordnet.

Nebst einer zweckmäßigen Einleitung; in zehn Rubriken eingetheiltem Register; u. einem mit diesem Werke eng verbundenen Anhange.

Herausgegeben von Christmann und Knecht.



---

Mit einem landesherrlichen, gnädigt ertheilten Privilegio.

Stuttgart, im Gebrüder Wankler'schen Verlage, 1799.

---

Württembergisches  
Gesang-Buch,

Enthaltend

eine Sammlung  
reiner und kräftiger

Lieder,

Welche ein Hoch-Fürstlicher Synodus zum  
Gebrauch der Gemeinden aus dem heutigen  
Übersfluß erlesen und angewiesen.



Mit Hoch-Fürstlicher Freyheit  
wider das Nachdrucken.

Stuttgart,  
gedruckt bey Johann Georg Cotta dem jüngern,  
Hof- und Cansley-Buchdrucker.  
1750.

149.) **S**ie schön leuchtet der morgen-stern,  
 Voll gnad und wahrheit von dem  
 Herrn, Die süsse wurzel jesse! Du sohn david's  
 aus jacob's stamm, Mein könig und mein bräuti-  
 gam, Hast mir mein herz besessen. Lieblich,  
 Freundlich, Schön und herrlich, Groß und ehr-  
 lich, Reich von gaben, Hoch und sehr prächtig  
 erhaben.

## CLXVII. Wie schön leuchtet der Morgenstern 2c.

David Scheidemann, Organist in  
Hamburg 1604.

Wie leuchtet uns der Morgen - stern! O! Gnad und Wahrheit von dem Herrn! Der Auf - gang  
 O Sohn, von dri - nem An - ge - sicht! Er - stra - let mich all - mächtigs Licht, Daß ich den

aus der Hö - he! Ze - ben werd ich! Zwar ich wer - de wie - der  
 Tod nicht fe - he!

Er - det A - ber le - ben, Dennoch werd ich e - wig le - ben!

## 30. Wie leuchtet uns der Morgenstern 2c. Dder: O heil'ger Geist, fehr bei uns ein 2c.

Ziethlich und freudig.

Scheidemann, 1604.

Wie leuch = tet uns der Mor = gen = stern voll Gnad und Wahr = heit von dem Herrn! der  
D' Sohn, von dei = nem An = ge = sicht! um = fra = set mich all = mäch = tigs Licht, daß

Auf = gang aus der Hb = he! Le = = ben werd ich! zwar ich wer = de wie = der Er = de:  
ich den Lob nicht fe = he!

a = ber Le = ben, den = noch werd ich e = wig le = ben!



*Luthardt.*

## 52. O Jesu wundervoller Held etc.

(Wie schön leuchtet der Morgenstern etc.)

Dav. Schellermann.

O Je - su wun - der - vol - ler Held, du Ret - ter ei - ntr  
 We - si - ge sind bei - ne Fein - de; dir sey Preis und Dank! o  
 Sün - derswelt, auf Got - tes Thron er - ho - hen. Eh - re,  
 Kön - nen wir dich, Sie - ger, wür - dig lo - ben!

Eh - re laßt uns brin - gen, und lob - sin - gen dem, der le - bet, und zum Him - mel sich er - he - bet.

*Kampff: 1819*

## 53. Auf, Christen, auf, und erfreuet euch etc. Siehe No. 11.

54. Vollendet ist dein Werk etc.

Kocher.

Wes - sen - det ist dein Werk; wol - len - det, o Welt - er - zö - ser, un - ser Heil!  
 Den Fluch hast du von uns ge - wen - det, nun wird dein Ge - gen und zu Theil! Du, der her - ab kam, neu - es

Ze - ben, und Licht und Freu - der uns zu ge - ben, du schwingst dich auf zu Got - tes Thron. Für dich ist

54.

Chorale.  
N. 284.  
D dur.

Wie groß bist du, o Gott! Wie groß ist, Herr, dein Reich! Wer  
ist auf er - den dir. | Wer dir im Himmel gleich? Die er - de best von

deinem Fuß. | Und selbst der ganze Himmel muß Sich un - ter sie - sen

55.  
schwerigen Vor deinem Thron be - sen. Chorale.  
N. 107.

ich den kund ge - bro - chen. Den ich, o Gott, mit dir gemacht! Fest halt ich  
treu zu sein versprochen | Und des versprechens nicht gedacht! Fest halt ich

be - bend mich auf neu - e! Dir, Herr, vor dem ich strafbar bin. | Und

weil' und fürte vor dir bin, | Durchdrungen von der wahren rei - e.

56.

Chorale.  
N. 52.

Wie leuchtet uns der morgenern! Voll gnad und wahrheit von dem  
D Sohn, von deinem an - gesicht! | Un - ter - set mich allmächtig

Herrn. | Der aufgang aus der ho - he! | Je - den | Werd ich! | Zwar ich werde  
licht. | Daß ich den tod nicht se - he!

Wieder erbe; | Aber je - den. | Dennoch werd ich es wig le - ben!

1831/1

# Gesangbuch

für die

evangelischen Kirchen und Schulen

des

Königreichs Württemberg.

Mit 149 vierstimmig gesetzten Chorals  
melodien.



Mit königlich Württembergischem Privilegium  
gegen den Nachdruck.

Stuttgart,  
in dem J. B. Nebler'schen Gesangbuchs-Comptoir.  
1831.

## English Adaptations of German Tunes in the Nineteenth Century

Robin A. Leaver

A few German hymn tunes were incorporated into English usage during the early developments of English metrical psalmody,<sup>1</sup> for example, Luther's *Vater unser im Himmelreich* (Zahn<sup>2</sup> 2561) and *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* (Zahn 350a). But the German origin of these tunes was unrecognized by the English psalm singers of later generations. They knew the former as OLD 112th (Frost<sup>3</sup> 180), that is, the tune of Psalm 112 in the old, sixteenth-century metrical psalter of Sternhold and Hopkins, and the latter as the tune for the "Prayer" (Frost 184) in the appendix at the end of the same psalter. In the eighteenth century a number of other German tunes were introduced into English usage, largely as the result of the influence of the Hanoverian kings and their German courtiers. Thus *Herzlich tut mich verlangen* (see Zahn 5385) appeared in a heavily disguised form in Martin Madan, *A Collection of Psalm and Hymn Tunes* (London, 1769), and given the name BRIGHTHELMSTONE (Example 1), and *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich* (see Zahn 198) was slightly modified to become ST. GEORGE'S, given here in the form found in Thomas Williams, *Psalmodia Evangelica* (London, 1789) (Example 2). But as with the other German tunes already in English use, the origin of these tunes was concealed by their English names.

Both BRIGHTHELMSTONE and ST. GEORGE'S were tunes that were introduced into English usage as the result of the general Evangelical movement of the later eighteenth century, the movement of revival that included the Anglican-Methodism of John and Charles Wesley and others, and the Anglican-Calvinism of George Whitefield and John Newton, among others. Although both groups made extensive use of hymnody, in the parishes of the Church of England as a whole only metrical psalms were sung. Indeed, it was commonly believed that the only form of congregational song legally permissible in the Church of England was the metrical psalm. At the beginning of the nineteenth century most Anglican parishes sang either the Old Version psalms of Sternhold and Hopkins or the New Version psalms of Tate and Brady.<sup>4</sup> At the end of each of these psalters there was a small appendix of other scriptural paraphrases and hymns.

In 1819 Thomas Cotterill, vicar of St. Paul's church, Sheffield, Yorkshire, with the assistance of James Montgomery, editor of a Sheffield newspaper, published a new edition of *A Selection of Psalms and Hymns for Public and Private Use* (London, 1819). It proved to be a watershed in the development of congregational hymnody in England. Instead of metrical versions of the psalms with a small appendix of hymns, Cotterill and Montgomery considerably enlarged the number of hymns so that there were more than

twice the number of psalms: 150 psalms (selected from both the Old and New Versions) and 367 hymns.

Many in Cotterill's congregation of St. Paul's, Sheffield, were opposed to this new collection of congregational song because, as with most Anglicans at the time, they were of the opinion that hymnody, as opposed to metrical psalmody, was illegal in the Church of England. Thus some members of the congregation, together with other supporters, proposed to take its vicar to the ecclesiastical court in York, charging that the new collection was illegal. But the court case was never argued because it was discovered that the Church of England, contrary to popular belief, had never banned the use of hymns in the worship of its churches. Further, the Archbishop of York suggested to Cotterill that, for pastoral reasons, it would be prudent to produce a new edition of his *Selection* in which the number of hymns should not exceed the number of the psalms. If Cotterill would accept and act on this counsel, he, the Archbishop, promised to commend the small volume. Thus the new, ninth, edition was published as *A Selection of Psalms and Hymns for the Use of Saint Paul's Church in Sheffield* (London, 1820), and it included in its preliminary material what amounts to the Archbishop's *imprimatur*.

Cotterill's *Selection* was not only used in Sheffield but also in many other parishes around the country, since it was also issued with a generic title page allowing for general use. The basic collection remained in print for around fifty years, with its own tune book appearing in 1831 and a supplement in 1836.

No hymn book did more to develop the practice of hymnody in the Church of England in the first half of the nineteenth century than Cotterill's 1820 *Selection*.<sup>5</sup> Once it was realized that the Anglican church was not legally confined to the singing of metrical psalms, the following thirty to forty years were marked by a significant increase in the singing of hymns in the Church of England. The years between 1820 and 1860 were characterized by an ever-increasing hymnal productivity, which was characterized not only by the number of different editions but also by the increase in the basic corpus of hymns found in each hymnal.

With this expanding practice of hymnody came the need to provide more tunes for congregational use. The German chorale tradition, which at that time was hardly known in England, provided a useful source for new tunes. The marriage of Queen Victoria to Albert of Saxe-Coburg early in 1840, together with the celebrated visits of Felix Mendelssohn to England from 1829, fostered a renewed German awareness in the country. It is significant that between approximately 1840 and 1870 at least fifty German tunes were introduced into English use. This information is drawn from Maurice Frost's analysis of *Hymns Ancient and Modern* (London, 1861) and its *Appendix* of 1868.<sup>6</sup> *Hymns Ancient and Modern* was the extremely influential hymnal that is both

the culmination of developments in English hymnody in the first half of the nineteenth century and also the foundation on which later hymnals were substantially based.

Maurice Frost's listing of German tunes found in *Hymns Ancient and Modern* is an attempt at a comprehensive evaluation of the influence of German hymn tunes as a whole on this important nineteenth-century English hymnal. Although Frost included the English metres of these German tunes appearing in *Hymns Ancient and Modern* he did not record their original metres. Some tunes, of course, were taken over almost unchanged, but others underwent revision as they were altered to suit English verbal stresses and the more restricted metrical structures of English hymnody. However, unlike earlier adaptations, the origin of many of the tunes was made plain by the German names they were given. Table 1 below lists the more significant adaptations of German hymn tunes found in *Hymns Ancient and Modern*, classified under the names of three notable arrangers, and records changes in metrical structure.

**Table 1. Adapted German Tunes**

Tune Name & Arranger	Metre* (Original Metre)	Zahn No.
<b>Henry John Gauntlett</b>		
STUTGARD	8787 (8877)	1353
<b>William H. Havergal**</b>		
BAVARIA	LM (8989 10.10)	2713
FRANCONIA	SM (676766)	2207
LUBECK	7777 (7777)	1230
RATISBON	777777 (87878877)	6801
SWABIA	CM (676777)	2218
WINCHESTER NEW	LM (989888)	2781
<b>William Henry Monk</b>		
CASSEL	777777 (8787D)	6699
CLEWER	6565 (666666)	3304
COBLENTZ	878777 (8787337)	4870
CRÜGER	7676D (76766776)	5266b
DIX	777777 (7676776)	4809
HURSLEY	LM (787877)	3495
RAVENSHAW	6666 (Troch.) (666666)	3294
ST GREGORY	LM (9988)	788
WIRTEMBERG	7777 (76763366)	6274

\* CM = Common Measure = 8686; SM = Short Measure = 6686; LM = Long Measure = 8888; D = Doubled = same metrical structure repeated.

\*\* Some of these tunes are marked "Havergal and Monk" in the 1861 *Hymns Ancient and Modern*, which suggests that the adaptations were done by Havergal and the harmonizations by Monk.



Henry John Gauntlett contributed his adaptation of *Sollt es gleich bisweilen scheinen* (Zahn 1353) to *Hymns Ancient and Modern* (1861), where it was given the name STUTGARD (= STUTTGART). The changes are relatively small but the result is a sturdy tune that is still found in wide variety of hymnals in the English-speaking world (Example 3). The adaptations of William H. Havergal are similar in that the modifications are slight. Two examples are given here. The tune RATISBON was created out of Johann Werner's *Jesu meines Lebens Leben*, which first appeared in the composer's *Choral-Buch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern vierstimmig für die Orgel ausgesetzt* (Leipzig, 1815), by eliminating the note repetitions corresponding to the weak German endings, and the omission of passing notes in the penultimate line (Example 4). Similarly, LÜBECK is essentially the tune *Gott sei Dank in aller Welt*, from the Freylinghausen *Geistreiches Gesangbuch* (Halle, 1704) but with the elimination of passing notes. (Example 5).

In contrast, William Henry Monk's adaptations achieved their purpose mainly by omission. Thus the seven-line tune *Treuer Heiland, wir sind hier*, from Conrad Köcher, *Stimmen aus dem Reiche Gottes* (Stuttgart, 1838), was modified into a tune of six lines, each of seven syllables, with the name DIX (Example 6). Similarly, the six-line tune *Sollt es gleich bisweilen scheinen*, from Friedrich Filitz, *Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch* (Berlin, 1847), became the four-line CLEWER by the omission of the middle two lines, and the modification of the second and last lines (Example 7).

But a more radical adaptation, though completed for an English tune book, was the work of the American composer Lowell Mason. The tune in question is MANHEIM (= MANNHEIM) that first appeared as No. 55 in Thomas Binney, *Congregational Church Music: A Book for the Service of Song in the House of the Lord* (London, 1853). The heading ascribes the origin of the tune thus: "Adapted from a Chorale. Harmonized by L. Mason." Although this only credits the harmonization to Mason, from what is known of the adaptations he included in his numerous tune books published in the United States, it is inconceivable to think that anyone else adapted the melody.

Lowell Mason was in England for about six months between 1852 and 1853. While he was in London he gave lectures, taught music, and attended worship at the King's Weigh House Chapel, a Congregational church where Binney was pastor. The re-creation of the tune *Auf! Auf! weil der Tag erschienen*, from Filitz's, *Vierstimmiges Choralbuch* of 1847, into MANNHEIM represents a major piece of re-writing, rather than an adaptation like those of Havergal and Monk. The three opening phrases of the original tune, a c and b (Example 8a) form the building blocks for the creation of the new tune. The first and third phrases (a and b) are joined together for the first two lines of the metre; a newly-composed phrase, d, was added to the second phrase, c, for

the next two lines of the metre; and the first and third phrases were then repeated to form an ABA structure<sup>7</sup> (Example 8b).

