

I.A.H. Bulletin

Publikation der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie
International Fellowship for Research of Hymnology
Cercle International d'Études Hymnologiques

Nr. 30/ 31
2002/ 2003

I.A.H. Bulletin

Publikation der
Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie
International Fellowship for Research of Hymnology
Cercle International d'Études Hymnologiques

Nr. 30 / 31
2002 / 2003

Graz
Dezember 2003

Redaktion

Dr. Cornelia Kück
Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“
Deutsches Institut/ Fachbereich 13
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Deutschland

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

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat
Christian Finke
c.finke@berlin.de
Gallwitzallee 6
D-12249 Berlin
Germany

Druck: Classic Printmedienproduktion, A-8045 Graz

Erscheint in der Regel einmal jährlich

*Der Preis für das Bulletin ist für
IAH-Mitglieder im Mitgliedsbeitrag
inbegriffen, Bibliothekspreis € 15,-*

Inhalt - Contents

Abkürzungen		5
Editorial		7
Beiträge aus Kreta		9
Grigorios LARENTZAKIS	An Introduction To Orthodoxy and Its Position Within Ecumenism	11
Grigorios LARENTZAKIS	Liturgie und Spiritualität	27
Konstantin NIKOLAKO-POULOS	The Byzantine Chants and Hymns Of the Greek Orthodox Church From 1814 Until The Present	45
Franz Karl PRAËL	Das orthodoxe Stundengebet und seine poetischen Elemente	57
Katharina SPONSEL	Part-Song in Russian Church Music and Its Roots	87
Hans-Jürg STEFAN	Gesänge aus ostkirchlichen Traditionen in deutschsprachigen Gesangbüchern westlicher Kirchen	97
Gerda WOLFRAM	Basic Principles of Byzantine Church Song: Tone-System, Notation, and Text-Tune Relationship	127
Freie Beiträge		135
Gracia GRINDAL	Landstand in America	137
Erkki TUPPURAINEN	Summary: Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja	155
Sonja ORTNER	„Dises hat geschrieben Welcher ist biß 10 ligen bliben“: zu den geistlichen Liedern aus der Liederhandschrift von Anton Wolkenstein-Trostburg (Tiroler Volksliedarchiv, Inv.nr. 123a/1)	167
Sigvald TVEIT	Singing in Conservative Protestant Congregations	199
Beiträge aus Halifax		214
Frank Burch BROWN	Wie beweglich ist das Fest?	215

Graham D.S. DEANS	Die Geschichte des metrischen Psalmengesangs in Schottland	227
Christian FINKE	Die Aufnahme fremdsprachiger Kirchenlieder in neueren europäischen Gesangbüchern	247
Wolfgang HERBST	„Stille Nacht! Heilige Nacht!": Der Weg des Liedes vom Dorf in die Stadt, von der Kirche in die Schule, von der Salzach an die Wall Street und vom Katholizismus zum Protestantismus	263
Kathryn JENKINS	Neudefinierung des Kirchenliedes: der „performative“ Kontext	269
Franz Karl PRÄBL	Neuere Entwicklungen in der Psalmodie in Europa	285
Felician ROȘCA	Die Entstehung des hymnologischen Seminars in Temesvar/ Rumänien	313
Anthony RUFF	Propriumsgesänge oder unpassende Kirchenlieder: Welche Texte sollen wir in der Liturgie singen?	321
Michael SAWARD	Die <i>Jubilate</i> Story: Vierzig Jahre Liederschaffen und Publizieren	337
Toomas SIITAN	Inkulturierung und Authentizität im baltischen evangelischen Gemeindegesang	349
Sigvald TVEIT	Ein Text, mehrere Weisen, Varianten, Funktionen	357

Abkürzungen

a.a.O.	an angegebenem Ort	<i>op. cit. (opus citatum)</i>
Anm.	Anmerkung	<i>note</i>
Bd.	Band	<i>volume</i>
ca.	circa	<i>circa</i>
d.h.	das heißt	<i>i.e. (id est)</i>
ders.	derselbe	<i>the same (author)</i>
dies.	dieselbe	<i>the same (author)</i>
EG	Evangelisches Gesangbuch (1993)	
Hl.	Heilige(r/s)	<i>Saint</i>
Jh.	Jahrhundert	<i>century</i>
o.ä.	oder ähnliches	<i>or something similar</i>
p.	page	<i>Seite</i>
Ps.	Psalm	<i>psalm</i>
S.	Seite	<i>page</i>
s.a.	ohne Jahr	<i>no date of publication</i>
sog.	sogenannt	<i>so-called</i>
s.u.	Siehe unten	<i>see below</i>
Sp.	Spalte	<i>column</i>
Str.	Strophe	<i>stanza</i>
T.	Text	<i>text</i>
u.a.	und andere	<i>and others; among others</i>
u.a.m.	und andere(s) mehr	<i>and others</i>
usw.	und so weiter	<i>and so forth</i>
vgl.	vergleiche	<i>see</i>
z.B.	zum Beispiel	<i>for example</i>
z.T.	zum Teil	<i>in part</i>

EDITORIAL

Mit dem vorliegenden Doppelband 30/31 (2002/2003) des Bulletins der IAH werden eine Reihe von Beiträgen zu unterschiedlichen Themen publiziert.

In einem ersten Teil werden all jene Hauptreferate der Tagung in der Orthodoxen Akademie auf Kreta nachgetragen, welche im Bulletin 27 wesentlich nicht abgedruckt worden sind. Ein zweiter Teil bringt unterschiedliche Beiträge, die vor allem einen Einblick in die hymnologische Arbeit in Nordeuropa und auch in Österreich bieten. Der dritte Teil ist die Dokumentation der Hauptreferate der Joint Conference der hymnologischen Gesellschaften 2003 in Halifax/ Kanada. Da die Beiträge in den Publikationsorganen der HSUSC und der HSGI auf Englisch erscheinen, werden sie im Bulletin alle auf deutsch publiziert, so dass ein möglichst breiter Leserkreis auf diese Weise an der interessanten Tagung in Kanada partizipieren kann. Für die enorme Arbeit mit den Übersetzungen und den großen persönlichen Einsatz beim Einrichten der deutschen Manuskripte für die Tagung in Halifax und für den Druck darf ich wieder einmal Mag. Hedda T. Durnbaugh meinen besonderen Dank aussprechen.

Ich hoffe, dass mit diesem reichhaltigen Band unseren Mitgliedern und allen hymnologisch Interessierten wieder zahlreiche interessante Materialien für die hymnologische Diskussion und Arbeit zur Verfügung stehen.

Bei den letzten beiden Bulletins ist auf Deckblatt und Titelseite die Bandzählung und Angabe des laufenden Jahres zu korrigieren:

Bulletin 27 muss heißen: Bulletin 27 (Jahr 1999);

Bulletin 28 muss heißen: Bulletin 28/29 (Jahre 2000/2001).

Das vorliegende Bulletin ist der Doppelband 30/31 aus den Jahren 2002/2003. Mit dem Erscheinen dieses Bandes haben wir nun endgültig in den ordentlichen Jahresrhythmus zurückgefunden.

Mit diesem Band gibt es auch einen Wechsel in der Redaktion. Aufgrund eines Beschlusses des Vorstands der IAH wird in Zukunft Frau Dr. Cornelia Kück (Mainz) das Bulletin redigieren. Frau Dr. Kück konnte durch ihre Arbeit am Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ an der Universität Mainz in Zusammenarbeit mit unserem Vorstandsmitglied Prof. Kurzke bereits reiche Erfahrungen in der Herausgabe von Publikationen sammeln. Sie ist in unserer Kreise auch schon als Referentin bekannt geworden. Dem bisherigen Redakteur des Bulletins, Dr. Jan R. Luth, danke ich für seine jahrelange, oft mühevollen Arbeit bei der Edition von Texten im Dienste der IAH.

An den Bulletins der letzten Jahre ist abzulesen, dass dieses unser Publikationsorgan einen kontinuierlichen Wandel durchmacht. Die ursprüngliche Idee, mit einem Bulletin eine Tagung vorzubereiten und Texte für eine Diskussion in Arbeitsgruppen bereitzustellen, findet schon länger keine Resonanz mehr. Die Dokumentation unserer Tagungen ist ein wichtiger Bestandteil geworden, die

Information über die hymnologische Arbeit in unterschiedlichen Ländern in Form von papers wird zunehmend bedeutsamer. Die erfreuliche Nachfrage nach (noch nicht) erschienenen Bänden zeigt deutlich das Interesse unserer Mitglieder an diesem Organ. Darüber freut sich und dafür dankt

Dr. Franz Karl Praßl
Präsident der IAH

Beiträge

aus

Kreta

Grigorios Larentzakis

An Introduction to Orthodoxy and Its Position within Ecumenism

What Is the Meaning of The Term, "Orthodox Church"?

The term, "Orthodox Church" usually stresses the doctrinal aspect of correct belief, which implies that the Orthodox Church is the church that holds the correct belief. Although this interpretation is correct and possible, for the understanding of the Orthodox Church it presents only the one side. For "orthodox" derives from two Greek words, which give it two meanings: the right opinion, understanding, doctrine; but also the right praise. Therefore, Orthodoxy is rather "not abstract right doctrine, but right praise of God, which manifests itself in right belief, ritual, and life of the church."¹ This very interpretation of the Orthodox self-understanding makes it possible that the praise of God is the fundamental dynamics which turns also toward the concrete, existential problems of the people, as well as to the growth and the renewal of the church.² Thus the praise of God and the salvation of human beings are in the foreground of Orthodox spirituality, the emphasis of which is "primarily soteriological and doxological."³ This does not mean, however, that in the Orthodox Church there are no dogmas or teachings, nor that canons or legal, ecclesiastical ordinances are unnecessary. All of that can also be found, but those things serve the main mandate of the Church namely, the praise of God and the salvation of the people.

One Orthodoxy and Many Orthodox Churches?⁴

Is there one or are there several Orthodox churches?

This question is easy to answer: There is only one Orthodox Church as far as beliefs, content, teachings of the Church, liturgy, and the fundamental order according to canonic, ecclesiastical law.

¹ A. Kallis: *Orthodoxie. Was ist das?* Mainz 1979, p. 10.

² E. Schlink: "Die Bedeutung der orthodoxen Kirche für die ökumenische Bewegung", *Ökumenische Rundschau* 22 (1973), 432.

³ G. Larentzakis: "Die Orthodoxe Kirche. Versuch einer Selbstdarstellung", *Ökumenisches Forum* 5 (1982): 113.

⁴ D. Winkler/ Kl. Augustin: *Die Ostkirchen. Ein Leitfaden. Mit Beiträgen von G. Larentzakis und Ph. Harmoncourt/* hrsg. im Auftrag von Pro Oriente-Sektion Graz aus Anlaß der Zweiten Europäischen Ökumenischen Versammlung. Graz, 1997.

As far as administration and outward organisations are concerned, there are several Orthodox churches, such as the Greek Orthodox Church, the Russian Orthodox Church, etc. Each of these has its own administrative body, i.e., its own synod. The presiding "First" [*Erste*] of each synod – the Patriarch or archbishop – deals with the respective intern problems independently of the others in a collegial manner. No one church has the right to interfere with the affairs of any other church, which is why the churches under such administration are called *autokephal* or autonomous. Within these churches, bishops and their "Firsts" – the Patriarch or the archbishop – are elected and ordained. The many different Orthodox churches constitute the one Orthodox Church, in the polycentric form of community, as unit within multiplicity, as *communio ecclesiarum*.

The following are the Orthodox churches today: 1. The Ecumenical Patriarchate of Constantinople; 2. the Patriarchate of Alexandria; 3. the Patriarchate of Antiochia; 4. the Patriarchate of Jerusalem; 5. the Patriarchate of Russia; 6. the Patriarchate of Serbia; 7. the Patriarchate of Roumania; 8. the Patriarchate of Bulgaria; 9 the Patriarchate of Georgia; 10. the Church of Cypros; 11. the Church of Greece; 12. the Church of Poland; 13. the Church of Albania; and the autonomous churches of 14. Finland, 15. the Czech Republic and Slovakia, and 16. Estonia.

Primus inter pares, the first among equals among these churches, is the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, with concrete tasks, duties, and privileges. However, this position is not comparable to that of the Pope, the Bishop of Rome. The right to take initiative, co-ordinate, preside, execute, and appeal, among others, is held by the Ecumenical Patriarch in a collegial form as service (*diakonia*). Therefore it is not quite correct to call the position of the Ecumenical Patriarchate "**honorary primate**", for it does not correspond the function of this patriarchate within Orthodoxy as a whole. The Ecumenical Patriarchate has taken its function of *diakonia* and responsibility toward the other, often suffering, Orthodox churches very seriously, and in doing so it has often been forced to make great sacrifices, sometimes of a territorial nature. The Roman Catholic theologian, Wilhelm de Vries, describes this role of the Ecumenical Patriarchate very succinctly: "This patriarchate is the head and center of Orthodoxy and has suffered for it like no other church. Its significance for Orthodoxy cannot be reduced to a mere honorary primate. The Church of Constantinople has for centuries played the role of the holy mother of the great church of Christ."⁵

This polycentric ecclesiastical structure of the Orthodox Church is the continuation of the ecclesiastical structures as they were affirmed and practiced during the first millenium of the entire church in East and West by the joint Ecumenical Councils. Even since the First Ecumenical Council of Nicaea (325) independent Christian centers with their own boundaries of jurisdiction: Rome,

⁵ W. de Vries: "Vorwort". In: Metr. Maximos von Sardes: *Das ökumenische Patriarchat*. Freiburg 1980.

Alexandria, and Antiochia existed. During the Fourth Ecumenical Council of Chalcedon, the old structure of pentarchy, i.e., the old five patriarchates, was finalized: Rome, Constantinople, Alexandria, Antioch, and Jerusalem. During the second millenium, the other independent, autocephalous [self-governing], and autonomous churches developed.

The existing communion between the Orthodox churches is expressed, on the one hand, structurally by the system of synods (Local, Regional, Patriarchal, and Ecumenical Synods), with the vertical dimension of inspiration by and assistance from the Holy Spirit (Acts 15) and, on the other, by the horizontal dimension of democratic principles and, especially, sacramentally through the full ecclesiastical and sacramental communion.

Are the Autocephalous Orthodox Churches Structured As National Churches?

Misunderstanding could arise if one speaks, for example, of the "Greek Orthodox", the "Russian Orthodox", the "Bulgarian Orthodox" church. This would lead to the logical conclusion that the Orthodox Church is not only organized into "national churches", but that this was the official, confessionally characteristic structure of Orthodoxy as a whole. If that were so, patriarchates would have to be organized according to national boundaries, which is not the case. According to that principle, there could be only patriarchates of the "Greek Nation", the "Arabic Nation", the "Slavic Nation", etc. As mentioned earlier, there exist, for example, the autocephalous Churches of the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, the Patriarchates of Alexandria and of Jerusalem, the autocephalous Church of Cyprus and Greece. All of them do exist as Greek-Orthodox churches, but they are autocephalous, i.e., administratively independent of one another. Also the churches of Russia or Bulgaria existed for a long time within the jurisdiction of the Ecumenical Patriarchate until they were made self-governing (autocephalous). This means that nationality is not the most important criterion for the administrative structuring of Orthodoxy.

On the other hand, however, the impression must be avoided that the identity of a people or a nation is considered secondary or ignored. This identity of nations is important and must be taken seriously and respected also by the church.

However, an unequivocal clarification is essential: respecting and honoring national identity, the sum total of a nation's attributes - language, culture, mentality, customs and practices, local traditions, both secular and religious, etc. - is not identical with "nationalism". Nationalism must be rejected and condemned, since it is the perversion of the respect for the national identity of a people. The appreciation of and the desire to keep one's own national identity includes the existence and appreciation of the other nations with their own individual identities thus considering a peaceful coexistence of all nations as written beyond above. By contrast, the perverted, egoistical nationalism excludes coexistence and sometimes even the existence of other nations, especially

within the same geographic region. It is the latter one, which must rigorously be rejected and condemned as very dangerous, indeed as unchristian, irrespective of who practices or supports it.

Since no one can justify the claim that some nations or some persons are qualitatively better than the others, the churches have a great mandate and responsibility to prevent the perversion of ethnic-national identity into destructive nationalism, and to decidedly reject or to stop any attempts at misusing the churches towards such purposes. (The idea of nationalism and of a national state was developed in Western Europe, particularly after the French Revolution; from there it spread to the South-Southeastern region after the liberation of the various peoples from the Turkish rule.) The Orthodox Church condemned nationalism as phyletism or racism as a whole already at a Synod held in 1872, as “contradicting the teachings of the gospel and the sacred canons”. The present Ecumenical Patriarch of Constantinople, Bartholomäos I, subscribes to this very stance. In his speech in the European Parliament at Straßburg on April 19, 1994, he said: “The Ecumenical Patriarchate and the Orthodox Church at large respect the national traditions and sensitivities of the peoples. But we condemn most sharply any kind of fanaticism, breaking of the law, and use of force, irrespective of who may be committing those acts. We shall continue to insist relentlessly on the necessity of free and peaceful intercourse of human beings, on mutual respect and peaceful coexistence of the nations ...”⁶ This very spirit of the Ecumenical Patriarch of Constantinople, Bartholomäos I, was reiterated by the presiding officials of the Orthodox churches, the patriarchs, and archbishops in their statement formulated at their latest meeting on the island of Patmos on September 26, 1995. They emphasized unequivocally, “that they wish to make it quite clear to all, especially to those, who knowingly or out of ignorance misrepresent the image of the Orthodox Church, that the Orthodox, ecclesiastical understanding of ‘nation’ does not contain any element of aggressiveness and confrontation among nations, but rather that it relates to the particularity of each nation, to its sacred right to preserve and cultivate the richness of its tradition, so that, by doing this, each nation might contribute to success, peace, and the reconciliation among all people. For this reason we condemn any kind of nationalistic fanaticism that could lead to division and hatred among people, to misrepresentation or destruction of cultural and religious peculiarities of other peoples of the earth, and to the violation of the sacred right to freedom and dignity of the human person and of minority populations that exist everywhere.”

Theology, dogma, and life⁷

⁶ [Greek text cannot be reproduced. H.D.] (Graz, 1968), p. 1015.

⁷ Grigorios Larentzakis, “Theologie und Leben in der orthodoxen Kirche”. In: D. Winkler/ Kl. Augustin, note 4, p. 127ff.

A fundamental concern within the Orthodox Church as well as the Early Church has been that there were no divergent developments between the teachings of the church as theology and the life of the Christians. Theology relates directly to the Christian life with all its human and socio-cultural components. It must not become a philosophical-rational, epistemological speculation, which is then separated from concrete life and subsequently rejected as a foreign body in the ecclesiastical organism. The dogma is not developed and defined for its own sake, but above all as an aid and guidepost for the believers, that they might attain salvation, just as the good news of the gospel is life. For indeed Christ said to his disciples: "The spirit alone gives life; the flesh is of no avail; the words which I have spoken to you are both spirit and life." (John 6:63⁸). The church father, Johannes Chrysostomos (†407) makes a similar point: "*Life should correspond to the dogmas, the dogmas are to be herolds of lifeIf we adhere to dogmas but neglect life, then we shall not benefit from the dogmas; conversely, if we worry about life but are behind in our dogmas, then we shall likewise reap no benefit from them.*"⁹ The significance of dogma in the Orthodox Church was recognized also by the Protestant theologian, Edmund Schlink, who wrote: "*Thus dogma is not ideology, but rather the living center where the believer's thought processes take their beginning, examines its tasks and plans, and receives his or her own mission in the world. Dogma thus understood is not heteronomous obligation but rather opens up liberating, fulfilling, and guiding insight.*"¹⁰ And this means: new life in Christ.

But in order that this new life not be jeopardized, or rather – precisely because this life from the beginning and in the course of the history of the church has been jeopardized by various heresies,– the church felt obligated to meet this dangers by providing, out of its pastoral responsibility, guidelines as to what the Christians were to believe and how they were to live. In other words: Because of these heresies, the church felt obligated to fight and disprove the false teachings of the heretics, and to articulate and define the true teaching as it applied to each of the points raised, in the form of dogmas. Thus dogmatizations are concrete acts of the church at a certain time within a certain and concrete historical and cultural context. This attempt of the church at defining a dogma through ecumenical councils is based on the premiss that the task was the grasping of divine truths. Thus, every human formulation will therefore retain the character of the "human" nature despite the assistance of the Holy Spirit who neither removes what is "human" nor levels it off. This means that the wording of these dogmas never fully grasp the divine, they are much less able to articulate it. Therefore their formulation must never claim to be absolute.

⁸ All Scripture quotations are from *The New English Bible*. New York: Oxford University Press 1976.

⁹ "Johannes Chrysostomos". In: *Gen. Hom. XIII*, PG 53, 207. – See also I. Pancovski, "Die gegenseitige Ergänzung der spirituellen Werte und der sozialen Verantwortung auf Grund des Dogmas von Chalekdon", *Ostkirchliche Studien* 31 (1982): 21.

¹⁰ E Schlink, note 2, p. 437.

"The help from the paraclete, which Jesus had promised his church, does not consist in equipping the human capability for insight with supernatural powers which would make the hierarchy work as an oracle."¹¹ This means that there is a dynamic process at work when Christian teachings are articulated in trust in the Holy Spirit. Thus the Christian tradition is not a static receiving and transferring of existing forms of the faith, but a continuous growth within the church. In this view, tradition does not mean being "conservative." If tradition is understood in this way, one need neither be afraid nor tempted to stop new impulses.

The Ecumenical Councils

With this understanding, the church, from the time of the apostles, has attempted to solve new concrete problems. Both individual persons as well as hierarchies and church fathers have contributed their share to the solution of such problems; so did also the entire church on the collegial as well as synodal level through convening synods or ecumenical councils.

The famous "council of apostles at Jerusalem"¹² (Acts 15) can be counted among the latter, in which the most important decisions of the time were made.¹³ Of course the later councils were not copies of the council of the apostles, nor does the latter constitute the beginning of an ongoing and regular institution for the ecumenical councils. However, in the council of the apostles we find the basis of the synodal structures of the church as described in the New Testament.¹⁴

Consequently, in the important and extraordinary moments in the life of the church the ecumenical councils, which were received by the entire church, must be accepted as its highest authority, with its authority and efficacy founded in the Holy Spirit.¹⁵

The Orthodox Church today acknowledges seven councils as ecumenical; they are the same first seven ecumenical councils, which are also acknowledged by the Roman Catholic Church. These seven councils are: 1. Nicaea (325); 2. Constantinople (381); 3. Ephesus (431); 4. Chalcedon (451); 5. the second Council

¹¹ A. Kallis, note 1, p. 52.

¹² J. Zizioulas, "Die Entwicklung konziliarer Strukturen bis zur Zeit des ersten ökumenischen Konzils", *Konzile und die Ökumenische Bewegung. Studien des Ökumenischen Rates* 5 (1968), p. 36.

¹³ P. Rusch: "Die kollegiale Struktur des Bischofamt", *Zeitschrift für katholische Theologie* 86 (1964): 267.

¹⁴ H.J. Sieben: "Zur Entwicklung der Konzilsidee. Werden und Eigenart der Konzilsidee des Athanasius von Alexandrien", *Theologie und Philosophie* 45 (1970): 35. – J. Zizioulas, note 11: "... because also later generations of the Early Church knew of its (i.e., the council of the apostles) significance." The most recent treatment of the subject is found in H.J. Sieben: *Die Konzilsidee der Alten Kirche*. In: *Konziliengeschichte*/ hrsg. von W. Brandmüller. Paderborn ... [et al.] 1979, p. 385ff.

¹⁵ J. Meyendorf, "Was ist ein ökumenisches Konzil?" In: *Ökumene, Konzil, Unfehlbarkeit*/ hrsg. im Auftrag von Pro Oriente. Innsbruck 1979, p. 46.

of Constantinople (553); 6. the third council of Constantinople (680); and 7. the second council of Nicaea (787).

These are the seven councils, which are acknowledged by all Orthodox churches as their highest authority, and which evidence a close, intensive co-operation of the Eastern and Western churches.

The Sacramental Life of Christians

In their sacramental life and in liturgical action the believers receive the grace of God, they experience salvation and community. The church's dogma is reflected in prayer, confession, praise, and witness. It is possible to trace in the development of liturgical forms over the centuries also the development of dogma. Thus the unity of word and sacrament is understood and experienced.¹⁶ The celebration and administration of the sacraments represent not only a private rite, but they encompass the entire human being, reason and emotions, as well as his or her daily life in communication and community with other Christians. A baptism or a wedding, the consecration of a priest, etc. do not have a purely religious significance but also a societal impact. At these important stations and phases of human life the celebratory and joyful element – eating, drinking, singing, dancing, etc. – is of central importance. Giving and receiving of gifts is a clear expression of the communal, loving, and often also loyal care of Christians for one another.

Seven sacraments

For many centuries, the discussion about the number of sacraments was a central topic, even a criterion of the true church and the full and sacramental communion among the churches, which means, also in the ecumenical context. Does the Protestant church have two, three, or more sacraments? Does the Roman Catholic Church have exactly seven sacraments? Does the Orthodox Church also have exactly seven sacraments? The answer to these questions determined also the ecumenical outcome.

The various forms of the sacramental life, the individual sacraments, form a unit around the one *mysterium*-sacrament of Christ. The main question is not about the number of sacraments in the church, but about the sacramental existence of the Christian. That is, for example, why the number of sacraments in the Western church began to be determined and established only at the beginning of the second millenium. From there on the Orthodox Church of the East adopted the number of seven, even though sacraments had existed prior to that.

¹⁶ St. Harkianakis: "Die Ekklesiologische Bedeutung von Taufe und Firmung." In: *Taufe und Firmung, zweites Regensburger ökumenisches Symposium*/ hrsg. von Chr. Suttner. Regensburg 1979, p. 75ff.

The number of seven for the sacraments, however, was not officially defined in the Orthodox Church, but it does have the same seven sacraments as the Roman Catholic Church, albeit with some differences in their understanding and practice. The Orthodox Church has the following sacraments: baptism, confirmation, eucharist, penance, consecration of priests, marriage, and anointing the sick. All of these sacraments are administered by priests or bishops, some are administered repeatedly. Others are administered only once and are not permitted to be repeated, such as baptism and confirmation. Through baptism and confirmation the human being is given a new life by the Holy Spirit and the water, he or she is born anew (palingenesis). After baptism and confirmation, a person participates in life, death, and resurrection of the Lord. Baptism and confirmation are the basic prerequisite and foundation of the royal priesthood of all believers. There is no temporal distance between the rites of baptism and confirmation. After baptism and confirmation the newly baptized person or the new member of the church is immediately able to receive the Holy communion in both forms (bread and wine) as it is usual in the Orthodox Church. These sacraments of baptism, confirmation, and eucharist form a closely connected unit.

The rite of the eucharist is of great importance in the religious life of Christians, because the Lord is present in it and is partaken of it. His body and blood are a "real presence" in the transubstantiation of the elements of wine and bread through the working of the Trinity, particularly the Holy Spirit. Therefore the epiclesis, the invocation of the Holy Spirit, plays an important part during the holy eucharist, as with all sacraments. The pneumatological dimension of the sacramental life becomes thus very manifest.

The three-fold sacramental office - of deacon, prebyter, and bishop - is essentially necessary for the Orthodox Church. Consecration of a deacon, priest, or bishop is possible only during the holy eucharist, since the newly consecrated person is integrated into the congregation through the grace of the Holy Spirit. Thus the person holding a church office is closely associated with his congregation and his diocese. The apostolic succession is necessary also for the priesthood in the Orthodox Church because continuity and communion in faith with the whole church is a prerequisite. Though the apostolic succession is the living faith of each bishop, the apostolic succession does not represent a guarantee for the personal faith of those holding office, irrespective of their office and function within the entire hierarchy. Deacons and priests are allowed to be married, but the bishops are chosen from among the celibate clerics. Bishops and patriarchs are elected within their respective Orthodox churches, either by the existing representatives of the synods or by a special election committee on the basis of a majority vote and decision.¹⁷

¹⁷ Grigorios Larentzakis: "Wie wird man Bischof in der Orthodoxen Kirche?" In: *Demokratie und Kirche. Erfahrungen aus der Geschichte*/ hrsg. von M. Liebmann. Graz/Wien/ Köln 1997, p. 107ff.

Participation in the sacramental life occurs also in the sacrament of marriage through priest or bishop. Marriage is also called the mystery of love,¹⁸ since love is the fundamental bond between marriage partners, which is confirmed through the grace of God. Deep love unites the two partners in a harmonious community, from which as a natural consequence new life can come, namely having children; having children is not considered a compensation or justification for sexual intercourse. This love has its own worth in the concrete life of a married couple. Love is therefore not good because it gives life, but because it is good, it gives joy and life. Deep and selfless love for and joy with each other are an integral part of this marriage covenant. According to Orthodox understanding, a marriage cannot be dissolved, although for pastoral reasons and in certain emergency situations leniency (*Ökonomie*) is applied, divorce accepted, and a repetition of the sacramental act of marriage is permitted up to three times,¹⁹ albeit with prescribed penance.²⁰ This means that also the second or third marriage performed in the church has sacramental character as participating in the mystery of Christ and the church.²¹ But when the church practices *Ökonomie* also for the weaker ones or those who have failed without fault of their own – which it does by permitting second and third marriages – then it gives these penitent believers a fresh opportunity to participate in the sacrament of marriage albeit with a more modest rite. Later, after a period of penitence they also partake of the eucharist through holy communion. The sacrament of penance manifests the unlimited love and mercy of God who receives and calls to himself all people. This sacrament is conducted through a personal conversation of the Christian with his or her confessor.

¹⁸ Grigorios Laurentzakis: "Ehe-Mysterium der Liebe: einige Aspekte zur Eheauffassung und Familiengestaltung aus orthodoxer Sicht." In: *Horizonte sittlichen Handelns: Richard Bruch Octogenario*/ hrsg. von Otto König und Alois Wolkinger (= *Grazer Theologische Studien* 14). Graz 1991, p. 321ff.

¹⁹ "In a second and third marriage ceremony the sacrament of marriage is repeated." K. Dyobouniotis: "Die Lehre der griechisch-orthodoxen-anatolischen Kirche." In: *Die Orthodoxe Kirche auf dem Balkan und in Vorderasien: Ekklesia X* (45. Lieferung)/ hrsg. von F.S. Schultze. Leipzig 1939, p. 73.

²⁰ Grigorios Laurentzakis: "Ehe, Ehescheidung und Wiederverheiratung in der Orthodoxen Kirche", *Theologisch-Praktische Quartalschrift* 125 (1977): 250-261.

²¹ The opposite opinion that only the first marriage is a full sacrament and that the subsequent ones have "not the full sacramental significance", which was held earlier by the Roman Catholic Church was hardly ever accepted by Orthodox theology. - J.B. Sägmüller: *Lehrbuch des katholischen Kirchenrechts*. Freiburg im Breisgau 1909, p. 184. - L. Bouyer: "Gedanken zur möglichen Wiederherstellung der Kommunionsgemeinschaft zwischen der Orthodoxen und der Katholischen Kirche - Aktuelle Perspektiven." In: *Auf dem Weg zur Einheit des Glaubens*/ hrsg. im Auftrag des Stiftungsbilds Pro-Oriente. Innsbruck/ Wien/ München 1976, p. 129.

Finally, the sacrament of anointing the sick is given both for the cleansing of the soul of penitent Christians and for the sick. Here, too, the mercy and love of God represent the foundation and source of its efficacy.²²

This understanding of the sacraments in the Orthodox Church does not mean an individual justification of the human being who is being isolated from his or her surroundings, i.e., the world, because there is not place for the world and the "worldly" in that which is "sacramental" and "religious." Rather, this sacramental life means the renewal and transfiguration of the human being and the entire creation, the entire world with all the problems connected with it.²³ It embraces the human being in this world, who needs help and solidarity for the daily problems, needs, and worries.

The Orthodox Understanding of the Church and Its Responsibility For the World

Salvation does not mean salvation from the world, but also of the world and for the world. The dialectic of the "already" and "not yet" of the eschatological reality does not exclude human beings with their reality in the world. It is only integrated and valued in this whole. In this way Orthodoxy seeks to overcome the various dualisms: sacred-profane, churchly-worldly, heavenly-earthly, etc. Thus the Orthodox Church prays in every worship service: "For the peace of the whole world", for favorable weather, abundant yield of the fruits of the earth, and for peaceful times", "for the seafarers and travellers, for the sick and the troubled, for the prisoners and their release", etc. The concrete needs and cares of people are remembered, for Christians do not live in a vacuum; all are pilgrims in this world on the way to their father in heaven.

Even if the church is not of this world, it lives in this world and forms its center. That is why the daily problems of humanity are also the problems of the church. "For the will of God, whose aim is but the salvation of real persons here and now, obligates us, to serve humankind and to deal directly with its problems. Divorced from the servant mission, faith in Christ is meaningless. To be a Christian means, to follow Christ and to be willing to serve him in the weak, the hungry, the oppressed, and in everyone in need of help. All other attempts to look for Christ's presence among us, without looking for him in those that need our help, is empty ideology." This is stated in a document draft by the representatives of all Orthodox churches of November, 1986 at Geneva

²² The doctrine of the sacraments has also been the first overall theme for the official theological dialogue between the Orthodox and the Roman Catholic Churches. The first topic, discussed at Munich, June 30 through July 6, 1982, was, "Das Mysterium der Kirche und der Eucharistie im Lichte des Mysteriums der Heiligen Dreifaltigkeit", published in *Ökumenisches Forum* 5 (1982): 155ff.

²³ R. Hotz: *Sakramente im Wechselspiel zwischen Ost und West* (Zürich 1979), p. 212.

for the next pan-Orthodox council.²⁴ This understanding represents the fundamental principle of Christian solidarity, which must be put into practice irrespective of person, confession, and nationality.

Thus a misinterpretation of the social reality means a one-sided understanding of the incarnation of Christ in this world. This, too, is an important essential task of the church in public and political life.²⁵ When different political structures or politicians ignore, despise, or suppress human dignity and human rights, the church has the duty and the mandate to be openly and effectively on the side of the disadvantaged. The Orthodox Church did this during the centuries of oppression of the Orthodox nations by the Osman empire. All of those nations owe the preservation of their identity, culture, language, religion, and faith to the selfless work of the church through its bishops, pastors, and monks, until they finally regained their freedom.

The Orthodox Church and the Restoration of Christian Unity

In the creed of the second ecumenical council of Constantinople (381), the church is spoken of as the **one**, which means that unity is one of the church's characteristics. Therefore ecumenical efforts at restoring Christian unity are an essential obligation of all Christians. For the Orthodox Church the triune God is the fundamental principle of Christian unity. The Church of Christ was founded as one church only, in which the sanctification is effected by the Father through the Son in the Holy Spirit. Baptism in the name of the Father and the Son and the Holy spirit signifies not only a rite and admission into a communal order of society, but rather new life and communion with the personal triune God.

The one and triune God is a paradigm for the unity of the Church, as Jesus himself expressed it in his last prayer, John 17:21: "may they all be one: as **thou**, Father, art in **me**, and I in **thee**." Just as there is unity in love and harmony between the Son and the Father, we are Christians to live in community and unity. The unity of the church is thus based on the foundation of the triune God, on communion with the bond of love. This last prayer of Jesus represents his testament and mandate to all of us. We must promise to do everything possible to remove the scandal of the disunity among the churches. The Orthodox Church works intentionally towards fulfilling Jesus' mandate to realize the unity within diversity. Orthodox circles note with joy that this principle has been accepted by many and that many ecumenical organizations have made this principle the basis of their ecumenical attitude and activities.

²⁴ "The contribution of the Orthodox Church to the realization of peace, justice, liberty, brotherhood, and love among nations, and to the cessation of racial and other discriminations." In German, in: *Una Sancta* 42 (1987):22ff.

²⁵ Report of Section 3, "against resignation and withdrawal from the world of politics" of the consultation of the Conference of European Churches at Bukarest, March 22-26, 1982. -- Documentation in *Ökumenisches Forum* 5 (1982):103ff.

Ecclesiologicaly, this means that **one** church and many churches can exist at the same time; the essential unity of the **one** church does not preclude the diversity of the self-governing independent churches. Herein lies the possibility of a harmonious relationship of the local churches with the total church.

The Orthodox Church considers the restoration of ecclesiastical communion among the various confessional churches as the goal of the ecumenical movement. Its goal can be nothing else than the real, full, ecclesial, and sacramental communion of sister churches on the essential core of the same faith, a unity, which finds its perfect expression in joint celebration of the Holy eucharist.

By overcoming present common problems, Christian must regain the conviction that they are at home in every "church" other than their own, as full members of one and the same body of Christ and not only as guests in a neighbourly church. This goal cannot be attained merely by canon or doctrine on the basis of commonly accepted tenets. In the face of our differences, we must find the courage and the ability to discern the essential from the non-essential, lest, through overemphasizing the non-essential, we make communication about essentials impossible.

In Orthodox understanding it is important that the first millenium, during which the fundamental Christian teachings were formulated (the communion of the independent patriarchates in a conciliar community), is considered model and basis for the ecumenical endeavor also in the future. This does not mean a simple copy of the first millenium, for we know that the church is a living organism which is still growing. The Protestant theologian and former director of the World Council of Churches Commission on Faith and Order, Lukas Vischer stated it as follows: "The model of the early church has something like a compelling power about it. Why should this not be effective even today? It is the merit of Orthodox theology to have put the model of the early church into the foreground."²⁶

We can receive impulses from the time of the ecumenical councils about realizing a communion among the churches. A binding text for ecumenicity, in which the essence of the Christian faith was expressed, is the creed of the second ecumenical council of Constantinople (381). Wolfhart Pannenberg said: "*What is needed ... is the agreement on the essential content of the faith, not only among today's churches and their memberships but also with the church of the past and its apostolic origin. The creed of Nicaea and Constantinople is the symbol of this unity in faith.*"²⁷

The acknowledgement of this creed in its original version is considered an important ecumenical step toward full unity of the churches by several denomi-

²⁶ L. Vischer. In: *Église locale et église universelle*. Chambésy-Genève 1981, p. 306.

²⁷ W. Pannenberg, "Die Bedeutung des Bekenntnisses von Nicaea-Konstantinopel für den ökumenischen Dialog heute", *Ökumenische Rundschau* 31:2 (1981):129ff.

nations and world-wide ecumenical organizations, such as the World Council of Churches (Faith and Order) and the Conference of European Churches.²⁸

Unity in diversity: a newly discovered principle of the early church. This unity does not mean a uniform standardization of the entire body of Christian teachings, but includes according to Orthodox understanding diversity in unity. The Ecumenical Patriarch of Constantinople, Dimitrios I, emphasized the following: "We state unequivocally that the plurality of form does not hinder the dialogue but rather, that the diversity of liturgical, pastoral, historic-canonical, and other forms of expressions contribute to enhance the unity which is our goal. This unity will not be an annoying sameness and rigid uniformity of forms of expression, but the identity of faith, doctrine, grace, and the confession of Christ, fully respecting the traditional and historically and theologically documented practices of each church."²⁹ This unequivocal statement of the patriarch requires no commentary. Unity in diversity must therefore be demanded and promoted in the communion of sister churches.³⁰

As early as 1902, the Orthodox Church, led by the Ecumenical Patriarchate of Constantinople, took up the ecumenical concern for unity of the churches with an encyclical to all Orthodox churches.³¹ The Ecumenical Patriarchate of Constantinople started a new ecumenical initiative, "*which was unique in the history of the church*",³² and in a letter to all churches of Christ in January 1920 it promoted the idea that the churches should form a federation despite their doctrinal differences. It is important to note that – in 1920 – the Ecumenical Patriarchate directed this encyclical to all "churches of Christ" everywhere, thus including also the non-Orthodox churches in the term, "churches of Christ."

The process was to be done in two steps: 1) Reducing mistrust and enmity among churches and, 2) growing in love (Eph. 3:6).³³

²⁸ *Ein Gott - ein Herr - ein Geist. Zur Auslegung des apostolischen Glaubens heute. Beiheft zur Ökumenischen Rundschau* 56. Frankfurt/M. 1987. – See also the document by the Faith and Order commission, *Gemeinsam den einen Glauben bekennen. Eine ökumenische Auslegung des apostolischen Glaubens, wie er im Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel (381) bekannt wird* (Frankfurt/M., Paderborn, 1993); Grigorios Larentzakis, "Das Glaubensbekenntnis des 2. Ökumenischen Konzils (381) von Konstantinopel einst und heute. Einführung zum 'Gemeinsam den einen Glauben bekennen'", *Ökumenisches Forum* 17 (1994):73ff.

²⁹ [Greek title cannot be reproduced. H.D.] 52-67 (1977-1981):114ff.

³⁰ On present-day understanding of the Orthodox Church see, Grigorios Larentzakis: "Vielfalt in der Einheit aus der Sicht der orthodoxen Kirche. Versuch einer Selbstdarstellung", *Ökumenisches Forum* 8 (1985):72ff. – O. Cullmann: *Einheit durch Vielfalt. Grundlegung und Beitrag zur Diskussion über die Möglichkeiten ihrer Verwirklichungen* (Tübingen, 1990), p. 18ff.

³¹ [Greek title cannot be reproduced. H.D.] (Constantinople, 1904), p. 5ff.

³² W.A. Visser't Hooft: *Ursprung und Entstehung des Ökumenischen Rates der Kirchen*. Frankfurt/M. 1983, p. 7.

³³ "Sendschreiben des Ökumenischen Patriarchates von Konstantinopel an die Kirchen Christi überall." In: B. Ohse, *Der Patriarch, Athenagoras I. von Konstantinopel. Ein ökumenischer Missionar* (Regensburg, 1968), p. 223.

This encyclical of the Ecumenical Patriarchate, which has been acknowledged as the first official initiative toward the founding of an ecumenical council of the Christian churches,³⁴ made eleven concrete suggestions how to improve the relationships between churches.³⁵

This encyclical played also a role in the preparation for the founding of a world council of churches.³⁶ The year 1920 and this encyclical represent the initiatives and the official beginning of the participation of the Orthodox churches in ecumenical activities and the general ecumenical movement. Without the participation of the Orthodox no one could actually speak of an ecumenical movement.³⁷

Thus the Orthodox Church was also a charter church of the Ecumenical Council of Churches at its founding assembly in Amsterdam in 1948. The third general assembly of the World Council of Churches in 1961 is very important for two reasons: 1) upon the initiative of the Orthodox, the basic article of the constitution was expanded to include the trinitarian formula and, 2) since at that time the other Orthodox churches, who had not yet been members, joined the council led by the Russian Patriarchate.

The Orthodox Church considered the World Council of Churches also as their world council of churches even though on some occasions it was critical of it. This criticism does not come from outside but from inside and is beneficial to the World Council.³⁸ It demand an improvement of the structures "so that the Orthodox Church can give its witness and make its contribution as its partners in the ecumenical movement expect it."³⁹

The Orthodox churches have participated in the Conference of European Churches since its founding in 1959.⁴⁰

Based on decisions of panorthodox conferences, worldwide Orthodoxy conducts ecumenical dialogue with many non-orthodox churches⁴¹ and it intends not only a reconciled coexistence, but the full ecclesiastical and sacramental communion.⁴²

³⁴ D. Savramis, *Ökumenische Probleme in der neugriechischen Theologie* (Leiden-Köln, 1964), p. 9f.

³⁵ "Sendschreiben ...". In: B. Ohse, note 33.

³⁶ W.A. Visser't Hoff, *op. cit.*, p. 20.

³⁷ *Ebd.*

³⁸ "Orthodoxe Kirche und ökumenische Bewegung 5", *Una Sancta* 42 (1987):13.

³⁹ *Ebd.*: 15.

⁴⁰ Grigorios Larentzakis: "Die Orthodoxe Kirche und die Konferenz Europäischer Kirchen (KEK), Feststellungen und Erwartungen für das neue Europa". In: *Ökumene wohin? Die Kirchen auf dem Weg ins 3. Jahrtausend/* hrsg. von U. Hahn ... [et al.]. Paderborn 1996, p. 141-151.

⁴¹ Decision of the 3rd pre-conciliar panorthodox conference, "Die Beziehungen der orthodoxen Kirche zur gesamten christlichen Welt", *Una Sancta* 42 (1987):7.

⁴² See the 5th seminar of the Orthodox center of the Ecumenical Patriarchate 1984 in Chambésy on dialogues yesterday and today: *Les Dialogues oecuméniques hier et aujourd'hui*, Hrg. Centre orthodoxe du Patriarchat Oecuménique (Chambésy-Genève,

This worldwide Orthodoxy conducts official dialogues with the Oriental Orthodox churches, with the Old Catholic Church, the Anglican Church, the Lutheran World Federation, the World Alliance of Reformed Churches, the Methodist World Council, and also with the Roman Catholic Church. This is done on the basis of mutual respect and equality, with the new found conviction of being "sister churches."

1985), and the 6th seminar 1985 on the Orthodox Church and the ecumenical movement and the contribution of the local Orthodox churches to the realization of the Christian ideal of peace. - [Greek titles cannot be reproduced.]

Grigorios Larentzakis

Liturgie und Spiritualität

Im Laufe der Zeit und in der kontextuellen historischen Entwicklung der Traditionen des Ostens und des Westens bekamen nicht nur die Begriffe, sondern auch die Inhalte von kirchlichen Auffassungen und Handlungen eine differenzierte Bedeutung. Das Gleiche gilt auch für den Begriff und die Handlungen der Liturgie. Unter liturgischem Leben versteht man in der Orthodoxen Kirche alle liturgischen Handlungen bzw. Feiern. Mit dem Begriff Heilige Liturgie oder Göttliche Liturgie ist die Heilige Eucharistie gemeint. Mit dem liturgischen Leben ist auch in der Orthodoxen Kirche das sakramentale Leben sehr eng verbunden, denn die Feier, der Vollzug der Sakramente bzw. der Mysterien stellt eben das liturgische Leben dar. Damit kann gesagt werden, dass Liturgie, Mysterien bzw. Sakramente (über die Bedeutung beider Begriffe muss noch gesprochen werden) und Leben der Christen eine Ganzheit bilden, die in einer konkreten Ortskirche realisiert und manifestiert wird, in einer Diözese mit dem Bischof in ihrem Zentrum, oder in der Gemeinde mit dem Pfarrer in ihrer Mitte, immer in Verbindung und *Communio* mit dem Bischof, immer in Verbindung und *Communio* der Ortskirchen, wobei natürlich das ganze Volk Gottes, Kleriker und Laien ebenfalls eine Einheit und Gemeinschaft bilden.

In diesem Sinne stellt also das liturgische und sakramentale Leben nicht etwas „Fremdes“ dar, oder etwas, was „neben“ dem Leben der Christen abläuft, ihnen als eine Art Service angeboten wird, das sie annehmen können oder nicht, oder als Verordnungen, die sie zu erfüllen haben, sondern es gehört als wesentlicher Bestand zu ihrem Leben, nicht von außen, sondern von innen her, existentiell. H. G. Beck, ein Kenner der orthodoxen und der byzantinischen Welt bemerkt, die Liturgie sei

*„das packendste Denkmal der ostkirchlichen Frömmigkeit und des gesamten religiösen Typs, den die Ostkirche verkörpert ... Sie umfasst die Theologie und wird eines ihrer beredtesten Zeugnisse, sie übernimmt die moralische Unterweisung, sie sorgt sich um Kaiser und Reich, um die großen Augenblicke im menschlichen Leben, um Krieg und Frieden, um alle Stände und um die kleinen Einzelheiten des täglichen Lebens“.*¹

Tatsächlich repräsentiert und verkörpert die Heilige Liturgie ohne Übertreibung, in einer Art Mikrokosmos die ganze Wirklichkeit des Himmels und der Erde, ist die Realisierung der Heilswirklichkeit auf Erden und fördert zugleich die Vervollkommnung des Menschen. D.h. für das spirituelle Leben und die geistliche Begleitung des Christen stellt die Heilige Liturgie den Kulminationspunkt und zugleich den idealen Weg zur göttlichen Herrlichkeit dar, ohne den

¹ H.G. Beck: *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München 1959, S. 235.

konkreten Menschen, und die irdische, harte Realität zu ignorieren oder in einer Art Welt-Flucht weg zu spiritualisieren. Das doxologische und eucharistische Element bilden dabei das sicherste und richtigste Fundament dieser liturgischen Wirklichkeit. Und gerade darin wird die wahre Kirche des dreieinigen Gottes, die *Communio sanctorum*, in der eucharistischen *Synaxis* realisiert. Anastasios Kallis beschreibt diese ganzheitliche Dimension des eucharistischen Mysteriums folgendermaßen:

„Die Identität der Orthodoxie besteht weder in einer Doktrin noch in einem Organisationssystem, sondern in der rechten Lobpreisung des dreieinigen Gottes, die ihr Zentrum in der Eucharistiefeyer, der Liturgie schlechthin, hat, durch die eine im Namen Christi versammelte Gemeinde sein Leib, Kirche wird. Der Liturgie verdanken die Kirchen ihr Leben und viele orthodoxe Nationen ihr Überleben. In ihr liegt das Geheimnis der Abwehr von Unterdrückung und Not, in die orthodoxe Völker oft gerieten, wie auch im Unvermögen der Außenwelt, ihrer Reiner, die Lebenskraft der Liturgie zu erkennen.“²

Aus diesem Grunde wurden den Kirchen von den verschiedenen Herrschern oft verboten, karitative Sozialarbeit bei den Kranken, Alten und Armen zu leisten, wie auch Religionsunterricht zu erteilen, in der irrigen Annahme, dass nur durch die erlaubte Liturgie innerhalb der Kirchengebäuden, als eine esoterische, unwirksame Handlung, das Ende der Kirche bzw. des Christentums herbeigeführt würde. Sie konnten eben nicht erkennen, dass der Motor und das Herz aller dieser Tätigkeiten, ja das „Lebensprinzip“ der Kirche die Liturgie ist. Bevor aber noch konkretere Aspekte der Liturgie dargestellt bzw. erläutert werden, möchte ich noch einige grundsätzlichere Fragen beantworten, die – wie ich hoffe – die größeren Zusammenhänge und Differenzierungen deutlich machen.

Was ist also die Liturgie? Ist sie ein Mysterium, ein Sakrament? Oder noch genauer in einer späteren Formulierung: Ist sie ein Sakrament oder ein Mysterium unter den sieben Sakramenten?

Wir wissen, dass für das spirituelle Leben, wie in manchen Theologien formuliert wird, die Sakramente grundlegend sind. Wir wissen aber auch, dass eine gewisse Sakramentaltheologie vor allem nach der scholastischen Definition nicht nur innerhalb einer Kirche zur Belastung geworden ist und zur Realisierungsmüdigkeit geführt hat, weil sie sich vom konkreten Leben tatsächlich entfernt hat, sondern auch zwischen den verschiedenen christlichen Kirchen zu Verständigungsproblemen geführt hat, mit dem Ergebnis der Unterbrechung der kirchlichen *Communio*.

² A. Kallis: in: *Liturgie. Die göttliche Liturgie der Orthodoxen Kirche. Deutsch – Griechisch – Kirchenslawisch/* hrsg. und erläutert v. A. Kallis. Mainz 1989, S. IX.

Mysterion oder Sacramentum?

Es mag sein, dass es sich dabei um ein Wortspiel zu handeln scheint. Jedoch die Geschichte dieser Begriffe führt uns zu einer schwerwiegenden Entwicklung. Man verwendet oft denselben Begriff oder eine Übersetzung dessen, ohne das Gleiche zu meinen. Oder man meint, dass mit demselben Begriff die inhaltliche Übereinstimmung garantiert sei; in Wirklichkeit geschieht jedoch das Gegenteil. Ähnliches ist auch bei unserem Begriffspaar festzustellen. *Mysterion* bedeutet etwas, das unseren natürlichen Verstand übersteigt und die Sphäre des Glaubens erreicht. Einführung in das Mysterium heißt Ermöglichung der existentiellen *participatio*, der *Koinonia*, der Erfahrung des Lebens im Mysterium, letzten Endes neues Leben in Christus und im Heiligen Geist, ohne es ergründen, erfassen und analysieren zu wollen. Deshalb will z.B. Laham nicht von den Sakramenten der christlichen Initiation – Taufe-Firmung-Eucharistie – sprechen, sondern von den „Sakramenten der christlichen Mystagogie“ als Isagogie in das Mysterium Christi,³ d.h. Einführung durch die Erleuchtung und Wirkung des Heiligen Geistes; während Initiation als eine mehr äußerliche, formale und eher juristische Eingliederung interpretiert werden kann.⁴

Sacramentum wurde zunächst im Sinne des Begriffs *Mysterion* interpretiert und verwendet, jedoch veränderte sich allmählich seine Bedeutung durch Tertullian und Augustinus, indem die ursprüngliche, profane Bedeutung des Begriffs *sacramentum* in die Theologie hinein eine Rolle spielte. *Sacramentum* bedeutet im profanen Bereich Haftgeld, Verpflichtung zum Kriegsdienst, Fahnen eid, Treueeid, feierliche Verpflichtung, Vertrag usw. Demnach bedeuteten die Initiationssakramente Aufnahme, Verpflichtung in die *militia Christi*, die Ehe einen Vertrag usw. Das heißt, dass damit eine Versachlichung, Verdinglichung bzw. juristische Ausrichtung der Mysterien – Sakramente festzustellen ist, die selbstverständlich auch Konsequenzen auf den theologisch-kirchlichen Inhalt dieser „Sakramente“ mit sich brachte.

In diesem Zusammenhang war es dann auch notwendig, über die genauere Zahl der so genau definierten Sakramente nachzudenken, bis dann zunächst im Westen Anfang des 2. Jahrtausends die Zahl der „Sakramente“ 7 bestimmt wurde, von wo aus auch der orthodoxe Osten diese Zahl übernommen hat und bis heute verwendet.

Heute stellen wir aber wieder fest, dass sowohl der eine als auch der zweite Vorgang, d.h. sowohl die Bedeutung der Sakramente als auch die Fixierung der Zahl der sieben Sakramente, eine historische Entwicklung darstellen, die nicht obligatorisch ist, anders hätte verlaufen können, nicht unbedingt notwendig ist

³ L. Laham: *Pneumatologie der Sakramente der christlichen Mystagogie, Taufe und Firmung*/ hrsg.v. E.Ch. Suttner. Regensburg 1971, S. 71.

⁴ Vgl. G. Larentzakis: „Im Mysterium leben. Entwicklungen in der Mysterientheologie des Westens aus der Sicht eines orthodoxen Theologen“, in: *Orthodoxes Forum* 2(1988):6f.

und schließlich, dass sie sowohl dem Verständnis des sakramentalen Lebens als auch den Beziehungen der Kirchen geschadet hat. Aus diesem Grund stellen wir sowohl im Osten als auch im Westen, vornehmlich durch das und nach dem II. Vatikanum eine erfreuliche, dynamische Beschäftigung mit dieser Problematik fest, die aus der statischen und juristischen Fixierung befreien, und zur pneumatologischen, spirituellen und geistlichen Auffassung der sakramentalen Existenz hin führen will.⁵ Es war daher nicht zufällig, dass der Titel des Entwurfs des ersten Kapitels der Kirchenkonstitution des II. Vatikanums „*Ecclesia militans*“ mit „*Mysterium Ecclesiae*“ ersetzt wurde und, dass auch heute sehr breit über die Notwendigkeit oder Nichtnotwendigkeit der Zahl 7 der Sakramente diskutiert wird.⁶

Demnach ist die Heilige Liturgie, die Heilige Eucharistiefeier nicht nur ein „Sakrament“ unter vielen, oder sogar unter den „Sieben“, sondern sie stellt das Herzstück der sakramentalen Existenz dar, des *Lebens im Mysterium*, so dass das gesamte sakramentale und liturgische Leben um das Mysterium der Heiligen Liturgie geordnet ist als eine Ganzheit in der liturgischen und sakramentalen Vielfalt der Realisierung des einen Mysteriums Christi und seiner Kirche im konkreten Leben der Christen von Anfang ihrer irdischen Existenz an, bis zu ihrem Tod. Nikolaus Kabasilas bezeichnet die Eucharistie als „Ausgangspunkt jeglicher Einweihung“, als „Fundament“ und „Wurzel“ der Mysterien.⁷ In allen Phasen ihres Lebens werden alle Christen, ohne irgendeine Unterscheidung, geistlich begleitet als eine Gott lobpreisende, als eine betende, als eine liturgische Gemeinschaft, in der jeder und jede ihre Dienste und Charismen realisieren und entfalten können, damit sie in ihrer Vollendung wachsen und zur Gemeinschaft des Dreieinigen Gottes gelangen.

Die geistlichen Väter, die auch die Pfarrer oder die Bischöfe sein können, begleiten also liturgisch und sakramental in der soeben skizzierten, ganzheitlichen Form die Christen während ihres ganzen Lebens, mit eigenen liturgischen Handlungen. Gleich nach der Geburt des Kindes gibt es ein eigenes Gebet für die gebärende Mutter, nach 8 Tagen wird das neugeborene Kind gesegnet und ihm kirchlich der Name gegeben; nach 40 Tagen kommt die Mutter mit dem Kind in die Kirche und sie werden neuerlich gesegnet.

Nach der Taufe und der Firmung, die in der Orthodoxen Kirche unmittelbar nacheinander gespendet werden, wird der/ die Neugetaufte zum vollen Mitglied der Kirche und ist berechtigt, an allen dem Alter entsprechenden kirchlichen bzw. sakramentalen Handlungen teilzunehmen. Das bedeutet auch an der Heiligen Eucharistie und der Heiligen Kommunion. Für das spirituelle Leben der jungen Christen ist diese integrative *Communio* ganz wichtig. Aus

⁵ Darüber siehe mehr in: G. Larentzakis, wie Anm. 4, 8ff.

⁶ Vgl. auch G. Larentzakis: „Das Vaticanum II nach 25 Jahren aus dem Blickwinkel eines orthodoxen Theologen“, in: *Catholica* 45(1991):226 Anm. 60 mit Literatur.

⁷ Vgl. Nikolaus Kabasilas: *Das Buch vom Leben in Christus*, in: *Sakramentalmystik der Ostkirche*/ übersetzt v. G. Hoch, hg. und eingeleitet v. E.v. Ivainka. Klosterneuburg/ München 1958, S. 145.

diesem Grunde ist für die Orthodoxe Kirche keine spezifische, liturgische Ordnung und Führung, d.h. keine Kindermesse erforderlich! Das spirituelle, religiöse Leben und die Teilnahme am sakramentalen Leben wird auch nicht von der rationalen, verstandesmäßigen Entwicklung des Kindes bzw. des neuen Christen abhängig gemacht. Trotzdem bemühen sich die geistlichen Väter auch außerhalb der Heiligen Liturgie in einer Art Liturgie nach der Liturgie, im Anschluss an die Heilige Liturgie in den sogenannten katechetischen Schulen, diesem Bedarf zu begegnen. Jugendarbeit wird ebenfalls wahrgenommen, wenn auch nicht so intensiv und nicht mit den Methoden der westlichen Kirchen. – Nebenbei sei hier nur erwähnt, dass eine sehr aktive gesamtorthodoxe Föderation der Jugendgruppen mit dem Namen „Syndesmos“ existiert und dass in der Orthodoxen Kirche des Ökumenischen Patriarchates, auf der Insel Kreta jetzt ein Euromediterranes Jugendzentrum nicht nur für die orthodoxe Jugend, sondern mit sehr starken ökumenischen Perspektiven, von der orthodoxen Akademie von Kreta gegründet wird.⁸ – Zurück zur geistlichen Begleitung durch das liturgische Leben. Es gibt eigene Gebete für die verschiedenen Anlässe im Leben der Christen, die vom Priester oder Bischof gebetet werden. Es sei hier nur einiges erwähnt: Für die Kranken Menschen und Tiere, für die Grundsteinlegung eines Hauses, für das Erstbewohnen eines Hauses, für das Graben eines Wasserbrunnens, für die Äcker, Gärten, Weingärten usw. vor allem wegen Naturkatastrophen, zur Segnung der Früchte, zur Segnung der Getreide, zur Segnung des Weines, zur Segnung einer Herde von Tieren, für den Bau eines Schiffes, zur Segnung der Netze, zur Segnung von Brot, Fleisch, Käse und Eiern; Gebete für die Reisenden, für gute Winde und gegen die Meeresstürme. Seit Kurzem und auf Vorschlag des Ökumenischen Patriarchates wurde von allen orthodoxen Kirchen akzeptiert, dass der 1. September jedes Jahr liturgisch für die Schöpfung und die Umwelt bestimmt wurde. Für konkrete Anlässe gibt es ebenfalls eigene liturgische Handlungen, wie z.B. am Schulbeginn, am Anfang eines privaten Unternehmens, am Beginn einer sozialen Einrichtung, für

⁸ Aus einem Prospekt „*Euromediterranes Jugendzentrum (EJZ) – Orthodoxe Akademie Kretas*“, wurden u.a. folgende Informationen entnommen: „**Status:** Das EJZ ist eine selbständige Abteilung der Orthodoxen Akademie Kretas (OAK). **Gründung:** Am 6. Juni 1988, auf Beschluß des Rates der OAK. **Sitz:** An der Ostseite des Golfs von Kissamos, in Nord-West Kreta. Hier hat die OAK ein wundervolles Landstück von ca. 32.000 m² erworben. **Struktur:** Das ganze Gebiet soll zu einem Jugenddorf gestaltet werden. Einen detaillierten Bauvorschlag, mit sofort anwendbaren architektonischen Plänen hat bereits die Technische Universität von Graz (Österreich) gratis erstellt. **Ziele:** Hauptziel des EJZ ist es, jungen Leuten auf regional-nationaler und international-ökumenischer Ebene zu dienen. Der Titel ‚*Euromediterran*‘ ist nicht exklusiv: er unterstreicht nur das Hauptanliegen des EJZ, sich mit Problemen, Bedürfnissen und Herausforderungen der jungen Menschen in Griechenland, in Ost- und Westeuropa und im gesamten Mittelmeerraum auseinanderzusetzen zu wollen. Das EJZ soll natürlich offen bleiben für jeglichen Kontakt und jegliche Zusammenarbeit mit jungen Leuten und deren Organisationen auch aus anderen Kontinenten.“

die Grundsteinlegung einer Kirche, Grundsteinlegung einer Schule, Grundsteinlegung jedes Gebäudes, zur Eröffnung einer karitativen Einrichtung, Segnung bei der Eröffnung einer neuen Bewässerungsanlage, Segnung eines neuen Schiffes oder eines neuen Fahrzeuges, zur Installation einer neuen Behörde; Doxologie, *Te Deum*, wegen der Rettung einer Stadt vor den Feinden, Gedächtnis-Gottesdienst für die im Krieg Gefallenen, Segnung des Jahres jeweils am 1. Jänner, und Segnung am 1. jedes Monats durch die Liturgie der Wasserweihe. Liturgisch, geistlich werden die jungen Leute bei ihrer Hochzeit begleitet durch die Feier des Sakraments der Ehe oder diejenigen, die ins Kloster gehen bzw. Priester werden wollen, durch die Feier des Sakraments der Priesterweihe. Eine besondere geistliche Begleitung und Führung stellt das Sakrament der Beichte, wie auch das der Krankensalbung dar. Nicht minder stellt der letzte Weg jedes Menschen eine geistliche Begleitung dar, wenn er zu seiner letzten Ruhestätte geführt wird, beim Begräbnis und bei der in bestimmten Zeitabständen folgenden Gedächtnis-Gottesdiensten: nach 3, 9 und 40 Tagen; nach 3, 6, 9 Monaten und nach 1 Jahr. Später werden am Jahrestag solche Gottesdienste abgehalten. Und wie gesagt, Mittelpunkt und Fundament aller dieser liturgischen Handlungen ist die Heilige Liturgie, die göttliche Eucharistie. Diese liturgische Vielfalt und die besonderen, eigenen Texte dieser liturgischen Handlungen stellen nicht nur einen hymnologisch wunderschönen Schatz mit einem bewundernswerten Inhalt dar, sondern sie bezeugen auch die tiefe Sorge auch der Orthodoxen Kirche und ihre Anteilnahme für alle Bereiche der menschlichen Existenz, für die konkreten Beschäftigungen, Arbeiten, Probleme der Menschen. Das bedeutet also nicht nur geistliche Begleitung, sondern auch Unterstützung, Hilfe, Ermunterung, Erquickung, liebende Solidarität und Stärkung, ohne dualistische Überlegungen und Differenzierungen. Und genau das geschieht auch innerhalb der Heiligen Eucharistie, innerhalb der Heiligen Liturgie, allerdings in noch komprimierterer Form, was uns leider nicht immer bewusst ist. Damit wollen wir uns auch kurz beschäftigen.

Die Heilige Liturgie

Nach dem bisher Gesagten kann also die Heilige Liturgie als Eucharistiefeyer nicht isoliert betrachtet werden; auch nicht das mit ihr eng verbundene Amt des Liturgen. D.h. das Amtsverständnis kann ebenfalls nicht isoliert gesehen werden, als ob es eigene autonome Gnadenvermittlungen oder eigene spezifische Gnaden gäbe. In der Heiligen Eucharistie haben wir eine Verbindung des Himmels und der Erde bzw. die Vergegenwärtigung und Realisierung der *Communio Sanctorum* auf Erden, wenn auch in einer pilgernden Phase.

