

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

**27**



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

**OKTOBER 2001**



**IAH BULLETIN**

**Publication der  
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie  
International Fellowship for Research in Hymnology  
Cercle International d'Études Hymnologiques**

*Nr. 27*

*1999*

Rijksuniversiteit Groningen  
Instituut voor Liturgiewetenschap  
2001

Redaktion:

Dr. Jan R. Luth  
Instituut voor Liturgiewetenschap  
Nieuwe Kijk in 't Jatstraat 104  
NL 9712 SL Groningen  
Die Niederlande

Hedda T. Durnbaugh  
Juniata College  
Huntingdon, P.A. 16652  
USA

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat:

Christian Finke  
Gallwitzallee 6  
D - 12249 Berlin  
Deutschland

*Erscheint in der Regel einmal jährlich*

*Der Preis für das Bulletin ist  
für IAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag  
begriffen, Bibliothekspreis DM 25,-*

## Inhalt/Contents

	Editorial	5
Andreas Marti	Zum Gedenken an Markus Jenny	7
Vasile Grăjdian (Sibiu-Romania)	Der Gesang in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche als Ausdruck Nationaler Identität	9
Arthur Funk	Die Stellung des Hymnus in der katholischen und orthodoxen Vesper Versuch eines Vergleichs	15
Felician Rosca	Typen des Religiösen Gesangs im Banat Der byzantinische Gesang Die Eigenart der liturgischen Musik	21
Alan Luff	The Reception of Hymns from the Greek Orthodox Tradition in English	29
Sigvald Tveit	Hymnody and Identity	45
Hedwig T. Durnbaugh	Identität im Kirchenlied: Ein Wendepunkt in der Hymnodie der Schwarzenau Täufer in Amerika	55



## Editorial

Dieses Bulletin dokumentiert im Wesentlichen die Hauptreferate der IAH-Studientagung 1999 in der Orthodoxen Akademie in Kolympari auf der Insel Kreta.

Die Studientagung selbst war im Rahmen der bisherigen Tagungen etwas außerhalb des Üblichen - nicht nur vom Ort her gesehen. Das Thema – die Begegnung mit der Orthodoxie, ihrer Liturgie, ihrem Kirchengesang und deren Verbindungen zum Kirchengesang der westlichen Kirchen – liegt sicher nicht im Zentrum üblichen hymnologischen Arbeitens und bedeutete für viele Teilnehmerinnen und Teilnehmern in unterschiedlichen Graden etwas Neues. So wurde ein Großteil der Hauptreferate dem Kennenlernen wesentlicher Aspekte des ostkirchlichen Lebens gewidmet: Einführung in die Theologie und Spiritualität der byzantinischen Kirchen, Einführung in Stundengebet und Eucharistische Liturgie (Göttliche Liturgie), Einführung in unterschiedliche Traditionen des Kirchengesangs. Dieses Kennenlernen erfolgte durch Fachleute, die selber orthodoxe Christinnen und Christen sind und daher quasi eine „Innensicht“ des Themas boten. Dies unterscheidet die hier dargebotenen Beiträge wesentlich von Dokumentationen ähnlicher Veranstaltungen, bei denen häufig westliche Christen über ihre Schwestern und Brüder im Osten sprechen.

Der zweite Teil der Vorträge befasste sich mit Einzelaspekten des Transfers und der Transformation östlicher liturgischer Traditionen in die Gottesdienste westlicher Kirchen bis hin zum „ökumenischen Singen“ der Jetztzeit. Diese Fragestellungen sind wiederum enger in den eigenen Horizont hymnologischer Arbeit eingebunden.

Die Tagung war wesentlich der Begegnung gewidmet. Die hier dokumentierten Referate als ihr schriftlicher Wiederhall sollen dazu beitragen, den „östlichen Lungenflügel der europäischen Christenheit“ (Johannes Paul II) und damit auch wesentliche Wurzeln der eigenen (westlichen) christlichen Geschichte besser kennen- und verstehen zu lernen.

Das Bulletin des Jahres 1999 erscheint aufgrund einer Verkettung widriger Umstände mit großer Verspätung, dafür wird um Entschuldigung und gütige Nachsicht gebeten. Es ist geplant, die Bulletins 2000 und 2001 als Doppelband mit der sehr umfangreichen Dokumentation der Tagung 2001 in Ljubljana gegen Ende des Jahres 2001 noch herauszubringen. Damit kommt das Bulletin wieder in den richtigen „Takt“.

*Dr. Franz Karl Praßl  
Präsident der IAH*





## Zum Gedenken an Markus Jenny

Andreas Marti

Markus Jenny wurde am 1. Juni 1924 in Stein SG als Sohn eines reformierten Pfarrers geboren. Nach der Schulzeit in Chur studierte Markus Jenny, Sohn eines reformierten Pfarrers, 1944-50 in Basel und Zürich Theologie und besuchte auch musikwissenschaftliche Lehrveranstaltungen. Als Gemeindepfarrer wirkte er 1950-56 in Saas im Prätigau (Graubünden) und 1956-63 in Weinfelden (Kanton Thurgau). 1963-73 versah er das Pfarramt an der Anstalt für Epileptische in Zürich. 1973-89 war er Pfarrer in der kleinen Gemeinde in Ligerz (Kanton Bern) und übernahm als Beauftragter der Deutschschweizer Kirchenkonferenz für Liturgik und Hymnologie neben diesem Pfarramt eine Vielzahl von Aufgaben in der Theologen- und Kirchenmusikerausbildung, in Forschung und Publikation und in der Gesangbuch- und Liturgiearbeit.

Seine Gesangbuch- und liturgiegeschichtliche Forschung befasste sich zunächst mit dem Reformationsjahrhundert und führte zu einer Dissertation über die Deutschschweizer Gesangbücher im 16. Jahrhundert (Geschichte des deutsch-schweizerischen evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert, 1962) und einer Habilitationsschrift über die Abendmahlsliturgien in der oberdeutschen und schweizerischen Reformation (Die Einheit des Abendmahlsgottesdienstes bei den elsässischen und schweizerischen Reformatoren, 1968) sowie zu einer Reihe von Aufsätzen im „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“ und anderswo. Diese Forschungen fanden ihren zusammenfassenden Höhepunkt in den kritischen Ausgaben der Lieder Luthers (1985) und Zwinglis (1991).

Wichtige Anstöße gab Markus Jenny auf wissenschaftsorganisatorischem Gebiet: Mit Konrad Ameln und Walther Lipphardt initiierte er 1963 die Edition „Das deutsche Kirchenlied“, 1959 war er mit Konrad Ameln an der Gründung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie beteiligt, welche er 1967-85 präsierte und deren Ehrenmitglied er seit 1998 war.

Auf verschiedenen Ebenen arbeitete er für die Erneuerung und Verbesserung von Liturgie und Kirchenmusik in der Schweiz, so seit den 50er Jahren im „Arbeitskreis für Kirchenmusik“ und als Fachberater, Sekretär und Präsident der Liturgiekommission der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz (Präsidium 1975-1989). 1965-74 redigierte er die Zeitschrift „Der Evangelische Kirchenchor“ und setzte diese Funktion bis 1983 für „Musik und Gottesdienst“ nach dem Zusam-

menschluss der beiden Zeitschriften fort. 1983 übernahm er die Leitung von Bibliothek und Verlag des Schweizerischen Kirchengesangsbundes SKGB und versah diese Aufgabe bis 1993.

Als Dozent für Liturgik und Hymnologie wirkte er an der Universität und an der Kantorenschule Zürich, an den Konservatorien Bern und Biel und in der Chorleiterkursen des Kirchengesangsbundes.

Eine große Bedeutung in Jennys Lebenswerk hat die Gesangbucharbeit. Für das Deutschschweizer reformierte Gesangbuch von 1952 brachte er 1969, 1975 und 1980 die Herkunftsangaben für Texte und Melodien auf den jeweils aktuellen Forschungsstand. Von Anfang an (1969) arbeitete er in der „Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut“ mit, deren Arbeit zu eigenen Publikationen führte, vor allem aber Grundlagen für künftige kirchliche Gesangbücher schuf. Ökumenische Gemeinsamkeit im Kirchengesang war für Jenny ein zentrales Anliegen; er konnte es durch seine Mitarbeit in den Kommissionen für das katholische Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ (1975) und für das schweizerische römisch-katholische Gesangbuch (1998) verwirklichen helfen, ebenso in der Vorbereitung des von der IAH herausgegebenen mehrsprachigen ökumenischen Gesangbuchs „Unisono“ (1997). Vor allem aber war es die Vorbereitung und Erarbeitung des schweizerischen reformierten Gesangbuchs (1998), die über Jahre hinweg seine hymnologische Arbeit prägte. Bereits 1971 gründete er mit Edwin Nievergelt und Robert Tobler die Arbeitsgemeinschaft „Neues Singen in der Kirche“, welche zunächst eine Liedblattreihe und 1980 das Jugendgesangbuch „Kumbaya“ herausgab, beides wichtige Vorstufen für das Reformierte Gesangbuch, zu welchem er auch einige eigene Texte und Melodien beisteuerte.

Im Laufe der Zeit legte Markus Jenny eine umfangreiche und vor allem auf dem Gebiet der reformierten Gesangbücher bedeutende Gesangbuchsammlung an, welche 1996 in eine Stiftung eingebracht und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden ist.

1989 trat Markus Jenny in den Ruhestand. Kurze Zeit später, im Jahre 1991, erlitt er einen Schlaganfall, der eine halbseitige Lähmung zur Folge hatte. In reduziertem Ausmaß konnte er seine hymnologische Arbeit fortsetzen, nicht zuletzt dank der aufopferungsvollen Mitarbeit seiner Frau Marguerite. 1996 übersiedelten beide nach Effretikon ZH, wo Marguerite jedoch bald darauf starb. Fortschreitende körperliche Schwäche erschwerte ihm zunehmend jede Aktivität, doch nahm er bis zum Schluss mit Interesse Anteil an der Entwicklung des Kirchengesangs, der Kirchenmusik und der Liturgie. Am 22. Januar 2001 ist Markus Jenny im Altersheim in Effretikon gestorben.

Es ist geplant, über seine zahlreichen Veröffentlichungen eine Bibliographie zusammenzustellen; sie wird später ebenfalls im Bulletin veröffentlicht.

## **DER GESANG IN DER RUMÄNISCH-ORTHODOXEN KIRCHE ALS AUSDRUCK NATIONALER IDENTITÄT**

**Vasile Grăjdian (Sibiu-Romania)**

Die Rumänisch-Orthodoxe Kirche ist – wie die meisten orthodoxen Kirchen – eine nationale Kirche, wie es der Begriff "rumänisch" in diesem Zusammenhang unterstreicht. Von Anfang an zeigt diese Tatsache eine Reihe von besonderen Aspekten der nationalen Identität auf, zu denen auch die besondere Beziehung des Gesanges in der rumänisch-orthodoxen Kirche gehört.

### **1. Geschichte**

Die jetzige Lage der Rumänisch-Orthodoxen Kirche, besonders der Stand des Kirchengesanges, wird zur Zeit als das Ergebnis von fast zwei Jahrtausenden einer historischen Entwicklung betrachtet. Die Anfänge dieser Entwicklung werden traditionell auf die Predigt des Heiligen Apostels Andrei in der Dobrudscha, einer unmittelbar an das Schwarze Meer angrenzenden Region, und mit der Besetzung der Daker durch das Römische Reich zu Beginn des zweiten Jahrhunderts n. Chr. zurückgeführt. Diese Besetzung hat das Erscheinen christlicher Elemente während des Entstehungsprozesses des rumänischen Volkes und der rumänischen Sprache erlaubt. Der lateinische Ursprung der jetzigen rumänischen Sprache und der lateinische Grundwortschatz des christlichen Glaubens sind das Erbe jener Zeit.

Seit dem 6. Jahrhundert kamen slawische Einflüsse hinzu, die besonders die Begriffe des im Osten überwiegenden byzantinischen Kultus in der rumänischen Sprache einführten.

Wo Musikhandschriften aus dem ersten Jahrtausend fehlen, unterstützen geschichtliche Zeugnisse und archäologische Funde die Vermutung, daß die ur-rumänische Bevölkerung zu Beginn der christlichen Zeit die lateinische, vielleicht auch eine protorumänische Sprache in ihren Gesängen verwendete. Später aber, als der östliche Teil des Römischen Reiches, der nachher zum byzantinischen Reich mit Griechisch als Amts- und Verkehrssprache wurde, allmählich immer stärkeren Einfluß in dieser Region gewann, kann man eine Verwendung der griechischen Sprache

annehmen, wie es die Handschriften u.a. für den Zeitraum nach dem 9. Jahrhundert nahelegen.

Die Annahme der slawischen Sprache als Sprache des Kultus nach der Christianisierung der Bulgaren im 9. Jahrhundert unter Zar Simeon, und die Tatsache, daß sich deren Herrschaft auch über rumänische Landstriche erstreckte, förderte in diesem Gebiet die Ausbreitung der slawischen Sprache als Sprache für Kultus und Gesang, eine Situation, die bis ins siebzehnte Jahrhundert andauerte.

Für den rumänischen Kirchengesang können folgende Ereignisse für die Entwicklung der späteren nationalen Identität als prägend bezeichnet werden: das Erscheinen der *Pripeale* (kurze Refrains zu Ps. 135 des Morgenoffiziums) von Filotei Monahus aus dem Kloster Cozia (um 1400 nach dem Entstehen der mittelalterlichen Fürstentümer und Residenzen der Metropolen in der Walachei und in Moldawien im 14. Jahrhundert), sowie die Schule [für byzantinischen Kirchengesang] von Putna (15.-16. Jahrhundert), wo einige Protopsalti rumänischen Ursprungs genannt werden (z.B. der Zusatz "*vlahu*" = "der Wlache" im Namen Dometian Vlahu), oder das Wirken auch auf musikalischem Gebiet der Kirche des heiligen Nikolaus aus den Scheii Brasovului nach 1495.

## **2. Nationale Identität und christlich orthodoxe Einheit**

Ein Bewußtwerden der nationalen rumänischen Identität im heutigen Sinn fällt auf kirchlicher Ebene und besonders in Beziehung zum Kirchengesang zusammen mit der Einführung von Übersetzungen liturgischer Bücher in die rumänische Sprache im 16. Jahrhundert. Ein wichtiger Zeitpunkt dieser Entwicklung, die im 18. Jahrhundert zu Ende kam, war 1688 das Erscheinen der vollständig übersetzten Bibel in Bukarest nach mehreren teilweisen Übersetzungen.

Diese Entwicklung blieb nicht ohne Folgen für den Kirchengesang. Aus der Mitte des 17. Jahrhunderts gibt es Spuren von Kirchengesang in rumänischer Sprache (Targoviste, 1653). 1713 beendete Filotei sin Agăi Jipei die Handschrift der "*Psaltichia românească*, das erste byzantinische Musik Manuskript in rumänischer Sprache, das die Gesänge der meisten Gottesdienste einschließlich eigener Kompositionen enthielt.

Die Verwendung der rumänischen Sprache im kirchlich-orthodoxen Gesang bedeutete viel mehr als eine einfache Übersetzung der Gesangstexte aus dem Griechischen oder Slawischen. Tatsächlich handelte es sich

um ein komplexes Bewußtwerden der nationalen Identität im Kirchengesang, weil die rumänische Sprache mit ihren besonderen Eigenschaften allmählich tiefe Veränderungen auch in der musikalischen Struktur bestimmte. Im 19. Jahrhundert nannte Anton Pann die Anpassung der Gesänge an die rumänische Sprache "die Rumänisierung" (*romänire*) der Kirchengesänge. Der Verlauf der Rumänisierung begann im 17. Jahrhundert und endete mit den Realisierungen der wichtigen Protopsalmen im 19. Jahrhundert, wie Macarie Ieromonahul (1770-1836), Anton Pann (1796-1854) und Dimitrie Suceveanu (1816-1898). Eine späte Krönung dieser Entwicklung war der Beitrag von Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) zu Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die ersten einfachen Übersetzung der Texte in die rumänische Sprache wurden zu den weitgehend unveränderten, alten und ursprünglich byzantinischen Melodien gesungen. Darauf folgte der Versuch einer teilweisen Anpassung der Melodien an die Besonderheiten der rumänischen Sprache. Die Endphase der Rumänisierung bestand aus den Kompositionen neuer Melodien für Hymnentexte, die aber noch im traditionellen Stil des byzantinischen Gesanges blieben. Hierbei ist interessant, daß alle Entwicklungstendenzen des kirchlich-orthodoxen Gesanges in der rumänischen Sprache bereits in ihrer Anfangsphase im Manuskript der "Psaltichia românească" beobachtet werden können.

Die allmähliche, jahrhundertelange, nur durch spontane Reformen unterbrochene Entwicklung, die eine ständige Verflechtung mit den vorangegangenen Gegebenheiten beibehielt, kennzeichnet das Bewußtwerden des spezifisch rumänischen Kirchengesanges. Diese Entwicklung ist der Ausdruck des Bemühens um eine eigene nationale Identität, ohne die Einheit des orthodoxen Christentums zu zerstören. Aus dieser Perspektive schrieb Filotei sin Agăi Jipei in seiner "Widmung" für Constantin Brâncoveanu, daß er die griechischen *glasuri* (Modi) bevorzuge, da sie die Regeln des byzantinischen *Oktoechos* respektierten, obwohl ihm auch die gregorianischen und die russischen Kirchengesänge bekannt waren.<sup>1</sup> In neuerer Zeit betonte ein rumänischer Theologe in Bezug auf die Traditionen der orthodoxen Kultus einschließlich des rumänischen und insbesondere liturgischen Kirchengesanges, daß "diese von der Kirche unverändert beibehalten werden, weil sie eine kontinuierliche Verbindung mit der historischen Vergangenheit, ... ihre Einheit, die Homogenität des religiösen Lebens der orthodoxen Spiritualität und die äußere Einheit der Kirche aufrecht erhalten."<sup>2</sup>

### 3. Identität und nationale Einheit

Gleichzeitig mit dem Bewußtwerden der nationalen Identität und neben den Bemühungen um das Erhalten der Einheit mit der restlichen orthodoxen Christenheit – eine überwiegend "äußerliche" Perspektive der Einheit) — stellte man auch das Problem der Einheit im Rahmen der nationalen Identität – eine "innere" Perspektive der Einheit – dar.

Für den Kirchengesang wollte man die unterschiedlichen Varianten vereinheitlichen, die in den verschiedenen historischen Gebieten des heutigen Rumäniens, nämlich der Walachei, Moldawien, Siebenbürgen (Ardal und das Banat), existierten. Mehrere Faktoren trugen zur Realisierung dieser inneren Einheit bei.

Erstens ist die Verbreitung der rumänischen Musikmanuskripte des 18. Jahrhunderts zu erwähnen, insbesondere die Abschriften der "Psaltichia românească" von Filotei sin Agăi Jipei.

Aber insbesondere trug die Ausbreitung rumänischer Musikdrucke seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Schaffung eines einheitlichen Klimas in der rumänischen Kirchenmusik bei. Die ersten Drucke in Neumennotation byzantinischen Ursprungs erschienen allerdings in "chrysantischer" Ausprägung. Diese Notation, die als "Neue Methode" der "analytischen" Notation bezeichnet wird, wurde durch die Reform der "Drei Lehrer" zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeführt und 1820 von Petros Ephesios in Bukarest zum Druck des *Neon Anastasimatarion* und des *Doxastarion* in griechischer Sprache verwendet. Danach gab schon 1823 Ieromonahul Macarie, ein Schüler von Petru Efesiu, in Wien drei Bücher mit Kirchenmusik in rumänischer Sprache heraus: *Theoreticonu*, *Anastasimatariu* und *Irmologhionu*, von welchen besonders *Anastasimatariu* weit verbreitet und sogar nachgedruckt wurde. Es war Macaries Absicht, die Einheitlichkeit des Kirchengesanges aller Rumänen zu betonen, weshalb er von insgesamt 3,200 Exemplaren je 1,000 für die Walachei, Moldawien und Siebenbürgen bestimmte.<sup>3</sup>

Ein weiterer Schüler Petru Efesius, Anton Pann, veröffentlichte etwa vierzehn Bücher zum Thema Kirchengesang, worunter zwei theoretische Werke waren. Danach wiesen die kompositorischen Veröffentlichungen von Dimitrie Suceveanu, Stefanache Popescu (1824-1911) und anderen sowie jene von Ion Popescu-Pasărea (erste Hälfte des 20. Jahrhunderts) immer weniger Unterschiede der Gesangsvarianten in der rumänisch-orthodoxen Kirche auf.

In Hermannstadt, Siebenbürgen, gab Dimitrie Cuntanu (1837-1910) 1890 eine Sammlung von Kirchengesängen heraus, in der er eine regionale Vereinheitlichung darstellte. Die Einflüsse der rumänischen Volksmusik auf die Kirchenmusik dieser Gegend sind weitere Elemente für die Bestimmung nationaler Kennzeichen im rumänischen Kirchengesang.