These adapted German tunes illustrate the concern to expand the English repertoire of hymn tunes approximately between 1840 and 1860. The sometimes extensive editorial revision was possible because the original German tunes were unknown to English congregations, who therefore were not in a position to notice the revisions and omissions that they had been subjected to.

Interest in German hymnody in England during the first half of the nineteenth century was generally stimulated by enthusiasm for the music of Mendelssohn and the rediscovery of the music of Johann Sebastian Bach, both of which made significant use of the German chorale. But there was at least the possibility of another more direct influence: Baron Christian Carl Josia von Bunsen, the Prussian ambassador to London between 1841 and 1854. During this time he was a leading figure in the (eventually abortive) attempt to establish an Anglican/Lutheran bishopric in Jerusalem. Among his literary endeavors he edited the hymn book *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs zum Kirchen- und Hausgebrauch* (Hamburg, 1833). While he was in London he oversaw a second edition, which was issued as *Allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuch* (Hamburg, 1846). The following year Filitz brought out his collection of chorales which was compiled as the tune book for the 1846 edition of Bunsen's hymn book: *Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch: Im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Dr. Bunsen zu dessen "Allgemeinem evangelischen Gesang- und Gebet-buch."* Since at least two of the English tunes, CLEWER and MANNHEIM, were reworkings of German tunes found in Filitz's chorale book, one suspects that Bunsen was a major influence in encouraging this use of the German chorale tradition. Bunsen was instrumental in persuading Francis Elizabeth Cox, Catherine Winkworth, and probably Arthur Tozer Russell, to translate German Hymns into English.<sup>8</sup> Thus the fact that at least two difference arrangers adapted tunes from the German chorale book that was issued as the musical counterpart of his hymn book would seem to imply that Bunsen was also influential in stimulating this incorporation, albeit somewhat modified, of the German chorale tradition into English use.

## Notes

1. See Robin A. Leaver, "*Goostly psalmes and spirituall songes*": *English and Dutch Metrical Psalms from Coverdale to Utenhove* (Oxford, 1991).
2. Zahn = Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 vols. (Hildesheim, 1963).
3. Frost = Maurice Frost, *English and Scottish Psalm and Hymn Tunes* (London, 1953).
4. See Robin A. Leaver, "British Hymnody in the Nineteenth Century," *The Hymnal 1982 Companion*, ed. Raymond Glover, Vol. 1. (New York, 1990), 417-421.
5. See John Julian, *A Dictionary of Hymnology*, rev. 2nd ed. (London, 1915), 334.
6. Maurice Frost, "Deutscher Einfluß auf die erste Ausgabe der Hymns Ancient and Modern 1861/1868," *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 6 (1961): 144-150.
7. In Binney's tune book, the a b section at the beginning was repeated so that the tune originally had an AABA structure; the repeat was omitted when the tune was included in *Hymns Ancient and Modern*.
8. See Robin A. Leaver, "Bunsen and the Translation of German Hymns into English," *IAH Bulletin* 9 (May 1981): 85-89.

## Example 1

Herzlich tut mich verlangen (18cent. form)

BRIGHTHELMSTONE  
Andante

tr

f

f

f

f

(last line repeated)

tr

3 tr

## Example 2

Lobt Gott ihr Christen (18th cent. form).

ST GEORGE'S

## Example 3

sollt es gleich bisweilen scheinen

STUTTGART

## Example 4

Jesu meines Lebens Leben

RATISBON

## Example 5

Gott sei Dank in aller Welt

LÜBECK

## Example 6

Treuer Heiland, wir sind hier

Musical score for Example 6, featuring a vocal line and four piano accompaniment staves. The music is in G major and 4/4 time. The vocal line begins with the lyrics "Treuer Heiland, wir sind hier" and includes a fermata on the final note. The piano accompaniment consists of four staves with various rhythmic patterns and dynamics.

## Example 7

Herr, nun laß in Frieden

CLEWER

Musical score for Example 7, featuring a vocal line and three piano accompaniment staves. The music is in G major and 4/4 time. The vocal line begins with the lyrics "Herr, nun laß in Frieden" and includes a fermata on the final note. The piano accompaniment consists of three staves with various rhythmic patterns and dynamics.



## Example 8a

Auf, auf, weil der Tag

Handwritten musical notation for Example 8a, titled "Auf, auf, weil der Tag". The notation is on three staves, showing a melody line and a bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is marked with slurs and accents labeled 'a' and 'c'. The bass line is marked with a slur labeled 'b'. The piece ends with a double bar line.

## Example 8b. MANNHEIM

Handwritten musical notation for Example 8b, titled "MANNHEIM". The notation is on three staves, showing a melody line and a bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is marked with slurs and accents labeled 'a' and 'b'. The bass line is marked with slurs labeled 'c' and 'd'. The piece ends with a double bar line.

KATHOLISCHES POLNISCHES GESANGBUCH  
VON P. M. M. MIODUSZEWSKI (1838-1853)

Im 19. Jahrhundert wurden in den polnischen Gebieten mehrere bedeutende katholische Kirchengesangbücher gedruckt. In meinem Referat möchte ich nur eines von ihnen darstellen und zwar das Gesangbuch (GB) von Mioduszewski, das aus vielen Gründen, auf die ich noch in weiteren Ausführungen näher eingehen werde, besondere Beachtung verdient. Bis heute wurde noch keine wissenschaftliche Bearbeitung dieses Werkes vorgelegt, die als ausführlich genug gelten könnte. Erwähnenswert wäre hier vielleicht nur der Artikel von H. Feicht<sup>1</sup>, in dem die erste Probe der allgemeinen Charakteristik des Inhaltes dieses GB unternommen wurde. Mein Referat erhebt auch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ich habe mich jedoch trotzdem entschieden, dieses Thema anzugreifen in der Überzeugung daß sogar eine kurze Darstellung des GB von Mioduszewski erlauben wird, seine Bedeutung für die Geschichte der kirchlichen GB in Polen und für die Untersuchungen der Tradition der polnischen Kirchenlieder im 19. Jahrhundert zu veranschaulichen.

## 1. AUTOR

Michał Marcin Mioduszeński wurde am 16.09.1787 in Warschau geboren. Im Jahre 1804 trat er dort in das Vinzentiner-Priesterseminar ein, das sich bei der berühmten Heilig-Kreuz-Kirche befand. Das Philosophie- und Theologiestudium schloß er im Jahre 1810 ab. Bei den Vinzentinern legte man immer großen Wert auf die Ausbildung der Alumnen in der Liturgie und im Kirchengesang. Dies war sicherlich auch der Grund dafür, daß Mioduszeński ein so großes Gefallen an der Kirchenmusik fand und sehr gut sowohl Theorie als auch Praxis der Musik und insbesondere des Chorals beherrschte. Wir haben keine Informationen darüber, ob und bei wem er Musik studiert hat. Man kann jedoch vermuten, daß er über ein Fachwissen verfügte, als er neue Melodien zu den Kirchenliedertexten komponierte. Ab 1810 lehrte er Alumnen in den von Vinzentinern geleiteten Priesterseminaren in Warschau, Wloclawek und Krakau. In der letzten Stadt, wo er Dogmatik, Liturgik und Kirchengesang lehrte, verbrachte er 48 Jahre seines Lebens bis zu seinem Tode am 31.05.1868.

## 2. GENESE UND ZIEL DES GESANGBUCHES

Auf den Gedanken, ein Kirchengesangbuch mit Melodien zu erarbeiten, kam Mioduszeński im Jahre 1830. Es wurde ihm bewußt, daß das polnische Volk in vielen Pfarrkirchen zu wenige Kirchenlieder kannte und daß die Organisten, die vielleicht diese Lieder den

Menschen beibringen konnten, einfach nicht wußten, wo die Melodien zu finden waren. Nach achtjährigen Bemühungen wurde das GB herausgegeben. Es bekam folgenden Titel: "Kirchliches Gesangbuch, oder fromme Lieder mit Melodien, in der katholischen Kirche gesungen, zum Nutzen der Pfarrgemeinden gesammelt von P. M. M. Mioduszewski (aus dem Vinzentiner-Priestenseminar), (poln.: "Śpiewnik kościelny czyli Pieśni nabożne z melodyami w kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafialnych przez X M. M. Mioduszewskiego /ze Zgromadzenia XX Missyonarzy/ zebra- ne"). Das GB wurde im Jahre 1838 in der Druckerei von Stanisław Cieszkowski in Krakau gedruckt und umfaßte 378 Seiten<sup>2</sup>. Zur ersten Ausgabe sind später drei Anhänge hinzugekommen, von denen der letzte im Jahre 1853 bei Breitkopf und Haertel<sup>3</sup> in Leipzig gedruckt wurde. Das vollständige GB wurde also im Laufe von 15 Jahren herausgegeben.

Schon der Titel des GB weist eindeutig darauf hin, daß es hauptsächlich an das die Pfarrkirchen und nicht die Kathedralen besuchende Volk gerichtet war, wo vorwiegend der lateinische Choral gesungen wurde.

Der Veröffentlichung des GB von Mioduszewski lagen drei Ziele vor:

1. das Vergessen oder Verändern der ursprünglichen Melodien der alten und neuen Lieder zu vermeiden,
2. den Pfarrern das Beibringen der Kirchenlieder dem Volk zu erleichtern und der Jugend einen frühzeitigen Kontakt mit den

- Liedern zu ermöglichen,
3. die bisher nicht überall bekannten Lieder zu verbreiten und dadurch die Texte und Melodien zu vereinheitlichen, die in verschiedenen GB verschieden gedruckt waren.

Das dritte von Mioduszewski angestrebte Ziel deutet auf eine neue, erst für GB des 20. Jahrhunderts charakteristische Tendenz hin. Man muß aber hinzufügen, daß Mioduszewski im Vorwort zu seinem GB (S. 4-5) sich eindeutig dagegen verwahrte, das Singen nach nur einer bestimmten Melodie aufdrängen zu wollen. Mioduszewski ging es einzig darum, die Version anzugeben, die sowohl vom Text, als auch von der Musik her am gebräuchlichsten war.

### 3. GLIEDERUNG UND INHALT DES GESANGBUCHES

Das GB besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil befinden sich 10 Kapitel, die grundsätzlich mit dem Kirchenjahr übereinstimmen.

Das sind:

1. Adventslieder - 14
2. Weihnachtslieder - 61
3. Fastenlieder - 36
4. Osterlieder - 14
5. Pfingstlieder - 4
6. Fronleichnamslieder (darunter auch einige Herz-Jesu-Lieder) - 23
7. Marienlieder - 43

- 8. Heiligenlieder - 87
- 9. Lieder zu verschiedenen Gelegenheiten - 63
- 10. Lieder für die Verstorbenen - 9

Der zweite Teil umfaßt 6 neue Kapitel, in denen Meß- und Andachtsgesänge für die Kirche und auch Gesänge für private religiöse Praktiken enthalten sind. Hierzu gehören:

- 11. Meßgesänge - d.h. Ordinarium und Proprium missae in der polnischen Sprache mit einer lateinischen Messe - 24
- 12. Sonntagsvesper - 2
- 13. Litaneien - 5
- 14. Gebete zur Hl. Dreifaltigkeit und zur Mutter Gottes - 2
- 15. Stundenlieder zur Heiligen Jungfrau Maria - 1
- 16. Rosenkranz zur Heiligen Jungfrau Maria und zum Namen Jesu - 2

Diese Einteilung wird auch in den Anhängen zum GB aufrechterhalten. Für den 2. Anhang sind die zahlreichen Lieder (44) der unierten Kirche in polnischer Sprache<sup>4</sup> charakteristisch. Unter den Liedern, die in verschiedenen Kapiteln zu finden sind, gibt es 16 lateinische Lieder, die einmal als Sequenz, Hymne, oder als Psalm gelten, ein anderes Mal wieder als ein nicht für den kirchlichen Gebrauch vorgesehener Text erscheinen. Dazu kommt noch die lateinische Messe - Requiem. Laut dem Inhaltsverzeichnis, das sich im Index des GB befindet, enthält das Werk von Mioduszewski insgesamt 453 Lieder. In Wirklichkeit sind es aber mehrere Lieder,

weil manche von ihnen, wahrscheinlich irrtümlich, im Inhaltsverzeichnis ausgelassen wurden. Es gibt auch mehr Melodien, als angegeben, weil manche Lieder mit zwei oder sogar drei verschiedenen Melodien versehen wurden.

Obwohl es die Absicht des Autors war, ein GB zu erstellen, das nur Lieder für die Verwendung in der offiziellen katholischen Liturgie enthalten sollte, finden wir dort jedoch auch einen geringen Prozentsatz von Liedern, die für persönliche Frömmigkeit vorgesehen sind, wie z.B. Stundenlieder, Wallfahrtslieder, Lieder auf dem Wege in die Kirche usw. Ursprünglich sollte das GB nur eine begrenzte Zahl von Meßliedern enthalten, d.h. nur die bekanntesten, in vielen Kirchen als sog. "polnische Singmessen" gebräuchlichen Lieder. Auf den ausdrücklichen Wunsch vieler Gläubigen ist Mioduszeński von diesem Gedanken abgekommen und setzte in den 2. Anhang polnische Messen für die unterschiedlichen liturgischen Anlässe des Kirchenjahres. Von den lateinischen Liedern, die für das einfache Volk unverständlich waren, hat er nur diejenigen ausgewählt, die von der Schuljugend seit langem gesungen wurden.

#### 4. QUELLEN

Mioduszeński nahm das Repertoire zu seinem GB aus den alten und zeitgenössischen Drucken und Manuskripten und auch aus der mündlichen Tradition des polnischen Volkes, indem er die Lieder per-



lichen Tradition des polnischen Volkes, indem er die Lieder persönlich sammelte bzw. die ihm zugeschickten verwendete. In manchen Fällen komponierte er selbst neue Lieder.

Vom heutigen Standpunkt aus könnte man Mioduszewski ein paar methodische Mängel vorwerfen. Die Herkunft der Lieder ist ungenügend dokumentiert. Es fehlen häufig sowohl Angaben zu Ort und Zeit der Entstehung mancher Drucke bzw. Handschriften, als auch zum Namen des Autors, Dichters oder Komponisten des jeweiligen Liedes, falls diese festzustellen sind. Es gibt auch keine Information darüber, welche Lieder er selbst komponiert hat und wer Autor derjenigen ist, die er zugeschickt bekommen hat. Man findet nur ganz allgemeine Informationen und dies auch sehr selten, wie z.B.: "altertümliches Lied", oder "Lied aus dem Lateinischen" oder auch einmal: "Melodie aus dem Deutschen"<sup>5</sup>.