Die Versammlung in der eucharistischen *Synaxis* ist zunächst eine doxologische *Ecclesia*. Der Anfang der Liturgie und viele andere Texte, Hymnen und Gebete zeugen von diesem doxologischen Charakter. „*Gesegnet sei das Reich des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, jetzt und immerdar und in alle Ewigkeit.*“ Der Bezug der Gläubigen und das Fundament ihrer *Communio* ist der

Dreieinige Gott. Am Beginn wird also der *trinitarische* Charakter auch der Liturgie als Abbild und Widerspiegelung der trinitarischen *Communio* des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes hervorgehoben. Genauso wie in der Heiligen Trinität die *Communio* der drei göttlichen Personen auf dem unerschütterlichen Prinzip der uneigennütigen Liebe in gegenseitiger Durchdringung, *Perichorese*, fundiert ist, so wird auch die *Communio* der Gläubigen untereinander und mit Gott selbst auf dieser Basis realisiert und fundiert. Deshalb heißt es dann später in der Chrysostomosliturgie: Diakon: „Lasst uns einander lieben, damit wir in Eintracht bekennen“, Chor bzw. Volk: „Den Vater, den Sohn und den Heiligen Geist, die wesensgleiche und unteilbare Dreieinigkeit“. Der Priester betet im Altarraum „Ich will dich lieben, Herr, meine Stärke; der Herr ist meine Burg, meine Zuflucht und mein Retter“. An dieser Stelle der Manifestation der Liebe untereinander und mit dem Herrn, wo früher auch der allgemeine Friedenskuss der Gläubigen erfolgte und heute nur der Friedenskuss der Liturgen im Altarraum erfolgt, wird der rechte Glaube der Kirche gesungen oder gebetet in der Form des Großen Glaubensbekenntnisses, wie es vom 2. Ökumenischen Konzil von Konstantinopel im Jahre 381 verabschiedet wurde. Lobpreisung, Liebe und Bekenntnis bilden auch eine Einheit, der doxologische und liturgische Charakter des Bekenntnisses unter der Voraussetzung der Liebe untereinander. Das markiert die Identität des orthodoxen Bekenntnisses, das nicht aus erkenntnistheoretischen Motiven und mit philosophisch-metaphysischen Systemen entfaltet wird. Das gesungene und gebetete Glaubensbekenntnis wird nicht nur zum Bestandteil der Liturgie selbst, sondern durch die Liturgie selbst wird es weitergegeben und intensiv vermittelt. D.h. die Heilige Liturgie ist zugleich der „Ort“ der „geistlichen Schule“ und der Reifung im Bereich der Erfahrung und Erkenntnis des Glaubensinhaltes. Dies geschieht nicht nur durch die Bibellesungen. Die liturgischen Texte selbst, nicht nur durch die Predigt und durch die Liturgen, sondern in manchen Kirchen werden nach Möglichkeit auch eigene Prediger eingesetzt, die nur für die Sonntags- und die Festtagspredigt in Diözesen angestellt sind.⁹ All das bedeutet, dass die Gläubigen nicht bloß der Heiligen Liturgie beiwohnen, sondern sie mitfeiern und miterleben und untereinander und mit Gott in Gemeinschaft treten.

Hier sei noch auf den Eindruck eingegangen, den man heute in orthodoxen Liturgien bekommt, nämlich den der Teilnahmslosigkeit, weil die Gläubigen nicht mitsingen. Zunächst muss gesagt werden, dass tatsächlich die Heiligen Liturgie in dialogischer Form gestaltet ist, zwischen dem Liturgen und dem „Volk“. Jedoch wegen der Entwicklung und Verfeinerung der kirchlichen Musik kann in vielen Kirchen das Volk diese Musik nicht mitsingen. Das Volk wurde durch den Chor ersetzt. Trotzdem ist die Teilnahme an der Heiligen Liturgie und die geistliche Erfahrung bei der Realisierung des Mysteriums in der eucharistischen *Synaxis* nicht gleich, wie dies im Westen verstanden und

⁹ Vgl. Georgios Bororilos: „-Emfánisis kai kajiérwsiß tou oçrou „™Ierokfirux“, in: *Jeología* 62(1991):569f.

praktiziert wird. Die innere Anteilnahme kann auch durch das Schweigen und die Inaktivität im kirchlichen Raum erfolgen. Das emotionelle intensive Miterleben muss nicht unbedingt durch das aktive Mittun erreicht werden. Ich will damit nicht entschuldigen oder relativieren, sondern auch einen anderen Aspekt und eine andere Erfahrungsrichtung von der orthodoxen Spiritualität mitberücksichtigen, die auch bei uns in der orthodoxen Kirche nicht überall voll entwickelt und realisiert wird bzw. nicht bei allen voll bewusst ist.

Trotzdem heißt es im Cherubim-Hymnus vor dem großen Einzug der Übertragung der Gaben des Weines und des Brotes auf den Altar, dass wir alle, die geheimnisvoll die Cherubim auf Erden abbilden und der lebensschaffenden Dreieinigkeit den Lobgesang singen, uns vorbereiten, indem wir alles irdische Sinnen ablegen, damit wir Christus als den König des Alls empfangen, der von den Engelscharen begleitet wird.¹⁰ In diesem Moment des großen Einzuges mit der Prozession durch das Hauptschiff der Kirche, wo die Gläubigen stehen, bleibt keiner unbeteiligt. Manche bekreuzigen sich beugend, andere fallen bis zum Boden, andere wiederum fallen nieder vor der vorbeigehenden Prozession, flehend um die Gnade und den Beistand des Königs und Erlösers, obwohl die übertragenen Gaben noch nicht zum kostbaren Leib und zum kostbaren Blut des Herrn verwandelt wurden. Hier wird nicht nur der Abbildcharakter der irdischen Liturgie als ein Spiegelbild der himmlischen zum Ausdruck gebracht, sondern auch deren Verbindung, wenn die Gläubigen „die Cherubim geheimnisvoll abbilden“.¹¹

Die Verbindung der himmlischen mit der irdischen Wirklichkeit wird dann noch deutlicher und intensiver durch das eucharistische Geschehen der Verwandlung der Gaben zum tatsächlichen Leib und Blut des Herrn, durch die vorausgehende *Epiklese* an den Heiligen Geist und selbstverständlich durch die Kommunion der Gläubigen unter beiden Gestalten. Somit wird auch die *christologische* und *pneumatologische* Dimension des Mysteriums noch einmal manifestiert und von den Gläubigen mit einem abschließenden Hymnus behandelt: „Gesehen haben wir das wahre Licht, himmlischen Geist empfangen, wahren Glauben gefunden, die unteilbare Dreieinigkeit beten wir an; denn sie hat uns erlöst.“ Gerade in den Texten und Hymnen dieser zentralen Momente des eucharistischen Mysteriums wird die innigste *Communio* nicht nur der Gläubigen untereinander und mit dem Dreieinigen Gott, sondern auch die universale Dimension dieser *Communio*, die Einheit des ganzen Kosmos, des Himmels und der Erde, aber auch der ganzen Menschheit ohne zeitliche und räumliche Abgrenzung, in der diachronen und synchronen Dimension. Wenn man die orthodoxe Soteriologie und Ekklesiologie so formuliert, ist es nicht nur rein theologisch-spekulativ zu verstehen, sondern real und wirklich, wie es auch in der liturgischen Ordnung selbst dargestellt und widerspiegelt wird. So kann der orthodoxe Mensch keine Trennungswand zwischen einer „*civitas Dei*“ und einer „*civitas terrena*“, sowohl zeitlich als auch räumlich aufstellen. So war es denn auch für ihn möglich, in

¹⁰ Vgl. A. Kallis, wie Anm. 2, 97f.

¹¹ A. Kallis, wie Anm. 2, 96.

dem Vorraum der Kirchengebäude die Bilder alter Philosophen darzustellen; nicht etwa, um sie als heilige Ikonen zu verehren, sondern um die Einheit des Geistes und die unaufhörliche Gegenwart Gottes in der Welt zu bezeugen. Hier ist plastisch die Antwort der griechisch-orthodoxen Geschichtstheologie auf das Problem der natürlichen Offenbarung ein für allemal gegeben.¹² Dabei erinnert man sich an die Äußerungen auch eines Justin des Märtyrers, der sagte: „Die, welche mit Vernunft (den Logos, *metà lógon*) lebten, sind Christen, wenn sie auch für gottlos gehalten wurden, wie bei den Griechen Sokrates, Heraklit und andere ihresgleichen.“¹³ Alle diese haben also ihren Platz in der liturgischen Versammlung; aber nicht nur diese. Also nicht nur Adam und Eva in ihrem paradiesischen Leben, sondern auch in der Darstellung des Auszuges aus dem Paradies, nicht nur Abel der Gerechte, sondern auch sein Bruder Kain. Alle diese Darstellungen zeigen doch deutlich den dramatischen Weg des Menschengeschlechtes, von der Gott-Menschen-Gemeinschaft im Paradies bis zur Entfremdung und Abschwächung – jedoch nicht vollen Zerstörung – dieser Gemeinschaft. Alle diese wellenartigen Bewegungen zeigen eben die dramatischen Stadien, einmal hoch, einmal tief der einen Menschheitsgeschichte im Laufe der Zeiten. Deshalb betet auch die Kirche im Zentrum des eucharistischen Geschehens, nach der Epiklese in der Chrysostomusliturgie:

„Ferner bringen wir diesen geistigen Gottesdienst dar für die im Glauben ruhenden Urväter, Väter, Patriarchen, Propheten, Apostel, Verkünder, Evangelisten, Märtyrer, Bekenner, Asketen und für jeden gerechten Geist, der im Glauben sein Leben vollendet hat. Insbesondere für unsere allheilige, makellose, hochgelobte und ruhmreiche Herrin, die Gottesgebärerin und Immerjungfrau Maria“. Anschließend singt der Chor den Marienhymnus Axion estin, „Wahrhaftig würdig ist es dich seligzupreisen, die Gottesgebärerin ...“.

Während dessen betet der Priester weiter:

„Für den heiligen Propheten, Vorläufer und Täufer Johannes, die heiligen ruhmreichen und allverehrten Apostel, für den heiligen N.N., dessen Gedächtnis wir feiern, und alle deine Heiligen ... Gedenke auch aller, die entschlafen sind in der Hoffnung der Auferstehung zum ewigen Leben. Auch bringen wir diesen geistigen Gottesdienst dar für die ganze Welt und ...“

Ich habe absichtlich diese längeren Stellen aus der Chrysostomus-Liturgie erwähnt. Ähnlich ist auch die Basilius-Liturgie

Bleiben wir ein wenig bei diesen Gebeten stehen, vertiefen wir uns in dieses Herzstück der eucharistischen Handlung, in dem das unsagbare und unerforschliche Mysterium sich realisiert, die wunderbare Wandlung der Gaben des Brotes und Weines zum Leib und Blut des Herrn, in dem Gott selbst durch Jesus Christus im Heiligen Geist mit seinen Gläubigen sich vereinigen will. In diesem Moment realisiert sich und manifestiert sich die *Communio* der Heiligen,

¹² A. Papaderos: „Das liturgische Selbst- und Weltbewußtsein des byzantinischen Menschen“, in: *Kyrios* 4(1964):213f.

¹³ *Justin der Märtyrer: Apologie I,46/* Deutsche Übersetzung von G. Rauschen (= Bibliothek der Kirchenväter, 2. Auflage, Band XII), Kempten 1913, S. 59.

die *Communio* in ihrer universalen Dimension. Gott und die himmlischen Mächte verbinden sich mit den Heiligen, mit den Lebenden und mit den Vorausgegangenen.

Und wenn wir noch genauer diese wunderschönen und feierlichen Texte betrachten, dann stellen wir mit großem Erstaunen fest, dass bei dieser Realisierung der *Communio* der Heiligen alle Grenzen gesprengt werden. Die Vorväter und die Väter, die Patriarchen und die Propheten aus der alttestamentlichen Zeit, die Apostel und Verkünder, die Evangelisten und die Mutter Gottes aus der neutestamentlichen Zeit werden ohne jede Unterscheidung, ohne Klassifizierung, ohne jede Diskriminierung in einem Atemzug in die große Gott-Menschen-Gemeinschaft aufgenommen, an der wir auch teilnehmen dürfen, gemeinsam mit denjenigen Lebenden oder Toten, die wir commemorieren wollen, denn der Liturg fordert die Gläubigen auf: „und alle, an die jeder denkt, alle Männer und alle Frauen.“ So wird die Heiligenverehrung verstanden, nicht jeden Heiligen isolierend und verabsolutierend, auch die Muttergottes nicht, sondern innerhalb dieser Gemeinschaft, in der auch die Heiligen persönlich beim Namen genannt werden, wenn auch der eine oder der andere besonders gefeiert wird, je nach Art seines Lebens oder Ablebens, je nach Intensität seiner Heiligkeit und seines Martyriums.

Trotzdem, vor Gott stehen wir alle in diesem heiligsten Moment der Heiligen Eucharistie als Teilhaber und Teilnehmer dieser *Communio*. Diese Gemeinschaft wird auch sichtbar in der symbolischen Darstellung und Vorbereitung der liturgischen Gaben, die zur Wandlung auf dem Altar, auf dem *Diskos*, auf der Patene und im Kelch sind.

Diese Gemeinschaft, wie sie im liturgischen Tun auf dem Heiligen Altar manifestiert wird, wird noch augenscheinlicher durch die Darstellung in der *Ikongraphie* des Kirchenraumes zum Ausdruck gebracht.¹⁴

Die Ikonographie in der orthodoxen Kirche bedeutet nicht nur Dekoration und Förderung der Ästhetik innerhalb des Kirchenraums, sondern auch Ausdruck und bildhafte Darstellung des Glaubens. Sie bedeutet Verkündigung des Wortes Gottes und des Inhalts des Glaubens und Manifestation der lobpreisenden Gott-Menschen-Gemeinschaft. Und wenn all dies in Ikonen dargestellt wird, und wenn in der orthodoxen Kirche auch diese Ikonen verehrt werden, bedeutet auch dies nicht Götzenverehrung, bedeutet es auch nicht Anbetung, die Gott allein gebührt, bedeutet nicht Verehrung der Ikonen selbst, sondern Verehrung der Heiligen, die auf den Ikonen dargestellt sind. Die Verehrung geht durch die Ikonen also vom Abbild zum Urbild über.¹⁵ Aber auch das bleibt nicht das Endziel der Ikonen- bzw. der Heiligenverehrung, sondern setzt sich weiter fort als Lobpreisung und Doxologie des dreieinigen Gottes, der aus

¹⁴ Vgl. A. Basdekis: „Die Gottesmutter. Marienverehrung und Marienfrömmigkeit in der orthodoxen Theologie und Kirche“, in: *Ökumenische Rundschau* 31(1982):434.

¹⁵ Vgl. Th. Nikolaou: „Die Ikonenverehrung als Beispiel ostkirchlicher Theologie und Frömmigkeit nach Johannes von Damaskus“, in: *Ostkirchliche Studien* 25(1976):159. Vgl. auch G. Dumeige: *Nizäa II*. Mainz 1985, S. 165.

Liebe zu uns diese Heilsgemeinschaft ins Dasein gerufen hat. Gerade diese Gemeinschaft wird eben in ikonographischen Darstellungen im Kirchenraum zum Ausdruck gebracht.

Im Kirchenraum wird durch die Ikonographie, wie sie im Laufe der Jahrhunderte im byzantinischen Bereich entwickelt wurde, die Gemeinschaft des ganzen Kosmos zum Ausdruck gebracht, der himmlischen und der irdischen Welt, unterstützt durch die byzantinische Architektonik im Kirchenbauwesen.

Die Kuppel stellt den Himmel dar, die Ebene des Kirchenraumes die Erde. Und zwischen Himmel und Erde, zwischen Gott und den Menschen, die an der Eucharistiefeyer teilnehmen, werden die Muttergottes und die Heiligen dargestellt. In der Kuppel wird der Pantokrator abgebildet. Gott, der Schöpfer, der Erhalter, der Richter und Liebende schaut vom Himmel hinunter, majestätisch, ernst, voll Sorgen für die Menschen, auf die er hinunterblickt, die er segnet. Das ist der Pantokrator, so versteht ihn der orthodoxe Christ, der von ihm Liebe, Erlösung und Annahme in die Sohnschaft des Vaters erwartet. So stellt der Pantokrator zugleich den Vater und den Sohn dar. Demgegenüber handelt es sich um ein Missverständnis, wenn der Pantokrator nur als der Allmächtige, der gerechte Richter, der Strenge, der alles kann und der Macht demonstriert, hingestellt wird. Der Omnipotente ist er, der Segnende ist er aber ebenfalls, und das bedeutet, er ist auch der Liebende. Der Pantokrator umarmt aus seiner Höhe in der Kuppel sein ganzes Volk, das sich unterhalb von ihm befindet. Er ist der Mächtige, nicht um alles willkürlich, patriarchalisch im heutigen Sinne, zu machen, was ihm gerade einfällt, sondern um die Welt und die Menschen zu schaffen, und sie zu erlösen und in seine Gemeinschaft zurückzuholen. Er ist der Mächtige, nicht um zu bestrafen, sondern um zu lieben. Und dieses Lieben setzt Gemeinschaft mit anderen, auch mit den Menschen voraus.

Die Gottesgebärerin, die *Theotokos*, verbindet durch die Geburt ihres Sohnes den Himmel und die Erde, Gott und die Menschen, ohne die eigentliche Mittlerrolle Christi in Frage zu stellen.

Damit vermittelt der Kirchenraum mit seiner symbolträchtigen Architektonik und mit all diesen Darstellungen den lebendigen Lauf der Heilsgeschichte und die Geborgenheit der Gemeinschaft. Und ich meine, es ist gut so, wenn man in eine Kirche hineingeht und dieses Gefühl durch diesen Raum bekommt. Der Wert eines solchen Erlebnisses ist sehr hoch, trotz – oder gerade wegen – der Tatsache, dass dieser Raum „nur“ für einen Zweck verwendet wird, „nur“ für die Doxologie des dreieinigen Gottes und für das Erleben der Gemeinschaft mit ihm. Ist das vielleicht zu wenig?

Diese Gemeinschaftsauffassung berechtigt zur Hoffnung und Zuversicht auch für diese konkrete Welt, denn der orthodoxe Mensch kennt keine Isolierung. Er fühlt sich in Gemeinschaft, immer begleitet, wie das israelitische Volk begleitet und beschützt während seiner Wanderschaft zum gelobten Land nach seinem Exodus aus Ägypten. Aus diesem Grunde hat die Gemeinschaft der Heiligen und überhaupt die auf der Liebe basierende Gemeinschaft in der Kirche, als Abbild der Gemeinschaft der drei göttlichen Personen, konkrete

Konsequenzen auch in der *civitas terrena*, auch für das konkrete Leben in dieser Welt.

Ist aber die Heilige Liturgie mit der soeben skizzierten universalen, heilsgeschichtlichen und doxologischen Dimension im Stande diese konkreten Probleme des Menschen zu berücksichtigen, um ein solcher geistlicher Begleiter und Weggefährte zu sein? Gerade in dieser eucharistischen Gemeinschaft geschieht aber nicht die Ablehnung oder die Abneigung gegenüber der Welt, sondern ihre Annahme, Erhöhung und Heiligung. Die Erlösung bedeutet nicht Erlösung von der Welt, sondern auch der Welt und für die Welt. Die Eschatologie und die Mystik befinden sich nicht nur in der Zukunft, sondern auch in der Gegenwart und in der Geschichte. Die Dialektik des „Schon-da“ und „Noch-nicht“ der eschatologischen Wirkung schließt den Menschen mit seiner Realität in der Welt nicht aus, sondern mit ein.

Sie wird nur in diesem Ganzen eingebettet und entsprechend gewertet. So betet z.B. die Orthodoxe Kirche bei jedem Gottesdienst: „Um den Frieden der ganzen Welt“, „um günstige Witterung“, „um gutes Gedeihen der Früchte der Erde“ und „um friedliche Zeiten“, „für die Schiffahrenden und Reisenden, für die Kranken und Bedrängten, für die Gefangenen und um ihre Rettung“ usw.

So wird also die Liturgie in der orthodoxen Kirche verstanden und so sollen die Gläubigen sich innerhalb der Liturgie, innerhalb dieser eucharistischen Versammlung fühlen, nicht verklärt als, ob sie keinen konkreten Leib hätten, als ob sie keine Sorgen und Probleme hätten, sondern aufgenommen, angenommen, verborgen, eben wie in einem Hafen, wenn auch außerhalb oder manchmal innerhalb dieses Hafens die Meeresstürme losbrechen.

So kann man verstehen, dass die orthodoxe Liturgie eine Wegbegleiterin auch für diese Welt ist und nicht nur eine mystische, exotische Veranstaltung mit viel Atmosphäre, Weihrauch und Kerzen, die absichtlich nur aus der Realität die Menschen ablenken will.

Es muss also gleich ein Missverständnis angesprochen werden, das für das Verständnis der Orthodoxen Kirche hinderlich wirkt. Vor allem in westlichen Darstellungen wird die Orthodoxe Kirche in übertriebener Weise erhöht, idealisiert, spiritualisiert und von der konkreten Realität dieser Welt mit allen ihren Konsequenzen und alltäglichen Problemen abgehoben. Sie wird als die Kirche der Mystik und der Spiritualität mit der exklusiven Ausrichtung auf die jenseitige *Eschata* dargestellt mit der Schlussfolgerung, dass sie für die konkreten Probleme der Menschen in dieser Welt wenig oder überhaupt nichts täte. Alexander Schmemann schreibt dazu:

„Für gewöhnlich wird die Orthodoxie als Spezialistin für ‚Mystik‘ und ‚Spiritualität‘ angesehen. Man sieht in ihr eine durchaus denkbare Heimat, in der alle gesättigt werden, die hungern und dürsten nach dem ‚geistlichen Gastmahl‘. Der orthodoxen Kirche wurde der Platz und die Funktion zugewiesen, die ‚liturgische‘

und ‚sakramentale‘ Kirche zu sein und eben aus diesem Grunde sich der Missionsaufgabe gegenüber gleichgültiger zu verhalten. All dies aber ist falsch.“¹⁶

Darüber möchte ich also einige Klarstellungen vermitteln, denn wie Schmemmann weiter sagt: „Ganz sicher besteht der grundlegende Sinn nicht darin, sich in eine zeitlose ‚Spiritualität‘ zu flüchten, fern der stumpfsinnigen Welt und ihrem ‚Handeln‘.“¹⁷ Übrigens, eine abstrakte „Spiritualität“, oder eine abstrakte „orthodoxe Spiritualität“, gibt es überhaupt nicht.¹⁸ Und Anastasios Kallis stellt fest:

„Die Nostalgie nach einer in der eigenen Kirche abgeflachten kultischen Mystik und Spiritualität trägt schließlich dazu bei, dass oft ein fiktives, jenseits der Realität liegendes Bild der Orthodoxie entworfen wird, die als eine bloß kultische Gemeinschaft mit reichhaltigen und imposanten liturgischen Zeremonien, Ikonenverehrung, Chorgesängen, Weihrauch- und Kerzenkult und himmlischer Zuwendung betrachtet und auch dargestellt wird.

Diese Schwärmerei wirkt im Hinblick auf die Begegnung mit dieser Kirche als einer Wirklichkeit hinderlich, denn sie sperrt den Weg zur Gegenwart der Orthodoxie ...“¹⁹

Das bedeutet natürlich nicht, dass all das in der Orthodoxen Kirche nicht vorhanden ist, sondern, dass neben dieser „vertikalen“ Dimension der christlichen Existenz selbstverständlich auch die „horizontale“ vorhanden ist und daher auch bei der geistlichen Begleitung für den Menschen und die Bewältigung seiner konkreten Probleme entsprechend berücksichtigt wird. Ein wichtiger Grundsatz orthodoxer geistlicher Begleitung ist daher folgender: Der Mensch wird in seiner ganzheitlichen Dimension gesehen. Der Dualismus sakral – profan, irdisch – himmlisch, christlich – weltlich muss überwunden werden. Die Menschwerdung Gottes und die Überwindung der Monophysitismen durch das christologische Dogma von Chalkedon in der perichoretischen Form der hypostatischen Union des Göttlichen und des Menschlichen in Jesus Christus, weisen gerade auf die Bedeutung der ganzheitlichen Dimension des Menschen hin und der christlichen Existenz überhaupt.

All das hat konkrete Konsequenzen sowohl für die Beurteilung der Geschichte und des geschichtlichen Lebens der Menschen im konkreten Raum und in einer konkreten Zeit mit den jeweiligen eigenen Strukturen und Problemen, als auch für die entsprechende Handlungsweise der Kirche in dieser konkreten Situation der Menschen, denen sie nach Möglichkeit beisteht und hilft.

Auch in der jeweiligen synchronen Existenz der Christen gibt es unterschiedliche Lebensweisen, die als Vielfalt der christlichen Existenz akzeptiert werden und nicht als Widerspruch oder als unüberbrückbarer Gegensatz. Ich

¹⁶ A. Schmemmann: *Aus der Freude leben: ein Glaubensbruch der orthodoxen Christen*. Olten/ Freiburg im Br. 1974, 7.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Vgl. G. Mantzaridis: *Ἐν Ὁρθόδοξῃ πνευματικῇ ζωῇ*. Thessaloniki 1986, S. 18f.

¹⁹ A. Kallis: *Orthodoxie: was ist das?*. Mainz 1979, S. 8f.

meine das Leben der Mönche oder der Nonnen und das Leben der verheirateten Christen. Mit der Sprache selbst eines Origenes können wir sagen, dass es sich dabei um zwei Charismen handelt,²⁰ die ihre Existenzberechtigung und Sinnhaftigkeit innerhalb des Leibes der Kirche haben. Daher entspricht es nicht der orthodoxen Spiritualität und Lebensauffassung, wenn das mönchische Ideal im dualistischen Sinn als Ablehnung und Verwerfung der Welt verstanden oder auf Kosten des „weltlichen“ Lebens überbetont wird, was eigentlich auch innerhalb mancher orthodoxen Kreise unrichtigerweise geschieht.

Wenn man nun diese zwei „Kategorien“ oder Stände von Christen vor Augen hat und nach den Möglichkeiten der geistlichen Begleitung innerhalb derselben fragt, kann man doch eine einigermaßen differenzierte Praxis feststellen. Ich sage deshalb „einigermaßen“, denn sehr oft sind die Grenzen fließend und reziprok übergreifend.

Bei den Mönchen – in der Orthodoxen Kirche gibt es keine verschiedenen Orden –, in den Klöstern gibt es nicht nur die geistliche Autorität des Abtes, sondern die des *pneumatikós pater*, des geistlichen Vaters, des *Gerontes*, (russ. *starec*), der eine geistliche Autorität hat und für seine geistlichen Zöglinge eine Leitfigur darstellt. Ihm gegenüber wird Gehorsam geleistet nicht im juristischen institutionellen Sinn, sondern auf der Basis des Grundvertrauens. Wir stellen in diesem Verhältnis nicht nur eine geistliche Begleitung, sondern eine geistliche, intensive Führung fest. Ein solches Verhältnis kann nicht nur zwischen den Mönchen bzw. den Nonnen wachsen, sondern zwischen den *Gerontes*, den geistlichen Vätern also und den Laien. Der geistliche Vater wurde auch *Abba* genannt. Die geistliche Mutter, *Amma*. D. Tsamis schreibt, dass die *Ammas* „Frauen sind, die das Charisma besitzen, das Volk Gottes zu ihrem Heil in Christus zu führen mit der Autorität der orthodoxen Lehre und mit ihrer Heiligkeit.“²¹ Laien und Kleriker holen von den *Gerontes* nicht nur immer wieder geistlichen Rat ein, sie beichten bei ihnen auch regelmäßig. Sie sind also auf der Basis dieses Grundvertrauens ihre Beichtväter. Die Autorität und die „Funktion“ verdanken diese geistlichen Väter nicht einer juristischen, institutionellen Einrichtung, sondern ihrer Lebensführung, ihrem Charakter, vor allem aber ihrer Heiligkeit, die eine ungezwungene Ausstrahlung und Bekanntheit verursachen, mit der Konsequenz, dass oft von weit weg Christen zu ihnen kommen, um geistliche Führung, Beistand und Rat zu erhalten. Wir haben solche Beispiele nicht nur aus der Frühzeit des Christentums, sondern auch aus unserer Zeit. Diese Heiligen, Mönche und Nonnen, sind aber nicht nur in ihren Klöstern geblieben. In vielen Krisensituationen waren es diese Heiligen, die gegen den Strom geschwommen sind, oft kritisiert und belächelt, verspottet und gemartert um ihrer Überzeugung und ihres kompromisslosen Einsatzes willen. Sie wirkten tatsächlich als Charismatiker, als Propheten, als *Christophoroi*, Christusträger,

²⁰ Origenes: *In Mt 14,16*. GCS 40, S.324. Vgl. G. Larentzakis: „Ehe, Ehescheidung und Wiederverheiratung in der Orthodoxen Kirche“ in: *Theologisch-praktische Quartalschrift* 125(1977):250f.

²¹ D. Tsamis, in: *Mhterikón*/ hrsg.v. D. Tsamis, Band I. Thessaloniki 1990, S. 14.

und *Pneumatophoroi*, Geiststräger, die neues Leben, neue Impulse für das konkrete Leben gegeben haben.

Die beispielhafte, auf der Praxis und der Erfahrung fundierte geistliche Begleitung in allen Dimensionen des menschlichen Lebens und in allen Situationen der Menschen wird vom Apostel Paulus augenscheinlich vorgeführt. Den Sklaven, den Juden, den Gesetzlosen, den Schwachen ist er gleich geworden. „Allen bin ich alles geworden, um auf jeden Fall einige zu retten“ (Gal 9,19-23).

Das bedeutet auch, dass die geistliche Begleitung situationsbedingt oder, in einer modernen Ausdrucksweise, kontextuell sein muss, damit sie die jeweilige konkrete Situation des Menschen berücksichtigen kann. Und das bedeutet dynamisch, flexibel, weil philanthropisch, aus Liebe für den Menschen, der vielleicht in eine Notsituation geraten ist. Die geistliche Begleitung und Führung bedeutet demnach auch nicht in erster Linie Beaufsichtigung und Führung, damit die Gesetze, die Vorschriften und die Kanones genau beobachtet und erfüllt werden, sondern Beistand und Unterstützung, Ermutigung und Tröstung, sich aufzurichten, um den Weg der Vollendung und des Heils weiter gehen zu können.²² Philanthropisch begleiten bedeutet nicht juridisch bestimmen, sondern immer zugunsten des konkreten Menschen handeln. In der Orthodoxen Kirche bin ich dankbar, dass wir nicht nur die *Akribie*, sondern auch die *Ökonomie* haben. Die beiden Begriffe korrespondieren und werden als Rahmen zur Regelung des geistlichen Lebens bzw. auch von der Seite des Geistlichen her gesehen, der geistlichen Begleitung und Führung. *Akribie* bedeutet demnach die genaue Beobachtung und Verwirklichung der kirchlichen Bestimmungen, Kanones, Gesetze, Dogmen etc., während *Ökonomie* die für das Heil der Gläubigen notwendige *ad hoc* Entscheidung und Überschreitung der *Akribie* meint. In einer gesamtorthodoxen Vorlage heißt es:

„*Akribie* bezeichnet das strikte Festhalten der Kirche an den kanonischen Verordnungen, die jeden Gläubigen ansehen. Der andere Begriff *Oikonomia* bedeutet die liebende Sorge der Kirche um ihre Glieder, die ihre kanonischen Anordnungen übertraten, sowie um jene Christen, die außerhalb ihrer Gemeinschaft stehen, und in sie eintreten möchten. Die *Oikonomia* kann entweder als eine Art Abweichung von der vollen und genauen Annahme der Heilswahrheit betrachtet werden, ... oder als Abweichung von der genauen und vollständigen Befolgung des kanonischen Rechtes. Doch gleichzeitig schafft die *Oikonomia* die Genauigkeit (*Akribie*) nicht ab. ... Die *Oikonomia* als ein außerordentliches Heilmittel überschreitet die starren kirchenrechtlichen Grenzen der *Akribie* im sakramentalen Leben der Kirche ... Die *Oikonomia* ist in der Kirche ihr aus der Tradition abgeleitetes Vorrecht, wobei ihre Klugheit, Weisheit, pastorale Offenheit und ihre Vollmacht, Rücksicht zu nehmen, wo immer es angeht, voll zum Ausdruck kommen, auf dass das Werk der Erlösung

²² Vgl. Johannes Chrysostomos: *In c.1 Gen.hom.II*, 4. PG 53,36.

*des Menschen auf Erden zur Vollendung gelange und am jüngsten Tag alles in Christus versöhnt werde.*²³

Demnach ist die Anwendung der Ökonomie vom „geistlichen Vater“ oder im Rahmen einer Ortskirche keine willkürliche Missachtung der Dogmen und der Verordnungen der Kirche, sondern ein dynamisches, außerordentliches Heilmittel bzw. ein Heilsweg, dessen Grenzen flexibel, nicht fixiert sind, weil eben das Leben der Christen auch nicht zur Gänze reglementiert werden kann. Das Prinzip der Ökonomie wird oft im Bereich des sakramentalen Lebens angewandt, z.B. konkreter im Rahmen der Ehepastoral und der Beichte, der Stärke der Bußauflagen, der Fastenregeln etc.

Der geistliche Vater handelt oft wie ein Arzt, der sich bemüht, die Heiligung seiner Patienten zu erreichen. Oft gibt er, ohne die genauen Kenntnisse der Medizin aufzuheben oder zu missachten, nicht allen Patienten mit der gleichen Krankheit die gleichen Medikamente, wenn sie manchmal mehr Schaden verursachen könnten als heilen. Anders gesprochen ist derjenige ein guter Arzt, der das Unterscheidungsvermögen besitzt zu entscheiden, wann, wem, was und wie er anordnet, entsprechend seiner Krankheit aber auch seiner persönlichen, körperlichen und psychischen Beschaffenheit. D.h. kontextueller Medizin. Schon Johannes von Klimax, einer der größten Mystiker der Ostkirche, wusste bereits, dass ein Medikament, das für einen als Medizin wirkt, für den anderen zum Gift wird; auch das gleiche Medikament kann für denselben Patienten, wenn es in der richtigen Zeit verabreicht wird, als Medizin wirken, in einer nicht passenden Zeit jedoch kann es zum Gift werden.²⁴

Das bedeutet für den geistlichen Vater und Begleiter eine große Verantwortung und Befähigungsnotwendigkeit für die „Unterscheidung der Geister“. Ich weiß, dass es nicht so einfach ist. Der geistliche Vater hat es auch nicht leicht. Denn nicht nur die Verantwortung ist sehr groß, sondern auch die Last und die Mühe sehr schwer. Es bedarf großer Anstrengung, Dynamik und Flexibilität, die das Charisma der Führung und Erleuchtung des Heiligen Geistes voraussetzen; daher Bescheidenheit, Gebet, Vorbereitung, Heiligkeit. Der geistliche Mentor ist kein Exekutor von Gesetzen und kein Verteiler einfacher Rezepte, sondern geistlicher *paidagwōs* und *ceiragwōs*, Wegweiser, Wegbegleiter mit Liebe und Zurückhaltung. Nicht in erster Linie Macht-Inhaber aus einer Position der Stärke und der Macht, sondern Mitbruder und Mitschwester, *diákonos*, am Leibe Christi. Daher ist eine qualitative, ontologische Unterscheidung der Glieder des Leibes Christi zu „Führern“ und „Geführten“ oder in der klassischen Formulierung zwischen „Klerikern“ und „Laien“ nicht sinnvoll und auch nicht möglich. *„Weder die Bischöfe allein ... noch der Klerus im allgemeinen, ... noch die Laien allein, also keiner dieser Teile allein kann die Kirche repräsentieren, sie*

²³ Ausschnitte aus: „Ökonomie in der orthodoxen Kirche, Vorlage der interorthodoxen Vorbereitungskommission für das Große und Heilige Konzil der orthodoxen Kirche; Deutsche Übersetzung“, in: *Una Sancta* 28(1973):93-102.

²⁴ Vgl. *Johannes Climacus: orat.* 26. PG 88, 1020B.

sind nur Teile derselben“, betont Zankow.²⁵ Der Heiligen Athanasius ist diesbezüglich charakteristisch: „Niemals hat das Volk seine Benennung von seinen Bischöfen bekommen, sondern vom Herrn, an den wir auch glauben; und wenn die seligen Apostel unsere Lehrer geworden sind und dem Evangelium des Erlösers gedient haben, sind wir nicht nach jenen genannt, sondern von Christus her sind wir und heißen wir Christus.“²⁶ Und wenn das für die Apostel gilt, gilt es natürlich auch für alle „Amtsträger“ und „Lehrer“ und geistlichen Väter und Führer. Der Heilige Athanasius auch dazu: „Alle heißen also Christen. Und wenn wir Nachfolger der Lehrer haben, und wenn wir Schüler dieser Lehrer werden, und wenn wir in der Lehre Christi von ihnen gelehrt werden, sind wir nicht minder Christen und heißen auch so.“²⁷ Es muss also hier das Prinzip der Gleichwertigkeit aller Glieder der Kirche, des Leibes Christi, die durch das Mysterium der Taufe erreicht wird, gelten, an dem gleichermaßen alle Gläubigen teilgenommen haben und wodurch sie dem einen Leibe Christi einverleibt wurden.²⁸ Johannes Chrysostomos betont auch mit Nachdruck an mehreren Stellen diese Gleichwertigkeit aller Glieder der Kirche der geistlichen Führer, der Kleriker und der Laien, der Geführten.²⁹

Das bedeutet, wie G. Mantzaridis formuliert, dass

„schließlich alle zusammen, geistlicher Vater und geistliche Kinder, untereinander Geschwister werden, weil sie Kinder Christi sind, der auch Bruder der Menschen geworden ist. Er hat sie dann zu Kindern des Gott-Vaters gemacht. So dient die geistliche Vaterschaft der Geschwisterlichkeit in Christus, und diese wird von der lebendigen Erfahrung der Sohnschaft in Christus hervorgebracht.“³⁰

Wenn man dies alles vor Augen hat muss man die Schlussfolgerung ziehen, dass bei einer solchen geistlichen Begleitung bzw. Führung mündige Christen sich in einer harmonischen Gemeinschaft und gegenseitigen Vertrautheit befinden. Man neigt nämlich aus der Position eines bestimmten Amtes oder einfach aus einer Position der Stärke, die sich oft auch im Bereich des geistlichen Lebens entwickeln kann, dazu, das Leben des anderen, des zu Betreuenden, bis ins Detail bestimmen oder mindestens reglementieren zu wollen. Die Versuchung, z.B. bei kirchlichen Stellen auch das intime Leben der Ehepartner reglementieren zu wollen, ist sehr groß. In diesem Zusammenhang halte ich das, was der orthodoxe Erzbischof von Australien, Stylianos, seinen Priestern ans Herz legte, für heilsam, nämlich, dass die Ehe einen heiligen und intimen Bereich zunächst der zwei darstellt und jeder Dritte draußen bleiben muss. Der Lebenskampf der zwei Ehepartner muss respektiert und geachtet werden und nur dann, wenn von den Priestern und Seelsorgern Hilfe gewünscht wird, muss sie sofort und

²⁵ St. Zankow: *The Eastern Orthodox Church*. London 1929, S. 92.

²⁶ Athanasius: *C. Arian. I,2*. PG 26,16BC.

²⁷ Athanasius: *C. Arian. I,3*. PG 26,17B.

²⁸ Vgl. Johannes Karmiris: „*Plhrestèra summetocā tou laikou stoicheiou e-n tñu latreutikñu kai tē nī aϑllhī zwñi tñβ -Ekkhlsíāβ*. Athen 1973, 28.

²⁹ Vgl. In: J. Karmiris, wie Anm. 28.

³⁰ G. Mantzaridis, wie Anm. 18, S. 69.

uneigennützig angeboten werden. Denn jeder *Dritte* ist letzten Endes ein „Fremdkörper“ im Mysterium der Einheit der zwei. Und wenn er nicht aufpasst, kann er, *der Dritte*, diese Einheit verletzen oder sogar endgültig zerstören.³¹ Noch konkreter bezüglich der Kinderzeugung in der Ehe müssen die geistlichen Mentoren zurückhaltend mit ihren Empfehlungen an die Ehepartner sein. Denn „*allein von ihrer Liebe und Verantwortung für das Leben, das kommt, hängt die Entscheidung über die Kinderzeugung und Kinderzahl ab. Diese persönliche Verantwortung, die den Kern der ehelichen Gemeinschaft berührt, kann kein Dritter übernehmen, wenn er die menschliche Würde respektieren will*“, betont Prof. Anastasios Kallis.³² Solche Versuche, die Ehepartner zu bevormunden, lehnt der Erzbischof Stylianos als „*ein rationales gelenktes und polizeilich überwacht Programm*“, kategorisch ab.³³

Man muss also wissen, dass im Bereich des menschlichen Lebens und der spirituellen Existenz und im Zusammenhang mit einer geistlichen Begleitung viele Fragen und viele Probleme nicht mit generellen Beschlüssen, Verordnungen, Kanones und Rezeptionen beantwortet bzw. gelöst werden können, sondern durch eine breite und objektive Information, besonders aber durch auf der Basis der Liebe und des Grundvertrauens erfolgten persönlichen Kontakte und Dialoge zwischen den Betroffenen und ihren geistlichen Vätern und Mentoren.

Wichtig ist, dass mit dieser liturgischen und sakramentalen Begleitung der ganze Mensch erfasst wird, begnadet wird und schließlich gerettet, geheiligt und vollendet in die *Communio* der göttlichen Herrlichkeit, d.h. zu seiner Vergöttlichung, *Theosis*, gelangen kann.

³¹ Stylianos, Erzbischof von Australien: „*Yemeli vdhß kai äpikindunh parej⁹ghsh toú gámou*“, in: *Fvni⁹ t%ß*, *Oryodojiáß* 9(1988):61, 73f. Vgl. G. Larentzakis: *Ehe – Mysterium der Liebe. Einige Aspekte zur Eheauffassung und Familienplanung aus orthodoxer Sicht*, in: *Horizonte sittlichen Handelns; Festschrift R. Bruch/ hrsg. von O. König/ A. Wolkinger* (= Grazer Theologische Studien, Band XIV). Graz 1991, S. 322f, 328.

³² A. Kallis: *Mysterium der Liebe. Ein Beitrag zum orthodoxen Eheverständnis*, in: *Die Kirchen und die Ehe/ hrsg. von H. Engelhardt* (= Beiheft zur Ökumenischen Rundschau, Band 46). Frankfurt am M. 1984, S. 53. Vgl. G. Larentzakis, wie Anm. 31, S. 341.

³³ Stylianos, wie Anm. 31, S. 75.

Konstantin Nikolakopoulos

The Byzantine Chants and Hymns of the Greek Orthodox Church from 1814 until the Present

In the area of Christian art, music (together with architecture, the painting of icons, sacred wood carving etc.) represents one of the “divine arts”, which serve the formation of liturgical life. In the Eastern churches, the so-called Byzantine music has always held a central place, the more so as there is no Orthodox worship without chant.

According to Orthodox understanding, liturgical singing has a genuinely spiritual character, since it serves the personal communication of the believer with the divine. In this sense the vocal and monophonic music of Orthodoxy seems to serve this purpose precisely.

Byzantine music, as a tradition of Greek culture, both secular and ecclesiastical, has found its most eminent expression especially in the liturgical life of the Greek Orthodox Church in unbroken continuity to the present. The history of this type of church music in relation to its origin, development, and final form is divided into three major periods:

- a) Early-Byzantine notation (ninth to twelfth centuries)
- b) Middle- and Late-Byzantine period, with the ancient synoptic notation (twelfth century until 1814)
- c) The period of the modern analytical notation (1814 until present)

1. Transition to the New Method

In the course of the entire Middle- and Late-Byzantine periods, a parasemantics evolved, which was rich in signs, but soon became unmanageable. The old notation consisted of about sixty signs or characters, of which fifteen were pitch symbols relating to quantity (indicating rising and descending of the melody line) and about forty-five large hypostases of gesticulation relating to quality (indicating artistic execution, ornamentation, rhythm, etc.). Most signs contained in themselves a predetermined and complete melody, therefore it is called synoptic notation. When learning to read this notation, a pupil also had to memorize the melodic line, which resulted from each sign and each hypostasis. This resulted in a very confusing situation, which was caused by these signs of quantity and quality.

Before the final music reform took place in 1814, there had been attempts since the previous century at improving the present system of notation. Several Byzantine musicians tried to re-interpret compositions written in the older synoptic notation. Such hymntexts can be identified by a term in the title indicating “Interpretation”.

According to the renowned musicologist, Georgios I. Papadopoulos, two great personalities of Byzantine music are considered the forerunners of the modern notation of 1814: Petros Lampadarios of Peloponnes (1730-1777) and Georgios of Crete (†1814).

Petros Peloponnesios distinguishes himself by his copious and varied musical works, which cover the whole gamut of all the melodies used in the Orthodox Church. At his death, he left hundreds of compositions, which fall into two categories: a) his own compositions, and b) interpretations of older pieces. He became famous, because through his system of notation he dared simplify the earlier parasemantics of Johannes Koukouzeles and Johannes of Trapezund.

However, according to G.I. Papadopoulos, the real forerunner of the new method was Georgios of Crete, who reproduced the older and complicated compositions in an analytical and clear way. In his notation he used quantity-signs and did without the mostly mystifying signs of the great hypostases. The notation of Georgios of Crete formed the foundation for the invention and codification of the new analytical method of Byzantine parasemantics.

2. The New Method of Analytical Notation

The "fullness of time" for the new method of Byzantine parasemantics occurred at the right moment in 1814, fortunately seven years before the beginning of the Greek war of independence against Turkey. The music reform was carried out by three eminent scholars of the time, who had become known as "The three teachers":

Chrysanthos von Madyta, Archbishop of Dyhrrachion (†1843)

Gregorios Lampadarios (†1832)

Chourmouzos Chartophylax Hieropsaltes (†1840)

"The ... reform of Greek church song had as its goal to replace the difficult system of Byzantine notation by a simpler one that would be easier to master", as Egon Wellesz very aptly remarked.¹ This music reform had to be carried out, first, because of the need for a radical revision of Petros Lampadarios' parasemantics, which his contemporaries found very difficult to understand; and secondly, because of several weaknesses and lacks in the notation, as well as the complicated notation of the previous century.

The most important points of the new method, which resulted from the cooperation of the three teachers, can be summarized as follows:

1) Measuring the time used in performance by appropriate signs. The ancient Greeks did this by means of short and long syllables and the rules of prosody.

2) Definition of the various intervals and scales of all three genres and definition of the function of the *phthorai* (signs indicating change).

¹ Egon Wellesz: *Aufgaben*, p. 108.

3) Replacing the ancient polysyllabic names of the notes by new, monosyllabic names for the tones, which were derived from the Greek alphabet.

4) Definition and clear function of those signs that continued to be valid. The three teachers excluded several older signs from the new method, so that only ten quantity signs were retained (*ison, oligon, petaste, kentemata, kentema, hypsele, apostrophos, hyporrhoe, elaphron, chamele*), and only seven of the hypostases.

5) Analysis or interpretation of all old standard melodies and written-out reproduction of the melodic content contained in the hypostases. Thus the numerous old hypostases became useless. The reproduction in the new analytical notation of the old compositions prepared by Gregorios, Chourmouziou, and his pupils comprise about one hundred volumes.

The new system of analytical parasemantics of 1814 proved to be very clear and useful and was soon widely accepted among church musicians. Of course there was a certain resistance during the first years after the reform on the part of certain eminent singers, who consciously used the old stenographic notation.

Two remarkable events contributed decisively to the wide acceptance of the new notation of Byzantine music. First: due to the invention of music printing around 1820, the production of codices by hand copying was terminated. As a result, the occupation with the old notation as a rule was greatly reduced, so that the new method had no obstacles to overcome. Secondly: from 1815 onward until the middle of the nineteenth century, almost all those musicians died, who were born near the end of the eighteenth century and who had mastered the old synoptic parasemantics.

The chief argument of resistance on the part of certain old church musicians aimed at the alleged end of the continuity of tradition. This attitude is also mistakenly held by some younger West European scholars as, for example, Egon Wellesz.² The fact is, that the new, simplified, and clear analytical notation did not cause a break with the old tradition of singing, since the notation chosen for the new method are also elements of the old. In respect to technical structure and the elements of Byzantine song, the new notation has not produced anything new. Georgios Papadopoulos relates an interesting story, which deals with the transition phase during the 1820s and 1830s: "Many singers in the choir on the right used books with the parasemantics of Petros Peloponnesios, while those on the left - and vice versa - used the new notation; nevertheless, no one complained that the others were singing the melodies wrong".³

Gradually the new method was firmly established within the Orthodox Church. The Ecumenical Patriarchate founded in 1815 a Patriarchal music school, in which initially the reformers, Gregorios and Chourmouziou, were among the teachers. In addition, the new notation of church music found reception in all Orthodox churches.

² Ebd., p. 108-109.

³ [His work], p. 196-197.

As liturgical song – better: as “psalmody” – the Byzantine music in its parasemantics established in 1814, has been not only shared by all Greek-speaking churches (the Patriarchate of Constantinople, Alexandria, Jerusalem, the Greek and Cypriot churches), but also of all the Arabic-speaking Orthodox of Syria and Palestine who are under the Patriarchate of Antioch. The new notation, however, also became a common tradition of all Orthodox peoples of the Balkans, especially the Bulgarians and Roumanians and, for a great part, also the Serbs. On the other hand this is no longer true for Russian and Finnish church music, although traces of earlier Byzantine influences can still be detected.

3. Diachronic Continuity in the Tradition

The music of the Early Church evolved in close connection with hymnography, because the poet-musicians [*Meloden*] such as Johannes of Damascus (eighth century), who is considered one of the oldest fathers of Byzantine music, were at the same time also famous hymnographers. The Byzantine musical tradition has been characterized to this day by the careful way in, which it was handed down and by its genuine and faithful preservation from generation to generation.

The over 5,500 manuscripts all over the world document the continuous and certainly lively and varied development of the Byzantine system of music. All known poet-musicians - over five hundred - move within the same musical church tradition. It may well be stated that both Kosmas of Majum (eighth century) as well as Johannes Kladas (fifteenth century) or Konstantinos Pringos (twentieth century) have used the same Byzantine music, whose main common link within this great span of time has been oral tradition.

4. The Vocal Character

The liturgical music, whose purpose has been from the beginning, together with hymnography, to make possible the communication between God and human beings, has always been genuine folk music. The absence of musical instruments or church organs is not a lack but theologically and anthropologically given. In the Orthodox tradition the human voice, which is a gift of God, is considered the most natural and perfect instrument for expressing the “word” and, beyond it, the music, which renders the written text musically. The rich hymnography of the church aims at direct communication of the faithful with God and presupposes the direct relationship between the two. For the sake of this personal relationship, the human being uses his or her natural voice within the worship services, for it alone is capable of speaking and praying directly to God and also appropriately to express the spiritual atmosphere of the congregation. In this context the human voice is valued very highly, because it alone can combine and produce music and speech. Therefore the whole human

being, in turning to God, is elevated into the liturgical atmosphere of thanksgiving and praise.

For the believer, who always strives after creating a personal relationship with God, mediation through an instrument would seem an alien matter, even a hindrance for the realization of this yearning of the soul. In the practice of Orthodox rites today most chants and prayer hymns are almost exclusively sung by trained cantors and choirs, whose function is only that of representing each individual present. Yet the active participation of each believer within the church space is maintained. Through the music, which the voice of the praying believer brings forth and, which reflects his or her feelings and musical abilities, and through genuine participation in the corporate prayer, the believer can express the longing for a personal relation to God more directly and, possibly, realize. The use of instruments has never been introduced into the church, because it did not fit the cultic atmosphere of Orthodoxy. There have always been certain "Byzantine" instruments, but those have only been used outside of the church, either as aid in the mastering of Byzantine music or as secular folk music instruments. As a rule the predominance of the organ in West European churches is not known in Orthodox worship, although the West originally received the organ, as a secular instrument, from Byzantium, since in 757 the Byzantine emperor Konstantinos V presented an organ to the Frankish king Pipin, which later became the church instrument of the Roman church.

The absence of musical instruments in the Orthodox Church and the logical definition of church music as purely vocal are also based on a continuous patristic tradition conforming faithfully with the development of the Byzantine music tradition. As can be seen from the writings of many Fathers of the Church, such as Eusebios of Kaisareia, Gregor the Theologian, or Isidor of Pelusion,⁴ all instruments, not condemned by the Church as such, were banned from worship to mark the difference both between the Christian and the Jewish rites, which latter sometimes used instruments, and also between "Orthodoxy" and heretical sects, who used secular instruments to attract naive believers. It is noteworthy that many Old Testament passages, which associate the most important musical instrument of the time as well as dance with the praise of God, are indeed present in the liturgical texts of Orthodoxy, but are not understood and interpreted literally but rather in the spirit and light of the New Testament. In keeping with the spiritual character of Orthodox worship, those passages are therefore endowed with symbolic meaning and spiritual intent.

In addition to these theological considerations a fact should be mentioned, which derives from the field of musicology and, which may support the exclusion of all musical instruments. Characteristic for Byzantine music is the possibility of dividing the distance between the steps of a scale into larger and smaller intervals. This wealth of intervals of the Byzantine gamuts cannot be

4 Eusebios of Kaisareia: *Commentaria in Psalmos LXX*: PG 23, 788 D. – Gregor the Theologian, *Oratio V, Contra Julianum II*, XXXV: PG 35, 709 B. – Isidor of Pelusion, *Epistola CCCLXIV*: PG 78, 388 D-389 A. and *Epistola CDLVII*: PG 78, 433.

authentically reproduced on secular instruments, which are capable of playing only the main intervals of European music (step and half-step). Each of the eight church modes of the Byzantine music, which is defined by its own gliding tones [*Zwischentöne und Verschleifungen*], would be falsified by its use within the European system of music, particularly in regard to its acoustical results. Byzantine music has its own musical timbre and a concrete character, which plays a fundamental role in the use of psalmody in the various types of worship.

5. Unison Singing

Another very important characteristic of the liturgical music in the Orthodox Church is its unison singing, which has been documented since the earliest centuries. The monophonic *melos*, that is, the psalmody of the church, which does not use any Western-style polyphony, is supported and carried exclusively by a fundamental, the so-called *isokratema*, which creates a misleading impression of several voices. In reality this fundamental, which is simply the basis of the respective church mode, does not form an independent melody, but only accompanies the melody, as is indicated in ancient texts.

The *unisono* style of Byzantine music is explained by the very individual and dramatic character of poetry for the church. The human being, who experiences piety and who is deeply moved, finds individual expression in prayer and in the music. During prayer, he or she is alone and needs no other as helper or companion in this personal and immediate communication with God. Human beings turn to God to offer their melodious prayers and, ultimately, themselves to God. Johannes Chrisostomos comments on this unique character of church music: *"And the singing one sings alone; even though all the others are joining quietly in the singing, yet the voice sounds as if it emanated from one mouth."*⁵

The intensity of personal faith, which is required by the immediacy between God and the faithful, is the basis and foundation for the expression of thankfulness, of prayer, and of the doxology to God through one's own voice. But by this very act the believer also senses the richness of the Orthodox rite. I feel that this is also the basis for the claim that the very richness of the church, which is one body, is emphasized by this one voice and thus by the single voice of the entire Orthodox system of music. *"There must always be only one voice in the church as she is [only] one body"*, says Johannes Chrysostomos elsewhere in his attempt to provide theological substance to this one voice.⁶

Besides this, hymnography, which, together with the music, forms a unit, must not be ignored. For the unison character is also a result of the personal and at the same time universal character of the hymns. The hymnographer, who has been almost always a *melodos* in the Orthodox Church, writes down his feelings

5 Johannes Chrisostomos: *Epistola I ad Corinthios, Homilia XXXVI*, 6: PG 61, 315.

6 Ebd.

“Open to me the portal of salvation, Mother of God, for I have sullied my soul with shameful sins ...”, “The host of my misdeeds I, miserable creature that I am, confess ... have mercy on me, o God ...”). These utterances retain their full validity for every individual believer, who is asking for the forgiveness of his or her personal sins and for the mercy of God. This does not mean, however, that this believer feels separated from the communion of the whole church, as can be seen from the very depth of spirit evidenced in all hymns: “Have mercy on us”, “save us”, “grant us your grace”.

6. The Performance Practice of the Music

After the musical form of the liturgical texts has been no longer so simple and restrained as during the first Christian centuries, and after the compositions had gone through an enormous development, it became necessary, that the singing in church no longer be done by the whole congregation, but rather by trained cantors and choirs. Very clear guidelines for the proper use of music in the church were given by numerous canons of ecumenical councils. A characteristic example is the 75th canon of the Council of Trullanum (691 A.D.), according to, which “those charged with the singing ... must not cause disorderly noise nor force their natures to shouting ..., but they should rather offer their chants with much concentration and piety to God.”

Today, all musical portions of Orthodox worship in Greece are usually performed by two volunteer church singers. In reference to the location of the respective music stands for these singers in the inner wings of the church, these cantors are also called “right cantor [*psaltes*]” and “left cantor”. Instead of two singers, larger congregations have two choirs (a right one and a left one), which are directed, respectively, by the first cantor on the right (*protopsaltes*) and the first cantor on the left (*lampadarios*).

In the Greek-speaking world, the faithful seems to participate very little, if at all, in the Orthodox worship services. As most melodies are rather complicated and not easily memorized, they are sung by the professional singers or the choirs; some worshippers usually join in the easier pieces with very low voices. During the past decades, conscious attempts have been made to include the congregation in short hymns or well-known prayers. In many congregations today this is the case in the reciting of the Creed or the Lord’s Prayer.

As regards the sung repertoire, it must be stated at the outset, that in Orthodox worship, the so-called *typikon* (i.e., the [worship] order) determined what texts are to be sung, so that there is no leeway in the choice of hymns. Choice is possible, however, among the various musical compositions of a given *troparion*. In today’s repertoire of Greek church music, there are on an average two categories of compositions in the new notation: a) the **classical** melodies of the nineteenth century, and, b) the **modern** composition of the twentieth century; both are very popular. Representatives of the former are

Petros Ephesios, Theodorus Phokaou, Nikolaos Georgiou of Smyrna, and Georgios Sarantaekklisiotis; of the latter, Konstantinos Pringos, Athanasios Karamanis, and Charilaos Taliadoros.

The musical responsibilities of an Orthodox worship service are borne by cantors and lectors. The former sing antiphonally the majority of the *troparia* or conduct a participating choir. The central singer could function in various ways: conduct the choir; or, as member of the choir, join in singing the monodic melody; or sing certain predetermined segments of hymns, which require special performance skills, as a solo performance. The lectors usually chant certain psalms and prayers. In the monasteries and in some city congregations they also recite the so-called *kanonarchema*, which is the step-wise reciting of a hymn, as if it were dictated to the canon by the *kanonarches*, in order then to be sung melodically by the singers or the choirs. This reciting of the texts, which musically moves on the foundation tone of the given church mode, enables the faithful to hear and thus understand the individual words and the entire text of the hymn.

7. Reading the New Notation

All eight church modes of Byzantine music are divided into three scales depending on the position of its fourth and the associated intervals:

- 1) Diatonic scale (foundation tone, semitone of the foundation tone, fourth, semitone of the fourth).
- 2) Chromatic scale (second, semitone of the second).
- 3) Enharmonic scale (third, semitone of the third).

In reading the Byzantine parasemantics, it must be remembered that a Byzantine notation character is not a sign for a specific tone but also another, which belongs to the one preceding it. In other words, the characters of Byzantine notation designate musical intervals and not tones, as, for example, repeated tones, rising or descending of the musical line. *Martyriai* are the symbols corresponding to the West European clefs. Symbols that indicate a change in the melody (quarter-tone, omission, natural) are called *phthorai*. The time units, which determine the rhythms are indicated by *zeitliche Hypostasen*, whereas *zeitlose Hypostasen* influence the performance of the melody.

8. Recent Trends Toward Part Singing

Several attempts at changing the nature of traditional church music in Greece should be mentioned, which go against the original principles of this music and are outside of its long tradition. During the nineteenth and at the beginning of the twentieth centuries, especially musicians of the diaspora (Joh. Ch.N. Chaviaras, B. Radhartinger), but also several church singers in Greece (Sakellarides, Polykrates) attempted to harmonize the Byzantine melodies in West European fashion. The purpose was said to be a simplification of church music and then to present it as rather easy and accessible to the people. In doing this, the proponents of this endeavor refused to respect the intermediate tones of the Byzantine system and also introduce a kind of polyphony.

Such attempts have their roots only in disregard for the Byzantine musical treasure and in an inferiority complex in comparison with West Europeans. Where they succeeded, they have falsified the genuine melodies of the church and distorted the religious character of the hymns, which is now more reminiscent of secular music and not of the spiritual atmosphere of a house of God. Undoubtedly such trends, which only do harm to Byzantine music, have not been approved either by musicologists or by the people. Fortunately in recent times the genuine, traditional Byzantine music has been highly appreciated and its connection with worship emphasized, with secular composers acknowledging church music as the foundation of Greek folk music as such.

9. The Ethos of Byzantine Music

Byzantine music affects an area, which is to some degree determined by emotions. However, there is no doubt that music as such is considered to express the deepest passions and noble feelings and yearnings of humankind. From another point of view, music is given the attributes of restfulness and absence of passions, thus contributing to the psychological and physical healing of the human being. These views of Greek antiquity, which today are still held to some degree, are nothing new within Byzantine music. For it is a characteristic of Orthodox church music that it contains and expresses all of the above elements.

Through music it is possible, on the one hand, to internalize the Christian teachings and the theological and soteriological truths, and, on the other, to express one's faith along with one's personal feelings. The cantor, but also every person who is deeply initiated into the meaning of the music, can by singing experience and express at the same time a multitude of feelings. Generally speaking, two basic elements of the Orthodox rite can be named: prayer and praise. In this way the Byzantine music is called to express, on the one hand, the sinner's suffering and misery fear of the Last Judgment and, on the other, the jubilation, gladness, and joy over the promised resurrection and salvation.

These two elements, which, in Eastern theology, constitute the “joy giving mourning”, are the core of the Orthodox rite.

Byzantine singing is – because of its structure – perfectly able to reflect the given liturgical atmosphere, because this true and real art encompasses the eight church modes, of which each has its own unique character, and through, which a great variety of feelings are expressed. It should be mentioned here that all scholars and Fathers of Byzantine music use the word, *ethos*, when speaking of the character of each church mode. It is a word that is much deeper and expressive than the word, “character”.

Byzantine music was justly called “the garb of the word”, because it serves firmly to express the meaning of the texts, which is concealed within the letters. It is one of the most important principles of Byzantine song properly to accentuate each word of a hymn and to take its meaning absolutely serious. The church modes are chosen according to, which can best reproduce intent and feelings of a given hymn. Thus almost all hymns dealing with repentance are sung in the diatonic *genos* and, preferably, in the eighth church mode (the plagal mode to the fourth church mode), which is best suited to express humility.

The fact must also be mentioned that the scales of the Byzantine music system are often combined in order to reflect the meaning of a text. For example, a hymn about the life of a saint, which, because of its joyful character, is sung in the diatonic *genos* (especially in the first authentic mode or its plagal mode). Supposing, however, that the text contains the phrase, “he has conquered sin”, then a musical sign will indicate that the word, “sin”, is now to be sung in the chromatic *genos*, for only the chromatic *genos* is capable of expressing passion and sorrow.

A second example is that of a *doxastikon*, which calls a person to justice, alms giving, and humility and, which ends with the phrase of the hymnographer, “in this way will God grant us the heavenly goods instead of the earthly ones”. To illustrate the different meaning of the two dimensions, the *melos* set the word, “heavenly”, to higher pitches of the scale, letting the word, “earthly”, sound on the lower end. This makes the text very expressive and individual theological truths are descriptively illustrated for the people. In general it can be said that Byzantine music as companion and interpreter of hymnography renders an immeasurable service to the cultic life of the church.

10. Epilogue

This paper on the new method of *analytica parasemantics* and today’s use of Byzantine music within Greek Orthodoxy does not claim to be complete. In the presentation and valuation of Byzantine music various and differing voices are sometimes heard. Certain areas require further scholarly investigation.

It is a fact, however, that Byzantine music was “born” within the liturgical life of Orthodoxy and had its formation in the Eastern rite. What is of importance, according to Orthodox understanding, is the realization of the intended

relationship of the human being with God. There is no doubt that the different characters of all eight church modes make it possible for human beings, who are aware of being mute and undeserving before God, to praise him and through the music to express their feelings.

Franz Karl Praßl

Das orthodoxe Stundengebet und seine poetischen Elemente

1. Stundengebet als Gemeindegebet

Gemäß dem Auftrag des Herrn sollen Christen „allzeit beten und darin nicht nachlassen“ (Lk 18,1). „Betet ohne Unterlass“ (1 Thess 5,17) mahnt auch der Apostel Paulus. Die Erfüllung dieser Lebensregel hat im Stundengebet der Kirchen eine ihrer wesentlichen Gestalten bekommen. Nach dem Brauch der jüdischen Gemeinden versammeln sich von Anfang an die Christen in Jerusalem und anderswo am Abend und am Morgen zum gemeinsamen Gebet, manche beten auch zur dritten, sechsten und neunten Stunde. Bedeutsam werden die Gebetsversammlungen am ersten Tag der Woche, dem Auferstehungstag, die in der Feier der Eucharistie ihren Höhepunkt erfahren. Zur selbstverständlichen Tradition gehört es seit den Tagen der Apostel, dass Stundengebet Sache der gesamten Gemeinde ist. Das Volk Gottes selbst ist zum regelmäßigen Gebet gerufen, und nicht nur seine Vorsteher oder Gläubige, die stellvertretend für andere beten, wie es auch zum Selbstverständnis des Mönchtums gehört. Stundengebet als Gemeindegebet, das ist bis zum heutigen Tag lebendige Tradition in den orthodoxen Kirchen. Man kennt dieses Prinzip auch von anglikanischen Gemeinschaften, seit dem 2. Vatikanum bemühen sich viele Katholiken um die Wiederherstellung dieses altchristlichen Brauchs. Ein Blick in das deutsche evangelische Gesangbuch zeigt, dass Kirchen der Reformation ebenfalls dieses Anliegen realisieren.

Gottesdienst als Feier der Gemeinde kann und muss freilich in unterschiedlichen kulturellen Situationen auch sehr unterschiedliche äußere Ausdrucksformen annehmen. Bei der einer gemeinsamen Feier, etwa einer orthodoxen Vesper, kann man mit dem Hintergrund von Gottesdiensterfahrungen in West- und Nord-europa sehr leicht zu falschen Einschätzungen kommen, wenn man das, was man sieht, aufgrund eigener Erfahrungen und Gewohnheiten interpretiert. So ist etwa das hörbare Mitbeten und Mitsingen kein Indikator für das „Mittun“ der Gläubigen. Dieses zeigt sich nach außen eher im Mitvollzug ritueller Gesten, wie z.B. dem Bekreuzigen, die ausdrücken, dass die Beterin und der Beter mit Leib, Geist und Seele „voll bei der Sache sind“, um es mit einer deutschen Redewendung auszudrücken. Die volle innere Teilnahme, die Konzentration der Seele und des Geistes auf die Begegnung mit Gott, hat auch ihren körperlichen Ausdruck. Wie weit nun die Gemeinde selbst einige Teile der Gottesdienste singt, das ist von Land zu Land je nach örtlichen Gewohnheiten sehr unterschiedlich. Die Vielfalt und Fülle der ständig wechselnden hymnischen Elemente der Gottesdienste verlangt es von Natur aus, dass Spezialisten, wie der Kantor (*Psalter*) oder der Chor

stellvertretend für alle den Gesang tragen. Gemeindeliturgie heißt auch, dass diese immer eine Einladung an alle ist, sich in das immerwährende Gebet der Kirche einzufügen und nach Maß der eigenen Möglichkeiten hineinzubeben. So kommen eben die Gläubigen zum Gebet, wie sie dazu fähig sind und wie es ihnen möglich ist. Auch hier gilt das Prinzip der *Ökonomie*, es gibt keine äußere „Sonntagspflicht“, sondern jeder hält es nach seinem Gewissen, so gut er kann.