Im Banat übten Atanasie Lipovan (1874-1947) und Trifon Lugojan (1874-1948) zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Tätigkeit aus. Sie gaben Kirchengesänge heraus, die für diese Gegend typisch waren und in denen sich serbische Einflüsse erkennen ließen.

Auch die Bedeutung des relativ einheitlichen Unterrichts im Kirchengesang an den im 19. Jahrhundert gegründeten theologischen Seminarien und Fakultäten für das immer deutlicher hervortretende nationale Identitätsbewußtsein darf nicht übersehen werden.

Nach der Vereinigung Siebenbürgens und anderer historischer Gebiete mit Rumänien im Jahre 1918, und der Schaffung des rumänischen Patriarchats 1925 wurde das Problem der Vereinheitlichung des Kirchengesangs in der rumänisch-orthodoxen Kirche intensiv diskutiert und als Ausdruck des Wunsches für nationale Einheit und Identität anerkannt, was in einheitlichen Ausgaben des Kirchengesanges resultierte, die in Bukarest erschienen: *Anastasimatarul uniformizat* [Der vereinheitlichte Anastasimatar](Vecernierul, 1953; Utrenierul, 1954) und *Cântările Sfintei Liturghii si podobiile celor opt glasuri* [Die Gesänge der Heiligen Liturgie und die Podobii des Oktoechos](1960).

### **Andere historische Verhältnisse zur Identität des Gesanges in der Rumänisch-Orthodoxen Kirche**

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in der rumänisch-orthodoxen Kirche manchmal auch durch politische Entscheidungen der von westeuropäischer Musik beeinflusste harmonische und polyphone Gesang eingeführt. Den ersten Liturgien, die im klassischen Stil von Ioan Cartu (1820-1875), Alexandru Flechtenmacher (1823-1898), Eduard Wachmann (1836-1908) u.a. harmonisiert wurden, war kein besonderer Erfolg beschieden gewesen und sie verschwanden schließlich aus dem liturgischen Repertoire. Hier muß daran erinnert werden, daß das 19. Jahrhundert jener Zeitraum war, in der die Rumänisierung des Kirchengesanges byzantinischen Ursprungs reifte. Die Reaktionen auf diese ersten Liturgien seitens derjenigen, die die nationale und traditionelle Einheitlichkeit des Kirchengesanges für sehr wichtig hielten, führten etwa Anfang des 20.

Jahrhunderts zur Übernahme der alten Melodien der byzantinischen Tradition und deren Harmonisierung. Man spricht jedoch schon zu diesem Zeitpunkt von einer spezifischen, modalen Harmonie und Polyphonie, in der auch der Ison eine wichtige Rolle spielte, beispielsweise in den Kompositionen von D.G. Kiriac und Nicolae Lungu.

Unter den neueren Aspekten der Identität des rumänisch-orthodoxen Kirchengesangs sei das Wiederaufleben des Gemeindegesanges erwähnt, nachdem man endlich dessen Integrierung in die Tradition der Kirche begründen konnte,<sup>4</sup> obwohl diese Gesangsform Anfang des 20. Jahrhunderts zeitweilig auch als Übernahme protestantischer Elemente betrachtet worden war.<sup>5</sup>

## 5. Schlußfolgerungen

Das Bewußtwerden der nationalen Identität des rumänisch-orthodoxen Kirchengesanges stellt eine unbestreitbare Realität dar, die von der ganzen geschichtlichen Entwicklung bestätigt wird.

Gleichzeitig kann die nationale Identität nicht als ein isoliertes Phänomen betrachtet werden, das keine Verbindung zur christlichen Kirchengeschichte und anderen kulturellen, insbesondere europäischen Entwicklungen hat. Aus dieser Perspektive gesehen bestimmte das gesamte Werden der nationalen Identität die Integration des rumänisch-orthodoxen Kirchengesanges in den Zusammenhang des östlichen orthodoxen Christentums byzantinischen Ursprungs, bei einer gleichzeitigen Offenheit anderen kulturellen Erfahrungen gegenüber, mit denen Kontakt bestand.

(Übers. Maurice Mengel und Maria Grăjdian).

---

<sup>1</sup> Gheorghe Ciobanu, "Muzica bisericească la români," *Biserica Ortodoxă Română* 90:1-2 (1972):171.

<sup>2</sup> Ene Braniste, "Probleme de actualitate ale Bisericii de azi: dezvoltare (evolutie) si revizuire (adaptare) în cult, din punct de vedere ortodox," *Ortodoxia* 21:2 (1969):201.

<sup>3</sup> Ciobanu, a.a.O., S. 175.

<sup>4</sup> Vsile Grăjdian, "Monarch Alexandru Ioan Cuza's Decree No. 101 of January 18, 1865. Its Influence over the Development of Chanting in the Roumanian Church," *IAH Bulletin* 21 (1993):86-96.

<sup>5</sup> Stefan Felea, "Cântarea în comun," *Cultura* 27:4-5 (1938):37-39.



**Zusätzliche Literatur:**

**Barbu-Bucur, Sebastian.** *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe tritoriul Românei* (București, 1989).

**Ionescu, Gheorghe C.** *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România* (București, 1994).

**Moisescu, Titus.** *Prolegomene bizantine. Muzica bizantină în manuscrise și carte veche românească* (București, 1985).

**Moldoveanu, Nicu.** "Muzica bisericească la români în sec. XX," *Biserica Ortodoxă Română* 103 (1985):615-636; 104 (1986):117-139.

## DIE STELLUNG DES HYMNUS IN DER KATHOLISCHEN UND ORTHODOXEN VESPER

### Versuch eines Vergleichs

von Arthur Funk

Wir versuchen hier, sowohl die Struktur der Vesper des Westens und des Ostens vergleichend nebeneinander zu stellen als auch den Status des Hymnus zu erörtern. Dabei suchen wir Antwort auf folgende Fragen: Was sind die für den Westen und den Osten spezifischen Vesperhymnen? Wo erscheinen diese im Laufe der Vesper? Welche symbolische Bedeutung kann ihnen zustehen? Welche äußeren Umstände können die Wahl eines Hymnus beeinflussen? Was ist das Verhältnis zwischen Hymnus und Tonart (bzw. Echos) ?

Nicht all diese Fragen werden hier vollkommen beantwortet. Unter "orthodoxer Vesper" behandeln wir nicht strikt die Vespere von Byzanz sondern auch jene anderer Zentren. Für die heutige Zeit behandeln wir nicht die griechisch- oder russisch-orthodoxe sondern die rumänisch-orthodoxe Vesper. Da wir aus Platzmangel auf eine historische Darlegung verzichten, sei hier folgende Tabelle vorgelegt, die die Entwicklung der Vesper in Ost und West sowie die Anwesenheit der Hymnen veranschaulichen soll:

Zeitalter	orthodoxe Vesper	katholische Vesper
Vor 312	<i>Abendlicher Lobgesang mit brennenden Kerzen (aus der Traditio Apostolica)</i>	
312-600	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Anzünden der Kerzen. (<i>lucernarium</i>)</li> <li>- Psalmengesang. (<i>bes. Ps.141</i>)</li> <li>- Gebete des Bischofs</li> <li>Segen</li> <li>(<i>Vesper mit Prozession in Jerusalem, nach Egeria</i>)</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ein Psalm (<i>oder ein anderer Bibel text</i>)</li> <li>- Beten des "Vater unser"</li> <li>- sich flach auf die Erde legen. (<i>Mönchritus nach dem</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Vier Psalmen</li> <li>- Lesung</li> <li>- Responsorium</li> <li>- Hymnus</li> <li>- Lobgesang der</li> </ul>

	<p><i>hl. Pachomius aus Ägypten</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Anzünden der Kerzen.</li> <li>- Betreten der Kathedrale</li> <li>- Hymnus "Phos hilaron"</li> <li>- Psalm 141.</li> </ul> <p>(das alles geschieht gleichzeitig)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- verschiedene Fürbitten</li> <li>- Schlußgebet</li> </ul>	<p><i>Gottesmutter</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Abschlußgebet</li> <li>- (nach dem <i>hl. Benedikt</i>)</li> </ul>
600-1500.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Psalm 104.</li> <li>- Acht Gebete des Priesters (von denen einige Hymnen sind) (gleichzeitig)</li> <li>- Lucernarium (Psalmen, Tropen, der alte Hymnus an das Licht "Phos hilaron") oder (nach einer anderen Überlieferung)</li> <li>- Prokimenon</li> <li>- Lesung aus dem AT (nur bei Festen und in der Fastenzeit)</li> <li>- Ektenie</li> <li>- Aposticha (gesungene Verse)</li> <li>- Lobgesang des Simeon</li> <li>- Gebet (für Gemeinden)</li> </ul> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> <li>- 12 Psalmen</li> <li>- Lesungen aus dem AT und NT (bei ägyptischen Mönchen, nach Cassian)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Psalmodie (fünf Psalmen mit Antiphonen)</li> <li>- Capitulum</li> <li>- Hymnus</li> <li>- Versikel</li> <li>- Magnificat mit Antiphon</li> <li>- Litanei</li> <li>- Schlußsegen</li> </ul>
heute	<p>(in der rumän.- orthod. Kirche )</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Einleitender Segen</li> <li>- Lesung der Gebete aus dem Meßbuch durch den Priester</li> <li>- "Kommt lasset uns beten" gesungen von der Sängergruppe und der Gemeinde (gleichzeitig)</li> <li>- Psalm (103)</li> <li>- Große Ektenie mit "Allerheiligste ..."</li> <li>- Herr, ich hab' gerufen</li> <li>- "Lob ..." (deim Heiligen des Tages) (=Hymnus)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Einleitungsvers</li> <li>- Hymnus</li> <li>- Psalmodie (2 Psalmen)</li> <li>- Canticum (aus den Apostelbrie- fen oder der Geheimen Offenbarung)</li> <li>- Kurzlesung (bei Gemeinde-vesper längere Lesung mit Homilie)</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Und nun ... Gesang der Gebärerin (=Hymnus)</i></li> <li>- <i>Heiteres Licht (Phos hilaron) (=Hymnus)</i></li> <li>- <i>Prokimenon (Tropen und Antiphonen)</i></li> <li>- <i>Verse (=Stichera mit Hymnus dein Heiligen und der Gottesgebärerin in demselben Echos. Falls esterer fehlt, wird der Gebärerin im Echos des Tages gesungen)</i></li> <li>- <i>Dreimalheilig (=Hymnus)</i></li> <li>- <i>Herr erbarme dich (dreimal)</i></li> <li>- <i>"Lob ..." (dem Heiligen), "Und nun ... Gesang der Gottesgebärerin"</i></li> <li>- <i>(=Hymnen)</i></li> <li>- <i>Vater unser</i></li> <li>- <i>Tropos der Auferstehung (mit "Lob ..." und Tropos der Gottesgebärerin) (=Hymnen) (Falls zwei Heilige sind wird der Tropos der Gottesgebärerin im Echos des zweiten Heiligen gesungen)</i></li> <li>- <i>Schlußbritus</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Responsorium (oder entsprechendes Lied)</i></li> <li>- <i>Magnificat mit Antiphon</i></li> <li>- <i>Fürbitten</i></li> <li>- <i>Vater unser</i></li> <li>- <i>Schlußgebeit (bei Gemeindevesper Schlußbritus wie bei der Messe)</i></li> </ul>
--	---	---

Wie man bei dieser gegenüberstellung sehen kann, ist die östliche Vesper komplexer im Aufbau als die westliche und bringt öfter Hymnen zu Gehör. Allerdings der Vesper nicht spezifisch ist der Trishagios-Hymnus (Dreimalheilig); *"Sfinte Dumnezeule, sfinte tare, sfinte făr' de moarte, miluiește-ne pe noi!"* (Heiliger Herrgott, heiliger Starker, heiliger Unsterblicher, erbarme dich unser!). Er wird in der Sonntagsliturgie gesungen, wo er schon in frühen Jahrhunderten als Kampflied gegen die Herätiker seinen Platz hatte.

Der spezifische Hymnus der orthodoxen Vesper ist der Hymnus an das Licht "Phos hilaron". Er wird im 4. Jahrhundert von Basilius von Kappadozien bereits als "uralt" bezeichnet (Wegman S. 130). Rumänisch ist sein Titel "Lumină lină";

*"Lumină lină a sfintei măriri a Tatălui ceresc Celui fără de moarte, Celui sfânt și fericit, Iisuse Hristoase, ajungând la apusul soarelui văzând lumina cea de seară, lăudăm pe Tatăl, pe Fiul și pe sfântul Duh, Dumnezeu. Vrednic ești în toată vremea a fi lăudat de glasuri civoase, Fiul lui Dumnezeu, Cel ce dai viață, pentru aceasta lumea Te mărește".* (Antologhion S.16).

Zu deutsch ;

*"Heiteres Licht vom herrlichen Glanze \ deines unsterblichen heiligen, sel'gen\ himmlischen Vaters\ Jesus Christus\ Dich verherrlichen alle Geschöpfe.\ Siehe, wir kommen beim Sinken der Sonne,\ grüßen das freundliche Licht des Abends,\ singen in Hymnen Gott dem Vater,\ singen dem Sohn und dem heiligen Geist.\ Würdig bist du, daß wir dich feiern\ zu allen Zeiten mit heiligen Liedern,\ Christus, Sohn Gottes, Bringer des Lebens; dich lobpreise die ganze Erde."* (Wegman S.70)

Dieser Hymnus ist in allen orthodoxen Kirchen fast unverändert geblieben. Hermann A.J. Wegman sagt (S. 277) "Durch seine Auferstehung hat der Herr die Welt mit hellem Licht übergossen. Das ist das Bekenntnis, das seit dem achten Jahrhundert jeden Abend in der byzantinischen Liturgie wiederhallt".

Hingegen wurden im Westen zahlreiche Hymnen gedichtet, die den Abendgedanken zum Ausdruck bringen und also der Vesper spezifisch sein sollten. Das römische Brevier kennt den Hymnus "Iam sol recedit igneus" (Schon scheidet die feurige Sonne). Doch die Vesper wurde von den Ordern des Breviers nicht mehr als Gebetstunde zum Abend behandelt. (Pascher S.181). Im Westen wurde die Vesper und besonders ihr Hymnus dem Grundgedanken des ganzen Tages angepaßt (Feste, Fasten – und Osterzeit).

Die Hymnen der katholischen Vesper wechselten mit der Jahreszeit, so war es im Mittelalter; im Winter erklang am Samstag der Hymnus "O lux beata Trinitatis", weil die Sonne zur etwas früher gehaltenen Vesper unterging, im Sommer hingegen sang man "Deus creator omnium", "Polique rector vestiens", "Diem decoro lumine", "Noctem soporis gratia" des hl. Ambrosius (P.Suitbert Bäumer, S.257).

Es ist also klar; während im Osten der Symbolik des Lichts ein immer gleichbleibender Vesperhymnus bis heute noch dient, wechselten die Vesperhymnen des Mittelalters im Westen nach Jahreszeit. Sie dient in viel größerem Maße der Tagesfeier.

Doch im Laufe einer orthodoxen Vesper gibt es auch andere Hymnen. Der wichtigste von ihnen richtet sich an die Jungfrau Maria, benannt "şi acum ... a Născătoarei" (und jetzt ... der Gebäuerin). Der Text dieses Hymnus gestaltet sich verschieden je nach dem Echos, in dem gesungen wird. Er erscheint öfters während der Vesper und immer nach dem Lob des Tagesheiligen. Falls an einem Tag zwei Heilige gefeiert werden, deren Lobeshymnen in verschiedenen Echoi erklingen, wird der Jungfrau hymnus im Echo des letzteren gesungen. Für jeden Echo ist der Text leicht geändert, doch der Grundgedanke bleibt derselbe; der Jungfrau wird gedankt, daß sie jenen auf Armen getragen hat, der die Welt trägt und sie wird gebeten, ihn zu bitten, sich der Menschen zu erbarmen.

Doch es erscheinen auch andere Hymnen in der orthodoxen Vesper und zwar gleich zu Beginn. Während Chor und Gemeinde singen, liest der Priester Gebete aus dem Meßbuch; das war schon im Mittelalter so und eines dieser Gebete (das siebte) ist ein Hymnus an den Schöpfer (wobei die Lichtsymbolik wieder einmal besonderes Gewicht hat):

*"O, Gott, Großer und Allerhöchster, Du allein Unsterblicher! Du wohnst in unnahbarem Lichte. Du hast die ganze Schöpfung in Weisheit erschaffen und das Licht von der Finsternis geschieden. Du hast die Sonne zur Herrschaft über den Tag gesetzt, den Mond aber und die Sterne zur Herrschaft über die Nacht. Du hast uns, Sünder, gewürdigt, auch in der gegenwärtigen Stunde mit unserem Bekenntnis vor Dein Angesicht zu treten und Dir das Abendlob darzubringen. Du menschenliebender Gott, laß unser Gebet zu dir aufsteigen wie Weihrauch, und nimm es als duftenden Wohlgeruch. Gewähre uns einen friedlichen Abend und eine friedliche Nacht. Bekleide uns mit der Rüstung des Lichtes. Bewahre uns vor dem nächtlichen Grauen und vor jeglichem Ungemach, welches im Finstern schleicht". (Wegman S. 276)*

Hymnen sind also in der orthodoxen Vesper viel zahlreicher als in der römisch-katholischen. Die katholische Kirche hat sich lange gegen die Einführung der Hymnen gewehrt. Selbst dort wo die Struktur des Abendgebetes bereits klar erscheint und der Hymnus im Leseteil seinen festen Platz hat, ist er "dem Kapitel anstelle eines Responsoriums als Lied zugeordnet (Pascher S. 181).

Erst im Barockzeitalter schenken Komponisten im Rahmen der sich nun entwickelnden "Riesenformen" dem Vesperhymnus große Aufmerksamkeit. Da die Vesper nun mit ihren breiten, polyphonisch stark entwickelten Formen sogar die Messe an Bedeutung übertrifft, wird auch der Hymnus zur kompositorisch wichtigen Gattung. Als Beispiel sei hier die Vesper des Claudio Monteverdi genannt, wo der Hymnus ("Ave Maris stella") zu einer Art Liedkantate wird, die durch ihre gleichbleibende D-(dur-moll) Tonalität zum wahren Ruhepol nach den modulatorisch reich gestalteten Psalmen wird.

Im 18. Jahrhundert wurden Psalmen und das Magnificat zu großangelegten Musiknummern, die konzertante Vesper blieb vorherrschend auch nach der Rückwendung zum Stil Palestrinas. Nach dem durch äußere Umstände bedingten Zusammenbruch der traditionellen Kirchenmusikultur wurde die Vesper durch die liturgische Bewegung wieder belebt; allerdings wendete man sich nun der gregorianischen Tradition zu. Trotz aller historisch bedingten Veränderungen sind die Vesperhymnen seit der Renaissance dieselben geblieben. Eine ähnlich feste Verwebung mit der Substanz des Offiziums wie in den Vespern der Ostkirchen hat es jedoch im Westen nie gegeben.

**Bibliographie**

1. Hermann A.J. Wegman, *Liturgie in der Geschichte des Christentums* (Regensburg, 1994).
2. Josef Andreas Jungmann, *Der Gottesdienst in der Kirche*. Dritte Auflage (Innsbruck, Wien, München, 1962).
3. Josef Pascher, *Das Stundengebet der römischen Kirche* (München, 1954).
4. P. Suitbert Bäumer, *Geschichte des Breviers* (Freiburg im Br., 1895).
5. Adolf Adam, *Grundriß Liturgie* (Freiburg im Br., 1985).
6. *Lexikon für Theologie*. Zweite Auflage (Freiburg, 1965).
7. *Antologhion*, Hrg. Mitropoliei Banatului (Timisoara, 1984).

## TYPEN DES RELIGIÖSEN GESANGS IM BANAT.

### Der byzantinische Gesang. Die Eigenart der liturgischen Musik.

**Felician Rosca**

Das Banat liegt im Westen Rumäniens. Durch seine geographische Lage aber besonders durch die zahlreichen hier lebenden Nationalitäten ist es ein idealer Raum für positive Annäherungen verschiedener Kulturen.

Die Banater Ebene, die von den Staatsgrenzen Rumäniens, Jugoslawiens und Ungarns durchquert wird, bietet beste Lebensbedingungen für Rumänen, Deutsche, Ungarn, Serben und Bulgaren. Diese Nationalitäten leben bis heute in bestem Einverständnis miteinander. Die Gegend ist berühmt für die Toleranz und das zivilisierte Miteinandersein der Bewohner.

Natürlich kämpft jede Volksgruppe für die Bewahrung ihrer Eigenart. Wichtige Komponenten dieser Eigenart sind Kultur und Religion.