Um jedoch dem Autor und seiner Methode, der er sich bei der Erarbeitung des GB bediente, gerecht zu werden, darf nicht vergessen werden, daß sein Ziel nicht war, ein GB für wissenschaftliche Zwecke herauszugeben, sondern für praktische, d.h. dem einfachen Volk das nötige Repertoire von Liedern für die Kirche und für Zuhause zu liefern. Die anderen Autoren der polnischen katholischen GB des 19. Jahrhunderts waren sich übrigens in der Hinsicht Mioduszewski ähnlich, daß sie alle die Herkunft der Lieder kaum dokumentierten.

## 5. MUSIKALISCHE FORM DER LIEDER

Die Melodien aller Lieder sind im GB im Tenorschlüssel<sup>6</sup> notiert und einstimmig angegeben. Da viele von ihnen volkstümlicher Herkunft waren und in verschiedenen Regionen Polens gesammelt wurden, tauchte für Mioduszewski das Problem der melodischen Varianten auf, das typisch für die aus der volkstümlichen Mundtradition stammenden Lieder ist. Dieses Problem löste Mioduszewski, indem er auf die Varianten verzichtete und jeweils nur eine Melodie und zwar die gebräuchlichste Version veröffentlichte. Er verzichtete auch auf die für Volkslieder typische melodische Ornamentik und versuchte den Melodien einen syllabischen Verlauf zu verleihen. Stärker ausgeprägt ist dagegen das volkstümliche Element im Bereich der Rhythmisierung mancher Melodien. Dies zeigte sich hauptsächlich bei der Verwendung der mit der Textprosodie nicht übereinstimmenden Rhythmik. Ein gutes Beispiel dafür ist die aus dem 18. Jahrhundert stammende Fassung des Liedes "Unendlich göttiger Gott" (poln.: "Boże w dobroci nigdy nieprzebrany") (S. 250), das bis heute in den Kirchen gesungen wird, jedoch mit einer anderen Rhythmik, um die Wortakzente mit den Musikakzenten der Melodie abzustimmen. Auffällig ist auch die Tendenz, die Melodie in tonaler Hinsicht dem Choralgesang anzugleichen. Diese Methode wurde verwendet vor allem bei den Liedern, die ihre Entstehung dem Choral verdankten. Mioduszewski verwendete sie aber bei seiner Arbeit, wie H. Feicht<sup>7</sup> feststellt, viel zu selten und inkonsequent, wovon z. B. die Anwendung von chromatischen Zeichen in

den alten Advents- und Osterliedern zeugt. Und schließlich ist es nicht zu übersehen, daß Mioduszewski bei keinem einzigen Lied die agogischen und dynamischen Bezeichnungen angibt, weil er die alte Regel vertritt, daß die Kirchenlieder "möglichst langsam und ernst gesungen werden sollen"<sup>8</sup>.

## 6. SCHLUßBEMERKUNGEN

Das Kirchengesangbuch von Mioduszewski nimmt in der Traditionsgeschichte der polnischen katholischen GB einen besonderen Platz ein. Es ist nämlich - im wahrsten Sinne des Wortes - das erste umfangreiche Kirchengesangbuch mit Noten, das je in Polen herausgegeben wurde<sup>9</sup>. Die früher entstandenen GB waren entweder ohne Noten (z.B. "Katholische Lieder" /poln.: "Piesni katolickie"/ von S.S. Jagodynski aus den 30-er Jahren des 17. Jhds) oder in kleinen Auflagen gedruckt, oder sie enthielten nur eine geringe Anzahl von Liedern, die nicht alle Anlässe des Kirchenjahres umfaßten (z.B. "Die Schafherde in der Wildnis" /poln.: "Owczarnia w dzikim polu"/ von St. Brzeżański aus dem Jahre 1717). Es ist also offenkundig, daß Mioduszewski kein Mustergesangbuch zugänglich war, auf das er sich bei der Erstellung seines eigenen hätte stützen können. Kein Vorbild für ihn waren auch die in der ersten Hälfte des 19. Jhds gedruckten Orgelbegleitungen zu den Kirchenliedern von J. Kotzolt, W. Raszek, K. Kurpinski, J. Hejlinski-Dębinski, G.E. Ronge oder W. Gorackiewicz, weil auch sie nicht Lieder für jeden Anlaß im Kirchenjahr enthielten. Andererseits stellt aber das umfangreiche Repertoire des GB nur einen Teil

dessen dar, was der Autor gesammelt hat. Im Vorwort zum Anhang 2. (S.961) schreibt er: "Wenn man alle vorhandenen Lieder sammeln möchte, würde dafür sogar ein zweites solches Gesangbuch nicht ausreichen". Mioduszewski war also gezwungen, selektiv bei der Stoffauswahl vorzugehen und sich nur auf die Lieder zu beschränken, die sich dazu eigneten, während der Liturgiefeyerlichkeiten oder auch während der als privat geltenden Andachten gesungen zu werden. Er stand dem ausgewählten Repertoire jedoch sehr kritisch gegenüber und pflegte oft zu sagen, daß sein GB neben vielen wertvollen auch mehrere durchschnittliche Lieder enthalte.

Dies resultierte daraus, daß Liederautoren oft keine berühmten sondern anonyme Volksdichter waren, die mehr auf das Schaffen von weltlichen als von kirchlichen Liedern konzentriert waren.

Das Werk von Mioduszewski übte großen Einfluß auf spätere katholische GB in Polen aus. Dies bestätigen auch die Beispiele, die ich jetzt anführen möchte. Im Vorwort zu seinem GB, das im Jahre 1886 in Posen herausgegeben wurde, berief sich J. Surzyński auf das GB von Mioduszewski als auf eine der wichtigsten Quellen, aus der er Melodien zu den zahlreichen Liedern schöpfte. Im Jahre 1928, in der Jubiläumsausgabe des "Gesangbuches von P. Jan Siedlecki" in Krakau (das bis heute gebräuchlichste GB in Polen) wird auch auf das Werk von Mioduszewski hingewiesen. Rund 190 Lieder, die Siedlecki mit gewissen Veränderungen des Textes und

der Melodie in sein GB aufgenommen hat, gehen auf das GB von Mioduszewski zurück.

Das GB von Mioduszewski ist unbestritten eine der wichtigsten Quellen, die einmalige Überlieferungen der alten Kirchenlieder enthält, die auf die Renaissance- und Barockzeiten und selbstverständlich auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Mioduszewski hatte damit gerechnet, daß die ältesten Kirchenlieder, die in seinem GB zu finden waren, von den Gläubigen wegen ihres veralteten Wortschatzes oder der Melodie nicht akzeptiert würden. Die Tatsache, daß er sie trotzdem gedruckt hat, zeugt von seiner Achtung für diese Lieder und ihrem großen künstlerischen und religiösen Wert und auch von dem Willen, sie vor der Vergessenheit zu bewahren /S. 769/. Die Frage, inwieweit die von Mioduszewski veröffentlichten Texte und Melodien ihrer ursprünglichen und authentischen Version entsprechen, stellt ein anderes Problem dar, das vielleicht nur durch zukünftige, mühsame vergleichende Untersuchungen gelöst werden kann. Die hervorragenden Kenner des polnischen Kirchenliedes aus dem letzten Jahrhundert, der Dichter Wincenty Pol (1807-72) und der Musikwissenschaftler Josef Surzynski (1851-1919) haben jedenfalls das GB von Mioduszewski für die "einzige authentische Sammlung unserer Lieder" anerkannt<sup>10</sup>.

## ANMERKUNGEN

- 1 Hieronim Feicht: P. Michał Marcin Mioduszcwski C.M. (1787-1868). In: Festschrift zu Ehren von Prof. Dr Adolf Chybinski. Krakau 1930.
- 2 Mioduszcwski ist auch Autor eines anderen, sehr wertvollen Werkes unter dem Titel: "Hirten- und Weihnachtslieder mit Melodien" (poln.: "Pastorałki i koledy z melodyami"), (Krakau 1843, S. 224), das um einen Anhang (S.225-296) erweitert wurde, der im Jahre 1853 bei Breitkopf und Haertel in Leipzig gedruckt wurde. Diese Sammlung, wie der Titelblatt besagt, enthält fröhliche Volkslieder über Weihnachten und deswegen, so Mioduszcwski, sollen sie nicht in der Kirche gesungen werden.
- 3 Anhang 3. - Krakau 1842 (S. 385-768); Anhang 2. - Krakau 1849 (S. 769-956); Anhang 3. - Leipzig 1853 (S. 957-1024)
- 4 Heutzutage sollte man sie als Lieder der ukrainisch-byzantinischen Kirche bezeichnen, von denen manche immer noch in der Ukrainischen Sprache gesungen werden.
- 5 Es handelt sich um das Lied "Großer Gott wir loben Dich" (poln.: "Ciebie Boże chwalimy") (S. 896), das sich auf das deutsche Lied desselben Titels stützt.
- 6 Mioduszcwski war gegen die Verwendung des Violinschlüssels, da er ihn für Kirchengesänge ungeeigneten hielt.
- 7 Op. cit. S. 79.
- 8 Mioduszcwski: Kirchengesangbuch (poln.: *Śpiewnik kościelny*), S. 6.

- 9 Eine ganze Reihe von Kirchengesangbüchern und Kantionalen mit Noten vom 16.-18. Jahrhundert sind ausschließlich als Manuskripte zu finden.
- 10 J. Surzynski: Die Rezension des Kirchengesangbuches von P. F.Walczyński. In:"Kirchenmusik" (poln.: "Muzyka kościelna"), Posen 1884, Nr 6, S.54.

# KIRCHENLIED IN SLOWENIEN IM 19. JAHRHUNDERT

Marijan Smolik

Im 19. Jahrhundert erlebte das Kirchenlied in Slowenien eine grundlegende Veränderung: die alten, noch aus dem Mittelalter stammenden einstimmigen Gesänge sind fast überall durch die neuen, mehrstimmigen Lieder verdrängt worden.

Diese neue Richtung wurde schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts angebahnt: die von der Kaiserin Maria Theresia vorgeschriebenen katechetischen und Messgesänge mußten während der Messe gesungen werden, für die alten Gesänge konnte man anscheinend keinen Platz mehr finden. Auch die ländlichen Organisten hatten damals viel Lust, neue Lieder zu komponieren, die dann solistisch mit Orgelbegleitung vorgetragen wurden. An großen Festen hat man aber doch noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die alten Lieder gern gesungen, wie aus den Berichten des Bischofs Anton Martin Slomsšek aus Lavant (später Maribor) zu entnehmen ist: "Die Gläubigen hatten in der Woche vor dem Festtag freudig erwartend den heiligen Gesang erprobt, der am kommenden Sonn- oder Feiertag vor der Predigt erklingen und die Herzen erwärmen wird, nachdem der Prediger von der Kanzel aus das Lied anstimmte und von den Leuten einstimmig weitergesungen wurde" (Drobtinice 1857).

Seinen Priester und Freund Michael Stojan hat Slomsšek überredet, ein neues Gesangbuch für den Kirchengebrauch vorzubereiten. Den offiziellen Charakter hat die Ausgabe dadurch erhalten, daß die Gesänge als Anhang des neuen Diözesanlektionars gedruckt werden, aber auch als Separatausgabe erhältlich waren: *Sveti evangelji z molitvami ino branjem...Temu je perdjan katekizem...ino pesme per ozhitni slushbi boshji*. Celje 1845. Im deutschen Vorwort wurde aber die Bitte laut, mit dem neuen Gesangbuch den Volksgesang wieder zu beleben. Die drei Auflagen dieses Lektionars in kurzer Zeit (1845, 1850 und 1857) und die drei Auflagen des separaten Gesangbuches (1849, 1854 und 1864) sind für uns ein Beleg, daß dieses Unternehmen wenigstens in der steirischen Hälfte des slowenischen Volkes gut empfangen wurde. In diesem Gesangbuch wurden 63 Lieder abgedruckt, darunter sechs mittelalterliche für die großen Feste (Weihnachten, Ostern, Himmelfahrt, ein Marienlied).



Es wurden nur die Texte gedruckt, anscheinend konnten die Lieder noch auswendig gesungen werden. Ob diese Aufgabe auch in anderen Diözesen des slowenischen Sprachraumes (Ljubljana - Laibach, Celovec - Klagenfurt, Gorica - Görz) bekannt wurde, kann man nicht eindeutig belegen, die vielen erhaltenen Exemplare sprechen aber für diesen Gebrauch.

Gegen Ende des Jahrhunderts wird noch ein Versuch bekannt, die alten Kirchenlieder wieder zu beleben: in der Zeitschrift des slowenischen Caecilienvereins *Cerkveni glasbenik* (Der Kirchenmusiker) hat J. Tavcar einige diese Lieder veröffentlicht (1886 und 1887) mit der Aufforderung, sie wieder zu singen. Das war auch die Zeit, in der Prof. Dr. Karel Streckelj das Sammeln und Aufschreiben des slowenischen nationalen Liedergutes organisierte, was zur Ausgabe eines vierbändigen Werkes *Slovenske narodne pesmi* (Ljubljana 1895-1923) geführt hat. Dr. Streckelj hat auch die aus Wien eingerichtete Kommission für das Sammeln der Volksliedmelodien von 1905 an geführt.

In den slowenischen Kirchen werden aber jetzt fast nur die aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammenden Kirchenlieder gesungen. In den Gesangbüchern des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts findet man zu 95% nur dieses Liedgut. Aus der alten Zeit (ausgehendes Mittelalter) sind nur noch 2 Marienlieder erhalten: von der Verkündigung und Menschwerdung des Gottessohnes (*Je angel Gospodov*) und von der Herrlichkeit der Gottesmutter (*Lepa si, lepa si roza Marija*).

Nur am Westrande des slowenischen ethnischen Raumes in Italien (Beneska Slovenija -Friuli-Venezia) kann man heute noch zu Ostern und Weihnachten die beiden mittelalterlichen Kirchenlieder hören, die noch 1951 in ihrem Gebetbuch gedruckt wurden: *Ta dan je vsega veselja* (Der Tag der ist so freundenreich) und *Jezus je od smrti vstal* (Christ ist erstanden). Wie lange sie noch gesungen werden, übersteigt unser Wissen.

# The Tradition of Folk Hymnsinging in Estonia and an Introduction to the Estonian-Swedish Collections of Hymn Variants

Urve Lippus

## Introduction

For the study of religious folksong Estonian collections offer not very rich yet rather interesting material. This is mostly folk hymnsinging, and although the most popular Protestant hymns from the hymnals of the official church predominate in the repertory, in some places Orthodox songs can be found as well. The collections in the central Estonian folklore archives, the Fr. R. Kreutzwald Literary Museum in Tartu, contain transcriptions of folkhymns from about 1900 till the present time. (Although a part of the later recordings are, in fact, not religious songs but parodies, they add interesting data to the research in singing and repertory.)