2. Zur Entwicklung der heutigen Gestalt des Stundengebets

Die Gestalt der heutigen byzantinischen Tagzeiten ist in ihren wesentlichen Zügen im 14. Jahrhundert festgeschrieben worden. Der vollständige Zyklus der Tagzeiten besteht aus: *Hesperinos* (Vesper), *Orthros* (Morgengebet, ~ Matutin und Laudes), kleine Horen *Proti*, *Triti*, *Ekti*, *Enáti* (1., 3., 6., 9. Stund, Prim, Terz, Sext, Non), Zwischenhoren zu den kleinen Horen – *Typika*, *Apodeipnon* (Spätabendgebet, Komplet), *Mesonyktikon* (Mitternachtsgebet). Dies ist das Ergebnis einer Vielzahl von Austausch- und Verschmelzungsprozessen verschiedener Gebetstraditionen, die hier nur andeutungsweise dargestellt werden können. Die wichtigsten davon sind die Gebetsordnungen der Patriarchate von Jerusalem und Konstantinopel. Zwischen dem 9. und dem 13. Jahrhundert wird das altherwürdige Offizium von Jerusalem im Zentrum des Reiches, in Konstantinopel, rezipiert. Es vermischt sich mit der örtlichen Tradition. In dieser adaptierten Form strömt es wieder an den Ursprungsort zurück, so dass sich eine einigermaßen gemeinsame byzantinische Form in den alten Patriarchaten durchsetzt. Einen ähnlichen Weg ging ja auch die römische Liturgie, die im Frankenreich eine adaptierte Gestalt erhielt und so nach Rom zurückkam. Ein weiteres wichtiges Element ist die Berührung und Durchdringung von Gemeindegebet und Mönchsgebet, das Ineinanderfließen vom sogenannten Kathedraloffizium mit dem Mönchsoffizium. Zu den Hauptgebetszeiten am Abend und Morgen und den Gebeten am Tag (Terz, Sext, Non), die schon aus der jüdischen Tradition bekannt sind, brachten die Mönche in den Zyklus der Horen weitere Gottesdienste ein: das Mitternachtsgebet – *Mesonyktikon*, die erste Stunde – *Proti*, welche der lateinischen Prim entspricht, das Spätabendgebet – *Apódeipnon*, vergleichbar mit der Komplet, sowie noch Zwischenstunden zu den Tageshoren, die *Typika*. Ein nachhaltiger Beitrag monastischer – urbaner – Traditionen zu Morgen- und Abendgebet ist die Einfügung des kursorischen Psalmengebets. Die 150 Psalmen sind in 20 Abschnitte – *Kathisma* genannt – eingeteilt, die im Laufe einer Woche beginnend mit der ersten Vesper des Sonntags alle in *Orthros* und *Hesperinos* eingefügt sind. (In der großen Fastenzeit wird der Psalter zweimal pro Woche vollständig gebetet). Gemäß dem Prinzip der „Akribie“ findet dies in Klöstern häufig statt, nach der „Ökonomie“ wird gerade im Pfarrgottesdienst das Psalmengebet oft ausgelassen. Ausgewählte Verse aus dem 1. *Kathisma*, beginnend mit Psalm 1, werden in der slawischen Tradition zur feierlichen Vesper öfters in größeren Vertonungen gesungen (Blažen muž, allilulia – Selig der Mann).

Seit dem 8. Jahrhundert gewinnt das Kloster Studíou – dessen Ruinen man noch in Istanbul mit Wehmut besichtigen kann –, auf die Liturgie der Reichshaupt-

stadt Konstantinopel einen wachsenden Einfluss. Das Kloster folgt dem sogenannten „Typikon des Sabas-Klosters“ in der Nähe von Jerusalem. Das *Typikon* ist jenes Buch, das die Gottesdienstordnungen im Detail verzeichnet, vergleichbar etwa mit einem *Liber Ordinarius* oder *Direktorium*. Die in Konstantinopel popularisierte Liturgie dieser nach dem auch heute noch bedeutenden palästinensischen Wüstenkloster benannten Ordnung, die selbst Ergebnis einer Symbiose vieler Traditionen ist, bringt in das sich festigende byzantinische Offizium jenes Element ein, das besonders charakteristisch für das orthodoxe Stundengebet ist: die umfangreiche und ausufernde Hymnographie, die Breite und Fülle der liturgischen Dichtung. Mit der damals neuen Gesangsgattung des Kanon kamen im 8. Jahrhundert die zeitgenössischen Schöpfungen der Sabas-Mönche Andreas von Kreta, Kosmas von Majuma und Johannes von Damaskus zu weiter Verbreitung und einer bis heute anhaltenden Popularität.

3. Zur Bedeutung der Hymnographie im Stundengebet und im Leben der Christen

Die Hymnographie macht die besondere Spiritualität und die mystagogische Kraft des byzantinischen Offiziums aus. Sie stammt zu wesentlichen Teilen aus der Jerusalemer Tradition und war dort etwa zur Zeit der Pilgerin Aetheria Bestandteil eigener Feiern, die sich jedoch bald mit dem Stundengebet vermischt haben. Die Hymnographie drückt am besten jenes theologische Grundprinzip aus, das sich im Stundengebet fundamental verwirklicht: die Anamnese. Stundengebet ist Christusgedächtnis, ja Heilsgedächtnis. Dies konnte sich in Jerusalem auch dramatisch „vor Ort“, an den Stätten des Heils entfalten, wie Aetheria eindrücklich schildert. Das Heilsmysterium entfaltet sich vor allem in der liturgischen Dichtung im Kirchenjahr und gipfelt Woche für Woche in den Hymnen für die Feier des Sonntags mit seiner Vigil, die ganz vom Gedächtnis der Auferstehung geprägt ist. Der Sonntag als der *dies Christi*, wie ihn Adam von St. Victor in seinem Sonntagshymnus eindrücklich bezeichnet hat, ist das Zentrum christlicher Identität. Er verweist auf den Sonntag der Sonntage, und hält dieses im Bewusstsein lebendig. Die anamnetisch-doxologische Ausrichtung der liturgischen Dichtung bedeutet eine hymnische Theologie, die sich dem Mysterium staunend nähert und nicht diskursiv. Anamnese und Doxologie – Heilsgedächtnis und Lobpreis – sind die Grundfunktionen liturgischer Dichtung, damit verbunden ist ihre eminente dogmatische Funktion. Es wird der rechte Glaube singend gefeiert: Orthodoxie als Orthopraxis. Was gesungen wird, wird auch geglaubt, und was geglaubt wird, wird auch gesungen. Gerade in diesem Punkt darf inhaltlich zu Recht Luther zitiert werden: *So sie's nicht singen, so gläuben sie's nicht*. Daraus folgt auch die eminente katechetische Funktion der liturgischen Dichtung im Stundengebet: Viele Gesänge, vor allem Troparien, sind jene „Kurzformeln des Glaubens“, die das Fundament religiöser Erziehung neben der Einübung in die gottesdienstliche Praxis ausmachen und somit vergleichsweise die poetisch-doxologische Funktion von Katechismussätzen erfüllen.

4. Die Grundstruktur von *Hesperinos* und *Orthros*

Die beiden Hauptgebetszeiten *Hesperinos* (slawisch: Večernja) und *Orthros* (slawisch: Utrenja) haben je eine feriale (für die Wochentage) und eine festliche (für Sonn- und Feiertage) Ausprägung. Hier ist die Struktur der festlichen Form wieder gegeben. Während in der griechischen Tradition Abend- und Morgengebet immer beim ursprünglichen Zeitansatz bleiben, wird in der slawischen Tradition vor Sonn- und Festtagen Abendgebet und Morgengebet zu einer großen Vigilfeier zusammengezogen: die große Nachtwache (*Vsenoščnoje bdenije*). Der griechische Ritus kennt eine Verbindung von *Orthros* und Göttlicher Liturgie (Eucharistiefeyer) am Sonntag.

Griechische und slawische Tradition unterscheiden sich in Details, auf die hier nicht eingegangen werden kann, nicht jedoch in den Grundstrukturen. Nach Meinung zahlreicher Forscher haben sich bei Differenzen ältere Gewohnheiten eher in der slawischen Ordnung erhalten, während die griechische sich weiterentwickelt hat.

Der *Hesperinos* beginnt nach den üblichen Eröffnungsgebeten mit dem Eingangspsaln 104(103), dem Lob des Schöpfers, dessen Walten Tag und Nacht regiert. Währenddessen betet der Priester still die Abendgebete aus dem alten konstantinopolitanischen Kathedraloffizium. Der großen Friedenslitanei (*Ektenie*) folgt das Psalmen-*Kathisma*.

Der zweite Teil des *Hesperinos* enthält älteste Elemente der christlichen Abendliturgie: das Luzernar. Es werden nun die Lichter entzündet, der Diakon bräuchert Altar, Ikonen und Gemeinde, dazu werden die Luzernarpsalmen 141(140), 142(141), 129(128) und 117(116), in deren letzte 8 Verse Stichiren – kurze Dichtungen – eingeschoben werden, die die theologischen Inhalte des Sonn-, bzw. Festtages ansprechen. Psalm 141 (*Kyrie ekekraxa*, Herr ich rufe zu dir, erhöre mich) ist wegen seines zweiten Verses der alte Abendpsalm der Kirche: *Wie Weihrauch steige mein Gebet auf vor dein Angesicht, meiner Hände Erhebung sei wie ein Abendopfer*. Auf den kleinen Einzug, eine Prozession, folgt als Höhepunkt dieses Abschnitts des Gesangs einer der ältesten christlichen Hymnen, des *Phos hilaron*.

Du heiteres Licht heiliger Herrlichkeit des unsterblichen, heiligen, himmlischen Vaters: Jesus Christus. Gekommen zum Untergang der Sonne schauen wir das Abendlicht und singen in Hymnen Gott, dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist. Wahrhaft würdig bist du, allzeit mit geziemenden Liedern gefeiert zu werden, Sohn Gottes, Lebensspender, Dich verherrlicht das All.

Es folgen Lesungen, denen jeweils ein Responsorium, das Prokimen, vorausgeht.

Ein dritter, die Vesper beschließender Teil beginnt mit der *Inständigen Ektenie*, deren Bitten jeweils mit einem dreimaligen *Kyrie eleison* beantwortet werden, der Abenddoxologie und einer weiteren Bittlitanei.

Vor hohen Festen wird an dieser Stelle die *Litia* eingeschoben, das große Fürbittgebet, zu dem die Liturgen in den Vorraum der Kirche – den *Narthex* – ziehen.

Es folgt wiederum an den gewohnten Plätzen eine Gruppe von poetischen Hymnenstrophen, die *Aposticha*, die in den Lobgesang des greisen Simeon, das *Nunc dimittis*, münden. Zu den Abschlussgebeten gehören u.a. Trishagion und Vater unser sowie das kurze Festlied des Tages, das *Apolytikion* oder *Tagestroparion*, sowie Segen und Entlassung.

Vor hohen Festen wird wegen der Vigilien noch Brot, Wein und Öl gesegnet. Der Vorsteher reicht den Gläubigen ein Stück Brot und salbt die Stirn mit Öl. Nach slawischem Brauch geschieht dies während des *Orthros*.

Das Morgengebet, der *Orthros*, hat drei Hauptteile: Nächtliches Psalmengebet – Gesang des Kanons – Morgenlob.

Nach der üblichen Eröffnung wird das „Königliche Offizium“ dem eigentlichen Psalmengebet vorgeschaltet. Dies sind die Psalmen 19 und 20 mit einigen weiteren Gebeten als Fürbitte für Kaiser oder König, Stifter, Volk und Vaterland.

Das nächtliche Psalmengebet, der typisch monastische Anteil dieser Hore, beginnt mit dem *Hexapsalmos*, einer feststehenden Reihe von sechs Psalmen: 3, 38(37), 63(62), 88(87), 103(102), 143(142). Psalm 3 spricht vom Aufstehen zu nächtlicher Stunde, Psalm 63 ist ein „klassischer“ Morgenpsalm, in dem das Wachen zur frühen Morgenstunde einer Gott suchenden Seele ausgedrückt ist. Währenddessen betet der Prieser still die 12 Morgengebete des alten Kathedraloffiziums. Auf die dem Eröffnungsteil zugeordnete Friedenslitanei folgt ein feierliches *Responsorium* (Gott, der Herr, ist uns erschienen), sowie das *Tagestroparion* und das *Troparion* zu Ehren der Gottesmutter, das *Theotokion*.

Das eigentliche Psalmengebet besteht aus drei *Kathismen* des Psalters, die von der kleinen *Ektenie* sowie von kurzen Hymnen umgeben sind. Jedes *Kathisma* besteht aus einer dreifachen Stasis zu je 2 oder Psalmen.

Es folgt nun ein Teil, der den von Aetheria beschriebenen Jerusalemer Auferstehungsvigilien entspricht. Den Anfang macht der feierliche *Polyelos* („viel Erbarmen“), die Lobpsalmen 135(134) und 136(135) [„denn ewig währt sein Erbarmen“], die am Sonntag in die Auferstehungs-*Evlogitaria* („Loblieder“) münden. Dazu werden die Lichter entzündet, und Kirchenraum, Liturgen und Gläubige inszeniert. An Festtagen wird die Festikone in die Mitte der Kirche getragen. Es folgen die kleine *Ektenie* und ein poetischer Gesang. An Sonntagen werden nun die Stufengesänge gesungen – Auferstehungslieder –, die zum Höhepunkt der Lesung eines der 11 Auferstehungsevangelien führen. Das Evangeliar wird nun den Gläubigen zum Kuss gereicht, ein Auferstehungshymnus meditiert die gehörte Verkündigung der Auferstehung:

Die Auferstehung Christi haben wir geschaut, so lasset uns anbeten den heiligen Herrn Jesus, der allein ohne Sünde ist. Vor deinem Kreuz fallen wir nieder, o Christus, und deine heilige Auferstehung besingen und verherrlichen wir. Denn du bist unser Gott, außer dir gibt es keinen anderen. Deinen Namen rufen wir an. Kommt, all ihr Gläubigen, lasst uns anbeten die heilige Auferstehung Christi. Denn siehe, durch das Kreuz ist Freude gekommen in die ganze Welt. Wenn wir allzeit den Herrn loben, preisen wir seine Auferstehung. Er hat wegen seiner Leiden am Kreuz durch seinen Tod den Tod zertreten.

Den Abschluss dieses ersten großen Teils bildet der Psalm 50 mit seinen poetischen Einschüben.

Der zweite Teil ist der Gesang der Kanones, die mit neun biblischen *Cantica* verbunden sind, den Oden. Häufig sind nach der liturgischen Ordnung auch mehrere Kanones miteinander zu kombinieren. Über den Ablauf dieses Elements wird bei der Behandlung der Gattung Kanon noch zu referieren sein. Der Kanon wird beendet durch einen weiteren hymnischen Gesang, dem sogenannten *Exapostilarion*, die mit dem Ruf *Heilig ist der Herr, unser Gott* eingeleitet werden. Die 11 sonntäglichen Exapostilarien werden übrigens dem Kaiser Konstantin VII. Porphyrogenetos (913-959) zugeschrieben.

Der dritte Teil des *Orthros* ist das Morgenlob – *Eni*. Im Zentrum stehen die schon in der Synagoge dafür verwendeten Lobpsalmen 148-150, die auch regelmäßiger Bestandteil der lateinischen Laudes waren. Natürlich sind auch diese mit *Stichiren* – kurzen poetischen Strophen – durchsetzt, die das Festgeheimnis oder das Thema des Tages beleuchten. Mit der *Ekphnese* – dem Ausruf *Ehre sei Dir, der du zeigst das Licht* wird die Große Doxologie eingeleitet, jener Hymnus, der inhaltlich dem lateinischen Gloria, sowie etlichen Psalmversen aus dem *Te Deum* entspricht und mit dem *Trishagion* schließt. Es folgt das Festtroparion.

Der Abschluss wird eingeleitet durch die *Inständige Ektenie* und die *Bittektenie*, die zur Entlassung überführen.

Diese Vollform der Feier wird an etlichen Orten zu finden sein, vor allem in Klöstern. Im pfarrlichen Bereich, auch an Kathedralen, ist mit Kürzungen zu rechnen, die oft örtlichen Gewohnheiten entsprechen und auf kein einheitliches Schema zu bringen sind.

5. Die wichtigsten poetischen Gattungen des Stundengebets

„Ostkirchliche Hymnen“ ist ein im Westen gerne gebrauchter Begriff, der allerdings in seiner undifferenzierten Verwendung problematisch ist. Der von Kilian Kirchoff gewählte Buchtitel *Hymnen der Ostkirche* für die Übersetzung des *Oktoechos* wendet sich wohl an den Verständnishorizont des westlichen Lesers. *Wir singen dir in Hymnen*, ist in den Gebetstexten ein häufig vorkommender Topos. Dieser meint primär den Charakter eines Gesanges, nicht jedoch eine Gattungsbezeichnung. Johann von Gardner verwendet in seinem Lehrbuch den Begriff für einen feierlichen Lobgesang und zählt dabei auch das *Phos hilaron* auf, das häufig als „Abendhymnus“ bezeichnet wird. Im Horologion heißt es einfach: *to phos hilaron* oder *epilychnios eucharistia* – Lichtdanksagung. Die Dichtungen der Stundengottesdienste werden in den liturgischen Büchern jedoch nach ihren Gattungen bezeichnet. Daneben gibt es auch Bezeichnungen, die auf eine bestimmte Aufführungspraxis anspielen, oder Inhalte benennen, wie z.B. Gesänge zu Ehren der Gottesmutter oder des heiligen Kreuzes. Die wichtigsten dieser Gattungen sind: **Stichiron** – **Troparion** – **Kontakion** – **Kanon**. Das meiste Material ist in Büchern gesammelt, die das Repertoire nach dem liturgischen Jahr anordnen. Die Gesänge der Fastenzeit stehen im *Triodion*, die Gesänge der Osterzeit im *Pentekostarion*. Für

die Zeit außerhalb des Osterkreises steht der *Oktoechos*, der das Repertoire in einem Zyklus von acht Wochen nach den acht Kirchentönen ordnet. Die Eigentexte für die Heiligenfeste stehen in den Monatsbüchern, den *Minäen*. Dazu gibt es noch das *Hirmologion* mit den Leitstrophen des Kanons, das *Sticherarion* und das *Kondakarion* als spezielle Sammlungen.

5.1. Stichiron

Das *Stichiron* (Plural: *Stichira*) ist ein Vers, bzw. eine Kurzstrophe, die zwischen Psalmverse eingeschoben wird, so z.B. bei den Luzernarpsalmen der Vesper oder den Laudespsalmen im *Orthros*. Seit dem 4. Jahrhundert werden poetische Texte zwischen Psalmverse eingeschoben. Dieser Brauch entwickelte sich außerhalb des Mönchtums in Jerusalem und Antiochia. Die *Stichira idiomela* haben, wie der Name sagt, eine individuelle Melodie, die *Stichira automela* enthalten die Modellmelodien, die *Stichira prosomoia* sind Kontrafakturen, die sich nach einer vorhandenen literarisch-musikalischen Struktur ausrichten, nach den *automela*. Bestimmte *Stichiren* sind nach ihrem Inhalt benannt, wie etwa die *Stichera Anastasima*, die Auferstehungs*stichiren*. *Stichiren* behandeln und entfalten das Thema eines liturgischen Tages, sie kreisen oft assoziativ fortschreitend jene Themen, auf die die Aufmerksamkeit der Zuhörer gelenkt werden soll. Als Beispiel geben wir die *Stichiren* zum Luzernar am 6. Jänner, dem Hochfest der Theophanie, bei dem nicht die „Heiligen Drei Könige“ im Mittelpunkt stehen, sondern die Taufe Jesu im Jordan als Offenbarung seiner Gottheit. Die Texte kreisen meditativ um die biblischen Berichte.

Unseren Erleuchter, der jeden Menschen erleuchtet, sah zur Taufe kommen der Vorläufer. Freude ergreift ihn und Zittern, mit der Hand weist er auf ihn und sagt zu den Leuten: Dieser ist es, der Israel erlösen wird, und vom Tode uns befreien. Der du ohne Sünde bist, Christus, unser Gott, Ehre sei dir.

Vor unserem Erlöser, der von seinem Knecht sich taufen ließ, und durch des Geistes Ankunft bezeugt ward, erschrakten die himmlischen Heere, denn vom Himmel kam des Vaters Stimme: Dieser, den mit seiner Hand der Vorläufer jetzt tauft: mein Sohn ist er, mein Geliebter, an ihm hab ich mein Wohlgefallen. Christus unser Gott, Ehre sei dir.

Des Jordans Wogen nahmen dich, den Quell des Lebens auf, und in Gestalt einer Taube stieg der Tröster Geist hernieder. Sein Haupt beugt nun, der da beugte die Himmel, und zum Schöpfer spricht das Geschöpf: wie kannst du verlangen, was über mich hinausgeht? Ich sollte verlangen, von dir getauft zu werden! Der du ohne Sünde bist, Christus, unser Gott, Ehre sei dir.

Retten wolltest du den verirrtten Menschen, und du scheutest dich nicht, anzunehmen Knechtes Gestalt. So kam es dir auch zu, o Herr, und Gott, auf dich zu nehmen alles, was uns entspricht. Und als du im Fleische, mein Heiland wurdest getauft, da ward uns zuteil die Vergebung. Deshalb rufen wir zu dir: Christus, unser Gott, Ehre sei dir.

Vor dem Vorläufer neigtest du das Haupt, und zertratest der Schlange den Kopf. Du stiegst in die Flut und hast erleuchtet alle Wesen, auf dass sie dich, o mein Heiland, verherrlichen, den Erleuchter unserer Seelen.

Ausgehend von einer paraphrasierenden Erzählung der biblischen Geschehnisse wird Heilsgeschichte besungen. Das Ereignis der Taufe Jesu wird in Hinblick auf den Beter gedeutet: Die Taufe Jesu ist unsere Befreiung und Erlösung, durch diese Offenbarung werden wir erleuchtet. Diese *Stichiren* werden einem Johannes Monachos zugeschrieben, möglicherweise ist damit Johannes von Damaskus gemeint. Viele Dichtungen sind anonym überliefert, als Hymnographen sind immer wieder auch bedeutende kirchliche Persönlichkeiten ausgewiesen, wie etwa der Patriarch Sophronios von Jerusalem (634-638), von dem die *Stichira idiomela* für die Weihnachtszeit stammen.

5.2. Troparion

Der Begriff *Troparion* kann mit Richtung, Tonart, rhetorische Wendung wiedergegeben werden. Das *Troparion* ist ähnlich wie die vorhergehende Gattung der *Stichera* eine poetische Strophe, ein Kurzhymnus. Es ist in manchen Aspekten der entwickelten lateinischen Antiphonendichtung vergleichbar. Der Begriff umfasst mehrere Bedeutungen. So ist *Troparion* das Hauptfestlied eines Tages, das *Apolytikion* der Vesper. Weiters ist *Troparion* ein Vers im Komplex der Kanondichtung (siehe unten), also Bestandteil eines größeren Ganzen. Die Grenzen sind formal gesehen gegenüber dem *Stichiron* fließend. In manchen Beschreibungen wird das *Stichiron* auch als eine Form des *Troparions* gesehen. Die Unterscheidung ist leichter durch die liturgische Funktion. Die Tropariendichtung ist der Ausgang der byzantinischen Hymnographie. Aus dieser gefestigten Kleinform haben sich auch die Großformen entfaltet. Viele *Troparien* werden nach ihrem Inhalt bezeichnet, so z.B. das *Theotokion*, ein meist dogmatisches Lied über die *Thetokos*, die Gottesgebärerin. Die Haupttroparien eines Festes haben eine eminente katechetische Funktion: diese Festlieder bilden einen fixen Kern des hymnisch erlernten Glaubenswissens. Verschiedene *Troparien* sind der tägliche Begleiter im geistlichen Leben der einzelnen Christen.

Am Fest der Theophanie wird das Mysterium dieses Tages folgendermaßen zusammengefasst:

Als du Herr im Jordan getauft wurdest, wurde offenbar die Anbetung der Dreifaltigkeit. Denn des Erzeugers Stimme gab dir das Zeugnis, da er dich den geliebten Sohn nannte. Und der Geist in Gestalt einer Taube verkündete des Wortes Untrüglichkeit. Der du erschienen bist, Christus, unser Gott, und die Welt erleuchtet hast, Ehre sei Dir.

Das *Troparion* vom Fest der Verklärung Christi (6. August) lautet:

Du wurdest verklärt auf dem Berge, Christus Gott, und zeigtest deinen Jüngern Deine Herrlichkeit, soweit sie diese zu ertragen vermochten. Lass aufstrahlen auch uns Sündern Dein ewiges Licht auf die Fürbitte der Gottesgebärerin, Spender des Lichtes, Ehre sei dir.

Am Hochfest der Entschlafung der allerheiligsten Gottesgebälerin, dem 15. August, wird die Erzählung vom Heimgang der Gottesmutter im folgenden *Troparion* gebündelt:

Im Gebären hast du die Jungfräulichkeit bewahrt, im Entschlafen die Welt nicht verlassen, o Gottesgebälerin. Du bist hinübergegangen zum Leben, die du bist des Lebens Mutter, und durch deine Fürbitten erlösest du vom Tode unsere Seelen. Das Ostertroparion schließlich besingt die Auswirkungen der Auferstehung: Christus ist erstanden von den Toten, im Tode hat er den Tod vernichtet und denen in den Gräbern das Leben in Gnaden gebracht.

5.3. Das Kontakion

Das *Kontakion* ist die ältere Großform der byzantinischen liturgischen Dichtung. Seine Hochblüte begann an der Wende vom 5. zum 6. Jahrhundert. Es wurde etwa ab dem 8. Jahrhundert von der zweiten Großform der Hymnendichtung, dem Kanon, in den Hintergrund gedrängt. Der Name leitet sich von *kontax* – Stab her, von jenem Stäbchen, um das der Text des Gesangs gerollt worden ist (ähnlich der lateinischen Exsultetrolle). Das *Kontakion* ist ein Festlied, das sich nicht unmittelbar auf Psalmvers oder Cantica bezieht, sondern eigenständigen Ursprungs ist. Eigentlich gehört es zur Gattung der Predigt. Das *Kontakion* ist eine metrische Homilie, eine poetische Festerklärung, die auch im ersten Jahrtausend nach der Evangelienlesung vorgetragen worden ist. Das *Kontakion* besitzt Ähnlichkeiten mit Formen der syrischen Hymnendichtung, ein Syrer war auch der Hauptvertreter dieser Gattung: Romanos der Melode († 573), der zu den meisten Festen des Jahres eine Dichtung hinterließ. Sein bekanntestes *Kontakion* ist der Hymnus *Akathistos*, ursprünglich ein Festlied für den 25. März, das Fest der Verkündigung des Herrn (*Evangelismos*). Weitere bedeutende *Kontakiendichter* sind im 6. Jahrhundert Anas-tasios und Kyriakos sowie der Patriarch Sergios von Konstantinopel (610-638).

Die Vollform des Gesangs nennt zuerst den Titel, den Autor und das *Akrostichon*, dem die einzelnen Strophen zu Grunde liegen. Das eigentliche Gedicht beginnt mit einer Einleitung, dem Proemion. Dessen letzter Satz erfüllt die Funktion eines Kehrsverses, der nach jeder weiteren Strophe wiederholt wird und die Klammer des Ganzen bildet: das *Kukulion*. In einem anderen Versmaß als die Eingangsstrophe folgt nun eine Reihe (bis zu 24) von gleich gebauten Strophen, *Ikos* (Haus) genannt, die jeweils mit dem Kehrsvers, dem *Kukulion*, enden. Dieses wurde ursprünglich einmal von der Gemeinde gesungen.

In der heutigen liturgischen Praxis ist das *Kontakion* reduziert auf das Proemion und den 1. *Ikos*, wobei das Proemion den Namen *Kontakion* erhalten hat, *pars pro toto*. Nur wenige dieser Kurzformen haben mehr als einen *Ikos*. Das *Kontakion* wird heute im *Orthros* gesungen, und zwar als Einschub nach dem zweiten Abschnitt des Kanons, nach der 6. Ode, sowie in der göttlichen Liturgie vor dem *Trishagion*.

Ein *Kontakion* des Romanos ist das von Ostern:

Proemion: Obgleich ins Grab hinabgestiegen, Unsterblicher, hast du doch dem Hades die Kraft gebrochen und bist auferstanden als Sieger, Christus, Gott, der du den Myrrhenträgerinnen gesagt hast: Freuet euch! und deinen Aposteln Frieden geschenkt hast:

denn du gibst den Gefallenen die Auferstehung.

Ikos: Vor dem Morgengrauen suchten die myrrhentragenden Frauen den Tag, wie die Sonne, die einst, vor dem Sonnenuntergang im Grabe versank; zu diesem eilten sie und riefen einander zu: O Freundinnen, kommt, lasst uns mit duftenden Würzstoffen salben den Leib dessen, der das Leben hervorquellen lässt und gleichzeitig im Grabe liegt und den gefallenen Adam erweckt. Lasst uns eilig gehen und wie die Weisen anbeten und Geschenke dem darbringen, der nicht mit Windeln, sondern mit Grablinnen umwickelt ist. Lasst uns weinen und rufen: Stehe auf, Gebieter, denn du gibst den Gefallenen die Auferstehung.

Im *Kontakion* wird üblicherweise in der Einleitungstrophe das zentrale Thema eines Festes zusammengefasst und gleichsam als Inhaltsangabe präsentiert, die *Iko* entfalten dann dieses Thema, oft dramatisch, mit Dialogen und allen möglichen rhetorischen Feinheiten. Eine kompakte Zusammenfassung, dessen, was zu Weihnachten gefeiert wird, ist das Proemion des Weihnachtstkontakion von Romanos:

Heute gebiert die Jungfrau den Überseienden und die Erde gewährt dem Unzugänglichen eine Höhle. Engel lobsingem mit den Hirten, Weise ziehen mit einem Stern. Denn für uns wurde das Kind neugeboren, der urewige Gott.

5.4. Der Kanon

Die zweite Großform der byzantinischen Kirchendichtung entstand an der Wende vom 7. zum 8. Jahrhundert, wiederum im Kontext der Liturgie von Jerusalem. Ein erster Hauptvertreter ist der Bischof Andreas von Kreta († 740), der zunächst Mönch im Kloster des heiligen Grabes zu Jerusalem war. Von ihm stammt der sogenannte Große Kanon, der Bußkanon für die große Fastenzeit mit 250 einzelnen *Troparien*. Dieser wird aufgeteilt im *Mesonyktikon* der Fastenwochen mit großer Konsequenz in den Klöstern gesungen. Zu seiner rituellen Ausgestaltung gehören drei große *Metanien* pro Strophe – das Hinfallen des ganzen Körpers zum Boden als Zeichen der Buße. Eine große Blüte erlebte die Kanondichtung in der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts in Jerusalem. Johannes von Damaskus († 750) war ein fruchtbarer Hymnograph. Sein bedeutendstes Werk ist der Osterkanon, der sogenannte Goldene Kanon *Anastaseos imera* – Tag der Auferstehung. Des Dichters Bilderwelt ist nicht zuletzt von syrischer Kirchendichtung beeinflusst (z.B. Ephraim). Ihm zur Seite stand in Jerusalem Kosmas von Majuma bzw. Jerusalem. Von ihm stammen z.B. die Kanones von Epiphanie und Pfingsten. Im 9. Jahrhundert schrieb Theophanes Graptos (775-845) zahlreiche Kanones für die Wochentage. Im Studiou Kloster zu Konstantinopel wirkte Theodoros Studites (759-826) als bedeutender Hymnograph, der Patriarch Photios (810- nach 886) hinterließ zahlreiche Kanones zu Ehren der *Theotokos*. Auch eine Hymnographin erlangte poetische Ehren, die Nonne Kassia (* 810). Der wichtigste Autor für Kanones zu Ehren der

Heiligen ist Joseph der Hymnograph (818-886) aus Sizilien. Er wirkte u.a. auch in Konstantinopel. Die süditalienische Tradition der Hymnographie wird auch noch greifbar im 11. Jahrhundert in der Schule von Grottaferrata, jenem griechischen Kloster vor den Toren Roms, das heute noch zeigt, wie eng westliche und östliche Tradition des Christentums einmal in Süditalien bis nach Rom hinein verbunden waren. Das Repertoire an Dichtungen ist riesig, es gibt auch eine Menge an regionalen Überlieferungen. Nur ein Teil des bekannten Repertoires steht in den liturgischen Büchern. Die Repertoirebildung ist nicht abgeschlossen, denn auch heute verfassen die offiziellen Hymnographen neue Dichtungen für neue Feste. Viele Feste haben in der liturgischen Ordnung zwei Kanones, die miteinander verbunden werden (siehe Beispiel Pfingsten). Es gibt keinen Tag des Jahres, der nicht wenigstens einen Kanon hätte.

Seinen primären Platz hat der Kanon heute als Mittelteil und Zentrum des *Orthros*. Darüber hinaus wurde der Kanon die formbildende Kraft für eine Vielzahl anderer Gottesdienste, die zumindest teilweise nach diesem Modell strukturiert sind, wie z.B. Toten- oder Gedächtnisgottesdienste. Der Kanon ist eine außerhalb der Eucharistiefeyer weithin präasente Gattung.

Die Kanondichtung ist ursprünglich eng verbunden mit neun biblischen *Cantica*, den sogenannten Oden, die in sich einen Zyklus bilden:

Das Siegeslied des Mose (Ex 15,1-19) – Das Todeslied des Mose (Dtn 32,1-43) – Das Loblied der Prophetin Anna (1 Kön 2,1-10) – Das Gebet des Propheten Habakuk (Hab 3,1-19) – Das Gebet des Propheten Jesaja (Jes 26,1-21) – Das Gebet des Propheten Jona (Jona 2,3-10) – Das Loblied der Jünglinge im Feuerofen, Teil 1 (Dan 3,26-45) – Das Loblied der Jünglinge im Feuerofen, Teil 2 (Dan 3,51-90) – *Magnificat* und *Benedictus* (Lk 1.46b-55.68-79).

Die Dichtung durchsetzte ursprünglich die einzelnen Verse dieser Oden, im Laufe der Entwicklung ließ man den Bibeltext aus und die liturgische Dichtung blieb übrig. Die biblischen Oden selbst werden selten gesungen, wenn, dann in der großen Fastenzeit in einigen Klöstern.

Gemäß den neun biblischen Oden ist der Kanon ein Zyklus von 9 Gedichten, die ebenfalls Ode heißen. Jede Ode hat eine Kopf- bzw. Modellstrophe, den *Hirmos*. Diesem *Hirmos* sind dann alle weiteren Strophen, die *Troparien*, im Versmaß nachgebildet. Da die zweite Ode wegen ihres düsteren Charakters im Regelfall ausgelassen wird, besteht der Kanon im Normalfall aus acht Oden, gezählt wird freilich 1,3 bis 9. Die letzte Ode ist also mathematisch gesehen die achte, idell jedoch die neunte. Jeder *Hirmos* kann ein anderes Vermaß und damit auch eine andere Melodie haben, was die Gattung poetisch und musikalisch wesentlich interessanter macht als die *Kontakiendichtung* mit ihren 24 eintönigen Strophen. **(Beispiel 1)** Dies wird allerdings nur im griechischen Original und in der altbyzantinischen Kirchenmusik sicht- und hörbar. Beim Übersetzen gehen diese literarischen Finessen meist verloren. In der slawischen Tradition etwa werden die *Hirmen* dann nach psalmodieartigen Modellmelodien gesungen. Der Kanon hat an seinem Anfang wiederum einen Titel, die Angabe von Autor, Kirchenton und Akrostichon. Meist bestimmt die Zahl der Buchstaben des Akrostichons die Zahl

der *Troparien*, die in den einzelnen Oden dem *Hirmos* folgen. Das Akrostichon ist jene Klammer, die die einzelnen Oden zu einem Zyklus zusammenbindet und damit zu einem formal geschlossenen Ganzen macht. Die Akrostichen können einfache Aussagen sein, wie *Wir feiern Pfingsten* oder theologische Kernsätze des Gedichtes, wie an Epiphanie: *Die Taufe ist die Reinigung der Sünde der Erdgeborenen*. Der Weihnachtskanon des Kosmas trägt das Akrostichon *Christus wurde Mensch und blieb doch Gott*. **(Beispiel 2)**

Den „Kanon pur“ gibt es freilich nur als literarische Form. In der Liturgie ist er eingebunden in eine Vielzahl von Ergänzungen und Zusätzen. Grundsätzlich werden *Hirmos* und *Troparion*, bzw. die *Troparien* untereinander mit einer kurzen Akklamation, einem *Epiphon*, verbunden, z.B. *Ehre sei dir, unser Gott, Ehre sei dir*. Vor dem vorletzten *Troparion* singt man den ersten Teil der kleinen *Doxologie* (*Ehre sei dem Vater ...*), vor dem letzten *Troparion* einer Ode den zweiten Teil (*Jetzt und immerdar ...*). Den Abschluss der Ode bildet die Wiederholung des *Hirmos*, die sogenannte *Katavasia*, der Gesang zum Hinabsteigen. Dazu verließen die Sänger ihre erhöhten Chorpulte und stiegen in die Mitte des Kirchenraumes hinab. Die Oden sind in drei Abschnitte gruppiert. Nach der dritten Ode singt man die kleine *Ektenie* und einen kurzen poetischen Text, die *Ipakoi* oder ein poetisches *Kathisma* (Gesang, bei dem man sitzt). Nach der 6. Ode folgt wieder die kleine *Ektenie* sowie das *Kontakion* mit seinem *Ikos*. Den Abschluss des Kanons bilden die kleine *Ektenie* mit dem *Responsorium* *Heilig ist der Herr, unser Gott* und dem *Exapostilarion*. Als **Beispiele** für Kanondichtung finden sie den Epiphanie-, den Pfingst- und den Osterkanon.

Beispiele

Kosmas

Ὁ Κινὸν τοῦ Κυρίου Κοσμῶ· οὐ ἢ Ἀκροστιχίς·
 Βασίλειον βόθρε γηγενὸν ἀμπεριβόθρε.
 Ὁδὴ α'. Ἦχος β'. Ὁ Εἰρμῶς.
Βοθρὸν ἀνεκάλυψε ποθρῆτα, * καὶ διὰ ἑρπῶς οὐλοῦσι
 Ὁ Θεοὶ, * ἐν αὐτῷ κατακαλύψας ἀντιπλοῦσι, * ὁ κρα-
 τῆας ἐν κολλῆσι = Κύριος· ἐπὶ δεξιῶσιν.
 Τροπάρια.
Ἰσθμὸν τὸν φερόμενον ἀνεκλάττει * βέβροσι Ἰορδάνου,
 καὶ δρεκόντων * κεφαλὰς ἐπιρριπτόντων ἐκβαλάττει, * ὁ
 Βασιλεὺς τῶν κίονων = Κύριος· ἐπὶ δεξιῶσιν.
Πρὸς τῆς Θεότητος αἰῶνα * οὐρα ὡλοῦν ἡμεροσημέ-
 ρως, * Ἰορδάνου περιβέλλεται τὸ νῆμα * ὁ οὐρανοῦς ἐκ
 Ἰερῶσιν = Κύριος· ἐπὶ δεξιῶσιν.
Τὸν βόθρον ὁ σπῆλιν τῶν ἀνθρώπων, * τούτους κα-
 θαρτῆς ἐν Ἰορδάνῃ, * οὐκ ἐδέχθησιν ἀνομιῶν, ὁ ἦν μῆνας,
 * τοὶ ἐν τῷ σπῆτι φωτίζε· Κύριος· ἐπὶ δεξιῶσιν.

1. KANON VON EPIFRANES

1. Ton. 1. Ode

IMMO: Die Tiefe des Meeres hieß Er sich öffnen / und führte die Seinen trocken hindurch / begrub in ihr aber die Feinde/ Er, der Herr, der Starke im Streit // denn Er wollte Sich verherrlichen.

Adam, den Todverfallenen erneuert der Herr in den Fluten des Jordan: und die Köpfe der dort stehenden Schlagenen zertrittt der König der Kosen: denn Er wollte Sich verherrlichen.

Der das unstoffliche Feuer seiner Gottheit in das stoffliche Fleisch gehüllt, der aus der Jungfrau fleischgewordene Herr: heut umhüllt Er Sich mit dem Wassern des Jordan, denn Er wollte Sich verherrlichen.

Der da abwascht die Sünden der Menschen, gleicht Sich ihnen freiwillig an, da im Jordan Er Sich reinigend läßt: und Er bleicht, was Er gewaschen, der Herr, der die in der Finsternis Sitzen den erleuchtet: dem Er wollte Sich verherrlichen.

Ὁδὴ γ'. Ὁ Εἰρμῶς.

Uρὸν ὁ θεός * τοῖς Βασιλείων ἡμῶν Κύριος, * ἀνα-
 κέρως χριστῶν αὐτοῦ ὄψων, * Παρθένου ἀνοικιστῆται·
 μαλεὶ δὲ πρὸς τὸ βάπτισμα· * δὸς, πιστοὶ βοήσομεν· *
 Οὐκ ἔστιν ἄγιος ὡς ὁ Θεὸς ἡμῶν, * καὶ οὐκ ἔστι δικαίος
 πληρὸν σου, Κύριε.

Τροπάρια.

Σταυρωθῆναι πρὸς ἡμεκωμένη θείως, σήμερον * εὐ-
 φραίνου, Χριστοῦ ἢ Ἐκκλησίας * ἐκ ὕδατος καὶ Πνεύματος
 * υἱοὶ γὰρ σοὶ γεννηθῆναι, * ἐν πιστοὶ ἀνακαίοντες· *
 Οὐκ ἔστιν ἄγιος ὡς ὁ Θεὸς ἡμῶν, * καὶ οὐκ ἔστι δικαίος
 πληρὸν σου, Κύριε.

Ἐπιγλήφῃ φωνῇ * ἐν τῇ ἑρήμῳ βοᾷ ὁ Προφήτης· * Χρι-
 στοῦ ἐπιμύσθησεν ἰδοὺ, * καὶ τῆρουσ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν·
 οὐδέως ἀνακαίοντες, * ἐν πιστοὶ ἀνακαίοντες· * Οὐκ
 ἔστιν ἄγιος ὡς ὁ Θεὸς ἡμῶν, * καὶ οὐκ ἔστι δικαίος πληρὸν
 σου, Κύριε.

3. Ode

ἠελιχ

Der Herr, der unsern Königen Stärke / und das Wort seiner Gesalbten erhöht / von einer Jungfrau ward Er geboren / und kommt zur Taufe/ Ihn läßt, Otkünige, uns rufen:// keiner ist heilig wie unser Gott.

Die vordem Unfruchtbare und sträflich Kinderlose, Kirche Christi, frohlocke heut: denn in Wasser und in Heiligen *elste sind dir Kinder geboren, die glücklich rufen: keiner ist heilig wie unser Gott. (1.)

Mit lauter Stimme ruft der Vorkäufer in der Wüste: bereitet Christus die Wege, macht gerade unsern Gott die Pfade und ruft gläubig: keiner ist heilig wie unser Gott.

127. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Α κήρας, Κύριε, * φωνῆς σου, ὃν εἶπας: Φωνή *
 βωῶντος ἐν ἔρημῳ, * ἔτε ἐβρόντησας * πολλῶν ἐπὶ
 ὕδατων, * τῷ αὐτῷ μαρτυρομένου Τύχῃ * ὁλοῦ γεγονότος τοῦ
 παρόντος * Πνεύματος δὲ ἐβρόντησας * Σὺ εἰ Χριστὸς, * Θεοῦ
 σοφία καὶ δύναμις.

128. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Προσπίπτον ἦσαν * τὸς εἰδέν, ὁ Κήρυξ βοῶν, * τῶν
 ἐκλιπῶν τῆ φύσει, * ὅσα σε ὄψαντο, * Ἀπαύσασμα τῆς
 δόξης * Πατρὸς, χαριστικῶν εἰδῶν * ἐκλιπῶν, καὶ χόρητος
 ὄντα * φάσμα τῆς εἰς Θεότητος, * Σὺ γὰρ Χριστὸς, *
 Θεοῦ σοφία καὶ δύναμις.

129. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Πρόφηνεν εὐθεὸν * ἦν εἶπεν εὐλόγησαν * Μωσῆς, περ-
 τυχῶν σου: * ὡς γὰρ τῆς βάρου σε, * φωνήσαντι βοῆθῆν, *
 εὐθὺς ἀπεκράτη τῆς ὄψεως * ἐγὼ δὲ πᾶς βλάψω σε τραυῶς,
 * ἢ πᾶς χειρῶν-ἡώου σε; * Σὺ γὰρ Χριστὸς, * Θεοῦ σοφία
 καὶ δύναμις.

130. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Ψύχης τῶν εὐφρονας * καὶ λόγῳ τιμώμενος, * ἀφῆ-
 λων εὐλογοῦμαι: * εἰ γὰρ βαπτίσω σε, * κατήγορος μοι
 ἔσται * παρὶ καταλείμενον ἔπος, * φωνήσαντι δὲ θελήσας
 δεχθῆν, * καὶ Ἰσραὴλὸς εὐθὺς στερηθείς: * Σὺ γὰρ Χριστὸς, *
 Θεοῦ σοφία καὶ δύναμις.

4. 00e

131. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
 Menschen hab ich, o Herr, Deins Stimmes / als der Du gerufen: / die
 Stimm des Rufenden, in der Wüste / denn gedonnert hast Du über den
 Vassern / und Deinen Sohn bezeugt! / Jener aber rief, voll des herab-
 gestiegenen Geistes: // Du bist der Christus, Gottes Weisheit und Kraft!
 Wer hat je gesehn, ruft der Prediger, daß die von Natur überhelle Sonne
 der Reinigung bedarft? Wie soll ich also Dich, abglenk der Herrlichkeit
 und Abblid des Vaterwunders waschen, und wie soll ich, das Gras, das
 Feuer Deiner Gottheit berührt? Denn Du bist der Christus, Gottes
 Weisheit und Kraft!

132. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
 Moses zeigte seine Beweise ihm von Gott gegebene Frümmigkeit, als er
 Dir begegnete, denn als er Dich, den aus dem Dornbusch Sprechenden
 erkannte, wandte er sein Antlitz ab. Ich aber, wie soll ich Dir ins
 Antlitz schaun, wie Dir die Hand auflegen? Denn Du bist der Christus,
 Gottes Weisheit und Kraft.

133. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
 Wohl besahest ich eine Seele, wohl bin ich durch den Verstand gelehrt,
 doch erhebe ich mich nicht über die unbewaselten Wesen. Denn wenn ich
 Dich taufe, werden sich anklagen der ganz in Rauch geschüllte Berg, das
 nach zwei Seiten fliehende Meer und der rückwärts sich wendende Jordan:
 denn Du bist der Christus, Gottes Weisheit und Kraft!

134. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Ισραὴλὸς ὁ ζωῆς ἀρχηγός * ἄνοι τὸ κατοικησάτω ἦται *
 Ἰσραὴλ τοῦ πρωτοκλάτου * καθαρῶν δὲ ὡς Θεός
 εἶναι * ὡς πικρῶν καθάρηται * ἐν τῷ Ἰσραὴλ, *
 ἐν ᾧ τῆν ἔχθραν κτήνας, * ὑπερβύσσων πᾶντα τῶν * εἰρή-
 νην χαρίζεται.

135. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Ενεβλήθησαν ἄπειρον λαῶν * ὑπὸ Ἰωάννου βαπτισθῆ-
 ναι * αὐτὸς ἐν μέσῳ ἔστη, * προερχόμεν δὲ τοῖς πα-
 ροῦσι: Τίς ἔδειξέ, * ἀπεθεῖς, τὴν ἔργῳ ἡμῶν * ἐκλι-
 ναν τὴν μέλλουσαν; * καρπὸς εἰσεως Χριστοῦ * ἐτελεῖται
 παρὸν γὰρ νῦν * εἰρήνην χαρίζεται.

136. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
Προερχόμεν δὲ καὶ Ἀμμουράδος * μέσος ἱστῶν ὡς εἰς
 ἀπέναντον, * καρπὸς ἐμβαταί: * καθαρῶν δὲ πῶν χει-
 ρισμένων, * τὴν παρῶντων ἔλενα * πνεύματος ἰστοῦν,
 * τὴν ἔκκαρπια φιλῶν, * εὐκαρποῦσιν εἰδῶν * τῶν χει-
 ρισμένων.

4. 00e

137. 2. 10. ΕΠΙΛΟΓΗ
 Jesus, der Urheber des Lebens, 1 m, des Brot-
 schaffens, zu Wasser: / als Got. wassers er wasser wasser / Dorn
 reinigt Er den Gefallenen in Jordan: / ertrinkt magisch die
 Windschaft // und schenkt Frieden ihm über alles Begriffe.

7. Ode

Die fremden Jünglinge in Feuerofen / bewahrte unversehrt der tausenden-
de, flügelrauschende Geist / und die Herabkunft des göttlichen Engels.
Deshalb lobensagen sie voll Dankbarkeit / tauchtricht in den Flammen /
der Vater allbewahrender Herr und Gott, gepriesen bist Du.

Wie im Himmel stehen nun in Jordan mit Ritzern und Stauern die himmlische
Mächte und schauen diesen Hohensten Abstieg Gottes: denn der die
Wasser des Himmels zusammenhält, steht nun als Mensch in Flammen: der
Gott unserer Väter.

Einat bildeten die Wolke und das Meer das Wunder der göttlichen Taufe
voraus, denn in ihnen und durch sie wurde das Volk den Alten Gesetzen
getauft, da es aus Ägypten zog. Das Meer war das Wasser und die Wolke
der Geist. Wir aber, durch sie eingeweiht, rufen: sei gepriesen, Herr
Gott in Ewigkeit.

Wir Glückseligen alle preisen Ihn, in welchen wir die Einweihung empfingen:
den Vater und den Sohn und den Hl. Geist und verherrlichen Ihn unmaß-
hürlich mit den Engeln. Denn dies ist die in drei Personen wesensine
Dreifalt, der Eine Gott, dem wir lobensagen: sei gepriesen, Herr Gott
in Ewigkeit.

Ὅσα καὶ Ὁ Θεός.
Μωυσοῦ κατεβόλον ἢ βαβυλώνας ἐβαλε κείμενος
ἐκπύουσαν ἔβρουσαν ἐπὶ βιβίους ἡμέλλων ἔβουσαν
πῦρ εὐκλείουσαι ἢ ἡραβίνας καὶ εὐτίμα ἢ παρὰ βα-
πτίζουσαν τὴν Κρίστην ἢ ἐπιλογίαι Ἀσὸλ καὶ ὑπερ-
φουβίων ἢ εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Ἐπιπέτα.
Ἀπόδο ῥέθον ἔπειτα, ἢ Ἀυραστή τῆ Προφῆτα
ἔβρον ἢ ἔβου ἢ πεδύρα, ἢ ὡς Χριστῶ πρότερον
τοῦτο γὰρ ῥέθον πέτρα ἢ ἔβου προσηγορία ἔβρον καὶ
βίβουσαν με συγκραβάντα, ἢ ἐπιλογίαι Ἀσὸλ καὶ
ὑπερφουβίων ἢ εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Ἐπιπέτα ὡς ἔβουσαν ἢ Βαπτιστῆ τοῦ Δαυιδίου,
ἐπύουσαν καλῶμεν ἐκταίνα: χειραπέτης ἔβου ἢ τὴν
κορυφὴν τοῦ Πλάστου αὐτοῦ, τὴ βαπτισθέντι ἔβου ἢ
ἄγιστον με σὺ γὰρ Θεός μου, ἢ ἐπιλογίαι Ἀσὸλ
καὶ ὑπερφουβίων ἢ εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Ἐπιπέτα ἢ ἔβουσαν ἢ ἐπιλογίαι ἔβουσαν ἢ ἔβου γὰρ ἢ
ἔβουσαν ἔβουσαν ἢ Ὁ Πατὴρ ἔβουσαν ἢ Ὅντας ἢ Βαπτ-
ἔβουσαν ἢ ἔβουσαν ἢ ἔβουσαν μου ἢ τὸ Πνεῦμα ἔβουσαν
τὴ ἔβουσαν ἢ ἐπιλογίαι Ἀσὸλ καὶ ὑπερφουβίων ἢ εἰς
πάντας τοὺς αἰῶνας.

8. Ode

Ein unbegreifliches Wunder offenbarte / da Feuer er spendete, der Feuer-
ofen von Babylon / dergleichen der Jordan, da in seinen Fluten / er den
stofflose Feuer / das in Fliesche zu tausenden Schöpfer / aufnahmen und
umfangen mußte. / Diese preisen die Menschen // und erheben ihn in alle
Ewigkeit.

Las fahren: all deine Furcht, sprach der Hottler zum Vorläufer: Mir den-
allein Gute ordne dich unter, Mir nahe dich, denn von Satyr bin ich
gut. Unterverze dich Meinem Gebot und taufe Mich, der Ich zu dir kam:
Mich den die Menschen preisen und in alle Ewigkeit erheben.

Als der Thäufer die Worte des Meisters erfuhr, streckte er mitreute seine
Hände aus, berührte das Haupt seines Schöpfers und sagte zum Neugebore-
ten: Heilige dich bei mich, denn Du bist Mein Gott, den die Menschen
preisen und in alle Ewigkeit erheben.

Die Dreifaltigkeit, die Eine göttliche Natur, offenbarte sich im
Jordan: der Vater rief: der da getauft wird, Mein ist Er, Mein gelieb-
ter. Und der Geist stieg auf Ihn nieder, den die Menschen preisen und
in alle Ewigkeit erheben.

Ὁ Ἅγιος Ὁ Ἑισαίς.

Μεγάλυνον, φωνή μου, * τὴν τιμιωτέραν * τῶν ἄνω
στρατηγμάτων.

Α κροεὶ νόκω * γλώσσα σφραγιστὴ πρὸς ἄλλαν * διαγγεῖ
εἰ * νόκω καὶ ὑπερκόσμιος ἡμῶν οὐ, θεοτόκος * ἡμῶς
ἀπὸ ἡμετέρας * τῆς πύλης ἔρχου * καὶ γὰρ τὴν πό-
θον εἴλας τῶν ἑσθίων ἡμῶν * εἰ γὰρ * Χριστιανῶν εἰ κρα-
τέεις, * οὐ μεγαλύνουται.

Μεγάλυνον, φωνή μου, * τὴν ἐν Ἱερουσόλμοις * ἐκθέτου
βασιλευσάντων.

Ἐλαβε, πάτερ * πνεύματι τοῖς φωτισμένοις * Νῦν προ-
ελάττω, * φῶς, πρὸς θεὸν ἐν πίστει, λέγων, φωτισθήτω *
ἐμοὶ ἡ πνευμῆς ἡδαιούσης * Ἄβρα ἐν πίστει * καὶ γὰρ
αὐτοῦ εὐφραντοὶ Κύριος Ἐλθεῖν, * μαθητῶν * τοῦ Ἱερου-
σολοῦ φερόμενος * εἰ ἀνεκρίνατο.

Μεγάλυνον, φωνή μου, * τὴν ἐν Πρωτόμας * τὸ βί-
πτωμα λαβόντα.

Ὁ Ἦστικός * Λόλοσθε, καθάρθητε, φέουσι * τὴν πο-
νηρὰν * ἐνεστὶ ἀφάρατος Κυρίου * εἰ θιγόντες, * ὅσοι ἐπὶ
τοῦ πορείου * βαλεὶ γὰρ ὅσοι * κατανόουσι Χριστὸς
τοῖς προσερχομένοις αὐτῷ * πίστει, * καὶ πρὸς ἑαῖν τὴν
ἀγίαν * βασιλεῖαν Πνεύματος.

Μεγάλυνον, φωνή μου, * τὴν ἐν τῆς πατρὸς * φωνῆς
μαρτυρηθῆντα.

Ἐπιπροσέμεθε * χάριτι, πιστοὶ καὶ σπυριτικῆ * ὡς γὰρ
θεοῦ * ἔργων φάσις * Ἐβραίοι πάλαι εὐμαχέιστος, *
ὅσοι καὶ ἦν ἔθνος * τὸ θεῖον τοῦτο * τῆς καλυγε-
νοῦσας λουτροῦ ἔσται * ἔσθον * καὶ τῆς Τριῦδος ἁφῆμεθε
* φῶς τὸ ἔθνον.

9. 04*

Kein MAG'PHIKAT. Sagt dessen die Hypophona des Festes:

Hochpreise meine Seele / sie, die ehrwürdiger als alleHimmel sheers //
die allreine Jungfrau und Gottesgebärerin.Keine Ehre kann nach Gebühr dich preisen / selbst ein überirdischer
Vertrag * versetzt / dich zu besingen, Gottesgebärerin / doch du du göttig
bist, nimm unsere Ehre an / denn du kennst unsere gott-ehrigeborene
Liebe / Hilfe du der Christen // sei hochgepreist.Hochpreise meine Seele / Ihn der vom Vorläufer die Taufe verlangt.
Hochpreise meine Seele / Ihn der in den Jordan steigt, Sich taufen zu
lassen .David, prelle dich in Gelüste zu den Erleuchteten, lehre sie diesen
Gesang: tröstet gläubig nun heran vor Gott und ihr verdet erleuchtet
werden. Siehe der arme Adam rief in seinem Fall, und der Herr hat ihn
erhört, der in die Fluten des Jordan gestiegen, und hat den Verwunden
wieder belebt.Hochpreise mein Seele / Ihn, den die Stimme des Jähers besungenet.
Hochpreise meine Seele / den Eimen der dreifaltigkeit / der Sein Haupt
nigte um die Taufe wasing.

Vaschat auch und ihr werdet rein, sagt Jesaja, und hört auf, Buses vor dem Herrn zu tun. Da ihr dürstet, geht zum lebendigen Wasser; denn mit dem Wasser der Erlösung besprengt Christus alle, die gläubig sich ihm nahen; und die vor das unvergängliche Leben treten, tauft Er im Geiste.

Prophet, komm her zu Mir / streck deine Hand aus und taufe Mich eilends
 Prophet, lass alles jetzt gehn / und taufe Mich, der Mich's so will /
 denn ich bin gekommen, alle ^{Reinigkeit} Gerechtigkeit zu erfüllen.

Laßt, Gläubige, die Gnade und ihr Siegel uns bewahren. Fürwahr, wie einst die Hebräer dem Tod durch ihre blut-gestrichenen Türen enttrannen, so sei für uns dies Bad göttlicher Wiedergeburt ein Fest des Aufbruchs, an dessen Ende wir das unzugängliche Licht der Dreifaltigkeit erblicken.

ENDE DES ERSTEN KANONS AUF EPIPHANIE

Akrostichon: Die Taufe ist die Reinigung der Sünde der Erdgeborenen

3. *Kanon* (ὁ τρίτος κανὼν) ist ein Poem aus neun Oden, das sich auf die neun biblischen Cantica stützt:

Die 1. Ode (Ὁδὴ ἑκτα) basiert auf Exod. 15, 1–19 und 21;

Die 2. Ode: Deuteronomium, 32, 1–43;

Die 3. Ode: 1. Samuel, 2, 1–10;

Die 4. Ode: Habakuk, 3, 1–19;

Die 5. Ode: Isaias, 26, 9–19;

Die 6. Ode: Jonas, 2, 1–9;

Die 7. Ode: Daniel, 3, 26–27/51;

Die 8. Ode: Daniel, 3, 1/52–1/588;

Die neunte Ode ist zu Ehren der Gottesmutter gedichtet. Sie basiert auf Luc. 1, 46–55 oder auf Luc. 1, 63–79.

Jede Ode besteht aus einer Kopfstrophe, εἰσὸς, ἱσμεῖα und einer Reihe (zwei, drei oder mehr) dieser in Versmaß, Silbenzahl und Melodie zugeordneten Strophen – Tropare. Inhaltlich stellt der *Hirmos* eine Überleitung (Bindung) von dem Thema des biblischen Cantiums zu dem neutestamentarischen Thema der Troparen dar.

Of Koinon.
 'Ο Κωνσ, 'Ηγεσ βασις ος ε' Αρκαγγελος.
 Πεντηκοστη εστιν ομοιαν.
 Πολυμα Κωνσ Μοναχο.
 'Ως ε' 'Ο Εισως.

Iησους * εδωκεσ Φωρος εν εσπερος * ο συντησαν πολ-
 μας * εν βηρο ε βροτων * φομας εις ε, * εν ε-
 σπερος.
 Τροπικον.
 'Εργ, * δε πηλας τοις Μαθηταις εσπερος, * ο ο
 Παρθελογον Πουλα * ελαιοσταλας Χροσι, * εσπερος
 η εις * αμαρ, εδωκεσ.
 'Ημε * το πηλας προσηρξεν και προσηρξας * ε-
 αμαρθη τοις βημο * Πουλατας εσπερος * κωι γη το π-
 στωις * χροσ εδωκεσ.

Ερωσ Κωνσ 'Ηγεσ 'Ηγεσ ε'.
 Πολυμα 'Ηγεσ τον 'Αραδ.

Ως ε' 'Ο Εισως.
 'Ο δε μαρτυρε * ε βροθολογοσ γηροσ,
 'Εβροθολοσ * εν εδωκεσ τον υμνοσ,
 'Εν γη * εβροθολοσ εμαρτασ υμνοσ,
 'Οσι εν εσπε, * και ποσειν Πουλατας
 Γηροσ, γηροσ, * εδωκεσ τοις εσπερος.

Τροπικον.
 'Εργ το σπενν * και εβροθολοσ εσπερ
 Νοσηρτασ υμνοσ * ο εβροθολοσ εσπερ
 'Εν γη * ες κηροσ εβροθολοσ εσπερ
 Σουλοβροσ, * εβροθολοσ του Πουλατας *
 Αμαρτασ υμνοσ * εν γηροσ εν εσπερος.
 'Οσοσ βροθολοσ * εβροθολοσ Αμαρτασ
 Γηροθολοσ * εβροθολοσ η κηροσ.
 'Εργ εν * εβροθολοσ υμνοσ εσπερ,
 Πουλ βροθολοσ * και μαρτασ γηροθολοσ
 Νηροσ εν Πουλα * Χροσι, δε εδωκεσ.
 Καταβροσ. ΟΙ ΕΙΣ ΕΙΡΗΝ.

'Ως ε' 'Ο Εισως.
 'Η εν εσπεσ εσπερος, * τοις Μαθηταις Χροσι, * εσπερ
 εν εδωκεσ, εσπερ, * κηροσ εν 'Ιερουσαλη *
 εσπερ δε * ες εβροθολογοσ εσπερ, * Πουλα εν εσπερ εν
 και Πουλα, * εβροθολοσ, * εν ε βροθολογοσ.

Τροπικον.
 'Η εν εσπεσ Πουλατας * εδωκεσ εσπερος * εσπερ εν
 μαρτασ υμνοσ * ποσειν κηροσ εβροθολογοσ * ες
 εσπερ * εβροθολοσ εσπερ, * γηροσ εβροθολογοσ π-
 στωις * εν εβροθολοσ, * εν ε βροθολογοσ.

Ερωσ εδωκεσ.
 'Η εβροθολοσ γηροσ * εβροθολογοσ κηροσ,
 'Η εν εβροθολογοσ * εβροθολογοσ εσπερος,
 Μαρτασ εβροθολοσ * εν εβροθολογοσ κηροσ
 'Αμαρτασ εβροθολοσ * ποσειν εβροθολογοσ,
 Πουλ εν εβροθολοσ * και εσπερ τον γηροσ.

Τροπικον.
 'Αμαρτασ εβροθολοσ * εβροθολογοσ
 'Η εν εβροθολογοσ * εβροθολογοσ εσπερος,
 'Αμαρτασ εβροθολοσ * εβροθολογοσ εσπερος,
 και εν εβροθολοσ * ποσειν εβροθολογοσ
 Αμαρτασ εβροθολοσ * εβροθολογοσ του Πουλατας.
 'Η εβροθολογοσ * εβροθολογοσ εσπερος
 Τη μαρτασ εβροθολογοσ * εβροθολογοσ εσπερος,
 ΟΙ εν ε' Τη, * μαρτασ εβροθολογοσ
 Νη εβροθολογοσ * ποσειν εβροθολογοσ
 Πουλα εβροθολογοσ * εν εβροθολογοσ εσπερος.
 Καταβροσ. ΟΙ ΕΙΣ ΕΙΡΗΝ.

Πέντηκοστη του Κοσμα Μοναχο

Ερωσ Οδη: Im Morn begrub den Pharao mit seinem Wagen, der da zertrümmert Kriegsbereit mit schwebendem Arm: Ihn ließ uns singen: Denn herrlich ist er sich kund.
 In Wahrheit hat, wie da einst deinen Jüngern wert' hielten, den Geizt, den Tröster, Christus, du genad' und liebst, Mündelstross, der Wolk' das Licht entstrahlst.
 Was einst verkörpert worden ist in dem Geizt und dem Propheten, ist erfüllt: Des Gottgesungen Gesad' ist heutz auf alle GEBüßigen ergossen.

Jambisches Pénthekoston des Johannes Arkhls (Johannes von Damaskos)

Ερωσ Οδη: Es, dessen Zaue mit lagern das Wort sich eruegt, hat, verhdelt vom Dunkel der Geisheit, mit berodten Worten die gottgeschriebene Satsung verkindet: Dann schlerend den Schlämm aus dem Antlitz des Geiztes, schau' er den Sündler, wird eingeweiht in die Lehre des Geiztes und feiert ihn in heiligem Lied.
 Es sprach der heilige und verehrungswürdige Mund: Nicht wendet ihr verlassen werden. Freunde, Denn wenn ich auf den Vasan, erhabenem Throne sitze, pefe ich aus dem Lebensad, so, zu erlöshen, des Geiztes reidliche Gesad'.
 Da, er nam Ziel geschriben, jäh' das ganz wahrhafte Wort des vollen Fiedes des Herzens, Dann da er das Werk vollbradit, referte Christus die Freunde, in gewaltigem Wöhen, in Zempen von Feuer den Geiz nach seiner Verhildung anwendend.