Innerhalb der religiösen Glaubensgemeinschaften herrschen unterschiedliche Volksgruppen vor. Die Orthodoxen sind meist Rumänen (die Mehrheitsbevölkerung) oder Serben. In der katholischen Kirche gibt es sowohl Rumänen als auch Deutsche, Ungarn und Bulgaren (Pavlikianer). Die reformierte und evangelische Gemeinde besteht meist aus Ungarn und in den baptistischen, adventistischen und pentekostalen Kirchen sind unterschiedliche Volksgruppen vertreten. Eine der ältesten Gemeinden ist die jüdische; in Timisoara wird schon im Jahr 1750 ein ansehnlicher Tempel nachgewiesen.

Timisoara ist nicht nur ein starkes wirtschaftliches, kulturelles und religiöses Zentrum sondern auch ein musikalisches. Es gibt sowohl eine Philharmonie als auch eine Oper und eine Musikhochschule. Außer diesen staatlichen Institutionen haben alle Kirchen gemischte Chöre (oder Kinderchöre), manche haben auch Orchester und die Konzerte in der Kathedrale oder im römisch-katholischen Dom sind immer erinnerenswerte Ereignisse.

In dieser Umgebung hat die religiöse Musik und besonders der Gemeindegesang, die besondere Eigenart mehrerer religiöser und kultureller Einflüsse, einen guten Nährboden gefunden.

Wenn wir die verschiedenen Arten des religiösen Singens analysieren, entdecken wir das Vorhandensein sowohl der liturgischen Musik byzantinischer Faktur als auch eines besonders reichen Chormusikreper-



toires mit westlichen aber auch byzantinischen Einflüssen. In den katholischen, reformierten und evangelischen Kirchen fußt der Gemeindegesang auf gregorianischer Melodik und protestantischem Choral. Etwas ganz Besonderes sind die griechisch-katholischen Kirchen, wo die byzantinische Liturgie sich mit dem gregorianischen Gemeingesang vereint. Im Rahmen des hebräischen Gottesdienstes wird die Intonierung der Hymnen verschieden im neologischen und orthodoxen Ritus praktiziert.

Bei den evangelikalen Protestanten hat der Gemeindegesang das westliche Kirchenlied als Ausgangspunkt. Hier finden wir die stärksten Einflüsse des deutschen und des englischen Kirchenliedes und besonders von Liedern amerikanischen Ursprungs. Die Anzahl der Gesangbücher und besonders die Dynamik der Neuerscheinungen und Verbreitung neuer Lieder stehen in starkem Kontrast mit dem Traditionalismus und der Stabilität der byzantinischen liturgischen Gesänge. In der Einführung neuer Lieder ist das Verhältnis zwischen den evangelikal-protestantischen Gemeinden und den orthodoxen (rumänischen und serbischen) Kirchen 70 : 1.

Eine ausgewogene Lage finden wir in den katholischen, reformierten und evangelischen Kirchen, wo das Erscheinen neuer Gesangbücher von Neuerscheinungen aus dem Westen beeinflusst ist. Weil in diesen Gemeinden sowohl deutsch als auch ungarisch gesungen wird, benützt man die im Ausland herausgegebenen Bücher. In rumänischer Sprache gibt es sowohl für die römisch-katholischen als auch für die griechisch-katholischen Gemeinden sehr wenig gedrucktes Material, die meisten Lieder werden mündlich gelernt oder es gibt sie nur in Handschrift.

Gemeindegesang im westlichen Sinn gibt es im byzantinischen Ritus der orthodoxen Kirchen nicht. Bekanntlich wird das Singen der orthodoxen Liturgie nur von der Priestergruppe (Sobor) und den Sängern ausgeführt, die die Responsorien der Messe singen. Dies kann verschieden erklärt werden. Außer den dogmatischen Gründen (man betrachtet es als Sakrileg, wenn Leute die Responsorien singen, die nicht "gesegnet" sind), gibt es auch andere wie etwa die folgenden:

- Der akustische Raum der orthodoxen Kirchen ist von jenem der westlichen Kirchen ganz verschieden. Die beeindruckend großen Kuppeln mit Glockenform erzeugen eine Resonanz, die den Stimmen vom Altarraum kommend eine große Kraft verleiht. Der einstimmige melismatische Gesang erzeugt Harmonien mit Hilfe des Echo-Effektes, die von jenen der konsonant-diatonischen Musik grundverschieden sind.
- Die Intonierung der Melismen verlangt viel Übung und die Fähigkeit des Sängers, Halb- und Vierteltonschritte zu unterscheiden.

- Im Allgemeinen wurde die byzantinische Musik von Generation zu Generation mündlich weitergegeben. Diese Art der Ausbildung ist auch heute noch vorzufinden.
- Der responsoriale Gemeindegesang wird in den meisten orthodoxen Liturgien vom Chor intoniert, der auch wenn seine Mitglieder nicht musikalisch geschult sind in mehreren Stimmen oder auch polyphonisch singt. Das geht auf slawische Einflüsse zurück. Trotzdem sind in der rumänisch-orthodoxen Kirche die meisten Einflüsse griechischen Ursprungs.

Trotz alledem gibt es in den orthodoxen Kirchen des Banats auch Ausnahmen, in denen der Gemeindegesang, sowohl der liturgische als auch der responsoriale, von der ganzen Gemeinde gesungen wird. Dieser Gesang wird zumeist von einer Gruppe im Rahmen der orthodoxen Kirche praktiziert, die "Das Heer des Herrn" genannt wird. In dieser Gruppe ist der liturgische Gesang dem protestantischen Gemeindegesang sehr nahe. In einigen Fällen hat man auch versucht, Musikinstrumente einzuführen, was jedoch im Widerspruch steht mit den Regeln der orthodoxen liturgischen Musik, die auf den Anweisungen des Kirchenkonzils von Athos fußt.

Eine eigenartige Stellung im "Gemeindegesang" im Banat aber auch in ganz Rumänien nehmen die "Kolide" und die "Sternlieder" ein. Diese Lieder, die meist während der Winterfeiertage erklingen, sind alle folklorischen Ursprungs und ihre Schönheit hat sich im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet. Ob sie nun ein- oder mehrstimmig gesungen werden, von Kindern, Frauen, Männern oder gemischten Chören, in herrlichem Zusammensein mit anderen weltlichen oder religiösen Gebräuchen wie der "Viflaim" oder dem "Bärentanz", die Kolinde und die Sternlieder geben jeder Gegend eine eigenartige kulturelle Färbung. Leider führt der Versuch, diese musikalischen Feste zu institutionalisieren zu ganz unerwünschten Auswirkungen, weil diese Lieder kein ästhetisches Gegenstück im westlichen Kulturraum finden. Das explosionsartige Erscheinen von Coca-Cola, Conex G.S.M., Cips-Reklame u.a.m., in denen auch die bekanntesten Lieder ihrer religiösen Botschaft beraubt werden, führt zur Zerstörung der einzigartigen bodenständigen Kultur.

## 2. Der Byzantinische Gesang. Die Eigenart der liturgischen Musik im Banat.

Die Quellen der byzantinischen Musik entspringen dem Reichtum der hebräischen synagogalen Musik und sie kristallisiert sich durch die "zeitliche Vielfältigkeit mehrerer liturgischer Sprachen".<sup>1</sup>

Die Gesänge der Dichter und Hymnographen aus dem 2.-11. Jahrhundert, darunter Ignatios Theophoros Erzbischof von Alexandrien (†373), Ephrem der Syrer (†379), Johannes Chrysostomos (†407), Kyril von Alexandrien (†444), Kosmas der Melode (†743), Theodor der Bekenner und Johannes Mavropol,<sup>2</sup> wobei der letztgenannte dem 9. Jahrhundert angehört, sind den kanonischen Regelungen unterworfen.

Eine dieser Regelungen aus dem Jahr 364 der Synode von Laodicea, der 15. Kanon, legte fest, daß "es sich nicht ziemt, daß andere in der Kirche aus den Liederbüchern singen als die Psalmen [Kantoren], die auf die Kanzel steigen".<sup>3</sup> Durch diese Regelung wurde dem Gemeindegang im byzantinischen Ritus Einhalt geboten und so ist es noch heute. Es scheint, daß eine der Hauptbeweggründe für diesen Kanon die etwas exzentrischen Gewohnheiten der Sänger waren sowie die Tendenz, weltliche Gesänge einzuführen.

Durch den hl. Johannes Damaskenos und besonders durch enge Verbindungen zum Athos und dem Patriarchat von Konstantinopel, von dem man "Erlaubnis" erbat bis zur Chrysantischen Reform von 1814, war die rumänische Kirche unter dem Einfluß der griechischen Hymnographie. Natürlich hatte in diesem Zeitabschnitt je nach den historisch-politischen Bevormundungen auch der slavonische Gesang oder gar der gregorianische einen gewissen Einfluß.

Im Banat hat sich der christliche Glaube im Zeitraum 350-450 unter Bischof Niketas von Remesiana verbreitet. Die meisten Forscher heben die missionarischen Einflüsse des Bischofs Niketas von Remesiana hervor<sup>4</sup> und ein wichtiges Mittel der Christianisierung war das Erlernen und Verbreiten der Hymnen und christlichen Gesänge. Das Baptisterium der Tschanader Kirche<sup>5</sup> aus dem 3.-4. Jahrhundert deutet auf eine eigenartige religiöse Unterrichtsweise vor der Taufe, in der das Erlernen der Gesänge und der christlichen Lehre nicht fehlen durfte. In diesem Kontext sieht man auch den Einfluß der Liturgie des hl. Johannes Chrysostomos.<sup>6</sup> Trotzdem läßt sich für diese Zeit noch nicht das Dasein von zwei Typen liturgischen Gesangs - einem gregorianischen und einem byzantinischen - feststellen. Die Existenz gemeinsamer Gesänge wie der bekannte Hymnus "Te Deum Laudamus"<sup>7</sup> in beiden Kulturen sowie die Einflüsse des melismatischen Liedes in den Musikschulen Italiens und Frankreichs durch das Wirken von Musikern wie Walter oder Elvin aus

dem 11.-13. Jahrhundert zeigt, daß im Banat das christliche Lied in seiner apostolischen Form überlebt hat. Erst später durch Einflüsse der Scholastik und Glaubenstrennungen, in denen auch der nationale Faktor eine Rolle spielte, kann man von einer Differenzierung der Liturgien nach katholischen, orthodoxen und calvinistischen Typen sprechen. Dies findet erst im 15.-18. Jahrhundert statt. Eine historische Erklärung ist die türkische Herrschaft während welcher keine der Kirchen sich entfalten konnte.

Ein merkwürdiges von Historikern weniger beachtetes Phänomen ist, daß während der türkischen Herrschaft die einzige erlaubte Gesangsart die calvinistische war. Bekanntlich sind im Islam Ikonen und Heilige als Vermittler von Gebeten nicht erlaubt. Aus diesem Grund sind sowohl die orthodoxen als auch die katholischen Kirchen größtenteils zerstört worden. In den calvinistischen Kirchen hat das Fehlen der Ikonen sowie der schlichte Gottesdienst dazu geführt, daß diese Liturgie von den Türken geduldet wurde. So erklärt sich der durchschlagende Einfluß des calvinistischen Gesangs in der Musikkultur Siebenbürgens. Fürst Georg Rakoczy<sup>8</sup> von Siebenbürgen gab Akatius Barcsai dem "Ban von Lugosch und Karansebesch" am 20. Dezember 1644 den Befehl, daß in den rumänischen Kirchen "die Psalmen auf Rumänisch gesungen werden sollen".

Ebenfalls in dieser Zeit gründete Susanna Lorantfi, die Wittve des Fürsten Rakoczy, in Fogarasch eine rumänische Schule, in der nicht nur Lesen und Schreiben auf Rumänisch sondern auch die Psalmen und Gesänge in dieser Sprache nach dem Usus der Kirchen aus Lugosch und Karansebesch gelehrt wurden.

Nach der Befreiung des Banats und nach den Reformen der Kaiserin Maria Theresia ist ein Bericht einer Schulkommission aus dem Jahr 1770 bemerkenswert, in dem gesagt wird:

"Während der ersten zwei Jahre muß die Jugend die Gesänge aus dem "Ceaslov" (Buch der Stundengebete) auswendig lernen. Nachdem sie damit fertig sind, setzen ihnen die Lehrer nach Gewohnheit die Psalmen Davids vor und schreiben ihnen Regeln, mit denen die Schüler im dritten Jahr kämpfen müssen. Wenn die einen oder anderen in den vorherigen Jahren nicht genügend fortgeschritten sind, um den Psalter lesen zu können, müssen sie von Anfang beginnen und egal ob sie die Buchstaben kennen, müssen sie jedes Wort besonders lesen lernen. Die gescheiterten Kinder aber müssen gleich nach den "Ceaslov" den ganzen Psalter auswendig lernen, ebenfalls das Buch der Hymnen, das in der gemeinen Sprache "Katavasia" heißt, daß sie nicht nur "memoriter" lernen müssen aber sie müssen genau nach den Echoi der Ostkirche alle Hymnen singen können und zwar jenen für Weihnachten, für Ostern, für Pfingsten, für die Mutter Gottes, für die Apostel, für die Heiligen Väter,

für die Märtyrer und Heiligen. Und mit diesen beiden Büchern werden die Kinder wenigstens zwei Jahre lang gelehrt, wenn sie in der Kirche singen und lesen oder in der "Strana" singen wollen. Wer auch dieses Buch zu lesen fähig ist, kann hoffen, Priester zu werden".<sup>9</sup>

Im Jahr 1772 verlangt Kaiserin Maria Theresia in der "Inpopulation-instruction" folgendes:

"Jedes Dorf muß einen Lehrer haben, der neben Musik auch das Lesen und Lektüre beherrscht".<sup>10</sup>

Außer den Schulen in Lugosch, Karansebesch, Timisoara belegen die Dokumente jener Zeit für die Jahre 1770 eine Musikschule in der Gemeinde Maderat (heute ein Ort mit 5,000 Einwohnern). Hier wurden Kirchensänger vorbereitet, von denen nicht wenige Priester wurden. Die Gegend ist rumänisch und da die Dokumente den Musikunterricht in dieser Sprache belegen, haben wir ein Vorbild des Zusammenflusses byzantinischer und gregorianischer Einflüsse.

Diese Bücher stammen von anderen Schulen, die ebenfalls belegbar sind, wie z.B. der "Oktoechos" [Acht-Ton Zyklus, ein liturgisches Buch der byzantinischen Kirche] in rumänischer Sprache aus 1570 des Oprea Dascalul (Diakon): "und rumänisch hab' geschrieben ich Oprea Diac..... es soll den Lehrlingen, die den Antwortgesang lernen zu Gelehrsamkeit helfen, und es soll den christlichen Menschen leichter zu verstehen sein".<sup>11</sup>

Die Existenz von wenigstens 30 veröffentlichten Büchern, die zwischen 1600 und 1800 in der Gegend von Bihor (nördlich des Banats) auch liturgischen Gesang voraussetzten, rechtfertigt die Annahme, daß die Musik und besonders die Kirchenmusik auch in der Zeit der Türkenherrschaft nicht verlorengegangen ist. Unter diesen Büchern sind zu nennen die Bibel des Coresi, die Meßbücher (Liturghier) des Patru aus Tinaud (1679) und das des Vasile Sturze Moldoveanu (1701), der Katavasier des Alexandru Ramniceanu (1765), der Oktoechos des Pavel Cotuna Muncacenu, das Meßbuch des Diakons Stefan aus Vama Turzii (1730), der Katavasier des Ioan Pusca aus Astileu (1728), die Meßbücher des Popa Flore aus Bihor, des Popa Chirila (1717), und das des Diakons Simion aus Sighistel, der Katavasier des Dascalul Ioan aus Halmagiu, u.a.m.<sup>12</sup>

Nach 1800 wurden Cosmas aus Jerusalem und Andreas aus Kreta zu den Vorbildern orthodoxen Gesangs im Banat. Die Regeln des hl. Johannes Damaskenos, systematisiert in den 8 Echoi des "Oktoechos" sind noch heute gültig. Die Begründer des Kirchengesangs in rumänischer Sprache sind Macarie Ieromonahul und Anton Pann. Macarie Ieromonahul druckte im Jahr 1823 die bekannten rumänisch-orthodoxen Gesangbücher, nämlich das "Teoreticon", den "Anastasimatar" und den "Irmologhion". Anton Pann übersetzte den "Doxostar", den "Heruviceon"

und den "Privigher" nach Dionosie Fotino, einem rumänisierten griechischen Emeriten.

Die Einführung der "harmonischen" Musik des Westens in die Kirche wird von den meisten Musikwissenschaftlern als ein Schmälern der Besonderheit der orthodoxen liturgischen Musik angesehen. Die Begründung kann man wie folgt zusammenfassen.<sup>13</sup>

- Die byzantinische Musik hat keinen regelmäßigen Rhythmus sondern variierende Rhythmen, die unmöglich in ein regelmäßiges mensurales System eingegliedert werden können.
- Die psaltische Musik hat in ihren 8 Echoi große und kleine Tonschritte, aber auch verminderte und übermäßige, die im konsonanten System fehlen.
- Die konsonanten Zeichen aus der psaltischen Schrift haben nichts Entsprechendes in der modernen Schrift.

Trotzdem verlangte Fürst Alexandru Ioan Cuza im Jahr 1865 die Beseitigung des psaltischen Gesangs, weil er ihn für "griechisch" hielt und forderte die Einführung westlicher, harmonischer Musik. Doch "diese Maßnahme hatte keinen Erfolg, weil der psaltische Gesang tief im Brauch der Kirche verwurzelt war, wie auch in der Seele der Rumänen. Weder unterwarfen sich die Sänger dem Befehl, noch nahm das Volk den neuen Gesang an."<sup>14</sup>

Im weltlichen Leben hat die Wirkung solcher Musiker wie Serafim und Eduard Caudella, Eduard Wachmann, Julius und Ludwig Wiest, Ciprian Porumbescu eine grosse Veränderung bewirkt und zur modernen Musikschule geführt. Einen wichtigen Beitrag leisteten die Musikhochschulen aus Bukarest, Cluj (Klausenburg) und Iasi (Jassy).

Anders war es im Banat und in Transsylvanien (Ardeal). Durch die westlichen Einflüsse der deutschen Bevölkerung (Sachsen und Schwaben) aber auch durch die starke westliche Tradition in der Wirksamkeit von Musikern wie Valentin Gref Bakfark, Daniel Croner, Johannes Kajoni<sup>15</sup> sowie den humanistischen und illuministischen Schulen des Nicolaus Olahus und der Schule von Blaj, gliederte sich die Musikkultur hier in den musikalischen Klassizismus ein.

Nach der Wende zum 20. Jahrhundert wurde in Arad das erste Musikonservatorium gegründet und die Gastspielreisen einiger Musiker wie Liszt, Brahms, Joachim nach Timisoara und Arad waren große Kulturereignisse für die ganze Gemeinschaft.

Eine noch nie dagewesene Entwicklung erfuhren nun die neu gegründeten Chormusikgesellschaften. Allein im Banat gab es 35. Nun wurden in Tomisoara auch die ersten Philharmonischen Vereine gegründet.

Die zahlreichen Gesangsvereine aus Lugoj, Caransebes, Resita, Timisoara, sowie die vielen Bauernchöre, von denen der bekannteste jener aus der Gemeinde Chizatau ist, haben einen günstigen Einfluß auf die religiöse Musik ausgeübt. Bemerkenswert ist, daß im Repertoire dieser Chöre Kirchenwerke großer Komponisten wie Händel, Brahms, Schumann, Wagner, Rubinstein, Mendelsohn erschienen.<sup>16</sup>

Komponisten wie Iosif Velceanu, Ion Vidu, Nicolae Ursu, George Dima brachten einen frischen Wind in die orthodoxe Kirchenmusik des Banats durch ihre religiösen Chorwerke. Viele Werke dieser Komponisten sind in Konzerten in den katholischen oder reformierten Kirchen aufgeführt worden. Zu dieser Zeit wurde im Banat die Liturgie in rumänischer Sprache eingeführt, nur zu Ostern oder Weihnachten wurde noch griechisch gesungen. Dieser Brauch ist bis heute erhalten.

Eine wichtige Rolle in der Verbreitung der religiösen Musik spielen mehrere Musikinstitutionen. Unter der Schirmherrschaft der Philharmonie "Banatul" aus Timisoara wird ein jährliches Festival sakraler Musik organisiert. Das Repertoire der Philharmonie enthält vokal-symphonische Werke mit religiösem Inhalt. Die Musikfakultät im Rahmen der West-Universität als Erziehungsfaktor trägt zur Verbreitung der Hymnologie bei durch Veranstaltung religiöser Konzerte. Ebenfalls in diesem Rahmen wurden in den letzten zwei Jahren zwei Hymnologie-Seminare organisiert unter Mitwirkung von Musikern verschiedener Konfessionen. Auch im Rahmen der "Orgelmusiktage" konnten die Studenten die Schönheit des Chorals und des Hymnus kennenlernen. Es gibt auch kompositorische Beiträge und hier würde ich das Werk des banater Komponisten Gheorghe Firca "Drei kleine Praeludien" für Orgel erwähnen, das Kirchenlieder aus dem Banat als Themen verwendet.