However, only a few collectors have been interested in recording primarily religious folksongs. This is probably the reason why these songs have been treated merely as a byproduct of the collecting and studying of an early and unique folksong tradition called the runic song. Thus they have stayed in the archives practically untouched until very recent times. Moreover, as the revivalist movements active in Estonia in the 18th-19th centuries nearly destroyed the ancient traditions of runic singing in some regions, the religious folksong seemed to represent something foreign and less worthy of study for folklorists. (Rudolf Põldmäe has devoted several papers to the history and the music of the *Hermhuters* [Moravians] in Estonia.<sup>1</sup>)

The Orthodox songs entered the Estonian repertory rather recently as in the wake of a government-supported campaign of Russification many of the Estonians, particularly in poorer areas, changed their confession. Thus, there are Orthodox churches in some villages in Southern and Western

Estonia in addition to the utmost South-Eastern region, called Setumaa, where the people have always belonged to the Orthodox Church. However, in West-Estonian Orthodox villages people know and sing Protestant hymns as a part of the common Estonian tradition. (These same areas, especially the Western islands, were also much influenced by the revivalist movements, the most important factor in introducing hymnsinging in Estonian villages).

Several years ago I started to compile a catalogue of folkhymn recordings in Estonian folklore archives. Although originally my aim had been to list the hymn variants, it seemed reasonable to make a record of all religious and also secular songs sung to hymntunes. During one year spent with a small group of folklorists and music students we compiled a list of around 800 items. (About 300 Estonian and 500 Estonian-Swedish songs. This strange proportion reflects once again the neglect of those songs by Estonian collectors.)

The song transcriptions in the catalogues of the Literary Museum are thematically arranged. Consequently, we had to scan the registers of soundrecordings checking for the text incipits. Some collections held in other museums, e.g. the Museum of Theatre and Music in Tallinn and some collections of Estonian-Swedish songs from Swedish archives, were added. The work is by no means complete, because if the text of the first line had been changed, a hymn variant might have been missed and, furthermore, additional collections may have survived in other places, etc. However, our aim was to gain an overview of the repertory.

The catalogue contains the first line of the text and data about the transcription or a sound recording. During recent years I have tried to complete the Estonian-Swedish part of the catalogue and to study the melodies. It seemed most reasonable to start research from the material that is closest to the Swedish and Finnish-Swedish folkhymn collections and that has already been reviewed and partly published by the Swedish scholars Olof Andersson and Carl-Allan Moberg.

However, the study of Estonian folk hymnsinging contains many problems. The church in the Baltic provinces of the Russian empire retained their former connections with Northern Germany. (The history of Baltic hymnals and church music is described by Elmar Arro.<sup>2</sup>) Although Estonia was a part of the Swedish kingdom during the 17th century and certain church books were printed under the Swedish church law, specifically Scandinavian hymn repertory did not extend as far as this Baltic-German area.

Therefore, the first problem in studying Estonian folk hymnsinging is dealing with its sources and the history of various religious movements in every particular area. The second problem is the uneven distribution of the scanty recordings. Musically, the embellished melodies of Estonian folkhymns are very similar to the Estonian-Swedish tunes. The material derives mostly from the West-Estonian parishes, but several examples from different regions suggest that the influence of the Swedish way of singing cannot be the source of this kind of singing. This raises two questions: first, how to reconstruct the Estonian tradition and, secondly, what would be the relation of the parodies to the religious singing, given the background of the extremely multifaceted ideological situation in Estonia during the last two centuries.

### Estonian-Swedish Folkhymn Collections

The Swedish settlements in north-western Estonia are very old (see map, Figure 1). The existence of Swedish villages on the Estonian islands of Runö and Rågöar is documented long before the 16th century when Estonia became a province of the Swedish kingdom. The life in these coastal villages was rather isolated although they had contacts both with Sweden and Finland across the sea. The culture of such ethnic groups tends to be much more conserving than that of the nation's main body. According to Carl-Allan Moberg<sup>3</sup> the recordings of folk hymnsinging from Estonian islands represent an ancient tradition of congregational singing that might be compared to the conditions of church music in Swedish villages in the 17th century.

During the 20th century somewhat fewer than 500 Estonian-Swedish hymntunes have been recorded in various collections:

- 1921: an Estonian composer and a keen collector of folk music, Cyrillus Kreek, recorded 50 hymn variants from Nuckö<sup>4</sup>.
- 1929-30: a Swedish linguist, Nils Ståhlberg, recorded 36 Gammalsvenskby hymn variants when the Estonian-Swedish people of this village were evacuated to Sweden from Dagö in the Ukraine, near Herson.
- 1929: Olof Andersson transcribed 45 Gammalsvenskby hymn variants (published<sup>4</sup>).
- 1931: Olof Andersson visited Nuckö, Rågöar, Korkis and Wormsö (161 hymn variants<sup>4</sup>).
- 1937: Cyrillus Kreek visited Wormsö (58 hymn variants).
- 1937: Nils Ståhlberg and M.Eriksson recorded 36 Gammalsvenskby hymn variants in Gotland.

- 1938: Carl-Allan Moberg visited Runö together with the expedition of the Swedish Radio; they had modern recording equipment and their recordings of 41 hymntunes are the best authentic sound specimens of this tradition<sup>5</sup>.
- 1945: Nils Tiberg and Folke Hedblom recorded 46 Runö hymn variants in Uppsala from the villagers who had left Estonia at the end of World War II.

The unpublished collection of Cyrillus Kreek (1937) is at the Museum of Theatre and Music in Tallinn, those recorded in Sweden are at Uppsala Dialekt- och Folkminnesarkivet (ULMA). The last recordings of 1937 (Gammalsvenskby) and 1945 (Runö) are not entirely transcribed. (They are made on records, not wax cylinders as the earlier ones.)

### The Sources of the Estonian-Swedish Tradition

The most important source of the hymn repertoire of Estonian Swedes is the *Gamla psalmboken* of 1695 and its accompanying *Koralbok* of 1697. On the Råg islands and in Gammalsvenskby the *Reval-psalmboken* (1742 and 1767) was evidently known. The repertoire of Wormsö and Nuckö is a little more modern than that of Gammalsvenskby, Runö and Rågöar. This is quite normal, for Wormsö and Nuckö are much larger regions, situated in the neighbourhood of Haapsalu that was the center of educational and cultural life in north-western Estonia. Most of the hymns sung in Wormsö and Nuckö are represented both in *Gamla psalmboken* and in the next Swedish hymnal of 1819, new hymns (represented only in *Den svenska koralboken* of 1939) are almost completely missing. In the repertoires of Runö, Rågöar, and Gammalsvenskby there is a number of hymns not included in the 1819 psalmbok.

The Estonian tradition of singing hymns is very similar to the Swedish manner of elaborating the melody-line (in this respect there is hardly any difference between the hymn variants from southern, northern or north-western parishes). Perhaps it is a little unexpected that not one hymn of Scandinavian origin and very popular in Swedish villages has crossed over into the Estonian repertoire even in those regions where Estonians and Swedes lived side by side. (Or were they missed in recording?) Hymns common to both languages are those popular in the whole Protestant world, e.g., *Der Tag, der ist so freudenreich* (*En Jungfru födde ett barn i dag / See jõulupäev on rõõmust suur*), *O Haupt voll Blut und Wunden* (*Jag längtar av allt hjärta / Oh Jeesus, sinu valu*), *Wach auf, mein Herz und singe* (*Vak upp min själ / Mu süda, ärka üles*), *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (*Av himlens höjd oss kommet är / Ma tulen taevast ülevalt*).

The most popular hymn melodies in the Estonian-Swedish repertoire are the same as in Sweden<sup>6</sup>: *I Himmelen, i himmelen* (hymn no. 486); *Jag längtar av allt hjärta* (hymn no. 477); *I hoppet sig min frälsta själ* (hymn no. 487); *Nu hafver denna dag* (hymn no. 440); *Den signade dag* (hymn no. 424); *En Jungfru födde ett barn i dag* (hymn no. 60); *Ack, döden hafver hädanryckt* (hymn no. 344). The Swedish hymn variants seem to reflect more characteristics of tonal thinking than the Estonian-Swedish variants. Carl-Allan Moberg's conclusions upon the study of Runö hymn variants support the impression that Estonian-Swedish singers in general have a more archaic system of musical thinking.

### Some General Remarks About Variation

Folkhymn variants are a musical phenomenon that lies between art music and the spontaneous making of folkmusic. Therefore it is quite natural that the varying process is similar to folkmusic and many of the hymn variants are really interesting hybrids of hymn and folksong characteristics. Though hymntunes as a rule are simple and many of them originate in folksong, they often contain tonal changes (modulations, phrases with tonally coordinated cadences, etc.) that seem difficult to reproduce without the help of harmony. Moreover, the musical tradition of the villagers seems often to be tonally much more archaic than the hymntunes.

The most popular formal structure in hymns is that of medieval song, barform. This form, consisting of 2 sections and 6-9 verses (lines) is simple in art music, but represents almost the height of complexity for a folkmusic piece. As hymn variants come into being, texts containing many verses are often simplified, e.g. only the first two phrases are repeated, modulating phrases are substituted by melodic variations, etc. For example, the melody of *I himmelen, i himmelen* (hymn no. 486) consists of 7 lines and modulates into the parallel major in the middle. In the variants (Example 1) the number of different lines is reduced and the modulation has disappeared - lines of similar contours but with tonal content are substituted by repetitions.

At first, elaboration seems to make the variants melodically more complicated than the songbook tunes. In fact, the structure of the variants is usually simpler (more lines are merely repeated) and most of the embellishments are very elementary ornamental figures (passing tones, auxiliary tones, cambiata, appoggiatura, Nachschlag, etc.). This first confusing

impression - reported by many collectors - is probably due to the variants being characterized by an ever-changing and much more open melody line than the clear and syllabic melody and the well-balanced and closed formal structure of the songbook hymns. In some cases it is possible to follow the use of stereotypical ornamental figures (Example 2a), but most singers sing only two or three notes per syllable (Example 2b) which, as embellishments, are too short and simple to surface in a melody line as ready-made ornamental "building bricks." (Such "building bricks" can be isolated in many medieval melismatic melodies.)

The most popular mode seems to be Dorian. Often singers use the Dorian low seventh or high sixth according to the logic of the melodic movement. Minor or Aeolian melodies are often reproduced also in the Dorian mode. Very interesting conflict situations can be analyzed in this material (Example 3), where the original tonal or modal structure had probably remained unclear for the singer, but the melodic contour did not lend itself to reproduction in the singer's system of modal thinking. The result may sometimes be musically odd, but psychologically it is always interesting.

## Notes

<sup>1</sup> Rudolf Põldmäe, "Hernhuutlane Christoph Michael Königseer ja tema kohtuprotsess 1767. aastal." In: *Religiooni ja ateismi ajaloost Eestis*. Artiklite kogumik III, ed.J.Kivimäe. Tallinn: Eesti Raamat, 172-191; Rudolf Põldmäe, "Vennastekoguduse tegevusest meie maal." *Teater.Muusika.Kino*, 1989 (3), 67-78.

<sup>2</sup> Elmar Arro, "Baltische Choralbücher und ihre Verfasser." *Acta Musicologica*, 1931, 3 (3) 112-119, (4) 166-170; Elmar Arro, "Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst. Versuch einer musikhistorischen Rekonstruktion." Manuscript, Wien, 197?-198? (a copy of the manuscript was given by the author to the Estonian musicologist, Karl Leichter).

<sup>3</sup> Carl-Allan Moberg, *Från kyrko-och hovmusik till offentlig konsert*. Uppsala Universitets årsskrift 5. Uppsala 1942.

<sup>4</sup> Published in: Olof Andersson, *Folkliga svenska koralmelodier från Gammalsvenskby och Estland*. Stockholm, 1945.

<sup>5</sup> Carl-Allan Moberg, "De folkliga koralvarianterna på Runö." *Svensk tidskrift för musikforskning*, 1939, p.9-47; "RunöKoraler. Folklig koralsång från svensk-Estland. Traditionsinspelningar från Sveriges Radio." *Folkmusik i Sverige* 26. Sammanställning och urval: Margareta Jersild (Svenskt visarkiv). Rikskonserter 1985, Caprice 1310.

<sup>6</sup> Svenska Låtar samlade av Nils Andersson. Dalarna, Stockholm 1922-26; Västergötland, Stockholm 1932; Skåne, Lund 1938; Jörgen Dicander, Folkliga koraler från Dalarna. Dalarnas fornminnes och hembygdsförbunds skrifter. 18. Falun 1975; Folkliga Koraler. Sammanställda av Anders Lindström och Gunnar Ternhag. Verbum, Älvsjö 1985.



## Texts for the Examples

Example 1. *I himmelen, i himmelen* (hymn no. 486). a) Lars Appelblom - Wormsö, Hullo, recorded by Olof Andersson 1931 (Andersson 1945, No.218, p.144); b) Eva Blees - Nuckö, Höbring (Rikull/Riguldi), recorded by Olof Andersson 1931 (Andersson 1945, No.53, p.55); c) Mina Lindström - Wormsö, Rälby, recorded by Cyrillus Kreek 1937 (No.23).

Example 2. *Världens Frälsare kom här* (hymn no. 58). a) Johan Viksten - Nuckö, Kolanäs (Passlep/Passlepa), recorded by Cyrillus Kreek 1921 (Andersson 1945, No.121, p.91); b) Lena Reeder - Stora Rågö, recorded by Olof Andersson 1931 (Andersson 1945, No.172, p.119).

Example 3. *Den signade dag* (hymn no. 424). a) Maria Kornblom - Wormsö, Borby, recorded by Cyrillus Kreek 1937 (No.51); b) Birgitta Järnström - Wormsö, Kärslätt, recorded by Cyrillus Kreek 1937 (No.61).

## Zusammenfassung

Das Studium des volksliedhaften Kirchengesangs in Estland ist durch zwei Umstände erschwert: 1. die Geschichte der verschiedenen Konfessionen und religiösen Strömungen in den einzelnen Landesteilen (stark durch die politische Geschichte bedingt) und 2. die ungleichmäßige Erfassung des Quellenmaterials sowohl durch Tonaufnahmen als in gedruckten Quellenwerken.

Im estländischen volksliedhaften Kirchengesang werden die überlieferten Melodien stark verziert. Obwohl diese Traditionen der schwedischen ähnlich ist, läßt sie sich jedoch nicht auf jene zurückführen.

Der Hymnologe steht vor zwei Problemen: 1. wie läßt sich die echt estländische Tradition rekonstruieren? und 2. welches Verhältnis besteht zwischen dem Kirchenlied und dessen Parodien angesichts der äußerst komplexen ideologischen Lage in Estland während der letzten beiden Jahrhunderte?

Das Referat enthält eine Liste der Sammlungen estländisch-schwedischer Kirchenlieder und skizziert die Quellen dieser Gesangstradition, die zwischen Kunst- und Volkslied fällt. Notenbeispiele hierzu sind beigelegt.