Πέντηκοστη του Κοσμα Μοναχο

Ερωσ Οδη: Bis ihr mit der Kraft aus der Höhe bekleidet wurdet, saget da, Christus, den Jüngern, laßt euch in Jerusalem nieder: Einen andern Tröster will ich erst mit euch senden, meinen Geizt und den meines Vases. In Ihn sollt ihr befestigt werden.
 Die ersehnte Kraft des göttlichen Geiztes hat die eine reidliche Schöpfung dore, die solidst gläubig einstimmen wollan in ihren Gedankan, heilig veritas zu einer Gemung der Eintracht, indem sie dem Gläubigen die Einde zu Erkennen der Dornheit gab, in der wir befestigt wurden.

Jambisches Pénthekoston des Johannes Arkhls (Johannes von Damaskos)

Ερωσ Οδη: Es sprach' die Fülle des Schöden, der kindelien war, den sgdigsten Obernen jense, die reich war in Kindern, einst ein einigste Fiedes der Schömin Annal, da sie mit zerklüftem Geizte vom Herrn plög, um der Erhabenheit Gott.
 Unflüchle sie da erhabenem Geisheit: Denn sie machd Unkundige reden. Sie HEM mispropredn Sophisten das ferwache, manulle unflüchle Völler sifer Nade durch die Strahlen des Geiztes.
 Aus ungenugem Licht war ausgegogen das sllandich leuchtende, manerliche Licht, demum wesensgüchlichen Flammensadn aus dem Wess des Vases durch Vermischung der Schöbn jetz kundret das Feuerstrahlen des Völlen auf Sion.

Καθίσταται Ἦχος πλ. β'. Τὸ προσευχόμενον.
 Ὁ τοῦ Σωτήρος ἁρπάζει * χάρις ἐπιλόγησεν, * καὶ
 φέρους διαβῶν οἱ πρῶτον * δεξιάντες, * ὅς τὴ Πνεύ-
 μα τὴ ἔσαν * οὐρανὸν ἐξ οὐραῶν * κερταίαν ἐπὶ τὸν οὐρανὸν *
 γὰρ Μαθητῶν, * καὶ ἄλλος ἄλλε θύεται * πρὸς τοὺς λαοὺς *
 γλῶσσας γὰρ κατακρίσασεν, * ἑρμηνείαν ὡσεὶ πυρὸς, * καὶ
 τῶντος οὐ κερταίαν, * ἀλλὰ μύλλον ἔβροσαν. Δίς.

Ὤδὴ β'. Ὁ Εὐαγγέλιος.
 Κιττινὸς ὁ Προφήτης * τὴν εἰρήνην σου, Χριστέ, *
 ἔλασεν ἐπιπέσειν * Τῆν σὴν εὐαγγελίαν, Κύριε, * ὅ-
 κωπιαν, ἐπὶ πάντας * τοῦ κόσμου τοὺς χριστιανούς σου ἐλ-
 λήδας.

Τροπικόν.
 Ὁ ἐν Προφήταις λαλῶν * καὶ διὰ νόμου κηρυχθείς *
 πρῶτον τοῖς ἑτέροις, * θεὸς ἀληθὺς ὁ Πατριάρχης * τοῖς
 τοῦ Λόγου ὑπεράνω * καὶ μέγιστος γινώσκεται σήμερον.
 Ἦχος Θεόπηγος φέρων, * τοῖς Ἀποστόλοις ἐν κυρί *
 Πνεύμα κηρυχθέν, * καὶ ἔκτισ ἐν γλῶσσαις ἐνέστη, *
 ὅς κηρυχθεὶς θύων οὐρανὸν * ἔρχομαι ἵστην αὐτοκατανοῦν.

Εὐαγγέλιος ἄλλος.
 Ἄν εὐαγγέλιον, * ὅσος ἐξ οὐνο μένος,
 Ἄγγελος ἀγγελῶν * Πέτρος ἢ ἄντιπῶν,
 Ἐπιπέσειν σου * Πνεύμα τοῖς Ἀποστόλοις
 Νημερτὸς ἐξέταφας, * ὅς ἐκέρτηξ,
 Ἄκουε δάδα * τὴν κρῆτι σου, Κύριε.

Τροπικόν.
 Ἀποκρῖν τὰ θεῖον * τῆς καλλιγυνωσίας
 Ἄγγελο κερωνός * συνταξάμενον φύσει,
 Ὀυβερβανίας μου * μαίον ἐξ ἀποκρῖτου
 Νεωγνήτης σου κληροῦ, * ἢ θεοῦ Ἄγγε,
 Ἐσσηρηγίαν * τῆ ἰσον τοῦ Πνεύματος.
 Ἐδέχθη τὸ ἄνεμα * τῷ Παρολόγιον γίνου,
 Ἐνωε τὸ Πέτρος * Πέτρον ἐπιπροσέστη,
 Ἐν γὰρ προσηύχων * ἄλλε κρητὸς ὁσέων,
 Νημερτὸς ἀποκρῖτου, * ἔχρον, μίαν *
 Ἐκέρη φάς γὰρ * ἢ χάρις τοῦ Πνεύματος.
 Τελείωθε μένος * τῆ ὀμωροκρητῆ,
 Ὅσος λαροῦν * προσηρηγίος ὁσέων *
 Ἐσσηρηγίος * τολὴ γὰρ, ὅς ἐκέρτηξ,
 Καὶ κρητοροφῶ * Χριστὸς εἰς ἐσσηρηγίαν,
 Ὅταν κρητῶν * τὴν χερίν τοῦ Πνεύματος.
 Κατεβαίνει. Οἱ δύο Εὐαγγέλιος.

Ὤδὴ γ'. Ὁ Εὐαγγέλιος.
 Τὸ ἐπὶ τὸν πῦρον σου * ἀρχαίαν, Κύριε, * ἐν κρητῆρὶ τῶν
 Προφητῶν, * καὶ κρητῆρὶ ἐπὶ τῆς γῆς * Πνεύμα οὐ-
 κρητῆς, Ἀποκαταλάς * κρητῆς κρητῆς καθαρῆς, * καὶ ἐν
 τῷ ἐπὶ πῦρον * εὐδὸς ἔρωσεν, * φάς γὰρ * καὶ ἄνεμα
 εἶπεν τὸ ἄν κρητοκρητῆς.

Τροπικόν.
 Ἦν ἐκέρησεν * ἰσχυρὸς σήμερον * ἄνεμα Πνεύμα δ'
 γὰρ * Πνεύμα οὐκρητῆς ὄσων * Πνεύμα ἐκ Πέτρος ἐκ-
 κρητῆρῶν, * καὶ ἐπὶ τῶν * κρητῶν τῶν κρητῶν * μαν-
 τολοῦν, * ἐν εἰς κρητοκρητῆς * φάς, * τῆς ἐν ἡ κρη-
 τοκρητῶν ἔκρητῶν.

Εὐαγγέλιος ἄλλος.
 Ἄνεμα κρητῶν * ἀποκαταλάς,
 Ἐκέρησεν ἐξέταφας * Πνεύματος φέρων,
 Ὅν ἐπὶ τὸν πῦρον * ἐκέρησεν φέρων,
 Ἦ γλῶσσοκρητοκρητῶν * Πνεύματος χάρις.

Τροπικόν.
 Καθίσταται γλῶσσοκρητῶν, * ἀποκαταλάς
 Ἀποκαταλάς κρητῶν * Πνεύμα κρητῶν,
 Σωτήριον ἐν γλῶσσοις * τοῖς Ἀποστόλοις,
 Ἐσσηρηγίαν * τὴν κρητῶν λόγων,
 Πέτροκρητῶν ἔκρητῶν, * ἐν Σωτήρι ἔρη.

Kathisma

Der Erläuterer Fremde wurden mit Freude erfüllt und
 Mit. fassen die eine Furcht, als heute der
 Heilige Geist aus der Höhe auf des Haus der Jünger
 herabging und der eine dieses, der andere jenes
 sprach zu den Scharen. Denn Zungen verzuckeln sich,
 die ausziehen wie Feuerzungen und verbrannten sie
 nicht, besprangten sie vielmehr mit Tau.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos
 Vierte Ode: Der Prophet rief, Christus, da er den
 Kommen in der Zeiten Fülle bedachte: Ich habe ver-
 nommen, o Herr, deine Macht, daß du gekommen,
 zu retten alle deinet Gesalbten.

Der in den Propheten geredet hat und durch das
 Gesetz den Unvollendeten eine verklärte Welt, der
 wahrhafte Gott, der Tröster, wird den Dienern und
 Zeugen der Worten heute gesandt.
 Den Aposteln ward im Hause der Geist anhaft, der
 da trägt das Siegel der Gottheit. In fremden Zungen
 erschien er, als göttliche Kraft, die aus dem Vase
 kommt in eigener Macht.

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arkila
 (Johannes von Damaskos)

Vierte Ode: Herrscher der Herrscher, als Einzler aus
 Einem gingst allein du hervor, Wort, aus dem unge-
 wordenen Vater und liebest deinen gleichwichtigen
 Geist, den unfehlbaren, dem Aposteln erschallen als
 göttlicher Herr, die du sangen: Ehre sei, Herr, deine
 Macht.
 Der Neugeborene göttliches Bad mitschend in der
 Welt veränderte Natur, lässest du mir einen Strom
 fließen aus deiner lauterer, durchschonnen Seite, Was
 Gottes, verriegelt ihn durch das Glühen des Geistes. :
 Das All bereit vor dem Tröster, das Knize. Und vor
 dem dem Vater wesentlichen Sohne des Vaters, weil
 es in drei Personen das unfehlbare, unangewandte,
 nichtlos, einzige, Wesen erkennst. Denn Licht lieb-
 erschallen die Gnade der Geistes.
 Fuhrst alle der höchsten Gottheit ein Fest, die Ver-
 schere ihr seid des dreifach strahlenden Wesens. Denn
 durch ein Wunder vollendet aus Christus als göttigen
 Herr, formt uns um durch Feuer zum Heile, gewöh-
 nend die ganze Gnade des Geistes.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos

Vierte Ode: Der Geist der Heile, der aus Furcht vor
 der, Herr, empfangen ward im Schoß der Propheten
 und empfangen wurde auf Erden, schafft neu der
 Apostel geringste Herzen. In den Gläubigen wird
 der gute Geist erneuert. Demus Licht und Friede sind
 deine Gebote.
 Die Kraft, die heute uns heimsucht, ist der gute Geist,
 der Geist der göttlichen Wahrheit, der Geist, der aus
 dem Vater hervorgeht, der aus Gläubigen erschien
 durch den Sohn, der sich mitwelt denen, in denen er
 wohnt, in der Natur der Heiligkeit, in der man ihn
 schaut.

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arkila
 (Johannes von Damaskos)

Fünfte Ode: Entzündende Reinigung von den Vergehen
 empfangen, des Geistes feuerzählenden Tau, der Kirche
 kuhrtahlende Kinder. Demus herabkommen jetzt eine
 Saugung aus Sion: In Feuer von Feuerzungen die Gnade
 des Geistes.
 Wie so ihn gefal, fuhr der Geist herab aus eigener
 Kraft und in Freiheit vom Vater, die Apostel unter-
 wiesend in Zungen, beizugelnd das lebendige Wort
 aus der Kraft und dem Wesen des Vater, das der Hei-
 land gesprochen.

Ἦτος τὰς φωνάς μὲν * ἐξ ἁμαρτίας,
 Χ' αὐτῶν καταπέλας * τῶν Ἀποστόλων,
 Θεὸς ἄβυσσος πάνταρχος * ἔρχαντο ἔξωθεν.
 Ὁμοθενοὺς δὲ * καὶ συνομιλοῦμένου
 Νῦν ἐκταυλάσκειται * Πνεύματος φῶς.
 Καταβασία. Οἱ δύο Εἰρηοί.

Ὁδὴ ζ' Ὁ Εἰρηός.

Ναυτίαν τῶν ὀστέων * τῶν βλαπτικῶν μελημάτων, * συμ-
 κλοῦς κοινοτικῶν ἁμαρτίας * καὶ ψυχροτέρων φερῶν
 ἀπρεπεροτέρων, * ἀεὶ ἡ ἰαότης, Χριστέ, βοᾷ σοὶ * Ἐκ
 βαρυτερότερου με βωδὸν ἀνάγει.

Τροπικόν.

Ἐκ τοῦ Πνεύματος σου * ἄερα ἐπὶ κίετον, ἀεὶ εἰπας,
 ἰδοὺσιν ἔρχομαι, * καὶ ἐσθέρην * τῆς τῆς ἡ ἀόρατος γλώ-
 σσης, Κύριε * ἐκ τῆς Πατρὸς Τῆς ἀβύσσου * ἔρας, καὶ
 τῶ Πνεύμα ἁμαρτίας πρόσθεν.

Ἐπιθετικὸς Ὁδός.

Ιλαρίαι ἡμῶν, * Χριστέ, καὶ σωτηρία,
 Ὁ Δασυτέρη, ἑλισσας * ἐκ τῆς Παρθένου,
 Ἦν, ἀεὶ Προφήτην * ἔφησε ἐκ θαλασσοῦ
 Σάβωνα Ἰασην, * τῆς φωνῆς βαρυτέρας
 Ὅσον τῶν Ἀδῆμ, * παρρησίᾳ πεπαισμένα.

Τροπικόν.

Ἰμπερὸν ἡμῶν * εὐδὴ ἐν τοῖς ἔργοις,
 Αἰωνίως ἔσται * Πνεῦμα κινεῖται,
 Πατρὸς ἀβύσσου * πάντοτε ἐκπαινοῦ,
 Τὰς ἀσπασίας * κινεῖται, μελωδίαται,
 Ἦσαν προσην * ἐκ βασιλείας, Παντοκράτορος.
 Ὁρκετὸν ἔχοντες * τοῖς Ἀποστόλοις,
 Ἐπιλοκῶν ἡμῶν * ἄνθρωποις,
 Γνώριμα, * Πνεῦμα, * παρρησιῶν ἄβυσσος,
 Ἀέθρον ἀετήριον * τῶν ἔθων κοινοτικῶν,
 Ἰασην ἑλισσας * κινεῖται μελωδίαται.

Καταβασία. Οἱ δύο Εἰρηοί.

Κοντάκιον Ἦγός ἡ δ'.

Οτε καταβῆ * τὴς γλώσσας σου, ἐξήρασαν ἔθνη,
 Ἦσαντες * ἐκ τοῦ κυρῆ * τῆς γλώσσας ἐδωκεν
 εἰς ἐόντες πάντας ἔθλους * καὶ συμφωνῶν βοᾷσκον
 τὸ κανόνιον Πνεύμα.

Ὁ Οἶκος, Πείραμα τοῦ Ἰρμανοῦ.

Τεχέων καὶ σπουδῶν * ἡμῶν παραφύλαξ, * τοῖς ἀσπ-
 λος σου, Ἦγός, * ἐν τῶ ἀσπασίᾳ * τὸ κανόνιον ἡμῶν,
 μὴ γινώσκον τῶν φωνῶν ἡμῶν, * ἐκ βασιλείας, * μὴ μελο-
 ποῦ τῶν φωνῶν ἡμῶν, * ἐκ βασιλείας, * ἀλλ' ἀπὸ τῆς
 πρέφουσαι, * ἔγγραφοι ἡμῶν, ἔγγραφοι, * ὅτι παρρησι-
 ὄσαται τοῖς Ἀποστόλοις σου * πάντοτε σὺν, * ὅτι καὶ
 τοῖς σε ποδῶν σου, ἔγνωσαν αὐτῶν, οὐκ ἔγνωσαν, * οὐκ ἔγνω-
 μένοι σου * ὁρκετὸν τε καὶ βοᾷσκοντες * τὸ κανόνιον σου
 Πνεῦμα.

Ὁ Εἰρηός

Ἰη κινεῖται τοῦ κυρῆ * ἐξελθόντα * Παιδες *
 τὸν κυρῆ εἰς ἔθλους μελωδίαται * ἐκ τῆς ἡμῶν,
 σου βωδόντα * Ἐλλογῶντες εἰ, Κύριε, * ὁ Θεὸς τῶν Πατ-
 ῶν ἡμῶν.

Τροπικόν.

Ἐγγραφοῦνται τὰ θεῖα * μελωδίαται * τῶν Ἀποστόλων,
 τὸ Πνεῦμα τῆς ἡμῶν * ἐκπαινοῦ μετὰ * τοῖς ἀσπ-
 ασιῶν, * ὅτι ἡ Πατρὸς γινώσκεται, * εἰς Θεὸς τῶν Πατ-
 ῶν ἡμῶν.

Τῆ ἀβύσσου φωνῶν * ὁρκετὸν * βοᾷσκοντες,
 ἡμῶν Πατρὸς τῶν ἔθλων, * τῆς αὐτῆς ἡμῶν, * ἄβ-
 υσσος καὶ Πνεῦμα * Ἐλλογῶντες εἰ, κινεῖται, * ὁ Θεὸς
 ἐκ Πατρῶν ἡμῶν.

Von der Sünde hat er die Sünde geholt. Und wiederum hat ihm der Gees der Apostel, an allgerühmte Wort eine heilige Wohnstatt. Und des gleichmächtigen, weiszunglichen Geistes Licht wohnt jetzt darin.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos

Sechste Ode: Wankend von dem Gewoge der Sorgen des Lebens, von den mich auf der Fahrt beständigste Sünden verzinkt und preisgegeben dem seelzerstörenden Tier, rufe wie Jonas ich, Christus, zu dir! Aus der notbringenden Tiefe führ mich empor.
 Wie du gesagt hast, gossst du von deinem Geis reichlich aus über alles Fleisch. Und das All wurde erfüllt von deiner Erkenntnis, Herr. Weil du, Sohas, aus dem Vater ohne Wandel hervortrittst und ungeschwächt aus dem Vater hervorgeht der Geis, so bringe mich zum Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arilla und (Johannes von Damaskos)

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arilla und (Johannes von Damaskos)

Sedste Ode: Als Sünder, als Heil, Christus, o Herr, strahltest du aus der Jungfrau aus auf, wie, den Propheten Jonas aus dem Verberben zu retten, der da gefallen mit seinem ganzen Geschlecht.

Erneuert uns den Geis, den erschalten, den guten, daß wir ihn auf ewig im Innern bewahren, ihn, der aus dem Vater hervorgeht, stets vereint ist mit ihm, der verhehmet der Beschickungen fündlichen Wald, Allgewaltiger, und von der Seele entfesselt den Geis, den Kleinos, von dem Aposteln anhelt, den Sionabewertern, die dein Kommen erwarteten, o Geis, Knecht des Wortes, das aus dem Vater gesagt ist. In schraffen Worten als gramum erwiesend das Schwarm der plündernden Heiden, lässt du feuerstühnd dich nieder.

Kontaktion des Romanos und Oikos

Als er herniederfahrend die Sprachen verwirrt, hat der Höchste die Völker zerteilt. Als er die Feuerzunge ausselste, rief er alle zur Einheit. Und im Einklang sangen in Hymnen wir den allheiligen Geis. Schönlicher und starcken Zornespech verleihe deinen Knechten, o Jesus. Denn von Leichtsinn ist erfüllt unser Geis. Weiche nicht von unseren Seelen in Bedrängnissen, entferne dich nicht aus unseren Herzen im Unmaß. Nein, stets komm uns zuvor. Sei uns innig nahe, Allgegenwärtiger. Wie du bei deinen Aposteln stets starr, so verleihe dich auch mit denen, die sich schenken nach dir, o Erbarmender, daß wir, vereinig mit dir, in Hymnen besingen und preisen deinen allheiligen Geis.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos

Sechste Ode: Die heiligen Jünglinge, die in den Feueren geworfen, durch den Hymnengesang wandelten sie die Glut in Tau, indem sie riefen: Gepriesen bist du, Herr, Gott unserer Väter.

Da die Apostel Gottes Großtaten künden, hielten die Glaubenslosen für Trunkenheit die Kraft des Geistes, durch die erkannt wird die Dreieit, der eine Gott unserer Väter.

Als unzertrennliches Wesen bekennen wir rosiglich die Gott, des anfanglosen Vaters, derselben Macht Wort und Geis, und wir rufen: Gepriesen bist du, Gott unserer Väter.

Εἰρῆς ἄλλος

Σ ἠρῶσαν ἰβήσαν * ἄργισον μέλος
 Ἐξήλιν τὴν πρῶταυτον * ἔργον βόταν
 Ἡ τὴν Παράδωξ ἢ * φασεφόρος χάρος
 Ἐβασίλει * τὸν βασι Τρίς ἰβήν
 Ἰουδαίης, ἄναξος * εὐλογητός εἶ.

Τροπάρια

Φωνήν προσηγορεύσαντες * ἡγουμένους,
 Ἐρασμον οὐδέκατον * ἔρανον μέθην,
 Ῥήμας ἐνομιλοῦσθων * ὡς Ἀποστόλων
 Οἱ εὐσεβῆς ἢ * οὐτ βοῶντων εὐσεβῶς
 Νουοῦτὸ τοῦ ὁμοιωματος * εὐλογητός εἶ.

Θέσαν καταβρόνταν * ὁ βλεῖται διὰ
 Ἐθῶς ἰαθῆ * τοῦ φασεφοῦσθων,
 Οἱς ἐργῶν, φήσαντες * ἄλλωσιν ἄλλωσιν,
 Τοῦ Πνεύματος ἰου, * συμπόσησον Φωνῆς
 Ἡ τροσοεργήσαντες * εὐλογητός εἶ.
 Τρίτην μὲν εὐλογησαν * ἄφῃ τῆν χερίν,
 Ὅπως ἰσχυρίσαντες * τρεῖς ἰσοτιμίας
 Σάβαν ἐπὶ ἑσπέρην * τῆς ἕξουσίας
 Ἄλλ' ἐν μὲν ὦν * ἡμεῖον τῆ Κυρίας,
 Τίς, Πατὴρ καὶ Πνεῦμα * εὐλογητός εἶ.

Καταβόλαι: Οἱ δύο Εἰρῶν.

Ὀρθή Ὑ΄ Ὁ Εἰρῆς

Α φλετος κεπ * ἐν ἐνῶν προσωμοίωσιν, * βίτες Θεῶν
 Ἐγῶσας * τὸν βροχολοῦσων καὶ βούχου Μωοῦσ *
 καὶ Παύλος Πῶλος Θεοῦ * τρεῖς ἀνάστων τῶ κεπ * ὁ
 μωβόλος βελε: * Πάντα τὰ ἔργα Κυρίου, * τὸν Κύριον ὁ
 μνεῖτε * καὶ ὑπεροφῶτε * εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Τροπάρια

Ζωστής ἐξ ἔθους * βίτας φασεφόρος * ἡχητικῶς τοῦ
 Πνεύματος * τὸν πανοῦτος ἀλλοῖον πνοῆς, * κυρίων εἶ
 δεῖ γλωσσῶν, * τὰ μεγαλεῖα τοῦ Θεοῦ * ἔφηγοῦσθωντο *
 Πάντα τὰ ἔργα Κυρίου, * τὸν Κύριον ὁμνεῖτε * καὶ ὑπερο
 φῶτε * εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Ἦς μὴ ὀνομάσῃ * προβήσαντες ἐν ἐρεῖ, * μὴ περὶ
 κούσας τῶν βλαστῶν, * βίτες καὶ σῆμα ἐν τῷ ἔργῳ Σιδῶν, *
 ἐν πῶλος Ἰουδας Θεοῦ, * οὐνοματόφωρος Μαθθαίος * νῦν
 συγγροῦσθωντες * Πάντα τὰ ἔργα Κυρίου, * τὸν Κύριον
 ὁμνεῖτε * καὶ ὑπεροφῶτε * εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας.

Εἰρῆς ἄλλος

Ἄ γαί τὰ δεσπῶ, * καὶ βροχῶ τῆν φάγην
 Ὁ τροσοεργῆς * τῆς φασεφῶς τῆσος

Ἰννοῖον Παύλος * εὐλογεῖ ἢ τὸν μόνον
 Σωτήρη καὶ σωτηριῶν, * ὡς ἐπὶ ἑσπέρην,
 Ἡ θημοεργήσαντες * σῆμασιν κτίσας

Τροπάρια

Μνήμην ὁ Χριστῶς * τὸν βροτοσοῦσαν ἐπίον,
 Ἄ καταβροχῶσῶς * τοῦ Ἀποστόλου ἔργῳ,
 Τὸ Πνεῦμα τούτων γλωσσόφωνῶν διὰ
 Ἐργῶν * εὐλογητός * εὐλοιοῦσθων
 Ἡδωροῦσθων ἢ * μέλος σε κτίσας
 Σωτηριῶσῶς * εὐδοκασίαν ἰόν,
 Φῶς ἀνάστων * καὶ περὶ τῶν βίτας
 Ἰουδαίον, Ἰησῶς * ἡμεῖον τῆ Ἀποστόλου
 Τίμων ὡς ἔργῳ * τοῖς σοῖς οὐαίτας
 Ἀλλοιωμένον ἢ * Πνεῦμα προσῶσθων.

Ἦος Προσηγῶν * κνεμακίμορον οὔτω
 Σῶν σωματῶσῶς, * ὡ μέλον, ἐσθῆλιον,
 Καὶ Πνεῦμα κτίσων * περὶ τῶν προσηγῶν
 Ἀπνοσοῦσθωντων προσηγῶν ἔθων
 Ἦεῖς, ἀνοδοκασίαν * πορεῖας ἔθων.

Καταβόλαι: Οἱ δύο Εἰρῶν.

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arkilas
(Johannes von Damaskos)

Achte Ode: Der Instrumente harmonisches Lied in erklangten, zum Preise zu lehren des goldgefärbigten, leblosen Bild: Doch die Lichtbringende, Gnad der Tröster läßt uns rufen in Schau: Einige Dreier, gleichmächtige, anfanglose, gepriesen bist du, Da sie der Propheten Stimme nicht konnten, sprachlich von Weisheit die Toren, als sie der Apostel freudige Reden vernommen. Doch wir Frommen, tugtegebegieret dir zu: Neuschaffer des Alls, gepriesen bist du.

Der gedehnte Joch, der du schauere des Höchsten gewaltige Wort, das Donnerwort ließ er vernahmen, das gesprochen das Wort: Über die ich sagendes werde von meinem Geiste, sie werden mitreifen: Was, in dreifachem Lichte erstrahlend, gepriesen bist du. Die dritte der Sünden ward glücklich teilhaft der Gnade, um anzudeuten, daß wir drei Personen weisheit an der Einheit der Macht. Doch am ersten der Tage Jesu, dem: Väter der Tage: Sohn, Vater und Geist, gepriesen bist du.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos

Achte Ode: Der Dornbusch, der nicht im Feuer verbrannte, hat auf dem Sinai dem langsam und adwey stillig redenden Moses Gott kundgetan. Und der Eifer für Gott ließ die drei Jünglinge, die nicht das Feuer verzehrten, singen die Hymne: Alle ihr, Werke des Herrn, besinget in Hymnen den Herrn, und erhebet ihn über alles in alle Reuen.

Als des allheiligen Geistes lebendiges, gewaltige wehen aus der Höhe brausend herabiederfuhr zu den Fischern in feuriger Zungen Gestalt, verknüpfend in bededten Worten sie die Großknoten Gottes, der Herrn: Alle ihr Werke des Herrn, besinget in Hymnen den Herrn und erhebet ihn über alles in alle Reuen. Da den unberühren Berg wir besingen, läßt uns nicht geschaden, vor dem erstrahlenden Feuer, wohnt, auf dem Berge, Sim, lauet uns sodien, in der Stadt des lebendigen Gottes. Mit dem vom Geiste gericheten Jüngern läßt uns jetzt tanzen im Chor: Alle ihr Werke des Herrn, besinget in Hymnen den Herrn und erhebet ihn über alles in alle Reuen.

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arkilas
(Johannes von Damaskos)

Achte Ode: Es löset die Fesseln, in Tau verwandelt die Güt, das dreifachstrahlende Urbild der erhasenen Göttliche: Es singen die Jünglinge Hymnen. Es preist den einzigen, gleichmächtigen, Heiland alle gnädigen Herren alle geschaffene Welt.

Zum Gedächtnis an die menschenretenden Worte, die er vom Vater vernommen und kundgetan den Aposteln, herbei Christus den Geist, der sich niederließ im Schauspiel feuriger Zungen. Als dem Geistesamen sagt dir, die Welt, die verwandelte Schöpfung. Zur Rettung sandtest du in eigener Macht den Strahl, das in sich selber leuchtende Licht, das darreicht das Licht, das die Apostel erfüllte wie heiliges Wehen. Den Dünem erweilt beherrschend Geist. Es besang der Propheten vom Geiste gerichete Mund danken Wandel, o Herrscher, im Fleisch. Und den Geist, der aus dem Vaters Schoße hervorgeht, der unerschaffen, wie du, mitgewirkt, hat bei der Schöpfung und sitzt auf gleichen Thronen mit dir, sandte du, den Gläubigen der Menschwerdung Wunder.

3. *Kanon* (ὁ κανὼν, κανὼν) ist ein Poem aus neun Oden, das sich auf die neun biblischen Cantica stützt:

Die 1. Ode (Ὕμνος, ὕμνος) basiert auf Exod. 15, 1–19 und 21;

Die 2. Ode: Deuteronomium, 32, 1–43;

Die 3. Ode: 1. Samuel, 2, 1–10;

Die 4. Ode: Habakuk, 3, 1–19;

Die 5. Ode: Isaia, 26, 9–19;

Die 6. Ode: Jonas, 2, 1–9;

Die 7. Ode: Daniel, 3, 26–1/151;

Die 8. Ode: Daniel, 3, 1/152–1/188;

Die neuere Ode ist zu Ehren der Gottesmutter gedichtet. Sie basiert auf Luc. 1, 46–55 oder auf Luc. 1, 63–79.

Jede Ode besteht aus einer Kopfstrophe, *eisós*, ἑσῶς, und einer Reihe (zwei, drei oder mehr) dieser in Versmaß, Silbenzahl und Melodie zugeordneten Strophen – Tropare. Inhaltlich stellt der *Hirmos* eine Überleitung (Bindung) vom Thema des biblischen Canticums zu dem neutestamentarischen Thema der Tropare dar. Als Beispiel nehmen wir die erste Ode des zweiten Kanons an Pfingsten⁶⁴ (im 7. Kirchenston gesungen):

*Hirmos*⁶⁵.

1. Πέντη	2 Silben
2. Ἐδέλυσε φερούσιν ἑσῶσαν	11 Silben
3. Ὁ συντίθειν πολέμου;	7 Silben
4. Ἐν τρυφῇ βραχίον	7 (8) Silben
5. Ἄισαμεν αὐτῷ	5 Silben
6. *Ὅτι δεδύραται.	6 Silben

Tropar 1.

1. Ἐργῷ	2 Silben
2. Ἦ; πάλιν τοῖς Μαθηταῖς ἐπηγγέλω	11 Silben
3. Τῷ Παρόκλητον Πνεύμα	7 Silben
4. Ἐξακουστέας Χρωστέ	7 Silben
5. Ἐλαφῶς τὸ φῶς;	5 Silben
6. Κόμισε φιλόθερατα.	6 Silben

Tropar 2.

1. Νόμῳ	2 Silben
2. Τὸ μέγα προφητεύθην καὶ προφήτας	11 Silben
3. Ἐκλήροθι τὸ θεῖον	7 Silben
4. Πνεύματος ὁμιζερῶν	6 Silben NB!
5. Πᾶσι γὰρ πιστοῖς	5 Silben
6. Χάρις ἐπιέγγυται.	6 Silben

Wie ersichtlich, hat jeder Tropar die gleiche Struktur und Silbenzahl wie der *Hirmos*: 2–11–7–7 (8, 6)–5–6, und fast die gleiche Stellung der Akzente. Während im griechischen Original Silbenzahl und Versmaß in allen Troparen mit der Kopfstrophe gleich sind, ging in der Übersetzung ins Slavische diese rhythmische Kongruenz zwischen *Hirmos* und Troparen der gleichen Ode verloren. In dieser Übersetzung divergieren die Silbenzahl und die Akzentstellung der Tropare des griechischen Originals gegenüber den *Hirmos*⁶⁶:

Hirmos:

1. Пѣнтя	2 Silben
2. Эдѣлѹсе фѣроу сѣн ѣсѡсан	11 Silben
3. Соудѣманъ врани	6 Silben
4. Дѣлѡщю вѣсѡномъ	7 Silben
5. Пѣнѣ ѡт	4 Silben
6. Иѡу прѣдѣлѣса.	6 Silben

Tropar 1.

1. Дѣлѣт	2 Silben
2. Иѡнѣ дѣлѣѡ ѣтѣнѣномъ ѡтѣфѣлѣт ѡн	14 Silben
3. Оутѣнѣлѣ дѣтѣ	7 Silben
4. Пѣлѣѡмъ Хрѣстѣ	5 (6) Silben
5. Кѡсѣлѣт ѡтѣ мѡрѣ	7 Silben
6. Оѣтѣтѣ чѣлѡтѣклѡмѣнѣчѣ.	7 Silben

Tropar 2.

1. Законѡт	3 Silben
2. Дѣлѣѡ прѡтѣдѣлѣнѡе и прѡрѡкѣ	12 Silben
3. Вѣнѡмѣнѣлѣ: ѡмѡстѣѡѡнѣнѡгѡ ѡѡ	10 Silben
4. Дѣтѣ днѣшѣ	3 Silben
5. Ыѣлѣѡтѣ ѡтѣрѣѡмѣтѣ	3 Silben
6. Ылѡтѣлѣтѣ иѡдѣлѣса.	7 Silben

Gewöhnlich wird die zweite Ode wegen ihres düsteren Charakters im biblischen Canticum ausgelassen (oft auch gar nicht gedichtet), so daß der Kanon nur aus acht Oden besteht. Die zweite Ode wird im vollen Kanon am zweitletzten Samstag vor den „Großen Fasten“ und am siebten Samstag nach Ostern (Samstag vor Pfingsten) gesungen. Diese Tage sind dem Gedächtnis an die Verstorbenen gewidmet. Auch im großen Bußkanon des ANDREAS von KRETA ist die zweite Ode vorhanden⁶⁸.

Außer dem vollen Kanon (mit oder ohne zweite Ode) in der Fastenzeit werden Teilkanoes (ὀρθρον, δεσπτικὸν, — nur aus zwei Oden, der achten und neunten bestehend, oder τριψῶν, τριπτικὸν — aus drei Oden) gesungen. Die achte und neunte Ode bleiben konstant, und die vorhergehende Ode wechselt nach dem Wochentag: am Montag ist es die erste Ode, am Dienstag die zweite, am Mittwoch die dritte, am Donnerstag die vierte, am Freitag die fünfte. Am Samstag aber sind es die sechste und die siebente, woraus ein τεροψῶν, τετραεσπτικὸν entsteht. Diese Teilkanoes kombinieren in diesem Fall mit den vollständigen Kanoes der Kommemoration des Heiligen dieses Tages. Jeder dieser Kanoes kann in einem anderen Kirchenion verfaßt werden. So entsteht im Gottesdienst eine ununterbrochene Modulierung aus einem Kirchenion in den anderen.

Der Kanon in der Matutin, der eine zentrale Stellung einnimmt, wird in drei Abschnitte geteilt, die durch die kleinen Ektenien und einige kurze Gesänge voneinander getrennt sind (Stikala, Kondak mit dem Ikon). Die Oden werden folgendermaßen gruppiert: A) Oden 1–(2)–3; B) Oden 4–5–6; C) Oden 7–8–9, wobei meistens der neunten Ode das Singen des Magnificat vorausgeht. Je nach dem Grad der Feierlichkeit

endet entweder jede Ode oder jede dieser drei Gruppen der Oden mit dem Singen eines Hirmos der betreffenden letzten Ode, meistens aus einem anderen Kanon, der nicht in die Kombination der Kanoes für den betreffenden Tag gehört, er wird von den vereinigten Chören in der Mitte der Kirche gesungen⁶⁹.

Je nach der Kommemoration des Tages können hier mehrere Kanoes kombiniert werden. An einem Sonntag z. B. kann der Sonntagakanon des betreffenden Kirchenion, mit einem Kanon zu Ehren der Gottesmutter, einem oder zwei Kanoes zu Ehren des Heiligen dieses Tages zusammentreffen. In einem solchen Fall wird zuerst die erste Ode aller in Frage kommenden Kanoes ausgeführt, dann in der selben Weise die nachfolgenden Oden. Besonders kompliziert sind die Kombinationsregeln der Kanoes für die Wochentage der „Großen Fasten“⁷⁰. Ursprünglich wurden der Hirmos und die Tropare einer Ode zwischen den Versen des entsprechenden biblischen Canticum gesungen. Das gilt heute nur noch für die Wochentage der „Großen Fasten“. Sonst wird das Canticum ganz weggelassen; gesungen wird nur der Hirmos. Die Tropare aber werden recto tono rezitiert oder psalmodiert, wobei jedem Tropar ein „Pripév“⁷¹ (Epiphon)⁷² vorausgeht, entsprechend dem Fest oder der Kommemoration, wie: „Ehre sei Dir, unser Gott, Ehre sei Dir“, — „Heiliger N. N., bittet zu Gott für uns“, u. ä. Dem vorletzten Tropar geht voraus „Ehre dem Vater ...“ und dem letzten „Jetzt und immerdar“⁷³.

Akrostichon: Wir feiern Pfingsten

Ἦδι δ' Ὁ Εἰρηός.

Μὴ τῆς φοβῆς διαπέρας * κωφοφροσικον, * και παντε-
 λήμιον λόγῳ * σάρκα δουλοσικον, * Μῆτερ ἀπειρου-
 ρας, * Παρθένε Θεοτόκε, * δοξολογίῳ τοῦ ἁγίου σου, * χα-
 ρίον τοῦ ἀπειρου * Πλατυουργίῳ σου, σὲ μεγαλύνομεν.

Τροπάρια.

Ἐπὶ κεντρικῶν πάλαι * πυρίον ἀμματος, * ὁ ζη-
 λωντῶν και πυρίων * χείρων δοξολογίας, * τὴν νῦν ἐκλάμ-
 ψαν * ἐπίκουσαν εἰρήνῳ * ἐξ ἁγίου Ἀποστόλου, * ὅφ' ἔς
 καταλαμψόντες * τὴν Τριάδα πᾶσι ἐνφροσικον.

Νόμοι τῶν φύσιν ἔλα * ἔχον ἡκούετο, * τῶν Μα-
 θηταῶν τῆς μᾶς γὰρ * φωνῆς ἐκχυομένης * Πνεύματος
 χάριτι, * τοικῶς ἐκχυομένο * λαοί, φωνῆ και γλώσσῳι, *
 τὰ θεία μεγαλῶ * τῆς Τριάδος γινώσκον μυστικον.

Εἰρηός ἄλλος

Χαίροις, Ἄνεσσα, * μητροκάρθρον ἄλλος
 Ἄπαν γὰρ εἰδήτων * ἐλλαν σῆμα
 Ῥητρίων οὐ σθένι σε * μελλαν ἔλλω
 Διγγῆ δὲ νότι * ἔπας σου τῶν τόκων
 Νοκίῳ ἔβεν σε * συμφώνως δοξάζομεν.

Τροπάρια.

Ἦδει ἔσσα * τὴν φυσικῶν Κόρη
 Μόνη γὰρ ἐν ἔρηπῳ * κεντρικῶν λόγων,
 Νοσοῦσαν εἰδήνοτα * τὴν βροτῶν φύσιν
 Ὅς δεξιάς κλισμοίαι * νῦν ἰβρωμάς
 Πατρός, κεντρικῶς * τὴν χάριν τοῦ Πνεύματος,
 Ὅσους ἐκυσον * ἢ δεξιάς χάρις
 Λάμποντες, ἀστράτοντες, * ἠλλομῶμεν
 Ὅθεναι ἄλλοισιν * εὐκρινεστάτην
 Ἰσοθενοῦσαν * τὴν ἐπιγιν εἰδέας
 Σοφῆν τριεγγον * οὐσαν δοξάζομεν.

Καταβασίαι. Οἱ δύο Ἐἰρηοί.

Ἐξαποστειλρίον. Ἦχος γ'. Ὁ ἁγιῶν τοῖς ἁετροῖς.

Τὸ κεντρικῶν Πνεῦμα, * τὸ πρῶτον ἐκ τοῦ Πατρὸς * και
 τὸς ἐκ Θεοῦ ἐκχυομένης * οὐσαν, ἄγιανον πόνους. Δις.

Ἐτερον. Ἦχος δ' αὐτό.

Ὅς ἐκ Πατρὸς, φῶς ὁ λόγος, * φῶς και τὸ ἅγιον Πνεῦ-
 μα, * ἔκρη ἐν γλώσσῳις πυρίων * τοῖς Ἀποστόλοις ἐκχυ-
 ομένη, * και δὲ αὐτοῦ πᾶς ὁ κόσμος * φωτιστογίνεται, Τριά-
 δε ἔβεν ἄγιαν.

Pfingstkanon des Kosmas Monachos

Neunte Ode: Dich preisen wir, die ohne Kenntniss des
 Mannes empfangen und dem alles schaffenden Worte
 dargeboten das Fleisch; Mutter, Uebersetzer, Jungfrau
 und Gottesgebäuerin; des Unfassbaren Gefäß, Wohl
 statt deines unendlichen Bildners.

Als der Eiferer, der Feuersprühende, einst auf dem
 stürmenden Feuerwagen freudig daherfuhr, hat er
 den Aposteln das jetzt ausstrahlende Sturmesweh aus
 der Höhe kundgetan, von dem erleuchtet sie alle
 die Dreieit offenbarten!

Fernab dem Gesetz der Naturen ward ein Wunder ver-
 nommen: Denn als die eine Stimme der Jünger von
 der Gnade des Geistes belehrt ward, da wurden manny-
 faltig die Völker und Stämme und Zungen über die
 Großtaten Gottes belehrt, eingeführt in das Geheimniß
 der Lehre vom dreifaltigen Gott.

Jambischer Pfingstkanon des Johannes Arkläs
(Johannes von Dämakos?)

Neunte Ode: Freude dir, Herrin, die du den Ruhm von
 Mutter und Jungfrau vereinst. Denn kein Mund, sei
 er auch beweglich, gewandt und bereit, ist imstande
 dir gekieimend zu singen. Und Schwindel erfährt jedes
 Verstand, der es versucht, deine Mutterchaft zu ver-
 stehen. Darum im Einklang preisen wir dich.
 Zu singen geizmet sich der lebenbringenden Bräut.
 Denn einzig sie hat im Schooße verhüllt das Wort, das
 da heilet der Sterblichen kranke Natur. Er sitzt jetzt
 zur Rechten des Thrones des Vaters und hat uns ge-
 sandt die Gnade des Geistes.

Alle, die angehaucht hat die gotteströmende Gnade, er-
 strahlen und glänzen, verwandelt sind: sie in neue,
 schöne Gestalten. Die unsichtbare, weise, dreifach-
 strahlende Wahrheit, die wir als gleichmäßig er-
 kennen, preisen wir.

Exapostilaria

Der allheiliger Geist, der aus dem Vater hervorgeht und
 durch den Sohn, den ungelehrten Jungern erschien,
 uns, die als Gott dich bekennen, und heilige alle.

Licht ist der Vater, Licht ist das Wort, Licht auch ist
 der Heilige Geist, der ja in Feuerzungen den Aposteln
 gesandt ward. Und durch ihn wird alle Welt erhellt,
 zu verhören die Heilige Dreieit.

Ὁ Κανὼν ποίησι Ἰωάννου τοῦ Δρακοντομάχου.
(Ὁδὸς α'. Ἦχος α'. Ὁ Βίραρος.)

Αναστάσις ἡμεῶν, * λαμπρόθυμοι, καὶ! Πάργα Κυ-
ρίου, Πάργα * ἐκ γὰρ θανάτου πρὸς ζωὴν, * καὶ ἐκ
τῆς πρὸς οὐρανόν, * Χριστὸς ὁ Θεὸς * ἡμῶν ἐπέβηθεος, * ἐπιφανὴς
ἐξουσίας (Ὁδ.).

Τροπάρια

Ὁδὸς τῆς ἁγίας Ἀναστάσεως σου, Κύριε.

Καθαρώμενος τὰς αἰσθήσεις, * καὶ ὀφόμεθε τὴν ἀπο-
στόλην παρὰ * τῆς ἀναστάσεως Χριστοῦ * ἐλευθέρουτοναι, * ἐπιφανὴς
καὶ χαλκίτην φέρονται * τριπλῶς ἀκουσόμεθα, * ἐπιφανὴς
ἐξουσίας (Ὁδ.).

Ὁδὸς, καὶ νῦν.

Ὁμοῦ μὴ ἐπιπέσοι * εὐφρανθήσομαι, * γῆ δὲ ἀγυ-
λλοῦσα, * ὀρμαίνεται ἐκ πόλεως, * ὄραται τε ἄσπας * καὶ
ἀέρας, * Χριστὸς γὰρ ἐγγήρται, * εὐφροσύνην αἰώνιος
(Ὁδ.).

Καταβόλια. Ἀναστάσεως ἡμεῶν.

Χριστὸς ἀνάστη, τρίς. Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς.

Ἔπειτα Συναντήσιν παρὰ μὲθ' ἐν Ἐκκλησίᾳ:

Ὅτι οὐκ ἐστὶν κριτής, καὶ οὐκ ἔστιν ἡ βασιλεὺς, καὶ ἡ
βουμία, καὶ ἡ βλάξ, τοῦ Πατρὸς, καὶ τοῦ Υἱοῦ, καὶ τοῦ
Ἁγίου Πνεύματος, ὧν, καὶ αἱ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν
αἰῶνων. Ἀμήν.

Ὁδὸς γ'. Ὁ Βίραρος.

Δεῖτε πόσην αἰώνιον κανόν, * οὐκ ἐκ πέτρας ἀγίου τερα-
τευόμενον, * ἀλλ' ἀρραβώνας ἁγῆν, * ἐκ πέτρας
ἐκτεθειμένος Χριστοῦ, * ἐν ᾧ στερεώμεθα (Ὁδ.).

Τροπάρια

Ὁδὸς τῆς ἁγίας Ἀναστάσεως σου, Κύριε.

Νῦν πάντα καταλύονται φωνῆς, * οὐρανὸς τε καὶ γῆ
καὶ τὰ καταβόλια, * ὀρμαίνεται γοῦν πάντα * κτίσις τῆν
Ἔργων Χριστοῦ, * ἐν ᾧ ἐστερεώμεται (Ὁδ.).

Ὁδὸς, καὶ νῦν.

Χθὲς ἀναβύθισται σου, Χριστέ, * ἐνεργήσαντες σήμε-
ρον ἀναστήσει σου * οὐρανοῦ ὄραται σου γῆς, * αἰὶς με
ἀναβύθισται, Σωτήρ, * ἐν τῇ βασιλείᾳ σου (Ὁδ.).

Καταβόλια. Δεῖτε πόσην αἰώνιον κανόν.

Χριστὸς ἀνάστη, τρίς. Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς.

Ἄκουσι καὶ Ἐκφώνησι

Ὅτι οὐκ ἐστὶν ὁ Θεὸς ἡμεῶν, καὶ οὐκ ἐστὶν ὁ Θεὸς ἀναστήσαντων,
τοῦ Πατρὸς, καὶ τοῦ Υἱοῦ, καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ὧν, καὶ αἱ,
καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων. Ἀμήν.

Ἡ Τροπάρια. Ἦχος β'.

Προλαβόντες τοὺς ἄρθου * αἱ μετὰ Μαριάμ, * καὶ εὐφροσύνη
τῶν ἄλλων * ἐπισημασθέντες * τοῦ πνεύματος, * ἡμεῶν
ἐκ τοῦ Ἁγίου. * Τὸν ἐν παρὶ ἀλλοῦ ἀναστήσαντων, * παρὰ
μαρτῶν * ἐν ἁγίᾳ ἡς ἀποφώνησι, * ἡμεῶν τε ἀναστήσαντων
ἐνεργῶν, * ἡμεῶν, καὶ τῆς πόλεως κρηόμεθα, * ὡς ἡγία-
ση ὁ Κύριος, * ἀναστήσαντων τῶν θένων, * ἐν ὀνόματι
Θεοῦ, Πάτερ, * τοῦ αἰώνου, τοῦ γένου τῶν ἀεικότων.

Ὁδὸς δ'. Ὁ Βίραρος.

Εὶ τὴν θείαν φωνήν, * ὁ θεῶν Ἀρραβώνας * στήθη
μὲθ' ἡμῶν, * ἐκ ἐκείνου, * κρηόμεθα Ἁγίου
ἐκτεθειμένος ἡμεῶν, * Ἐμμεῶν, * στήθη τῆς πόλεως, *
ἐκ ἐκείνου Χριστοῦ, * ὡς παντοδύναμος (Ὁδ.).

Ὁδὸς τῆς ἁγίας Ἀναστάσεως σου, Κύριε.

Ἄκου μὲν, ὡς ἀκούειν * τῆν καθυπομένοντι νῶν,
* ἀκούει Χριστὸς, * ὡς βουλεύει ἐκ * ἁγίως κρηόμεθα
* ἡμεῶν ἐκ, ὡς ἁγίως * κρηόμεθα, * ἐκ τῆς πόλεως
Πάργα, * καὶ ἐκ Θεοῦ ἀναστή, * αἰώνιος ἀνάστη (Ὁδ.).

Ὁδὸς.

Ὁ ἐκτεθειμένος ἁγίως, * ὁ ἀναστήσαντων ἡμῶν * ἐνεργῶν
Χριστοῦ, * ἐκτεθειμένος * ἁγίως, * ἁγίως, * Πάργα τῆ
καθημέριον, * καὶ αἰώνιος, * ἐκ τοῦ πέτρας ἁγίως * ἀναστή-
σαντων ἡμῶν * ἁγίως, * Πάργα.

Ομοίωσις τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δρακοντομάχου

Ερste Ode: Der Auferstehung Tag, Licht werden lassen
uns, Völker: Das Pascha des Herrn, das Pascha. Denn
von Tode zum Leben und von der Erde zum Him-
mel führte uns Christus, der Gott, und wir sangen
ein Siegeslied.

Reinigen laßt uns die Sinne, und schauet unser
Christus, wie er hervorblitzet in der Auferstehung unzu-
gänglichem Lichte. Und ihm, der »Frost« auch sagt,
werden wir deutlich hören, und wir singen ein Siegeslied.
Gebetman sollt loben die Himmel, soll jemand die
Erde, soll Feste feiern die Welt, jede schickbare, un-
schickbare. Denn auferstanden ist Christus, die ewige Freude.

Dritte Ode: Wohlta, ässen »Trank« lasset uns trinken,
nicht »Wundertrank« aus dürrern Felten, nein, der aus
dem Grabe Christi »trübender« Unvergänglichkeit
Brot, in welchem wir Kraft erlangen.

Allen ist jetzt mit Licht erfüllt, Himmel und Erde und
Unterwelt: So soll denn die Schöpfung Christi Er-
zückung feiern, in der sie Bestand gefunden hat.

Gestern wurde ich, Christus, begraben mit dir. Heute
werde ich erweckt mit dir, der erzaud, Gestern ward
ich gekreuzigt mit dir. Du selber laß deiner Herrlich-
keit in deinem Reiche, Erretter, teilhaft mich sein.

Hypakoi

Dem Morgengraben eilen die Frauen von Maria voraus,
dürfen den Stein schauen, der vom Grab weggerollt
war. Am Engelstunde dürfen sie hören die Kunde:
Thu, der im ewigen Lichte wohnt, was suchst du Men-
schen ihr in den unter Tosen? Die Grabtücher schauet. Lan-
fet und blindet der Welt, daß erstanden der Herr, nach-
dem er geiztet dem Tod. Denn der Sohn Gottes ist er,
der erstreckt der Menschen Geschlecht.

Ομοίωσις τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δρακοντομάχου

Vierte Ode: Auf der Gotteswarte siehe Hahabak, der
Gotteszeter, mit uns. Und zeigun soll er den lichtstrah-
lenden Engel, der mit lauter Stimme spricht: Heil
ward heute der Welt, da als Allgewaltiger Christus er-
stand.

Als ein Sohn, der nicht Siffone des jugendlich bleiben-
den Schoß, ist Christus erschienen. Als Saublicher wird
er Lamm »gemann. Und unadlig, da von Mabeln
verhoben, ist unser Pascha. Er heißt der Vollendete als
wahrhaftiger Gott.

Wie ein einjährig Lamm ließ freiwillig für alle sich
schlachten das verthoende Pascha, das als gute Krauz
wir preisen. Und wiederum sprachte er aus dem Grabe
herrlich uns auf, der Gerechtigkeit Sonne.

Ἄ Καὶ νῦν.
 Ὁ Θεοτόκος μὲν Ἀναβή * καὶ τῆς σπλάχνου κιβάνου *
 φέτο σπυρῶν * ἡ λαὸς δὲ * τοῦ Θεοῦ ἡ ἔρως * τῆς τῶν
 συμβάλων ἐξέσωσεν * ἑρπύων * κερραθόμενον ἑθῆρας * ἐπὶ
 ἐνώστη Χριστοῦ * ὡς περὶ ἡμᾶς.

Καταβασία. Ἐσὶ τῆς θείας φυλάξης
 Χριστοῦ ἐνώστη... τρίς. Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς.

Αἴτησις καὶ Ἐκφώνησις

Ὅτι ἀγαθὸς καὶ φιλόφρωνος Θεὸς ἐσὶς ἡμᾶς, καὶ οὐ
 τῆν ἄλλαν ἐπιπέμωμεν, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Πνεύματι καὶ τῷ
 ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν, καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰ-
 ώνων. Ἀμήν.

Ὁδὴ ε'. Ὁ Ἑρισμός.

Ὁρθρωσμεν * ἔρθρου βαθέος, * καὶ ἀντι-μέρος * τῆν
 ὕμνον προσηύκαμεν, τῷ Δεσπότη, * καὶ Χριστὸν ἐφά-
 μεθα, * δευκοσίων ἥλιον, * πῶς (ὡς) ἐκτελλόντα (δὲ).

Τροπάρια.

Ἄδξω τῇ ἁγίᾳ Ἀναστάσι σου, Κύριε.

Τῆν ἄμνηρον * σοῦ ἀνεπαγγέλτου * οἱ τοῦ τοῦ Ἄβου *
 σαρκεὶς συνηθῆσαν δεδωκέναι, * πρὸς τὸ φῶς φησίζοντο, *
 Χριστὲ, ἐγγαλλήματα ποῦ, * Πάσχα κροτούντες αἰώνιον
 (δὲ).

Ἄδξω, καὶ νῦν.

Προσηύκαμεν * λαμπροτέρου * τῷ προῦντι * Χριστῷ
 ἐκ τοῦ μνήματος, ὡς νεκρῶ, * καὶ ἀναστρέψομεν * τοῖς
 φελερτικῶν τίξαι * Πάσχα θεία τὸ σωτηρίου.

Καταβασία. Ὁρθρωσμεν * ἔρθρου.

Χριστοῦ ἐνώστη... τρίς. Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς...

Αἴτησις καὶ Ἐκφώνησις

Ὅτι ἡλιότατος καὶ δεδωκέναι τὸν πόντων καὶ μεγα-
 λοκρατῆς δομῆ σου, τοῦ Πατρὸς, καὶ τοῦ Πνεύ, καὶ τοῦ
 ἁγίου Πνεύματος, νῦν, καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν
 αἰώνων. Ἀμήν.

Ὁδὴ ε'. Ὁ Ἑρισμός.

Κατὰ βάθος * ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς, * καὶ συνέτριψας
 τὸν ἄβυσσον, * αἰώνιος, κατῆρας * κερραθόμενον, Χρ-
 οῦ, * καὶ τρέματος, * ὡς ἐκ κήτους Ἰανῆ, * Ἐκείνητος
 τοῦ, τῆρου, (δὲ).

Τροπάρια.

Ἄδξω τῇ ἁγίᾳ Ἀναστάσι σου, Κύριε.

Φυλάξας * τὸ σῶμα τῆς ἁγίας, Χριστῷ * Ἐγγράφου τοῦ
 τῆρου, * ὡς ἐκ κήτης τῆς Παρθένου * μὴ λυπηρόμενος * ἐν
 τῷ τῆρου σου, * καὶ ἀνέβας ἥλιον * Παραβίβου τὰς πόδας
 (δὲ).

Ἄδξω, καὶ νῦν.

Σπότη μου, * ἐν τῶν τε καὶ ἔθων * ἱερῶν, ὡς Θεός, *
 σκεπτεῖς ἐκουσῶς, προσεγγόντων τῷ Πατρὶ, * συνανίστασθαι *
 κατὰ τῆν Ἄδξω, * ἀναστάς ἐκ τοῦ τῆρου.

Καταβασία, Κατὰ βάθος * ἐν τοῖς κατωτάτοις.

Χριστοῦ ἐνώστη... τρίς. Ἀναστάς ὁ Ἰησοῦς...

Αἴτησις καὶ Ἐκφώνησις

Ὅτι γὰρ εἰ ὁ Βασιλεὺς τῆς εἰρήνης καὶ Σωτὴρ τῶν ψυ-
 χῶν ἡμῶν, καὶ οὐ τῆν ἄλλαν ἐπιπέμωμεν, τῷ Πατρὶ,
 καὶ τῷ Πνεύματι καὶ τῷ ἁγίῳ Πνεύματι, νῦν, καὶ ἀεὶ, καὶ εἰς
 τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων. Ἀμήν.

Κοντάκιον. Ἦχος πλ. β'.

Εἰ καὶ ἐν τῆρου * κατὰ βάθος, ἀνάστα, * ἀλλὰ τοῦ Ἄβου *
 καθέδρας τῆν ὄνομα, * καὶ ἐνώστη ὡς νεκρῆς, *
 Χριστῷ ὁ Θεός, * γυναικὶ Μυροφόρου * φετρίμενος Καί-
 ρου, * καὶ τοῖς τοῖς Ἀποστόλοις * εἰρήνην ἐσπορέμενος, *
 ὡς τοῖς πνεύματι * κερραθὸν ἀνάστατον.

David, Gottes Abner, tanzte hüpfend vor der Lade des Schreins. Wir aber, Gottes heiliges Volk, schauen deiner Zeichen Erfüllung. So laß: aus dem gutgegrüstert frohlocken, da als Allgewaltiger Christus erstand.

Fünfte Ode: Am frühen Morgen laßt uns geben, und statt des Balsams laßt eine Hymne uns bringen dem Herrn. Und Christus werden wir schauen, der Gerechtigkeit Sonne, die allen das Leben speisen läßt. Deine maßlose Güte schautest die von der Hades Ketten Unschmelzen und sitzen zum Lichte, o Christus, mit juchmendem Fuße, feiernd das ewige Pascha. Eilen laßt uns, Lichter tragend, Christus entgegen, der wie ein Bräutigam aus dem Grabe hervorgeht, und mit den Scharen der die Feste Liebenden laßt uns feiern Gottes errettendes Pascha.

Sedste Ode: In der Erde tiefste Tiefen stiegst du hinauf, zermalmtest die ewigen Riegel, der Gefesselten Ketten, o Christus, und am dritten Tage stiegst du, wie aus dem Hai stiet Jonas, hervor aus dem Grab. Unversehrt bewahrtst du die Siegel, Christus, und wachst erweckt aus dem Grab, der du nicht verletztest der Jungfrau Schrein bei deiner Geburt und des Paradieses Pforten uns öffnest. Mein Retter, als lebendiges, ungeschädigtes Opfer brachtest als Gott du freiwillig dem Vater dich dar, hast miterweckt Adam mit seinem ganzen Geschlechte, als du erstandest aus dem Grab.

Kontaktion des Romanos und Oikos
 Stiegt du auch hernieder zum Grabe, Unsterblicher, so vernichtest du doch den Hades Gewalt. Und als Sieger erstandest du wieder, Christus, o Gott, sagend den selbsttragenden Frauen »Fremd euch« und demselben selbst den Frieden gebend, Aufzeichnung den Gefallenen reichend.

Katharina Sponsel

Part-Song in Russian Church Music and its Roots

Participants in a worship service of the Russian Orthodox Church experience liturgical singing as a rule as choral part-song, regardless of whether this takes place in a large church or a small one, whether a feast is being celebrated or whether it is a worship service on an ordinary weekday. For the faithful this is nothing unusual, and it strikes especially the less sophisticated church members as rather odd when, variously, in an attempt at returning to the original predominant style of singing, choral music is sung in unison. Today, the unison choral singing represents the domaine of a small number of interested persons, whereas choral part-singing is the rule.

Although today choral part-singing is practiced also in other Orthodox churches, such as those of Serbia, Bulgaria, or Roumania, the Russian Church has been the pioneer in this field, by whom other churches could orient themselves. When the Ecumenical Patriarchate during the mid-nineteenth century raised emphatic protest with the Serbs because of their liturgical use of part-song compositions, and demanded that they limit themselves to the unison Byzantine style of singing, the Serbs were able to point to the fact that part-singing had had a very long tradition in their Russian sister-church since the seventeenth century. There is no doubt that during that time a significant cultural sea change had taken place which was to leave its stamp on the further development of Russian church song and which is still felt today.

However, the beginning of part-singing as such does not date from the seventeenth century. It must be remembered that already then there existed an independent Russian tradition of part-singing the roots of which date back as far as around 1500. Out of a unison style of choral singing a multifaceted and distinctive repertoire of part-songs had evolved which was written down using neumes arranged in several rows above one another. Although these early forms of part-song are no longer used in the liturgy today, they are performed on the concert stage or electronically recorded by various choral ensembles. We shall listen to the beginning of a hymn for the Feast of the Birth of Christ sung in the 6th church mode according to a seventeenth-century manuscript of neume-based part-songs. Characteristic for the harmony are the dissonances and their progressions which are linked with parallel intervals, especially of fourths and fifths.¹

This independent form of part-singing must have contributed around the middle of the seventeenth century to the adoption of a new way of part-song of entirely different origin, which increasingly replaced the unison singing notated

¹ Audio example 1: "Ehre sei Gott in den Höhen" (*Slava v vyšnich Bogu*), 6th tone (0.55 min.).

with neumes and the part-singing based on it. This new way of singing (*rospev*), which was called after its area of origin, *Kievskij rospev* (Kiev), *gre_eskij rospev* (Greek), and *bolgarskij rospev* (Bulgarian) respectively, and which was suited for part-singing, was soon widely adopted. Religious folk song from Poland was adopted for liturgical texts of chants and hymns. A West European style of part-singing was cultivated. The introduction of these tunes was coupled with the use of the five-line staff notation instead of notation with neumes. What had led to this veritable sea change in Russian church song?

Political conditions were the catalyst for this development. The unification of the East Ukraine around Kiev with Russia in 1654 brought Ukrainian singers into the Moskow Rus' who introduced their traditional church song there. For the Russian church song, this meant that it was confronted with the Ukrainian way of singing, which in turn had been influenced from two different directions. On the one hand melodious tunes from its Southwestern neighbours had been adopted – the Greek and the Bulgarian ways of singing – and on the other, the West European musical culture of Poland-Lithuania had exerted a great influence on Orthodox church song in the Ukraine. This restructuring was extremely multi-faceted and complex in its details and, after having originated in the Ukraine, it shaped the church song in Russia. Its deep influence on Russian church song, which is felt even today, will now be illustrated on several examples.

The majority of the music in the daily evening and morning worship services is constituted by the chants and hymns of the Proper which are sung to a certain church mode as indicated. It was during the time under discussion that the manner and style of part-song were formed in which these types of hymns, which change according to the season of the ecclesiastical year, are customarily sung today. In most cases, styles of chant sung in parts are used which vary according to type of hymn and church mode. They consist of several musical lines, which can be repeated as needed. Each line contains a chant tone in the middle, the beginning and ending segments each have a distinctive phrase at the end. The sound of these pieces is similar to that of the fauxbourdon arrangements of Latin psalms or other biblical songs, such as the Magnificat. Anglican church music also uses a similar style of composition in psalmody sung in parts. In Russian church song these styles of chanting, which are often only referred to as “ordinary style” (*oby_nyj napev*) because of their wide use, are not associated with the names of certain composers. Rather, they derive, shortened and simplified, above all from the “Kiev” or the “Greek” singing style. Their tonal orientation toward the fourth and the fifth made it easy very early on to perform them as a choral pieces with several parts by adding to the melody an upper third, which was expanded by a third part to a triad or – but probably not until later – by the addition of a fourth part to a four-part chord.

This is how that characteristic sound developed, which to this day is the basis of the chants and hymns of the Proper.²

In addition to the “ordinary style” several melodies in the “Bulgarian” singing style are in use to this day. They are limited to a few but very central chants and hymns especially for the feasts of the Birth of Christ and for Good Friday as, for example, the *troparion* “The noble Joseph” (*Blagoobraznyj Iosif*).³ It demonstrates the melismatic yet very attractive melody line of this style of singing, which is further characterized by the repetition of melodic segments.

It would be a shortcut, if one were to limit the lasting influence of the new style of singing, which reached Moscow from the Ukraine only in the seventeenth century, to the performance practice of the hymns of the Proper. Numerous chants and hymns which are part of the fixed portion of the liturgy and of Matins are also often sung as part versions of these singing styles – in this case of the less simplified ones. A good example is the Creation psalm 104(103) which begins with the words, “Bless the Lord, o my soul” (*Blagoslovi duše moja, Gospoda*); select verses of it are often sung even today in the “Greek” style.⁴

The development of a style of part-song for these new modes of singing was not possible without a further fact which had been very important for Ukrainian church song. This was the influence of the special Western European character of the music culture of Poland-Lithuania.

This made itself especially felt in the musical forms of the Ordinary of the Mass bear the stamp. Singers from Kiev brought in addition to new ways of singing also folksongs of Polish origin called *kanty* (from Latin *cantus*) to Moscow. These folksongs with religious – although not liturgical – texts were sung in that simple style of part-song described earlier in relation to the performance of the chants and hymns of the Proprium: an upper third and a third part are added to the melody which results in a triad. Such *kanty* were used in this style as contrafacts for liturgical chants. This can be shown very clearly with a tune, which is still popular today and which is referred to variously as *Hofgesangsart* (*pridvornyj napev* = court chant, the type of chant customary at the chapel of the imperial court), *d’javkovskaja*, or *na radujsja*. The latter term contains a reference to the underlying *kant* which begins with the words, *radujsja, radost’ tvoju vospevaju*.

Probably other, already forgotten *kanty* provided melodies for the *cherubikon* and other chants and hymns, as for example those for the Eucharistic prayer. This *kant*-style was popular especially in Russian monasteries, where this style was developed further, and numerous new melodies of this kind came

² We shall listen to a hymn in the fourth church mode from the Vesper for the Birth of Christ, performed according to the “ordinary style”: Audio example 2: *Sticheron* fourth psalm tone (0.50 min.).

³ Audio example 3: “The noble Joseph” (*Blagoobraznyj Iosif*) in the “Bulgarian” style (2.25 min.).