Eine positive Rolle in der Verbreitung von Hymnen hat der Radiosender "Die Stimme der Hoffnung" (Vocea Sperantei) aus Timisoara. Hier wurden im Rahmen der Sendungen unter dem Namen "Lyrische Konsonanzen" (Consonanbe lirice) mehrere Zyklen geplant, die den Hymnus als Ausgangspunkt hatten. Es wurden interessante Themen behandelt wie "Der Hymnus: Gegenwart und Zukunft", "Der protestantische Choral", "Die religiösen Kinderlieder". Jede Sendung strahlt zumindest zwei Hymnen aus und die Musik dieses Senders ist zum größten Teil religiös.

## Schlußfolgerungen.

Obwohl sehr bewegt, ist die hymnologische Geschichte des Banats ein positives Beispiel, das zeigt, daß Hymnus und Choral sowie liturgischer Gesang effektiv zur musikalischen und religiösen Erziehung beitragen können. Dieser Gemeindegesang hat schließlich auch eine sehr positive soziale Auswirkung. Durch den Gemeindegesang bringt man sein Lob vor Gott, und wegen der ethnischen Vielfalt der Bevölkerung kann man oft Rumänen deutsch oder ungarisch singen hören oder Ungarn, die rumänisch oder deutsch singen. Man sieht also, wie der religiöse Gesang und die überkonfessionellen Treffen der jüngsten Vergangenheit, in denen Kirchenlieder gemeinsam gesungen werden, zur Verwirklichung eines guten Einverständnisses zwischen den Mitgliedern einer konfessionell und national heterogenen Gemeinschaft beitragen können.

## Anmerkungen

- 1 Vasile, Vasile. Muzica bizantină între orient și occident. Referat, Timișoara. 1998.
- 2 Moisescu, Titus. Muzica bizantină în spațiul cultural românesc. Edit. Muzicală, București, 1996.
- 3 Belean, Nicolae. Caracteristicile muzicii bisericești bănățene. Evoluția în timp, originea sa bizantină. (Lucrare de doctorat). București, 1999.
- 4 Tomescu, Vasile. Muzica românească în istoria culturii universale. Edit. Muzicală, București, 1991.
- 5 Felician Roșca. Reference points in the history of religious music in Banat and Crișana. Timișoara, 1997.
- 6 Belean, Nicolae. Idem
- 7 Metz, Franz. Te Deum Laudamus. Edit. A.D.Z. București, 1995
- 8 Poslušnicu, Mihail Gr. Istoria muzicii la Români. Edit. Cartea Românească, București, 1928.
- 9 Poslušnicu, Mihail. Idem
- 10 Metz, Franz. Idem
- 11 Nițulescu, Petre. Muzica Românească de azi. Edit. Cartea Românească. București, 1939.
- 12 Dudaș, Florian. Manuscrise românești medievale din Crișana. Edit. Facla. Timișoara. 1986.
- 13 Nițulescu, Petre. Idem
- 14 Ibidem.
- 15 Tomescu, Vasile. Idem.
- 16 Nițulescu, Petre. Idem



**Bibliographie:**

- Barbu-Bucur, Sebastian. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României. Edit. Muzicală, București, 1989.
- Barbu-Bucur, Sebastian. Prefața la Filotei Sin Agâi Jipei, Psaltichie Rumânească. Edit. Muzicală. București, 1981.
- Belean, Nicolae. Caracteristicile muzicii bisericești bănățene. Evoluția în timp, originea sa bizantină. (Lucrare de doctorat). București, 1999.
- Bucescu, Florin. Die Werte der byzantinischen und psalmischen Musik in den Jassyer Bibliotheken. Referat, Timișoara, 1998.
- Bugarschi, Stevan. Contribuția unui sârb din Ciacova la cultivarea cântării bisericești în biserica ortodoxă sârbă. Comunicare la seminarul de Imnologie. Timișoara. 1997.
- Catrina, Constantin. Bedeutende rumänische Kirchensänger und ihre Beziehungen zu byzantinischen Musik Zentren Europas. Referat, Timișoara, 1998.
- Dudaș Florian. Manuscrise românești medievale din Crișana. Edit. Facla. 1986. Timișoara.
- Funk, Arthur. Imnul, sensuri, denumiri, schiță a evoluției. Comunicare la seminarul de Imnologie. Timișoara. 1997.
- Metz, Franz. Te Deum Laudamus. Edit. A.D.Z. București, 1995.
- Moisescu, Titus. Die Tradition der byzantinischen Musik im rumänischen Orthodoxismus. Referat, Timișoara. 1998.
- Moisescu, Titus. Muzica bizantină în spațiul cultural românesc. Edit. Muzicală, București, 1996.
- Nițulescu, Petre. Muzica Românească de azi. Edit. Cartea Românească București, 1939.
- Poslušnicu, Mihail Gr. Istoria muzicii la Români. Edit. Cartea Românească, București, 1928.
- Felician Roșca. Reference points in the history of religious music in Banat and Crișana. Timișoara, 1997.
- Șumski. Alexander. Studien zur rumänischen Kirchenmusik um 1900. Edit. VOM. 1986.
- Vasile, Vasile. Muzica bizantină între orient și occident. Referat, Timișoara. 1998
- Tomescu, Vasile. Muzica românească în istoria culturii universale. Edit. Muzicală, București, 1991.

## THE RECEPTION OF HYMNS FROM THE GREEK ORTHODOX TRADITION IN ENGLISH

Alan Luff

### Introduction and apology

In preparing this paper for the 1999 conference, I was not aware how special was the way in which hymnody from the Orthodox tradition has been received in English. Although the number is small by comparison with those which we have received from the Latin, yet it is a significant part of hymnody in English. I could have celebrated its sheer quantity more thoroughly. It was strange in the event that this was the first contact that the conference had, on our last morning together, with the texts of the hymns in any quantity. I prepared the paper on the expectation that by that stage we would know more about the hymnody than we in fact did. I have not re-written it as I might have done. The main subject of 'The Greek Orthodox Hymns' is still awaiting its proper treatment in the context of the IAH by a specialist in the subject. I hope that this paper will excite interest in those traditions that have yet to be enriched in this way. At the Conference all the hymns quoted in full were sung.

At the south-west tip of Wales, far today's centres of current industry and commerce, lies one of the most holy places in Wales, St David's, with the fine mediaeval Cathedral on the site of an earlier celtic foundation by St David (c530-c589) patron saint of Wales. In the choir of the Cathedral there are cushions, each lovingly embroidered with the opening verse of a well known hymn, and its familiar tune. One of them is this:

The day of resurrection  
 earth tell it our abroad;  
 the Passover of gladness,  
 the Passover of God;  
 from death to life eternal,  
 from earth unto the sky,  
 our God hath brought us over  
 with hymns of victory.

Our hearts be pure from evil,  
 that we may see aright  
 the Lord in rays eternal  
 of resurrection light;  
 and listening to his accents,  
 may hear so calm and plain  
 his own 'All hail', and hearing,  
 may raise the victor strain.

Now let the heavens be joyful,  
 and earth her song begin,  
 the round world keep high triumph,  
 and all that is therein;  
 let all things seen and unseen  
 their notes of gladness blend,  
 for Christ the Lord is risen,  
 our joy that hath no end.

This is perhaps the best known of all the hymns of Greek origin in English, being a fairly close translation of St John Damascene's *Anastaseos hemera* by John Mason Neale (1818-1866). He was working before the discovery of the metres of these hymns, when they were thought to be in a kind of rhythmical prose; so he has rendered the text into a metre common in English, 7676D. The editors of *Hymns Ancient and Modern 1861* included the text and it was set to a number of tunes over different editions. *English Hymnal 1906* set it to the tune ELLACOMBE, adapted from German sources and this has become popular, being now the choice in *Hymns Ancient and Modern* since 1950. The important point to make early in this survey is that to most congregations who sing this hymn on Easter Day, it feels wholly English, despite its diverse origins. It expresses the joy of Easter and its victory in a way not common in hymns of English origin; nevertheless, through the medium of translation it does not go beyond what is acceptable in English; it simply stretches our devotions. Similarly the tune, which may be viewed with horror by purists who know its origins, has been wholly taken into the English repertoire. It was for a long time popular to a hymn for children. (It is fair to point out that, following the English tradition, editors of other books have printed other tunes for these words)

I have written in other contexts on the issues of assimilation and inculturation. It is widely assumed that inculturation, the taking over of worship material of European or North American origin into other cultures

and transforming it into a native style, is a good thing. At the same time commentators have been insisting that material from churches around the world should be taken into European and American churches in something like its original form. Otherwise it is assimilation and that is a bad thing. There are historical and political overtones to this argument, since in many cases the relationships between the cultures have been by no means equal. But we are past that stage of history now, and can, I would hope, see that while there may be times when some element that is being offered to us as part of our worship may be useful and beneficial because of its strangeness, most of the time it is the greatest compliment that can be paid that some item should be taken into the new culture and made part of it. This is what has happened in this case with both words and tune, and it is largely true of the relatively small number of hymns that have been either translated, or created from material that has been found in the orthodox liturgies.

Some of our better edited hymnbooks have an 'Index of Original First Lines of Translated Hymns'. The one that appears in *English Hymnal* 1906 gives 23, the same number as in the *Historical Companion to Hymns Ancient and Modern* 1950: the list in the *Companion to Hymns and Psalms* 1983 is shorter with 9: *The Companion to Rejoice and Sing* (1999) gives 11. It is notable that in *Ancient & Modern* to the ten pages listing Hymns from the Latin, there is only one page listing Greek originals.

We are therefore dealing with a very small part of the content of English hymnbooks, of which not all is actually sung. Those few hymns, however are very important, both for the contribution they make to worship and for the affection in which they are held. I shall deal first with those that are in the main hymn books, and then at the end hope to touch upon some recent translations that have yet to reach the major hymn books.

The main contributor to our knowledge of Greek Orthodox hymnody has already been named. John Mason Neale has been described as "perhaps the most brilliant and versatile priest of the church of England in the nineteenth century."<sup>1</sup> He influenced the concepts of the whole Anglican Church on what the shape and architecture of a church building should be; he was influential in setting standards for church decoration and for styles of vestments; he translated hundreds of hymns from the Latin; he founded and presided over a community of sisters when the concept of community life was new in the Church of England; he was a figure of constant controversy because of his insistence on the continuity of the

history of the Church of England with the church before the Reformation and the propriety of the introduction of styles of worship that go back to that period and were preserved in the Roman Catholic Church; he was constantly in trouble with the church authorities, and was indeed so worn down by this that he was only 49 when he died. He wrote constantly. From early in his life had the ambition to write on Eastern Christendom, and seems to have started work in 1843. He completed four volumes, two of Introduction and two on the Alexandrian Patriarchate. He wrote on the Greek Liturgies and published translations of them, thus making them available for the first time in English.

He was very critical of the hymns at that time sung in English. He was growing up in the period in which the Church of England moved from singing hardly anything but metrical psalms to being allowed to sing freely composed hymns, such as the non-conformist churches had been singing for some hundred years. Neale deplored much of the doctrine of these hymns of the evangelical revival and entirely their subjectivity. In the spirit of the romanticism of his time he turned to older sources for the hymns he would have people sing and thus to the office hymns of the latin church, which he insisted should be translated in their original metres, and sung to the original melodies. There was much work of this kind going on in his time, although Neale's work is often much superior to that of other translators.

Then he turned to translate those hymns that he was discovering in his study of the Eastern Orthodox Church. WK Lowther Clarke wrote: In his *Hymns of the Eastern Church* (1862 etc) he opened up an unknown storehouse to the West; and drawing upon it himself, he produced a number of new hymns, partly very free paraphrases of the Greek and partly original productions inspired by some fragment of a Greek hymn which in some cases is now no longer traceable.<sup>2</sup>

It is not in fact quite fair to say that he was absolutely the first. In 1834, John Keble (1792-1866) had published a translation of the *Phos Hilaron*, the hymn for the lighting of lamps, which fairly reproduces both the meaning and shape of the original, though not, of course its metre. John Stainer composed SEBASTE, a chant-like setting, for the 1875 edition of *Hymns Ancient & Modern*, and it became very popular. As I can testify from learning it in a church choir in the 1940s, it was very much part of the accepted repertoire, without anyone feeling that it was foreign. The chant like form was not unknown for hymn texts, even for quite regular metres, and <sup>1</sup>Call of the Cloister Peter Aston 1955 p 337: quoted in *John*

*Mason Neale - Priest Extraordinary* A.G.Lough 1975 congregations sang it with ease.<sup>3</sup>

Hail, gladdening light of his pure glory poured<sup>4</sup>  
 who is the immortal Father, heavenly blest,  
 holiest of holies, Jesus Christ our Lord.

Now we are come the sun's hour of rest,  
 the lights of evening round us shine,  
 we hymn the Father, Son, and Holy Spirit divine.

Worthiest art thou at all times to be sung  
 with undefiled tongue,  
 Son of our God, giver of life alone;  
 therefore in all the world thy glories, Lord, they own.

*Phos Hilaron* has had considerable attention in English: in 1899 Robert Bridges (1844-1930) published *The Yattendon Hymnal*, which included his version, translated with the Genevan melody of the *Nunc Dimittis* in mind.

O Gladsome light, O grace  
 of God the Father's face,  
 the eternal splendour wearing;  
 celestial, holy, blest,  
 our Saviour Jesus Christ,  
 joyful in thine appearing.

Now, ere day fadeth quite,  
 we see the evening light,  
 our wonted hymn outpouring;  
 Father of might unknown  
 Thee, his incarnate son,  
 and Holy Spirit adoring.

To thee of right belongs  
 all praise of holy songs,  
 O Son of God, Lifegiver;  
 thee, therefore, O Most High,  
 the world doth glorify,  
 and shall exalt for ever.

This version has not become really popular, though widely sung after its inclusion in *English Hymnal* 1906 and in those books that were its successors. Genevan tunes, revived in their original form, have rarely become the stuff of popular English hymnody any more than they were when they first came to us in the 16th century. There has been a move to include *Phos Hilaron* in recent revisions of the Evening Office. In 1980 the Church of England's *Alternative Service Book* included the Bridges' translation. The 1977 *Book of Common Prayer* of the Episcopal Church of America included a prose translation with permission to use metrical versions. Their *Hymnal 1982* provided three such, the Bridges version, a version by Edward W. Eddis (1825-1905) which has echoes of the Keble version, and a version from the 1970s by F. Bland Tucker (1895-1984):

O gracious Light, Lord Jesus Christ,  
in you the Father's glory shone.  
Immortal, holy, blest is he,  
and blest are you, his holy Son.

Now sunset comes, but light shines forth,  
the lamps are lit to pierce the night.  
Praise Father, Son, and Spirit: God  
who dwells in the eternal light.

Worthy are you of endless praise,  
O Son of God, Life-giving Lord:  
wherefore you are through all the earth  
and in the highest heaven adored.

© The Church Pension Fund,  
reproduced by permission

A number of English books print both the Keble and the Bridges' versions.

To return to J.M.Neale. In his introduction he calls his collection of translations from the Greek 'my little book', and in his collected hymns they take up only 52 pages out of 450. Of these 11 appear in hymnbooks that are in current use, some of these being older editions, for the number is dwindling as room has to be found for more contemporary hymnody.

The biggest mark is made by his versions of the Easter hymns:

His version of *Aisomen pantes laoi* by St John Damascene, appears in a wide variety of books:

Come ye faithful, raise the strain  
of triumphant gladness!  
God hath brought his Israel  
into joy from sadness;  
loosed from Pharaoh's bitter yoke  
Jacob's sons and daughters;  
led them with unmoistened foot  
through the Red Sea waters.

'Tis the spring of souls to-day;  
Christ hath burst his prison,  
and from three days' sleep in death  
as a sun hath risen:  
all the winter of our sins,  
long and dark, is flying  
from his light, to whom we give  
laud and praise undying.

Now the queen of seasons, bright  
with the day of splendour,  
with the royal feast of feasts,  
comes its joy to render;  
comes to glad Jerusalem,  
who with true affection  
welcomes in unwearied strains  
Jesus' resurrection.

Alleluia now we cry  
to our King immortal,  
who triumphant burst the bars  
of the tomb's dark portal;  
Alleluia, with the Son  
God the Father praising;  
Alleluia yet again  
to the Spirit raising.



VaughanWilliams set it in the English Hymnal to the vigorous AVE VIRGO VIRGINUM, and this strong melody, with its lively rhythmic variety restored, has gradually taken over from the decent, though rather plodding tune by A.H.Brown in the Ancient & Modern books.

Neale's version of *Haute he klete* by St John Damascene, appears only in *English Hymnal* 1906, *Songs of Praise* 1931, and *New English Hymnal* 1986.

Thou hallowed chosen morn of praise,  
 that best and greatest shinest:  
 lady and queen and day of days,  
 of things divine, divinest!  
 On thee our praises Christ adore  
 for ever and for evermore.

Come, let us taste the Vine's new fruit,  
 for heavenly joy preparing;  
 to-day the branches with the Root  
 in resurrection sharing:  
 whom as true God our hymns adore  
 for ever and for evermore.

Rise, Sion, rise! and looking forth,  
 behold thy children round thee!  
 From east and west, from south and north,  
 thy scattered sons have found thee;  
 and in thy bosom Christ adore  
 for ever and for evermore.

O Father, O co-equal Son,  
 O co-eternal Spirit,  
 in persons Three, in substance One,  
 and One in power and merit;  
 in thee baptized, we thee adore  
 for ever and for evermore.

His version of the Christmas hymn by St Germanus (c634-c734), *Mega kai paradoxon thauma*, now appears in many books, always set to a version of Michael Praetorius' 'Es ist ein Ros entsprungen'.<sup>5</sup>

A great and mighty wonder,  
 a full and holy cure!  
 The Virgin bears the infant  
 with virgin-honour pure:  
     Repeat the hymn again!  
     'to God on high be glory  
     and peace on earth to men.'

The Word becomes incarnate,  
 and yet remains on high;  
 and cherubim sing anthems  
 to shepherds from the sky:  
     Repeat etc.

While thus they sing your Monarch,  
 those bright angelic bands,  
 rejoice, ye vales and mountains,  
 ye oceans, clap your hands:  
     Repeat etc.

Since all he comes to ransom,  
 by all be he adored,  
 the infant born in Bethlem,  
 the Saviour and the Lord:  
     Repeat etc.

The sixth century evening hymn *Ten hemeran dielthon* has had wide use in Neale's version, but may now be slipping from current books, perhaps simply because Sunday evening services are very ill attended or no longer held. Its popularity has again much to do with a very warm tune ST ANATOLIUS by A.H.Brown that assimilates it completely into the English repertoire.

The day is past and over;  
 all thanks, O Lord, to thee;  
 I pray thee now that sinless  
 the hours of dark may be:  
 O Jesu, keep me in thy sight,  
 and guard me through the coming night.

The joys of day are over;  
 I lift my heart to thee,  
 and ask thee that offenceless  
 the hours of dark may be:  
 O Jesu, keep me in thy sight,  
 and guard me through the coming night.

The toils of day are over;  
 I raise the hymn to thee,  
 and ask that free from peril  
 the hours of dark may be:  
 O Jesu, keep me in thy sight,  
 and guard me through the coming night.

Be thou my soul's preserver,  
 for thou alone dost know  
 how many are the perils  
 through which I have to go:  
 O loving Jesu, hear my call,  
 and guard and save me from them all.

Another translation, by Bridges for a Genevan melody, has not been taken up; possibly again because of the tune, and because it suffers from a rather conscious archism in its diction, as the first verse shows:

Darkening night the land doth cover;  
 Day is over:  
 we give thanks, O thou most High;  
 while with wonted hymn we adore thee,  
 and implore thee  
 for the light that doth not die.

© Oxford University Press,  
 reproduced by permission

Not every church congregation wishes to sing about angels, so *Phosteres tes aulou* in Neale's vigorous version, has had a limited circulation, but holds its place:<sup>6</sup>

Stars of the morning, so gloriously bright,  
 filled with celestial virtues and light,  
 these that, where night never followeth day,  
 praise the Thrice-Holy for ever and ay:

These are thy ministers, these dost thou own,  
 Lord God of Sabaoth, nearest thy throne;  
 these are thy messengers, these dost thou send,  
 help of the helpless ones, man to defend.

These keep the guard amidst Salem's dear bowers,  
 Thrones, Principalities, Virtues, and Powers,  
 where, with the Living Ones, mystical four  
 Cherubim, Seraphim, bow and adore.