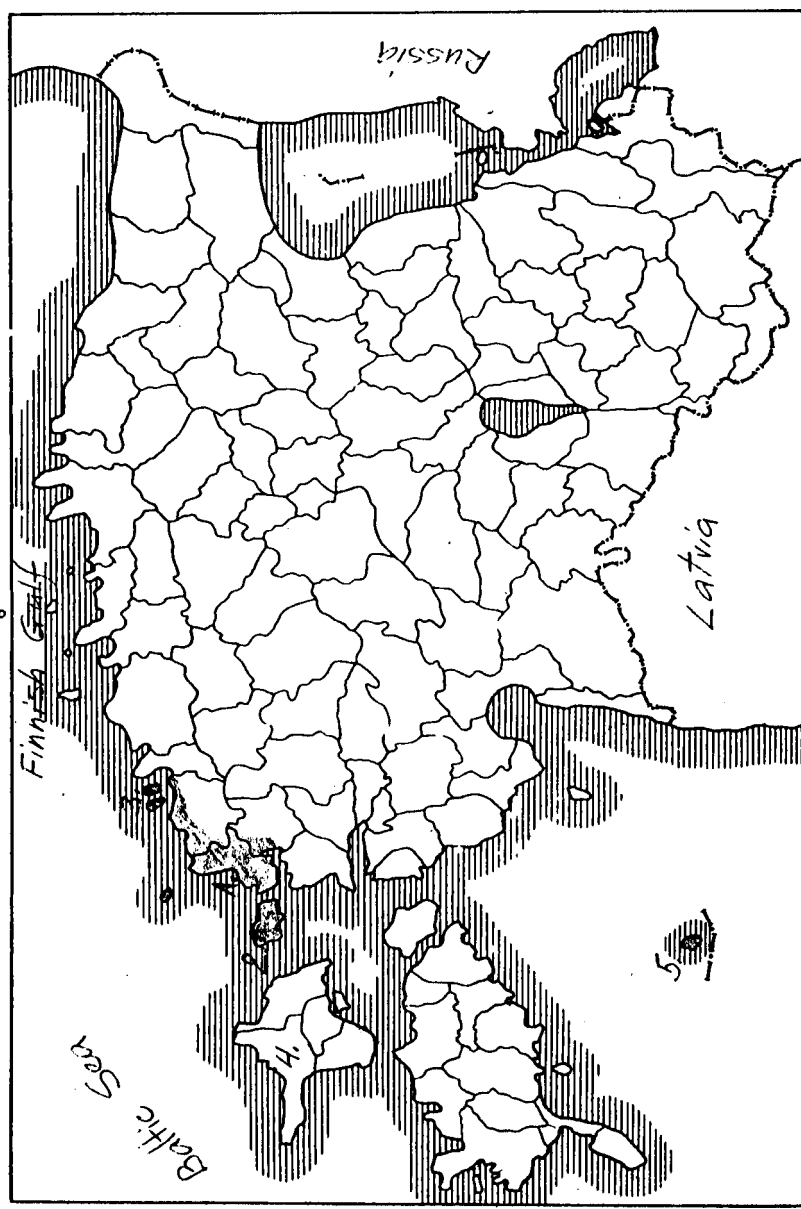


Figure 1. Nuckö (Nuckoötsi) - 1; Nõmme (Nõmme, Vormsi) - 2; Rågö (Rågö) (Pakri) - 3; Dagö (Hiiumaa) - 4; Runö (Ruhnu) - 5.

# Example 1

a)

Musical notation for Example 1a, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a slur over the first two measures and a fermata over the third. Labels 'a' and 'b' are placed below the first and second staves respectively, and 'a(2)' and 'b' are placed below the third staff.

b)

Musical notation for Example 1b, consisting of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb), with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a slur over the first two measures and a fermata over the third. Labels 'a' and 'b' are placed below the first and second staves respectively, and 'c' and 'c(1)' are placed below the third staff.

c)

Musical notation for Example 1c, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a slur over the first two measures, a fermata over the third, and a slur over the last two. Labels 'a' and 'b' are placed below the first and second staves respectively, 'c' and 'b' are placed below the third staff, and 'd' and 'e(b1)' are placed below the fourth staff.

## Example 2

a)

Världens Fräl-sa-re kom här. Re-na jung-frun mo-der är,

Ty en börd så un-der-lig, Her-re Je-su höv-des dig.

b)

Värld-nes Fräl-sa-re kom här, Lät se att jung-fru mo-der är. ALL

världen må dess und-ra sig; En så-da-na börd höv-des dig.

# Example 3

a)

Den signade dag, som vi nu här se av him-melen till oss ned-komma, han  
bli-ve oss säll, han lå-te sig te oss al-la till glädje och from-ma!  
- Ja Herren den högste oss alla i dag för synder och sorger be-va-re!

b)

Den signade dag som vi nu här se av himmelen till oss nedkomma, han  
blive oss säll, han lå-te sig te oss alla till glädje och fromma! Ja,

Herren den högste oss alla i dag för synder och sorger be-va-re!

# The Psalm compositions by Cyrillys Kreek (1889-1962) and the Estonian tradition of Folk Hymn Singing

Urve Lippus

The total amount of religious music written in Estonia, or more precisely, by Estonians is comparatively small. There are certain historical and cultural reasons why it is so. The more attention the best works deserve.

1. Until the beginning of the 20th century the role of Estonians in the church life in Estonia was insignificant. As for hymn repertory and singing in church I would refer to the paper of M. Wenzel and V. Kolms (I.A.H. Bulletin no. 19)<sup>1</sup> giving an overview of singing in Latvian church. From the 13th century till 1917 Estonian and Latvian churches had very close relations, practically they belonged together (although in Russian Empire Latvia and Southern-Estonia formed Livländische gouvernement, North-Estonia was Estlandische gouvernement, both had their consistories, the first in Riga, the other in Tallinn-Reval). In the middle of the 19th century (1856) a committee was formed for compiling a new hymn-book in Estonian and both, pastors from South and North Estonian parishes were included. There was no Estonians among them, though some of them were certainly the best connoisseurs of Estonian language and folk poetry among the Baltic Germans at that time (T. Knüpfer, F. Hörschelmann). The next trial to compile a hymnbook in better and more contemporary Estonian was made in the end of the last century. By that time a limited but definite amount of Estonian intelligentsia just started to exercise its influence in the fields of education, politics, economy, and certainly in church. The committee of the new hymn-book included the most famous Estonian pastors Martin Lipp, Dr. Jakob Hurt, side by side with the Germans. Besides, J. Hurt was the greatest folklore collector in Estonia, probably of all the times. 'The new hymn-book for church, school

---

<sup>1</sup> Mechthild Wenzel/Vilis Kolms, Psalmen für ein neues Gesangbuch der lutherische Kirche in Letland, I.A.H. Bulletin 19, April 1991, Rijksuniversiteit Groningen. Instituut voor Liturgiewetenschap. S. 113-122.

and home' was published in 1899<sup>2</sup>. Even nowadays its language sound intimate and familiar, though archaic.

Therefore, we must keep in mind that during the first half of this century much of the creative work in church was carried (in part, sometimes unconsciously) of the wish to found the basis of the church for the Estonians. A man, who was a witness of these years, a country parish pastor in the beginning of the century, then the rector of Tartu University and the bishop of Estonia, Johan Kópp (1874-1970) has discussed these details<sup>3</sup>. It would be oversimplification to see Kreek's work only in this light, but we cannot forget this aspect of motif either.

2. The active dissemination of church hymns in vernacular is usually related to the introduction of Brüder-Gemeinde in Estonia (they were active in 1740s, then prohibited and after loosening of the bans active again in the end of the 18th century and even later)<sup>4</sup>. Under this influence peasants began to study musical transcription, a lot of songs were translated and new songs in this style and mood were created. Estonians were fond of the Brüder's Singstunde. In many parishes where Brüder were active ancient folk songs and beliefs perished. Their hymn-book compiled by Christian Gregor<sup>5</sup> and known here as Barby-hymn-book was popular around the beginning of the 19th century and is in use even nowadays. The official Choral-Buch of the Estonian (and Latvian) evangelical church, the so called Punschel<sup>6</sup> (first published in 1839) contains a number of melodies with references to the Barby, Freilinghausen (Halle-hymn book 1704-1714), etc.

---

<sup>2</sup> Uus Laluraamat. Kirikus, koolis ja kodus pruukida. Trükitud August Mickwiz'i trükikojas. Tallinn 1899.

<sup>3</sup> Johan Kópp, Mälestuste radadel 1-4, Lund 1953-87 (Tallinn 1991).

<sup>4</sup> Rudolf Pöldmäe, Vennastekoguduste muusikalisest tegevusest meie maal. Kirj. 1940. Published in: Teater. Muusika. Kino. 1988, nr. 3, p. 67-78.

<sup>5</sup> Christian Gregor, Choral-Buch, enthaltend alle zu dem Gesangbuche der evangelischen Brüder-Gemeinden vom Jahre 1778 gehörige Melodien. Leipzig 1784.

<sup>6</sup> Evangelisches Choral-Buch zunächst in bezug auf die deutschen, lettischen und estnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen auf den Wunsch der Livländischen Provinzial-synode bearbeitet und angefertigt von J.L.E. Punsche weiland Konsistorialrat und Pastor der Lösernschen Gemeinde in Livland. 15te verbesserte und vermehrte Auflage, mit einem Anhang versehen. Reval 1914.



3. In Estonian folklore collections the amount of religious folk song is not very considerably, but it does exist. Probably the collections do not reflect the real situation in the end of the last and in the beginning of this century - the golden age of Estonian folk song collecting. The main interest of the collectors was the ancient Estonian-Finish folk song tradition, the runic song (Kalevala-song). Just in the regions where various revivalist movements had been active the old tradition had completely perished and the reports of the collectors are quite bitter about that. It is interesting that in the collections the folk variants of Punschel choral-melodies seem to dominate even in villages where most of the inhabitants belong to the Russian orthodox church (e.g. Kihnu island). The Estonian folk hymn variants are very similar to those of Scandinavia - the contour of the melody is more or less similar to the Choral-Buch melody, but it is embellished with melismas of 2-3, sometimes even 4 or 5 notes. There is a unic collection of Estonian-Swedish (the Swedes who have lived on the islands and on the coast of West-Estonia from the 14.-16. century till 1944) folk hymn variants including about 500 melodies. About a hundred of them are transcribed by Cyrillus Kreek in 1921 and 1937. Besides, he had copied almost all the transcriptions of religious folk tunes from the Estonian Folklore Archives that were collected before the middle of the 1930ies, part of them were his own transcriptions. We cannot find a better expert of Estonian religious folk singing.
4. When discussing the relations of the Estonian nation and the church we cannot forget the half-forced change of confession, Estonians leaving the Lutheran church and joining the Russian orthodox church in the hope to get some land, an allotment. After a new law in Estland (in 1816) and in Livland (1819) the formerly serfage peasants became free, but as they didn't get any land the formal freedom couldn't change their life. This change of the church didn't influence much the habits and traditions of a village community and after these hopes had proved to be false a lot of people wanted to return to the traditional Lutheran church. However, in some regions (Saaremaa, West-Estonia) the orthodox church is quite widespread even nowadays, their liturgical texts and songs have been translated into Estonian.

Cyrillus Kreek was born in 1889 and baptised as Karl Ustav. In 1896 his father got a better-paid post of a teacher at a Fällarna orthodox school on Vormsi island where most of the inhabitants were the Swedes. All the family joined the orthodox church and Karl Ustav became Kirill. Besides, there are no traces of orthodox

melodies in the folk song collections from Vormsi (Ormsö) island, although formally about half of the inhabitants belonged to that church. All the folk hymn variants are modelled on Svenska psalmboken. Soon the Fällarna school and the Hullo parish school were joined and the composer's father became the Küsterschoolteacher<sup>7</sup>. Kreek knew well both Lutheran and orthodox church music and liturgies, the first in Estonian and in Swedish. But he never became neither a church musician nor an official himself. The most productive part of his life he was a music teacher in the West-Estonian Teachers' Seminar and at Haapsalu Gymnasium.

5. That was the background against which we must see the religious compositions of Cyrillus Kreek. In the memoirs of his contemporaries Kreek was not a religious man, he is even reported to have been quite ironic about the church. The more amazing is the amount of extremely serious and deep church music (arrangements of hymns, orthodox liturgical melodies) and concert religious music he has composed. We knew some parts of it, "Reekviem" (1927; using the translation of Mozart's Requiem text) first of all. Hundreds of arrangements of folk hymn variants for three- and four-part choir (both Estonian and Swedish folk hymns), 500 hymn arrangements for mixed choir (the entire Punschel recomposed)<sup>8</sup> - was it an exercise, a study, or something more, an order? There is only one very slight hint that Kreek might have been engaged in the preparations of a new hymn and choral book. C.-A. Moberg refers to a letter of S. Danell where he reports that in collecting and arranging folk hymn tunes Kreek had some preparatory works for the new Estonian hymn-book in mind.<sup>9</sup> S. Danell was a pastor at Pürski, Noarootsi (Nuckö) in the thirties. It may be some misunderstanding, for Kreek's archives should reflect his participation in some committee or, at least, some letters or documents concerning this topic.
6. Now we should discuss the psalm composition by Kreek. Kreek has written six "Songs of David" (84, 22, 104, 141, 121, and 137), "Happy is the man" (combining lines from Psalm 1, 2 and 3) and music for

---

<sup>7</sup> N. Laanepõld, Cyrillus Kreek. Tallinn 1974, p. 7-9.

<sup>8</sup> Cyrillus Kreek, personaalnimestik. Koost. T. Lõhmuste, I. Potter. Tallinn 1989, p. 37-135.

<sup>9</sup> C.-A. Moberg, De folkliga koralvarianterna på Runö. Svensk tidskrift för musikkforskning. 1939, p. 9-47.

orthodox evening liturgy including two psalms (104 and 135-136). Though they were written in 1914 (Psalms 84 and 22), 1923 (104, "Happy is the man", 141, 121), 1938 (music for liturgy) and 1944 (Psalm 137), they were first published in 1989, in a facsimile edition of Kreek manuscripts made for his centenary<sup>10</sup>.

The last psalm composition, "By the rivers of Babylon", is based on orthodox liturgical psalm singing and uses *znamennõi raspev* (plainsong) in its melody. However, with its seven-part setting and complicated harmonies it may well be a concert-piece. It may occur too difficult for a provincial church choir. The other "Songs of David" are free compositions with interesting harmony and deep feeling. Kreek has used 2-6 psalm lines and his setting is mostly chordal with pedal points in the lower voices. With their regular rhythms they are more close to the hymn singing in Lutheran church, but certainly they are musically close to the style of Estonian choral music in general.

A particularly interesting composition is "Happy is the man". In its text different psalm verses alternate with Halleluja!, but small melismas in syllabic verse passages make the music quite fluently moving. It is noteworthy that the syllabic-melismatic style of this song reminds of the folk hymn singing. By that time (in 1923) Kreek had already collected most of his religious folk song variants and arranged a lot of them.

---

<sup>10</sup> Cyrillus Kreek, *Taaveti laulud. Davids Psalmen. The Psalms of David. Daavidin virret.* Tallinn 1989, 61 pp.

**Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree Nr. 101  
of January 18, 1865  
Its Influence over the development  
of Chanting in the Rumanian Church**

*Vasile Grajdian*

I. The cultural and historical conditions of the Church at the time of Alexandru Ioan Cuza's Decrees - In particular Decree Nr. 101.

Until the beginning of the 19th Century, the Rumanian Church has cultivated only the *Psaltic Chant*, of Byzantine origin, with its well established characteristics: vocal and monodic.

We are focusing mainly on two of the rumanian provinces of the time, Moldavia and Mountania (the territory from south of the Carpatian mountains to the Danube), although all the other historical rumanian regions (Transilvania, the Banat and even Basarabia) shared the same Byzantine roots (with their stylistic variations).

Artistically, even in the 18th Century one could notice influences from the Western Europe, influences that were brought gradually by several touring musical opera and theater companies as well as through private professors and professional musicians.

An important influence came from the neighboring Russian Orthodox Church which introduced the harmonic choral chanting in the 18th Century. Historically, there has always been a strong influence from the North-East, from Russia, culturally, economically and, of course, politically.

The 19th Century represents a major step towards a modern Romania. Musically, the first successful attempt to harmonize the choral chant in *Archmandrit Visarion's "Asezamantul"*, in Bucharest, 1836; then, towards mid 19th Century other attempts are being made in Lugoj, Iasi, Cluj, etc.

There are two other aspects of the chanting in the rumanian church that must be mentioned here: (a) The *Roumanization* process (the replacement of slavonic and greek notation in the church and not only, with rumanian), which started slowly in the preceding centuries, which reaches full maturity with the works of *Anton Pann* and *Ieromonahul Macarie*, and (b) the fact that, at the time, the rumanian orthodox church had, and it still has, today, a *canonic tradition* (also known as: of right), the sinodic principles, with regard to the chant (the Trulan sinod-canon 75, the sinod of Laodiceea-canon: 15,17,59) all of which have been regarded as a natural "of right" tradition.

II. Decree Nr. 101 of January 18, 1865.

The first half of the 19th Century was marked all throughout Europe by major revolutionary events (1821, 1848, etc.). In the rumanian territories, 1859 represents a zenith of such long line of events, through the crowning of Alexandru Ioan Cuza as monarch of both Moldavia and Mountania, the two rumanian regions mentioned earlier.

Modern european man (direct part of the struggles for progress of 1848 in Moldavia), Alexandru Ioan Cuza initiates a series of reforms and decrees which, in time, will remove Romania from under the Ottoman and Greek influence, predominant at the time in the region.

There were also several reforms and decrees which affected directly the Church and, implicitly, the chant within the rumanian orthodox church. Decree Nr. 101 clearly states the intention of the Monarch and its parliament to replace the *psaltic chant* with a harmonic choral, of western european model, type.

Given as a direct result of a report given by the Secretary of State, N. Cretulescu, at the Department of Justice, Theology and Public Education, of January 16, 1865, Nr. 2386, Decree Nr. 101 gives power of law to all of the proposals contained in the above mentioned report of the Secretary of State and in the accompanying Regulator. The three documents (the Decree, the Report and the Regulator) form a solid program of immediate as well as perspective actions.

A quick look at the Document (attached as Exhibit I), shows the determination with which it pursues the execution of its resolutions, by proposals such as: the naming of an advisor, Professor Ioan Cartu (Exhibit II shows samples of his work), the preparation of a solid principle program, a schedule and even sanctions for those in contempt (see the underlinings in the text of the law, Exhibit I).

Decree Nr. 101, as most of Alexandru Ioan Cuza's reforms (see the *Synodal Law*, the *Law for the Secularization of the Monasteries' Possessions* and others) was aimed at the removal of a strong greek influence within the region.

However, with its radical approach, Decree Nr. 101 ignores a secular reality of the traditional psaltic chanting, with thousands of church laborers in all the rumanian churches, and the mentioning of some of them (such as: cantors, canonarhs) is far from enough.

Such migration to a harmonical style, presumed the introduction of the new musical linear notation (staves) as opposed to the old (byzantine) mnemonic notation.

III. The implications of Decree Nr. 101 as well as other of Alexandru Ioan Cuza's reforms, over the rumanian church and the chanting within it.

In the decades following the compelled abdication of Alexandru Ioan Cuza in 1866, the psaltic music within the rumanian church took a downturn. Cuza's reforms ignited a gradual separation from the greek influence (preservers of the old byzantine style), and diminished the Church's power and independence, in general, permitting the State a deeper interference in the Church's internal affairs.

Towards the end of the 19th Century, a real cannonade around religious music takes place, between the devotees of the new harmonic style (Gavriil Muzicescu, Alexandru Flechtenmacher, Eusebie Mandicevski, Eduard Wahmann, etc.) and the "traditionalists" (Nifon Ploesteanu, Stefanache Popescu, Teodor Georgescu, George Ionescu, etc.).

Gradually, starting with the beginning of the 20th Century, with the help of some "moderates" (e.g. Nifon Ploesteanu), a fusion of the two styles developed, allowing the preservation of the crystal clear style of the psaltic music, while harmonized in an adequate *modal* manner (see Exhibit III, *Example 1*, by D.G. Kiriak showing the harmonization of *Axionul lui Macarie*; also to be mentioned are some of the works by I.D. Chirescu and N. Lungu).

The above referred to developments have allowed the creation of a "coexistence" of the two styles within today's quite prosperous "spiritual" market in Romania.

\*\*\*

## BIBLIOGRAPHY

1. Monitorul - Jurnal oficial al Principatelor Unite Romane, Nr.17, 23 Ian. - 4 Februarie 1865, p.89, col.II-III.
2. BARBU, Bucur, Sebastian, Actiunea de "romanire" a cîntărilor psaltice și determinările ei social-patriotice. Filothei Sin Agai Jipei și alți autori din sec. al XVIII-lea, în "Biserica Ortodoxă Română", 1980, Nr. 7-8, p. 836-856.
3. Idem, Axionul "Îngerul/strigat" în armonizarea lui D.G. Kiriak, în "Glasul Bisericii", 1975, Nr. 7-8, p. 763-778.
4. BRÎNCUȘI, Petre, Istoria muzicii românești, București, 1969.
5. DRAGUȘIN, C., Legile bisericești ale lui Cuza Voda și lupta pentru canonicitate, în "Studii teologice", 1957, Nr. 1-2, p. 87-105.
6. FLOCA, Ioan, Canoanele Bisericii Ortodoxe. note și comentarii, 1991.
7. MOLDOVEANU, Nicu, Muzica bisericească la români în sec. al XIX-lea (partea a doua), în "Glasul Bisericii", 1983, Nr. 9-12, p. 594-625.
8. Idem, Creația corală bisericească la români în sec. al XX-lea (partea a doua), în "Biserica Ortodoxă Română", 1986, Nr. 3-4, p. 117-139.
9. Idem, Repertoriu coral, București, 1983.
10. PLOEȘTEANU, Nifon, Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare petru trei voci, București, 1983.
11. POPESCU-Pasărea, Ion, Liturgier de strană, București, 1925.
12. POSLUȘNICU, Mihail Gr., Istoria nuscicii la români, București, 1929.

## EXHIBIT I

Excerpt from the *Monitorul*, official journal of the United Rumanian Principates, Nr. 17, January 23 - February 4, 1865, p. 89, col. II-III.

"Minister Secretary of State's Report at the Department of Justice, Theology and Public Education.

High Resolution.

Approved by: Alexandru Ioan.

Your Highness,

The school of music and declamation, created through your highness' decree Nr. 1312, from last year, is meant to form specialized men in this art, mainly in theory, and in time; the undersigned, however, in my desire to see it in use as soon as possible, choirs in all the Rumanian Churches, I included in this year's budget the amount of 10,800 Lei (rumanian currency at the time and today, *tr. note.*) for the hiring of a qualified teacher to form vocal duets, trios and quartets at several churches, using the existing cantors and canonarhs.

For the successful realization of this curriculum, In order to bring it to practice, I have elaborated a set of suitable regulations, and for the curriculum, I respectfully recommend professor I. Cartu, being the one that has shown enough proof of his capacity in this matter.

If your highness approves of this proposal, please sign the attached Decree Project.

With the most profound respect,  
Your highness' faithful servant,  
The Minister Secretary of State for the Department of Justice,  
Theology and Public Education,  
Nr. 2386, January 16. N, Cretulescu.

(His Highness' Decree)

Alexandru Ioan the First,

In God's grace, and through the people's will, Monarch of the United Rumanian Principates:

To all here present and future senators.

With respect to the Report of Our Minister Secretary of State for the Department of Justice, Theology and Public Education, Nr. 2389:

Considering the urgency to introduce vocal choirs as a functionality in churches;

I hereby decree:

Art. I. We approve the attached Regulations, for the preparatory course for vocal harmonical/religious music in churches.



- Art. II. D.I. Cartu is hereby named Professor of this Harmonica;-religious choir.
- Art. III. Lastly, Our Minister Secretary of State for the Department of Justice, Theology and Public Education, is hereby appointed for the execution of this Decree.

Given in Bucharest, this 18th day of January, 1865,  
Alexandru Ioan.

Minister Secretary of State for the Department of Justice, Theology and Public Education,  
N. Cretulescu. Nr. 101

### REGULATIONS

for the preparatory course with which the vocal harmonical-religious music will be introduced in all rumanian churches, through the instruction of all cantors, canonarhs and *paraclisieri*, from among which there will be formed choirs for the execution of the *liturgic hymns*.

- Art. I. The preparatory course for the vocal harmonical-religious music will take place at the Rumanian Conservatory of Music in Bucharest.
- Art. II. All the Cantors, Canonarhs and Paraclisiri from within the State's churches in Bucharest, will be required to strictly attend such course.
- Art. III. This Course will be taught three times a week, on Mondays, Wednesdays and Fridays between the hours of 6 and 9 in the evening.
- Art. IV. The teacher will begin his lesons with elementary principles of music and, gradually, will introduce principles for formation of small *Liturgic* choirs. He is hereby required to do his best, as much as possible, so that the mentioned choirs can be introduced in all the State's churches in the Capital.
- Art. V. All of those cantors, canonarhs and *paraclisieri* that will not conform with the provisions of Art. II will be released from their positions at the respective churches where they might be employed and will be replaced with others that respond positively to the above mentioned Art. II.
- Art. VI. The Minister of Justice, Theology and Public Education, in mutual uderstanding with the Comunal Counsel of the Capital will enforce same to all the other cantors, canonarhs and *paraclisieri* at the churches that are not subsidised by the State, to attend the course.

The Minister Secretary of State  
for the Department of Justice, Theology and  
Public Education  
N. Cretulescu

## Exhibit II

I. CARTU  
(1810-1813)

ca pe îm-pă-ra-tul

Îm-pă-ra-tul tu-tu-ror pri-

mind, pe îm-pă-ra-tul tu-tu-ror pri-i-mind, pri-

mind, pe îm-pă-ra-tul tu-tu-ror pri-mind, pri-

mind, pe cel-ne-vă-zut în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-

mind, pe cel-ne-vă-zut în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-

rești pe cel-ne-vă-zut în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-

rești pe cel-ne-vă-zut în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-

rești în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-rești.

rești în-con-ju-rat de-ce-le-le în-ge-rești.

A-li lu-ia, a-li-lu-i-a,

a-li-lu-ia, a-li-lu-i-a.

lu-i-a, a-li-lu-i-a, a-li-lu-i-a, a-li-lu-i-a.

A-li-lu-i-a, a-li-lu-i-a, a-li-lu-i-a, a-li-lu-i-a.

Exhibit III, 2

LA INVIEREA DOMNULUI... INGERUL A STRIGAT... Glas v ||  
AXION MACARIE IEROMONAHUL (1760 - 1830)

I in ge rul a a stri i i ga at ce e e e  
i i i i i i i pli i i ne de e e da a a a  
ru u uri, cu ra a a ta a fe cio a a ra a  
bu u u u cu u ta a a te e si ia a a a  
a a ra a a asi zi i ie bu u u u u u cu u  
ra a a te e ca l i i i u u ul ta a au  
a in vi ia a a at a a a a tre e e ia zi i u  
di i in groa a a a a pa.  
Lu mi nea a a za a a a a te e  
Lu mi nea a a a a a za a a a a te e  
No o u u u u u le e e e e i i e ru  
u n sa a a li i i i me ca a sla va a a  
Do om nu u u lui pre ste ti i i ne a au ra a  
sa a ri it. Sa a a a a a a a a al ia  
sal ta a a a a cu u u u u u m si i te bu u  
cu u ra a a Si i i oa a a a a ne  
ia ar tu Cu u u ra a a a a a a a a ta  
Na sca toa a a a re de e Du um ne e ze cu  
ve se le e e e este e ve e se e le e este  
e e te in tru in vi e e e rea ce e lu u ui na  
a scu u u u ut a a a al ta a a au.

# Exhibit III, 4

Axiomul Invierei  
Ingerul a strigat

de MACARIE  
Ieromonahul,  
urmezitor al  
D.G. Kirilak  
(1880 - 1926)

Andantino

First system of the musical score, marked 'Andantino'. It consists of four staves: vocal line, piano accompaniment, and two lower staves. The lyrics 'In gerul a strigat' are written under the vocal line. The piano part includes the instruction 'A respirare individuala'.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

Fifth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

Sixth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

Seventh system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'In gerul a strigat'. The piano accompaniment continues with the instruction 'A respirare individuala'.

First system of music on the left page, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano part includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *dim.*

Second system of music on the left page. The vocal line continues with lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

Third system of music on the left page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of music on the left page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment concludes the system.

First system of music on the right page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

Second system of music on the right page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment continues with a consistent accompaniment.

Third system of music on the right page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment continues with a consistent accompaniment.

Fourth system of music on the right page. The vocal line includes lyrics: "ca - ri - si - mi - si - mi - si - mi". The piano accompaniment concludes the system.

5

sta tu  
Dum tu

*poco più vivo*

Ti  
a

dim.  
cresc.

cresc.  
dim.