⁴ Audio example 4: “Praise the Lord, o my soul” (*Blagoslovi, duše moja, Gospoda*) in the “Greek” style (2.15 min.).

into being, which were then often called *Klosterweisen* [monastery tunes]. A good example is the "Holy" (*Svjat*) from the chants for the Eucharistic prayer, written by Archimandrite Feofan during the first half of the nineteenth century.⁵

Another, very decisive factor for the development of part-song in the church was the creation of free compositions for liturgical texts, which were influenced by Polish and thus, indirectly, also by Italian and German composers of the time. In his "Grammar of musical singing" (*Grammatika muzikijskago penija*) Nikolaj Dileckij (ca. 1630-1690) formulated the theoretical principles of this music for several voices which was based on West European theories of composition. It was, of course, fundamentally different from the Old-Russian part-songs. The choral music, which he wrote impresses with its tonal contrast between solo and tutti voices, the alternation between homophone and imitative passages, and its variety of meters and tempos. One example is presented by the beginning of the Easter canon, "The day of resurrection" (*Voskresenija den'*) in a free composition by Dileckij.⁶

Although choral compositions from that time are hardly to be found in the repertoire of church choirs today, they nevertheless mark an important point in the development of Russian church song, because now free choral composition unrelated to chorale⁷ melodies became part of the worship of the Russian Orthodox Church. In the same measure as Russia, since the era of Peter the Great, has sought contact with the cultural life of Western Europe, so was the style of composition characterized by these ever intensifying contacts.

During the second half of the eighteenth century under the tsarina Ekaterina II, the activities of the Italian composers Baldassare Galuppi (1706-1785) and Giuseppe Sarti (1729-1802) at the Court of St. Petersburg greatly influenced the development of an Italianate style of Russian church song, which produced chiefly compositions of the texts of the Ordinary of the Mass and the new genre of choir concerts based on non-liturgical texts [*freie Chorkonzerte*]. This new form was used to fill the vacant liturgical space after the singing of the Communion psalm verse, while the clerics were receiving the elements. This presented to the composers a unique opportunity for musical creativity, which led to the creation of these choir concerts based on non-liturgical texts. (Although from the artistic point of view very remarkable works were created, this genre must be considered a para-liturgical element. In this function it is comparable to Mozart's epistle-sonatas, except that in Orthodox worship choir music and not instead of instrumental music was used.) A further step in the development of this Italian concert style was due to Russian pupils, of whom Dmitrij Bortnjanskij (1751-1825) was the most renowned. His choral arrangements for the liturgy, the ecclesiastical year, and numerous choir

⁵ Audio example 5: "Holy" (*Svjat*) by Archimandrite Feofan (1.30 min.).

⁶ Audio example 6: Easter canon by Dileckij (1. Irmos: 1.10 min.).

⁷ In this paper, "Chorale" refers to "chant," the monosyllabic liturgical melodies of Eastern rites. – Hedwig T.Durnbaugh.

concerts, some for two choirs, which are part of the repertoire of larger church choirs even today, witness to his creativity as composer. One of the most popular of his choir concerts is the four-part Christmas concert, "Glory to God in the Highest" (*Slava vo vyšnich Bogu*).⁸

Less talented contemporary composers, however, followed the secularized spirit of the time by creating choral works of occasionally blatantly operatic character thus contributing to the decline of church song. A counter measure on the part of the church consisted, beginning in 1772, in printing multi-volume hymn books, which contained unison melodies for the central worship services for the most important days of the year. From then on these collections were considered the canon of Russian church song. In part their contents are based on melodies of varying origin, which were brought by Ukrainian singers to Russia as late as the second half of the seventeenth century. However, especially the volumes for Lent and Easter, for the *octoechos*, and for the great feasts of the church year contain – albeit in translation – a considerable selection of old chorale melodies from manuscripts with neume notation. About one hundred years later, these multi-volume chorale editions were to be important source material for chorale settings. Another attempt at halting the increasing process of secularization was made by tsar Alexander I himself. He commissioned Bortnjanskij, then director of the St. Petersburg court orchestra, with censoring all newly composed liturgical choral works. However, this measure was to lead to a rigid formalism of church song under Bortnjanskij's successors.

After the Congress of Vienna in 1815 and the end of the so-called Holy Alliance, cultural exchanges between the courts at St. Petersburg and at Berlin increased. The beginning of this can be seen in Bortnjanskij's late works, when he composed the liturgical music for the Protestant church of Prussia upon commission by King Friedrich Wilhelm III. Conversely, since the 1830s the censor of the imperial court chapel at St. Petersburg favored for the Ordinary of the Mass the style of arrangement of Protestant choral music of the time. An example of this "German style" in Russian church song is *Zu deinem heiligen Abendmahl* ("To your Holy Communion" – *Ve_eri tvoeja tajnyja*) from the liturgy for Shrove Thursday in a composition by Aleksej L'vov (1798-1870) – one of Bortnjanskij's successors as director of the St. Petersburg imperial court chapel.⁹

During the following years the attempts to standardize Russian church song after the model of the St. Petersburg court chapel reached their climax under its director, Aleksej L'vov, and his successor, Nikolaj Bachmetev (1807-1891). Especially the harmonizations of the hymns for the ecclesiastical year, which at St. Petersburg had been based on greatly shortened and – for the sake of an appealing harmonization – melodically simplified "Kiev", "Greek", and "Bulgarian" singing styles in the edition of the so-called Bachmetev-Obichod, a

⁸ Audio example 7: Bortnjanskij – "Glory to God in the Highest" (*Slava vo vyšnich Bogu*) (1.15 min.).

⁹ Audio example 8: A. L'vov – *Zu deinem heiligen Abendmahle* ("To your Holy Communion" – *Ve_eri tvoeja tajnyja*) 4.06 min.

collection of important liturgical chants and hymns, found wide reception as “singing style of the [imperial] court” (*pridvornijj napev*). In many places they are still the predominant form of singing.

The limits, which the censorship of the conservative court chapel put on Russian church song, made it henceforth impossible to adopt new trends in secular music as spontaneously as in the past. For this reason the Russian national music, which had been forming gradually since Michail Glinka (1804-1857), hardly influenced church song at all. Thus, Modest Mussorgskij (1839-1891) did not involve himself at all with church song, and such well-known Russian composers as Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1906) or Mili Balakirev (1837-1910) dealt with it only peripherally during their terms as directors of the court chapel. Only the end of the censorship, which was achieved only by court action in connection with the publication in 1878 of Petr _ajkovskij’s (1840-1893) composition of the Liturgy opus 41, opened the way for a new style in Russian church song. This time the impulses originated not in St. Petersburg but in the old capital of Moscow. There was renewed interest in the chorale tradition, which, in its many different forms, was considered part of the national musical heritage along with the folk song. This caused the chorale melodies to become the main sources for part-song in the church. For the composers of the so-called “Moscow school”, the unison synodal hymnbooks, which had been printed several times since 1772, played an important part in this. The progenitor of this new movement in church song is Aleksandr Kastal’skij (1856-1926). Since the latter years of the nineteenth century he developed a new style of church music, both for the Proper and the Ordinary or the Mass. Based on the chorale tradition, this new style represented a melodic-harmonic alternative to the common practice of the time. Hardly one of his more than 100 individual compositions for the church relates to a chorale melody. An example of this is his arrangement of the customary melodic melody in “Greek” style for Ps. 103 (104), which we heard earlier. Kastal’skij uses the chorale melody primarily in the bass line.¹⁰

Representatives of this movement at the beginning of the twentieth century were certain younger contemporaries of Kastal’skij, although they had their own unique styles of composition. These were, for example, Pavel _esnokov (1877-1944), Aleksandr Nikol’skij (1874-1943), or Aleksandr Gre_aninov (1864-1956). Sergej Rachmaninov’s arrangement of various types of song in his “Nightwatch” opus 37 (1915) represents a high point of artistic achievement. The Creation Psalm 103(104) is also based on the familiar melody in the “Greek” style.¹¹

At the close of this century, part-song in the Russian has been given an entirely different function. It has become the musical basis in the churches of those Anglo-American-, English-, Finnish-, French-, German-, even Japanese-

¹⁰ Audio example 9: Kastal’skij – Ps. 103(104) (Dnr. 25) (3.56 min.).

¹¹ Here it is sung by a soloist within a framework of alternating high and low choirs. Audio example 10: Rachmaninov – Ps. 103/104 (excerpt!).

speaking Orthodox congregations, whose roots are in the Russian church. The pastoral necessity to conduct Orthodox worship services in languages other than Church Slavonic has brought with it an important process of musical adaptation, which has reached different levels in different countries. Within this process several areas must be distinguished according to the various forms of church song. Each of these must fulfill specific requirements.

In all churches, the basis for singing the hymns of the Proper of the Mass in the eight church modes are the chant melodies for several voices, especially those that have grown out of the "Kiev" and the "Greek" styles. Since every melody line contains in its middle a reciting tone, and since the length of every line is not fixed, differences in the translations can be easily accommodated. However, all the more attention needs to be given to intonation and termination of these melodies. They contain distinct musical accents on certain tones, which must be recognized and kept. In any adaptation these tones must coincide with the accented syllables of the text in order to maintain the integrity of the melody and to utilize its declamatory power. The following example from a Sunday hymn in the fourth mode illustrates a good use of the reciting melody, sung in German.¹²

In some areas the attempt has been made to return to the unison, neume-based chorale singing. In most cases this is not used as a general alternative to the reciting melodies described earlier but only for certain chants or songs at significant liturgical moments. This attempt can only be successful, however, if one does not simply underlay a translation of the Slavic text to the melody. Time does not allow to demonstrate, how well the shape of a chorale melody illustrates a given hymn text. It is therefore necessary to acquaint oneself well with a given chorale melody before attempting an adaptation. A person who, in addition, is also familiar with the structural theory of the neume-based chorale will also be able to arrive at convincing melodic solutions to translations of hymn texts.

A problem of a different kind occurs with the adaptation of compositions especially for the chants and hymns of the Ordinary of the Mass. When dealing with metric music, which is often the case, an adaptation poses great difficulties. Since a translated hymntext is to be as faithful as possible to the original and must furthermore be capable of being arranged in various musical settings of the same original hymn text, the limits of what texts are capable of adaptation are soon reached. For liturgical-theological reasons a paraphrase or a newly written version [*Nachdichtung*] cannot be contemplated as solutions. A simple example is this: frequently used Vocatives like the two-syllable *Boze*, or the three-syllable *Gospodi*, which correspond both in the English and the German to, respectively, the monosyllabic words, "God"/*Gott*, "Lord"/*Herr*, can quickly become a perpetual problem. What alternative solutions have been found for this?

¹² Audio example 11: Oktoich (*octoechos*) 4th mode in German (0.55 min.).

For the most part, the monastery melodies, which are often melismatic and at the same time very singable, are very suitable for adaptation. An additional advantage is the fact that repetitions of portions of the text within one chant of hymn are customary. Both characteristics combined allow much freedom for adaptation in another language. Some examples are the versions in a variety of languages of such well-known monastery melodies as the *Cherubikon* from the Simonov monastery in Moscow or the chants and hymns for the Eucharist by Archimandrite Feofan. One has to compare the English adaptation of the "Holy" (*Svjat*), which was mentioned above in Church Slavonic.¹³

There is, of course, another, very creative solution. The creative power of native composers is being challenged to create, especially for the Ordinary of the Mass, choral works in their own language which are capable of becoming integral parts of the entire worship service. Here can be named Archbishop Paavali (Olmari) (1914-1988), for many years the head of the Finnish Orthodox church, who was himself pre-eminent in the field of church music. Attempts at original texts in the English language have been made in America. David Drillock, Helen and John Erickson, and Vladimir Morosan (* 1951) are well-known for their choral arrangements in the English language. In France, Maxime Kovalevsky (1903-1988) was the first to undertake attempts along these lines. Very interesting is the musical setting of the *Cherubikon* sung in the French language, which was composed by Kovalevsky in Paris in 1980.¹⁴

In America and England, Russian church music was very favorably received in an entirely different quarter as early as the beginning of the twentieth century. Influential church musicians of the Anglican Church became interested in Orthodox hymnody as a source for enriching their own liturgical music tradition. In England, Archibald Martin Henderson and Norris Lindsay Nordon (* 1887) in America, worked at providing English versions of well-known choral works of Russian composers. In this manner choral works from Aleksej L'vov, Aleksandr Archangel'skij (1846-1924), L.D. Malaškin, Petr _ajkovskij, Aleksandr Kastal'stij, Aleksandr Gre_aninov (1864-1956), to Viktor Kalinnikov (1870-1927) and Sergej Rachmaninov had found reception. Although in most cases the use of these compositions in Russian Orthodox worship services in other languages has proven to be problematic, the process of adaptation into the worship services of non-Orthodox denominations has been considerably easier. The main reason for this is that in those contexts a looser translation of the original is possible, which means that the translations can be more smoothly integrated into the music, and that even a paraphrase of a text is sufficient. However, great care must be taken when Orthodox hymnody is used in a liturgical setting different from its intended. This is especially true for chants and hymns whose texts are alien to the non-Orthodox liturgical form. In cases like these thorough knowledge of Orthodox liturgy is indispensable lest

¹³ Audio example 12: "Holy" (*Svjat*) by Archimandrite Feofan, English adaptation (ca. 1.05 min.).

¹⁴ Audio example 13: *Cherubikon* – Kovalevsky (2.40 min.).

unsuitable combinations occur. Thus, it could happen that Thomas Kohlhase, who has adapted seven choral compositions from _aikovskij's Liturgy opus 41 for the use in the Roman Catholic Mass in the German language, in his preface to his edition recommends the *Cherubikon* as Gloria. He probably did not know that the *Cherubikon* when sung corresponds to the presentation of the gifts during the Offertory. Much easier to integrate are chants and hymns that are customary also in the worship services of other denominations. Thus I have heard the "Lord's Prayer" in various Roman Catholic churches of France sung to Nikolaj Rimskij-Korsakov's setting. Similarly, there is no liturgical difficulty in using the Latin version of Aleksandr Gre_aninov's well-known Creed from the Liturgy no. 2 opus 29. Igor Stravinsky's compositions of the Latin versions of the Lord's Prayer, the Creed, and the "Ave Maria" have become even better known than their original liturgical forms.

The search for elements of Russian church song in the musical repertoire of non-Orthodox churches can be taken even further. One finds them among the chants and songs of the Taizé Community just as readily as in the American edition of the Anglican hymnbook, *The Hymnal 1982*, or in the hymnal of the German-speaking churches, *Evangelisches Gesangbuch* of 1994.

Summing up it can be stated that in the Russian Orthodox Church a style of choral singing in several parts has evolved since the seventeenth century under the influence of West European music culture and which in its scope is unique to the Orthodox churches. Even in the twentieth century and outside of Russia this style does not constitute an alien element in West European settings; the reason is that in Russian church song, due to a centuries-long process of adaptation, Orthodox hymnody appears to us in a musical garb, with which we are familiar.

[Übersetzung von Hedwig T. Durnbaugh]

Hans-Jürg Stefan¹

Gesänge aus ostkirchlichen Traditionen in deutschsprachigen Gesangbüchern westlicher Kirchen

Die Aufgabenstellung dieses Referates lautet: Bestandesaufnahme und kritische Würdigung der Gesänge aus orthodoxer Tradition in Gesangbüchern und Liedersammlungen westlicher Kirchen. Nachdem ich die mir erreichbaren Publikationen durchforstet hatte und auf eine ansehnliche Menge entlehnter ‚orthodoxer‘ Gesänge gestoßen war, beschränke ich mich hier auf die Spurensuche in drei neuen offiziellen Gesangbüchern im deutschen Sprachraum:

EG Evangelisches Gesangbuch. Stammausgabe Hannover 1993.

KG Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz, Zug 1998.

RG Evangelisch-reformiertes Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz, Zürich 1998.

Ein bezeichnendes Merkmal dieser neuen Kirchengesangbücher ist deren hoher Anteil an gemeinsamen Gesängen. In den Grundkonzepten für die Schweizer Gesangbücher war explizit vorgesehen: „Ökumenische Fassungen haben Priorität.“² und „Dem ökumenischen Liedgut ist ein breiter Raum zu gewähren. Wo ökumenische Fassungen vereinbart sind, erhalten sie den Vorrang.“³ Tatsächlich sind diese Gesangbücher durch ein außerordentlich großes gemeinsames Repertoire verbunden, das EG und das RG durch über 320

¹ Der Autor ist Theologe, leitete 1983–2000 die Arbeitsstelle „Gottesdienst und Musik“ der Evangelisch-reformierten Landeskirche des Kantons Zürich, betreute als Beauftragter der Liturgie- und Gesangbuchkonferenz der Ev.-ref. Kirchen der deutschsprachigen Schweiz die Herausgabe des RG und einer Reihe von Folgepublikationen. Er befasst sich seit Jahrzehnten mit dem gottesdienstlichen Leben der Schwesterkirchen, versteht sich jedoch nicht als spezieller Kenner ostkirchlicher Liturgie. Darum hat er sich u.a. bei den folgenden Gewährsleuten kundig gemacht: Archimandrit Irenäus Totzke, ökumenisches Institut, Niederaltaich; Matthias Wilke: *Die russischen orthodoxen Gesänge im EG*, in: Wolfgang Fischer, Dorothea Monninger, Rolf Schweizer: *Werkbuch zum EG*. Göttingen 1993ff. Lfg. V (1998), S. 32–36; Peter Vitovec, Verein für Ostkirchliche Musik (VOM), Leiter des Romanos-Chores und Herausgeber zahlreicher praktischer Ausgaben ostkirchlicher Musik; Urs von Arx, Prof. an der Theologischen Fakultät der Christkatholischen Kirche in Bern, mit Peter Vitovec Herausgeber der Christkatholischen Messliturgie „Eucharistia“ mit slavischen Melodien nach orthodoxer Tradition (Gersau 1986, VOM 508); Frieder Schulz: *Die Seligpreisungen als Gemeindegesang*; in: *Wort und Klang. Martin Gotthard Schneider zum 65. Geburtstag* / hrsg. von Lothar Käser. Bonn 1995, S. 77–112.

² Hauptpunkt C im Konzept für das RG, MGD 1985, H.3., S.11f.

³ Deutschschweizerische Ordinarien-Konferenz (DOK), 2.12.1985.

weitgehend übereinstimmende Gesänge. Dem KG und dem RG sind 238 in Text und Melodie identische Gesänge gemeinsam, gekennzeichnet durch ein kleines Schweizerkreuz unter der Liednummer.⁴ Kommt hinzu, dass auch das angekündigte neue Gesangbuch der Christkatholischen Kirche⁵ der Schweiz das gemeinsame Repertoire des KG und RG übernimmt.⁶ Dieses Ergebnis entspricht den Schlussthesen einer ökumenischen Konsultation der Arbeitsgemeinschaft Christlicher Kirchen in der Schweiz zum Thema „Glauben weitergeben“:

„Zentrale Bedeutung für die Glaubensweitergabe kommt dem Gottesdienst und elementaren Formen spiritueller Praxis zu (Beten, Bibellesen, Meditieren, Schweigen, Singen, Umgang mit Symbolen und Riten). Hier gilt es, eine Vielfalt traditioneller und neuer Formen so zu nutzen, dass sie heutigen Menschen helfen, auf ganzheitliche Art und Weise Gottes Gegenwart wahrzunehmen.“⁷

Am Rande des stark angewachsenen gemeinsamen Repertoires finden sich in den genannten neuen deutschsprachigen Gesangbüchern nur Spurenelemente aus ostkirchlichen Traditionen, insgesamt sechs Gesänge (EG: 4, KG: 3, RG: 5 (siehe Abschnitt 2, Detailbesprechung). Zu untersuchen ist:

1. Auf welchen Wegen gelangten diese sechs Gesänge in offizielle Kirchengesangbücher westlicher Kirchen?
2. Aus welchen Gründen erfolgten diese Anleihen aus eher fremden liturgischen Kontexten?
3. Kritische Betrachtung der einzelnen Gesänge.

1. Spurensicherung

Bemerkungen zu den benutzten Publikationen

Um dem Prozess der Übernahme ostkirchlicher Gesänge in neuen Gesangbüchern deutschsprachiger westlicher Kirchen nachzuspüren, habe ich diejenigen Publikationen durchgesehen, welche den Schweizer Gesangbuch-Kommissionen bei der Erarbeitung in dieser Sparte zur Verfügung standen, eine beschränkte, doch für diesen speziellen Bereich repräsentative Auswahl. In der Regel handelt es sich nicht um eigentliche Quellen, sondern um praktische, für den Gottesdienst bestimmte Ausgaben unterschiedlicher Provenienz und Qualität:

⁴ Beide Gesangbücher enthalten die übereinstimmende Liste „Ökumenische Gesänge“: KG, S. 911–920; RG, S. 1082–91.

⁵ In Deutschland und Österreich als „Altkatholische Kirche“ bezeichnet.

⁶ Beschluss der Nationalsynode der Christkatholischen Kirche der Schweiz; vorgesehenes Erscheinen: Ostern 2004.

⁷ Schluss-Thesen der ökumenischen Konsultation zum Thema „Den Glauben weitergeben“, 3. bis 5.10. 1997 in Delémont, S. 3 (These 16).

Publikationen des Ökumenischen Rates der Kirchen

- CA91 Gottesdienst auf der Vollversammlung Canberra 1991: Mappe mit 14 täglichen Gottesdiensten; darin u.a.: WO 10: Die göttliche Liturgie des Hl. Johannes Chrysostomos (16. 2. 1991).
- CD 51 Cantate Domino. World's Student Christian Federation Hymnal, Genf 1951².
- CD 74 CANTATE DOMINO. Ein ökumenisches Gesangbuch. Kassel 1974 (BA 4994).
- HARPR JOURNEY TO JUBILEE. Der Weg zum Jubiläum. Programmheft zur Feier des 50. Geburtstags des ÖRK. Harare, Zimbabwe 1998.
- HAR GOTTESDIENSTBUCH für die Vollversammlung mit Materialien für die Bibelarbeit. Harare 1998. WCC, Genf 1998.
- VA I World's Student Christian Federation Prayer Book, Genf 1951².
- VANLH VANCOUVER 1983. Jesus Christus das Leben der Welt. Liturgisches Liederheft. Genf 1987
- VANLL DAS FEST DES LEBENS. Abendmahlsgottesdienst zur VI. Vollversammlung des ÖRK („Lima-Liturgie“), Vancouver 1983.

Weitere ökumenische Publikationen

- KYA KUMBAYA. Ökumenisches Jugendgesangbuch. Zürich / Luzern 1980
- THUM THUMA MINA. Internationales Ökumenisches Liederbuch. Singen mit den Partnerkirchen. Basel / München 1995.
- SEOUL Lieder und Texte für den Gottesdienst. Wer sagt ihr, dass ich sei? Ref. Weltbund. Seoul 1989.
- ÜLM ÜBER LÄNDER, ÜBER MEERE. Weltgebetstaglieder. Gelnhausen 1986.
- UN UNISONO. Ökumenische mehrsprachige Lieder der Christenheit. Graz 1997.

Kirchliche Liederbücher oder -hefte

- AUF Auf und macht die Herzen weit. Liederheft für die Gemeinde. München 1982ff.
- CAN CANTATE. Vom Leben singen mit Leidenschaft. Nürnberg 1992.
- 111L 111 LIEDER FÜR KIRCHENTAGE. München 1995³.
- JUB JUBILATE. Ergänzende Liedersammlung zum reformierten Kirchengesangbuch. Basel 1992.
- KOL KOLIBRI. Mein Liederbuch. Berg am Irchel 1995.
- LJ LIEDERBUCH FÜR DIE JUGEND. Geistliche Lieder für Schule und Kindergottesdienst. Stuttgart 1995.
- SCH SCHALOM. Ökumenisches Liederbuch. Gelnhausen 1971.

- SUD SINGT UND DANKT. Lieder und Gebete. Beiheft '84 zum EKG für die Evang. Kirche im Rheinland. Kassel 1984 (BA 6351).
- TAIZÉ Gesänge aus Taizé 1992/93. Taizé 1992.
- UW UNTERWEGS. Lieder und Gebete. ACV, Trier 1998.
- Vitrail Recueil de chants à l'usage des Eglises réformées de langue française. Fondation d'édition des Eglises protestantes romandes, Lausanne 1992 (Beiheft zu Psaumes, Cantiques et Textes pour le culte, Lausanne 1976).
- Alle diese Sammlungen enthalten eine Anzahl ostkirchlicher Gesänge, von welchen die meisten nicht in die neuen deutschsprachigen Gesangbücher aufgenommen wurden:⁸
- Alleluja, Slavatjebe Boze!: TAIZÉ 82
- Alleluja: TAIZÉ 86
- Alleluja. Rendez grâce: TAIZÉ 90
- Alleluja, Slavatjebe Boze!: TAIZÉ 66
- Alleluia (Kiev): HAR 56; HARPR S.22
- Aripamevi o Pachois / Do thou remember me (orth. ägypt.): VANLH 8
- Ayant confondu les langues (orthodox Liturgy, Greece): VANLH 7
- Axion estinos os alithos makarizin se tin Theotokon (byzantinisch): CD 166
- Before your cross, we bow down (orthodox): HAR 76; HARPR 14f.
- Blagosloven Gospodi / Gesegnet bist Du, Herr (Russland): HAR 93
- By the prayers of the Mother / Auf die Fürbitte der Gottesmutter (trad. Serbian mel.): CD 168
- Christos anesti ek nekron / Christus ist von den Toten auferst. (byzantin.): CD 172, THUM 277
- Christos voskrése / Christ ist erstanden (russisch-orthodoxes Oster-Troparion): THUM 278
- Dodji knama sveti Duse / Komm zu uns, Heiliger Geist (Milos Vesin, Serbien): THUM 10
- Doxa si (griech.-orth.): HAR 96
- Erhöre mich, Herr (Kiever Choral nach Rimskij-Korsakov): UW 178
- Edinstvo Tserkvi / Unity of the church (Nikolai Zabolotzki): VANLH 55
- Evlogitos i Christe / Gepriesen seist du, Christus (gr., überliefert): THUM 285; CA 9, 1.10; S.18
- For his mercy endures (Athos): HAR 92
- Gedenke doch an mich, o Herr (Koptische orth. Liturgie): ÜLM, S.23
- Glory to thee, the Lord (Kiev): CA 91, 10 S. 21f.
- Gospodi pomiluj / Herr erbarm dich (orth. Lit., Russland): THUM 33; TAIZÉ 74, CA 91, 3 S.13
- Gospodi pomiluj: TAIZÉ 75, 77
- Halle, Halleluja (Syrien): HAR 10

⁸ Eine Dokumentation dieser Gesänge wurde im Plenum der 20. Studientagung der IAH (1999) verteilt, kann jedoch hier aus Platzgründen nicht nochmals reproduziert werden.

- Halleluja. Selig, die den Weg der Barmherzigkeit gehen (Russland): CAN 55
 Halleluja, halleluja! Lobet Gott in seinem Heiligtum (ostkirchliche Formel): UW 173
 Holy God (griech. orth.): HARPRS.10
 Hristos a inviat din morti / Christ is arisen from the dead (orth. L. Rum.): VANLH 29;
 VANLL 32
 It is very meet to bless thee (Kiev): CD 167b
 Je sais que mon Rédempteur est vivant: TAIZÉ 89
 Jésus Christ, o clarté d'en haut: TAIZÉ 88
 Kiria alayson (äthiop. orth.): HAR 107
 Kyrie eleison (byzantinisch, 15. Jahrhundert): CD 173
 Kyrieleison (orthodox): HAR 96
 Kyrie eleison (Orthodoxe Liturgie von Mount Athos): THUM 38
 Lumière de nos cœurs, Seigneur: TAIZÉ 94
 O heavenly King / O Himmelskönig (russ. orthodox): CD 174
 Osoi eis Christon ebaptisthete / Those who have been baptized (griech.-orthod.Lit.):
 VANLH 17
 Passa pnoi, enessato ton kirion / Let everything that hath breath praise (bazantin): CD
 171
 Plusioi epotocheusan kai epeinasan / The rich have become poor and hunger (griech.):
 VANLH 35
 Pretine Te laudam / Dir singen wir, dich preisen wir (trad.rumänische Melodie): CD
 170
 Sei gegrüßt, Herr Jesus (Ostkirchlich): UW 69
 Sfinte Dumnezeule / Heiliger Allmächtiger (orth. Lit. Rumänien): THUM 38; VANLH 16;
 HAR 99
 Souviens toi de Jésus Christ; TAIZÉ 92
 Svete tichi svjatyje slavy / Jesus Christus, Licht aus Gott (Ukraine/Russland): THUM
 2312
 Svyati Bozhe / Heiliger Gott (trad. Bulgarian Chant): CD 175
 Today salvation has come (griech. Melodie / USA): Har 100
 Tsarju nibiesni / O Himmelskönig (aus Russland): THUM 11
 Ya Rab urham / Laka ya rab (Arabisch orthodox): HAR 98
 Vater unser im Himmel / Ottschä nasch (Rimskij-Korsakov 1888): Uw 191; THUM 164;
 JUB 658
 We sing thee, we bless thee (traditional Serbian melody): CD169.

Generelle Beobachtungen zu diesen Gesängen

Bearbeitungen, wie zum Beispiel solche aus Taizé, weisen einige Gesänge pauschal als „orthodox“ nach und vermerken bei einigen zudem „arrangiert“, präzisieren jedoch nirgends, woher der Gesang stammt, wer die Bearbeitung vornahm und worin diese bestand. In einigen Fällen mag die Adaptierung einer Melodie an den übersetzten Text oder auch die Bearbeitung mehrstimmiger Vorlagen gemeint sein.

Quellen im eigentlichen Sinn werden kaum je nachgewiesen. Herkunftsangaben bleiben in der Regel ungenau, lauten etwa „orthodoxe Liturgie“, ohne nähere Angabe, aus welchem orthodoxen Kontext das Stück stammen könnte.

Liturgische Funktionen, der ursprüngliche Gebrauch eines Gesanges oder heute sinnvolle Verwendungsmöglichkeiten werden selten erwähnt, sind höchstens im Ablauf eines ausgeführten Liturgiemo­dells ersichtlich; solche Beispiele finden sich insbesondere in den Gottesdienstheften des ÖRK.

Die Verbreitung ostkirchlicher Musik in westlichen Kirchen wurde in den vergangenen Jahrzehnten aus verschiedenen Gründen und auf ganz unterschiedlichen Ebenen über den engen Kreis der Kenner und Spezialisten hinaus gefördert:

- In westeuropäischen Ländern entstanden zahlreiche orthodoxe Gemeinden; allein in unserem Land, in der kleinen Schweiz, existieren mindestens deren fünfzehn.
- Migration, Tourismus, Flüchtlinge usw. ermöglichen ein wachsendes Sich-Näherkommen, Kennen- und Schätzenlernen von bisher fremden liturgischen Traditionen.
- Zwischenkirchliche Beziehungen finden ihren Ausdruck in ökumenischen Gottesdiensten, beispielsweise in der Weltgebetsoktav für die Einheit der Christen, im Gottesdienst zum Weltgebetstag, in der ökumenischen Frauenbewegung usw.
- Kirchliche Großanlässe, wie Evangelische oder Katholische Kirchentage, Synodale Bewegungen, wie die Schweizerische Evangelische Synode 1983-87 und die Disputation 1984-87 der Zürcher Kirche nahmen orthodoxe Gesänge in ihr Repertoire auf.
- Kirchliche Studienzentren und Einkehrhäuser, z.B. die mit Taizé verbundenen Schwesternschaften von Grandchamp / NE und Sonnenhof / BL oder das Haus der Stille und Besinnung in Kappel a.A. pflegen orthodoxe Gesänge in den Tagzeitengebeten.
- Die Gottesdienste der ökumenischen Bewegung, der Vollversammlungen und anderer Zusammenkünfte des Ökumenischen Rates der Kirchen und seiner Sektionen werden in der Regel gut dokumentiert und zeitigen durch die von den Konferenzen Heimkehrenden Auswirkungen bis in die Regionen und Gemeinden der Mitgliedskirchen. So brachten zum Beispiel Lukas Vischer als Ökumene-Beauftragter des Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes 1983 von der Vollversammlung des ÖRK in Vancouver die so genannte „Lima-Liturgie“ in die Schweiz, um sie 1983-1987 in den zwei Mal jährlich stattfindenden ökumenischen Gottesdiensten der Schweizerischen Evangelischen Synode erproben und kritisch reflektieren zu lassen.
- Eine weitere Spur ist besonders markant: Die seit über fünfzig Jahren währende Wirkungsgeschichte der ökumenischen Bruderschaft von Taizé. Dort kehren seit Jahrzehnten jährlich Zehntausende von jungen Erwachsenen ein; sie und viele weitere Besucherinnen und Besucher begegnen in der Feier der täglichen Gottesdienste und der sonntäglichen Eucharistiefeier

auch Elementen ostkirchlicher Liturgie und einzelnen Gesängen aus ostkirchlicher Tradition. Durch die von dort Heimkehrenden sind in manchen Gemeinden Gebets- und Liturgiegruppen entstanden, welche orthodoxe Gesänge pflegen.

- Schließlich ist die Wirksamkeit von Chören, welche orthodoxe Musik und Liturgie speziell pflegen, für die Verbreitung orthodoxer Musik und für ein angemessenes Verständnis orthodoxer Liturgie von Bedeutung; für die Schweiz ist an erster Stelle der Romanos-Chor und der Verein für Ostkirchliche Musik zu nennen.

Diese ganze Entwicklung schlägt sich in zahlreichen Publikationen nieder, von welchen oben nur eine kleine Auswahl aufgelistet ist, allen voran „Cantate Domino“, ursprünglich das Singbuch des Christlichen Studentenweltbundes, vermutlich die am weitesten verbreitete Publikation der ökumenischen Bewegung überhaupt. In den neueren Auflagen von CD findet sich in einem speziellen Anhang eine Reihe liturgischer Gesänge aus ostkirchlichen Traditionen, nicht zuletzt auch die Seligpreisungen, auf die wir weiter unten zu sprechen kommen werden.

Urs von Arx gibt im Vorwort zur Christkatholischen Messliturgie „Eucharistia“⁹ zu bedenken:

„Das Interesse an östlicher Kirchenmusik – und zwar in der Regel an den slavischen Traditionen, wie sie etwa in den russischen, serbischen und bulgarischen Kirchen gesungen werden – bezeugen aber auch größere und kleinere Chöre, in denen sich Sängerinnen und Sänger zusammenfinden, die nicht einer orthodoxen Kirche angehören und sich dennoch ostkirchlicher Musik widmen. Sie sind hier auf etwas gestoßen, das sie für ihre eigenen Frömmigkeit nicht mehr missen möchten; eine Wort und Musik zusammenschließende, in die Tiefe führende Weise der Anbetung Gottes, die den ganzen Menschen ergreift. Ostkirchliche Musik hat ihren primären Ort in der Liturgie der orthodoxen Kirchen. Immer wieder wird aber solche Musik auch für westliche Gottesdienste gewünscht und eingesetzt. Das kann auf verschiedene Weise geschehen. Wo gelegentlich liturgische Stücke aus dem ostkirchlichen Repertoire, in welcher Sprache auch immer, im Rahmen eines nicht-byzantinischen Gottesdienstes gesungen werden, bedarf es solider liturgie-theologischer Kenntnisse und eines sicheren stilistischen Empfindens, damit nicht ein letztlich unerträglicher Mischmasch entsteht; ja, man kann darüber streiten, ob eine derartige Übernahme ostkirchlicher Musik überhaupt tunlich ist.“¹⁰

Solche Vorbehalte waren u.a. der Grund erklärter Zurückhaltung sowohl in der Kleinen Kommission für das Reformierte Gesangbuch wie auch in der Kommission für das Katholische Gesangbuch der Schweiz. Beide Kommissionen diskutierten, ob es Sinn machen würde, volkstümliche Gesänge, die in der Regel nicht der offiziellen orthodoxen Liturgie entstammen, in unsere andersartigen Kontexte zu transferieren. Darum erfolgte die Aufnahme solcher Gesänge zögerlich, schließlich teilweise gegen den Willen der Fachkommissio-

⁹ Nachweis siehe Anm. 1.

¹⁰ Vorwort zu „Eucharistia“, Nachweis in Anm. 1.

nen. Waren beispielsweise im Entwurf 1995 für das Reformierte Gesangbuch vorerst nur das ukrainische „Kyrie“ (RG 195), das „Alleluja“ aus russisch-orthodoxer Tradition (RG 232 – ein anderes Beispiel als das Kiever „Halleluja“ EG 141) und das griechische „Agios o theos“ (RG 234) aufgenommen worden, so kamen 1995/96 in Folge der Stellungnahmen der 18 Mitgliedskirchen zwei weitere Gesänge dazu, die Seligpreisungen (RG 585) und das „Unser Vater“ (RG 289). Diesen insgesamt sechs Gesängen wenden wir uns nun im Detail zu.

2. Detailbesprechung

In die eingangs genannten neuen deutschsprachigen Kirchengesangbücher wurden aufgenommen:

Kyrie eleison (Ukraine): EG 178.9; KG 70+; RG 195+

Es handelt sich um das dreifache „Gospodi pomiluj“ (Kyrie eleison), die „inständige Litanei“ aus der Göttlichen Liturgie, aus der Vesper, und aus Sakramenten (Taufe, Trauung). Der Diakon, bzw. wenn der Diakon fehlt, der Priester, singt die Fürbitten; die Gemeinde, bzw. der Chor beantwortet sie mit dem Kyrie-Ruf. Meistens existieren für diese Antwortgesänge mehrere Melodien, die abwechslungsweise, bzw. aufeinander folgend gesungen werden, womit eine Intensivierung des Bittens beabsichtigt ist. Dieser Steigerungseffekt wird auch durch Harmonisierungs-Varianten (Dur / Moll, bzw. geänderte Stimmenverteilung, Hervorhebung der Männerstimmen) erzielt.

Irenäus Totzke schreibt dazu:

„Dieses Kyrie ist stilistisch ... fragwürdig; es steht dem Kitsch bedenklich nahe. Dem Repertoire der Russisch-Orthodoxen Kirche stricte dictu ist es unbekannt. Vielmehr stammt es aus dem Gebiet der ehemaligen Unierten Kirche Galiziens, zusammen mit zahlreichen ähnlichen Stückchen im Bereich der bäuerlichen geistlichen Volksmusik im 18. Jahrhundert entstanden, wird es mit verschiedenen Texten unterlegt (z.B. auch mit dem Trishagion „Heiliger Gott, Heiliger Starker“) und wurde nach der Zwangsangliederung der galizischen Kirche an die Russische in deren Repertoire (allerdings nur im galizischen Raum) eingeschleppt. Durch die Tagung von Vancouver – lamentabile dictu – weltweit bekannt [gemeint ist die an der Vollversammlung des Ökumenischen Rates der Kirchen 1983 in Vancouver gefeierte „Lima-Liturgie“]. Ich meine, man macht weder der Orthodoxen Kirche als ganzer, noch der Russischen als Teilkirche Ehre, wenn man dieses Stück veröffentlicht. Wenn ja, dann nur mit dem Zusatz bei der Herkunftsbezeichnung ‘volkstümliche ukrainische Überlieferung’... Aber in der mir eingereichten Form ist sie Melodie in einen guten Satz eingebracht, sodass man die entsetzlich banale Melodie nicht so heraushört.“¹¹

¹¹ Korrespondenz mit dem Verf.

Matthias Wilke weist auf die bisher einzige bekannte gedruckte Quelle hin¹² und vermerkt dazu:

*„Diese Sammlung erschien, als Pinsk 1921-39 zu Polen gehörte. Schon hieraus wird ersichtlich, dass dieses Kyrie ganz im Westen des orthodoxen Gebietes anzusiedeln ist. Es trägt in dieser Ausgabe die Bezeichnung 'Jegipetskaja', d.h. 'das ägyptische Kyrie' (volkstümliche Kyries haben irgendwelche Namen, z.T. um die geographische Herkunft zu kennzeichnen). Hier wird das Kyrie in einer Dur- und in einer Moll-Variante mit Oberstimme gebracht.“*¹³ (= Beispiel 1)

Beispiel 1: Aus: Werkbuch zum EG, Göttingen, Lfg.V (1998), S.35.

Beispiel 2: Ektenii, Sbornik cerkovnych, Moskau 1991 mit Vermerk „Moldauer Raspev“, d.h. „Gesangsart aus der Moldau“.

Beispiel 3: Lit. pismi, Chicago 1977 (Notenbuch ukrainischer Emigrantenkreise in den USA). Bei diesem Beispiel wird der Chor durch eine Solostimme im Sopran überlagert, was in der südrussischen Provinz nichts Ungewöhnliches ist. Vitovec: *„Man muss sich vergegenwärtigen, dass Sängerinnen und Sänger der Opernbühnen in den Provinzstädten sich mit dem Gesang in der Kirche ein willkommenes Zubrot verdienen konnten und noch immer können.“*

Beispiel 4: Obscodostapna narodna Liturgija na Sv. Joan Zlatoust, Sliven (Bulgarien), 1995. Vitovec: *„In dieser Sammlung sind alle Gesänge für den Vollzug der Liturgie des Heiligen Johannes Chrysostomos vertreten, auf einfache Weise harmonisiert und dadurch allgemein zugänglich gemacht. Petar Dinev hat als Quellen kirchliche Melodien verwendet und für drei Stimmen harmonisiert.“*

Beispiel 5: Pispesivy vsenicnoj, Kyjiv (Kiew) 1994. In diesem Beispiel ist die Melodie kunstvoll entwickelt und verziert.

Beispiel 6: Eine etwas abweichende Melodievariante kommt aus dem Kloster Jablenczno in Ostpolen, südlich von Brest am Bug, direkt an der Grenze zu Weißrussland.

Beispiel 7: Weissrussische Version, 1996 in London herausgekommen. Vermerk bei der 'Inständigen Litanei': „Belastocki napev“, Gesangsart von Bialystok (Ostpolen).

Beispiel 8: Weitere serbische Variante aus einer Veröffentlichung des Vereins für ostkirchliche Musik von Melodien im Volkston.

Agios o Theos: EG 185.4; RG 234

Eine Quelle konnte bisher nicht beigebracht werden, der Verfasser ist dankbar für Hinweise.

Das so genannte „Trishagion / Dreimal Heilig“ wird in der „Göttlichen Liturgie“ nach dem kleinen Einzug, vor den Lesungen gesungen. Der Priester

¹² Obichod notnago cerkovnago penija, Pinsk 1929 S. 149.

¹³ Werkbuch zum EG, a.a.O. S. 32.

betet es nochmals am Ende der Liturgie. Das vorliegende, ins EG und RG aufgenommene Trishagion steht laut Totzke stilistisch „etwas höher als das (Kiever) Kyrie, hat aber ebenso wie dieses mit der offiziellen Kirchenmusik nichts zu tun.“ Totzke riet seinerzeit den deutschen Gesangbuchgremien davon ab, dieses Trishagion ins EG aufzunehmen:

„Ich glaube nicht, dass griechische Theologen oder Musikologen begeistert sein werden, wenn gerade dies Stück in ein deutsches Gesangbuch aufgenommen wird. Wenn ja, dann ebenfalls mit der Herkunftsbezeichnung: ‚griechisches geistliches Volksgut‘. Mit der byzantinischen Musik hat das Stück nicht das geringste zu tun.“¹⁴

„Man kann das Stück nicht einmal unter neo-byzantinischem Choral einreihen, sondern es ist ein Stück Volksgesang, so wie er sich da entwickelt hat, wo wegen der türkischen oder venezianischen Besetzung keine Chöre mehr vorhanden waren und sich auch später nicht mehr bildeten, z.B. auf den griechischen Inseln. Es handelt sich um ein Stück in reinem Dur-Moll, eine kirchentonartige Quelle ist nicht mehr zu entdecken.“¹⁵

Dieser Gesang war der Kleinen Fachkommission (KK) für das RG von den Vertretungen der Kirchen (Große Kommission) überwiesen, schließlich gegen den Willen der KK aufgenommen worden. Die Fachkommission hatte es mit der Begründung „pseudo-orthodox“ abgelehnt: „...einem uralten Text - mit einigen Tönen der alten Melodie - wird ein romantisierender Satz übergestülpt und ein exotisches Herkunftsetikett angehängt - das wird als zeitgemäß empfunden! Hat mit griechisch-orthodox nichts mehr zu tun und tut mit dieser Etikettierung der Konfession Unrecht.“¹⁶

Halleluja (Kiew): EG 181.4

Es handelt sich, laut Totzke,

„um das bekannte Kiewer Halleluja, das in Provinzchören bis heute in fast jeder Liturgie nach der Epistel gesungen wird. Die Melodie ist sehr alt (schriftliche Fixierung seit dem 15. Jahrhundert, sicher aber bedeutend älter), war ursprünglich länger und wurde für den praktischen Gebrauch im 18. Jahrhundert gekürzt. Der vierstimmige Satz ist seit dem 19. Jahrhundert bekannt, wurde aber in dreistimmiger Form improvisatorisch bereits seit dem frühen 18. Jahrhundert (ohne Mittelstimme des Bariton) gesungen. Der jetzige Sopran wurde vom 2. Tenor, der jetzige Alt vom 1. Tenor ausgeführt, der Bass war genauso [wie im GB wiedergegeben]. Durch Kippen der Stimmen und Einfügen einer Füllstimme wurde der gegenwärtige vierstimmige Satz erreicht. Beim Kippen der Stimmen wurden aus den ursprünglichen Terzen Sexten, und es entstanden im 3. Takt Septakkorde. Der so genannte ‚Strenge Stil‘ (um 1890)

¹⁴ Korrespondenz Totzke - EKD Hannover.

¹⁵ Korrespondenz Totzke - hjs.

¹⁶ Protokoll der Kleinen Kommission der Ev.-ref. Kirchen der deutschsprachigen Schweiz.

schaffte die Sexten im 3. Takt ab und führte statt dessen Terzen, bzw. Dezimen ein und stellte das ‚b‘ auf der ersten Silbe ‚ja‘ wieder her, dass durch den Einfluss der westeuropäischen Harmonie in ‚h‘ verändert worden war.“¹⁷

Beispiel 9: Ursprüngliche, vollständige Melodie in Quadratnotation, aus: Werkbuch zum EG, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, Lfrg.V (1998), S.34.

Beispiel 10: Verkürzte Variante derselben Melodie, so wie sie heute gesungen wird, aus: Obichod notnago penija upotritel'nych cerkovnych rospevovü cast'vtoraja. Moskva 1909, Bl. 13r. (nach: Werkbuch zum EG, a.a.O.).

Laut Wilke hat die Verkürzung hier zwei Gründe: *„...einmal um die Dreizahl des Wortes ‚Halleluja‘ zu erreichen, zum andern bleibt so die Melodie in einem Tetrachord. Es bleibt beim Grundton C. Auf diese Weise lässt sich die Melodie leichter harmonisieren.“* (a.a.O., S.33).

Alleluja: KG 90+; RG 232+

Für die Schweizer Gesangbücher wurde statt des Kiever „Halleluja“ (EG 181.4) ein „Alleluja“ aus russischer Tradition ausgewählt, ebenfalls in verkürzter Fassung. Dazu Totzke: *„Dies ist ein Kehroers zu Psalm 1–3, so wie er in der Sonn- und Freitagsvesper in ganz Russland gesungen wird. In den meisten Pfarrkirchen wird er in Dur-Moll, also in H-Dur gesungen, in reformerischen Kreisen des 19. Jahrhunderts (Solgan: ‚zurück zu den Kirchentonarten‘) wurde H-Dur durch h-moll ersetzt. Die Melodie selbst ist eine stark vereinfachte Form des 8. Tones des Kiever Choral.“¹⁸*

Vitovec fügt bei: *„...es ist ganz aus dem musikalischen Zusammenhang herausgerissen. Eigentlich gehört es zum Gesang des Psalmenkathismas in der Sonntagsvesper. Hier wird Psalm 1 ‚Selig der Mann‘ (Blazen muz) gesungen, wobei als Refrain nach jedem Psalmvers dieses Alleluja eingeschoben wird. Die Rezitationsweise ist übrigens sehr fließend und schnell, eine Art des Singens, die man hierzulande nicht kennt. Die Melodie wird dem ‚sokra-scennyi kievski rospev‘ zugeordnet, zu deutsch ‚abgekürzter Kiever Choral“.¹⁹*

Beispiel 11: Moskau 1995.

Beispiel 12: Reprint St. Petersburg 1914.

Gedenke unser, o Gott / Selig sind... (Kiev): EG 307; KG 214+; RG 585+

Die Seligpreisungen werden, wie wir in der Sonntagsliturgie miterlebten, als dritte Antiphon gesungen. Im Eingangsteil folgen nach der großen Ektenie als erste Antiphon Psalm 103, als zweite Antiphon Psalm 146, schließlich als dritte

¹⁷ Korrespondenz Totzke – hjs.

¹⁸ Korrespondenz Totzke – hjs.

¹⁹ Korrespondenz Vitovec – hjs

Antiphon, begleitend zum „Kleinen Einzug“ die Seligpreisungen. Wie beim Kiever Kyrie handelt es sich um ein Stück des Grundrepertoires der „Göttlichen Liturgie“ und erfreut sich laut Totzke „in der Praxis der Russischen Kirche bis heute großer Beliebtheit. Die Melodie ist der beliebte Kiever 1. Troparien-Ton, also eine Mustermelodie, vergleichbar mit den westlichen Psalmtönen, die bei verschiedenen Gelegenheiten benutzt wird.“²⁰

Beispiel 13: Ursprüngliche Gestalt der Modellmelodie des 1. Tones für Troparien, hier das Auferstehungstroparion, wiedergegeben aus: Werkbuch zum EG, Lfg.V, S. 35.

Die in den Gesangbüchern wiedergegebene Variante ist eine der verschiedenen Harmonisierungen der verkürzten Melodie. Totzke:

„...eine ganz schlimme Verballhornung des 1. Tones des gräco-russischen Chorals! Offenbar von einem Ignoranten gebastelt, der weder kirchenslawisch, noch deutsch konnte. Wort- und Satzakzent stimmen überhaupt nicht überein! Wir in Niederaltaich singen diesen Psalmtönen seit Jahrzehnten, aber natürlich in richtiger Form. Er ist so schön und einfach wie alle westlichen und östlichen Psalmtöne – dass er in jeder europäischen Sprache benutzt werden kann – allerdings ist dazu Verstand nötig!“²¹

Auch Vitovec empfindet die Adaptation im RG als unglücklich: „Zu beachten wäre, dass der Auftakt fakultativ zu verwenden ist und entfallen muss, wenn der Text nicht mit einer oder mehreren unbetonten Silben beginnt. Auf den deutschen Text *Selig sind...* angewendet, hat dieses Anlaufnehmen keine Berechtigung! Ferner müsste die unbetonte Silbe *-lig* auf die erste Rezitationsnote gesetzt werden, damit die Sänger mit dem nachfolgenden Text ohne Widerstand vom Fleck kommen. Dass diese Stolpersteine in der gegebenen Version nicht wegzudiskutieren sind, habe ich an einem Gottesdienst selber erlebt. Wie es richtig gemacht wird, zeigt das Notenbeispiel aus dem deutschen Chorbuch des Vereins für Ostkirchliche Musik. Wir missbilligen sehr, dass in den neuen Kirchengesangbüchern eine höchst problematische Version abgedruckt wurde.“²²

Beispiel 14: Notenbeispiel aus dem deutschen Chorbuch des Vereins für Ostkirchl Musik (L 5.1.a).

Beispiel 15: RG 585 (Ausschnitt).

Frieder Schulz stellt in seinem außerordentlich aufschlussreichen Beitrag in der Festschrift für Martin Gotthard Schneider²³ dar, wie es im 20. Jahrhundert zur Rezeption und Modifikation dieses Gesanges in Liedersammlungen und offiziellen Gesangbüchern westlicher Kirchen kam und welche Versuche in Vergangenheit und Gegenwart gemacht wurden, um die Seligpreisungen für die Gemeinde auf andere Weise singbar zu machen. Der zweite Teil der Thematik, die zahlreichen Beispiele von Seligpreisungen in Form von Gemeindeliedern,

²⁰ Korrespondenz Totzke – hjs.

²¹ Korrespondenz Totzke – hjs

²² Korrespondenz Vitovec – hjs

²³ Nachweis in Anm. 1.

gehört hier nicht zum Thema. Doch mag der von Schulz zusammengestellte Überblick zu Textunterlegungen des Kehrverses und der Seligpreisungen im Zusammenhang mit der von Totzke und Vitovec geäußerten Kritik interessieren.

Beispiel 16: Ostkirchliche Psalmodie, unterschiedliche Textunterlegungen.

Bevor wir diese differierenden Textunterlegungen betrachten, sei ein Hinweis von Frieder Schulz zum Kehrvers vermerkt: Umrahmt werden die Seligpreisungen aus Mt 5, 3-12 durch den Kehrvers „Gedenke unser, o Herr, wenn du kommst in Herrlichkeit“, das Wort des Schächers aus Lukas 23, 42. Die Kombination liegt wegen des entsprechenden Stichworts „Himmelreich“ in der ersten und achten Seligpreisung nahe. Frieder Schulz weist auf das dazu gehörende Gebet hin, das im Book of Common Prayer 1522 unter die Gebete der Gebetsgottesdienste aufgenommen wurde und bis heute Bestandteil der anglikanischen Liturgie geblieben ist:

„Allmächtiger Gott, deine Gnade erlaubt uns, gemeinsam und einträchtig zu dir zu beten. Du hast dem Gebet Erhörung verheißen, wenn zwei oder drei in deinem Namen versammelt sind: Erfülle nun, Herr, die Bitten deiner Knechte, so wie es ihnen heilsam ist. Schenke uns in dieser Welt die Erkenntnis deiner Wahrheit und in der zukünftigen das ewige Leben.“

Dazu Frieder Schulz:

„Das Gebet war von Cranmer schon der 1544 erschienenen Litany in englischer Sprache beigegeben. Cranmer folgte dabei dem Vorbild der Chrysostomos-Liturgie, deren lateinische Übersetzung durch Erasmus, Basel 1539, er kannte. Im Book of Common Prayer 1559, erhielt das Gebet die Überschrift ‘Prayer of Saint Chrysostome’.“

Zurück zum Problem der Textunterlegung: Anstöße zur Rezeption der vorliegenden Seligpreisungen gingen seinerzeit von der ökumenischen Studentenbewegung aus (Worlds Christian Student Federation). Deren Liederbuch „Cantate Domino“ brachte 1930 die ostkirchlichen Seligpreisungen mit Noten und unterlegtem russischem Text samt deutscher, französischer und englischer Übersetzung

Beispiel 17: Seligpreisungen aus Cantate Domino (Neuausgabe 1974).

Dabei ergab sich für die deutsche Übersetzung eine ziemlich schematische Unterlegung, sodass wegen der betonten Schluss-Silbe, bzw. wegen der langen Schlussnote unschöne Elisionen entstanden, während die auf das Zeilenende hinzielende französische Sprache eine bessere Anpassung des Textes ermöglichte. Bei späteren Publikationen wurde auf unterschiedliche Weise versucht, die Schwierigkeiten der Textunterlegung zu beheben:

- Unterlegung nach dem Vorbild lateinischer Psalmodie unter festes Initium, Mediatio und Finalis (Beispiel 10: Gnadental).
- Anpassung der Melodie an eine bestehende deutsche Bibelübersetzung, wobei am Schluss unbetonte Endungen ermöglicht wurden (Beispiel 8: EG 307).

- Neufassung des Textes mit gleichförmiger Anpassung der Silbenzahl (Beispiel 7: Bayrisches Liederheft für die Gemeinde).
- Noch stärkere Angleichung an die lateinische Psalmodie (Beispiel 12: Lutz, Kappel a.A.).

Zur Frage, auf welchen Weise die in dieser Form gesungenen Seligpreisungen den Weg in die Gemeinden fanden, erinnert Jakob Frey, ehemaliger Leiter im Haus der Stille und Besinnung in Kappel a. Albis, an die Mittagsgebete der Schwesternschaft von Grandchamp im Kirchlein der Ausstellung der Schweizerischen Frauenverbände (SAFFA), 1958 in Zürich. Damals wurden die Seligpreisungen vorerst nur gesprochen, doch gab es zuvor schon, angeregt durch die Bewegung „Eglise & Liturgie“ in Westschweizer Gemeinden die Tradition gesungener Seligpreisungen. Über die Schwesternschaft von Grandchamp gelangte dieser Brauch in deutschsprachige Einkehrhäuser (Sonnenhof/BL, Kappel a.A.).

Unser Vater im Himmel (ostkirchlich): EG NEK 673.2; EG-Öst 581; RG 289

Neben der ökumenischen Textfassung (RG 285) und der einstimmig zu singenden ökumenischen Fassung (KG 33 ö+, RG 286 ö+) wurde, wiederum im Zuge der kirchlichen Stellungnahmen, zusätzlich ein Unser-Vater ein vierstimmig gesetztes psalmodie-ähnliches Singmodell aufgenommen – obschon zuvor Psalmodieformen für das RG grundsätzlich ausgeschlossen worden waren und diese vierstimmige Fassung noch kaum bekannt war. Im Gegensatz zum einstimmigen Sprechgesang (KG 33 ö+ / RG 286 ö+) ist diese Form durch eine sehr einfache Vierstimmigkeit gekennzeichnet, die der Gemeinde ein singendes Mitbeten ohne Vorbereitung ermöglicht.

3. Zur Diskussion

- Im Gegensatz zur treu bewahrten Liturgie in orthodoxen Kirchen entsteht in manchen Gottesdiensten westlicher Kirchen nicht selten „ein unerträglicher Mischmasch“ von mehr oder weniger zufälligen Anleihen und Beliebigkeiten. Darum frage ich mit Urs von Arx, inwiefern eine Übernahme von Elementen aus ostkirchlicher Tradition in unserem Kontext überhaupt sinnvoll sein kann.
- Das gemeinsame Repertoire der neuen deutschsprachigen Gesangbücher ist im Prozess gegenseitigen Gebens und Nehmens angewachsen. Orthodoxe Gesänge bilden darin zahlenmäßig eine marginale Rolle (was noch nichts aussagt über den tatsächlichen Gebrauch). Wie denken Sie als Glieder der orthodoxen Kirche grundsätzlich über solche Anleihen unsererseits?
- Ostkirchliche Liturgie macht uns bewusst, dass westliche Gottesdienstpraxis lebendige Anbetungsformen vernachlässigt. Doch, sind die für die neuen Gesangbücher ausgewählten volkstümlichen Singformen aus

orthodoxem Kontext dazu wirklich geeignet? Gibt es von Seiten der Kenner ostkirchlicher Musik konkrete Vorschläge für geeignetere Gesänge?

- Durch das jahrzehntelange Näherrücken der Kirchen sind Gesänge aus ostkirchlichen Traditionen in westlichen Gemeinden bekannt geworden. Ist auch umgekehrt eine Akzeptanz westlicher Gesänge in orthodoxen Gemeinden denkbar? Gibt es dazu Ansätze, Beispiele?

Beispiel 3: Lit. pisni, Chicago 1977

ЛИТУРГИЯ НА СВ. ИВАН ЗЛАТОУСТ

Составил за тригласен хор ПЕТЪР ДИКОВ

Пригоден на български език МЕТОДИЙ ТРИГОРОВ

Вместо "Господи помилуй" NN 3, 4, 5 и 6 от Сугубата ектения могат да се паят следните

ТРОЙНИ "ГОСПОДИ, ВОМИЛУЙ!"

N 1

Гос- спо-ди, по- ми-луй, Го- спо-ди, по- ми-луй, Го- спо-ди, по- ми-луй!

N 2

Гос- спо-ди, по- ми-луй, Го- спо-ди, по- ми-луй, Го- спо-ди, по- ми-луй!

N 3

Гос- спо-ди, по- ми-луй! Го- спо-ди, по- ми-луй! Го- спо-ди, по- ми-луй!

Ако св. литургия е за упокой, свещеникът казва заупокойна ектения ("Помилуй нас, Боже..." - "Помилуй ни, Боже..."). На първите три моления хорът отговаря с тройни заупокойни "Господи, помилуй!" (вж. по-долу), а на следващите съответно с "Подай, Господи!" и "Господи, помилуй!" (вж. долу).

Господи, помилуй! Господи, помилуй! Го- спо-ди, по- ми-луй!

Beispiel 4: Obscodostapna narodna Liturgija na Sv. Joan Zlatoust, Sliven 1995.

ЛИТУРГИЯ НА СВ. ИОАН ЗЛАТОУСТ
Съставена за тригласен хор ПЕТАР ДИМОВ
Пригодна на български език МЕТОДИЙ ГРИГОРОВ

МИ- сли- е, да у- ми- ри- све- та и да спа- си- на- ши- те ду- ши!

Свещеник: Господу помолимся! - На Господа да се помолим!
Хор: Господи, помилуй!
Свещеник: Яко свят еси, Боже наш... - Защото си свят, Боже наш...
Хор: Амин! Светий Боже...

СВЕТАТИ БОЖЕ!

Народно

Све- тий Бо- же, све- тий Креп- кий, све- тий Без- смър- тний,

по- ми- луй, по- ми- луй нас! ^{3 пъти} Слава Отцу, и Сину, и Светому Духу,
и сега и винаги, и во веки веков,

з- ми-ч. Све- тий без- смър- тний, по- ми- луй, по- ми- луй нас!

П о в т а р я с е " С в е т и я Б о ж е ! " .

На Рождество Христово (първия и втория ден), на Богоявление, Ивановден, Лазарова събота, Велика събота, Великден и през всички дни на Светлата седмица, на Отдание на Пасха, на Петдесетница, на Св. Дух и на Отдание на Петдесетница вместо "Светий Боже" се пее "Блази во Христа кръстнестя" - "Всички, които в Христа се кръстнесте". Обърни!

На Кръстовден и на Кръстопоклонна неделя вместо "Светий Боже" се пее "Кресту Твоему" - "На Твоя кръст". Обърни!

¹ Специалното "Светия Боже", което се пее, когато служи архиерей, е поместено на стр. 50.

Гос - по - ди, по ми - луй

Гос по - ди, по - ми - луй, Гос по - ди, по - ми - луй

ми - луй, Гос по - ди, по - ми - луй

Гос - по - ди, по - ми - луй, Гос - по - ди, по - ми - луй

Гос - по - ди, по - ми - луй

Госпо́дъ ѡбъи́мъ.

Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся.

Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся.

ЛІТАНІЯ ПЪЗВЪЩЕНАГО МЛАДЕНЦА 2 муз. М. Раевскаго

Го - спа - дъ ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ ѡбъи - луй - ся.

Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся, Го - спа - дъ, ѡбъи - луй - ся.

Beispiel 5: Pisnespivы vsenicnoij, Kyjiv (Kiev) 1994.

ЛІТАНІЯ ПІСНЕСПІВЬ ВСЕНІЦНОЇ МАЛЕНЬКА 3 Беластоці нагору

І твій му ду ху Спа: на Та: бе. Го: спа: дзе, сла: на Та: бе.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

ЛІТАНІЯ ПІСНЕСПІВЬ ВСЕНІЦНОЇ МАЛЕНЬКА 4 Палескі нагору

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся. Го: спа: дзе, зми: луй: ся.

23 Го-спо-ди по-ми-луй 24 Го-спо-ди по-ми-луй 25 Го-спо-ди по-ми-луй 26 Го-спо-ди по-ми-луй 27 Го-спо-ди по-ми-луй 28 Го-спо-ди по-ми-луй

Beispiel 6: Abweichende Melodievariante aus dem Kloster Jablenczno, Ostpolen.

№ 14

Обр. В. Волосюк
Опр. W. Wolosiuk

Мел. Яблочинского монастыря
Mel. monasteru w Jablencznej

Animato *f* *mf*

S
A
T
B

1 2 3 4 5 6
Сла-ва Те-бе Гос-по-ди, сла-ва Те-
Ста-ва Тие-бие Мос-ро-ди, ста-ва Тие-
бе. Гос-по-ди по-ми-луй Гос-по-ди по-
бие. Мос-ро-ди ро-ми-луй Мос-ро-ди ро-

а b 8 9 10 11 *mf*

12 ми-луй Гос-по-ди по-ми-луй Гос-по-ди по-ми-луй по-ми-луй
 ти-луй Нас-ро-ди ро-ми-луй Нас-ро-ди ро-ми-луй по-ми-луй по-ми-луй

17 18 19 20 21
 луй Гос-по-ди по-ми-луй Гос-по-ди по-ми-луй
 луй Нас-ро-ди ро-ми-луй Нас-ро-ди ро-ми-луй

22 23 24 25 26 27
 Гос-по-ди по-ми-луй, по-ми-луй, по-ми-луй Гос-по-ди по-ми-луй
 Нас-ро-ди ро-ми-луй, ро-ми-луй, ро-ми-луй

28 29 30 31 32 33
 Гос-по-ди по-ми-луй Гос-по-ди по-ми-луй
 Нас-ро-ди ро-ми-луй Нас-ро-ди ро-ми-луй

Beispiel 7: Weissrussische Version, London 1996.

Прѣдъ ЄВАНГЕЛІИМЪ: K 1

С. Прямѣднѣсть, вѣрсти, ...
 Мѣра, всѣмъ. А. (С) ѿ ... ѣвангеліа чтіи. Наобдѣный напѣвъ.

И́ дѣ-хо-ви тво-е-мѣ. Сла-ва че-бѣ го-спо-ди, сла-ва че-бѣ.
 И ду-хо-ви тво-е-му. Сла-ва те-бѣ Го-спо-ди, сла-ва те-бѣ

ВІСТЕНІА СЪГЪБАА: Наобдѣный напѣвъ.

ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ. ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ, ГО-СПО-ДИ ПО-
 ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ. ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ, ГО-СПО-ДИ ПО-

МИ-ЛУИ, ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ. А. МІННЪ.
 МИ-ЛУИ, ГО-СПО-ДИ ПО-МИ-ЛУИ. А. МІННЪ.

Beispiel 9: Ursprüngliche, vollständige Melodie in Quadratnotation, aus: Werkbuch zum EG, Göttingen, Lfg.V (1998), S.34.

КАѦИСМА. 5

Блаженъ мужъ, иже не иже на со-вѣту не чес-ти-вѣдъ.

Ал-ли-луй-а ал-ли-луй-а ал-ли-луй-а

Иже вѣсть Господи путь праведныхъ и путь нечестивыхъ не гб-летъ.

Ра-бо-тайте Господени со страхомъ и радуйтеся Ему сътре-не-томъ.

Блаже-ни вси вѣдѣшии . . . сла-ву. Воспрещи Господи спасе-ни-и мои.

Гос-под-не есть спасеніе, и на явехъ Твоихъ благослове-ніе Тво-е.

Сла-ва Отцу, и Сыну, и Святому Ду-ху

Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя. Аллилуйя.