Then, when the earth was first poised in mid space,  
 then, when the planets first sped on their race,  
 then, when was ended the six days' employ,  
 then all the sons of God shouted for joy.

Still let them succour us; still let them fight,  
 Lord of angelic hosts, battling for right;  
 Till, where their anthems they ceaselessly pour,  
 we with the angels may bow and adore.

Within the relatively small amount of hymnody from the Greek that is in our books, John Mason Neale's contribution is all important.

There are contributions by other translators. Very widely used is the translation by A.W.Chatfield (1808-1896) of *Mneo Christe* by Synesius of Crete.<sup>7</sup> A tribute to its wide use and contributing to its even wider acceptance was its use by Benjamin Britten as one of three congregational hymns in his children's opera *Noyes' Fludde*.

Lord Jesus, think on me,  
 and purge away my sin;  
 from earthborn passions set me free,  
 and make me pure within.

Lord Jesus, think on me,  
 with care and woe opprest;  
 let me thy loving servant be,  
 and taste thy promised rest.

Lord Jesus, think on me,  
 amid the battle's strife;  
 in all my pain and misery  
 be thou my health and life.

Lord Jesus, think on me,  
 nor let me go astray;  
 through darkness and perplexity  
 point thou the heavenly way.

Lord Jesus, think on me,  
 when flows the tempest high:  
 when on doth rush the enemy  
 O Saviour, be thou nigh.

Lord Jesus, think on me,  
 that, when the flood is past,  
 I may the eternal brightness see,  
 and share thy joy at last.

The hymns I have quoted so far have proved to be versions of Greek hymns that could be assimilated into the English hymn singing culture. If however you were to ask a knowledgeable hymn singer which are the hymns that convey, when sung, a sense that a congregation is using material that has its origin not in their own Christian culture, but in an orthodox one, there would be five hymns likely to be mentioned. It is interesting to note that these are all versifications of prose prayers from the liturgy, rather than translations of verse hymns.

1. John Brownlie (1857-1925) was a minister of the Church of Scotland and both wrote original hymns and translated from latin and greek. He is represented in *Ancient & Modern Revised Edition* 1950 by two versified litanies and this versification of a prayer from the Pentecostarion, *Basileu ouranie Paraklete*.<sup>8</sup> It appeared in *English Hymnal* 1906 where its tune by Walford Davies (1869-1941) gave it an atmosphere of mystery.

O King enthroned on high  
 thou Comforter divine,  
 blest Spirit of all truth, be nigh  
 and make us thine.

Thou art the Source of life,  
 thou art our treasure-store;  
 give us thy peace, and end our strife  
 for evermore.

Descend, O heavenly Dove,  
 abide with us alway;  
 and in the fullness of thy love  
 cleanse us, we pray.

2. With the second, it is more difficult to assess the use and popularity of the translation by C.W. Humphries (1840-1921) of *Apo doxes eis doxan poreuomenoi*, the opening words of the Litany of Dismissal in the Liturgy of St James. With its tune SHEEN by the fine English composer Gustav Holst (1874-1934), it is possible that this is an example of 'an editor's hymn', by which we usually mean a hymn with admirable literary and musical qualities but not those which make it popular. Its 14 syllable anapaestic lines are difficult to set convincingly, and having only two repetitions of the tune it is finished before it has got under way. Its place is at the end of the service, and that is precisely the place where most people feel the need for a longer piece of singing.

From glory to glory advancing, we praise thee O Lord;  
 thy name with the Father and Spirit be ever adored.  
 From strength unto strength we go forward on Sion's highway,  
 to appear before God in the city of infinite day.

Thanksgiving and glory and worship, and blessing and love,  
 one heart and one song have the Saints upon earth and above.  
 Evermore, O Lord, to thy servants thy presence be nigh;  
 ever fit us by service on earth for thy service on high.

3. The third is a quite different piece, the Kontakion for the departed. *Meta ton hagion anapauson, Christe*, attributed to Thesphanes (d c 842). This was translated by W.J. Birkbeck (1869-1916) for its publication with an adaptation of the Russian Tone 6 chant which gave it the title by which it is most often known, 'The Russian Kontakion for the Departed', despite the Greek origin of the words. It is most often heard as a very solemn and effective choir piece, surprising Western congregations with its 'alleluias'. It has now been included in one of the Burial services of the American *Book of Common Prayer*.

Give rest O Christ, to thy servant with the saints  
 where sorrow and pain are no more,  
 neither sighing, but life everlasting.

Thou only art immortal, the Creator and Maker of man:  
and we are mortal, formed of the earth, and unto earth shall we return;  
for so thou didst ordain when thou createdst me, saying,  
Dust thou art, and unto dust shalt thou return.

All we go down to the dust;  
and weeping o'er the grave we make our song:  
alleluia, alleluia, alleluia.

The last two of the five provide something of a climax to this survey of pieces in the English repertoire, since they contribute to services in which they are included more than any of the others a sense of coming from a tradition that is not English.

4. The fourth is from a poem by Ephrem of Edessa, on which was based a prayer in the Syrian Malabar Liturgy to be said by the deacon during the communion of the people. Congregations that have used *Hymns Ancient & Modern* since 1950 have sung a translation by Adam Fox (18). I have no doubt that this was made because the editors saw the value of the text and were unable for copyright reasons at the time to obtain the version that had brought it to wider notice. I give two verses:

Hands that have been handling  
holy things and high  
still, Lord, in thy service  
bless and fortify.

Ears which heard the message  
of the words of life  
keep thou closed and guarded  
from the noise of strife.

© Hymns Ancient and Modern,  
reproduced by permission

J.M.Neale had made a prose translation of this text. From this C.W. Humphreys made a versification, which was in turn rewritten by Percy Dearmer (1867-1936) for *English Hymnal* 1906, in a masterly condensation into three verses. Vaughan Williams as music editor matched the words with the tune that is known in English-speaking circles as ACH GOTT UND HERR with its wonderful upward climb in the last line, using the stately Bach version. The freedom that exists in the English speaking tradition to associate words and music from different sources has brought

about one more of the miracles of hymnody. By very devious routes we have arrived at a masterpiece of a hymn that serves a need at the end of the Eucharist that was not properly recognized in English rites until the 1960s.

Strengthen for service Lord, the hands  
that holy things have taken;  
let ears that now have heard thy songs  
to clamour never waken.

Lord, may the tongues which 'Holy' sang  
keep free from all deceiving;  
the eyes which saw thy love be bright,  
thy blessed hope perceiving.

The feet that tread thy holy courts  
from light do thou not banish;  
the bodies by thy Body fed  
with thy new life replenish.

5. But if one were to ask most knowledgeable English worshippers which hymn for them stands for what they perceive, however imperfectly, as the worship of the Eastern Orthodox Churches, they would choose *Sigesato pasa sarx*, the Cherubic Hymn from the Liturgy of St James, chanted by the priest at the Great Entrance. There are in fact two versions in use in English. The first is a not very felicitous translation from 1916 by A.J. Mason (1833-1928) for *Hymns Ancient & Modern*, given life and breadth by the tune FENITON by S.H. Nicholson (1875-1947). It has proved to be a very successful hymn in its own right.

Not a thought of earthly things!  
every head in awe be bended:  
Christ our God, the King of kings,  
comes by angel troops attended.

Forth he comes, a Victim he  
for the wide world's need availing,  
and his people's food to be,  
with himself their souls regaling.



Cherubim with watchful eyes,  
 Seraphim their brows concealing,  
 Powers and Principalities,  
 cry aloud, like thunder pealing,  
 Alleluia.

© Hymns Ancient and Modern,  
 reproduced by permission

This version was produced because of the success in *English Hymnal* 1906 of the version by Gerard Moultrie (1829-85),<sup>9</sup> especially as set there, by another brilliant stroke, to a French Carol melody, known to us as PICARDY. This marriage of words and tune adds to our less ornate worship in the English tradition some of the splendour and mystery that we associate the the Eastern liturgy.

Let all mortal flesh keep silence  
 and with fear and trembling stand;  
 ponder nothing earthly-minded,  
 for with blessing in his hand  
 Christ our God to earth descendeth,  
 our full homage to demand.

King of kings, yet born of Mary,  
 as of old on earth he stood,  
 Lord of lords, in human vesture -  
 in the Body and the Blood -  
 he will give to all the faithful  
 his own self for heavenly food.

Rank on rank the host of heaven  
 spreads its vanguard on the way,  
 as the Light of light descendeth  
 from the realms of endless day,  
 that the powers of hell may vanish  
 as the darkness clears away.

At his feet the six-winged seraphs,  
 Cherubim with sleepless eye,  
 veil their faces to the Presence,  
 as with ceaseless voice they cry.  
 Alleluia, Alleluia,  
 Alleluia! Lord most high.

As I hinted earlier, the influence of Greek hymnody on our English repertoire has not come to an end. There are fewer who learn Greek in our schools today, but clergy and ministers still have to learn New Testament Greek as part of their ordination training. Alan Gaunt (b1935) is a minister of the United Reformed Church, and one of our leading hymn writers. He has made an especially important contribution with his new translations of some of the classic western hymns, and in 1989 wrote a hymn that he describes as being 'freely based on a Greek hymn for Good Friday'. It is in a metre for which there are many tunes but few interesting ones. I am pleased to have been the one who commissioned the tune BELOVED from the American organist and composer Sue Mitchell Wallace (b1944). Together the words and music make a fine addition to the repertoire, but once again, I do not think that those who sing it do so as a foreign addition, but as one more of the good modern hymns that enrich our worship.

The Love that clothes itself in light,  
stands naked now, despised, betrayed,  
receiving blows to face and head  
from hands that Love itself has made.

The Love that lifts the stars and sun,  
collapses, spent, beneath the cross;  
the Love that fills the universe,  
goes on to death and total loss.

Love, helpless, comes to Calvary,  
rejected, scorned and crucified;  
Love hangs in shame, and dies alone;  
but Love abased, is glorified.

Extinguished with the sun at noon,  
Love's light transcends all history;  
Love, wrapped in linen, Love entombed,  
still wraps all heaven in mystery.

Though Love is lost, Love finds us here;  
though Love is absent, Love remains;  
where Love is finished, Love begins;  
where Love is dead, Love lives and reigns!

© Stainer and Bell Ltd 1991,  
reproduced by permission

Finally, as with the first hymn we sang, and with a number of those mentioned earlier in this lecture, we return to the great theme of Greek hymnody, the resurrection. Had we been able actually to encounter Greek hymns during the week of the conference we would by now be used to the picture of the women, *Hai gunaikes murophoroi*, the myrrh bearing women, who were the first to proclaim the victory of Christ. Janet Wootton (b1952), a Congregationalist minister, wrote this hymn in 1988 for a service in Westminster Abbey at Easter for the opening of the decade of 'Solidarity with Women'. She based the text on material found in the 3rd century Pentecostarion. It is more practical in general to sing it to a tune in a more conventional metre such as KINGSFOLD, and the bracketed words in the 6th line are there to allow for that. But the words were intended for the altogether livelier traditional English tune STOURBRIDGE. It shows the Greek hymns still aiding us to celebrate

'The Queen of seasons, bright,  
with the day of splendour.' (*St John of Damascus tr Neale*)

At break of day three women came  
to find where Christ was laid.  
With myrrh prepared to anoint his corpse,  
they wept and mourned the dead.  
But now the stone is rolled away,  
they worship in the light of day, (they worship in full day)  
then run to take the good news back  
and share their holy joy.

O Mary, see your son again,  
in resurrection joy.  
Shine, shine Jerusalem, for Christ  
is risen in majesty.  
Lift up your eyes, look round and see,  
with radiant faces, strong and free, (rejoicing, strong and free)  
your children come to find their home  
for all eternity.

Come celebrate the death of death!  
Come share eternal life!  
Come leap and praise the living God  
who opens Paradise!  
For dawn is come all shining bright,  
the foretaste of salvation's might (to show salvation's might)  
to break the tomb, burst through the gloom, © Stainer and Bell Ltd 1991,  
and flood the world with light. reproduced by permission

## Notes

<sup>1</sup> Call of the Cloister Peter Aston 1955 p 337: quoted in *John Mason Neale - Priest Extraordinary* A.G.Lough 1975.

<sup>2</sup> Historical Companion to Hymns Ancient and Modern *ed Frost* 1962 p 114.

<sup>3</sup> Even 'Abide with me' was printed with a chant melody, the popular TROYTE'S CHANT NO 1, in the first *Ancient & Modern* 1861 in addition to the newly composed EVENTIDE by W.H.Monk.

<sup>4</sup> There have been a number of anthem settings of this translation, most notably that for double choir by Charles Wood.

<sup>5</sup> This German text appears in some dozen translations in English books, thus showing that editors are aware of it, although they are not happy as yet with any one version. The Brahms Chorale Prelude is widely played.

<sup>6</sup> Neale attributes this hymn to Joseph the Hymnographer (d 883). It is ascribed in the manuscripts to St John of Damascus or St Theodore Studites. There is a further strange phenomenon among Neales's hymns from the Greek: there are two for which he provides an original first line: *Tas hedras tas aionias* 'Those eternal bowers', and *Zopheras trikumias* 'Fierce raged the wild billows', for which subsequent editors have not been able to find the originals; and three very popular hymns that were originally in his Greek Hymns of which he says in the preface to the Third Edition that they "contain so little that is from the Greek, that they ought not to have been included in this collection, in any future edition they shall appear as an appendix". These are 'Art thou weary, art thou languid', 'O happy band of pilgrims' and 'Safe home, safe home in port'.

<sup>7</sup> Appeared in his *Songs and hymns of earliest Greek Christian Poets, Bishops and others* 1876, where he described it as "a paraphrase or amplification rather than an exact translation of the original."

<sup>8</sup> First published in his *Hymns of the Greek Church* 1900.

<sup>9</sup> Gerard Moultrie, *Hymns and Lyrics for the Seasons and Saints' Days of the Church* 1867.

## Appendix of Texts not mentioned in the Lecture:

Translations of *Phos Hilaron* and *Sigesato pasa sarx* by Alan Gaunt

Holy, joyful, glorious light,  
pouring from immortal God,  
heaven-blest Lord Jesus Christ.

Now the sun is set and we  
hail the evening light and greet  
God in Holy Trinity.

You are worthy to be praised  
in our purest harmony,  
praised for ever, Son of God:

(heaven-blest Lord Jesus Christ)  
source of life, whose glory now  
all the universe proclaims.

© Stainer and Bell Ltd 1991,  
reproduced by permission

*The author notes that this translation may be sung to a tune in the metre  
7.7.7., if line 3 of v 1 is repeated as given here in brackets.*

Mortal flesh, in breathless wonder  
and with trembling awe, come near;  
by no earthly thought distracted,  
contemplate the presence here  
of the Living Bread from heaven:  
Christ, the Lord, whom we revere.

*Alternative version of verse 1*  
Let all mortal flesh keep silence  
and with breathless awe come near;  
contemplate the Lord of heaven,  
present with his people here;  
in the bread and wine receive him,  
Christ, the Lord, whom we revere.

Glorious king of endless ages,  
dwelling in God's holiness;  
loving human nature dearly,  
grieving for our wickedness;  
formed within the womb of Mary,  
born to bear our wretchedness.

Praised by all the hosts of heaven;  
praised by all created things;  
every righteous soul, each prophet,  
martyr and apostle sings,  
'Praise and glory in the highest,  
glory to the King of kings!'

Six-winged Seraphim extol him,  
veil their faces over-awed;  
cherubim, all-seeing praise him:  
'Holy, holy, holy Lord!  
Alleluia! Alleluia!  
Christ, eternally adored!'

© Stainer and Bell Ltd 1991,  
reproduced by permission

## HYMNODY AND IDENTITY

### Sigvald Tveit

If you browse through hymnals from small or young churches, for instance in China or Norway, from a generation or two ago, you will find relatively few hymns written by their own people. In Lutheran churches, you find many hymns of German heritage; in some other Protestant churches, you find hymns of English or American origin. With the tunes and composers, the situation is even more extreme. It seems that some countries do not regard their own tradition and culture as valuable at all. It is the foreign and the exotic that really counts!

Certain countries and cultures dominate and attract attention for reasons such as their economical status, natural resources or traditions, or cultural treasures. Some other countries, on the other hand, have a lower status in some or all of these respects.

Similar differences are evident in Christendom. Some countries and cultures have been pioneers, and have given positive impulses as well as concrete help and support to countries with fewer resources. This has often resulted in joy and great usefulness to the nations who have received the help or influence. Yet at other times, the influential countries have dominated and controlled others in ways that have to be characterized as suppression and cultural imperialism.

### **Norwegian experience**

Norway is a little country. Even today we have only about 4.4 million inhabitants. Some aspects of our situation over the past 150 years can serve as a starting point for the following discussion. At that time only about one million people lived in Norway. Then, as now, our culture was influenced by the fact that we were ruled and dominated by other countries for more than 500 years—until 1905.

As a result, our identity as a nation was affected. We became victims of low self-esteem, culturally influenced to a large extent by feelings of inferiority. Many Norwegians considered our language, our nature, and our culture shameful; only our rulers had status and worthwhile values. The rest of us were simple peasants and uneducated people who had to import prestige-filled labor and cultural forms of expression from abroad. Most of our ministers and other academic groups had come from Denmark. The few Norwegians who had the opportunity for an education

studied in Copenhagen where they were influenced by Danish language and the culture.

Danish, a foreign language, dominated Norwegian churches, and our Norwegian written language disappeared. All the music styles that influenced singing in the churches, both of liturgy and of hymns, were imported. Some had Gregorian origin, but most of the material, at least after the Reformation, came from Germany. This one-sided foreign dominance led to a feeling of alienation from local expression, a feeling very destructive to our society and its feeling of identity.

When nationalism began to flourish as part of the nineteenth-century Romantic era, we, like many other Europeans, gradually began to recognize our own cultural values. We took an interest in Norwegian music that existed in parts of our country less influenced by the city culture because strong foreign influences came mainly through the cities. Musicologists, anthropologists and ethnologists went to the countryside, into the valleys, by the fjords, and up to the mountain farms where they documented fairy tales and legends, vocal and instrumental music, hymns and songs. In the countryside our first collectors of folk music met a rich treasure, which they wrote down.

### **Religious folk tunes**

One of our foremost folk music collectors, Ludvig Mathias Lindeman, was also among our most notable church musicians. He began compiling folk tunes in the 1840s and later published many of these in different settings and arrangements. But in 1877, when he published his hymnal, the only authorized Norwegian hymnal for the next half century, he did not use even one of the beautiful religious folk tunes he had collected.

The church music elite at that time regarded folk hymn forms as the decay of congregational singing. They considered this song style too sprawling and heterogeneous, too dominated by ornaments and extremely personal performance practice, to be used by congregations. The prevalent congregational performances in earlier centuries could, in spite of being both national and indigenous, sound so chaotic that the church music experts would rather work for a more international and simplified choral style.

Finally when our next hymnal appeared, in 1926, some of our religious folk tunes were included. It took almost a hundred years after the collection of the Norwegian religious folk tunes before they were represented in the official hymnal and could be used by congregations all over the country. In the meantime, Edvard Grieg and several of our other foremost composers had used folk tunes in a variety of ways for many

years. Religious folk tunes had been used as congregational songs earlier, but they were sung only in specific rural areas, not in those cities that set the tone.

Today we regard our Norwegian folk tunes as a treasure of great value. They have been incorporated into hymnals in forms that can be used by congregations. However, the original rhythmic and scale irregularities have been "ground off" to some extent. The folk tunes are constantly rearranged and published on recordings and on sheet music, for choirs and for soloists. They seem to have a timeless appeal, not to mention the fact that Norwegians feel strongly and passionately that they are a significant national expression.

The other Northern countries have essentially the same history, although Sweden and Denmark have not experienced political and cultural depression as much as Iceland, Finland, and Norway, since Sweden and Denmark have not been under foreign rulers to the same extent as the three others.

So in the whole area of the Northern countries, it was not until the twentieth century that we dared to use the national, folk-like choral forms in our official hymn books. In the twentieth century, however, the number of folk hymn melodies increased with every new hymn book published. Most of these melodies were modifications of traditional Lutheran hymns, but some of them have an original character.

The tension was between national identity and the desire of internationalization. There was also a practical issue in that the "leveled-off" international choral style was easier to gather a congregation around than were the folk styles. Underlying all these considerations is the fundamental issue of the connections between our indigenous culture and our identity.

None of these issues is particularly unique to the practice of worship in the Northern countries. In the whole history of the church, one can observe this oscillation between the authorized practice of the church on the one hand and the popular forms on the other. When the popular forms have been too dominating, the ecclesiastical authorities have tightened their grip by either summoning a council, or in other ways identifying what is supposed to be the "correct" music for the Church. We have seen this, for example, at the time of Pope Gregory the Great in the seventh century, during the Counter-Reformation in the sixteenth century, and today when youth groups want their own musical culture in worship.