6

te tu  
bu cu ra Si

Tempo I

Si  
Tu

*poco più vivo*

Tu  
Si

*dim.*

dim.  
Dum tu

musical score system 1 with lyrics: in - tra in vi

musical score system 2 with lyrics: ste - ta, nas ed tam in - tra in

musical score system 3 with lyrics: hi vi - ta hi nae cul, nae

musical score system 4 with lyrics: al - tis - si - mus de - us pa - ter om - ni - po - tens, qui cae - lum et ter - ram vi - si - bi - lia et in - vi - si - bi - lia cre - a - vit ex - te - ra - ni - lum in - vi - si - bi - li - um

# Hymnologische Beiträge zum 19. Jahrhundert im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie

Andreas Marti

- |  |             |
|--|-------------|
| Ameln, Konrad<br>Über die "Rabenaas"-Strophe und ähnliche Gebilde  | 13, 190-194 |
| Ameln, Konrad<br>Eine sonderbare Quempas-Dichtung  | 24, 110-113 |
| Arndal, Steffen<br>Das geistliche Lied des Pietismus in Deutschland und Dänemark. Zu den Übersetzungen und Originalliedern Hans Adolph Brorsons          | 33, 168-182 |
| Ehmann, Wilhelm<br>Johannes Zahn an Eduard Kuhlo. Ein Brief  | 4, 135 f.   |
| Frost, Maurice<br>Deutsche Einfluß auf die erste Ausgabe der Hymns Ancient and Modern 1861/1868  | 6, 144-150  |
| Hüttel, Walter<br>Gesangbücher und Liederdichter in ehemals schönburgischen Hoheitsgebiet  | 21, 148-155 |
| Jauernig, Reinhold<br>"Wie schön leuchtet der Morgenstern" im Briefwechsel von Goethe und Zelter   | 5, 155-157  |
| Jenny, Markus<br>Ein Schweizer Hymnologe des 19. Jahrhunderts  | 15, 167-169 |
| Jenny-Loeliger, Marguerite<br>Der Kirchengesang in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 3. Regionaltagung der IAH für Österreich, Schweiz, BR Deutschland | 33, 209 f.  |



- Marti, Andreas 27, 215-225  
"So nimm denn meine Hände"
- Marti, Andreas 29, 151-168  
Zeilenzwischenpiele in Orgelbegleitungen zum Gemeindegesang
- Rölleke, Heinz 28, 029-038  
"Des Knaben Wunderhorn" und seine Stellung zu Volks- und Kirchenlied
- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg 21, 068-082  
Motivationen textlicher Varianten im Kirchenlied
- Sauer-Geppert, Waldtraut Ingeborg 27, 207-215  
"So nimm denn meine Hände"
- Schönborn, Hans-Bernhard 25, 112-119  
Geistliche Lieder des 19. Jahrhunderts und ihre Bilder
- Schönborn, Hans-Bernhard 29, 179-190  
Der Einfluß Albert Knapps auf das Gesangbuch der evang.-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz seit 1853
- Selander, Inger 33, 213 f.  
Hans Adolph Brorson: Translator and Poet. Book review (Steffen Arndal: "Den store hvide flok vi see . . . ")
- Teuscher, Gerhard 22, 168-172  
Catherine Winkworth (1829-78). Ein Beitrag zum 100sten Todesjahr der großen englischen Übersetzerin deutscher Kirchenlieder
- Ueltzen, Hans-Dieter 23, 157-159  
"Christe, du Schöpfer aller Welt"
- Underwood, Byron Edward 25, 124-128  
The German Prototype of a Swedish Christmas Carol
- Wentz-Janacek, Elisabet 33, 183-190  
Lieder wandern westwärts. Schwedische Kirchenlieder in Nordamerika
- Wittenberg, Andreas 26, 157-174  
"Helm ab- zum Gebet" - "Ich bete an die Macht der Liebe"  
Gedanken zum großen Zapfenstreich

## Das 19. Jahrhundert im I.A.H. Bulletin

Jan R. Luth

Nr. 4/1977

Hans-Bernhard Schönborn, *Verlust von alttestamentlichen Bezügen im bearbeiteten Kirchenlied*, S. 36-39

Karol Mrowiec, *Musikalische Formen des polnischen Psalmsgesangs in Gesangbüchern von 1842 bis 1964*, S. 49-53

Nr. 7/1979

Alan Luff, *Welsh and English Hymnody*, S. 64-75

Nr. 11/1983

Gottfried Gille, *Zum geistlichen Volkslied des 19. Jahrhunderts*, S. 76-79

Alan Luff, *Carols and Carol Traditions in the British isles*, S. 80-85

Karol Mrowiec, *Über die Herkunft einiger polnischer Kirchenlieder aus dem Volk, am Beispiel des Repertoires im "Gesangbuch von J. Siedlecki"/1878-1980*, S. 105-111

Nr. 13/1985

Jürgen Henkys, *Die Lieder in Schleiermachers Gottesdiensten 1830-1834*, S. 18-22

Mechtild Wenzel, *Ein Kirchenbuch (Gesangbuch) für Evangelisch-Lutherische Gemeinden in Nordamerika von 1877 - Anregungen für Gesangbucharbeit in heutiger Zeit*, S. 86-92

Nr. 14/1986

Alan Luff, *Folk Song in English Hymnody*, S. 11-26

- William H. Tallmadge, *The Orality of Rural Hymnody*, S. 27-65
- Martin E. Ressler, *Verpflanzung der europäischen Anfänge des mennonitischen, hutterischen und amischen Gemeindegesangs nach Amerika*, S. 77-90

## Nr. 15/1987

- Achiem Giering, *Missionarische Motivation und Chance am Beispiel des Liedes "wach auf, du Geist der ersten Zeugen"*, S. 67-77
- Erhard Anger, *Warum kennen wir Deutschen N.S.F. Grundtvig nicht?*, S. 104-108
- Tormod Wasbo, *Hymn and Mission in a Norwegian context. An approach to a contribution. Mostly historical*, S. 118-124

## Nr. 16/1988

- Olaf Axelsson, *Music in Africa and Christian mission concepts*, S. 165-166

# Schufen die ersten Christen eigene Hymnen?

Gottfried Schille

Im Bulletin 19 der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie hat *A.G. Soeting*<sup>1</sup> die Frage nach der Wahrscheinlichkeit eigenständiger urchristlicher Hymnen noch einmal gestellt. Er geht mehrere der üblichen Argumente durch mit dem Ergebnis, für die Zeit des Paulus dürfe man noch nicht mit allgemein bekannten urchristlichen Liedern rechnen. Damit werden die Ergebnisse einer breiten neutestamentlichen Forschungsreihe bestritten. Das zwingt uns, mehrere grundlegende Fragen noch einmal zu überdenken.

## 1. daß nicht sein kann, was nicht sein darf

Nachdem die Hymnenforschung im Neuen Testament zunächst auf immer neue Texte aufmerksam machte, die für ihre Frage fruchtbar werden könnten<sup>2</sup>, ist es in jüngerer Zeit ruhiger geworden<sup>3</sup>. Insofern markiert die Rückfrage Soetings eine Schwelle. Das ist zu begrüßen.

Allerdings darf die Kritik ihre Rückfrage nicht mit Thesen belasten, die selbst erst noch bewiesen werden müßten. Das gilt für den Kritiker genauso wie für den Forscher, der von der Existenz urchristlicher Hymnen überzeugt ist. Axiome gehören im strengen Sinne nicht zu den Arbeitmitteln! Daher wäre es gut, wenn wir vor Beginn der Untersuchungen selbstkritisch unsere unbewiesenen Voraussetzungen markieren würden. Es könnte zutreffen, daß die Hymnenforschung ins Stocken geraten ist, nicht weil sich das Material den Anfragen versagt, sondern weil ungeklärte Thesen das Ergebnis belasten. Ich nenne einige dieser Axiome, die oft nur mit Mühe hinter den Aufstellungen sichtbar gemacht werden

---

<sup>1</sup> *A.G. Soeting*, Das Singen von Psalmen in den Kirchen der ersten Jahrhunderte, I.A.H. Bulletin 19, Groningen 1991, 5-13; *ders.*, Hat Paulus in seinen Briefen aus existierenden Hymnen zitiert? ebd., 123-129.

<sup>2</sup> Literatur zum Beispiel bei *C. Burger*, Schöpfung und Versöhnung, Neukirchen 1975, 158-162.

<sup>3</sup> Die Diskussion vollzieht sich heute mehr in den Kommentaren zu den einzelnen Texten.

können. *G. Dellling*<sup>4</sup> meinte, die erste Christenheit habe nur Kurzformeln (Länge einer christologischen Wendung) gekannt. *R. Deichgräber*<sup>5</sup> ließ nur wenige Möglichkeiten einer Weiterentwicklung der jüdischen Beracha gelten. *K. Wengst*<sup>6</sup> schränkte den Stoff auf einen minimalen Bestand längst bekannter Stücke ein. *R. Bultmann*<sup>7</sup> stützte seine Hymnenforschung mit dem Axiom einer gnostischen oder gnostisierenden Grundschrift,<sup>8</sup> die mithilfe kritischer Abstriche (zum Beispiel wurde der Jesusname Joh. 1, 17 aus der Prologvorlage eliminiert) erzwungen wurde. Gegenwärtig nähern wir uns einer radikalen Redaktionsgeschichte<sup>9</sup>, die die Frage nach Tradition überhaupt ablehnt. Der Text sei nicht nur zuerst synchron (= im Satzzusammenhang) auszulegen, wie die Linguistik verlangt. Die diachrone Frage (nach einer eventuellen Bindung der Textform an eine überlieferte Aussage) dürfe gar nicht gestellt werden. *W. Schenk*<sup>10</sup> war noch radikaler, er leugnete nicht nur den Segen im Neuen Testament (es habe nur Fürbitte gegeben), für ihn sind logischerweise dann natürlich auch Rückfragen nach Liedgut oder Liturgie wertlos. Im ganzen gilt jedoch, daß, wenn ein Forscher bestimmte unbewiesene Behauptungen berücksichtigt, das Ergebnis präjudiziert ist.

Genau das aber geschieht auch bei Soeting. Zwar gibt er zu, daß die erste Christenheit liturgische Ordnungen gekannt habe. Sie habe den Psalter nicht nur als Heilige Schrift gelesen und zitiert, sondern auch in christologischer Deutung zu praktizieren begonnen<sup>11</sup>. Aber bei Gemeinden, 'die nur einige Jahre, auf jeden Fall weniger als 20 Jahre, existierten', könne

---

<sup>4</sup> Zum Beispiel *G. Dellling*, Die Zueignung des Heils in der Taufe, Berlin 1961.

<sup>5</sup> *R. Deichgräber*, Gotteshymnus und Christushymnus in der frühen Christenheit, Göttingen 1967.

<sup>6</sup> *K. Wengst*, Christologische Formeln und Lieder des Urchristentums, Gütersloh 1972.

<sup>7</sup> *R. Bultmann*, etwa im Johanneskommentar zur Prologvorlage.

<sup>8</sup> Ihm folgte *J.T. Sanders*, The New Testament Christological Hymns. Their Historical Religious Background, Cambridge 1971.

<sup>9</sup> Als Beispiel *G. Lohfink*, Die Himmelfahrt Jesu, München 1971.

<sup>10</sup> *W. Schenk*, Der Segen im Neuen Testamen, Berlin 1967.

<sup>11</sup> *A.G. Soeting*, a.a.O., 5.

‘man nicht von Tradition sprechen’<sup>12</sup>. Welche Voraussetzungen stehen unerkannt hinter einer solchen Behauptung?

## 2. *Die linguistischen Voraussetzungen unserer Arbeit*

Hymnenforschung im Neuen Testament kann nur zu gültigen Ergebnissen gelangen, wenn sie möglichst neutralen Voraussetzungen folgt<sup>13</sup>. Die einzige erlaubte Voraussetzung ist die von *Ernst Lohmeyer*<sup>14</sup> (zu den paulinischen Segenssprüchen) gestellte Frage, ob sich im untersuchten Text Zeichen einer dem betreffenden Autor nicht völlig konformen Diktion häufen. Lange vor der bewußten Aufnahme der linguistischen Methodik in unsere Disziplin hat Lohmeyer diese linguistische Arbeitshypothese aufgestellt und verfolgt. Da wir im Neuen Testament Hymnen nicht in einer Liedersammlung, sondern bestenfalls in der mehr oder weniger bewußten Anlehnung, also in der literarischen Verarbeitung vor uns haben, müssen wir von dieser Frage ausgehen.

Weil die Linguistik als solche offenbar für viele schwer verständlich ist, sei mir erlaubt, das für unseren Fall entscheidende linguistische Modell an einem Beispiel aus unseren Tagen vorzuführen. Wer den Vexiersatz: ‘der Hahn der Hahn’ und nicht die Henne (humorvoll wird zum Nachsprechen auch der zweiten Satzhälfte verleitet) nachspricht, spricht in eigener Sprache; der Artikel ist alltäglich und die Buchstabenfolge ‘Hahn’, auch im ornithologischen Sinn, so oft von ihm benutzt worden! Trotzdem spricht er gleichzeitig in fremder Diktion; denn ohne die vorangehende Aufforderung würde er die Wendung ‘der Hahn’ normalerweise nicht doppelt sagen! Folglich ist der nachgesprochene Satz gleichzeitig mein sprachliches Eigentum und der Beleg für fremde Diktion! Das heißt, die redaktionsgeschichtliche Erkenntnis (der synchrone Befund) schließt die Annahme eines vorgegebenen Anstoßes eines diachronen Beweggrundes) nicht aus! Zwischen beidem besteht keine echte Alternative!

Wortanalysen im Stil der von Soeting S. 123 ff. gegen Lohmeyer vorgetragenen Auflistungen sind wertlos, weil sie das, was sie beweisen sollen, gar nicht beweisen können! Wer behauptet, Phil. 2, 6-11 sei ein poetisches Literaturprodukt des Apostels, muß andere Gründe anführen. Lohmeyer

---

<sup>12</sup> Ebd, 124.

<sup>13</sup> Diese Forderung bei *G. Schille*, *Frühchristliche Hymnen*, Berlin 1962 und 1965, 15 ff.

<sup>14</sup> *E. Lohmeyer*, *Probleme paulinischer Theologie*, I, ZNW 26/1927, 162 ff.

hat doch nicht behauptet, Phil. 2 falle aus der paulinischen Diktion heraus. Er zählte nur überraschend viele Abweichungen vom sonst bei Paulus üblichen Sprachmuster auf. So viele Abweichungen in nur sechs Textversen machen im ganzen auf einen für Paulus ungewöhnlichen Sprachduktus aufmerksam. Lohmeyer erklärt die Beobachtung mit der Arbeitshypothese, Paulus zitiere. Soeting bestreitet das. Nur leider stellt Soeting an die Stelle der plausiblen Erklärung nichts Besseres! Er versucht lediglich, Lohmeyers Beobachtungen zu leugnen. Das ist zu wenig!

### 3. *das Argument gegen frühe Tradition*

Soetings Hauptargument ist jedoch gar nicht linguistisch, sondern, wie wir eingangs sahen, die Leugnung von früher christlicher Tradition. Das verblüfft! Hat die erste Christenheit etwa nicht getauft, gebetet, das Herrenmahl gefeiert? Hat Paulus etwa nicht 1. Kor. 11, 23 ff. auf die überlieferten Einsetzungsworte verwiesen? Hat er 1. Kor. 15, 1 ff. etwa nicht auf eine christologische Überlieferung aufmerksam gemacht, unter Zuhilfenahme der jüdischen Traditionsbegrifflichkeit; er schreibt doch, er habe diese übernommen und unter den ersten Dingen übergeben? Ist das alles etwa keine selbständige urchristliche Tradition, auch wenn diese aus jüdischem Brauchtum erwachsen ist?