Notenbeispiel 1

Гласъ 4:

Notenbeispiel 2

Сокр. кіткен. расп.
2-го гласа:

Beispiel 10: Verkürzte Variante derselben Melodie, so wie sie heute gesungen wird



БЛАЖЕННЫ

№ 14. Греческаго распѣва. Гласъ 1.

Д.
А.

Во цар-ствѣ-и Тво-емъ по-мя-ни насъ, Го-спо-ди.

Т.
Б.

Бла-же-ни-и-щи-и ду-ховъ, яко тѣхъ есть царство

не-бес-но-е. Бла-же-ни-и-пла-чу-щи-и, яко ти-

Beispiel 11: Moskau 1995

3. Antiphon: Seligpreisungen

H. Morawak,
1. Ten. solo

Herr, ge-den-ke un-ser, wenn Du in Dein Reich komms!

(1)

Se-lig die arm sind in ih-rem Gei-ste, denn ih-er ist das Him-mel-reich.

(2)

Se-lig die Trau-ern-den, denn sie wer-den ge-trö-stet wer-den.

(3)

Se-lig die Macht-lo-sen, denn sie wer-den das Land er-ben.

Beispiel 12: Reprint St. Petersburg 1914

1 ТРОПАРИ, Глас 1-й

1) В Го-сп и ()-а-ся и. 2) Бж. Го-сп - не

К. всегда после 1

Тропарь 1-го гласа имеет четное число членов.

ТРОПАРЬ ВОСКРЕСЕНЬИ:

Камни зачатканы от Иудей, / и воин стругун пречистое тело Твое, / воскреся еси чюднвмъ Царствъ, / джурв шровк камнъ: / Себъ нмъ слава небомъ вопику Тв, Живоудаче: / Слава воскреснню Твоему, Христче: / Слава царствню Твоему: // Слава сонрнню Твоему, едине человекоудаче.

ВОГОРОДИЧЕН ОПУСТИТЕЛЬНИ: ВОСКРЕСЕНЬИ: Гаврилу зазвну Тебъ, Девъ "Гадудиса", / сг гласомъ волочеадиса, всехъ Владкнъ, в Тебъ святенъ кнвте, / д-воке рече прввельн Давидъ, / прввесе еси везднъ небо, / помоземъ змвднтелъ Твоегъ: / Слава всцзвнну в Тв: / Слава проудачену из Тебъ: / Слава свободнннчу нас рождствемъ Твоемъ.

ТРОПАРИ, Глас 2-й, Т. 2

1) Онъ 2) Онъ

По 1

ТРОПАРЬ ВОСКРЕСЕНЬИ:

Вгда снмввесе еси к смртно, живоче безсмер-тнй, / тогда ад умервля еси блвдннемъ боаствъ: / егдъ же и удврднмъ / отъ пренонднхъ воскресн, еси: / всл слава небеснмъ владн-цу: / Живоудаче Христче Бже намъ, слава Тебъ.

ВОГОРОДИЧЕН ОПУСТИТЕЛЬНИ: ВОСКРЕСЕНЬИ:

Всхъ щаче снм-оле, / всл прсввднлн Тебъ, Вогороднче уднчнчъ, / чнсточе умвчнчнчъ, / и днвстку уднчнчу, / Мати новвввесе еси недв-нъ, / Бже рожднн котнннчгъ: / Того моамъ спвснтся дуднмъ н-чнч.

Beispiel 13: Ursprüngliche Gestalt der Modellmelodie des 1. Tones für Troparien, hier das Auferstehungstroparion, aus: Werkbuch zum EG, Lfg.V, S. 35.

Notenbeispiel 3

ГЛАГОЛѦ

БОИѦ ГОСПОДА, И СѦ ВЪНІА НАМЪ, БЛАГОСЛОВИЯ ГРАДѦИ ВО НѦ МАГОС ПОДА НИ.
 НѦ МНѦ НИ ЗА ПЕЧАТАНУ ѿ УДѦИ, И ВО НѦ ИМОЖЕ СТРЕГѦ ЦЫЛКЪ
 ПРИЧЕ ЧТО ЕСТЬ ЧЕЛО ТВОЕ, ВОСКРЕСѦ СѦ ТРИ ДНИ, НМЪ СПАСИ,
 ДА УДАИ МІ РОВН ЖИЗНА И ГВ РАДН СНА МН БЕСНЫ А ВО
 ПІА ХУ ТИ ЖИЗНОДА ЧИ СЛА ВА ВОСКРЕСѦ НІ Н ТВОЕ ГМЪ ХУ СТІ,
 СЛА ВА ЦАРСТАІ Н ТВОЕ ГМЪ, СЛА ВА СМОТРИ НІ Н ТВОЕ ГМЪ, БЛАГО
 ЧЕЛО ВЪ КОЛЕНЕ ЧЕ.

Beispiel 14: Beispiel aus dem deutschen Chorbuch des VOM (L 5.1.a)

Notenbeispiel 4

Ослабше
 Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй.
pp Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй.
 Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй.
pp Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй, Господи по-ми-луй.

Beispiel 15: Fassung KG 214+, RG 585+

old Leitvers

585 +

Ge - den - ke un - ser, o Herr,

wenn du kommst in Herr - lich - keit.

Strophen

1. Se - lig sind, die arm
2. Se - lig sind,
3. Se - lig sind
4. Se - lig sind, die hungern und dürsten
5. Se - lig sind
6. Se - lig sind, die
7. Se - lig sind, die
8. Se - lig sind, die Verfolgung leiden für
9. Se - lig seid ihr, wenn sie euch schmähen
10. Freu - et euch, ju -

1. sind vor Gott,
2. die da trauern,
3. die Ge - waltlosen,
4. nach Ge - rechtigkeit,
5. die Barm - herzigen,
6. rei - nen Herzens sind,
7. Frie - den stiften,
8. die Ge - rechtigkeit,
9. und ver - folgen,
10. belt vor Freude,

1. denn ihnen gehört das
2. denn sie werden getröstet
3. denn sie werden das Land
4. denn sie werden satt
5. denn sie werden Erbarmen
6. denn sie werden Gott
7. denn sie werden Söhne und Töchter Gottes
8. denn ihnen gehört das
9. den guten Namen euch rauben um meinet -
10. denn euer Lohn im Himmel wird

1. Him - mel - reich. (L^v)
2. wer - den. (L^v)
3. er - ben. (L^v)
4. wer - den. (L^v)
5. fin - den. (L^v)
6. schau - en. (L^v)
7. hei - ßen. (L^v)
8. Him - mel - reich. (L^v)
9. wil - len. (L^v)
10. groß - sein. (L^v)

T: nach Lukas 23,42 (L^v) und Matthäus 5,3-12 (Str.) M: Kiew (Ukraine) 17. Jh
S: Herkunft unbekannt

Beispiel 16: Ostkirchliche Psalmodie, unterschiedliche Textunterlegungen

Musikbeilage A: Ostkirchliche Psalmodie, Textunterlegung

1 *CAVATA
DOMINUS*

Ge-denk - an Uns, o Herr, wenn du bist in dei-nem Reich.
Se-ig sind die geist-lich Armen, denn das Him-mel-s-kö-nig-reich ist ihr.

10 *Gnaden-
tal*

Ge-denk - an Uns, o Herr, wenn du bist in dei-nem Reich
Se-ig sind die geist-lich Armen; denn das Him-mel-s-kö-nig-reich ist ihr.

5 *Nos
Cœur &
chantent*

Sei-viens-toi . de nous, Seigneur, au jour où tu re-gne-ras.
Bien-héu-reux les pauvres en es-pirit, car le roy-aume des cieux est à eux.

11 *Li ma
Li an ke
(Kovalersky)*

In dei-nem Reich, ge-denk-ke Un-ser, wenn du kommst in dein Reich.
Se-ig die geist-lich Armen sind; denn ih-rer ist das Him-mel-reich.

13 *EG
307*

Ge-denk - an Uns, o Herr, wenn du in dein Reich kommst.
Se-ig sind die geist-lich Armen sind; denn ih-rer ist das Him-mel-reich

7 *Ragern
Liedwelsch
f.d. de*

Ge-denk-ke an Uns, o Herr, wenn du bist in dein Reich
Gladlich sind die im Her-zen Armen; denn das Reich Got-tes ist für ih-nen ihr.

8 *Singt
& dankt
kehrt an*

Ge-den-ke Un-ser, o Herr, wenn du kommst in Herr-lich-keit.
Se-ig sind die Ar-men im Gei-ste; denn ih-rer ist das Him-mel-reich.

12 *Happal
(Lutz)*

Ge-denk - Un-ser, o Herr, wenn du kommst in Herr-lich-keit.
Se-ig sind die geist-lich Ar-men; denn das Him-mel-reich ist ihr.

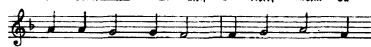
Beispiel 17: Seligpreisungen aus Cantate Domino

176

Russian Orthodox Liturgy



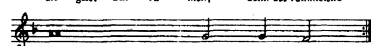
По цар - стви и тво - ем лю - мя -
 Re - mem - ber thy ser - vants, Lord, when com -
 Sou - viens - toi de nous, Sei - gneur, au jour de
 Ce - denk an uns, o Herr, wenn du



ми нас: Гос - по - ди. Бла - жен - - - ни
 est thy glo - rious reign. Bless - ed are
 où tu ré - gne ras! Heu - reux sont
 bit in dei - nem Reich! Se - lig sind



ми - щи и ду - хом я - хотех есть
 the poor in spi - rit: I or the heavenly
 en Dieu les pau - vres; car c'est pour eux
 die gast - lich Ar - men; denn das Himmelkö -



цар - ство те - бес - но - е.
 King - dom is theirs.
 que s'ouvri - rent les cieux.
 nig - reich ist ihr.

332

2. Блаженни плачущи яко тии утешатся. / Блаженни кротци яко тии наследят землю. / Блаженни алчущии и жаждущии правды яко тии насытятся. / Блаженни милостивии яко тии помилуваны будут. / Блаженни чисти сердцем яко тии Бога узрят. / Блаженни миротворцы яко тии смянове Божии нарекутся. / Блаженни изгнанны правды ради яко тех есть царство небесное. / Блаженни есте егда поносит вас и ижежут и рекут всяк зло глагол на вы лице Мене ради. / Радуйтесь и веселитесь яко мада ваша многа на небеси.

2. Blessed are they that do mourn; / for their Lord shall wipe away their tears. Blessed in Him are the meek; / for their heritage shall be the earth. Blessed are they that seek righteousness; / in that great day their thirst shall be quenched. / Blessed are they that show mercy; / for God shall be merciful unto them. Blessed are the pure in heart; / for in that day shall they see their God. Blessed are they that make peace; / for they shall be called children of God. Blessed those who suffer for Him; / the righteous own the Kingdom of Heav'n. Blessed ye whom men revile; / this world shall persecute you for me. Rejoice, be ye glad in God; / for in Heaven great is your reward.

M. M. Gowen, 1949

2. Heureux aussi ceux qui pleurent; / Dieu de sa main, essuiera leurs yeux. Heureux sont les débonnaires; / le monde, un jour, reconnaîtra leur loi. Heureux dans leur faim les justes; / les temps viendront où ils n'auront plus faim. Heureux fils de la promesse; / pitié à qui exerça la pitié. Heureux ceux dont l'âme est pure; / dans sa clarté ils connaîtront leur Dieu. Heureux dans la paix cédente / ceux qui, sur terre, ont procuré la paix. Heureux ceux qui, pour Christ, souffrent; / car le Royaume des cieux est à eux. Heureux ceux que l'on outrage; / Celui qu'ils ont servi les béni. Vous tous, tressaillez de joie; / la récompense est grande dans les cieux.

J. Vincent 1930

2. Selig sind, die da Leid tragen; / denn sie sollen reich getröstet werden. Selig sind die sanften Mutes; / denn der Erde Reich fällt ihnen zu. Selig, die hungern und dürsten nach Gerechtigkeit; / sie werden satt. Selig sind alle Barmherzigen; / denn auch ihnen wird Barmherzigkeit. Selig sind, die reines Herzens; / denn sie werden Gottes Anblick schauen. Selig sind, die Frieden machen; / Kinder Gottes wird ihr Name sein. Selig, die verfolgt werden um Gerechtigkeit; / das Reich ist ihr. Selig ihr, wenn man euch schmähet; / fälschlich Übles spricht um meinetwill'n; Da freut, freut euch überschweniglich; / In den Himmeln war't euer grosser Lohn.

H. Laepple 1930

Gerda Wolfram

Basic Principles of Byzantine Church Song Tone-System, Notation, and Text-Tune Relationship

Tone-System

Since the earliest written sources, "Byzantine church music has been based on an eight-tone system called *oktoechos* in Greek. All hymns which have been written down in text manuscripts since the eighth/ ninth centuries, and in hymn collections with Byzantine neumes since the tenth century, bear references to the respective modes, in which they are to be sung. Based on the Byzantine system, the eight modes (*echoi*) are also found in the Armenian, Georgian, Syrian, and Slavic churches. The eight Byzantine *echoi* are further divided into four main [or authentic] modes (*echoi kyrioi*) and four plagal modes (*echoi plagioi*).

The Byzantine tonal system is based on the central octave "D - d", consisting of the two disjunctive tetrachords "D - G" and "a - d". The beginning tones of the plagal *echoi* 1 to 4 are located in the lower tetrachord on "D E F G", those of the authentic *echoi*, one fifth higher on "a h [i.e., b] c d". This central octave can be extended upwards and downwards by two conjunctive tetrachords, which defines the entire range of the Byzantine melodies.

Characteristic for each of the eight *echoi* are their respective intonation formulas (*apechemata*), which form the transition to the subsequent chant or song. The same numerical symbols remain as signatures (*martyriai*) of the eight *echoi*; their respective accompanying neumes, however, vary. They constitute the last part of the intonation formula and indicate to the singer, with which tone he must begin singing.

Signatures and/ or intonation formulas occur also within the chant or song. They have a practical function: they either signify a change in tonality, or a change to a different group of singers, or the end of a syntactic unit in the sung text. The occasional written out intonations within the chants or songs signify that they could also be performed.

In addition to the four authentic *echoi* and the four plagal *echoi* there are two median *echoi* namely, *Nenano* and *Nana*, which probably derive from the Jerusalem tradition. They are located one fourth above the second plagal or, respectively, the fourth plagal *echos*. An early music treatise points to the fact that in the so-called *asma*, a liturgical style of singing in the church of the Patriarchate of Constantinople, 16 *echoi* are used, namely 4 authentic, 4 plagal, 4 median modes (*echoi mesoi*), and 4 *phthorai* (modulation signs), which is in contradistinction to the singing style of Jerusalem. The median *echoi* and the *phthorai*,

however, are not to be considered independent *echoi*; rather, they appear in more or less extensive modulations.

Although Western researchers had originally held that the Byzantine tonal system was purely diatonic, scholars have come to agree with the Greek experts that even for the Medieval period chromaticism must be assumed. It is above all the second authentic and the second plagal *echoi*, whose melodies are either in their entirety chromatic or else contain partially chromatic modulations. In this context should be mentioned the median *echos* Nenano, whose intonation formula is to be assumed to be "E F G# a", in other words: half tone, one-and-one-half tone, half tone. In works of theory, the melodies of Nenano are always called *glykys* (sweet). The attribution of individual chants or songs to certain *echoi* is not based on a kind of scale but rather on those special melodic formulas, which characterize an individual *echos* in a certain repertoire.

Notation

Byzantine notation is called semeiography or, in modern Greek, parasemantics. The individual signs are called *semadia*. Although the term of neume is derived from the Greek, it is not, as in the Latin, used to designate a notation sign. The first notation signs were probably added to the hymn texts during the ninth century. Only individual elements of the singing were written down in this way, others continued as part of the oral tradition. The oldest extant music-liturgical sources date from the beginning of the tenth century. They are written down in an adiaستمatic stage of notation and can therefore be understood only in the context of a solid oral singing tradition. The desire for keeping written records may be connected on the one hand with the codification or stabilization of a traditional practice and, on the other, with the need to transfer a certain practice to other places and regions.

The early stage of notation is called palaeobyzantine. Two different systems of notation must be distinguished here: first, the so-called Coislin notation, which in all probability goes back to a Palestinian tradition; and secondly, the so-called Chartres notation, which may have had its origin in the greater area of Constantinople, Thessalonika, and Mount Athos. Both systems represent an interval notation with a common stock of basic signs. In addition, the Chartres notation contains numerous shorthand symbols, which stand for melodic formulas of various lengths. The Chartres notation fell into disuse around the middle of the eleventh century, while the Coislin notation, due to its visually simpler notation.

Various combinations of signs lost their diastematic value and became rhythmic signs or signs of cheironomy.

In this Middle Byzantine interval-notation the value of an individual sign is always relative to that of the one preceding it, in other words, no sign has an absolute value. Thus a tone-step can be a Major second or a Minor second, a micro interval, or even an Augmented second.

According to the theory put forth in *Papadike* – a brief theoretical introduction which precedes Late Byzantine music books – the signs are divided into *emphona* (denoting intervals), *argiai* (denoting rhythm), and *aphona* (denoting no sound).

Emphona

Emphona, denoting intervals, are in turn subdivided into signs indicating rising or descending of a melody on the one hand and, on the other, into *somata* and *pneumata*. *Somata* signify the rising or descending second, *pneumata* signify larger intervals.

The first is *ison*, the sign of tone repetition. The 6 signs for the rising second are distinguished according to their qualitative significance, i.e., their different modes of performance. Thus *oligon* is the basic sign for the unaccented rising line.

Oxeia and *petasthe* are usually written above accented syllables and signify a turning point in the melodic line. In addition, *petasthe* signifies ornamentation.

Kuphisma is to be executed softly and lightly, without stress, and is almost always placed above a cadence.

Dyo kentemata are always connected with another interval sign and signify a two-tone figure, the second of which is to be sung as a rising second.

Apostrophos is the sign for the unaccented descending second. If two *apostrophi* occur, it means that the duration of this sign is doubled.

Kentema signifies the rising third.

Hypsele is the sign for the rising fifth.

Elaphron signifies for the descending third.

Chamele is the sign for the descending fifth.

Some rules for combining signs:

A *pneuma* or sign that signifies an interval, cannot stand by itself. It must always be combined with a *soma*, a sign signifying a second.

A descending interval is always borne by an *apostrophos*.

When a *soma* appears to the left of a sign, it loses its significance as an interval; when it appears below the *pneuma*, the two intervals are added up.

In all combinations of *ison* or *apostrophos* with a rising sign, the interval value of the rising sign is cancelled, while its dynamic quality is retained (process of *hypotaxis* – subordination).

When various *somata* are placed above one another, their intervals are added up and the strongest sign determines the dynamic quality of this combination.

In this context it must be noted that the intervals of the seventh and the octave, especially when rising, are sung. When descending, the octave is reached by several smaller melodic steps. Singing fifths and sixths, however, is possible.

Rhythmic symbols: *Argiai*

It is not possible to gain precise knowledge about the value of the basic rhythmic signs on the basis of extant writings. Medieval theoretical works make only scant mention:

Diple doubles or lengthens the duration of an interval sign. It consists of 2 *oxeia* and, in adiastematic notation, it was both an interval as well as a rhythmic sign.

Dyo apostrophoi, when descending, also double or lengthen the duration of an interval sign.

Kratema, a ligature consisting of *diple* and *petasthe*, lengthens the duration considerably and probably also adds a minor ornamentation.

Tzakisma is considered on the one hand a sign lengthening the duration by half its value and, on the other, as a sign lengthening the duration by a small increment.

Gorgon and *argon* are signs signifying, respectively, fast or slow performance. They can be placed above an individual sign or a group of signs.

It is obvious that a precise interpretation of these signs presupposes a profound knowledge of performance practice. This makes the transposing of the melodies to a pentagram very problematic.

The apona

The *apona*, which, in Middle Byzantine notation, are called *megala semadia*, *hypostaseis* or cheironomic symbols, have the following functions:

They accompany special groups of intervals and probably served to alert the singers of approaching melodic figures.

Originally they were written in black ink; in Late Byzantine times, in red ink. They determine the dynamic flow of individual melismas.

They invest the interval signs with certain rhythmic and dynamic qualities.

They are closely connected with cheironomy, the directing of the singing by means of certain hand movements.

In the famous *Mega ison* of Ioannes Kukuzeles, which dates from the fourteenth century, approximately 60 large signs, which bear their own names, are summarized. In this work are recorded not only melodic formulas, which are known already from palaeobyzantine notation, but also those, that are combined to new melodic formulas by means of stepwise conjunction of known large signs.

Beginning with the fourteenth/ fifteenth centuries, it becomes obvious from numerous examples that the interval signs only designate the scope, within which the melodic formula can move. This might be the beginning of *exegesis*, the interpretation or enlargement of the Byzantine melodic formulas, which was very popular during the Meta-Byzantine era, especially during the seventeenth/ eighteenth centuries.

On the basis of the last stage of the Middle Byzantine notation, a new system of notation began to be taught in 1814 by the School of the Patriarchate at Constantinople. This resulted in a great reduction of the interval and auxiliary signs, as well as a precise definition of the rhythmic line of the melodies and the precise duration of each interval sign. In addition, by referring to the music theory of Greek antiquity, the "Three Teachers" carefully determined the intervals of the individual scales according to their respective diatonic, chromatic, and enharmonic *genos*.

Text and Music

In Byzantine church song music is the medium that brings out the significance of the sacred texts. The psalms and other poetic texts of the Bible represent the basis for the chants and songs of the offices and the liturgy. Compositions for these texts, however, were not written down until the Late Byzantine era and even then only in part. The main portion of the notated chants and songs is comprised of hymns freely composed after non-biblical texts. The structuring of these chants and songs is based on small units of texts – *kola* – in which the text is always separated syllabically. Most syllables end in a vowel and melismatic extensions occur mostly through vocalization. Text and music are very closely linked. If one examines the notation in those music manuscripts with its rhythmic and dynamic signs, one realizes how greatly the melodic expression is determined by the text. Significant words are always stressed by accents in the melody. In Byzantine music the writer of the text is also the composer; he is called *melodos*. It is above all due to this fact that the unity of text and music is achieved.

Some examples of accentuation in syllabic melodies are given: Accent through rising or descending interval; accent through melisma.

The two oldest extant hymn collections containing notation are the *heirmologion* and the *sticherarion*. Both are books for the chants and songs of the great choir, composed in syllabic style. This means that for each syllable only one or two notes are sung, and that occasionally small melismas occur.

The *heirmologion* contains the canons to the nine biblical odes. It is a collection of model melodies (*heirmoi*), on which the *troparia* of the canons are modelled. The *heirmologion* was not used as a hymnbook but served the singers as textbook for memorizing these model stanzas. shows repeatedly occurring final cadences in the first *echos*.

When performing, the *kanonarchos* stood on the Ambo, first reciting each *kolon*, after which the choir sang the *kolon*.

The *sticherarion* contains those chants and songs in free rhythmic prose that are inserted between the two-part doxology and the concluding psalm verses. It contains only the *stichera idiomela*, namely those hymns that are sung only once a year. *Stichera* and *heirmoi* share a stock of formulas; however, in chants and songs for the great feasts the *stichera* contain also melismas of varying lengths.

In addition to the *stichera idiomela*, the *stichera automela* constitute a large repertoire. They are the model melodies for the *stichera prosomoia* (contrafacts). Their melodies are simpler than those of the *idiomela* and are similar to simple psalmody. With a few exceptions, *automela* and *prosomoia* are found only in textbooks. By frequently repeating the melodies during the liturgical year, these melodies remained exclusively in the realm of oral tradition. New compositions following such hymns, both of the *prosomoia* and of the *troparia* of the canons, is always based on the principles of homophony and isoneumology. Minor divergences in the syllable count can be accommodated by tone repetitions.

Closely related to simple psalmody are the *troparia* of the *anabathmoi*, of the *psalmi graduum* (Ps. 129-133), which are sung every Sunday during the morning office as part of the *oktoechos*. They were probably composed about the year 800 by Theodoros Studites and are recorded in the repertoire of the oldest *sticheraria* of the tenth century. The texts are paraphrases of the individual psalm verses. Each *troparion* begins with the literal quotation of a psalmverse and continues with a paraphrased text. These quotations are notated like psalmody, they are given the form of psalmodic cadences. The last four syllables are adapted automatically and without regard to the word accent to four fixed musical elements which form the cadence.

The Byzantine psalmtones are known only from the Late Byzantine music manuscripts dating from the 14th century onward, from the *akoluthiai*, which had been newly composed under the influence of Ioannes Kukuzeles. Kukuzeles notated the psalmtones which until then had been handed down primarily through oral tradition. If one draws conclusions from the *troparia* of the *psalmi graduum* to the syllabic psalmtones, one may suppose that they, too, go back to the eighth/ ninth centuries. Their intonations and recitation tones are determined by text accents, whereas in the cadences, the four last syllables, just as is the case with the psalm quotations of the *anabathmoi*, are mechanically adapted to four fixed, stylised musical elements.

The *troparia* of the Early Byzantine era, which are short poetic hymns, can no longer be found in the sources. Their performance may well have been similar to that of their contemporary poetic prose; i.e., their melodies were musical-syllabic, without melismas, and with accents on the sentence and text.

An early Christian *troparion*, the famous evening hymn for the lighting of lamps, *phos hilaron*, which dates back to the second/ third centuries, was handed down for nearly fifteen hundred years through oral tradition. Its first known written record, dating from about 1700, is found in a manuscript of the

monastery of Leimonos on the island of Lesbos. It shows a simple syllabic melody with repeated melodic patterns and cadences.

How much this melody was changed in the course of the centuries, or to what degree local traditions are reflected in it, cannot be determined.

In addition to the syllabic repertoire of chants and songs of the *heirmologion* and the *sticherarion*, there are, in the Byzantine tradition, also the repertoire of the *asmatikon* and the *psaltikon*. These two music-liturgical books are from the tradition of the church of the Patriarchate at Constantinople, which through its close connection with the empire represented an imperial rite. These two books represent two different melismatic styles: the *asmatikon* is the songbook for the small, especially trained choir, the *psaltikon* is the book for the soloist. Their earliest written records date from the thirteenth century, especially in manuscripts from Southern Italy. Scattered written records of this melismatic genre, however, are found already in Byzantine sources with adiastrumatic notation and, especially, in the Slavic *kondakaria*.

Both books represent a centonizing style, i.e., the chants and songs are taken from a variety of melodic elements occurring in all *echoi*. The melisma are sung to inserted filler-syllables or vocalizations.

Especially noteworthy are the *kontakia* occurring in the *psaltikon*. Their style underwent great changes in the course of the centuries. Originally these multi-strophic songs were performed in syllabic style with recurring cadence formulas. The proclamation of tenets of the faith by means of poetic stanzas was their primary aim. With the reduction of the *kontakion* to *prooimion* and first *oikos* in the tenth century, it turned into richly ornamented solo singing. Because of the long vocalizations, the text became secondary. The accent-bearing word preceding a cadence has the longest melisma in a *kolon*.

During the second half of the thirteenth century, a development began to take place that led to a free melodic style of ornamentation, the so-called calophony. A highly melismatic idiom took the place of the centonizing style of the *asmatikon* and the *psaltikon*. Passages of *teretismata*, meaningless filler-syllables like *te re re*, *to to to*, etc. inserted into the text thereby ornamenting and expanding the melodies, characterized these chants and songs. Frequent repetitions of passages of text or of individual words contributed in part to a breaking up of the text. Numerous compositions and calophonic revisions of old chants and songs were incorporated into the liturgical books, and the personal style of each individual composer became very prominent.

Despite the radical changes of the musical style, the psalmody, which until then had been handed down only orally, was written down for the first time. Thus in the new liturgical books of the Late and the Meta-Byzantine eras entirely new tendencies are combined with traditional song elements. This mixture of *paradosis* (tradition) and *kainotomia* (renewal) has characterized the cultural development of Byzantium throughout all centuries.

Freie
Beiträge

Gracia Grindal

LANDSTAD IN AMERICA

*"Guds Menighed i øst og vest,
Som fik den norske Tunge,
Kan nu ved hver en hellig Fest
For Herren yndigt sjunge."*

("God's congregation in east and west
Who received the Norwegian language
Now can at every holy fest
Sing to the Lord sweetly.")

Johan Olsen

When the Norwegian American Lutheran pastor's wife, Elisabeth Koren, wrote Linka Preus, her most faithful correspondent, concerning the death of one of their closest friends, Mrs. Laur. Larsen, in January 1871, she remarked, "The morning after the funeral, they stood and read, at least four times, the funeral hymn of Landstad, the one in the new hymnal. Minken [Larsen's daughter] said it seemed to be written just for us."¹ Doubtless, this was Magnus Brostrup Landstad's hymn, "I Know of a Sleep in Jesus' Name" ["Jeg ved mig en Søvn i Jesus navn."]. While on first glance this may seem unremarkable, it bears noting that Mrs. Koren's husband, Ulrik Vilhelm Koren, was the most eminent hymn-book compiler among the Norwegians in America. At the time, he had just concluded editing a trial hymnal for the Norwegian Synod, which did not include any hymn by Landstad. Only a few months before, in the summer of 1870, the young church had received Koren's hymnal for evaluation and comment. During his labors, in his remote parsonage on the western edge of the Mississippi in Iowa, Koren had paid close attention to the debates in Norway about Landstad's hymnal.² Koren and other pastors of the Norwegian Synod, for whom Koren was compiling the hymnal, knew these debates well. Foremost in their understanding was the awareness, however, that, although they needed

¹ Letter from Elisabeth Koren to Linka Preus, February 12, 1870, *Luther College Archives* No. 154:109-22. Linka's interest in Landstad would not be idle. He had married Herman and Linka Preus just before they left for America in 1852.

² In the Luther Seminary library one can find from the private libraries of many of the leading players in the editing of hymnals an almost peerless collection of the hymnological resources Landstad was using. There are for example, copies of Landstad's *Hjertesuk*, and *Landstad's Om Salmebogen: en Redegjørelse af M. B. Landstad*. Kristiania 1862, from the library of Christian Brøhaugh, one of the hymnologists from the Hauge Synod.

educational and catechetical materials in Norwegian, English was the language of the future.³

The leaders of the Norwegian Synod in America – the Korens, Preuses, Larsens, Ottesens, Brandts, Dietrichsens – were among the first pastors to come from Norway to serve their countrymen on the American frontier in the 1840s and 1850s. Educated at the Nissen Latin school in Christiania, scions of many a clergy family in Norway, graduates of the University in Christiania, these young pastors were people of “condition”, whom Landstad suggested once would wrinkle their noses (“rynke paa nese”) at the kind of Norwegian he used in the book.⁴ Still they knew the proposed hymnal should use the Norwegian language.⁵ At the time of the emigration, the most common hymnal among the Norwegian immigrants was Guldberg, though many still used Kingo.⁶

As early as 1857, the leaders of the Norwegian Synod went on record urging some action to provide a solution for their problem.⁷ A publishing house in Wisconsin had been printing Guldberg, but most agreed that was no solution to their problem. At first they had favored investigating the possibility of using the hymnal being prepared in Norway by Andreas Hauge, but that seemed less and less attractive to them as they began to realize their situation called for different resources than those prepared for those in the old country.⁸ As the Norwegian Synod considered how it would create new hymn resource, it knew that the work of producing a hymnal would fall to Ulrik Vilhelm Koren (1826-1910), whose many gifts included his poetic and hymnological talents.

Koren as Hymnologist

Koren, a native of Bergen, left home in 1844 to attend the University in Christiania. While there he came to know a fellow Bergenser, the Norwegian poet and critic, Johann Sebastian Cammermeyer Welhaven. In a lecture Koren gave in 1888, he recalled that Welhaven and he had taken many an evening stroll

³ One of the great stories of immigrant folklore is how Elling Eielsen, of the Eielsen Synod, walked to the East Coast to get English versions of Pontoppidan’s *Forklaring* for his flock in Wisconsin. Even the cane he reportedly used for the trip is in the Vesterheim Museum.

⁴ Hans Th. Landstad: *M.B. Landstad på nært hold belyst med familiebreve*. Landstad-instituttet i Seljord 1989, S. 134.

⁵ See H. Blom Svendsen: “Striden om Sprogen”, *Norsk Salmesang: Landstad og Hauge. (Norvegia Sacra. 1933 B, A/S Lunde & Co.s Forlag, 1933): 46.*

⁶ Guldberg-Hoegh, 1788.

⁷ See Grindal: “Dano-Norwegian Hymnody in America”, *The Lutheran Quarterly*, p. 263.

⁸ Lauritz Larsen, reporting on a trip he had made to Norway to recruit pastors in the fall of 1860, discovered that a theological rift between the Norwegian church and the Norwegian Synod, especially with their newfound teachers at Concordia Seminary in St. Louis. Karen Larsen: *Laur. Larsen: Pioneer College President*. NAHA 1937, p. 123.

around Christiania.⁹ The poet liked having a disciple along to listen to his observations and stories, a role Koren was happy to play. Koren very likely heard Welhaven's thoughts from his earlier articles on Norwegian hymnody and hymnists in which he actually produced a series of revisions of old Lutheran hymns.¹⁰ Something of a contender for the job of revising the hymnal, Welhaven¹¹ was a Danophile whose proclivities made him critical of the burgeoning movement prosecuted by Ivar Aasen to develop a truly Norwegian language. His conflict with Norway's greatest poet, Henrik Wergeland, had subsided by this time, but it was still bubbling in the heads of the young like Koren as he listened to Welhaven's sharp opinions on things cultural. Koren must have enjoyed the poet's rapier wit and filed away for further reference many of Welhaven's ideas and opinions about language and hymnody.

When the Korens arrived in Washington Prairie, Iowa, just west of the Mississippi, to take up their work in the Little Iowa parish on Christmas Eve, 1853, preparing a new hymnal for use among the emigrants did not seem a high priority.¹² It was not long, however, until it did. Toward the end of the decade, as the discussions about a new hymnal began, Koren, a man of learning and an avid reader of the newspapers and churchly periodicals from home, knew the issues surrounding the production of a new hymnal. As one of the original 12 members of the student chorus directed by Johan Behrens in 1845, Koren most certainly had read Behrens' *Om den lutherske Salmesang og dens Gjeninførelse i den Norske Kirke* (Kristiania, 1858).¹³ Elisabeth Koren reports that she and her husband read to each other from Landstad's ballads.¹⁴ He and his confreres owned Landstad's collection of hymns, *Hjertesuk*, they knew about his *Kirke-Salmebog: Et Udkast*, and they had read his "Om Salmebogen" in *Morgenbladet*.¹⁵ The initial

⁹ See "Nogle Erindringer fra min Ungdom og fra min første Tid i Amerika", *Samlede Skrifter* af Dr. theol. U. Koren, ed. Paul Koren. (Decorah, Iowa, 1911), Vol. iv, pp. 5-40.

¹⁰ See Johann Sebastian Cammermeyer Welhaven: "Antydninger til et forbedret Psalmeverk for den norske Kirke (1840), *Samlede Skrifter af J. S. Welhaven* (Sjette Bind: Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel, 1868): 1-73.

¹¹ Svendsen, 8. Einar Molland also discusses Welhaven's consideration as hymnbook compiler and puts him in competition with Wexels. See Einar Molland: *Norges Kirkehistorie I det 19. Aarhundre*, Band II. Oslo 1979.

¹² See Elisabeth Koren's comment in a letter to her father in 1855, "that the services in the small houses here make a stronger and more satisfying impression on me than those at home. I do not know why it should be. I think it is the ardent singing of the hymns and the crowded room, whereby the pastor and the congregation come into a much closer and more intimate relation to each other." *The Diary of Elisabeth Koren 1853-1855*/ translated and edited by David T. Nelson (Norwegian-American Historical Association). Northfield/ Minnesota s.a., 36-37.

¹³ Koren's library burned, when his parsonage was destroyed by fire in 1872, but there is hardly any question he was well acquainted with these works.

¹⁴ *Elisabeth Koren's Diary, 1853-1855*, p. 225.

¹⁵ Magnus Brostrup Landstad, *Om Salmebogen: en Redegjørelse*. Kristiania: i Commission hos Jac.Dybwad, 1861). The copy in the Luther Seminary Library is from the

aspersions, which the hymnologist J. N. Skaar cast on Landstad's work, had made their way from Norway as well.¹⁶

It is not surprising, that the trial edition of *Synodens Salmebog* that came out in the summer of 1870, when Koren and his family were visiting Norway, seemed somewhat old-fashioned ("gammeldags") to the discriminating eye of J. N. Skaar, who reviewed it for *Luthersk Kirketidende*, September 23, 1870.¹⁷ Skaar remarked with some surprise, that the book, although conservative in regard to language, included hymns by known enthusiasts, Roman Catholics, even Grundtvigians, such as W. A. Wexels, though nothing by Grundtvig himself.¹⁸ Neither did it include any hymns by Landstad, a situation which Skaar suggested they remedy by including at least Landstad's great hymn, "I Know of a Sleep in Jesus' Name" ["Jeg ved mig en Søn i Jesu Navn"].

In its recommendations for the final edition of the hymnal, the review committee of the Synod took Skaar's suggestions seriously. For this hymnal, the committee argued, on the question of updating the language, the past ("fortiden") was more important to consider than the future ("fremtiden").¹⁹ In addition to recommending the inclusion of Grundtvig's hymn, "God's Word is Our Great Heritage" ["Guds Ord det er vort Arvegods"], it recommended, that some 46 hymns in Koren's original edition be deleted, and about 60 others be added in their place, most of these from Landstad's newly published hymnal. It strongly recommended Koren add at least 6 hymns by Landstad, chief among them "I Know of a Sleep in Sleep in Jesus' Name." Ultimately, Koren chose to include some 50 hymns from the Landstad hymnal in the final edition of the hymnal, printed in 1874. Since there is, to my knowledge, no extant printing of the 1874 edition of *Synodens Salmebog*, it is difficult to determine exactly how many hymns by Landstad were finally included in the new hymnal. The minutes of the meetings available in the annual reports of the Synod's delibera-

library of Christian O. Brøhaugh, a member of the *Landstad Salmebog med Tillæg* committee.

¹⁶ In a letter to Herman Preus, in 1870, while in Norway with Bishop Andreas Grime-lund and J.N. Skaar, Koren remarks, that Skaar had backed away from his strong criticisms of Landstad in a previous article. See Letter from Koren to Preus, 28 August 1870, *Luther College Archives* 3:28-52-53.

¹⁷ J.N. Skaar: "Et amerikansk Psalmbogs-Udkast", *Luthersk Kirketidende*, 3 (24 September 1870): 209.

¹⁸ See the previous article on Koren. While Koren stood firmly against Grundtvigianism, especially the Dane's ideas about the Apostles Creed and the possibility of conversion after death, his affection for Wexels, whom it is agreed now, was not a Grundtvigian, but in the camp if Wilhelm Loehe, caused him to look kindly on some of the same ideas that both Grundtvig and Loehe held: the priority of the tradition, and liturgical restoration.

¹⁹ *Beretning om den trettende synodemøte* (1872): 18.

tions give us a clear indication, that there were some six to twelve hymns by Landstad in Koren's book. There were 12 in the 1890 edition of the book.²⁰

Koren and his committee had prepared a hymnal for the people in his charge. But it is hardly American. There are no hymns from England, or America except from Koren himself.²¹ In some senses, it was more of a German hymnal than a Norwegian one, with a strong selection of "*Kernlieder*" from the great age of German chorales, along with orthodox hymns from the Scandinavian treasures he knew well. The final book contained 492 hymns, 378 of which were also in Landstad. For the next decade in Norwegian America, Koren's hymnal was the hymnal of choice. At the time, the Norwegian Synod was the most populous and strongest of the various Norwegian American Lutheran churches: In twenty years, from 1853 to 1873, it had grown from 28 congregations, with 7 pastors, to include 335 congregations, 74 pastors, and 77,415 souls. This state of affairs obtained, however, for only a brief time. The new immigrants streaming into the new land after the Civil War, overwhelmed the first settlers, bringing with them, almost without exception, the new Landstad hymnal. Soon it would achieve hegemony over the other hymnals in the community. One must, however, note that Landstad had had a major influence on Koren's hymnal, despite Koren's original reluctance to include any of Landstad's hymns.

Johnsonianism in America

*"Med Hjertevarme sand og sterk
Han kvad for Gud hos Folket;
Og derfor har hans Salmeverk
Vor dybest' Længsel tolket,
I Luthers Aand med Kingos Smag
Han lagde sine Kvad ilag."*

(With warmhearted truth and strong
He sang to God along with the people,
And therefore his hymnody
Has interpreted our deepest longings,
In Luther's spirit with Kingo's taste
He laid his song down.)

Pastor Johan Olsen

²⁰ The added hymns were "Der mange skal komme", "Fra himlen kom et vældigt Veir", "Herre Jesu, du som throner", "Hvad er der blandt saa mange", "Hos deg o Jesus", "I Hus og Hjem", "Jeg er frelst og dyrekjøbt", "Before Thee God, Who Knowest All" ["Jeg staar for Gud som alting ved"], "Naar Synderens ret ser", "Slukt er dagens lyse Flamme", "Takk for dit Ord", and "Vi takker atter Garnet."

²¹ Koren includes only two of Wexel's hymns in his 1890 version: "O tænk naar engang", and "Herre vor Gud".

From 1874 until the publication of the American version of Landstad, the Norwegian-Americans could not decide, whether they should use Koren's hymnal, create their own, work with Andreas Hauge on his proposed hymnal, or use Landstad either as it was or revised. This did not mean, however, that the leaders of the Konferentsen, Hauge Synod, or Norwegian-Danish Augustana Synod did nothing. From 1877 until the 1916 the publishing of songbooks flourished among the immigrants. On the whole, the leaders of the Conference, fierce opponents of the Norwegian Synod, and promulgators of a more Johnsonian piety and theology based not on dogmatic propositions, but the simple teachings of Luther's Small Catechism edited and explained in Harald Sverdup's version of Pontoppidan's Explanation. Georg Sverdrup, the intellectual force behind the Conference, vigorously defended Johnson's theology and usefulness in the American context.²² His colleagues and students took to his theology and preferred more warm hearted hymns and songs as they prepared their songbooks and began working on the American version of Landstad.

The year 1877 proved to be a big year for the publishing of songbooks among the Norwegian Americans. A quick review of the songbooks published by the men who edited the American version of Landstad will reveal their sensibilities in respect to what the people needed to sing at that time. Christian Brøhaugh, (1841-1908), a native of Eidsvold, was the strictest pietist among the group, and was least affected by the theology of Sverdrup. He had published several songbooks: *Vægteren*, in 1877, *Børnenes Harpe*, in 1879, and *Harpelegeren med guitarskole* in 1898. He included only one of Landstad's hymns in *Vægteren*, "Hjem jeg lenges", (a translation) but when he published his collection of *Missions-Salmer* in 1881, he included at least three by Landstad: "Opløft dit Syn, o Kristen Sjæl", "Brødre, vender eders Blicke", and "De arme Sjæle."

Another important member of the committee was Andreas Wright, a native of Nærø, first President of the Norwegian-Danish Augustana Synod, who had also compiled a small book of songs published in 1877, called *The Turtle Dove*, [*Turtelduen*,] in which he included many of his own works, along with many other spiritual and gospel songs, which he deemed important for his congregations, but only one by Landstad.²³ Wright's collection contained several Anglo-

²² See John Evjen: "Georg Sverdup, Augsburg Seminary and the Lutheran Free Church"/ ed. by Lars Lillehei. Minneapolis 1928. This is a translation of Evjen's article from the *Hauckschen Realencyclopaedia*, Leipzig (Germany). The great advantage, Evjen writes, of Sverdrup's dogmatics, while eclectic, was, "that they built on the Scriptures and did not stand in the service of the seventeenth century Theology or of the Concordia formula. How far he stood from polemic orthodoxy is easy to see when one takes into consideration that he taught the doctrine of the Trinity and yet could speak of the good qualities of Arius; that he conceded a Pelagian could be a good Christian. He taught that the baptism of children was not identical with regeneration." (p. 12).

²³ Andreas Wright: *Turtelduen: En Samling af Sange af forskjellige Forfattere. Bestemt nærmest for Børn*, Udgivet af A Wright, Luthersk Præst. LaCrosse, Wisconsin. Trykt i "Fædrelandets og Emigrantens Officin", 1877.

Saxon gospel songs, in English, such as "Savior Like a Shepherd, Lead Us."²⁴ Little is heard of him today, but he was a major voice in the United Church.²⁵ Wright is important for several reasons, but first and foremost is his willingness to use English Gospel songs in his songbook.

The most controversial of the members of the committee was the pastor M. Falk Gjertsen, whose hymn "Reis dig, Guds Menighet" ["Rise up, O Church of God"] is in the current Norwegian Hymnal (1985). Gjertsen, a native of Kaupanger, was an eloquent preacher who had attended the seminary of the Scandinavian Augustana church in Paxton, Illinois. Ordained in 1868, he spent the most part of his ministry in Minneapolis at Trinity Congregation. His first songbook, also published in 1877, *Hjemlandssange*²⁶, was a collection of spiritual songs with 35 hymns by Brorson and over 60 from the Swedish tradition: especially *Pilgrimsharpen*, Ahnfelt, Linderot, and others. He had come to love these Swedish songs while studying with T. N. Hasselquist, leader of the Swedish Augustana Synod, who had edited several versions of a book of Swedish spiritual songs called *Hemlandssånger*.²⁷ Twenty years later Gjertsen produced another book of spiritual songs that had wide usage throughout the country: *Sangbogen*.²⁸

Johan Olsen, a native of Bindalen, in Helgeland, served as a professor at the Augustana Seminary in Paxton, before taking a call in Green Bay, Wisconsin. The President of the Conference from 1872-1881, he joined the United Church in 1890. Olsen was an accomplished poet whose hymns, including the one in the *Supplement*, "Vingaardsherre, Pris og Ære", had no future in any other hymnal. His book of poems, *Salmer og Leilighedssange*, contains a long elegy on the life and work of Landstad, along with hymns to fit the church year, occasional poems for events in the churches he served, or elegies for people he knew and loved.²⁹

²⁴ "Wherefore Stand Ye Idle", "While Shepherds Watched their Flocks by Night", "How Sweet the Name of Jesus Sounds", "In the vineyard of our Father", "Beautiful Zion", "In the Christian Home", "O, think of the Home over there", "Come, Thou Fount of Every Blessing", "Onward, Christian Soldiers", "Our Father in heaven, oh hollow [sic] thy name", and Bonar's "I heard the Voice of Jesus say".

²⁵ As editor of the *Luthersk Kirketidende* for nearly twenty years, from 1873 to 1891, he left behind a considerable body of writing that has lain fallow in the Luther Seminary library for almost 100 years. Among his most well known work is a long memoir published in the *Luthersk Kirketidende*, "Da vækkelsen kom til os", written in 1910.

²⁶ M. Falk Gjertsen: *Hjemlandssange: Samlede og bearbejdede for Menighederne i Amerika af M. F. Gjertsen, Præst til Stoughton*. Minneapolis/ Minnesota 1877 (Trykt i Konferensens Forlagsforenings Trykkeri).

²⁷ *Hemlandssånger*.

²⁸ My grandmother used this book for her solos at revival meetings, as did my mother, whose favorite song from the book was "Jeg har en Venn", the Norwegian version of Nils Frykman's hymn.

²⁹ Johan Olsen: *Salmer og Leilighedssange*. Augsburg (Publishing House: Minneapolis) 1906.

Ludvig Marinus Biørn

*“Men ingen saa ved Naadens Dør
Sang ind for Herrens Trone
Og stemte Hjertet saa til Fryd
Landstad’s milde Harpelyd.”*

(“But no one at the door of grace
Sang before the Lord’s throne,
But tuned their hearts to joy
To Landstad’s gentle harp sound.”)

Johan Olsen

Lauritz Larsen (1833-1915), the young Norwegian professor of the Norwegian Synod at Concordia Seminary, and soon to be president of the new Luther College in Decorah, Iowa, traveled to Norway in the late fall of 1860 to recruit pastors for the new mission field in America. To Larsen’s great disappointment, only one pastor answered his call despite the need. However, that one pastor, Ludvig Marinus Biørn (1835-1908), proved to be a signal catch, one of the most accomplished of the next generation of pastors, and a worthy rival to Koren’s reputation as the most accomplished hymnologist in the new land. Even though Biørn would end up on the other side of the bitter theological debates raging between Norwegian-American churches, he began his life in America in the bosom of the Norwegian Synod, a pastor in one of its most solid congregations, and a well respected younger colleague of Koren, Laur. Larsen and Herman Preus, the president of the Norwegian Synod.

Biørn, the son of Pastor Nils Andreas Biørn, was born in Moss, Norway in 1835. When Laur. Larsen spoke to the theological students in Christiania on that November day in 1860, Biørn’s father was serving the Leksvig parish, north of Trondhjem. Nils Biørn’s wife had died suddenly, leaving the young Ludvig motherless. Nils, a good friend of Henrik Wergeland, Norway’s greatest poets, had preached at the poet’s funeral in July 1845. (oincidentally, Koren, just returned from Copenhagen with the student chorus, sang at the funeral with his chorus) Biørn’s father later married Wergeland’s widow, Amalie Sofie Bekkevold Wergeland³⁰ By all reports, the match was not a happy one for the children. Amalie, wearied of the drudgery of parsonage life and their 8 children, longed for the glory of the life she had lived with Wergeland.³¹ The young Biørn must have soaked up much about the great poet from his father and step-mother, even as he was repelled by her. ³² After his ordination on August 11, 1861, in Leksvig, Biørn sailed for the New Land, a young Candidate of

³⁰ Henrik Wergeland: “Til min Gyldenlak”.

³¹ Boral R. Biørn: *A Biography of Ludvig M. Biørn*. n.d.

³² The unhappiness of the marriage so impressed itself on the young Biørn, that the story is still vivid to his many descendents in this country. See Biørn, note 31.

Theology from the University, to take a call in Wisconsin. Biørn, ten years younger than most of the synod pastors, had studied with Carl Paul Caspari and Gisle Johnson, and valued the emphases of the orthodox pietism he found in the Johnsonian revival.³³

Biørn took up his duties at the congregation in Manitowoc with energy. While the histories of this period note Biørn's activities on behalf of the Synod – he served as its Secretary from 1879-1887 – it was the Election Controversy (“*naadvalg strid*”) of the late 1880s, that raised him up as a leader. After moving to the Land and Minneola congregations near St. Olaf College in 1879, he came into contact with other forces in the Norwegian American Lutheran church that were to change him profoundly. Biørn and Pastor Peter A. Rasmussen (1829-1898), began to draw away from the Synod and its fierce orthodoxy.³⁴ In 1887, he and Rasmussen, along with several other pastors, separated themselves from the Norwegian Synod and created the Anti-Missourian Brotherhood.³⁵ This group located itself at St. Olaf College in Northfield, Minnesota. Not long after the rupture, they called for the Norwegian-Danish Conference, (“*Konferensen*”) and the Norwegian-Danish Augustana Synod, to join with them in forming a church called the United Norwegian Lutheran Church in America. In 1890 these three churches formed a new church body, known informally as the United Church “*Forenede*”³⁶. The young church with its vigorous leadership, most of whom were Caspari and Johnson's students, or students of their students, overtook the now war weary and aged leaders of the Norwegian Synod.³⁷ One of the very first things the young church did, after its celebrations, was to

³³ His grandson remarks in his book that Biørn admired Gisle Johnson “because he had a great pastoral heart indeed. He became an inspiration to the whole church in Norway, because he emphasized that a pastor could be pious and orthodox at the same time, that in reality each is incomplete without the other. It was a great time to go to the Seminary simply because he and Caspari ... were there.” Biørn, note 31, 36. This is of course received wisdom from a much younger generation, but it is worth noting at least the mythology here.

³⁴ Biørn wrote a biography of Rasmussen who had first been a pastor in the Hauge Synod, before taking courses at Ft. Wayne Seminary and deciding the Norwegian Synod was correct in its understanding of Luther. He was a member of Koren's hymnal committee. But as he continued in ministry, he realized he could not agree with the Norwegian Synod pastors on Election, so he and Biørn broke from it and started the Anti-Missourian Brotherhood, which then called for the merger of the United Church in 1890.

³⁵ This controversy tore through the Norwegian-American community and split many a congregation, family and community. Walter Mondale's grandfather, named Mundahl, was so offended by the controversy that he became a Methodist. The idea that one did not have free will did not appeal to these pioneers in America.

³⁶ The United Norwegian Lutheran Church in America.

³⁷ Biørn was among the first Johnsonian pastors to emigrate, but Georg Sverdrup, and Sven Oftedal, followed quickly, and began to educate students in the Johnsonian revival at Augsburg Seminary after 1874.

finish plans for a new Norwegian hymnal appropriate to the new land. This conversation had been roiling around the Hauge Synod, especially, for decades and had not found a satisfactory conclusion. Now that the merger had been formalized, the work on a new hymnal began in earnest. The Hauge Synod sent their most gifted hymnologist, Christian Brøhaug to meet with the committee, which consisted of Biørn, Gjertsen, Wright and Olsen.

Biørn took his place as the natural leader of the project. After some discussion, the committee prepared version of Landstad's hymnal appropriate for Norwegians in America. The decision to use Landstad made sense for two reasons: 1) his book was now the only one, for the most part, that the great flood of new immigrants was bringing with them; 2) the United church was not eager to adopt the work of Koren and the Norwegian Synod. In Johan Olsen's words, as Johnsonians they preferred Landstad's warm-hearted piety ("hjertervarme sand og sterk") to what they perceived as the cold doctrinaire orthodoxy of the Norwegian Synod.

Although the young church was soon embroiled in a new conflict between the Augsburg and St. Olaf parties, the committee worked quickly to prepare the *Supplement* and edit Landstad's original for errors and appropriateness to the American context. By 1892 the committee was ready to present the supplement to the United Church and the Hauge Synod. That year Augsburg Publishing House, in its annual report to the church, noted that it had already imported 11,000 copies of Landstad from Norway and was eager to begin printing of the new American version.

In 1893, the church papers offered copies of the *Supplement* for sale. C.C. Holter, a well known publisher of songbooks, wrote the Hauge Synod paper, *Budbæren*, describing the work the committee had done to prepare the *Supplement*. Noting that Landstad's book was the basis for the new work, he wrote that some 12 of the poorer hymns had been left out of Landstad's original, and in their place, the committee had set in more suitable hymns from other hymnals, removing, for example, Landstad's Christmas hymn, "Fra Fjord og Fjære" in favour of a more appropriate Christmas hymn for Norwegian Americans far away from the fjords of Norway, Ingemann's version of "Silent Night, Holy Night" ["Glade Jul, deilige Jul, Engle dale ned i Skjul"]. Some words and expressions had been simplified, and some stanzas Landstad had deleted restored. In addition, the committee had added about 100 hymns it felt had been missing from Landstad's hymnal.

The substitutions plus the additions in the *Supplement* give us some hints of the predilections of the committee. It added ten more Brorson hymns such as "I See Thee Standing, Lamb of God" ["Jeg ser dig, søde Lam at staa"], and "What Joy to Reach the Harbor" ["Hvad er det godt at lande"], revealing the committee's preference for hymns beloved by the nineteenth century Norwegian revivals: Brorson, Ahnfelt, and Wexels.³⁸ The choices also show the committee to be

³⁸ One of the differences between the Swedish and Norwegian revivals in the 19th century is that the Swedes produced literally thousands of new hymns and songs

more subjective than Koren, even more so than Landstad. Nor did the editors of the *Supplement* shrink from using their own materials. Since Biørn, Brøhaugh, Olsen and Wright were all fine hymnists in their own right, they knew what made a good hymn. The collection includes 10 hymns from their own song-books, about 10 % of the total. Biørn had three hymns, one of which is in the current Norwegian hymnal today: “God’s Temple is Abuilding” [“Paa Herrens Tempel bygges”] thought to have been written for the first women’s auxiliary convention held at Land Church, near Zumbrota, Minnesota.³⁹

Many of the hymns center their meditations around Jesus as friend, shepherd, bridegroom, the heavenly home, with several hymns calling people to conversion, such as Wright’s, “Et Alvorsbud fra Evigheden”. Brøhaugh’s contributions to the *Supplement* show his strong Haugean convictions about the spiritual life: “O Juletid, hvor du er sød”, rather in the spirit of Brorson inveighs against worldly amusements at Christmas:

<p><i>“Kom Gamle, Unge, Store, Smaa, small Til Betlehem vi nu vil gaa, Der skal vi Jesus finde. Om Andre elske Drik og Dans, Lad vises, at vor Julesans Er Barnet ret at kjende.</i></p>	<p>[Come old, and young and great and To Bethlehem now let us go, Where we will find Christ Jesus. While others love to drink and dance Let it be shown, that our Christmas Is centered on the Christ child.]</p>
--	---

and a sober hymn on the last judgment: “Venner! Se hvor Tiden iler” [“Friends! see how the time is flying].

The hymn included in the *Supplement* by M. Falk Gjertsen was his most well known hymn of the day was “I Know a Way, Besieged and Thronging” [“Jeg veed en Vei, saa fuld af Trængsel”]. Given their early exposure to the Swedish spiritual songs at the Scandinavian Augustana Seminary, Gjertsen and Wright were the natural conduit by which the Norwegians learned to sing the Swedish revival hymns. There might have been more of Gjertsen’s work in the *Supplement*, except that Gjertsen, as part of the Augsburg group, led by Georg Sverdrup, had begun to pull away from the merger agreement, leaving Biørn to his work with Brøhaugh, Johan Olsen, and Wright.

In 1895, as the complete version of *Landstad med Tillæg* was to be published, Biørn, in a letter to the Hauge Synod, wrote that some of the hymns were more

by Lina Sandell and Oskar Ahnfelt, while the Norwegians tended to revive the hymns of Brorson and the Jesus hymns of the late seventeenth century in Germany. Why they deleted Brorson’s “Overmaade fullt af Naade” in favor of Johan Nordahl Brun’s “Lov og Pris og evig Ære” I cannot say.

³⁹ Another of Biørn’s hymns is a mission hymn as well, written for a mission festival of the United Church: “Din Næste elsk av Ganske Sjæl”. Another one included was a hymn for a church dedication: “O Jesus, fra det Høie Hid vende du dit Fjed”.

open to the subjective side of the faith than previously.⁴⁰ This is perhaps why the committee added three hymns by Zinzendorf, one by Bertha Aarflot, one by Ahnfelt and especially hymns by W. A. Wexels, among them his most famous, "Tænk Naar En Gang", one of the most popular mission hymns of the period. Even if the pietists may not have approved of what they thought to be Wexel's Grundtvigian theology, they responded well to the warm hearted tone of his works.⁴¹

Mission hymns number significantly among the committee's additions. One of the most popular of the Anglo-Saxon hymns by the Anglican bishop of Calcutta, Reginald Heber, "From Greenland's Icy Mountains", is included in the *Supplement* with Landstad's translation.⁴² The committee chose his translation which is more of a paraphrase than most, with its "Zulus Palmelund" instead of "India's coral strand". (One hears in this choice of tropical settings the Norwegian fascination with Zululand because of Bishop Schreuder's work there.⁴³)

Biørn's editing of Landstad for the American context created a book that rivaled Koren's *Synodens Salmebog*. From then until Norwegian was no longer spoken in the churches, "Landstad" meant the same as "hymnal" for the emigrants. Few people, even those in the field of Scandinavian Studies, remember that Koren edited a hymnal. Although Biørn's work had not been as major as Koren's, it was substantial. Already by 1901, Augsburg Publishing House, the press of the United Church, which had 252,175 members at the time, reported that it had sold 121,369 copies of the American version of Landstad.

The tiny Lutheran Free Church, unable to swallow its pride after the schism between it and the United Church in 1897, decided it had to prepare its own version of Landstad, which it printed in 1905, and continued to print for the next 15 years at least. This committee returned "Fra Fjord og Fjære" to its original place, leaving out "Silent Night." In place of the Brun hymn, "Lov og Pris og evig Ære", it kept Landstad's original choice, Brorson's "Overmaade fuld af Naade", and instead of "What Joy to Reach the Harbor" ["Hvad er det godt at Lande"], it returned to Landstad again, including "I Now Lie Here so Cold and Stiff" ["Her ligger jeg nu kold og stiv"], for reasons that are not clear. A small group, with only 43,250 members in 1914, the LFC had published, and sold at least 8,000 copies of the book by 1919.

Together these two churches brought Landstad's hymnal to thousands of immigrants in the new churches. It filled an important part in the spiritual lives

⁴⁰ "Komiteen tænkte, at den Slags Salmer, hvori det kristne Følelsesliv træder frem, ogsaa burde finde Plads i en Bog for Kirke og Hjem".

⁴¹ It is now clear that Wexels was more deeply influenced by Loehe than Grundtvig. See note 18 above.

⁴² Magnus Brostrup Landstad: *Salmer og Sange til Brug ved Missions-Møder og Missions-Feste, samlede af MBL*. Sandefjord 1863.

⁴³ Landstad rejoiced with all of Norway when word was received of the first baptism among the Zulu and wrote a hymn celebrating it: "Opløft dit Syn".

of the immigrants who were quickly learning English, but still cherished their “heart language” [“hertesprog.”].⁴⁴ One sign of the depth of affection in which Landstad was held by the immigrants is the fact that twenty-two Norwegian American Lutheran congregations founded after 1885 took the name of Landstad. To my knowledge, none of them have survived, although members of merged congregations in the rural areas of northern Minnesota fondly remember the Landstad name of their congregation.

Conclusion

*“Den svundne Tid med Aand i Pakt
Er ind i fjerne Fremtid lagt.”*

(“The vanished time filled with Spirit in its covenant
Is now set into the distance future.”)

Olsen

Landstad’s influence in the Norwegian-American churches was immense as long as Norwegian was the common language – 1925 is the date most would give as the time when the balance began tipping toward English, although many congregations in the 1940s still required their pastor to preach some in Norwegian. In order to look more closely at Landstad’s legacy, it is most helpful to divide the question in two: First, to consider the impact of Landstad’s hymnal, and second, to consider the legacy of Landstad’s hymns in subsequent American Lutheran hymnals.

One might expect that the backward looking *Synodens Salmebog* edited by Koren would have been utterly forgotten in the future of the Lutheran church in America, and that the forward looking United Church’s version of Landstad would have been the dominant voice in the hymnody of the future. But it was not to be. Koren, the old man of Norwegian Lutheran hymnals, lived to edit the revision of his *Salmebog* in 1903. By that time, the pressure of Landstad had made it necessary for the Synod to include a significant number of Landstad’s hymns which it had not previously included. With the death of Preus, who had opposed any inclusion of Grundtvig whatsoever, they were also able to add several Grundtvig hymns. But Koren continued to influence the subsequent hymnals of the Norwegian Americans, with his preference for the Dano-Norwegian side of the old cultural debate, even as he prosecuted the debate in favor of the rhythmic chorale and unison congregational singing with help from Thomas Laub at Holmen Church in Copenhagen. As a joint committee of the United Church and The Norwegian Synod met to prepare their first English

⁴⁴ My own father, born in 1916, recalled with fondness memorizing hymns from Landstad during his time milking cows on the farm, where he grew up in Ferndale, Washington.

version of a hymnal, the battle began again, they were unable to reach a compromise so each church published a small English hymnal in 1895 and 1898 respectively. When they began meeting in the early part of the next decade to plan an English hymnal for all the Norwegians in America, the battle was joined again, this time by F. Melius Christensen, who preferred the dotted quarter and eighth note of Lindemann, to the rhythmic chorale of Layriz, pushed by the Korens. The battle ended in a draw, with the committee finally deciding to use both forms in the *Lutheran Hymnary*, 1912.

Koren remained a lively presence in the debate about hymnals in this country until his death in 1910. By then the Norwegian Lutherans in America had worked for over a decade preparing an English hymnal published in 1912, *The Lutheran Hymnary*. One of Koren's hymns, "Ye Lands to the Lord, Make a Jubilant Noise", ["Al verden nu raabe"] was included in the new hymnal. None of the hymns by Biørn, Gjertsen, Wright or Brøhaugh made it into the new English hymnal. Twelve Landstad hymns, original or translations retranslated into English, however, did appear in it.

In 1930, the newly formed American Lutheran Church, a merger of the Ohio, Texas, and Iowa Synod, published a hymnal called *The American Lutheran Hymnal*. The editors had hoped it would serve for all Lutherans in America, and very seriously gathered the treasures of Lutheran hymnody from every Lutheran group in the United States. They included three of Landstad's hymns in their collection: "I come to Thee, O Blessed Lord", "I Know of a Sleep in Jesus' Name", "When Sinners See Their Lost Condition". *The Concordia*, published in 1932, included one hymn by Gjertsen, "I Know a Way, Besieged and Thronging", but no other by him or Biørn or Wright, and, most peculiarly, a hymn by Welhaven!

Members of the Evangelical Lutheran Church used the *Lutheran Hymnary* until 1958. By that time the ELC had over 1,000,000 members. Chances are good that many of these members had sung one or another of Landstad's hymns several times a year, if they were faithful attenders of worship. By the end of the 1950s, however, the Lutheran churches in America were moving together and the nationalities were each having to negotiate the inclusion of their heritage items in a book which now had to speak to Swedes, Germans, Finns, Danes, Icelanders, Slovaks, and English Lutherans who had long since forgotten their ethnic identities in America. The *Service Book and Hymnal* committee, dominated by Eastern Lutherans who looked to England for their aesthetics, and the Oxford revival for their theology and liturgical preferences, had reluctantly included three of Landstad's hymns.

One would like to argue that the *Salmebog for luth. Menigheder i Amerika med "Tilføjede Salmer"*⁴⁵, Biørn's version of Landstad was the wave of the future, an inkling of how the immigrants would make their peace with the new land, while the Koren hymnal was retrograde and old fashioned, but the facts do not

⁴⁵ C. C. Holter: "Salmebogsagen", *Budbæren* (13 Mai, 1893):299-300.

make it possible. The work of the editors of *Landstad in America* has had no future in the new land, perhaps because, as Luther Reed, the editor of the *Service Book and Hymnal* (1958) pointed out repeatedly, the Norwegian hymn treasury was never very well translated so that the next generation could sing it in English.⁴⁶ More likely, however, the theology and hymnody spawned by Hans Nielsen Hauge and the Johnsonian revival struck other American Lutherans as outside the bounds of what can be called Lutheran. On the other hand, Landstad's hymnal had the requisite amount of hymns from the Reformation so that the Norwegian Lutherans did have a shared history of hymnody with other Lutherans in this country.