Today we feel that we have a much better balance in our worship between national and indigenous music on the one side and foreign material on the other. We feel a degree of closeness to our common ecumenical and Lutheran hymn traditions as well, since these songs have been



used in our society for hundreds of years. This is especially true for the German heritage. The Reformation renewed German spiritual life, leading to a rich production of hymn texts and melodies. In addition, by changing attitudes, Luther inspired desires for a national language and culture, both in his country and others.

### **Experiences in China**

The Chinese church has had a history of song and music that is fairly similar to that of the Northern countries. In early Chinese hymnals, Western hymns dominated; there was almost no original Chinese material, at least when it came to melodies.

Recent Chinese-language hymnals from Taiwan, Hong Kong and elsewhere in China have started to address this inequity rather notably by using both Chinese traditional musical material and newly composed Chinese hymns. The harmonizations, however, are in a more Western style, and the rich variety of Chinese folk instruments are rare.<sup>1</sup> In this respect, the Lutheran World Federation's general assembly in Hong Kong in 1997 was a milestone, since a Chinese instrumental group was used during the services.

### **A Fire is Burning**

Some years ago, the biggest mission organization in Norway, the *Norwegian Lutheran Mission*, commissioned me to write a cantata for their 100-year anniversary. This organization started its work in China, then extended its activity to other countries, including some in Africa and Latin America. My assignment was to incorporate styles, instruments, and musicians from these mission countries.

The *Norwegian Lutheran Mission* is a rather conservative organization. When it comes to different modern popular musical styles – such as those using drums – it has been rather reserved. In spite of this, we realized that the 5000 people who attended the premier performance found it valuable to realize how these musical elements were incorporated, even though the music would be strange to them. The African drums and the Latin American flutes and guitars would give them associations not linked to traditional church music. Our ideas were well received, and the project turned out successfully.

The cantata, *A Fire Is Burning*, was published on CD, and we brought it to China shortly thereafter. I lectured at several Chinese theological seminars on using indigenous culture in the churches with specific attention to the music.

It was moving to experience the Chinese Christians' positive attitudes toward us. This was true both in regard to the lecture, where I explained our experience with folk music in the churches in Norway, and to the Chinese-influenced music which we played from the CD. We demonstrated that we, in remote Norway, could use Chinese music styles in a church setting. In this way, we felt that we helped to further appreciation of their own tradition.

### **The Pilgrim**

In 1997, the 75th anniversary of the *Nordic Christian Mission to Buddhists*<sup>2</sup> was celebrated. Since the 1930s this organization has based most of its activity in Hong Kong. Since the anniversary occurred in the year Hong Kong was given back to China, I was commissioned to compose a mass, *The Pilgrim*, in which a meeting between East and West was the theme. The pilgrim himself takes the shape of a soloist bringing his Western culture and music traditions to China. He is coming not only to teach, but also to learn from Chinese traditions and spirituality.

*The Pilgrim* became a two-hour concert mass for folk musicians from both China and Norway, with full symphony orchestra, church organ, choir and vocal soloists. It was first performed in the Hong Kong Concert Hall. The text was partly in Norwegian, partly in Chinese, and partly in English. Musically, the mass was comprised of newly composed material with elements from Chinese and Western styles and folk music from the two aforementioned traditions.

Again we experienced excitement from the Chinese because we had used their traditions. They evidently felt that their culture was appreciated as well as useful in the church. It was not necessary to import everything from England and America, previously the foremost contributors to Chinese hymnals. The Chinese had traditions and music to be proud of themselves.

It is not unimaginable that the Chinese church will attain a better climate vis-à-vis its political authorities when they connect less strongly with Western forms of expression and use their own Chinese music.

### **Das ganz Andere**

There is another important perspective to consider in reference to hymnology and identity.

The *Lutheran World Federation* has defined a program called *Worship and Culture*. In one of their publications it is said, "The Gospel has to be announced correctly in the different cultures in the world of today."<sup>3</sup>

Whether our worship forms are genuinely local and national, or global and international, or adapted from the dominating nations and churches, the forms of worship can never be the most important aspect. The primary purpose must be that the service is functioning, that it is meaningful, and that people become believers. We cannot assume automatically that only the accustomed, and not the indigenous cultural expressions, are functional.

The definition of the term "holy" is "isolated from the profane," or *das ganz Andere*.<sup>4</sup> We have all experienced that the foreign or the unusual can create enthusiasm and blessing. It is common, especially among people who have placed themselves in the periphery of the church, to feel that what is attractive and fascinating about the church is that it is different with respect to cultural forms of expression. This is especially true concerning music. For instance, some of the strongest resistance to the use of jazz and rock in church may come from jazz and rock musicians. One also meets the opposite views, but the desire that the church should be the house of *das ganz Andere* is very common.

### **USA and Jazz**

There are many that think that it is natural that the jazz music is used in the black American churches, since jazz is primarily an Afro-American style of music. In a way, this may be correct in some places, but the picture is more complicated than this. For many black people, the mood from the origins of jazz – bars and brothels in some of the American big cities – is so linked to this music that many of them will decline this form of music in the churches. They associate jazz with moods, which are strange to the message of the church.

Towards the end of his life, the jazz composer Duke Ellington expressed that it was his three "Sacred Concerts" which were the most important and meaningful pieces that he wrote in his last years. In spite of this, there were rather few American churches, which have performed these concerts, and he was never able to have them published in their original and complete form. Most Americans, even the so-called jazz buffs, do not even know of them.

### **Norway and Folk Music**

In our country many people feel that some genres of the national music culture have such negative associations that they are not suitable for church purposes at all. For example, the fiddle, including the Norwegian

folk instrument "Hardanger fiddle" was not accepted in the churches for generations. Some fiddlers, after being converted, even destroyed their fiddles.

But we have to remember that this instrument was almost solely associated with a party culture in which immorality flourished, and where drunkenness, often with fighting that could be life threatening, was not uncommon. Many felt that the fiddle, a central element in these parties, could not be used after a person was converted, though the instrument and the tunes which were played really were national.<sup>5</sup> The fiddlers and the other members of this culture who became converted wished to live a life which was *ganz anderes*.

Norwegian Christianity has been strongly influenced by this way of thinking. Pietism, as a spiritual movement, has had a considerable position until today. In addition, one of the Norway's leading twentieth-century theologians, Ole Hallesby, advocated a conservative position regarding cultural expressions generally.

## Negro Spirituals

Negro Spirituals have an obvious position in the black American churches, but not in the white, even though this is a genuine American song form. So although this song form is really quite American, and in addition very old, it has no strong position in the majority of the white churches. In fact, it actually has a considerably stronger foothold in Norway than in America. There are several Negro Spirituals that are rather well known in Norwegian church milieus, and they are used to a large extent as congregational songs. Most of the Christian youth choirs over the last 30 years have had American spirituals and gospel songs as a considerable part of their repertoire, though these are borrowed styles, strongly linked to the identity and history of a certain people.

In a TV-series, where different genres of Christian hymns and songs, which are central to the Norwegian Christian life are presented, the American spirituals and gospel songs again have a very prominent position. We were on a tour to China some years ago with the Norwegian group *Freedom Quartet*. We performed in churches and our repertoire was exclusively Negro Spirituals. These songs were enthusiastically received and were highly appreciated. It seemed as though the songs communicated very well, even though they were barely known in China. This is an example of how unknown and foreign expressions can also function in a society.

## **World Music**

During the last few years in the Western culture, it has been very common to allow for new impulses from other cultures, especially in music. At several universities and conservatories in the Western world, it is a remarkable and prominent element of ethnomusicological studies today. Even in the composition departments in many places today they concentrate on the music of foreign cultures, and in this way different music traditions are used as impulse factors. The term "World Music" has become its own label, both in the recording business as well as on awards like the "Grammy", in the United States.

## **Different Impulses**

It is very destructive for a society to feel that it hasn't any valuable cultural impulses of its own, that cultural expressions of value must be imported. After all, the standards used to distinguish important and less-important music are imprecise. These standards have been established between the different countries and cultures –in the Christian world as well– and not always on quality criteria. The standards seem to be influenced more by which countries have been, by chance, in positions of power.

Experiencing events such as those mentioned in this article and studying different cultures can impress and enrich us. For instance, in Norway, we have recently focused on the Celtic-Irish impact on our culture while celebrating 1000 years of Christianity in our country. Our people are fascinated with this tradition, which is relevant because of our distant history when the roots of our two cultures were rather close. Even though that was long ago, the genre has gained appeal today.

At the end of the nineteenth century, we experienced several profound revivals in our country, but the music which followed was primarily Anglo-American. It was to some extent Swedish, not genuinely Norwegian. Nonetheless, it has been the most beloved musical form for generations in the low churches and organizations in Norway.

## **Nationalism**

While "nationalism" was a term of honor only a couple of generations ago, serious international conflicts in the past century grew out of excessive nationalism. As a result, parts of society, younger people especially, do not wish to stress their nationality as strongly. Instead, they wish to emphasize their citizenship in the "world society" and declare that we all are brothers and sisters who should not focus so heavily on national and cultural peculiarities and differences. Consequently, they feel no need for ties to national folk music.

The natural expressions of other cultures in an encounter with the Christian faith can be very enriching. But if foreign influences are to take root in our culture, the process must be voluntary, not a result of suppression or the underestimation of our own culture.

## **The Rhythmical Hymns**

For several generations, until the middle of the twentieth century, Norwegians sang the classical Protestant hymns in the leveled-off rhythmic form, as in every other country we are likely to be compared to. The restored melodic forms and the return to the rhythmic elasticity of the Reformation century found no place in the official hymnals before then. This is, in other words, later than in countries such as Germany and Denmark.

Some leading Norwegian musicologists and composers advocated this restoration as early as the middle of the nineteenth century, and at the same time, some arrangements of such hymn forms were published for choir. But it was not until the last 15 years that the restored melodic forms have earned their place in authorized hymnals and consequently in Norwegian congregational singing. They are now sung with the greatest honesty and joy, though they are not really tied to our own tradition, neither in historical perspective nor through custom, since they have been sung rhythmically smooth since the seventeenth century.

## **Musical Identity**

What is a human being's musical identity? Though difficult to define, we can begin by saying that it is not necessarily rooted in the country's folk music. The very term "folk music" is inaccurate and imprecise. "Folk music" in the United States and in British traditions is not what we mean in Norway. In some cultures, the term is somewhat derogatory. In China it is definitely so.

In some countries, we can encounter highly educated musicians and musicologists at conservatories or universities who have almost no knowledge of the folk music of their country. This is especially evident in Turkey, even though their music is very vital and interesting from a musicological point of view and folk music is held in high regard there. Some of these musicians have never attended an event where folk music is performed, and they are not otherwise familiar with the music. A barrier seems to exist between the different music milieus. In the Turkish city, Izmir, there are two universities. The department of music at the one university concentrates exclusively on Western music, the other only on Turkish folk music, so many musicians know only one of these two genres.

For a Norwegian like me, raised in a province town in southern Norway in the 1950s, musical influence was limited to the radio, the marching band, my piano lessons, and church music. I was in other words exposed to the popular music, the American and German symphonic band traditions, seventeenth and eighteenth century German-Austrian piano music, and in church, German or German-influenced hymn tunes, Swedish and Anglo-Saxon revival songs, and choral music from the German Romantic area. This means that I heard almost nothing from the Norwegian folk music culture, and therefore not the religious folk tunes either.

The previous generation in rural areas might have heard folk tunes, but many of them regarded such music as odd and primitive. The music they valued was foreign, including German music, even though this was immediately after the German occupation. An interesting example is that instead of using one of our most beautiful folk tunes to the Christmas carol *My Heart Is Always Wandering*,<sup>6</sup> our church choir in my childhood used the Schubert melody *Am Brunnen vor dem Tore*.

From my own experience, it is possible to declare that musical identity does not have its origin in the folk tradition of our native countries at all, but rather in the music we encounter. In my case, that meant mainly music from the German and Anglo-Saxon traditions.

## **Two Worship Experiences**

Some of my finest experiences with worship singing have come during encounters with unfamiliar forms of expression. One such time was in Hungary during the toughest Communist period. I joined a Hungarian colleague to attend a Catholic worship where they performed a mass by Tomás Victoria (1548-1611). Both the music and the setting were very strange: Here we were in a Communist country, and yet we were hearing

Renaissance music in a Catholic setting. But the worship experience was wonderful.

Another fantastic worship experience occurred when for the first time, I attended a church service in a black ghetto in an American city. The African-Americans devoted themselves to the music in a way completely strange for a northern European. But how touching and moving it was!

### **Attitude towards own tradition**

There are two opposite attitudes toward our own traditions:

In one case, our culture is regarded as uninteresting and inferior; it seems gray and commonplace, whereas the exotic and spectacular seems valuable. In such instances, we may define an earlier period of the tradition as "The Golden Era" or choose a prestigious culture from another tradition as superior.

Chauvinism and patriotism characterize the opposite point of view: Our own heritage is the best, our culture and traditions are superior, and other traditions have little to contribute in comparison.

Both of these extremes are negative: self-depreciation in the first case is as invidious as the egocentricity of the other is unpleasant. Humility can co-exist with pride in our traditions, while love for our heritage ought to be linked to curiosity and respect for other people's culture. Many people cling to local views; they reject the strange and do not want to receive criticism. Others cannot get enough of strangeness and exotic effects.

The Golden Mean suggests that we be both attentive to the experiences of others and the treasures of their cultures, while remaining conscious of our own.

### **Meaningful Worship**

How can worship be meaningful to a people in a given culture? Only when people feel that it concerns them, so that they do not become spectators and feel strangeness towards it, can people be fascinated and blessed. The service is not automatically meaningful simply because it is built on expressions of the people's culture. On the other hand, if popular, local expressions are ignored and the service is based on borrowed expressions or forms, there is the danger of neglecting the local culture and only showing enthusiasm for that which is foreign and borrowed. Neither of these practices is healthy.



When I advocate the use of genuine folk music as church music, both from Norway and also other countries, it has to do primarily with the mentioned oppression mechanisms that have been so powerful in many countries. The forms of folk culture ought to be upgraded, not just for esthetic and individual identity reasons. Rather, it has primarily to do with the invidious tendency, both in the world society and in Christendom, to create hierarchies with subordinate and superior orders, which are unworthy for us both as churches and as individuals.

We all need to feel integrity and pride, whether we come from small countries and/or young churches or from cultures with a rich tradition. We all ought to be conscious of the distinctive character of our heritage and proud of that heritage. The boundless and bridge-building character of the Gospel teaches that we are all brothers and sisters and that no culture or individual has reason to oppress others.

### **The Conclusion**

Both the formulations of Christianity based in the Holy Scripture and the adjustment of the Gospel to different cultures must be emphasized. At the same time, we acknowledge that borrowing expressions can give us a vital lift in our own traditions, a lift which might be necessary and vitalizing.

The Christian faith is in itself an imported good in almost any country. It is not unnatural that we might also import some cultural forms of expression from abroad. But the positive developments of these influences are that they take on the color of the local culture to create a synthesis of the foreign and the known, the global and the local. All of Christendom is the homeland of the Christian, and the many different cultural forms of the universal church are his and her national expressions.

*Sigvald Tveit is an associate professor in the Department of Music and Theater at the University of Oslo, Norway. He has also worked for many years as an arranger and composer for Norwegian TV and several record companies.*

<sup>1</sup> See the study material *Christian Worship: Unity in Cultural Diversity*. Edited by S. Anita Stauffer, Department for Theology and Studies, published by The Lutheran World Federation, Geneva, 1996, p. 33.

<sup>2</sup> In 2000 they changed the name to *Areopagos*.

<sup>3</sup> "Cartigny Statement on Worship and Culture: Biblical and Historical Foundations", Lutheran World Federation, 1993. This declaration has been published in *Worship and Culture in Dialogue. Reports of International Consultations*. Cartigny, Switzerland, 1993; Hong Kong, 1994. Edited by S. Anita Stauffer, Department for Theology and Studies, The Lutheran World Federation, Geneva, 1994, pp.129-135.

<sup>4</sup> This term, formulated by Swiss theologian Karl Barth, translates "the very different".

<sup>5</sup> Mary Elizabeth Neal, *Devil's Instrument, National Instrument: The Hardanger Fiddle as Metaphor or Experience in the Creation and Negotiation of Cultural Identity in Norway* (Ann Arbor, MI: University Microfilms, 1994).

<sup>6</sup> Brorson: *Troens rare Klenodie*. Tønder, Denmark 1732.

**IDENTITÄT IM KIRCHENLIED:  
EIN WENDEPUNKT IN DER HYMNODIE  
DER SCHWARZENAU TÄUFER IN AMERIKA.**

**Hedwig T. Durnbaugh**

**I. EINLEITUNG**

Dieser Beitrag gibt einen Überblick über die Veränderungen in der sprachlichen, kulturellen und spirituellen Identität einer gewissen Gruppe religiöser Auswanderer die eintraten, als man begann, Gesangbücher in der Sprache des Gastlandes zu verwenden und schließlich 1791 selbst eines herauszugeben. Es handelt sich hierbei um Pietisten aus deutschsprachigen Ländern, die verschiedentlich als Schwarzenau Täufer (nach ihrem Entstehungsort Schwarzenau in der Grafschaft Wittgenstein im heutigen deutschen Bundesstaat Nordrhein Westfalen), Wiedertäufer oder Neue Täufer (nach ihrer Lehre von der Gläubigentaufe) bekannt waren. Sie selbst bezeichneten sich in der Vorrede zu ihrem *Geistreichen Gesang=Buch* (1720) als "Taufgs=Gesinnte."<sup>1</sup> Nach ihrer Gründung als Glaubensgemeinschaft im Jahre 1708 wanderten diese Taufsgesinnten in zwei Wellen 1719 und 1729 nach Amerika aus, wo sie bald im Osten Pennsilvaniens Gemeinden gründeten. Im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert entstanden durch Kirchentrennung mehrere Glaubensgemeinschaften, deren bedeutendste bekannt sind als The Brethren Church (Sitz der Kirchenleitung in Ashland, Ohio), The Church of the Brethren (Elgin, Illinois), The Fellowship of Grace Brethren Churches (Winona Lake, Indiana), The Old German Baptist Brethren und The Dunkard Brethren (die beiden letzteren ohne zentrale Kirchenleitung). Insofern als sich dieser Beitrag mit der Zeit vor der Kirchentrennung beschäftigt, werden die Angehörigen der Glaubensgemeinschaft im Folgenden kurz als "Taufsgesinnte," danach als "Brethren" bezeichnet.<sup>2</sup>

Das noch in Europa herausgekommene Gesangbuch von 1720 stützte sich in der Hauptsache auf drei einflußreiche Gesangbücher seiner Zeit: das separatistische *Davidische Psalter=Spiegel der Kinder Zions* von 1718,<sup>3</sup> das später das Gesangbuch der Wahren Inspirationsgemeinde wurde (im Folgenden als "*Psalter=Spiegel*" abgekürzt), und die pietistischen Gesangbücher von Johann Anastasius Freylinghausen (1670-1739), *Geistreiches Gesang=Buch* 1704 und 1714<sup>4</sup> (im Folgenden als "Freylinghausen" abgekürzt). In Amerika brachte der bekannte deutsche

Drucker von Germantown bei Philadelphia, Christoph Sauer (1695-1758), im Jahre 1744 für die Taufsgesinnten ein Gesangbuch unter dem Titel *Das Kleine Davidische Psalterspiel der Kinder Zions*<sup>5</sup> heraus. (Im Folgenden als "*Kleines Psalterspiel*" abgekürzt). Laut "Vorrede" hatte man sich entschlossen, ein eigenes Gesangbuch herauszugeben, "weil in denen Versammlungen der Gliederschaft of grosser Mangel an Gesang=Büchern war, und in manchen Versammlungen zwey, ja dreyerley Lieder=bücher waren ...."<sup>6</sup> Anscheinend gab es nicht genug - oder überhaupt keine - Exemplare des europäischen Gesangbuches von 1720.<sup>7</sup> Die im Umlauf befindlichen deutschen Gesangbücher müssen in der Hauptsache europäischer Herkunft gewesen sein, denn vor 1744 war nur ein einziges deutsches Gesangbuch in den englischen Kolonien gedruckt worden.<sup>8</sup>

Das *Kleine Psalterspiel* war noch kein "offiziell" beauftragtes und gutgeheißenes Gesangbuch der Taufsgesinnten sondern wurde auf Initiative mehrerer Mitglieder herausgegeben.

... man war auch einstimmig[,] die mehreste und bekanteste Lieder aus dem bisher wohlbekantenn grössern Psalterspiel heraus zu wählen, deren Melodeyen am mehresten bekant sind, und in diß Format zu bringen. Man hat sich auch beflissen, nach dem aller=unpartheyischsten Sin zu handeln, daß man auch aus anderer Authoren Gesang=Bücher Lieder ausgelesen, nebst einigen Liedern, welche man in Manuscript gefunden, so daß man allerdinge sagen kan, daß es ein ganz unpartheyisches Gesangbuch sey, ... .