Wie früh eigene Tradition entsteht, ist offenbar ungeklärt. Es handelt sich um die Frage, wie sich Bekenntnis und Tradition zueinander verhalten. Wieder sei mir erlaubt, von einem gegenwärtigen Modell auszugehen. Setzen wir den Fall, ein junger Mann sagt zu einem ihm soeben bekannt geworden Mädchen: Ich liebe dich! Dann wird die Relation von Bekenntnis und Tradition ablesbar. Natürlich machen nicht die sich eventuell anschließenden sieben Eejahre das Bekenntnis zu ihr. Sondern die erste Liebeserklärung begründet alles folgende. Auch beim christlichen Bekenntnis steht es so: man wird Christ nicht durch vierzig Jahre Mitgliedschaft in einer Gemeinde, sondern durch die Annahme, daß Jesus der Messias ist. Gleichzeitig aber ist das Grundbekenntnis nicht nur Motiv des Christseins, sondern auch dessen Tradition. Folglich beginnt in der Liebe und im Glauben die Überlieferung am Tage meiner ersten Bejahung.

In unserer Forschung taucht recht häufig die Frage auf, ob ein Kurzbekenntnis (etwa 'Jesus Christus') oder ein Langtext am Anfang gestanden habe, wobei die Entscheidung meist zugunsten der Kurzformel ausfällt. Ich verstehe die Frage nicht! Zurück zu unserem Beispiel! Seine erste Liebeserklärung spricht der Mann fast nie als Kurzformel ("Ich liebe dich"). Er benutzt viel öfter die traditionelle Gestik des Kusses, mitunter

ein Liebeslied, einen Schlager-, Film-, Buchtitel und anderes! Die Frage, was zeitiger war, ist falsch gestellt. Wer liebt, kann kurz sein oder in alten und neuen Zungen singen!

Hier stoßen wir auf die wichtigste Frage. Was ist Tradition? Die ersten Christen waren Juden. Sie praktizierten echte Tradition, jüdische Tradition! Jesu Kritik richtete sich nirgends gegen die Übungen, sondern gegen den Mißbrauch! Soeting stellt richtig fest<sup>15</sup>, die Christen brauchten die Psalmen nicht zu 'übernehmen'. Sie praktizierten weit mehr, als zum Beispiel Paulus lieb war<sup>16</sup>, die Sabbatfeier (noch Mt. 24, 20), den Tempeldienst (so die Acta öfter), bestimmte Gebetsstunden (deren Spuren gewissen Acta-Erzählungen aufgeprägt sind), das Almosen (Acta 6, 1 ff.; Mt. 6, 1-18) usw. Obgleich der Psalter im ganzen in neutestamentlicher Zeit als zitierfähige 'Schrift' eingeschätzt wird, führte man bestimmte Psalmen liturgisch auf (so das Hallel aus Ps. 115-118<sup>17</sup>, auf welches Mk. 14, 26 mit *hymnein* hinweist). Selbstverständlich entwickelt sich in der jüdischen Tradition neue, eigenständig christliche Tradition. Das Neue bestand in der Frage, ob Jesus der von Gott angekündigte Messias war. In die überlieferten Formen brauchte also nur Jesu Name eingebracht zu werden, um eine selbständige Tradition zu begründen. Hier wirkt der Verweis auf die zu geringe verfügbare Zeit grotesk. Sobald der Funke überspringt, ist das Neue da! Das sollten wir der geistbewegten unchristlichen Epoche auf keinen Fall abstreiten. Außerdem könnten wir das wissen; denn in unseren Tagen haben wir eine Liederexplosion erlebt, die in wenigen Monaten perfekt war, sobald der Funke sprang. Zu allem Überfluß zitiert Soeting<sup>18</sup> 1.Kor. 14,26: "Wenn ihr zusammenkommt, hat jeder einen Psalm, eine Lehre, eine Offenbarung, eine Zungenrede, eine Deutung..." Paulus läßt offen, ob es sich um Neuschöpfungen (Offenbarung, Zungenrede, Deutung!) oder Tradition handelte. Wir müssen doch weiterfragen, was geschah, wenn der Gemeinde oder dem Apostel das Mitgebrachte gefiel. War damals verboten, das Gute vom anderen zu übernehmen? Welch sterile Logik setzen wir doch bisweilen bei unserem wissenschaftlichen Denken ein! Tradition als eigenständige christliche

---

<sup>15</sup> A.G. Soeting, a.a.O., 5.

<sup>16</sup> Gal. 4, 10 kritisiert der Apostel das Zuviel an Übung, und dies doch sicher nicht nur bei gnostisch infiltrierten Randgruppen!

<sup>17</sup> W. Grundmann, Das Evangelium nach Markus, Berlin <sup>7</sup>1977, 394.

<sup>18</sup> A.G. Soeting, a.a.O., 7.



Neuschöpfung hat es also von Anfang an und sofort auf breiter Ebene gegeben. Der Gedanke einer funktionsfreien unchristlichen Zusammenkunft ist kein brauchbares Denkmodell.

#### 4. *Das Argument von den Kirchenvätern her*

Soetings Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf die bekannten altkirchlichen Belege. Er argumentierte gar nicht neutestamentlich! Das hat aber seine Gefahr, der er nicht immer entgeht. Denn zu oft haben die Forscher diese altkirchlichen Belege so ausgelegt, als seien damit liturgische Neuerungen angezeigt worden. Auf diese Weise hat die ältere Forschung, um nur ein eklatantes Beispiel zu nennen, von einem sehr genauen Datum man stritt sich um ein paar Jahre!) der Einführung des Weihnachtsfestes geredet, und zwar zu Beginn des vierten Jahrhunderts.

Die aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts stammende Ode Salomonis, 7,17 erwähnt jedoch schon "Lieder für die Ankunft des Herrn". Wenn bereits etwa zwei Jahrhunderte früher eine Liedergattung bekannt ist, darf man annehmen, daß es schon damals eine Form von Epiphaniebegehung gab. Denn Gattungen sind Produkte bestimmter Funktionen, Liedergattungen Produkte liturgischer Voraussetzungen. Soeting kennt die betreffende Diskussion<sup>19</sup> nicht.

Man kann die altkirchlichen Belege auch ganz anders deuten, als Belege für eine Kirche, die die unterschiedlichen Überlieferungen und Bräuche der Anfänge sammelte, auszugleichen und zu übertragen versuchte, gelegentlich auch zusammenstellte, um eine verbindliche und einheitliche, gesamtkirchliche Übung zu schaffen. Daß man völlig Neues schuf, wäre gesamtkirchliche für diese im ganzen epigonale Zeit sowieso nicht recht glaubhaft.

#### 5. *Der Gewinn der kritischen Rückfrage*

Im ganzen sollte man jedoch Soetings Kritik begrüßen. An einem Punkt führt sie sogar einen Schritt weiter. Bei Tradition der Urchristenheit war man bisher zu schnell bereit, an überall gültige Übung und Texte zu denken.<sup>20</sup> Dieser Gedanke muß sicher aufgegeben werden.<sup>21</sup> Die erste

---

<sup>19</sup> Zu finden bei G. Schille, a.a.O., 114 ff.

<sup>20</sup> Soeting, ebd., 125, verweist auf ein entsprechendes Zitat von W. Metzger zu 1. Tim. 3, 16.

Christenheit war nicht homogen! Sie vereinte unterschiedlichste theologische Ansätze. Wenn zum Beispiel Paulus in Röm. 1,3 f. zitiert, dann sicher nicht, um von einer auch bei den Lesern bekannten und anerkannten Aussage ausgehen zu können. Trotz des für Paulus charakteristischen "Kyrios" im Rahmentext handelt es sich hier um eine "Gottessohn"-Formel. Der Gottessohn-Titel hat in früher urchristlicher Zeit eine Affinität zu täuferischen Texten. Paulus will die im ganzen den Lesern neue eigene Verkündigung so ausbreiten, wie dies seinerzeit die taufenden Christen taten. Er nimmt an, daß die Christen in Rom dafür Verständnis aufbringen. Genereller: In der ersten Christenheit sollten wir von den gemeinsamen Grundübungen (wie Taufe, Herrenmahl, Gebete usw.) andere Traditionen abheben, die schon vermöge der missionarischen Steuerung und der lokalen Entfernungen nicht überall bekannt waren. Man denke an die Versionen des Vaterunsers bei Matthäus und Lukas! Paulus konnte wie jeder andere Verkündiger der Zeit Bräuche und auch Hymnen nutzen, die örtliche Bedeutung besaßen und nicht überall bekannt waren. Das ist die lokale Einschränkung, zu der Soetings Kritik zwingt.

Doch im ganzen wird es dabei bleiben müssen, daß die Annahme hohe Wahrscheinlichkeit für sich hat, die erste Christenheit sei eine liturgisch und hymnisch hochaktive Gruppe gewesen. Hymnenforschung im Neuen Testament lohnt deshalb.

---

<sup>21</sup> Soeting spricht von einer 'Fehlinterpretation der Wirklichkeit' dieser Zeit.

# Report from Sweden

Harald Göransson

I will give you just a few hints about our work in Sweden concerning composition of Psalms and what principles it follows.

The tradition *gregorian chant* is still well functioning in communities and small groups. But for the big congregation other forms must be created.

The Book of Psalms is still a *songbook* - that must be maintained.

*The whole Book of Psalms should not be used*, only such parts of it where motives of hatred and revenge don't appear. You have to be observant of that: even in such a wonderful psalm as the 23rd, The Lord is my shepherd, you will all of a sudden meet a disgusting passage: "Thou prepareth a table before me in the presence of mine enemies". I know that many consider this verse edifying, but as one of our foremost exegists told me, the meaning of it is simply. "You give me a good meal right in front of the nose of my enemies". There seems to be very little of edification in that.

Further: the music should have an *artistic quality* which promotes the singing and also gives the music a lasting value - an obvious claim that unfortunately is too often neglected.

Since the hebraic verse is so irregular, the congregational singing should usually be restricted to a *refrain*, the psalm itself being performed by a cantor or a choir. As regards *style*, there should always be a clear difference between the recitation of the psalm and the refrain.

Now I come to a very important matter: the psalm recitation should always end in such way that the congregation gets a distinct and easily recognizable *impulse* to strike in with the refrain - the composers do not always realize that: quite too often the psalm and the refrain stand still, in the same key and the same style, both ending on the tonic chord! I will try to make that quite clear to all of you. One of our foremost hymn writers in Sweden happens, oddly enough, to be completely unmusical, almost tone deaf. Once he wrote a hymn text, which he published in a weekly magazine with the commentary: "This hymn could be sung to the well known melody of "Three Trolling Girls" - if you omit the troll, the refrain. The result was this:

## (Ex. 1)

This is exactly the feeling that should be aroused at every verse end of the psalm recitation. Or, I could put it that way: imagine that you are to take part in a swimming competition. You stand there on the edge of the pool, and suddenly you become aware that you have lent a little bit too far forward and all you can do is to dive into the water and jump the gun. Again that feeling of an irresistible constraint!

What I here have told you shall now be illustrated by two examples, where you will sing the refrain. The first is Psalm 121, My help comes from the Lord. The refrain is first introduced by the choir and immediately repeated by the congregation. Then the choir goes on with the psalmverses, and after each verse the refrain is sung.

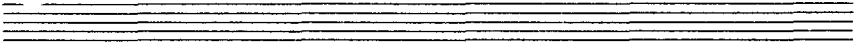
## (Ex. 2)

The other example is a composition of Psalm 42 by Trond Kvemo (he is a Norwegian, but has written much music for the Church of Sweden). Here I want to call your attention to another requirement which we always try to maintain: the music should be very *flexible* as to its performance in order to be as fit for use as possible. Both in the psalm you just heard and still more in the next one the composer has used choir and instruments - but all this is adlibitum: the whole composition can be performed in any degree of complexity, in the simplest case by cantor and congregation only.

## (Ex. 3)

Both psalms are to be found in full in the new Swedish hymnbook, part 3: Psaltarpsalmer och cantica, obtainable from YERBUM AB, Box 152 69, S-104 65, Stockholm.

## Ex. 1



## Ex. 2

Psalm 121

Roland Forsberg 1978

Min hjälp kom-mer från Her-ren, som har ska - pat him-mel och jord.  
 Mein' Hilf' kommt von dem Herrn, der hat Him - mel und Er-de ge - macht.

1. Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von welchen mir die Hilfe kommt.
2. Er wird deinen Fuss nicht gleiten lassen; und der dich behütet, schläft nicht.
3. Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht.
4. Der Herr behütet dich; der Herr ist dein Schatten über deinen rechten Hand,
5. das dich des Tages die Sonne nicht steche noch der Mond des Nachts.
6. Der Herr behütet dich vor allem Ubel, er behüte deine Seele;
7. der Herr behütet deinen Ausgang und Eingang von nun an bis in Ewigkeit.

(Zum Schluss:)

A - men, a - men, a - - men.

Som hjor-ten trängtar till vat - ten-bäck-ar, så  
 Wie der Hirsch schreit nach frisch-em Was-ser, so

träng-tar min sjä-l efter dig, o Gud.  
 schreit mein Seel-, o Gott, zu dir.

1. Meine Seele dürstet nach Gott, nach dem lebendigen Gott.  
 Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue?
2. Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht,  
 weil man täglich zu mir sagt: "Wo ist nun dein Gott?"
3. Was betrübst du dich, meine Seele,  
 und bist so unruhig in mir?
4. Harre auf Gott! denn ich werde ihm noch danken,  
 dass er mir hilft mit seinem Angesicht.
5. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste.  
 Wie im Anfang, so auch jetzt und immer, und für ewige Zeiten. Amen.

**Adresse der Autoren**

**Dr. Christian Bunnens, Georgenkirchstr. 69, D-1017 Berlin**

**Prof.Dr. Harald Göranssen, Barrstigen 17, S-181 62 LIDINGO**

**Pfr.Mag. Vasile Grajdian, 20, Str. Mitropoliei of.post.1; Cas.post.4, RO-2400 Sibiu**

**Prof.Dr. Robin A. Leaver, 20 South Main Street, Pennington, NJ 08534/USA**

**Urve Lippus, Saarma 14, 200 006 Tallinn/Estland**

**Dr. Jan R. Luth, Acacialaan 45, NL-9741 KW Groningen**

**Prof.Dr. Andreas Marti, Könizstr. 252, CH-3097 Liebefeld**

**Prof. Karol Mrowiec, ul. Krakowski, Przedmiescie 3, 00047 Warszawa**

**Prof.Dr. K. Eberhard Oehler, Bebelstr. 130, D-7000 Stuttgart-1**

**Dr. Gottfried Schille, Schulstr. 12, D-7122 Borsdorf**

**Dr. Marjan Smolik, Dolnicarjeva 4, SLO-61000 Ljubljana**

**Elisabet Wentz-Janacek, Kyrkogatan 17, S-222 22 Lund**