The question of which hymns by Landstad have survived is another question. Selmer Berge, an official observer from the ELC, and participating member of the committee which put together the *Service Book and Hymnal* in 1958 for use by 2/3rds of Lutherans at the time, kept a diary of the conversations regarding Norwegian hymnody and their possible inclusion in the new book during the proceedings of the committee from 1946 until 1952. His efforts to include more hymns by Norwegians, especially Landstad, met with one disappointment after another, which he recorded in vivid detail in an informal journal he kept while at the meetings. His notes on the committee's reaction to Landstad's "When Sinners See their Lost Condition" are of interest:

"When I presented 'When Sinners see their lost Condition' by Landstad it was rejected because 'it was too didactic. Not good as such. Not acceptable to the rest.' As it was Landstad's hymn I insisted it ought to be in. Objection [was] raised because whole plan of Salvation outlined. 'The function of a hymn is to express our devotion in church. That is its principal function', one said. I objected stating that hymns are also to serve the church in its work of personal soul winning. Seltzer said, 'Services for personal soul winning are not Lutheran. I replied they were. 'No', said Seltzer, 'they are Methodistic.' I said they were Christian. That ended this episode. I also said that if a Hymn book does not contain hymns with the plan of salvation present we could not use it. Seltzer opined that a hymn is the soul's address to God directly or obliquely."⁴⁷

After many similar sessions of having Norwegian hymns rejected with slurs like, "Crude" "childish" or "not Lutheran", Berge exclaimed in exasperation, "Isn't it a terrible indictment of our church that we haven't produced any hymns in 300 years, Seltzer said, "No".

⁴⁶ As the records show, Luther Dotterer Reed, Seltzer, and Paul Zeller Strodach, while spurning most of the work of the Scandinavian hymnwriter, did allow that it would be a good idea to gather a committee together to work on better translations of the first generation of the Norwegians, especially, into English.

⁴⁷ Selmer Berge's: Notes on Hymnal Com. At Pittsburgh PA, June 19-21, 1945, p I ii. Luther Seminary Archives. Seltzer is George Rice Seltzer, a Professor of Liturgics at what was then called Mt. Airy Seminary, but is now called Lutheran School of Theology in Philadelphia.

When they got to the penitential hymns of Landstad, Berge writes “*Strodach thought, we should be happily repentant. He was near weeping already at all the penitential hymns and said he had a spittoon handy. I remarked that Peter was not happily repentant and we had to get out of Pollyanna mood as there is enough to be penitent about.*”⁴⁸ “I know of a sleep in Jesus’ Name” [“Jeg ved mig en Søvn”], scraped through with a 5-3 vote. When he presented, “A Multitude Comes from the East and West” [“Der Mange skal Komme”], Seltzer remarked, “This is an atrocious thin ... doggerel.” The committee then voted to refer it to the text committee so it could choose the stanzas. It was then adopted 7-6. Berge also recorded the comment of someone who said that “*No special attention has been paid as to the great figures in hymnody, such as Landstad, Wallin, Grundtvig, Kingo, so as to include at least a representative hymn from them, yet indirectly that has been done.*”⁴⁹ When a new colleague, Lawrence Field, from Luther Seminary, arrived to help Berge, he remarked, “Landstad has been neglected.”⁵⁰

The hymns by Landstad that made it over the language divide into the hymnals after 1912, were the hymns, that Koren first included in his hymnal by translators from the Norwegian Synod: Carl Døving and Peer Strømme. While the *Lutheran Hymnary*, rightly, included 8 hymns by Landstad, 5 of which had been in the Koren hymnal, and 4 from the Biørn version of Landstad, the number receded with each new hymnal. Six Landstad hymns can be found in the *Lutheran Hymnal*, 1941, of the Missouri Synod and *The Concordia*.⁵¹ *The Service Book and Hymnal* (1958) contained the three. There are remnants of the Norwegian Synod and the Lutheran Free Church which did not merge with the either the NELC or the ALC, who have both published hymnals in the last decade, which go back either to *The Lutheran Hymnary*, *The Evangelical Lutheran Hymnary* 1996,⁵² or *The Concordia’s* successor, the *Ambassador Hymnal*, 1990.⁵³

⁴⁸ Selmer Berge: *Hymnal Conference, Pittsburgh, Oct 22-25, 1945 at Henry Hotel*, p. III, 13.

⁴⁹ Berge, note 48, IV, 15.

⁵⁰ Berge, note 48, IV, 14.

⁵¹ *The Concordia Hymnal* included “Full Many Shall Come from the East and the West”, “I Come to Thee, O Blessed Lord”, “I Know of a Sleep in Jesus’ Name”, “Now Jesus at the Door is Knocking”, “When Sinners See their Lost Condition.”

⁵² *Evangelical Lutheran Hymnary*, Evangelical Lutheran Synod. Mankato/ Minnesota 1996. This is a revision and modernization of the *Lutheran Hymnary*, 1912. Because of its faithfulness to the work of the original, it includes 6 of Landstad’s hymns, and one translation of his translation of a Gerhard hymn. “A Multitude Comes from the East and West”, “Before Thee, God, Who Knowest All”, “I Come to Thee, O Blessed Lord”, “I Know of a Sleep in Jesus’ Name”, “In House and Home”, “Now Jesus at the Door is Knocking”, “When Sinners See Their Lost Condition”.

⁵³ *The Ambassador Hymnal* The Association of Free Lutheran Congregations. Medicine Lake/ Minnesota 1994. This reworking of the *Concordia Hymnal* with *Youth’s Favorite Songs* includes six hymns by Landstad, “Before Thee, God, Who Knowest All”, “I Come to Thee, O Blessed Lord”, “Now Jesus at the Door is Knocking”, “A Multitude Comes from the East and West”, “When Sinners See Their Lost Condition”, “I Know of a Sleep in Jesus’ Name”.

The Lutheran Book of Worship, the current hymnal of the ELCA, includes three of Landstad's hymns, including the hymn Mrs. Koren found to be so moving so many years ago, "I Know of a Sleep in Jesus Name".

Even more strange – both Biørn and Gjertsen, the supposed aggressive Americanizers – have hymns in the current Norwegian hymnal, while Koren does not. His hymn, however, "Ye Lands to the Lord, Make a Jubilant Noise" ["Al verden nu raabe"], is now included in the *Lutheran Book of Worship* and Missouri's book, *Lutheran Worship*, 1982.

Although Magnus Brostrup Landstad was no pietist, it bears marking that in the complicated developments of Norway in America, it was the pietists of the Johnsonian movement as it developed here, who used him with approval and, in fact, made the name, Landstad, synonymous with hymnal among them. They liked his spirit, his "hjertervarme" as Johan Olsen put it in his elegy. In like manner they responded without prejudice to W.A. Wexel's hymnody. Landstad's "milde Harpelyde" struck the pietists where they live: in the heart. Thus Biørn's note that the committee took the feelings of the Christian life more seriously than others might have.

It also bears noting that Biørn, along with F. Melius Christiansen, and Theodore Reimestad, both of Augsburg Seminary at the time, began the Choral Union tradition in 1893. These gatherings brought thousands of young Norwegian Lutheran people together to sing Lutheran chorales, hymns and spiritual songs. In doing this Biørn was reshaping the idea of the male chorus, which Johan Behrens had begun in 1845, after his trip to Copenhagen. Biørn used it, not to pass on Norwegian patriotic culture, but to teach the Christian faith to the young.⁵⁴ While this is not the place to tell that history, it does need to be marked that each summer until 1960, thousands of youth from the ELC would gather to sing under the direction of Christiansen, and later Oscar Overby, the great chorales, hymns and spiritual songs of their past. During these events, great preachers, from Gjermund Høyme, the President of the United Church, John Kildahl, the President of St. Olaf College, Oscar Anderson, to Oscar C. Hanson, the father of the current bishop of the ELCA, would preach evangelical sermons to the youth urging them to give their lives to Jesus Christ. The Choral Union concluded in 1960 at the merger celebration of the American Lutheran Church (ALC), which brought together the Holy Danes of the United Evangelical Lutheran Church (UELCA) and the Germans from the American Lutheran Church. At that celebration the massed choirs sang a cantata, "Una Sancta" by Paul Christiansen, the son of F. Melius Christiansen, and long time conductor of the Concordia College Choir. It was based on Grundtvig's hymn, "O Day Full of Grace", which had not been included in the new *Service Book and Hymnal* because of its bad translation. The tune survived among Lutherans, because it was used for the Landstad text "I Know of a Sleep in Jesus' Name" ("Jeg ved

⁵⁴ The tradition of Scandinavian men's choruses in America still continues in several places, but their repertoire has not changed from the nineteenth century collections popular 100 years ago.

mig en Søvn i Jesu Navn"). With this, the Choral Union disbanded because it was deemed "too Norwegian" to be continued in the new church with its Danish and German sister churches. The remnants of the Choral Union, its budget and library, was ceded to the Inter-Lutheran Commission on Worship, which began its work in the mid 1960s, and which was to produce the Lutheran Book of Worship in 1978.⁵⁵

One can make too much of these Norwegian roots blooming in the new land. But is it not interesting to think of the young Koren walking with Welhaven in old Christiania, taking his side in the cultural wars of nineteenth century Norway, and the young Biørn hearing of his father's best friend, and his step-mother's former husband, Henrik Wergeland in his youth? The lines can be drawn fairly clearly – something of a cultural debate persisted among the Norwegians in America. Whether or not the combatants could, or would, draw their origins to these two poets in the old country, it is an interesting line to draw.

In some sense, the debate between Welhaven and Wergeland was a debate between the old and new, traditional vs. contemporary. Koren was an orthodox confessionalist Romantic, who, like many of the Missouri Synod, wanted to restore the glories of the past. Biørn was an orthodox pietist like his teacher Gisle Johnson, who wanted to be thoroughly evangelical. In their battle for the soul of the Lutheran church in America, the strain of Norwegian Lutheranism represented by the Conference and the United Church, with its strong Haugean emphasis on living Christianity has not done well. Norwegian Lutherans with their Haugean heritage have always baffled other American Lutherans, even as they have understood the American religious context the best. On the other hand, Koren, whose ties to Missouri Synod, and "die reine Lehre" made him the champion of a kind of romantic orthodoxy, with his preference for the rhythmic chorale, the Book of Concord, and a Lutheranism ultimately quite different from what he left at home, reluctantly included Landstad's hymns. He became the conduit for the three Landstad hymns that still survive. His version of Lutheranism is the preferred one today, with its deeply Romantic bent, its preference for Loehle's liturgy, and Layritz' hymnody. Whether or not Landstad will make it into the next hymnal which will be, by conviction, multicultural and liturgical, is hardly sure at all.⁵⁶ The new liturgical romanticism of the current leadership of the ELCA, despite its rhetoric of preparing for the future, is espousing an understanding of liturgy and polity which is pre-Constantinian, while adopting a vigorously global notion of hymnody which hardly looks back at all.

⁵⁵ Jerry Evinrud, the custodian of the Choral Union Tradition, reported this in a lecture at Luther Seminary on October 26, 1993.

⁵⁶ See the ELCA's website on the new worship project: www.renewingworship.org.

Erkki Tuppurainen

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja

Some background

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja (A Necessary Note-Book) is a printed collection of hymn tunes published in 1702 by Johannes Gezelius Junior, the Bishop of Turku (Åbo). The tunes are connected with the Finnish hymnal from the year 1701, the Finnish equivalent of the Swedish hymnal, *Then Swenska Psalmboken*, which was authorised in 1695, published in the form of a hymnal with tunes in 1697, and distributed to the parishes in the following year. The Finnish book was published by commission of the Swedish King in order to be used in the Finnish-speaking parts of the kingdom, the present Finland and some areas outside it, e.g. in the surroundings of St. Petersburg. It was used for almost 200 years, till the end of the year 1896. But even then the book did not fall into disuse. Among some revivalist movements it was concerned better than the new one. Some conservative groups in south-western Finland are nowadays still using it.

The book also contains a series of mass chants. They follow partly the Finnish tradition, partly the corresponding melodies in the Swedish book from 1697 as well as in the appendix of its new edition published in 1701. The mass chants soon seem to have fallen into disuse. A booklet published by Johan Lindell in 1784 has only a small and changed part of them left.

The original *Nuotti-Kirja* was not used much for many reasons. Those who were able to read notes leant on hand-written collections of tunes. Some of the tunes were soon little by little replaced with the melodies in the Swedish hymnal, for instance. Most of the melodies were also more or less transformed. Like in Germany and in Sweden, the ideal of singing hymns became a solemn, "equalised" way, which was almost exclusively based on one basic note value and got slower and slower. On the other hand, the precentors produced different variants of tunes, partly by intended embellishing, partly because of their missing or limited ability of reading music. The songs of the revivalist movements were initially sung almost exclusively using the hymn tunes. In this way a large number of "folk tunes" developed. Several of them were taken into the hymnals of the twentieth century.

What might be quite unique, is the attempt of the anonymous editor of *Nuotti-Kirja* to adapt the newer hymn tunes to the free rhythm of traditional plain-chant. As a result there are often amazing rhythmic solutions when tunes adapted to the syllabic accents of Germanic languages have been tried to make to follow the Finnish language. The later copyists of the melodies seem to have

given up these solutions, in favour of the ones resembling the Swedish and German models.

The main part of the 249 tunes of the 413 hymns in *Nuotti-Kirja*, 204 tunes, are the same as those in the Swedish book from 1697. Almost all the other 45 had been used in Finland before. Most of them, 30 tunes, are contained in the chorale manuscript of Kangasala (1624), which is the most representative Finnish collection of hymn tunes in the seventeenth century. On the other hand, some of them appear in the two editions of the school songbook *Piae Cantiones* (1582/ 1625). Three of the tunes have no obvious model found elsewhere.

The order of the basic part of the tunes in the Kangasala manuscript as well as of two other manuscripts from the same time is, with small exceptions, similar to the hymnal published in Sweden in 1586. The fourth manuscript has a different order. The manuscripts also include several tunes linked with the Finnish hymnals from 1583 and 1605. Most of the tunes in question have not been found in any early source in Sweden.

The time of origin of the remarkably briefer manuscript of Loimijoki is unclear. The manuscript contains, besides the tunes of Swedish hymns, some connected with German hymns and not found elsewhere in Sweden or Finland.

Four chorale manuscripts probably written in Finnish schools date back to the later seventeenth century. They are briefer than the ones mentioned above consisting only of a few new hymn tunes. The Roslagskulla and Riddarholm manuscripts found in Sweden are close to each other. The latter was written in 1694, the former possibly in 1693. Both are based on the Swedish hymnal published in 1673 by Johannes Gezelius Senior, the father and predecessor of Johannes Gezelius Junior, the Bishop of Turku. The so-called tablature book of Turku Cathedral may date back to the year 1700, the manuscript containing 60 harmonised gradual hymns. The tunes in question are close to those in the hymnal from 1697. The order of the chorales in the tablature book follows quite strictly the recommendations concerning the gradual hymns of the ecclesiastical year in the hymnal from 1673.

In this connection the abbreviations of some hymnals and collections of tunes are used, as follows:

PC	=	<i>Piae Cantiones</i> 1582/1625,
K 1624 or K	=	Kangasala manuscript 1624,
Å 1673 or Å	=	The Swedish hymnal ("Åbopsalmboken") 1673,
R 1693	=	Roslagskulla manuscript 1693(?),
G 1697 or G	=	Then Swenska Psalmboken 1697,
G 1701	=	Then Swenska Psalmboken 1701,
W 1702 or W	=	Yxi Tarpelinen <i>Nuotti-Kirja</i> 1702.

The origin of *Nuotti-Kirja*

The early stages of *Nuotti-Kirja* are even more obscure than those of the text edition published in 1701. It is obvious that the origins of both of them took place under the protection of Johannes Gezelius Junior. His father, known as a devotee and a patron of church music, had published several hymnals meant to be used in the diocese of Turku. His first Finnish hymnal was published in 1668 in the printery, which he had just established. There were, however, no melodies printed in the book, in the Swedish Å 1673 either. The largest of his hymnals, the one from 1686, also contains, besides the traditional hymns, some hymns with references to several Swedish and German hymn tunes.

In the introduction of the book Bishop Gezelius Junior tells about the preparations for the nation-wide Swedish hymnal. After the work had been started in 1691, the King had also launched the reform of the Finnish hymnal the following year. In 1693 he charged the consistories of Turku, Vyborg, and Narva with the task of supervising the reform. The bishop complains about having to be satisfied with a simpler realisation of the Finnish book than with the Swedish one, due to the wartime. While the Swedish book contained, besides the tune, the figured bass, there was only the tune printed in the Finnish book. In addition, only the first stanza of each hymn text had been written in it.

The King of Sweden required at the beginning of the year 1693 that, while reforming the Finnish hymnal, the completion of the Swedish book had to be waited for. It meant, according to the letter sent by him in the December of the same year, the translation of the Swedish book into Finnish. The King did not, however, insist, like before, on the hymnal being sent to Sweden to be controlled there. The completion of the Swedish hymnal was delayed, because the book edited by Jesper Swedberg in 1694 had to be withdrawn because of doctrinal disputes. The publishing of the Finnish hymnal thus was also deferred until the year 1701 for reasons which may have been financial, but also doctrinal.

In the earlier research very little attention was paid to the Swedish hymnal published by Bishop Gezelius Senior in 1673. This book, which became popular also in the dioceses of Uppsala and Västerås, had, however, apparently a great influence on supplying hymns to Finland.

It contains 284 hymns, 47 of which appeared later in the Finnish hymnals, 26 in the years from 1674 to 1692 and 21 in 1701. Besides the hymn W 375, several details in the Finnish translations are similar to those in Å 1673 and different from G 1697. Å 1673 has no doubt influenced the fact that at least some hymns known from it were chosen to be translated, although the translating work or its final revision would not have taken place until after the consent of the nation-wide hymnal.

The inclination to retain the old hymns also led to the fact that in the renewed hymnal from 1701 there are at least nine hymns presented by Swedberg

in 1694, which were not accepted for the nation-wide hymnal. They had already been in the earlier Finnish hymnals, each one also in Å 1673.

Two apparent aims are found in the renewal work of the hymnal: the book was meant to look like the equivalent of the Swedish hymnal and at the same time to retain the old Finnish hymn texts and tunes.

Most of the texts had already been used in Finland. The majority of them were the same as the ones in the Swedish hymnals, although several of them had been translated directly from German, Latin, or Danish. The 413 hymns in the hymnal from 1701 contained all the Finnish hymnal texts printed in Finland in the seventeenth century, except for four hymns. The retaining of numerous Finnish hymns seems to have reduced the need to translate hymns, when the hymnal was expanded to contain as many hymns as there were in the Swedish book.

Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja had to be printed in Stockholm, apparently because J. Winter's printery in Turku did not have the needful note types. The work was done by the widow of Henrich Keyser, who had also carried out the new edition of the Swedish hymnal in 1701.

The use of Nuotti-Kirja

According to the Swedes Harald Göransson and Folke Bohlin, people in Sweden were not satisfied with G 1697. Other tunes than given in it but, however, usually belonging to the same book were used. The chorale manuscripts show, on the other hand, that many features of the tunes in the printed book, like short upbeat and dotted rhythms, in practice gave way to an "equalised" way of singing. A similar development seems to have taken place in Finland as well.

Very few documents concerning the use of *Nuotti-Kirja* have been found. Because of the war, J. Winter's printery was moved to Stockholm. In 1726 a letter of complaint was sent to the King by the Finnish clergy. They suggested the publishing of a bigger quarto-sized hymnal with tunes and mentioned the numerous mistakes in the Finnish books printed in Stockholm. In the following year the King really allowed the printing of the hymnal in question. The consistory in Turku tried to get the book printed in Turku. In the letter to the Secretarial College the consistory opposed giving the printing licence to Jacob Wilde in Stockholm. As one of the reasons it presented that besides the printer's errors the tunes and the notation in the book from 1702 were "totally incompetent", which obviously refers to the numerous mistakes in the tunes and to the illegible typography. It also seems to have dealt with the fact that tunes different from those in the book were still being used. Obviously due to the printing disputes, the project then seems to have been totally forgotten, although a revised edition of the Swedish hymnal with tunes was published in 1734 and, surprisingly enough, an edition similar to the edition from 1697 was published in 1774.

The favour of the chorale hymnal was reduced by many practical factors. In addition to the many mistakes, the small size and the poor printing quality, the use of the book was made difficult, because it had the text of only the first stanza of one of the hymns connected with the particular tune. The printed tunes were also often divided on two or more pages.

Three manuscripts with hymn tunes – copied apparently in the trivial school of Pori (Björneborg) at the beginning of the 1740s – prove the wish to retain the tunes well-known in Finland. The tunes in the manuscripts in question were divided into two sections. The title of the section containing the tunes according to G 1697 is *Novis notulis* or *Novis notis*. The other melodies are found in the section *Antiquis notulis/notis*, which also contains several alternative versions of tunes included in the previous section. The versions in question are similar to those in the earlier Finnish manuscripts.

This kind of division is missing in the manuscripts dating back to the late eighteenth century, like in the hand-written collections of hymn tunes with figured bass, written by Bengt Westin (Stockholm 1756) and Nils Strömbäck (Rauma 1787). Their tunes are in general approximately similar to the printed editions. However, in Westin's manuscript some mistakes of the year 1702 were already corrected and some tunes were changed. Especially in the later manuscripts the tendency to a rhythmic simplicity, the "equalisation", characteristic of the eighteenth century, can be seen. Another general feature is to bring many new tunes of the Swedish hymnal into use in Finland, too.

The exterior of *Nuotti-Kirja*

The size of the printed sheet of the title page of the book is 135 x 90 mm². The breadth of the printed sheet on the note pages is 130 mm and the height 70-85 mm. The book was printed using the so-called half-sheet method. There are 42 half-sheets, all of which have four leaves. The bibliographic size of the book is cross octavo.

It is obvious that the hymns were put in type as their own whole. The mass chants as well as the corrector's page mentioned above may have been put in type later than the hymn tunes. While printing some small corrections were apparently made.

The printing quality is clearly worse than that of G 1701, since the same already worn-out printing types as in G 1701 were obviously used. In the output there is a great number of unsatisfactory features, unlike in G 1701, whose exterior is quite good. Between the types made of stave scraps there are rather large empty spaces. In place of a type consisting only of a staff scrap there is sometimes a type consisting of a rest, or some other sign. One cannot always find out whether the used type consists of merely a stave scrap, a rest or a bar line. The note values are often unclear, and it is not sure, if a white or a black note head is in question, or if the note has a stem with no, one, or two hooks. Sometimes obviously extra markings or some without an indefinite meaning

appear. The mistakes and the obscurities in the text parts mostly concern the orthography. Some page numbers are incorrect.

Comparison with the editions of the Swedish hymnal from 1697 and 1701

G 1697 contains a great number of notation mistakes, some of which were corrected for G 1701. Some corrections in the Finnish book were made, partly the same ones as in G 1701. However, the model of the editor must have been G 1697. Besides the retained mistakes, it is shown by the fact that the tune of the hymn W 178 is only a free rhythmic one similar to G 1697 without the alternative triple time version added in G 1701.

In all the three books the mensural notation with diamond-shaped note heads is used. In the tunes of Gregorian type an individual application of it appears imitating the traditional quadratic notation.

The most perceptible difference between the Finnish book and its Swedish equivalents is the lack of the figured bass. Another remarkable difference are the bar lines used in the Finnish book. In the Swedish hymnals the corresponding lines express phrase endings while they are expressed with fermatas in the Finnish one. The bar lines are, however, very often unclear or can only be seen as empty spaces, which is possibly due to the fact that after the Swedish hymnal the printery did not have enough printing types needed for bar lines.

The printed copies of *Nuotti-Kirja* examined for the facsimile edition and the technique used

The present facsimile edition of *Nuotti-Kirja* contains only the hymn tunes. The Mass chants are meant to be published apart from the other ones, possibly together with the selection, which will be collected from the manuscripts from the sixteenth and seventeenth centuries. Because of the poor quality of the printed pages in the preserved copies, often also that of the original printing, the notation is made clearer by using the image-editing technique. Due to the small size of the original pages, it was practical to put on each page the page of critical edition written with present notation under the copy of the original page.

Some dozens of printed copies of *Nuotti-Kirja* may have been preserved and 12 of them have been studied. The basis of the facsimile part is the copy preserved in the church archives of Lieto. It is in a relatively good condition and almost totally without handmade notations. Two leaves missing (the first two pages of the introduction as well as the pages 183-184) and some unclear pages have been photographed using the printed copies in the libraries of Helsinki University and Kuopion lyseo (the Lyceum of Kuopio).

When photographing, the digital camera has been used, which has made the further editing easier. The pictures have been made clearer by changing the background of the printed notation totally white. Some later handmade

additions and corrections as well as damages caused by moisture have been removed. There have been attempts to polish the details only with an accuracy of the musical notation and the meaning of the text, not with that of the exterior of the printing type in question.

The contents of the book

The book contains the title page, the four-paged introduction, the hymn tunes under the title *Notae Psalmorum* (277 pages), a proof-reader's page listing errors, four cycles of Mass chants (19 pages, not included in the edition), melodies used in singing some prayers and texts, corresponding G 1701 (21 pages, not included in the edition), and the list of hymns (12 pages).

The choice and order of the tunes

In the introduction of the book no information about the origin of the tunes linked to the Finnish texts or the grounds of musical solutions is given. It is natural that the basis of choosing the tunes was similar to that of the texts. The tunes established in Finland were tried to retain. Many of those which were not known, while singing Finnish texts, were obviously used in the hymns of Å 1673. They were, thus, well-known to the clergy at least.

In the seventeenth century many hymns were sung using alternative tunes, and for some of them no tune used at that time can be shown for sure. On grounds of the preserved collections of tunes as well as of the later practice something about it can be understood. The following table must, however, be regarded only as indicative:

The possible connection of the total of 249 tunes of *Nuotti-Kirja* (1702) as new ones to the texts of the hymnals printed for Finland by the year 1700

Publishing year	Number of tunes	Publishing year	Number of tunes
1583	88	1674	1
1605	77	1685	2
1621	2	1686	4
1646	7	1692	3
1671	1	1701	38
1673 (Swedish)	26		

The following observations about the choices of the tunes can be made:

1) Both the text and the tune of 269 hymns correspond those in G 1697. The total number of the tunes in question is 204.

2) All the tunes connected with the Finnish hymns in the seventeenth century seem to have preserved, possibly in connection with another hymn text, except for one, the trope *Benedicamus parvulo nato*.

3) There are 122 hymns, which had been used in Finland earlier and which were not contained in the Swedish hymnal. To 118 of them a tune known in Finland has been given and only to four of them a tune of the Swedish hymnal unknown to the Finns. The number of tunes in question, which do not have a Swedish equivalent, is 45. In addition, the hymn W 115 has been referred to the old Marian chant *Haec est dies*, which may not have been known in Sweden.

4) There are some cases, where the Swedish tune being next in the numerical order has been linked to the Finnish text instead of or in addition to a tune having been in use in Finland, although the text does not correspond the one in the Swedish hymnal or does not always fluently fit for the melody. This is what was done e.g. in the chorales W 3, 82, 137 and 188.

5) In addition, a tune used in Finland has been given as an alternative to 13 hymns, besides the one of the Swedish book.

6) The tune used in Finland has also been given to 22 hymns, whose texts had not been found in Finnish before 1701.

So, the tunes familiar in Finland have been clearly favoured. In the school songbooks written in Pori in the 1740s even more "Finnish" tunes are, however, linked with hymns than in *Nuotti-Kirja*.

The parallel forms of the hymn tunes

One tune was written in *Nuotti-Kirja* three times: W 27, 170 and 317. In the following cases each tune pair has been considered to be one tune: W 26/58, 28/86, 45/137A, 75/405, 82/300, 111/311, 118W/190, 188A/272, 255/374, 354/366 and 396/397. The hymns using the same Gregorian psalm-tone (W 100 and 102) have also been regarded as having the same tune. The "choralised" versions of tunes originally in free rhythm were often alternatives to the original ones in the seventeenth century. An example of this is the tune pair W 112/116A, which has been considered to be two different tunes. W 312 developed from W 311 has grown clearly independent.

Observations on some musical details

In the notation there is a great number of differences of the melody or of the rhythm compared with the model tunes.

While notating the tunes of *Nuotti-Kirja* there have been special problems with the clefs. The soprano clef is mostly used in G 1697, while only two tunes have the tenor clef. In G 1701 both of them have, obviously by accident, got the soprano clef. When the notes have then been left in their original place their melodies have distorted. In the Finnish book the former tune (W 165) has the mistaken appearance of the one in G 1701, while the tenor clef of G1697 has been left in the latter (W 171). In the other tunes coming from G 1697 the treble clef has been retained.

In tunes included in K 1624 three kinds of clefs have been in use: 13 of them have the tenor clef, 10 the alto clef, and 7 the baritone clef. The clefs have apparently been interpreted correctly only in 13 cases. In the nine tunes appearing in *Piae Cantiones* the interpretations have had a better success. Some of the mistakes in the tunes of unknown origin come from the manuscripts. Among other things, the key of some tunes in K 1624 is unsure. It is worth noting that in almost all tunes the appearance of the note picture has been retained as it was, but due to the unsteadiness of the treatment of the clefs more than half of the tunes have changed.

While observing the methods in editing *Nuotti-Kirja* the chorale W 106 can be considered a kind of key. The hymn text consists of seven phrases and the tune only of six. It has been the meaning to repeat the last phrase of the tune, as it had been done in some manuscripts. The melody of the phrase has, however, got the same note picture as K 1624. Thus it appears a fifth lower and with double note values compared with the model.

The tunes of Gregorian type, which were written using the so-called decadent quadratic notation in the manuscripts of the seventeenth and the eighteenth centuries, are connected with the hymns W 6 (*Te Deum*), 100, 102 and 104 (*Magnificat*, *Benedictus Deus* and *Nunc dimittis*), 112 (*A solis ortus cardinae*), 118, 157, 172 (the sequences of Christmas, Easter and Pentecost), 177 (the antiphon *Veni Sancte Spiritus*) and 400 (a funeral responsary). In them the special kind of chorale notation of the Swedish hymnals is used. In it semibreve corresponds each single syllable and the ligatures have been expressed with breves. In the Swedish model the ligatures have been built like in the traditional chorale notation so that the notes belonging to the same syllable are stuck to each other. In *Nuotti-Kirja* the notes appear separated and the placing of the syllables has stayed to be solved by the singer, at first undoubtedly according to the established practice.

The use of accidentals is unsteady both in G 1697 and in W 1702. In the latter and especially in G 1701, there is a tendency to add sharps at the cadences, for instance.

In the tunes used since the sixteenth century the basic note value is mostly a half-note, in the newer ones a crotchet. In some tunes in triple time the basic note value is a semibreve according to the Finnish tradition.

As time signatures ♪ (*alla breve*, 2/2) or 3 (3/2 or in some old tunes 3/1) are used. The signature ♪ has also been put into the tunes of Gregorian type. In some tunes the time changes, like in G 1697, from a duple time to triple one, or vice versa. In the early Finnish manuscripts changes of this kind are not found, but certainly in R 1693.

In G 1697 the lines similar to modern bar lines only show the phrase endings. In *Nuotti-Kirja* the bar lines are used, in the way becoming customary in about 1700.

The phrase endings have been marked with a fermata sign above the last tone of the phrase. The fermatas are, however, often missing before and after a

repeat sign and at the end of the stanza. Adding rests between the phrases has been illogically, which even the proof-reader of the book seems to have noticed.

The fitting of the chorale melodies to the Finnish texts

The unknown editor of *Nuotti-Kirja* seems to have had a unique habit of trying to fit the rhythm, sometimes also the melody of the hymn tunes to the stresses of the Finnish language. The number of tones in a phrase has been increased in numerous cases where the Finnish texts have more syllables than the Swedish one. The opposite phenomenon can hardly be found. It is general to divide the note values into two. Sometimes some extra tones have also been added, often changing the rhythmic structure of the tune in a curious way. The number of the tones does not always correspond the number of the syllables, and it is often difficult if not impossible to locate the note joining a syllable of the text.

The emphasis of the text and that of the music are often contradictory to each other. One gets the impression that this problem has been overlooked in the notation. The handling of the famous hymn *Vom Himmel hoch* (W 121) can be seen as an example. The placing of the bar lines has been done especially in these cases in quite an original way.

There have been attempts to make the single tones of the tune fit to the syllables of the first stanza only. The lengths of the syllables have been relatively well taken into consideration while choosing the note values. Doing so, the stresses in the Swedish as well as in the German models have also been overlooked. The earlier Finnish models have also been deviated from. A long tone has often been divided into two.

The text has obviously been tried to place so that the first syllable of the word would fit the corresponding note. In the method, however, many exceptions can be found and the placing of the text cannot always be trustworthily concluded. The reciprocal placing of the text and the notes is still remarkably more careless than in G 1697.

Hyphens have usually not been placed between the syllables. In the placing of the slurs there are many distinct mistakes and the orthography of the text is unsteady.

The changes and the additions in the present edition

The tunes of Gregorian type were written in the present way of notation with black note heads, and slurs instead of ligatures.

The editor deviated from the original page division, when only a small part of the tune in *Nuotti-Kirja* is placed on a different page from that of the main part. The reader can thus more easily understand the whole of the tune.

The tunes were compared with their models in the printed Swedish editions and in the Finnish manuscripts. The most apparent mistakes of the melody and the rhythm were corrected, usually according to one or several sources

mentioned. The changes were marked with one or two asterisks. Blurred details were benevolently interpreted without any comment.

The bar lining with all its eccentricities was in general retained. When the existence of a bar line was unclear, it was shown with a broken line. If there were at the same time some mistakes in the notation, an accustomed solution was being looked for. Sometimes an alternative solution of bar lining was presented.

In some cases sharps according to the *musica ficta* practice were added written above the staff.

The orthography was checked and the punctuation was transformed as it is nowadays.

The unclear details were often interpreted according to G 1697 and G 1701, which are clearer in their exterior.

The observation of single hymns

When observing the single hymns in Finnish, some very special phenomena of W 1702 are found. The corrections of the mistakes typical of W 1702 or giving up some originalities were usually mentioned only in connection with the first corrected tune. Single changes were, if needed, described in a section printed with a smaller font.

A comment on the origin of the tune and the hymn text was taken, if some information competing with or deviating from the earlier studies was found.

The pitch was chosen so that it was possible to use the present-day discant clef. The original time signature being 3/1, the note values were halved, in which case the time signature was replaced by 3/2.

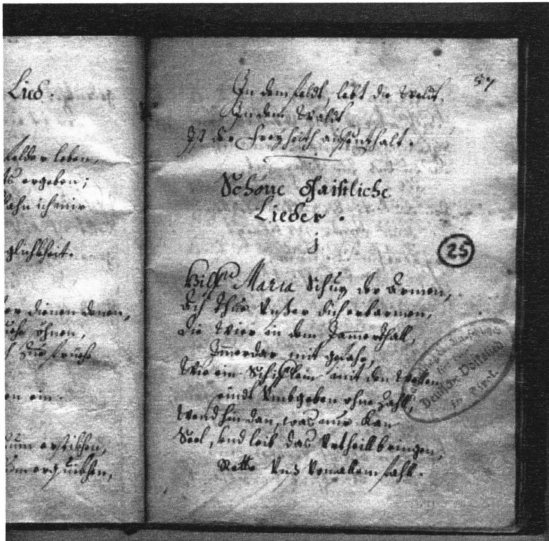
In the text the corrections of the proof-reader were regarded. The incorrect page numbers and some other apparent printer's errors were corrected without any comment.

In addition to the number and the initial words of the hymn in the title of each hymn the appearance of the tune in the Finnish hymnals of the twentieth century, and the widely known German or Latin initial words of the corresponding hymn were mentioned. The hymnals in question were published in 1938 (the tunes in 1943 and an appendix in 1963), and in 1986.

Sonja Ortner

„Dises hat geschriben Welcher ist biß 10 ligen
bliben“¹

Zu den geistlichen Liedern aus der Liederhandschrift von
Anton Wolkenstein-Trostburg (Tiroler Volksliedarchiv,
Inv.nr. 123a/1)²



¹ Dieser Eintrag findet sich am Ende der letzten Seite des Gesangbuches.

² **Abkürzungen:**

BI, II, III, IV	siehe Literaturliste: Bäumker
DVA	Deutsches Volksliedarchiv, Freiburg i.B.
EB III	siehe Literaturliste: Erk
K I, II, III	siehe Literaturliste: Kehrein
TVA	Tiroler Volksliedarchiv, Innsbruck
W I, II, III, IV	siehe Literaturliste: Wackernagel
WstLB	Wolkensteiner Liederbuch

Die Kurzzitierweise von Gesangbüchern (Ort/Herausgeber mit Jahreszahl) bezieht sich auf Drucke, die in den einschlägigen Liedausgaben von Bäumker, Kehrein oder Wackernagel in gleicher Weise abgekürzt werden bzw. auf Quellen aus dem TVA, DVA und dem Mainzer Gesangbucharchiv (Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“, Johannes Gutenberg-Universität). Aufgrund der großen Zahl der herangezogenen Quellen wurde auf eine Aufstellung verzichtet.

1. Ein Liederbuch aus dem Bestand des Tiroler Volksliedarchivs

Das Wolkensteiner Liederbuch gelangte Anfang des 20. Jahrhunderts über eine vier Liederhefte umfassende Einsendung des Klausener Benefiziaten Anselm Pernthaler in das Tiroler Volksliedarchiv. Der diesbezügliche Vermerk trägt im handschriftlichen Inventar das Datum „8.XI.11“ und gibt folgende nähere Angaben zu den einzelnen Objekten (S. 117):

„1:	Wolkensteiner Liederbuch 17. Jhdt.	80 Lieder
2:	Liederheft aus Unterpühl i Eggental	24 Lieder (18. Jahrhundert)
3:	"	?? 5 Lieder 109 Lieder
4:	Vier Prosasegen in einem Heftchen Hat 35 Kronen verlangt .“ ³	

Dass der geforderte Geldbetrag offenbar als zu viel empfunden wurde, bestätigt auch die von Pernthaler geschriebene Postkarte vom 13. November, die nach Eintreffen der Sendung geschrieben wurde. Zugleich gibt sie Aufschluss über die nähere Herkunft der Bücher bzw. Hefte:

„Bezugsnehmend auf meine Sendung „Volkslieder etc.“ teile ich mit dass 1. das Bändchen Lieder (ex libris: Wolkenstein) von den Erben des Wolkenstein'schen Verwalters der Griesburg hier erworben wurde, dass es demnach aus dieser Burg stammen dürfte. 2. Das Bändchen Hirtenlieder stamt aus Eggental, wo noch die Leute leben, die sie gesungen; dürften teilweise auch noch jetzt gesungen werden. 3. das Heftchen Weihnachtslieder und der Segen wurde mir von Ritten zugesendet.

*Der Preis scheint Ew. Hochwohlgeb. hoch; aber bei den teuren Zeiten u.s.w.
Hochachtend Ans. Pernthaler“*

Bei der erwähnten Griesburg dürfte es sich um den Ansitz Griesbruck bei Klausen handeln, der zugleich auch eine Fraktion von Klausen ist. Die Karte ist adressiert an „Sr. Hochwohlgeb. Herrn Hofrat Dr. Wackernell“, dem ersten Leiter des Tiroler Volksliedarchivs.

2. Beschreibung der Handschrift

Die Handschrift misst 15 cm in der Breite, 19 cm in der Höhe und ist in braunefleckten Karton gebunden. Die Buchstärke beträgt 1,7 cm; der Buchrücken ist beschädigt.

Der Text ist durchgängig mit brauner Tinte geschrieben. Das erste Blatt trägt den Besitzervermerk: „Ex Libris Antonij Comititis de Wolckenstein, Trostburgg.“ Um welchen Grafen Anton von Wolkenstein-Trostburg es sich dabei handelt, konnte nicht geklärt werden.⁴

³ Der letzte Satz wurde mit Bleistift hinzugefügt.

⁴ Die Tiroler Matrikel-Stiftung in Innsbruck verwahrt eine Mappe mit Dokumenten zu diesem Geschlecht. Der Vorname Anton war vom 15. bis 19. Jahrhundert ein

Das folgende Blatt hat die Seitenangabe 7. Einem Eintrag mit violetter Bleistift zufolge fehlen sechs Blätter („fol 1-6 fehlt“). Dass diese aber nicht nachträglich entfernt wurden, ist an der offenbar später erfolgten Bindung des Buches ersichtlich. Es ist kein Herausreißen von Seiten oder eine gelockerte Bindung erkennbar.

Die Seiten sind nicht einheitlich und durchgängig paginiert⁵, der Text ist vereinzelt durch Leerseiten unterbrochen (etwa fol. 24v). Bis zur Seite 84 wurde der Text von einer Hand geschrieben, die gleichzeitig die Seiten durchnummerierte. Im weiteren Verlauf lässt der Schriftduktus auf etwa zwanzig verschiedene Hände schließen. Einige schreiben über längere Passagen, andere etwa führen nur einen Liedtext zu Ende – so z.B. bei *Ist uns ein Rosen entsprungen* oder dem weltlichen Lied *Bin ich ein Roggen Bauren maidt*. Das letztgenannte Lied verdeutlicht exemplarisch die unterschiedlichen Formen der Niederschrift: Während die einen den Text flüchtig, kaum leserlich und offensichtlich nur für den Eigenbedarf notieren, sind andere auf einen akkuraten Schriftzug bedacht, der vermutlich mit Hinblick auf andere Benützer gewählt wurde.

Dieser Sachverhalt lässt darauf schließen, dass wahrscheinlich ein bestehendes Liederheft durch Einzelblätter aus unterschiedlichen Zeiten in nicht chronologischer Reihung ergänzt und (im 19. Jahrhundert?) gemeinsam gebunden wurde. Die Vermutung kann nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Schreiber, sondern auch durch die Aufgabe der Seitenbezeichnung ab fol. 90 oder durch das Beschneiden von Blättern aus dem hinteren Abschnitt (z.B. fol. 112) erhärtet werden.⁶

Drei Wasserzeichen lassen sich ablesen. Folio 110a zeigt die Initialen H und K, die ein konvex gelagertes Posthorn mit Schnur rahmen.⁷ Auf Folio 132 findet

sehr gängiger, meist in Verbindung mit weiteren Vornamen, so etwa Anton Albin oder Anton Maria Josef. Eine Liste, die die bei Landtügen anwesenden Grafen Wolkenstein-Trostburg anführt, erwähnt für das Jahr 1790 einen Grafen mit Vornamen Anton (also ohne weitere Vornamen), der außerdem in Verbindung mit Klausen, also dem Ort der Provenienz des Liederbuches, genannt wird: „De aō 1790 [...] Herr Anton Graf von Wolkenstein und Trostburg zu Klausen Excell.“ (Mappe „Wolkenstein-Trostburg“, Hs. N° 14, o.P.).

- ⁵ Bis Seite 85 sind die Seiten durchnummeriert, die Zahlen 86 bis 89 bezeichnen nur mehr das Blatt, dann endet die Zählung.
- ⁶ Ein gutes Beispiel für den Kompilationscharakter des Liederbuches liefern die Seiten 84 und 85. So ist die Seitenzahl 84 beispielsweise noch mit einem liegenden Achter geschrieben, wie er speziell im 17. Jahrhundert gebräuchlich war und bis Ende des 18. Jahrhunderts geschrieben wurde; die gegenüberliegende Seite ist von anderer Hand geschrieben und bringt den Achter in der uns heute geläufigen Form. Die Information verdanke ich Dr. Manfred Rupert vom Tiroler Landesarchiv, Innsbruck.
- ⁷ Trotz der Häufigkeit, mit der diese Horn-Motiv als Wasserzeichen vorkommt, konnte dieses keiner Papiermühle zugeordnet werden. Aldo Chemelli notiert in seinem Band *Filigiane trentine. La vicenda delle cartiere nel Trentino* [hg. zusammen mit Clemente Lunelli, 1982 (= *Patrimonio storico e artistico del Trentino*, 4), S. 180], dass das Horn in Trentiner Handschriften der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts

sich ein weiteres Wasserzeichen, das aus einem aufgrund der Bindung nicht zu Ende geführten Ring mit Zickzack-Muster besteht, der unten von den Initialen M und S flankiert ist. Das letzte Blatt bringt drei fächerförmig auf einem Aufsatz (einer Krone, eines Gefäßes?) postierte Kreuzmotive. Die Verso-Seite trägt unten den amüsanten Vermerk, der diesem Aufsatz als Titel vorangestellt ist: „Dises hat geschriben Welcher ist biß 10 ligen bliben“.

3. Gliederung und Inhalt des Wolkensteiner Liederbuches

Das Buch enthält 80 Lieder ohne Melodien, die dezidiert in einen weltlichen und einen geistlichen Teil gegliedert sind, doch finden sich im zweiten Abschnitt Lieder vermischten Inhalts. Das erste Blatt des Liederbuches bringt den Schluss eines weltlichen Liedes: Von der zwölften Strophe sind nur die beiden letzten Zeilen notiert, die 13. und zugleich vorletzte Strophe lautet *Weiß gar wohl, dass die Gedanken, sich nit lassen schließen ein* (1).

Auf der achten Seite folgen dann 23 „Schöne Weltliche Lieder“:

- „Das Erste Von der Melancholey“: Ach so ist es schon beschlossen (2)
 „Das Andere Von dem Geldt“: Geld das hat die Welt bezwungen (3)
 „Das Dritte Von dem Glückh“: Wie ist der Mensch so blind (4)
 „Das Vierdte Von der Liebe“: Durch die Strahlen eurer Augen (5)
 Lieben und nit derfen sagen (6)
 „... Von dem Krieg“: Wo kämpfet Mars jetzund (7)
 „... Von der Treu“: Traue nicht den schönen und hellen Klüften (8)
 „... Von der Liebe“: Ich weiß ein schönes Gesicht (9)
 Neulich muss ich Wunder hören (10)
 Schönste Diebin, wie ist mir geschehen (11)
 Ich bekenn', mir tut gefallen (12)
 Du Schmerzen, o du Bitterkeit (13)
 Wunder seltsam in Gedanken (14)
 „Das Vierzechendte vnnd andere mehr Von lieben“: Liebt jemand auch wie ich (15)
 Wehe ach wehe mir armen Herzen (16)
 Amor süßer Herztyrann (17)
 Warum klagst du (18)
 Ich bekenn, mir tut gefallen (siehe 12) (19)
 Ich kenn nit mehr mein Sinn (20)
 Nun sechet und höret an (21)
 Ich liebe die Freundschaft (22)
 „Zigainerey“: Wer seine Zufäll der nächsten Jahren (23)
 „Schäffer Lied“: Wälder Lust und Felder leben (24)

ein charakteristisches Symbol war. Es lässt sich aber ebenso in anderen Städten für diesen Zeitraum nachweisen, etwa in Baden 1687, in Teinach (Württ) 1665 oder Stuttgart 1672 (Piccard).

Auf Seite 57 beginnt der Teil mit den „Schöne[n] Gaistliche[n] Lieder[n].“, wobei abgesehen von den Einzelnummern 31, 32 und 37 drei ganze Blöcke mit weltlichen Liedern eingeschoben sind (47-53, 57-71 und 78-80), die somit um weitere 28 ergänzt werden können. Mit insgesamt 51 Liedern übersteigt die Zahl die geistlichen Liedtexte um mehr als ein Drittel.

Schwarze Wolken, finstere Wellen (31)
 Wer zu Meer schiffen will (32)
 „Ein Schönes Lied.“ Denken, was denken (37)
 Das Unglück, so ich leid (47)
 Recht von Herzen muss ich lachen (48)
 Schau, was bild ihn der Narr nit ein (49)
 „Andworth auf dz obige Liedt.“: Möcht wissen, was die Ursach ist (50)
 Ei du schwalbenschwarze Kröt (51)
 Du musst und willst doch nit von mir (52)
 Die Freiheit liebe ich vor alles (53)
 [Wann alle Gedanken die ... Christen zahlen?] [53a (Fragment), 57]
 Bin ich ein Roggen Bauren Maid [?] (58)
 Ach du mein schöne Dirn (59)
 Wer will mich doch verdenken (60)
 Wer vor Leid befreit will sein (61)
 Was für Hilf kann dies doch geben (62)
 Gott griaß dich mein Jöckl (63)
 Was Herz nit derf sagen (64)
 Was schön ist, lieb ich (65)
 Ich soll singen und weiß nit wie (66)
 Gebet Rat, getreue Sinne (67)
 Ein lustiges Leben ist besser als Gold (68)
 Nun bin ich allein, ihr meine Gedanken (69)
 Es denkt zwar mein Herz (70)
 I bin halt a so von ehrlichem Gemüte (71)
 So hol den der Gugu, der's Lieben erdacht (78)
 Es hat ein Bauer ein Töchterlein (79) [Fragment]
 Kein Lieb nicht vergnüget mich (80)

Die 28 geistlichen Lieder mit ihren Strophen lauten (in alphabetischer Reihung) wie folgt⁸:

Aus meines Herzens Grunde/ sag ich dir Lob und Dank (38) („Morgen gesang“)
 2. Und dass du mich aus Gnaden
 3. Du wollest auch gnädiglichen
 4. Mein Seel, mein Leib, mein Leben

⁸ Die Schreibung wurde der deutschen Hochsprache angepasst.

5. Auch bitt ich inniglichen
6. Ich bitt für Vater und Mutter
7. Dein heiligen Engel laß bleiben
8. Gott wollen wir lassen walten
9. Darauf so sprech ich Amen

Ave Maria klare/ du lichter Morgenstern (76)

2. Ohn Sünd bist du empfangen
3. Anna hat dich geboren
4. Ein Gruß war dir gesendet
5. Er grüßt sie mit schönen Worten
6. Maria voller Gnaden
7. Der Herr will bei dir wohnen
8. Da sprach die Jungfrau reine
9. Nun muss ich auf die Straßen
10. Das Lob sei dir gesungen

Christ ist erstanden/ von seiner Marter aller (40) („Am Fest der Vrstendt Christi“)

2. Wär er nit erstanden
3. Es gingen drei heilige Frauen
4. Maria die viel reiner
5. Maria die viel zarte
6. O du heiliges Kreuze
7. Alleluja, alleluja, alleluja

Demütig wir dich grüßen/Maria Gnadenthron (74)

2. O Spiegel ohne Makel
3. Alls was du tust begehren
4. Der als ein kleines Kindelein
5. Du kannst ja billich prangen
6. Maria göttliches Wunder
7. In dein liebeichen Händen
8. Der Himmel und Erd erschaffen
9. Wann wir in Schmerzen liegen
10. So bringt's mit sich dein Namen

Ein Blümlein ungefähr/ (kommt) her zu brechen (43) („Ein geistlichs Lied“)

2. Das Blüml ist purpurrot
3. Die Schmerzen, Angst und Not

Ein Jungfrau zart, von edler Art/ hat mir mein Herz umfangen (26)

2. Maria, du edle Jungfrau rein
3. So weit begreift der himmlisch Kreis

Ein Kindl geborn zu Bethlehem/es freuet sich Jerusalem (44) („Weinacht Liedlen“)

2. Wär uns das Kindelein nit geborn

Es war eins Heiden Tochter/die Gott fürsechen hätt (77)

2. Sie ging in ihren Garten
3. Sie gedacht in ihrem Herzen
4. Die Jungfrau sah die Blümlein an
5. Wohl zu derselben Stunde
6. Ist es dein Gart verschlossen
7. Was gedenkst du Jungfrau edel
8. Bist du der Blümleinmacher
9. Jesus der Blümleinmacher
10. Die Rede ging ihr süße
11. Willst du die Treu behalten
12. So halt du Jüngling stille
13. Die Jungfrau ging gar balde
14. Der Jüngling ward sich kehren
15. Du musst all Ding verlassen
16. Die Jungfrau tat hinwerfen
17. Er nahm sie bei der Hande
18. Da sie zu dem Kloster kamen
19. Sie klopfet an die Porten
20. Die Frauen in dem Kloster
21. Ihr habt ihn eingelassen
22. Den Frauen in dem Kloster
23. Dieweil ihr ihn erkennet
24. Da es die Frauen hörten
25. Habt ihr ihm all angelobet
26. Die Frauen in dem Kloster
27. Also wohnte sie in dem Kloster
28. Ein schöne Blumen weiße
29. Das Liedlein sei gesungen

Freut euch ihr lieben Seelen/euch ist ein Freud geschehen (42) („Von H.H. Sacrament“)

2. Wir haben gesehen mit Augen
3. Es ist der Seelen Speise
4. Jesu du lieber Herre
5. Im heiligen Sakramente
6. O Herr mach uns Verlangen
7. Gib dass wir würdig genießen

Hilf Maria, Schutz der Armen/ach tu unser dich erbarmen (25)

2. Hilf Maria, Heil der Kranken

3. Hilf Maria, Hilf der Christen

4. Hilf Maria, Trost der Sünder

Ich komme zur Krippen, holdseliges Kind/zur Gegenlieb hat mich dein Lieb angezündt (54)

2. Ach wie so verlassen liegst du hier im Stall

3. Ach Jesulein ist dir noch übrig ein Trost

4. So schlafe nur einmal, tu die Äugel zu

Ist uns ein Rosen entsprungen/aus einer Wurzel zart (36) („Ein altes geist: liedt.“)

2. Das Röselein, das ich meine

3. Die Gschicht hat uns beschrieben

4. Der Engel unverdrossen

5. Du bist voller Genaden

6. Du sollst dich nit entsetzen

7. Ein Kindlein wirst du tragen

8. Darauf die edle Jungfrau zart

9. Es wird dich überschatten

10. Lass dich nit Wunder haben

11. Maria mit Freud und Wonnen

12. Aus heiligen Geistes Kräften

13. Darnach in kurzen Weilen

14. Ehelisabeth die alte

15. Da die edle keusche Magd

16. Wohl zu demselben Zeiten

17. Die Herberg waren teuer

18. Dem Hirten auf dem Felde

19. Das Kindlein ward beschnitten

20. Ein Stern mit hellen Schein

21. Lob, Ehr sei Gott dem Vater

22. Wir bitten dich von Herzen

23. So singen wir all Amen

Jerusalem, mein Stadt/urblitzlich troffen hat (34) („Von der Creütz Tragung Christi.“)

2. Ach Jesu mein, wie weit

3. Komme jedermann zur Klag

4. O edler Sohn, wie schwer

5. Ach Simon was ist das

6. Mein Sohn in letzter Reis

7. Lauf, Magdalena lauf

8. Jesu, wie klagst so viel

Jesu, schönstes Kindelein, ich suche dich/ich such schon lange Zeit (45) („Ein Anders lied“)

2. Jesu, liebes Kindelein, ich grüße dich
3. Jesu, schönstes Herzelein, ich sehe dich
4. Jesu, reiches Kindelein, wie friert es dich
5. Jesu, mein Zuversicht, verlass mich nit

Jesus das ganz unschuldige Lamm/ das ohne Sünd ist gewest (39) („Ein anders“)

2. Jesus am Kreuz bezahlt die Schuld
3. Jesus hat durch sein Kreuz und Tod
4. Am Ölberg fing sein Leiden an
5. Judas die Juden bracht daher
6. Sie schlugen dem Herrn und stossen ihm
7. Er war gebunden an ein Säul
8. Aus Dorn man ihm ein Kron aufsetzt
9. Pilatus fand kein Schuld an ihm
10. Sein Kreuz er selber tragen muss
11. Der Heiland ward aufs Kreuz gelegt
12. Jesus am Kreuz war schwach und müd
13. Kommt her ihr Sünder, all zugleich
14. Kommt her ihr Sünder und begießt
15. Kommt her ihr Sünder und betracht

Komm heiliger Geist mit deiner Gnad/mit deiner Hilf und göttlichen Rat (41) („Am Sonntag in der octäv“)

2. Komm heiliger Geist mit deinem Glanz
3. Komm heiliger Geist, ein Tröster genannt
4. Komm heiliger Geist mit deiner Lehr
5. Komm heiliger Geist mit deinen Schein
6. Ehr sei Gott in dem höchsten Thron

Maria, du reines jungfräuliches Herz/du leidest sehr großen durchdringlichen Schmerz (72)

2. Du hast nicht verloren, ach Mutter dein Kind
3. Such, such, o Maria, sorgfältige Mutter
4. Wie oft hab ich dich, o mein Jesu, verloren
5. Es sollt nicht mehr gschehen, verzeich mir's mein Gott
6. Nun sei es mein Jesu mein einzige Freud

Maria, erlaub mir in Himmel zu gehen/ich sehe von fern viel Engel dort stehen (28)

2. Was Lust Mariander, fürwitziges Kind
3. Maria von himmlischen König erwählt
4. Hast du Mariander ein Staffl [?] gebaut
5. Ach liebliche Mutter, nur siehe darein

6. Mariander du ziehest schon den rechten Weg zu
7. Ich steige, Maria, nur reich mir die Hand
8. Das Schifflein ist fertig, zu deme [?] dich richt
9. Was grausames Leben, wie schrecklich die Feind
10. Fahr fort, Mariander, du fahrst nit allein
11. Maria, du Stern der schiffenden Welt
12. Nun, wohlan, Mariander, besteige den Thron
13. Nur kommet und sehet den Schlüssel zum Leben
14. Der dieses Lied hat komponiert

Mein Herz entzündt vor Liebe brennt/lieben ist mir angeborn (56)

2. Es ist vor mir ein grüne Zier
3. Auf dieser Welt mir keiner gefällt
4. Was ewig bleibt zur Lieb mich treibt
5. Lieben will ich was adelig
6. Wer kommt gesandt aus Judenland
7. Soll dann mein Gestalt auch werden
8. Komm Magdalena, gib nur zu verstehn
9. Zuvor verwirrt ich resolvirt
10. Kein [Com...dent] von Gott mich wend

Nun Vater bin ich kommen/ gelobt sei dein Befehl (75)

2. Ein Unglückspaar [?] zusammen
3. Die Menschheit, die ich nehme
4. Dem Hochzeitstag zu Ehren
5. Man gibt mir keine Wieg
6. Kein Seiden wird gebra[...]et
7. Der Stall bedarf das Flicken
8. Die Armut sollt ich erben
9. Es steht von mir geschrieben

Ob mich schon die Menschen hassen/ sieht mein Aug allein auf Gott (55)

2. Wann Gott schon nit gleich ist kommen
3. Wann man meint, Gott sei entschlafen
4. Gott mein Gott, ein starker Schirm

O Gott, dein schwere Hand/ wie ist so wildes Land (33) („Klaglied der Muetter Gottes in d Chrönüg Christi“)

2. Ihr Himmel sehet an
3. Secht an den bleichen Mund
4. Jesu mein höchstes Gut
5. O schwerer Sünder Last
6. O schorpfe wilde Kron
7. O Rohr, o leichter Stab

8. O Sünder komme her

O milde Jungfrau, wie so reich/bist du in deinen Gnaden (27)

2. Ich komm zu lieben dich allein
3. Ach wann ich dich gnug lieben kunnt
4. Mein Herz steht offen und schaut hinein
5. Nimm mich für deinen Diener an
6. Das Mark im Bein verzehret sich
7. Das Herz brinnt und weint zugleich
8. Maria edle Königin/dies Liedlein wir dir singen
9. Maria edle Königin/dich tun wir freundlich grüßen
10. Maria Himmelskönigin
11. Nun stehn wir auf und reisen fort

O Sohn, wie gelustet mich/mein Kind, ach konnte ich (35) („Von der Cretzigung Christi.“)

2. O edles Angesicht
3. O honigsüßer Mund [nur 2 Zeilen]

Schönste Jungfrau unter allen/Fürstin aus des Himmels Zelt (46) („Geistliches Vnser Frauen liedt“)

2. Wann du Gnad und Ehr willst haben
3. Willst du Schutz in diesem Leben
4. Nun mein Seel, so schwing die Flügel

Tausend schöne Gschöpf der Erden/Töchter von Jerusalem (30)

2. Einer Fürstin zu gefallen
3. Fragt man mich um ihren Namen
4. O Maria, schönstes Bildlein
5. Milch ist unter ihrer Zungen
6. Wo die heiße Nessl brennen
7. Erb des Himmels schon vor allen
8. Eva Eva, deine Kinder
9. Sei's dann, muss die Natur bezahlen
10. Mund, du Dolmetsch meines Herzen

Wann wird doch mein Jesus kommen/in das wilde Tränenland (29)

2. Braut, was bist so tief versunken
3. Andere wissen nichts von Leiden
4. Denen, die Fortunen schmeichlen
5. Wann es aber kommt mit Haufen
6. Kannst du dann so wenig lieben
7. Ich hab einen schmalen Ruggen
8. Schau, das Kind den Vater trutzet

9. Ach, es ist doch schwer zu tragen
10. Frisch gewagt, ist halb gewonnen
11. Soll es sein, so sei's gelitten
12. Also recht, so will's ich haben

Wo ist Jesu, mein Verlangen/mein Geliebter und mein Freund (73)

2. Ach ich ruf vor Pein und Schmerzen
3. Er vertreibt mir Angst und Schmerzen
4. Liebster Jesu lasst dich finden
5. Ach ich stirb vor tausend Freuden

4. Beschreibung der geistlichen Lieder

I. Hilf Maria, Schutz der Armen/ach tu unser dich erbarmen

S. 57-59 / 4 x 9 / nicht nachweisbar⁹.

II. Ein Jungfrau zart, von edler Art/hat mir mein Herz umfängen

S. 60-61 / 3 x 8.

Ein Liedblatt aus dem Jahr 1598 (Freiburg i. A.) trägt das Incipit „Ein Jungfrau zart von edler Art/ihrsgleichen nie geboren ward“. Das Lied, als dessen Autor H. J. Soder gilt, umfasst dort 35 Strophen und soll auf die Melodie von *In dich hab ich gehoffet Herr* gesungen werden. Es ist vermerkt, dass das Lied 1596 auf Initiative von Abt Ulrich zu Einsiedeln, dem Soder es gewidmet hat, gedruckt wurde (B I: 74f., B III: 325).

1638 erscheint in Innsbruck beim Drucker Johann Gäch ein Liedblatt mit folgendem Titel:

„Dises Lobgesang ist zu Ehren der Vilseligisten Hochgebenedeytesten Jungfrawen vnd Muetter Gottes Marie [...] von einem auß den Suender doch guethertzigen Catholischen Christen gemacht: Folgendts inn das Gottshauß Einsidlen persoendlich auffgeopffert [...] Jm Thon: Ich gieng mit lust durch einen Waldt.“ (zit. Nach B I: 99).

Hier besteht das Lied aus 34 Strophen. Aus demselben Jahr existiert ein Luzerner Flugblatt mit ähnlichem Titelwortlaut („Lobgesang, Zu Ehren der Vielseeligsten, Hochgebenedeyten Jungfrau Maria Zu Einsidlen“), ebenfalls mit 34 Strophen und demselben Melodieverweis (EB III: 767 bzw. W V: 1285). In Luzern wird es 1640 und 1652 erneut aufgelegt (vgl. B I: 103, 108).

⁹ Das DVA verwahrt eine nicht näher bezeichnete Fassung eines Liedes mit dem Incipit *Hilf Maria! hilf uns Armen* (Bl 5781, Sammlung Riedl). Diese auf den Ton von *Fromme Herzen sich entzündend* zu singende Litanei, deren Strophen aus drei Zeilen bestehen, besitzt keine Ähnlichkeit mit unserem Lied.

Die zwei Fassungen, die Bäumker (B II: 96) für das 17. Jahrhundert anführt,¹⁰ weisen eine andere Textstruktur auf. Beim Vergleich mit der 35-strophigen Textfassung, wie sie Kehrein (K II: 55-61) mit Verweis auf Köln 1619 und Corner 1631 wiedergibt, zeigt sich, dass nicht nur die Strophen fünfzeilig (statt achtzeilig) angelegt sind, sondern auch innerhalb der parallelen Zeilen Varianten bestehen. Für den zweiten Teil der ersten Strophe gibt es ebenso wenig ein Pendant wie für die gesamte zweite Strophe. In der dritten Strophe sind die Zeilen 2, 4 und 7 neu eingeschoben (vgl. zu dieser Fassung auch W V: 1283-5). Auch die Versionen in drei weiteren Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts (Nürnberg 1625, Köln 1638 und Mainz 1683) weichen von unserer Fassung grundlegend ab.

Allen gemein ist neben der verkürzten Strophenform die ungewöhnlich große Strophenzahl. So lässt sich das Lied, wie es mit dem WstLB vorliegt, auch auf keinen der beiden ‚Töne‘ singen, die die frühen Flugblattdrucke anführen. Es handelt sich um eine starke Variante des Liedes mit einer sonst nirgendwo belegbaren neuen zweiten Strophe.

Am nächsten steht die vierstrophige Fassung in Gablers *Geistlichen Volksliedern* (1890), deren Herkunft mit ‚Zwettl‘ angegeben ist. Als Melodie dient jene von *Jerusalem, ach wein‘ mit mir*, die somit auch für die Wolkensteiner Version verwendbar wäre. In beiden Fällen handelt es sich um achtzeilige Strophen. Erste und zweite entsprechen unserer ersten und dritten Strophe. Neu sind bei Gabler dritte und vierte Strophe, wogegen auch er kein Pendant für die zweite Strophe des WstLB bieten kann. Sie soll daher hier angeführt werden:

Maria, du edle Jungfrau rein
 Salve, salve, salvete
 Kurfürstin zu Jerusalem
 Markgräfin zu Loreto
 Gott hat dich Jungfrau auserwählt
 Ein Mutter sollst du werden
 Zur Kaiserin hat er dich bestellt
 Des Himmels und der Erden.

III. O milde Jungfrau, wie so reich/bist du in deinen Gnaden

S. 61-64 / 11 x 4.

Den einzigen weiteren Nachweis für dieses Marienlied erbringt ein handschriftliches Liederbuch aus St. Jakob am Arlberg (TVA, Abschrift A 7307). Es wurde 1805 angelegt und war im Besitz von einem gewissen Franx X. Sailer. Das mit einer einstimmigen Melodie versehene Lied ist betitelt mit „Aria XXXX,

¹⁰ Zuerst in Köln 1619 und Corner 1631. Insgesamt führt er neun Gesangbücher an, die sich zeitlich über das ganze 17. Jahrhundert erstrecken.