Der Hinweis auf das "größere Psalterspiel" führte später mancherorts zu der irrigen Annahme, daß das *Kleine Psalterspiel* eine Fortsetzung des ersteren sei. Das ist aber nicht der Fall; das *Kleine Psalterspiel* borgt zwar den Titel und stützt sich in manchen Aspekten auf das separatistische Gesangbuch, letzteres hat aber seine eigene und ganz separate Geschichte.<sup>9</sup> Mit mehreren späteren Ausgaben blieb das *Kleine Psalterspiel* das einzige Gesangbuch der Taufsgesinnten bis zum Jahre 1791.<sup>10</sup>

Das Jahr 1791 bedeutete insofern einen Wendepunkt in der Gesangbuch- und Liedgeschichte der Taufsgesinnten, als in diesem Jahr sowohl eine weitere Auflage vom *Kleinen Psalterspiel* als auch ihr erstes englischsprachiges Gesangbuch, *The Christians Duty*<sup>11</sup> [Des Christen Pflicht] erschien. Die Gründe für die Herausgabe des letzteren klingen bekannt: "*the Inconvenience arising from having several Sorts of Hymn Books in Meeting at once, it was therefore thought prudent to remove this Incon-*

*venience, by collecting the most approved Hymns, of the several Books...*  
 "Wiederum löste man das Problem unterschiedlicher Gesangbücher, indem man deren beste Lieder in einem eigenen Gesangbuch zusammenstellte. Die Titel der englischen Gesangbücher werden nicht genannt und nur eine flüchtige Bemerkung weist darauf hin, daß das in kürzester Vergangenheit verwendete Gesangbuch kein vollständiges Register hatte, aber ansonsten wirklich ausgezeichnet, "*truly excellent*," gewesen sei. Die Herausgeber von *Christians Duty* behoben diesen Mangel und stateten ihr Buch mit mehreren Registern aus.

Mit der Herausgabe ihres eigenen englischen Gesangbuches kamen die Taufsgesinnten jenen Mitgliedern entgegen, die der deutschen Sprache nicht mehr oder ihrer überhaupt nie mächtig waren, welches letztere in der Hauptsache englischsprachige Konvertiten aus den Städten im Osten Pennsilvaniens betraf. Da aber die neuen englischen Kirchenlieder aus einer andersgearteten Welt kamen als die deutschen, muß dieser Schritt eine geteilte oder zweifache Praxis und Bewußtheitsebene in Bezug auf Sprache, Begriffe und allgemeine Ausdrucksweise der Frömmigkeit zur Folge gehabt haben. Es existieren aber keine Quellen, welche die Auswirkung beschreiben, die dieser Wechsel zwangsläufig auf jene Mitglieder gehabt haben muß, die noch fest in ihrem deutschen Kirchenlied und ihrer deutschen Frömmigkeitstradition verankert waren.

Eine solche Situation war jedoch nicht einzigartig, sondern ist unter allen Glaubensgemeinschaften von Emigranten zu beobachten, die sich sprachlich an ihr Gastland anpassen mußten. Im Gegensatz zu den Taufsgesinnten, von denen keine Glaubensgenossen in Europa zurückblieben, erhielten religiöse Einwanderergruppen wie die Herrnhuter, Mennoniten oder deutsche und skandinavische Lutheraner immer wieder Verstärkung und erneute Verbindung mit der Heimat und ihrer eigenen Sprache durch Zuwanderer; und im Gegensatz zur Amana Church Society und den Amischen<sup>12</sup> lebten die Taufsgesinnten nie in einer gegen die Umwelt abgeschlossenen Gemeinschaft, wo Sprache, Kirchenlieder und Frömmigkeit des Ursprungslandes bis in die Gegenwart weitergepflegt wurden. Im Liedgut dieser genannten Glaubensgemeinschaften ist ihr europäisches Erbe heute noch erkennbar.

Für ihr erstes englisches Gesangbuch hätten die Taufsgesinnten englische Übersetzungen deutscher Kirchenlieder in dem Gesangbuch *Psalmodia Germanica* nachschlagen können. Dessen erste Ausgabe erschien 1722 in London, die vermehrte zweite von 1732 wurde 1756 in New York für englischsprachige Lutheraner in Amerika nachgedruckt und in lutheri-

schen Gemeinden entlang der Atlantikküste weitgehend verwendet.<sup>13</sup> Möglicherweise fehlte den Taufsgesinnten Fähigkeit, Gelegenheit oder Interesse, englische Fassungen ihrer Kirchenlieder auszuforschen oder selbst zu verfassen, um auf diese Art die wichtigsten Lieder ihrer deutschen Tradition auch im Englischen weitergeben zu können.

Auf diese Weise übersprangen die ersten Generationen der Taufsgesinnten in Amerika jene Zwischenphase, in der das deutsche Kirchenlied wenigstens in Übersetzungen in ihr englisches Gesangbuch hätte aufgenommen werden können, wie es bei Herrnhutern, Mennoniten und Lutheranern der Fall war. Mit dem Jahr 1791 begann für die Taufsgesinnten eine "Zweispurigkeit" in Kirchenlied und Gesangbuch, die sich bis zur letzten Auflage ihres letzten deutschen Gesangbuchs 1903 fortsetzte. Somit hatten die Taufsgesinnten und späteren Brethren zwei sprachlich und inhaltlich andersartige Kirchenliedtraditionen ohne jegliche Querbeziehungen.

In Form, Inhalt und Ton unterscheiden sich die englischen Kirchenlieder merklich von den deutschen. Während äußere Form und Inhalt eines Gesangbuches leicht greifbar sind, läßt sich der Ton der Lieder, weil auf Erfahrung und Spiritualität beruhend, viel schwerer erfassen. In den Worten von Hansjakob Becker sind Hymnen "nicht nur Sprachzeugnisse, sondern auch Glaubenszeugnisse, Zeugnisse, in denen Glaube und religiöse Erfahrung in dichterischer Gestalt zur Sprache kommen."<sup>14</sup> Das Schwergewicht dieses Beitrages wird sich deshalb auf die äußeren Aspekte dieser Sprach- und Glaubenszeugnisse beschränken.

## II. DIE GESANGBÜCHER

### 1. Struktur

Mehr noch als eine ausführliche Beschreibung auf dem Titelblatt geben die Überschriften und Anordnung der Rubriken, unter denen die Lieder eines Gesangbuches gruppiert sind, Aufschluß über die theologische Haltung, die einem Gesangbuch zu Grunde liegt, und über die Glaubensgemeinschaft, die als Herausgeber zeichnet.

#### *Das Kleine Davidische Psalterspiel*

Die 577 Lieder des *Kleinen Psalterspiels* sind in 52 Rubriken angeordnet, deren Reihenfolge sich eng an jene des *Psalter=Spiels* aber auch indirekt an Freylinghausen hält, insofern sich das *Psalter=Spiel* selbst in großem Maße auf letzteres Gesangbuch stützt. Innerhalb dieser Struktur jedoch machten die Taufsgesinnten durch Auswahl und Anordnung gewisser Rubriken eine eigene theologische Aussage.<sup>15</sup> Im Vergleich mit

der Struktur des *Psalter=Spiele* folgt diese Aussage unmittelbar auf die Rubriken für das Kirchenjahr, wobei das *Kleine Psalterspiel* die Rubriken "II. Von der Zukunft Christi zum Gericht," "IX. Von der Himmelfahrt Christi und seinem Sitzen zur Rechten Gottes" und "X. Von dem heiligen Geist, und dessen mannigfaltigen Gaben und Wirkungen" ausläßt. Diese theologische Aussage der Taufsgesinnten könnte man frei nach Freylinghausens "Vorrede" die "Oeconomie der Taufsgesinnten=Seligkeit" benennen. In der folgenden Tabelle bezeichnen arabische Ziffern die Rubriken im *Kleinen Psalterspiel*. Die entsprechenden Rubriken im *Psalter=Spiel* beginnen mit der Nummer XXVIII.

- (10) "Vom menschlichen Elend und Verderben."
- (11) "Von der wahren Buß und Bekehrung."
- (12) "Vom wahren Glauben."
- (13) "Von der Heil. Tauf."
- (14) "Von der Liebe zu JEsu."
- (15) "Von der Brüderlichen und gemeinen Liebe."
- (16) "Vom Fußwaschen bey dem Liebes=Mahl."
- (17) "Vom Heil. Abendmahl und Verkündigung des Creutz=Todes JEsu Christi."
- (18) Von der Nachfolge JEsu."

Als Gesangbuch der Radikalpietisten hat das *Psalter=Spiel* keine Rubriken für "Taufe" und "Fußwaschen," aber doch die Rubrik "XXX. Vom heiligen Abend= und Liebes=Mahl der Glaubigen." Die Taufsgesinnten ihrerseits anerkannten keine Sakramente sondern sprachen von "Ordnungen," unter denen die Gläubigentaufe und das Agapemahl die wichtigsten waren. Auch heute noch ist die Gläubigentaufe für alle Glaubensgemeinschaften der Brethren der Kern ihres Verständnisses von Kirche und Nachfolge, ein äußeres Zeichen von Bekehrung, Glauben an den dreieinigen Gott und Bereitschaft zur tätigen Nachfolge Jesu. Wer durch die Taufe in die Glaubensgemeinschaft aufgenommen ist, nimmt am Agapemahl teil, das aus den drei Teilen von Fußwaschung, Liebesmahl und Abendmahl besteht.

*The Christians Duty*

Bis jetzt hat sich kein englisches Gesangbuch gefunden, das als Vorbild für die Struktur von *Christians Duty* gedient haben könnte. Seine 352 Lieder verteilen sich auf 40 Rubriken. Die ersten sechs handeln vom Leben Jesu, gefolgt von:

- (7) "*The effusion of the Spirit*" [Die Ausgießung des Geistes]
- (8) "*On baptism*" [Von der Taufe]
- (9) "*For washing feet, and the Lord's Supper*" [Vom Fußwaschen und des Herren Abendmahl]

Eine systematische Anordnung der Rubriken ist nicht erkennbar. Gewisse Rubriken lassen den Einfluß der amerikanischen Erweckungsbewegung des ausgehenden 18. Jahrhunderts erkennen:

- (21) "*The Wonders of Redeeming Love*" [Die Wunder der seligmachenden Liebe]
- (22) "*The Blessedness of the Gospel*" [Die Glückseligmachung des Evangeliums]
- (23) "*The Pilgrimage of Saints*" [Die Pilgerfahrt der Heiligen {d.h., der wiedergeborenen Christen}]
- (25) "*Invitation to Praise and Repentance*" [Aufforderung zu Lobpreis und Buße]
- (27) "*Judgement Hymns*" [Zum Gericht]

Andere Rubriken erinnern an Aufklärungsgesangbücher:

- (10) "*Holy Fortitude*" [Heilige Charakterstärke]
- (28) "*The Frailty of Life*" [Die Vergänglichkeit des Lebens]
- (34) "*On Charity and Uncharitableness*" [Von Nächstenliebe und Lieblosigkeit]
- (30) "*Resignation to Providence*" [Ergebung in die Vorsehung]
- (31) "*Before Sermon ... After Sermon*" [Lieder vor und nach der Predigt]

## 2. Thematische Schwerpunkte

Entsprechend den Gesangbüchern, die ihm als Quellen dienten, ist das *Kleine Psalterspiel* mit seinen 577 Texten wesentlich umfangreicher als *The Christians Duty*, das nur 352 enthält.

Das *Kleine Psalterspiel* hat die größte Anzahl von Liedern in den folgenden Rubriken, wobei wie immer zu bedenken ist, daß Überschrift und Inhalt nicht immer übereinstimmen:



- (33) "Von der Begierde zu GOtt und Christo" (33 Lieder)
- (32) "Von der Verläugnung der Welt und sein selbst" (27 Lieder)
- (46) "Von der Hoffnung Zions" (24 Lieder)
- (14) "Von der Liebe zu JEsu" (23 Lieder)
- (19) "Bittlieder" (23 Lieder)
- (30) "Vom Geistlichen Kampf und Sieg" (23 Lieder)
- (40) "Vom Lobe GOttes" (22 Lieder)
- (20) "Vom Geheimnuß des Creutzes Christi" (20 Lieder)

In *The Christians Duty* liegen die Schwerpunkte anders:

- (18) "*Supplicatory hymns*" [Bittlieder] (30 Lieder)
- (2) "*The life of Christ, with his characters and representations*" [Vom Leben Christi mit seinem Wesen und Eigenschaften] (23 Lieder)
- (25) "*Invitation to praise and repentance*" [Aufforderung zu Lobpreis und Buße] (19 Lieder).

Gemeinsam ist beiden Gesangbüchern, daß sie vom Liedgut einer religiösen Erweckungsbewegung geprägt sind, nämlich dem deutschen Pietismus einerseits und dem Methodismus andererseits. Der dänische Hymnologe Steffen Arndal stellt fest: "Das pietistische Kirchenlied ist ganz deutlich ein Erweckungslied und somit ... geprägt durch den engen Zusammenhang zwischen den historischen, sozialen und individuellen Aspekten einer Erweckungsbewegung."<sup>16</sup> Das gilt für religiöse wie weltliche Erweckungsbewegungen. Der individuelle Aspekt bezieht sich auf persönliche Wiedergeburt oder Umkehr, der soziale auf missionarische Hinwendung zum Mitmenschen, und der historische hat besondere Ausrichtung auf die Zukunft. Unter dem letzten Gesichtspunkt liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Gesangbüchern der Taufgesinnten aus dem Jahre 1791.

Für das *Kleine Psalterspiel* gilt Arndals Feststellung: "Es ist klar, daß das pietistische Erweckungslied in seinem innersten Wesen vom historischen Aspekt geprägt ist und zwar unter eschatologischer Perspektive ... Die chiliastischen Vorstellungen Speners und des Halleschen Pietismus machen sich hier geltend...."<sup>17</sup> Vier Rubriken beschließen den eigentlichen Aufbau dieses Gesangbuches:

- (46) "Von der Hoffnung Zions" (24 Lieder)
- (47) "Vom Tod und Auferstehung" (6 Lieder)
- (48) "Von der Zukunft Christi zum Gericht" (6 Lieder)
- (49) "Vom Himmel und Himmlischen Jerusalem" (8 Lieder)

Demgegenüber hat *The Christians Duty*:

(27) "*Judgment Hymns*" [Lieder zum Letzten Gericht] (8 Lieder)

(30) "*On Death and the Resurrection*" [Tod und Auferstehung] (10 Lieder)

Keines der Lieder unter den beiden obigen Rubriken drückt eschatologische Hoffnung aus.

### 3. Provenienz und Liederdichter

Neben dem *Psalter=Spiel* als der Hauptquelle für das *Kleine Psalterspiel* wurde eine erhebliche Anzahl Lieder aus dem Gesangbuch der Taufgesinnten von 1720 mit einbezogen. In der Auflage von 1791 waren 39% der Lieder bereits im genannten europäischen Gesangbuch vorhanden und 53% in der ersten Auflage von 1744 neu hinzugekommen. Dagegen war in den darauffolgenden Auflagen die Anzahl von neu hinzugekommenen Liedern gering: 15 Lieder in der Ausgabe von 1760, 24 in der Ausgabe von 1764 und je zwei in den Ausgaben von 1777 und 1791. Im Jahre 1791 hatten demnach 92% der Lieder im *Kleinen Psalterspiel* die Taufgesinnten fast fünfzig Jahre hindurch begleitet.

Die Lieder des *Kleinen Psalterspiels* waren noch stark vom Geist des Pietismus geprägt. 28% der Lieder und 51 Autoren stammen aus der Zeit des Pietismus.<sup>18</sup> Diese Zahlen sind einschließlich der 56 Lieder, die einem der ersten Taufgesinnten, Wilhelm Knepper (1691-ca. 1743) zugeschrieben werden. 26% der Lieder und 51 Dichter stammen aus der Zeit vor dem Pietismus im 17. Jahrhundert; drei anabaptistische Dichter sind mit nur je einem Lied vertreten.

Nach Knepper sind die am häufigsten vertretenen Liederdichter Gottfried Arnold (1666-1714) und Joachim Neander (1650-1680) mit je 32 Liedern und Gerhard Tersteegen (1697-1769) mit 24. Insgesamt sind im *Kleinen Psalterspiel* von 1791 130 Liederdichter vertreten, was einen Durchschnitt von 4 Liedern pro Dichter ergibt.

Die Verfasserschaft von Liedern zu Gläubigentaufe, Fußwaschung und Agapemahl ist in diesem Zusammenhang insofern von Interesse, als diese Lieder jene Lehren behandeln, welche die Taufgesinnten von ihrer zeitgenössischen kirchlichen Umgebung unterschieden. Vier der fünf deutschen Tauflieder stammen von Knepper: "Ach Jesu, schau hernieder," "Ach liebster Jesu, sieh auf mich," "Wenn man allhier der Welt ihr Tun" und "Wenig sind, die göttlich leben." Das fünfte Lied, "Nun gute

Nacht, du eitles Weltgetümmel," ist von Heinrich Theobald Schenk (1656-1727), einem Hallenser Pietisten.

Unter "Vom Fußwaschen bey dem Liebes=Mahl" gibt es nur ein einziges Lied, das von Knepper stammt, nämlich "Ach wie so lieblich und wie fein." Unter "Vom Heiligen Abend=Mahl und Verkündigung des Creutzes=Todes JESU Christi" sind vier Texte von Taufsgesinnten. "Wo bleiben meine Sinnen" von Alexander Mack d.J. (1712-1803), dem Sohn des führenden Mitbegründers der Taufsgesinnten gleichen Namens, ist ein episches Gedicht in sieben Teilen mit insgesamt 110 Strophen. Drei weitere Texte stammen von Knepper: "Ach Herr Jesu, sei uns freundlich," "Den Wunder-Gott," und "O Lammes Blut." Die restlichen fünf sind anderer Provenienz.

Insofern als *The Christians Duty* in seiner Gesamtheit aus den neuen englischen Kirchenliedern des 18. Jahrhunderts besteht, ist es nicht überraschend, daß Isaac Watts (1674-1748) mit 132 Liedern (37%) am meisten vertreten ist, gefolgt von Charles (1707-1788) und John (1703-1791) Wesley mit 32 Liedern (9%), und Joseph Hart (1712-1768) und John Newton (1725-1807) mit je 20 (knapp 6%); 62 Lieder sind unbekannter Herkunft, von denen 52 bis jetzt in keiner früheren Quelle nachgewiesen werden konnten, und vier sind Übertragungen deutscher Lieder. Drei davon sind von John Christian Jacobi (1670-1750): "*Greatest High-Priest, Saviour Christ*" ("Höchster Priester, der du dich selbst geopfert hast für mich" von Johann Scheffler {1624-1677}); "*Lord Christ, reveal thy holy face*" ("Herr Jesu Christ, dich zu uns wend," Wilhelm II, Herzog von Sachsen-Weimar {1582-1662} zugeschrieben); und "*O Lamb of God, our Savior*" ("Christe, du Lamm Gottes," Martin Luthers deutsche Fassung des Agnus Dei). "*Shall I, for fear of feeble man*" ist von John Wesley ("Sollt ich aus Furcht vor Menschenkindern" von Johann Joseph Winkler {1670-1722}).

Obwohl die Originale der ersten beiden Übertragungen Jacobis schon in früheren Auflagen des *Kleinen Psalterspiels* (1760 und 1744) erschienen waren, ist ihre Gegenwart in *The Christians Duty* höchstwahrscheinlich reiner Zufall. Insgesamt sind in diesem englischen Gesangbuch 37 Liederdichter vertreten, im Durchschnitt einer für je neun Texte.

In den Rubriken, die sich auf Lehren der Taufsgesinnten beziehen, finden sich neun Tauflieder, von denen fünf hier erstmalig erscheinen, nicht anderweitig belegbar sind<sup>19</sup> und daher möglicherweise von Taufsgesinnten verfaßt wurden: "*Father of heav'n, we thee address*," "*If glorious*

*angels do rejoice," "We bless the Father and the Son," "When John—though a man—," und "Ye children of your God attend"); die vier restlichen stammen von anderen Quellen. Nur ein Lied zu Fußwaschung und Abendmahl ist möglicherweise von einem Taufgesinnten verfaßt, nämlich "When our great Sov'reign from on high."*

### III. DIE LIEDERTEXTE

#### 1. Strophenformen und Reimschemata

Große Unterschiede bestehen zwischen den Strophenformen und Reimschemata der beiden Gesangbücher. Im Folgenden wird die Strophenform vereinfacht von vier Aspekten bestimmt: Anzahl der Zeilen, Versmaß, Silbenanzahl pro Zeile und Reimschema.

#### *Das Kleine Davidische Psalterspiel*

Die lange Tradition der deutschen Liederdichtung spiegelt sich in der Vielfalt von Strophenformen im *Kleinen Psalterspiel* wieder, die sich (ausgenommen Drei- und Dreizehnzeiler) von Zweizeilern bis Vierzehnzeilern erstrecken. Die 577 Lieder erscheinen in 188 verschiedene Strophenformen, mit der größten Vielfalt unter den Sechszeilern (186 Lieder) und Achtzeilern (158 Lieder), die je 55 verschiedene Formen aufweisen. Von diesen 188 Strophenformen erscheinen 98 nur ein einziges Mal, während die größte Konzentration unter den Achtzeilern mit 25 Formen und den Sechszeilern mit 27 Formen auftritt.

Die Frequenz unter den übrigen 90 Strophenformen liegt zwischen 2 bis 33 Liedern pro Form, mit der größten Konzentration zwischen zwei bis fünf Liedern pro Form. Wie die Aufstellung unten zeigt, sind die drei am häufigsten verwendeten Strophenformen die gleichen wie in der allgemeinen deutschen weltlichen und geistlichen Dichtung.<sup>20</sup>

In den folgenden Beispielen sind Silben- und Reimschemata nebeneinander angegeben; das Silbenschema steht in Klammern; im Reimschema geben Großbuchstaben klingenden und Kleinbuchstaben stumpfen Reim an:

- (1) Achtzeiler ohne Auftakt ("trochäisch"):
 

(8.7.8.7.7.7.8.8) A b A b c c D D  
(21 Lieder = 3.6%)
- (2) Vierzeiler mit Auftakt ("jambisch"):
 

(8.8.8.8) a a b b  
(24 Lieder = 4%)

- (3) Siebenzeiler ohne Auftakt ("jambisch"):  
 (8.7.8.7.8.8.7) a B a B c c Ø  
 (33 Lieder = 5.7%)

Diese Aufstellung der am häufigsten vorkommenden Strophenformen, die insgesamt nur 13.3% der gesamten Texte darstellen, erhellt die breite Streuung und große Vielfalt in diesem Gesangbuch.

Die 577 Lieder weisen 126 unterschiedliche Reimschemata auf, ein Durchschnitt von einem Schema pro 4.7 Texte. 57 Schemata kommen nur einmal vor. Die größte Vielfalt ist unter den Siebenzeilern mit 18 Schemata, den Sechszeilern mit 25 Schemata und den Achtzeilern mit 38 Schemata zu finden. Die am häufigsten verwendeten Schemata sind identisch mit den drei häufigsten Reimschemata in der deutschen Dichtung allgemein:

- (1) Achtzeiler: 2 Kreuzreime, 2 Paarreime:  
 A b A b c c D D  
 (25 Lieder = ca. 4%)
- (2) Sechszzeiler: 2 Paarreime mit Schweifreim:  
 A A b C C b  
 (30 Lieder = 5.2%)
- (3) Vierzeiler: 2 Paarreime:  
 a a b b  
 (33 Lieder = 5.7%)

Sechszzeiler: 2 Kreuzreime, 1 Paarreim:  
 A b A b c c  
 (33 Lieder = 5.7%)

Siebenzeiler: 2 Kreuzreime, 1 Paarreim, 1 ungerimte Zeile:  
 a B a B c c Ø  
 (33 Lieder = 5.7%)

Die obigen Schemata decken etwa ein Viertel der Texte, also ist auf die restlichen drei Viertel eine große Vielfalt von Liedformen verteilt.

*The Christians Duty*

Die Lieder von *The Christians Duty* sind in ihrer Ganzheit dem neuen englischen Liedgut des 18. Jahrhunderts entnommen. Vor diesem Zeitabschnitt war der Gemeindegang in den protestantischen Kirchen Englands und Schottlands nachhaltig von den Lehren Jean Calvins insofern geprägt gewesen, als nur biblische Texte als Vorlage für Kirchenlieder erlaubt waren. Vom Vorbild Genfs wurde aber nicht die Vielfalt dichterischer Formen und Melodien des Genfer Psalters übernommen, sondern die Dichter der englischen Liedpsalmen blieben innerhalb ihrer eigenen Tradition. Die langen Zeilen und unterschiedlichen Strophenformen der französischen Dichtung waren in der englischen Sprache zu unpraktisch. Die Texte und Melodien der englischen und schottischen Reimpsalmen wurden daher ausschließlich im jambischen Versmaß und in jenen vierzeiligen Strophenformen geschrieben und komponiert, die als Common, Long, and Short Meter (C.M., L.M., S.M. - gewöhnliches, langes und kurzes Versmaß) bekannt wurden. Die durchgehend gerade Silbenzahl der Zeilen ließ auch die für das Französische und Deutsche so typischen klingenden Versendungen vermeiden.<sup>21</sup> Erst die Kirchenliederdichter der ersten "hymn explosion" in England und vor allem Charles Wesley führten eine größere Vielfalt von Vermaßen und neuen Strophenformen ein.

Die 352 Lieder von *The Christian Duty* bestehen aus Drei-, Vier-, Sechs- und Achtzeilern in 32 verschiedenen Strophenformen, mit einem Durchschnitt von 11 Liedern pro Form. Obgleich jambische und trochäische Strophenformen mit je 13 Formen einander die Waage halten, ist ihre jeweilige Anzahl an Liedern sehr verschieden mit 295 jambischen (ca. 84%) und 28 trochäischen (ca. 8%). 13 Strophenformen kommen nur einmal vor, 10 zwischen zwei- und fünfmal, zwei zwischen sechs- und zehnmal und zwei zwischen elf- und zwanzigmal. Die drei am häufigsten gebrauchten Strophenformen sind:

- (1) L.M. (8.8.8.8) a b a b (41 Lieder = 11.6%)
- (2) C.M. (8.6.8.6) a a b b (45 Lieder = 12.8%)
- (3) C.M. (8.6.8.6) a b a b (173 Lieder = 49%)

Zwanzig verschiedene Reimschemata sind in diesem Gesangbuch vertreten, wobei die größte Anzahl unter den Sechszeilern mit 8 Schemata auftritt. Die am häufigsten gebrauchten Reimschemata sind Vierzeiler:

- (1) 2 Parreime: a a b b (51 Lieder = ca. 15%)
- (2) 1 Kreuzreim: ø a ø a (56 Lieder = 16%)
- (3) 2 Kreuzreime: a b a b (177 Lieder = 50%)

Sowohl in Bezug auf Strophenformen wie Reimschemata bietet sich also im englischen Gesangbuch eine merklich geringere Vielfalt an im Vergleich mit dem deutschen. Vor allem ergeben die vorherrschenden Jamben mit ihren stumpfen Versendungen, die nicht ausklingen sondern gleichsam stehen bleiben, ein Bild von Gleichförmigkeit und Monotonie. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, ob und welchen Einfluß die äußere Form auf den Ton ausübt und, im Falle des Kirchenliedes, damit indirekt auf Denkweise und Frömmigkeit.

## 2. Der Ton der Texte

Das *Kleine Psalterspiel* war laut Titelblatt "Denen Gemeinden des HERRN, zum Dienst und Gebrauch" gedacht. Ohne in Einzelheiten zu gehen, kann man sagen, daß sich fast zwei Drittel aller Lieder in erster Linie für Privatandacht und etwa ein Drittel eindeutig für Versammlungen der Gemeinde eignen. In *The Christians Duty* ist das Verhältnis genau umgekehrt, sodaß der Ton dieses Gesangbuches mehr zum Belehren und Verkündigen tendiert als zum In-Sich-Kehren und Erbauen. So wirkt der Ton der deutschen Lieder auch persönlicher und inniger als jener der englischen, die oft eher lehrhaft anmuten, was nicht überrascht, da ja die meisten Lieder im *Kleinen Psalterspiel* aus Zeitläuften stammen, als sie nicht mehr in erster Linie Träger und Vermittler einer neuen Lehre sondern Ausdruck einer Erweckungsbewegung waren. Allerdings waren auch die englischen Lieder Produkte einer Erweckungsbewegung, doch war dort nach mehreren Jahrhunderten mit dem Reimpsalter noch ein großer Nachholbedarf an verkündigenden und belehrenden Kirchenliedern.

## IV. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Das Jahr 1791, als ihr erstes Gesangbuch in englischer Sprache erschien, war in der Tat ein Wendepunkt in der Gesangbuchgeschichte der Taufgesinnten in Amerika. Die Art und Weise, in der dieser unvermeidliche Schritt getan wurde, hatte tiefgehende und nachhaltige Folgen für die ganze weitere Geschichte ihres Kirchenliedes und Kirchengesangs. Indem die damals noch deutschsprachigen Taufgesinnten ein englisches Gesangbuch herausgaben, das zu ihrem deutschen überhaupt keine Beziehung hatte, vollzogen sie eine Trennung von ihrer Liedtradition, die

nie wieder bewußt überbrückt worden ist.<sup>22</sup> Von 1791 ab liefen die deutschen und die englischen Gesangbücher der Taufsgesinnten und der späteren Brethren auf zwei voneinander vollkommen andersartigen und getrennten Geleisen. Ungleich anderen Glaubensgemeinschaften, wie die Herrnhuter, Mennoniten oder lutherische Einwanderergruppen, gab es in der Inkulturation der Taufsgesinnten keine Zwischen- oder Übergangsphase im Kirchenlied mit Hilfe von übersetzten Fassungen.

Abgesehen von der Andersartigkeit in Sprache und Gedankengut war es ein Schritt von einem sowohl in Sprache als auch in Gehalt reichhaltigen Liedgut zu einem in beiden Aspekten viel begrenzteren. Im Verlauf der fortschreitenden Inkulturation nahm das deutsche Liedgut allmählich aber beständig ab, indem das Format der Gesangbücher kleiner und der Umfang der Lieder geringer wurde, bis schließlich die letzte Auflage des letzten deutschen Gesangbuches, *Eine Sammlung von Psalmen, Lobgesängen, und Geistlichen Liedern* 1903 herauskam.

Die Gesangbuchgeschichte der Schwarzenauer Taufsgesinnten und späteren Brethren läßt vermuten, daß das Kirchenlied keine zentrale Bedeutung in der Verkündigung und Verbreitung ihrer Glaubenslehren innehatte und ihre deutsche Kirchenliedtradition deshalb von sekundärer Bedeutung war. Die Ermahnung des Taufliedes von Alexander Mack (1679-1735), dem führenden Mitbegründer der Taufsgesinnten, "Ueberschlag die Kost, spricht Jesus Christ," ist zwar auf Lehre, Leben und Wandel angewendet worden, nie aber auf das deutsche Kirchenliedgut. Obwohl nicht in den Grundlehrern ihrer Theologie und einem gewissen Geschichtsbewußtsein, so haben die heutigen Brethren doch in Sprache, Liedgut und Frömmigkeit keine innere oder äußere Beziehung zu ihrem deutschen Erbe bewahrt.

#### SUMMARY

This article describes the changes which the members of a German-speaking denomination faced when they published their first English-language hymnbook in 1791. The group in question were the spiritual forebears of the present-day denominations of The Brethren Church (central offices at Ashland, Ohio), The Church of the Brethren (Elgin, Illinois), The Fellowship of Grace Brethren Churches (Winona Lake, Indiana), the Old Order German Baptist Brethren and The Dunkard Brethren (no central offices).

The original group formed as a church in 1708 in Schwarzenau, Germa-



ny, and emigrated to the North American Colonies in two waves in 1719 and 1729 with no congregations staying behind in Europe. Thus there was never any linguistic and cultural reinforcement from the homeland and the group had to rely on their own members remaining with and converts joining them. By 1791 it had become necessary to provide a hymnbook for those who were either no longer conversant in the German language or were English-speaking converts.

The two hymnbooks compared here are the 1791 edition of *Das Kleine Davidische Psalterspiel* and the first edition of *The Christians Duty*, also of 1791. The former bears the stamp of German Pietism, the latter is composed entirely of the new eighteenth-century English hymnody. In the case of Brethren hymnody there was never a transition period in which English translations of some of their German hymns were incorporated into this or any subsequent English-language hymnal.

These two hymnbooks differ in practically every aspect. In structure, the German hymnbook is organized systematically whereas the English hymnbook evidences no underlying organization. Although both hymnbooks served the same denomination, topical emphases vary greatly between the two. Regarding the texts, the German hymns show a much greater variety of stanza forms and rhyme schemes than do the English.

Apart from the foreign nature in language and forms of piety, the publication by the Brethren of an English-language hymnbook was the beginning of progressive acculturation during which the German hymnody steadily decreased in size of hymnbooks and length of hymntexts until the last German hymnal was published in 1903. The history of the Brethren suggests that their hymnbooks and hymnody were not essential to the preaching and teaching of their faith and tenets, and that their German hymnic tradition was of only secondary importance. It seems that the admonition by the leader among the first members, Alexander Mack (1679-1735), with which his baptismal hymn begins, "Count well the cost, says Jesus Christ," was not applied to their hymns. In their identity, the Brethren's cultural and spiritual origins have survived the centuries only in a certain awareness of their history.

## ANMERKUNGEN

1. "Vorrede," *Geistreiches Gesang=Buch / Vor alle Liebhabende Seelen der Wahrheit/ sonderlich vor die Gemeine Des HERRN In sich fassend Die Auserlesenste und nöthigste Lieder / Aus andern Gesang=Büchern ausgezogen / Nebst 100. neue Lieder / so zum ersten mahl aufgesetzt worden / zum Trost und Erquickung allen wahren Nachfolgern des HERRN JESu / und in gegenwärtiger Form ans Licht gegeben / Zum Lobe GOTTES. BERLENBURG / Gedruckt bey Christoph Konert / Anno 1720.*
2. Zur Geschichte dieser Glaubensgemeinschaften vgl. *Die Kirche der Brüder. Vergangenheit und Gegenwart.* Hrg. von Donald F. Durnbaugh (Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1971). (*Die Kirchen der Welt* Bd. IX)
3. *Davidisches Psalter=Spiel Der Kinder Zions/ Von Alten und Neuen auserlesenen Geistes=Gesängen; Allen wahren Heyls=begierigen Säuglingen der Weißheit/ Insonderheit aber Denen Gemeinden des Herrn/ zum Dienst und Gebrauch mit Fleiß zusammen getragen/ Und in gegenwärtig=beliebiger Form und Ordnung/ Nebst einem doppelten darzu nützlichen und der Materien halber nöthigen Register/ ans Licht gegeben.* [Schaffhausen?], 1718.  
Zwei weitere Ausgaben dieses Gesangbuches mit praktisch identischem Titelblatt gingen der ersten Auflage des *Kleinen Davidischen Psalterspiels* (siehe Anmerkung 4) voraus: Schaffhausen: Emanuel Hurter, 1729; und Homburg vor der Höhe: Joh. Philipp Helwig, 1740. Das *Psalter=Spiel* war das Gesangbuch der Radikalpietistischen Bewegung der "Inspirierten," die heute noch in den U.S.A. unter der Bezeichnung "Amana Church Society" besteht. Die 8. Auflage von 1854 dient noch heute als Gesangbuch für die deutschen Gottesdienste der Gemeinschaft. Für ihre englischsprachigen Gottesdienste kam 1992 ihr erstes englischsprachiges Gesangbuch heraus, *The Amana Church Hymnal*, mit 299 Liedern, von denen 169 singbare Übersetzungen aus dem *Psalter=Spiel* sind. Alle Auflagen des *Psalters=Spiels* sind ohne Autorenangaben und Noten.
4. *Geistreiches Gesang=Buch Den Kern Alter und Neuer Lieder/ Wie auch die Noten der unbekanntnen Melodeyen/ Und darzu gehörige nützliche Register in sich haltend; In gegenwärtiger bequemer Ordnung und Form/ samt einer Vorrede/ Zur Erweckung heiliger Andacht und erbauung im Glauben und gottseeligem Wesen herausgegeben von Johann Anastasio Freylinghausen ....* ([Halle]: Wäysenhaus, 1704).

- Neues Geist=reiches Gesang=Buch/ Auserlesene, so Alte und Neue/ geistliche und liebliche Lieder/ Nebst den Noten der unbekanntten Melodeyen, in sich haltend. Zur erweckung heiliger Andacht und erbauung im Glauben und gottseligen Wesen, herausgegeben von Johann Anastasio Freylinghausen .... ([Halle]: Wäysenhaus, 1714).*
5. *Das Kleine Davidische Psalterspiel Der Kinder Zions, Von Alten und Neuen auserlesenen Geistes-Gesängen; Allen wahren Heyls=begierigen Säuglingen der Weisheit, Insonderheit aber Denen Gemeinden des Herrn, zum Dienst und Gebrauch mit Fleiß zusammen getragen, Und in gegenwärtig=beliebiger Form und Ordnung/ Nebst einem doppelten darzu nützlichen und der Materien halben nöthigen Register, ans Licht gegeben* (Germantown: Christoph Saur, 1744). - Ohne Autorenangaben und ohne Noten.
  6. "Vorrede," *Kleines Psalterspiel*, 1744.
  7. Die Geschichte dieses Gesangbuches ist noch immer ein Rätsel. Nur fünf Exemplare sind bekannt: vier in den Vereinigten Staaten (eines in der Brethren Historical Library and Archives, Elgin, Illinois; drei in zwei Privatsammlungen) und eines in der Religionskundlichen Sammlung der Phillips-Universität, Marburg, Deutschland.
  8. *ZIONITISCHER Weyrauchshügel Oder: Myrrhen Berg ...* (Germantown: Gedruckt bey Christoph Sauer, 1739). - Das erste Gesangbuch der Klostersgemeinschaft von Ephrata in Pennsilvanien und das einzige, das nicht von ihrer eigenen Presse stammte. - Betty Jean Martin, *The Ephrata Cloister and Its Music, 1732-1785: The Cultural, Religious, and Bibliographical Background* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1974).
  9. Lloyd Winfield Farlee, *A History of the Church Music of the Amana Society, The Community of True Inspiration* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, Inc., 1966).
  10. Zur Geschichte, Beschreibung und Analyse aller deutscher Gesangbücher der Taufgesinnten und den aus ihnen entstandenen späteren Glaubensgemeinschaften vgl. Hedwig T. Durnbaugh, *The German Hymnody of the Brethren 1720 - 1903* (Philadelphia: The Brethren Encyclopedia, Inc., 1986).
  11. *The Christians Duty, exhibited, in a series of hymns: Collected from various Authors, Designed for the worship of God, and for the edification of Christians. Recommended, To the Serious, of all Denominations.* By the Fraternity of Baptist's [sic]. The first edition. (Germantown: Peter Leibert, 1791).

12. Vgl. "Amische Mennoniten." In: *Mennonitisches Lexikon*. Hrg. von Christian Hege und Christian Neff (Frankfurt am Main und Weierhof, Pfalz: Selbstverlag der Herausgeber, 1913), 1. Bd., S. 56.
13. Ada Kadelbach, "'Geist=reicher' Gesang in Amerika. Einflüsse des halleschen Pietismus auf den lutherischen Kirchengesang in der Neuen Welt." In: Gudrun Busch und Wolfgang Miersemann, Hrg., *"Geist=reicher" Gesang. Halle und das pietistische Lied* (Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 1997), S. 319-320. —*Hymnal Companion to the Lutheran Book of Worship*, [Hrg.] Marilyn Kay Stulken (Philadelphia: Fortress Press, 1981), S.91.
14. Hansjakob Becker, "Media vita in morte sumus: Musik - Liturgie-Spiritualität." In: [Tagungsbericht]: "Media morte in vita sumus - Ein interdisziplinäres ökumenisches Seminar zum Kirchenlied" (Kloster Kirchberg, März 1994), S. 7.
15. Die Überschriften der Register des *Kleinen Psalterspiels* sind dessen Ausgabe von 1791, und die des *Psalter=Spiels* dessen Ausgabe von 1740 entnommen. Der Wortlaut in beiden ist gegenüber den jeweiligen ersten Ausgaben im Wesentlichen unverändert.
16. Steffen Arndal, *"Den store hvide Flok vi see ..."* H.A. Brorson og tysk pietistisk vækkelsessang (Odense Universitetsforlag, 1989), S. 39. - Alle Zitate sind meine Übersetzungen.
17. Arndal, S. 37.
18. Die hier angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Kategorien in Durnbaugh (vgl. Anmerkung 7); einzelne mögen in anderen Quellen unterschiedlich definiert sein.
19. Bestätigt durch das Dictionary of American Hymnology Project, Oberlin College, Oberlin, Ohio.
20. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen* (München-Wien: Hanser Verlag, 1980), *passim*.
21. Waldo Selden Pratt, *The Significance of the Old French Psalter. Begun by Clément Marot in 1532. The Papers of the Hymn Society of America* 4 (Springfield, Ohio: The Society, 1933), p. 11 *passim* und Anmerkung 9.
22. Vgl. Hedwig T. Durnbaugh, "Hymnal: A Worship Book: Its Place in the Brethren Singing Tradition," *Pennsylvania Mennonite Heritage* 17:2 (April 1994): 5-12.