Canto Primo, De B. V. Maria“. Es besteht aus vier achtzeiligen Strophen, d.h. jeweils zwei Strophen der Wolkensteiner Fassung sind hier zu einer zusammengezogen. Nur für die letzten vier Zeilen der Schlusstrophe gibt es kein Pendant, die übrigen lassen sich wie folgt zuordnen: 1=1+2, 2=3+4, 3=5+7 (!), 4=6+?. Der Text weicht nur geringfügig ab. Stärkere Variante liegen beispielsweise mit der zweiten oder dritten Strophe vor:

<i>St. Jakob a. A. 1805</i>	<i>WstLB</i>
2/3+4 mit dir mach ich iezt diesen Bund Will dir allein gefallen	drum iezundt nach disßen bundt, will ich dir ganz gefallen
3/4 in Liebesflamm mich üebe	im herzen ich dich liebe

Während die Strophen 8-10 im WstLB an „Maria edle (bzw. Himmels-) Königin“ gerichtet sind, verlagert sich die das Lied beschließende Bitte im Nordtiroler Liederbuch auf Jesus („Befehl mich deinem Lieben Sohn!, den du geliebt von Herzen ...“). Dass es sich um ein für Wallfahrten bestimmtes Lied handelt, vermittelt die Schlusstrophe:

Nun stehn wir auf und reisen fort
Maria, in deinem Namen
Hilf, dass wir durch diesen Gnadenport
Mit Gesund mögen heimkommen

IV. Maria, erlaub mir in Himmel zu gehen/ich sehe von fern viel Engel dort stehen

S. 65-70 / 14 x 4.

Das als Dialog zwischen Mariander und Maria konzipierte Lied lässt sich lediglich als Tonangabe für andere Texte nachweisen, was immerhin seine Popularität bezeugt. So dient die Melodie im Wiener Bruderschaftswallfahrtsbüchlein *Inbrünstiges Verlangen eiferiger Seelen* aus dem Jahr 1722 dem zehnstrophigen *Catharinam wir grüssen, die Heilig Jungfrau*. Wenige Jahre später, nämlich 1739, gibt der Augustiner Franciscus Carolus Jordan, Domherr zu Unserer Lieben Frau in Sagan, eine *Catholische Christen Angenehme Seelen=Stärke, Oder Catholisches Gesang=Buch* heraus, das mit dem Gesang *Victori! Victori! der Türck ist geschlagen* den Seesieg bei Lepanto (1571) thematisiert. Den „Ton“ liefert einmal mehr *Maria, erlaub mir in Himmel zu fahren* (B IV: 51, 55f.).

V. Wann wird doch mein Jesus kommen/in das wilde Tränenland

S. 71-76 / 12 x 8.

Als frühesten Beleg dieses Liedes erwähnt Bäumker die protestantische *Andachts=Flamme*, ein Riegisch-Liefländisches Gesangbuch aus dem Jahr 1680.

1695 wird es im katholischen Fuldaer Gesangbuch abgedruckt und erfährt im 18. Jahrhundert weite Verbreitung, etwa in Straßburger Gesangbüchern zwischen 1697 und 1778¹¹ oder in Würzburg 1721.¹² Der Text findet noch 1850 in den Paderborner *Geistlichen Volksliedern* Aufnahme (B III: 261). Bäumker bringt den Titel aus den Straßburger Gesangbüchern: „Geistlicher Streit zwischen einer betübten Seel, und Christo ihrem Bräutigamb“ (zit. nach B III: 261). Beim Vergleich der ersten Textstrophe mit jener im WstLB ergeben sich bis auf die vorletzte Zeile („Herr wie bleibest du so lang“ statt „Herr du bleibst mir gar zu lang“) keine Varianten. In der zweiten Zeile sind die Worte „Klag und Plag“ im WstLB in dieser Reihung umgestellt.

Die Gegenüberstellung mit drei vollständigen Textfassungen aus dem 18. Jahrhundert (Freylinghausen 1704, Köln 1747 und Weimar 1783) verdeutlicht die Variabilität in der Strophenanzahl und -auswahl.

Freylinghausen 1704 weicht abgesehen von orthographischen Eigenheiten und der das Lied als Dialog ausweisenden wechselweisen Angabe von Christus oder Seele in der Auswahl der Strophen ab. Die ersten zwei Strophen stimmen noch weitgehend überein.¹³ Die dritte Strophe steht in Freylinghausen 1704 an fünfter Stelle, ausgelassen sind die vierte (*Denen, die Fortunen schmeicheln*), fünfte (*Wann es aber kommt mit Haufen*) und sechste Strophe (*Kannst du dann so wenig lieben*) des WstLB. Die folgende Strophe entspricht mit Abweichungen der dritten in Freylinghausen 1704. Die achte Strophe entspricht der sechsten, die zehnte nur im ersten Teil der vierten.¹⁴ Zusätzlich eingeschoben sind im WstLB die neunte (*Ach es ist doch schwer zu tragen*) und elfte Strophe (*Soll es sein, so sei's gelitten*). In der Schlussstrophe – im Wolkensteiner Gesangbuch ist es die zwölfte, in Freylinghausen 1704 die achte – finden die beiden Fassungen wieder zusammen; die Varianten sind geringfügig.¹⁵

Die Fassung im Kölner Psalterlein von 1747 bewegt sich dagegen nahe an unserer Version, auch wenn einige Varianten erhalten bleiben (z.B. „Plag und Klag“ oder „Jch hab dir eins zugetruncken“). Die Strophenzahl und -wahl

¹¹ In den von mir eingesehenen Straßburger Gesangbüchern von 1743, 1763 und 1768 findet sich das Lied allerdings nicht.

¹² Albert F.W. Fischer nennt weitere Gesangbücher aus dem 18. Jahrhundert: Merseburg 1716, Heilbronn 1719 oder Dresden 1731 (Fischer 1879: 321).

¹³ Varianten der zweiten Strophe sind beispielsweise: „Jch hab dir eins zugetruncken“ anstatt „hab dir offt einß Zuegetruncken“ oder „liebste du mich/so leide mit“ statt „liebste du mich, so lieb [!] auch mit“.

¹⁴ Die Zeilen 5-8 bringen einen anderen Text: „lasse mich frei mit dir hausen, lasse dich vor mir nit grausen, liebste du mich, so gib dich drein, Kind, es kann nit anderst sein“. Die entsprechenden Zeilen in Freylinghausen 1704 finden sich variiert in der sechsten und elften Strophe.

¹⁵ Die Wolkensteiner Variante steht jeweils an zweiter Stelle (nach dem Bindestrich):

Z. 1: So recht/also will ichs haben – Also recht, so wills ich haben,

Z. 2: liebste – liebes,

Z. 4: hier gedulde rauhen wind – hier gedultig traure windt,

Z. 8: praectig – ewig.

stimmt exakt überein, selbst der zweite Teil der zehnten Strophe findet hier exakte Konkordanz.

Die jüngste von mir eingesehene Fassung aus dem Weimarer Gesangbuch von 1783 hat wie Freylinghausen 1704 acht Strophen, doch handelt es sich um eine andere Zusammenstellung. Während die ersten drei Strophen korrespondieren, liefert die vierte einen neuen Text¹⁶. Die folgenden zwei Strophen finden sich in der Handschrift als siebte und achte, die zwei letzten entsprechen den gleichgereihten im WstLB. Keine Berücksichtigung fanden also fünfte, sechste, neunte und zehnte Strophe. Keine der hier diskutierten Fassungen hat das Incipit der Wolkensteiner Schlussstrophe „Allso recht, so wills ich haben“.

Dass mit der Wolkensteiner Liedfassung keine grundsätzlich neue Variante vorliegt, konnte mithilfe des Kölner Druckes aus der Mitte des 18. Jahrhunderts demonstriert werden. Ob es sich aufgrund des Umfangs um eine Art Urfassung handelt, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht eruierbar, ebenso wenig wie das Herausfiltern gewisser Traditionsstränge, die im Idealfall eine Gegenüberstellung aller greifbarer Versionen erfordern würde.

VI. Tausend schöne Gschöpf der Erden/Töchter von Jerusalem

S. 77-81 / 10 x 8 / nicht nachweisbar.

VII. O Gott, dein schwere Hand/wie ist so wildes Land („Klaglied der Muetter Gottes in d Chrönüg Christi“)

fol. 86r-87v¹⁷ / 8 x 6 / nicht nachweisbar.¹⁸

VIII. Jerusalem, mein Stadt/urblitzlich troffen hat („Von der Creüz Tragung Christi.“)

fol. 87v-89r / 8 x 6 / nicht nachweisbar.

IX. O Sohn, wie gelustet mich/mein Kind, ach könnte ich („Von der Creüzigung Christi.“)

fol. 89v / 2 x 6, fragmentarische dritte Strophe (zwei Zeilen) / nicht nachweisbar.

¹⁶ Nur die erste und dritte Zeile stehen im WstLB als fünfte und sechste.

¹⁷ Der Schreiber wechselt nach der Seite 85 (Recto-Seite) zur Paginierung in Folio.

¹⁸ Ähnlich beginnt ein Lied im Weimarer Gesangbuch von 1783: ‚O GOTT! durch deine Hand fuehr mich in meinen Stand‘ (S. 527, Nr. 636).

X. Ist uns ein Rosen entsprungen/aus einer Wurzel zart („Ein altes geist: lied.“)

[fol. 90r-94r] / 23 x 7.

Dieses bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgbare Weihnachtslied¹⁹ ist vor allem im 17. Jahrhundert²⁰ stark verbreitet. Heute noch wird vorzugsweise der vierstimmige Satz von Michael Praetorius gesungen. Bereits im frühesten überlieferten Druck, dem Speyerschen Gesangbuch von 1599 (gedruckt in Köln), hat das Lied 23 Strophen. Kehrein hat sie aus dem Mainzer Cantual von 1605 übertragen (siehe K I: 260-5). Sie stimmen, abgesehen von einigen Varianten, mit unserer Fassung überein. Abweichend ist die Eingangszeile der achten Strophe, die mit „Darauf die edle Jungfrau zart“ statt „Maria die Jungfrau reine“ beginnt.²¹ Näher steht der Wolkensteiner Fassung darin – wie auch mit der zehnten Strophe – Speyer 1600 (vgl. W II: 925-927).

Die Wolkensteiner Lesart findet sich in den Kölner Gesangbüchern von 1610 und 1619 sowie im 1631 gedruckten *Groß Catolisch Gesangbüch* des Göttinger Abtes David Gregor Corner (siehe K I: 265). Ab der elften Strophe, wo ein anderer Schreiber den Text fortsetzt, bewegt sich dieser jedoch näher an der genannten Mainzer Fassung.

Das Incipit „Ist uns ...“ statt „Es ist ...“ lässt sich bisher nirgendwo nachweisen.

XI. Aus meines Herzens Grunde/sag ich dir Lob und Dank („Morgen gesang“)

[fol. 97r-98r] / 9 x 8.

Das Lied wird erstmals 1592 in Hamburg gedruckt (W V: 177). Im *Catholisch Gesang=Büch* von Nicolaus Beuttner (Graz, 1602) umfasst es elf Strophen. Corner überliefert in seinem Gesangbuch von 1631 sieben Strophen, wie vor ihm das Hamburger Gesangbuch, viele protestantische Drucke sowie alle sechs Fassungen, die Wackernagel für die Zeit um 1600 anführt (B I: 180, W V: 177-9). Von Anbeginn an herrscht eine Vielfalt bei der Strophenauswahl. Bäumker vermutet, dass das Lied protestantischen Ursprungs ist: Der Prediger Johannes Mathesius wird in Praetorius' *Musae Sioniae* von 1610 als Autor bezeichnet, wenn er auch sonst nirgendwo mit dem Lied in Verbindung gebracht wird (B II: 241f.). Dass es im 18. Jahrhundert noch viel gesungen worden sein muss, bezeugt neben Veröffentlichungen in Gesangbüchern der Umstand, dass es im Wiener Wallfahrtsbüchlein *Inbrünstiges Verlangen eiferiger Seelen* (1722) als Ton für das Lied *So ist nunmehr ankommen* geführt wird (B IV: 51). Bereits beim Ver-

¹⁹ Erk-Böhme vermuten seine Entstehung im 15. Jahrhundert (EB III: 628).

²⁰ Bereits Bäumker konnte für dieses Jahrhundert an die dreißig Gesangbücher anführen (siehe B I: 339).

²¹ Keines der beiden Schlussworte reimt sich adäquat auf „geschehen“ in der dritten Zeile.

gleich mit der ersten Strophe aus Beuttners Gesangbuch zeigt sich, dass die beiden Fassungen noch Varianten trennt, die in Corners Gesangbuch von 1631 zurückgenommen sind (vgl. K I: 117-8). Die Strophen lassen sich in den zwei Gesangbüchern folgendermaßen zuordnen:

<i>WstLB</i>	<i>Beuttner 1602</i>	<i>Corner 1631</i>
1	1	1
2	2	2
3	3	3
4	4	4
5	-	-
6	-	-
7	5	7
8	10	8
9	11	9

5. Str. WstLB

Auch bitt ich inniglichen
für alle Majestät
Papst, Kaiser, Königliche
und anderer Majestät
hilf ihnen die Christenheit
löblich und wohl regieren
zu deinen göttlichen Ehren
in Fried' und Ewigkeit

6. Str. WstLB

Ich bitt für Vater und Mutter
und für ihre lieben Kind
für alle ihre Güter
und für ihre Hausgesind
den Priestern gib dein Gnad
dass sie mit Lehr und Leben
ein guts Exempel geben
ihren Schäflein früh und spat

Dort, wo im WstLB die Bitten für die Obrigkeiten (König, Kaiser, Papst, ...) und für die eigene Familie, das Hausgesinde sowie das Priestertum (5., 6. Str.) stehen, bringt Beuttner ebensolche für die Obrigkeit und Priester, für Verschönerung vor Ungemach (Pest, Hunger, Krieg, Armut, ...) und für die eigene Person (6. bis 8. Str.). Wesentlich näher kommt die jüngere Version von Corner, der lediglich die zwei Bitt-Strophen fehlen. Diese Fassung überliefert bereits das Nürnberger Gesangbuch von 1625 mit denselben Abweichungen gegenüber dem WstLB wie Corner 1631, z.B.:

Nürnberg 1625

2/3-4 Vor Gfahrd und allem Schaden,
behütet und bewacht

WstLB

vor Sünd und auch vor Schanden,
behütet und bewahrt

8/1-4 Gott will ich lassen raten,
denn er all ding vermag,
er segne meine Taten,
mein Fürnehmen und Sach

Gott wollen wir lassen walten,
der alle Ding vermag,
der woll uns gnedig erhalten,
vor Gfahrd und aller Plag

Dieselben Unterschiede weist die Variante im Gesangbuch aus Hannover von 1646 auf – allerdings bereits mit zusätzlichen Divergenzen! Demselben Tradierungsstrang gehören auch die Fassungen im Berliner Psalmenbuch von 1700, im Gesangbuch von Freylinghausen 1704, im Königsberger von 1746 und im Porst'schen von 1748 (Berlin) an. Das Berliner Gesangbuch von 1700 bringt wiederum andere Lesarten.²² In Königsberg 1746 taucht endlich in der fünften (bzw. siebten) Strophe das den Engel charakterisierende Adjektiv wie in WstLB auf: „Dein heilger engel bleibe“.

Anhand der punktuell und zufällig herangezogenen Fassungen lässt sich somit keine Herleitung bzw. zeitliche Einordnung der Wolkensteiner Version festmachen. Eher können alle eingesehenen Liedvarianten gemeinsam von diesem abgegrenzt werden, weil ihnen zum einen die fünfte und sechste Strophe fehlen, sie insgesamt also alle nur aus sieben Strophen bzw. durch Einschub anderer (siehe W V: 180-4) bestehen.

XII. Jesus das ganz unschuldige Lamm/das ohne Sünd ist gewest („Ein anders“)

[fol. 98v-101r] / 15 x 9.

Das DVA verwahrt eine Kopie einer Abschrift des Augsburger Druckes *Warhaftige Relation und Zeitung* von 1690 (Bl^a 590). Der Text *Nun hört ihr Christen allgemein* kann darin auf die Melodie von *Jesus das ganz unschuldige Lamm*, dessen erste Zeile genannt wird, gesungen werden. Somit war das Lied im 17. Jahrhundert also weitgehend bekannt. Beim Vergleich der Versstruktur beider Texte zeigt sich, dass unser Lied zwei Zeilen mehr aufweist: an zweiter und vierter Stelle.

Ein ähnliches Incipit haben die Lieder *JESus Christus GOTTes Lamm* (5 Strophen) und *O JESu Christe/Gottes Lamm* (16 Strophen) im Gesangbuch Freylinghausen 1704.

XIII. Christ ist erstanden/von seiner Marter aller („Am Fäst der Vrstendt Christi“)

[fol. 101v-102r] / 7 x 5.

Das Weihnachtslied *Christ ist erstanden* ist nicht nur das älteste überlieferte deutschsprachige Kirchenlied – es reicht bis ins 12. Jahrhundert zurück –, sondern auch heute noch eines der meistgesungenen seiner Gattung.²³ Die sieben

²² Allerdings mit den übereinstimmenden Formulierungen „lob/preiß und ehren“ (1. Str.) sowie „Der alle ding vermag“ (6. bzw. im WstLB 8. Str.). Dieses Gesangbuch hat übrigens am Liedende den Vermerk: „Joh. Matthesii.“ (S. 595).

²³ Es gibt zahlreiche Liedmonographien, die genauer informieren und weiterführende Literatur bringen; so z.B. jüngst das *Geistliche Wunderhorn*, hg. von Hansjakob Becker u.a. (München: C.H. Beck 2001).

Strophen, die das WstLB bringt, sind bereits im ersten österreichischen Kirchengesangbuch, dem Innsbrucker *Catholisch Gesangbuechlein* von 1588, mit geringfügigen Abweichungen enthalten.²⁴ Jede Strophe im Innsbrucker Druck endet mit „Kyrieleison“ anstatt mit „alleluja“. Insbesondere das Incipit der dritten Strophe (*Es gingen drei heilige Frauen*) verweist auf eine andere Quelle, die diese geläufigere Formulierung (als es das *Catholisch Gesangbuechlein* bringt) enthält. Allerdings scheint diese Strophenzusammenstellung speziell im süddeutsch-österreichischen Raum beheimatet gewesen zu sein. Bereits vor dem Druck von 1588 wird sie 1579 in den Sieben Deutschen Gemeinden bei Verona aufgezeichnet.

XIV. Komm heiliger Geist mit deiner Gnad/ mit deiner Hilf und göttlichen Rat
(„Am Sonntag in der octäf“)

[fol. 102r-103r] / 6 x 5.

Ein Münchener Liedblattdruck aus dem Jahr 1648 führt das Lied als erstes von insgesamt sechs Titeln an; es umfasst dort sechs Strophen. Zwei Jahre später erscheint es in der *Seelenharpffe* aus Hall in Deutschland (B III: 28, 322).²⁵ Die *Davidische Harmonia* von 1659 (Wien) enthält vier Strophen, die Quelle ist Bäumker unbekannt (B I: 184). Im 18. Jahrhundert nehmen es die *Geistlichen Kirchen=Gesänger*, gedruckt 1751 in Straubing, sowie das ein Jahr jüngere Augsburger *Catholische Gesang=Büchlein* auf (B III: 71, B IV: 59). Inwieweit all diese Fassungen mit jener im WstLB korrespondieren, kann aufgrund fehlender Zugriffsmöglichkeit nicht gesagt werden. Angeführt ist jeweils nur die erste Textzeile. Immerhin lässt sich eine Konzentration der Verbreitung auf den süddeutsch-österreichischen Raum ausmachen.

In Heinrich Bones *Cantate!* von 1847 besteht das Lied zwar nur aus fünf Strophen, doch stimmen diese weitgehend überein. Es fehlt die zweite Strophe aus der Wolkensteiner Version, bei den übrigen ergeben sich einige Lesarten.²⁶ Dritte und vierte Zeile der fünften Strophe sind vertauscht. Die Schlussstrophe ähnelt nur mehr entfernt an das Pendant im WstLB:

²⁴ 1. Wol von der marter allen – von seiner marter Aller; 2. seyt das [er] erstanden ist – vnnd seit das Er Erstanden ist, So loben wir den Herren – Loben mir dem Herrn Herr; 3. Es giengen auß drey Frawen – Es giengen drey Heillige Frauen; 4. Der vnser aller Heyland ist – der Aller Welt ein Heillandt ist.

Vgl. dazu die Liedmonographie in: Sonja Ortner, *Das Innsbrucker „Catholisch Gesangbuechlein“ von 1588*, Dissertation an der Universität Innsbruck, 2002.

²⁵ Bäumker gibt keine nähere Beschreibung zu diesem Gesangbuch an.

²⁶ Z.B.: 1. Mach' uns gesund vom Sündenfall – bewahr vns vor der Sinden Fall; 3. (2.) Besuch das Herz der Kinder dein – erleicht die Ganz Christliche gemein; 5. (4.) Erleuchte die Priester und die Gemein – erleucht vnnsß Alle Groß vnnd Klein, Durch Wahrheit und Gerechtigkeit – jehr vnnsß die Christlich gerechtigkeit.

Bone 1847

WstLB

Komm, heilger Geist, vom Himmelsthron,	Ehr sey Gott in dem Högsten Tron,
Ein einiger Gott mit Vater und Sohn;	dem Vater vnnd seinen Einigen Sohn,
Mach uns von allen Banden frei,	dem Heilligen geist Zu gleicherweiß,
Dir sei Lob, Glorie, Dank und Treu,	sey Ewiges Lob, danckh Er vnnd Preiß,
Komm, heiliger Geist, die Seelen erfreu!	Nun Hören wür An die Prädig mit Fleiß,

In der Wolkensteiner Version wird der Strophenanapher zugunsten der Doxologie aufgegeben und mit der Schlusszeile konkret an die Liturgie angeschlossen: das Lied wird vor der Predigt gesungen.

Die zusätzliche, in *Cantate!* fehlende Strophe lautet:

Komm heiliger Geist mit deinem Glanz
komm und erleucht den Prediger ganz
führ ihm die Zung, regier sein Mund
mit deiner Lieb sein Herz verwund
komm heiliger Geist, die Seelen mach gsund

Das Gebet- und Gesangbuch aus Novisad von 1927 bringt die ersten drei Strophen wie im WstLB. Hier wird es außerdem ausdrücklich als Predigtlied geführt.

In Tirol selbst scheint das Lied in der Wolkensteiner Fassung bekannt gewesen zu sein, wie sechs Belege aus dem Tiroler Volksliedarchiv dokumentieren. So findet sich unter der Signatur 45 II b 8/1 dieselbe, allerdings um zwei Strophen gekürzte Version mit ganz wenigen Divergenzen, deren größte der Ersatz des Adjektivs „pösen“ durch „falschen“ ist. Es handelt sich dabei um eine 1911 erfolgte Abschrift des Schwazers Josef Weber aus einem Karthäuser Liederbuch des 18. Jahrhunderts (Karthaus im Schnalstal). Offenbar im selben Liederbuch (Sign. 45 II e 7/3) wird der Gesang ein zweites Mal festgehalten, nun aber mit fünf Strophen. Die vorletzte aus dem WstLB ist dabei ausgelassen. Die Schlussstrophe mit dem Incipit *Komm heiliger Geist vom himmlischen Thron* stellt eine Mischform zwischen der Wolkensteiner Fassung und jener von Bone dar. Das Adjektiv „falschen“ findet sich auch hier wieder. In einem Ende des 19. Jahrhunderts datierten handschriftlichen Gesangbuch der Kirchensinger aus St. Sigmund im Pustertal (Sign. 249) finden sich unter der Nr. 82 (S. 330-1) die ersten drei Strophen unseres Liedes ohne nennenswerte Variantenbildung. Es ist mit „Geist Gottes!“ überschrieben und als Sologesang ausgewiesen, wobei die letzte Zeile wiederholt wird. Aus der Sammlung Weber wiederum stammt eine opulente Fassung für Sopran, Bass und Orchester, betitelt „Kom h. Geist. mit Violin Clarinett. Tromp. Horner Orgl.“ (Sign. 45 k 9/10). Das Bündel mit den 13 Stimmblättern rührt laut Inventar des Tiroler Volksliedarchivs (S. 14) aus dem Nachlass des Zillertaler Orgelbauers Joh. Hochmut her. Nur die erste Strophe ist wiedergegeben: die letzte Textzeile fehlt, dafür werden aber die zwei ersten wiederholt. Eine leichte Variante bildet die vierte Zeile heraus.

Noch umfangreicher ist die Besetzung des nicht auffindbaren Beleges mit der Signatur 45 L 5/25 (a): „2. Prediggesänge in D für 4 Singstimen mit Orgl und 2. Clarinetto in A, 2. Corno, 2 Clarino, Flügghorn, Pahso et Timpano v. Gschrein“. Herkunft ist auch diesmal das Zillertal, überliefert wird eine Strophe.

Drei Strophen mit einer leichten Variante in der ersten Strophe beinhaltet schließlich ein Gesangbuch aus St. Vigil/Enneberg, das aus dem 19. Jahrhundert stammen soll (Inv.nr. 118, fol. 5r-v).

Angesichts der Tatsache, dass die meisten eingesehenen Varianten weniger Strophen als das WstLB enthalten, wäre gerade der früheste Beleg aus München interessant.²⁷

Das Lied ist verwandt mit *Komm heiliger Geist, o dritte Person*, das inhaltliche Parallelen und dasselbe Reimschema aufweist. Der Text wurde 1774 von Michael Denis verfasst und war vor allem im 19. Jahrhundert weit verbreitet (siehe B IV: 512f.).

XV. Freut euch ihr lieben Seelen/euch ist ein Freud geschehen („Von H: H: Sacrament“)

[fol. 103r-104r] / 7 x 8 (+ Kehrvers).

Den frühesten Nachweis für dieses Sakramentslied liefert das Mainzer Cantual von 1605. In der Folge findet es in zahlreichen Gesangbüchern, aber auch auf Flugblättern des 17. Jahrhunderts Berücksichtigung (B I: 601, 731). 1650 wird in Innsbruck bei Michael Wagner ein Liederblatt gedruckt, dessen *Drey schöne geistliche Lieder, Die Geistliche Farb genandt*, „Im Thon: Frewet euch lieben Seelen. Oder wie, Maria hülf.“ (zit. nach B III: 29) zu singen sind – das Lied muss also zu diesem Zeitpunkt bereits geläufig gewesen sein. Auch noch im *Christ=Catholischen Gesang=Buch* aus dem Jahr 1726 (ohne Ort) oder in den *Geistlichen im Reim verfaßten Lehren* aus Wien (1737) dient die Melodie einem Lied als Vehikel (B III: 57, B IV: 769). Sogar auf Italienisch scheinen die sieben Strophen gesungen worden zu sein, wie ein Flugblatt von 1753 nahe legt (B IV: 59). 1771 verwenden es die Mainzer (*Christliche Andachts=Uebungen*) nach der Wandlung (B IV: 63). Für das 18. Jahrhundert liegen aber insgesamt weniger Nachweise vor. Ende des 19. Jahrhunderts taucht es erneut in zwei Gesangbüchern auf (Dreves 1885, Fulda 1897; siehe B IV: 544f.). Dort wird der Text auf jene Melodie gesungen, die dem weit verbreiteten *Erfreut euch fromme Seelen* unterlegt wurde.²⁸ Diese Dichtung schuf 1774 Michael Denis in Anlehnung an das ältere Lied (B IV: 545).

Kehrein bringt den Text aus dem Mainzer Cantual von 1605, der fast identisch in Corner 1631 eingeht (K I: 660-2) und sich auch kaum von jenem im WstLB unterscheidet. Er besteht aus fünf Strophen, wobei die fünfte und siebte der Handschrift fehlen. Leicht variiert bzw. durch Wortumstellungen gekenn-

²⁷ Leider ist der Druck nicht greifbar.

²⁸ Bäumker identifiziert sie als die Melodie des Volksliedes *Entlaubet ist der Walde*.

zeichnet sind die Schlüsse der vierten und sechsten (in Mainz 1605 fünften) Strophe.²⁹

Dieselbe fünfstrophige Fassung enthält auch das Andernacher Gesangbuch von 1608 – allerdings mit zusätzlichen Abweichungen in der ersten Strophe (dritte, siebte und achte Zeile). Auch die übrigen eingesehenen Versionen (Paderborn 1609, Nürnberg 1625, Mainz 1683, Dreves 1885) bringen keine weitere Annäherung an das WstLB.

Unter den sieben Belegen aus dem DVA findet sich das Passauer Liederblatt *Drey Schoene Neue Geistliche Lieder* aus dem Jahr 1639 (Bl 463). Es enthält *Freut euch, ihr lieben Seelen* mit allen sieben Strophen und ohne Abweichungen.³⁰ Dieselbe Strophenzahl ist mit zwei undatierten Flugblattgedrucken aus Augsburg überliefert (Bl 6093, 6887), doch entfernen sich diese Varianten etwas vom Wolkensteiner Text. Fünf Strophen überliefern ein Fünfliederblatt von 1772 (Bl 5680), ein 1780 [?] gedrucktes Dreiliederblatt aus Ödenburg (Bl fol 510) sowie ein ebensolches aus Pest von 1869 [?] (Bl 9798). Eine nicht näher bezeichnete Veröffentlichung mit dem Titel *Fuenf schoene Geistliche Lieder* (Bl 5584) führt 23 Strophen eines anderen Liedes mit demselben Incipit an.

XVI. Ein Blümlein ungefähr/[kommt] her zu brechen („Ein geistlichs Lied“)

[fol. 104v-105r] / 3 x 8.

Einzig ein in Augsburg gedrucktes, aber für Innsbruck bestimmtes Buch aus dem Jahr 1724 mit dem Titel *Kurtzer und gründlicher Bericht Von Der Andacht Gegen Denen acht Geheimnissen Deß schmerzhaftten Leiden unseres Heylands Jesu Christi* enthält dieses geistliche Lied.³¹ Es ist überschrieben mit „Passions=Lied Vor der Oel=Berg=Predig.“ und leitet den dritten Teil mit Passionsliedern ein, „so alle Donnerstag in der Fasten nach der Passions=Predig gebettet und gesungen werden“ sollen. Bis auf den ersten Teil der dritten Strophe, der untenstehend wiedergegeben wird, weist das Lied keine gravierenden Unterschiede auf.³²

Innsbruck 1724

WstLB

Die Dörner, Creutz, und Ruthen,
Schlaeg, Stoß, und Fangen,

Die schmerzen angst vnd noth
So Jesu geliten

²⁹ 4. dasselb gibt vns das leben/wahrer Gott vnd Mensch zugleich – Gib vns das Ewige Leben, wahrer Mensch vnd Gott zugleich; 6. (5.) vnd ewig bey dir seyn – vnd bei dir Ewig sein.

³⁰ Nur in der zweiten Strophe ist das Sakrament mit dem Adjektiv ‚heilig‘ versehen, die sechste enthält eine Wortumstellung.

³¹ Als Abschrift im Tiroler Volksliedarchiv unter der Signatur 45 g 5/1 (Sammlung Josef Weber, Eingang 1909).

³² 1. ihr – ich, Kreuz – Kranz, O – Ihr, Es solt – ach last; 2. Dir – Euch, So nun sich hebet an – die iezund fanged an

für Dich Gott leiden thut,
dein Heyl zu erlangen.

bedriebt biß in den doth
fir Eich gestriten.

XVII. Ein Kindl geborn zu Bethlehem/es freuet sich Jerusalem („Weinacht Liedlen“)

[fol. 105r-105v] / 2 x 2 (+ Refrain).

Diese seit dem 15. Jahrhundert bekannte und berühmte Übersetzung des lateinischen *Puer natus* ist im 16. und 17. Jahrhundert in zahlreichen Varianten belegt (vgl. B I: 312-27). Dass – so wie in diesem Fall – der Refrain über den einfachen Kyrie- oder Alleluja-Ruf hinausgeht, belegen vor allem Fassungen des 17. Jahrhunderts. Hier lautet er: ‚O freudenreiches Kindelein, o holdseeliges Jesulein, Alleluja alleluja‘. Nach der zweiten Strophe ist nur mehr das Incipit des Refrains angeführt mit folgendem Zusatz: „[...]“ oder aber es kam anstatt des vorigen in einer andern Meledei nach folgende worth gesungen werden Es frey- et sich die Engel scharr Zu disen Neyen Jahr.“

Anselm Pernthaler, Benefiziat aus Klausen, hat im Jahr 1911 gemeinsam mit dem WstLB drei weniger umfangreiche Liederhefte eingesandt, darunter eines aus Unterpühl im Eggental, das auf das 18. Jahrhundert datiert ist (Sign. 123a/2). Es enthält als zweites Lied *Ein Kindlein geboren zu Bethlehem* in 21 Strophen. Die ersten zwei Strophen stimmen überein; allerdings fehlt dieser Fassung ein Refrain.

XVIII. Jesu, schönstes Kindelein, ich suche dich/ich such schon lange Zeit („Ein Anders lied“)

[fol. 105v-106r] / 5 x 10/ nicht nachweisbar.

XIX. Schönste Jungfrau unter allen/Fürstin aus des Himmels Zelt („Geistliches Vnser Frauen Lied“)

[fol. 106r-107r] / 4 x 10 / nicht nachweisbar.

XX. Ich komme zur Krippen, holdseliges Kind/zur Gegenlieb hat mich dein Lieb angezündt

[fol. 112r-113r] / 4 x 6 / nicht nachweisbar.

XXI. Ob mich schon die Menschen hassen/sieht mein Aug allein auf Gott

[fol. 113r-113v] / 4 x 8 / nicht nachweisbar.

XXII. Mein Herz entzünd, vor Liebe brennt/lieben ist mir angeboren

[fol. 114r-115v] / 10 x 8.

Das Lied wurde von Joh. Khuen gedichtet und in dessen *Marianum Epithalamium* von 1659 aufgenommen. Eine Reihe von Gesangbüchern des frühen 18. Jahrhunderts übernimmt es, so etwa Würzburg 1705, Erfurt 1713, Mainz 1715, Duderstadt 1724 oder Bamberg 1732 (B III: 174, 260).³³ Heinrich Bone schafft für sein *Cantate!* von 1847 eine in der Folge weit verbreitete Umdichtung mit dem Incipit *Mein Herz erglüht mein ganz Gemüt* (B IV: 554). Zu singen ist es „Nach dem alten: Mein Herz entzünd.“ (S. 171).

Zum Vergleich mit der Wolkensteiner Fassung konnten das Bamberger Gesangbuch von 1719, das Mainzer Cantual von 1755, Ditfurths *Fränkische Volkslieder* aus dem Jahr 1855 (Band 1, S. 97f.) sowie das Freiburger Gesangbuch von 1885 (Dreves' *O Christ hie merk!*) herangezogen werden. Die Version aus Bamberg ist in sechs Strophen überliefert. Sie entsprechen den ersten sechs im WstLB, wobei die zweite Strophe insbesondere im ersten Teil stark abweicht – das Incipit lautet *Die Welt zu sich zwar locket mich* anstatt *Es ist vor mir ein grüne Zier*. Die sechste korrespondiert nur mehr im ersten Vers. Weitere Varianten sind beispielsweise:

*Bamberg 1719**WstLB*

- | | |
|--|--|
| 1. Lieb süßiglich mich qualet | Lieben ist mier angeboren |
| 3. sein Contrafee vergeht wie Schnee | Zerbricht wie glaß verschmelcht wie graß |
| 4. die schnöde Welt nicht lieb zu fast | verlieb dich hier nit gar Zu fast |

Dieselbe Fassung steht in den drei jüngeren Gesangbüchern. Was die letzten vier bzw. eigentlich fünf neuen Strophen betrifft, so konnten dafür bisher keine Anhaltspunkte gefunden werden. Ihre Incipits lauten:

6. Mir kommt gesandt aus Judenland
7. Soll dann mein Gestalt auch werden gmalt
8. Komm, Magdalena, gib nur zu verstehn
9. Zuvor verirrt, ich resolviert
10. Kein Compedent [?]³⁴ von Gott mich wend

³³ Im Letztgenannten ist es sogar doppelt abgedruckt (B III: 60).

³⁴ Das Wort wurde überschrieben. Ein ‚Competent‘ ist nach Joh. Chr. Aug. Heyses *Allgemeinem Wörterbuch* (1. Teil, Hannover: Hahnsche Hof=Buchhandlung, 1835, S. 195) ein (Mit-)Bewerber.

XXIII. Maria du reines jungfräuliches Herz/du leidest sehr großen durchdringlichen Schmerz

[fol. 128v-129v] / 6 x 4 / nicht nachweisbar.

XXIV. Wo ist Jesu, mein Verlangen/mein Geliebter und mein Freund

[fol. 129v-130v] / 5 x 8.

Das Lied ist protestantischer Herkunft und wird bei Bäumker lediglich im Zusammenhang mit dem Druck *Catholischer Christen Angenehme Seelen=Stärke* von 1739 erwähnt, in dem es enthalten ist (B IV: 55). Zahn gibt es in der Fassung aus dem Baseler Gesangbuch von 1729 wieder und bezeichnet es als anonym [Zahn 1889-1893 (Band IV): N° 6718, S. 157]. Die erste Textstrophe bringt leichte Varianten.

Das TVA besitzt zwei Belege aus Südtirol: Das um 1854 entstandene Liederbuch der Familie Egaster aus Sexten (Sign. A 6172) bringt neun Strophen, wobei die ersten fünf Strophen im Vergleich zu den unseren nur minimale Variantenbildung aufweisen. Aus Laas (Sign. A 8272; ohne Jahr) sind dieselben fünf Strophen überliefert wie sie das WstLB enthält, doch prägen sie insgesamt stärkere Varianten aus.

Auch die fünf Quellen aus dem DVA bringen keine mit der unseren gänzlich übereinstimmende Fassung. Drei Belege umfassen fünf mit leichten Varianten durchzogene Strophen (Bl 5520 aus dem Jahr 1854, Bl 5691³⁵, Bl 5686), einer sechs (Bl 9679) und einer drei (Bl 5707).

Sieht man von der Thematik ab, besteht zum Lied *Ach schönster Jesu, mein Verlangen* (z.B. Leipzig 1736, Weimar 1783) keine Ähnlichkeit. Auch im Falle von *Jesu, mein Verlangen, an dir bleib ich hangen* (z.B. Zeitz 1754) handelt es sich um einen anderen Text.

XXV. Demütig wir dich grüßen/Maria Gnadenthron

[fol. 130v-132r] / 10 x 7.

Den einzigen Nachweis, den Bäumker anführen kann, erbringt der Wiener Druck *Inbrünstiges Verlangen eiferiger Seelen* aus dem Jahr 1722 (B IV: 51). Das Lied, von dem zwar nur das Incipit genannt wird, umfasst aber auch hier zehn siebenzeilige Strophen und wird auf den Ton von *O gnadenreiche Zeiten* gesungen.

Zwei Belege finden sich im Tiroler Volksliedarchiv. Bei dem ersten handelt es sich um das in anderem Zusammenhang bereits erwähnte Unterpöhler Liederheft (Eggental) aus dem 18. Jahrhundert (Sign. 123 a 2/13). Die Abweichungen sind geringfügig. So steht etwa in der sechsten Strophe „Ein

³⁵ Dieses und die drei folgenden Blätter sind nicht datiert.

liebes bundt auf Richten, soll bleiben Ewig fort“ statt „Vnßer Gebett Verrichten, Jn Vnser grosser Noth“.³⁶

Im zweiten Fall handelt es sich um drei lose Blätter (S. 37-42) aus einem nicht näher bezeichneten Druck (Sign. Bl 84). Die Kopfzeile trägt den Wortlaut: „Marianischer Gnaden=Pfenning“. Das Lied (S. 38-42) – es trägt die Nummer 42 – ist mit den Worten „Ein schoenes Gesang zu Maria=Hueff.“ betitelt. Diese Version stimmt exakt mit jener im WstLB überein! Keine Ähnlichkeit weist das Lied jedoch mit *Demütig wir dich grüßen, dich unser Kreuzes Bild* auf, das in sechs achtzeiligen Strophen aus Kirchberg überliefert ist (Gesangbuch aus dem 19. Jahrhundert, Sign. 125/55).

Das DVA besitzt die Abschrift eines handschriftlichen Schweizer Liederbuches von 1887, das ein gewisser Franz Meyer von Turtman geschrieben hat (A 202816). „Schönes Gesang zu Maria Hilf“ trägt das Lied dort als Titel. Einige Zeilen der sieben Strophen sind etwas anders formuliert; es fehlt die vierte bis siebte Strophe des WstLB.

XXVI. Nun Vater bin ich kommen/gelobt sei dein Befehl

[fol. 132v-133r] / 9 x 7.

Dieses Weihnachtslied findet sich seit dem frühen 18. Jahrhundert in gedruckten Gesangbüchern, so etwa Würzburg 1705, Mainz 1715 oder Bamberg 1732. Im Jahr 1871 nimmt es Friderich Hommel in seine *Geistlichen Volkslieder* (Leipzig; S. 11f.) auf (vgl. auch B III: 172). Die Variante bringt nur leichte Abweichungen. Die Interjektion „Ja ja ja“ ist bei Hommel durch ein Reimpaar ersetzt („ja kindlich will ich lallen, dem Vatter zu gefallen“)³⁷, wodurch eine achtzeilige Versstruktur entsteht.

XXVII. Ave Maria klare/du lichter Morgenstern

[fol. 133v-134r] / 10 x 7.

Seit dem 17. Jahrhundert ist dieses Marienlied weit verbreitet.³⁸ Heute noch ist es mit sechs Strophen im *Gotteslob*³⁹ vertreten – mit dem Hinweis „Olmützig um 1500“. Das Lied ist also ein gutes halbes Jahrtausend alt (vgl. Stalman 1993-1999, Band 1/3: 55f.). Im 16. Jahrhundert nimmt es nur Johann Leisentritt mit zehn Strophen in der dritten Auflage seines Gesangbuches auf (*Catholisch*

³⁶ Die übrigen Abweichungen sind folgende: 2. thuet – hat; 3. liebsten – Edlen; 8. hat – Ø; 9. all bereit – Vnß auch, alles Ybel Ver treibe – All Ybel Vnd gfahr Vertreibe; 10. gesellschaft – Lieb haber, gibt sich so gor – gēben sich dir dar, fier uns – führen, fier uns – Ø.

³⁷ Mit Ausnahme bei der Schlußstrophe.

³⁸ Siehe die Ausführungen bei Bäumker (B II: 86-8). Er kann über ein Dutzend Gesangbücher anführen.

³⁹ *Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Diözese Innsbruck und Feldkirch*; hg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs [...], 1975, S. 553.

Gesangbuch/voller Geistlicher Lieder vnd Psalmen, Zweiter Teil, fol. 16v-18r). Der Text ist von kleineren Varianten durchgezogen⁴⁰, die beiden letzten Strophen wiehen vollkommen ab.

Die Leisentritsche Fassung findet sich auch im Andernacher Gesangbuch von 1608.⁴¹ Kehrein bringt die zwölfstrophige Version aus Corner 1631 (K II: 22-3).⁴² Sie enthält nun die neunte Strophe, wie sie auch das WstLB bringt. Die zehnte ist neu, die elfte entspricht jener in Leisentrit 1584 an letzter Stelle und die zwölfte unserer Schlusstrophe.⁴³ Somit überliefert die Corner'sche Fassung alle Strophen, die im WstLB angeführt sind. Dieselben zwölf Strophen finden sich auf einem Flugblatt aus Steyr („Jos. Gruenenwald“) mit dem Titel *Zwey schoene geistliche Lieder*.⁴⁴ Das Mainzer Gesangbuch von 1628 sowie jenes von Köln aus dem Jahr 1638 greifen für ihre Wiedergabe des Marienliedes auf Leisentrits zehnstrophige Fassung zurück.

Zu den frühen Belegen zählt auch ein Innsbrucker Flugblattdruck aus dem Jahr 1638 mit dem Titel *Drey Geistlich gsang* - „Jedes in seiner bekandten Melodey“. Folglich dürfte das Lied auch in Tirol verbreitet gewesen sein. Es umfasst dort zwölf Strophen.⁴⁵ Mit Melodie wird es ein Jahr später in Würzburg veröffentlicht (*Etliche geistliche Gesaenger*) (B I: 99f.).

Erst ab dem 19. Jahrhundert gibt es zahlenmäßig wieder viele Belege.⁴⁶ So läuft es bei Bone 1847 unter dem Incipit *Maria sei begrüßet, du lichter Morgenstern*, zu singen ist es „Nach dem alten: Ave Maria klare.“ (S. 175). Die sechs stark variierten Strophen lassen sich den unseren wie folgt zuordnen: 1-2=1-2, 3=4, die vierte und fünfte Strophe sind neu,⁴⁷ die sechste und siebte entsprechen den letzten zwei Strophen bei Leisentrit 1584. Demgegenüber bringt Dreves 1885 - wieder mit dem eigentlichen Liedanfang - eine Kompilation mehrerer Fassungen und erreicht mit 13 Strophen den bisher größten Umfang.⁴⁸ Die Wolkensteiner Strophen finden sich gereiht in der Folge 1-9 und 13.

⁴⁰ Z.B.: 1. freud - frau; 2. rein vnd pur - Rainer geburt; 3. frucht - geburt, sold gefunden werden/vnd durch sein lob - ist wider Vmb funden worden, woll durch dein lieb; 4. Gott - macht, vnd nicht mit spatt - Vnd mit andacht; 6. erloes die Welt von schaden - Thet Jhr der Engel sagen; 7. stein - Stimb, vnd hilf der welt aus not - Er gib dein willen gott, gib vns all - Er biet Vnß die.

⁴¹ Nur mit dem Substantiv „stim“ der siebten Strophe nähert sie sich dem WstLB.

⁴² Dieselbe Fassung steht bereits in Corners Ausgabe von 1625 (Nürnberg) und in Joharn Degens Gesangbuch von 1628 (Bamberg).

⁴³ Mit folgenden Abweichungen: entsprungen - Empfangen, Der - nun, Daß wir euch loben jmmerdar - dz mier dich loben ohn Endt.

⁴⁴ DVA, Abschrift aus einem Bündel fliegender Blätter, die 1912 eingesandt wurden (Sign. Gr. XVC, Bl^a 360).

⁴⁵ Bedauerlicherweise ist diese Fassung für eine Gegenüberstellung nicht greifbar.

⁴⁶ Alleine im Mainzer Gesangbuch-Archiv konnten für das 20. Jahrhundert 19 Bücher mit diesem Lied gefunden werden!

⁴⁷ Sie finden z.B. in die sechsstrophige Fassung des Kölner Gesangbuches von 1887 Eingang.

⁴⁸ Dreves gibt für dieses Lied allerdings keine Quellennachweise an.

XXVIII. Es war eins Heiden Tochter/die Gott fürsehen hätt

[fol. 134v-137r] / 29 x 8.

Im Jahr 1619⁴⁹ geht in München ein Zweiliederblatt mit *Es war eins Heiden Tochter* aus. Bäumker, der diese Quelle anführt, verrät weder, ob der Text mit Melodie gedruckt wurde, noch wie viele Strophen das Lied dort umfasst (B I: 83). Etwas später, 1627, erscheint ein Flugblatt mit folgendem Wortlaut:

„Ein schoen neues Geistliches Lied, Von S. Regina, vor niemals in Truck außgangen [!], Jnn seiner eygnen Melodey zu singen. Sonsten der Bluemleinmacher genandt. Gedruckt zu Augspurg, bey Johann Gottlieb Morhardt, Anno 1627.“

(zit. nach B I: 86f.)

1635 wird das Münchener Blatt in Luzern aufgelegt (B I: 94). Ohne Melodie steht es schon in Corners Gesangbuch von 1625 mit 27 Strophen (S. 669-73). Die Überschrift mit dem etwas seltsamen Nachsatz lautet: „Ein gar schoenes Lied von der heiligen Jungfrawen Regina/ex pia sed incerta traditione.“. Die Gegenüberstellung der ersten Strophe mit jener im WstLB soll die Variantenstruktur veranschaulichen:

Corner 1625

ES war eins Heyden Tochter/
die Gott beruffen hett/
zum Christlichen Glauben/
sein Gnad er an jr thet/
Sie thet sich hoch verwundern/
wer all ding machet so schoen:
Jhr Vatter das nicht kundte/
wiewol er der gewaltigst war.

WstLB

Es war einß Heidn Tochter,
die gott firsächen het.
Zum Christlichen glauben,
groß gnad Er mit Jhr thet,
sÿe That sich sehr Verwundern,
wer alle ding gemacht,
Jhr Vatter dz nicht khunte,
Vnd doch der mächtigst wer.

Die übrigen Strophen lassen sich wie folgt zuordnen: 2=3, 3=2, 4-8=5-9, 9+10=neu, 11=12, 12-27=14-29. Neunte und zehnte Strophe sind bei ähnlichem Inhalt anders formuliert. Zusätzlich hat das WstLB die vierte (*Die Jungfrau sah die Blümlein an*) und die dreizehnte Strophe (*Die Jungfrau ging gar balde*). Wie weit sich die beiden Texte voneinander distanzieren können, veranschaulicht die 19. (bzw. 21.) Strophe:

Corner 1625

Jch sah ihn mit mein Augen/

WstLB

Jhr habt Jhn eingelassen,

⁴⁹ Bei Erk-Böhme ist von 1609 die Rede (EB III: 818).

wol durch die Portn eingehn/
 gebt mir jhn wider herausser/
 ich wil jhn von euch han:
 Gebt mir jhn wider here/
 den liebsten Juengling mein/
 sonst kosts euch ewer Ehre/
 ich sags dem Vatter mein.

dz sag ich eüch fürwar,
 ich sah Jhn mit mein Augen,
 wol durch die Portn gahn,
 gebt mir Jhn baldt heraußer,
 den liebsten Herrn mein,
 wer alle welt mein Eigen,
 ich wolt sÿe lassen sein.

Mit Melodie stattet Corner den Text erst in der *Geistlichen Nachtigall* von 1649 aus (siehe B II: 196).

Auf einem nicht näher bezeichneten Einzeldruck [des 17. Jahrhunderts?] sind 29 Strophen wiedergegeben (B III: 326).

Aus dem Schönhengsterland ist eine Version mit sieben Strophen à vier Zeilen überliefert.⁵⁰ Der Text, übertitelt mit „Jesus und das Heidenmädchen“, ist somit stark reduziert. Er verliert seinen erzählend-balladesken Charakter zu Gunsten aphoristischer Metaphorik. Das schon damals wohl etwas antiquiert wirkende Attribut Jesu als der „Blümleinmacher“ entfällt. Im *Zupfgeigenhansel* von 1919 (S. 110)⁵¹ stehen ebenfalls sieben Strophen, doch entfernt sich das Lied *Regina wollt in Garten gehn* inhaltlich noch mehr von jenem im WstLB. Jesus agiert hier als der „himmlische Maler“.

5. Resümee

Für zehn der insgesamt 28 geistlichen Lieder konnten keine weiteren Nachweise erbracht werden. Es handelt sich um zwei Liedblöcke (Nr. VI bis IX und XVIII bis XXI) sowie um die Lieder Nr. I und XXIII. Von den 18 beschriebenen Liedern sind jeweils sechs seit dem 17. und 18. Jahrhundert belegbar. Seit dem 16. Jahrhundert sind drei Lieder, seit dem 15. Jahrhundert weitere zwei bekannt. Das älteste Lied des WstLB, *Christ ist erstanden* (XIII), stammt in seiner ursprünglichen Form aus dem 12. Jahrhundert. Das Liederbuch wurde bisher auf das 17. Jahrhundert datiert. Wie gezeigt wurde, lassen schon etwa sechs davon (nämlich jene aus dem 18. Jahrhundert) den Schluss auf eine derartig frühe Datierung nicht zu. Außerdem weist so manche Variante eines bis ins 17. Jahrhundert oder weiter zurückverfolgbaren Liedes eher auf eine spätere Übernahme [z.B. *Ein Jungfrau zart* (II) oder *Wann wird doch mein Jesus kommen* (V)]. Wie in Kapitel 2 bereits anhand der Schriftenvielfalt verdeutlicht wurde, dürfte es sich bei den geistlichen Liedern um ein Kompilat von Einzelbelegen handeln, die das Repertoire eines größeren Zeitraumes umschließen. Dass das erste Drit-

⁵⁰ DVA, Sign. B 43254. Das Lied ist eine Abschrift aus dem Aufsatz „Volkslieder aus dem nördlichsten Schönhengsterland (Dreihöf, Lichwe, Tschernowie)“, in: *Mitteilungen zur Volks- und Heimatkunde des Schönhengster Landes* 1925 (Jg. 21), S. 5-32. Hier S. 26.

⁵¹ Hrsg. von Hans Breuer, „unter Mitwirkung vieler Wandervögel“. Leipzig, Verlag Friedrich Hofmeister, 65. Auflage.

tel des Liederbuches mit vorwiegend weltlichem Repertoire bzw. Lieder aus dem addierten Abschnitt bereits im 17. Jahrhundert niedergeschrieben wurde, ist durchaus wahrscheinlich.⁵²

Am umfangreichsten sind die Marienlieder mit acht Titeln vertreten. Neben zwei Maria Hilf-Liedern (I, XXV) oder dem *Ave Maria klare* (XXVII) findet sich auch das Marienwallfahrtslied *O milde Jungfrau, wie so reich* (III), das mit der Schlussstrophe *Nun stehn wir auf und reisen fort* als solches ausgewiesen ist. Mit jeweils vier Liedern sind der Weihnachtsfestkreis sowie die Passionszeit abgedeckt, wobei es sich in diesem Fall wie schon bei den Marienliedern um keine geschlossenen Liedgruppen handelt. Heute noch bekannt ist vor allem *Ist uns ein Rosen entsprungen* (X) – hier mit einem sonst bisher nirgendwo nachweisbaren Incipit. *Ich komme zur Krippen, holdseliges Kind* (XX) ist dem Text nach zu schließen beim Kindelwiegen gesungen worden. Für Ostern ist das berühmte *Christ ist erstanden* in einer um 1600 regional gebräuchlichen Variante dokumentiert. Diesem Gesang folgen unmittelbar ein Heiliggeist- und ein Sakramentslied. Sie sind daher wahrscheinlich für das Pfingst- und Fronleichnamfest bestimmt.⁵³ Von den drei Jesusliedern (XX, XXVI, XXX) ist jenes von Jesus ‚dem Blümleinmacher‘ mit 29 Strophen das umfangreichste geistliche Lied des Gesangbuches. Drei Lieder haben einen eher allgemein gehaltenen Inhalt (XVI, XXII, XXIII). Ein Lied ist an Gott als Beschützer gerichtet [*Ob mich schon die Menschen hassen* (XXI)]. *Wann wird doch mein Jesus kommen* ist eine Klage in Dialogform – ein Leidender spricht zu Jesus –, die mit Trost und Zuversicht durch die Fürsprache Jesu ausklingt. Auch eines der Marienlieder, nämlich *Maria, erlaub mir in Himmel zu gehen* (IV), ist als Wechselrede konzipiert: Mariander ist auf der Suche nach der Strasse zu den himmlischen Freuden. Schließlich bekommt er den „Schlüssel zum Leben“ aus der Hand Marias.

Literaturliste

- BÄUMKER, Wilhelm 1883-1911
Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts. 4 Bände. Freiburg. Nachdruck. Hildesheim: Georg Olms, 1962.
- ERK, Ludwig, und Franz Magnus BÖHME 1925
Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. 2. Auflage. 3. Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- FISCHER, Albert Friedrich Wilhelm 1879

⁵² Dr. Manfred Rupert vom Tiroler Landesarchiv konnte durch seine Einsichtnahme in das Original freundlicherweise bestätigen, dass die verschiedenen Schrifttypen einmal auf das 17., das andere Mal auf das 18. Jahrhundert verweisen.

⁵³ Was auch der Zusatz zum Liedtitel *Komm heiliger Geist mit deiner Gnad* zu bestätigen scheint: „Am Sonntag in der octäv“.

Kirchenlieder=Lexicon. Hymnologisch=literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Uebersicht der Liederdichter. Zweite Hälfte. Gotha: Friedrich Andreas Perthes.

- KEHREIN, Joseph 1859-1863

Katholische Kirchenlieder, Hymnen, Psalmen. Aus den ältesten deutschen gedruckten Gesang- und Gebetbüchern. 3 Bände. Würzburg: o. V. Reprint. Hildesheim: Georg Olms, 1965.

- STALMANN, Joachim (Hg.) 1993-1999

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680.* Band 1/1-3: *Die Melodien bis 1570.* Kassel etc.: Bärenreiter.

- WACKERNAGEL, Philipp 1864-1877

Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. Mit Berücksichtigung der deutschen kirchlichen Liederdichtung im weiteren Sinne und der lateinischen von Hilarius bis Georg Fabricius und Wolfgang Amonius. 5 Bände. Leipzig: B.G. Teubner.

- ZAHN, Johannes 1889-1893

Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder. 6 Bände. Gütersloh. Reprint. Hildesheim: Georg Olms, 1997.

Sigvald Tveit

Singing in Conservative Protestant Congregations

All over the Christian world you have the polarization between the liberal or radical on one side and the conservative on the other. You may find this polarization happening in different aspects: theological, morally, concerning liturgical issues, and issues related to life style, church buildings, music and so on.

This article deals with conservative Protestant groups in Denmark and Norway, which in all respects want to keep the tradition and the values connected to that tradition.

1. Denmark and Norway – Historical and Religious Similarities

Firstly, Denmark and Norway were connected to each other for 434 years, from 1380 through 1814, under the same king. This means that many of the traditions are closely linked to each other. The clergy, and many of the other authorities who had positions in Norway, were either Danes or they were Norwegians educated in Denmark. The Norwegian written language, which in the Medieval time was rather close to the Icelandic language of today, gradually disappeared and was replaced by Danish.

Secondly, the majority of the Christian activities in these two countries have occurred within the state church, which for many years was the only frame for organized religious activity. Except for devotions in the homes people could not gather for religious meetings outside the church without being lead by a minister. This was especially true between 1741 and 1842 when there was a law articulating this specifically (“Konventikkelplakaten”).

Thirdly, the state churches were first – until the Reformation – of course Roman Catholic. After the Reformation they became Lutheran, like the rest of the Nordic countries. This means that the service structure was the same in the two countries, as were the hymnals.

The ties to Denmark were broken in 1814 and Norway has been connected to Sweden until 1905. Except during the time of the Second World War, it has been a free nation since then.

2. Kingo’s Hymnal

In 1699 a very important hymnal was published in Denmark-Norway, called Kingo's Hymnal.¹ The Danish bishop Thomas Hansen Kingo (1634-1703) had in 1689, after a commission from the king, published a hymnal, which was withdrawn almost immediately. The one from 1699 was edited by a committee, but it contained 86 of Kingo's hymns so it has been called "Kingos salmebok" ("Kingo's hymnal") ever since. This hymnal is strongly characterized by the Baroque era, the time when the Orthodoxy was the leading theological trend. Though there were many hymnals around at that time, Kingo's hymnal immediately became not only authorized for the church, but it was also very appreciated and became the ultimate hymnal in Denmark-Norway for several generations.

Although the Danish bishops Erik Pontoppidan (1698-1764) and Hans Adolph Brorson (1694-1764) published hymns and hymnals during the eighteenth century, it was not until the end of the century that Norway got new authorized hymnals. The first was Guldberg's hymnal in 1778, the next was "Evangelisk-kristelig Psalmebog"² in 1798. But the first of these was very much influenced by Super-naturalism, the second of the Enlightenment or Rationalistic philosophy or faith. Except for some of the clergy, none of these theological directions really had any serious impact on the Danish and the Norwegian laymen - i.e., on the active congregation. These people were instead strongly influenced by the Pietistic movement, which had Brorson as the most prominent hymn writer. But Brorson was poorly represented in these two hymnals, both because there were few by him and because the few one can find there were changed according to the theological taste of the new era.

In the nineteenth century there have been several revivals in Denmark and Norway and an increasing awareness and criticism of these two aforementioned hymnals. The new revivals were influenced by the older theological directions, the Orthodoxy and the Pietism. Some of these impulses led to establishments of either free churches or other more or less organized groups within the state churches. In these congregations, the hymnals from the end of the eighteenth century were not acceptable. As a result, many of these groups kept - or went back to - Kingo's Hymnal.

The following parts of this paper concentrate mainly on four groups in Denmark and four in Norway.

2.1 The Laestadians

From the middle of the nineteenth century, the Swedish minister Lars Levi Læstadius (1800-1861) was the origin of a great revival in the northern part of

¹ Its official name is "Dend Forordnede Ny Kirke-Psalme-Bog...til Trykken befordred af Thomas Kingo"/ "The Prescribed New Church Hymnal [...] Delivered for Printing by Thomas Kingo".

² Evangelical-Christian Hymnal.

Finland, Sweden and Norway, especially among the Sami people. Laestadianism is still very strong in the North. They do not use Kingo's hymnal, but rather M.B. Landstad's hymnal³ (1869) or M.B. Landstad's revised hymnal⁴ (1924). Before 1869 Guldberg's hymnal (1778) was their preferred hymnal.

Their congregational singing is characterized by slow tempi, glissandi and anticipations. Many groups sing a cappella, but some use organ, especially at the great gatherings which can gather up to 80,000 people. The organ does not really lead the singing though. It is softly registered so it is functioning mostly as a means of tying the singing together. The melodies are mostly from the authorized hymnals, though with some slight alterations here and there.

There are also Laestadian congregations in Midwest states of the US. Some of these sing without organ accompaniment. Their hymnal tradition is, however, rather open. Besides the traditional Lutheran repertoire, they also sing some of the other typical American hymns.

It is difficult to know how many people there are who claim to be Laestadians, but it has been estimated to be on the order of 170,000 people worldwide.⁵

2.2 Det Almindelige Samfund

In the south of Norway, in the towns of Kristiansand and Egersund, denominations were established in 1890 called "Menigheten Samfundet"⁶. In 1901 there was a dissension and a branch of the denomination established themselves as "Det Almindelige Samfund"⁷. In 1952, there was once again a split-up, and the name of the new group became "Det Almindelige Lutherske Samfund"⁸. These three denominations have in total approximately 2000 members. All three denominations are rather similar in all respects. For example, they are strong conservative Lutherans, they have their own schools for their children ("Det Almindelige Lutherske Samfund" – though they no longer exist), and they still sing from the more than 300 years old Kingo's Hymnal!

The melodies to Kingo's hymnal were presented the same year (1699) in Kingo's "gradual"⁹, but the harmonizations of the tunes were not given there. In order to have the possibility of using organ accompaniment, they used "L.M. Lindemans Korallbog", a hymn tune collection published 178 years after Kingo's gradual and with text versions other than Kingo's. Consequently, the amount of

³ M.B. Landstads "Kirkesalmebog".

⁴ M.B. Landstads Kirkesalmebok revidert og forøket.

⁵ Perusta, No. 1/2000, 27-31. (Finish periodical).

⁶ The Congregation "The Community".

⁷ "The Ordinary Community".

⁸ "The Ordinary Lutheran Community".

⁹ A version of Kingo's hymnal which also contained the melody lines.

syllables are not exactly the same, a problem they have had to cope with since the congregations were established.¹⁰

However, "Det Almindelige Samfund" has among its members a family who has kept a unique melody tradition. It is obvious that the origin of this singing tradition, though influenced by Lindeman, comes from Kingo's gradual. Unlike the mother church, "Menigheten Samfundet", this denomination did not use instrumental accompaniment for the congregation - founded in 1901 - until 1983, when an organ was installed in their church. Nobody in this congregation has really been aware of how this tradition has been kept, so how and when it has been established is therefore difficult to know. The tradition is probably from the time before the congregation was founded.

Now some hymn tune versions from "Det Almindelige Samfund" shall be examined. At first glance, the first example, the hymn "Ach HErre from" does not seem to have any connection between the version from Kingo's gradual and the one from "Det Almindelige Samfund". If we transpose one of them, however, we see some similarities here and there. The beginning of the tune is very different, but it seems like the beginning of the version from "Det Almindelige Samfund" is creating a sequence with the second line. The last part of the tune is also rather similar, but now according to the transposition. Also added is a version from the valley of Valdres. Here the similarity with the Kingo version is obvious. It is just more embellished.

¹⁰ However, in recent years both "Menigheten Samfundet" and "Det Almindelige Samfund" have produced new versions of Kingo's hymnal, where they have updated the language to a certain extent, mainly the orthography, and revised the text so it better fitted to Lindeman's hymnal.

Ach HERre from

Lyrics: Oermer 1804
Melody: Gøttersloh

Det Alm. Samf.
Kingo's Graduale
Folk tone Valdres

Ak Her - re from, Hvor stor' og grum' Er
mi - ne be - gang - - ne Syn - der! Ei
no - gen Mand, Mig hjæl - pe kan, I
den - ne Ver - - den Jeg fin - der.

In the next hymn, “En hver som Troer”, the beginning is very different if you compare the version from Kingo’s gradual and the one from “Det Almindelige Samfund”. Again, you have to transpose in order to see the similarity. As before, the beginning of the “Det Almindelige Samfund” version is very different from Kingo, but after a while they fit rather well together. Again, the Valdres version definitely is derived from Kingo, only more embellished, just like the former.

En hver som Troer

Norsk Salmebok: Guds Søn er kommet til oss ned

Lyrics: Kingo
Mel.: Mainz 1410/
Nürnberg 1523

Det Alm. Samf.
Kingo's
graduale
Lindeman and
Norsk Koralbok
Folk tune
Valdres

En hver, som tror og

2

bli - ver døbt, Han skal vist sa - lig bli - ve. Thi
bli - ver Døbt/ Hand skal vist Sa - lig bli - ve/ Thi
bli - ver døbt, Han skal vist sa - lig bli - ve Thi

5

han ved Je - su Blod er kjøbt, Som
hand ved JE - su Blood er kjøbt/ Som
han ved Je - su Blod er kjøbt, Som

7 vil sig ham ind - li - ve, og blandt Guds
 vil sig ham ind - lif ve/ Og blant Guds
 vil sig ham ind - li - ve, og blandt Guds

10 Børns det hel - lig Tul Til
 Børns det hel - lig Tul TU
 Børns det hel - li - lig Tul Til

13 Him - me - ri - ges Æ - res Val Med
 Him - me - ri - ges Æ - res Val Med
 Him - me - ri - ges Æ - res Val Med

16 Ro - sens Blod Ind skri - - ve.
 Ro - sen Blood ind - skri - ve.
 Ro - sens Blod ind - skri - ve.

2.3 The “Strong Jutlanders” and “The Evangelical Lutheran Free Church of Denmark”

The so-called “Strong Jutlanders” was a group within the Danish State church, which no longer exists as an organized group. In fact, they have never been so either, but quite a few inhabitants of the area around the towns Horsens and

Løsning on east Jylland (Jutland) had such a strong impact on the official church that their form of Christianity dominated the area for several generations. They established elementary schools for the children in 1810 and held the rule of observance of the Sunday very strongly. They therefore grounded their own dairies, which were closed on holidays. Up to the 1960s, Kingo's hymnal was used in the service in the state churches in the area where they had their influence.

Today, there is a little museum about "The strong Jutlanders" in their former schoolhouse in Østre Snede, a village close to Horsens. But quite a few Danes regard themselves as descendants of this movement and are grateful for the values, which the "Strong Jutlanders" took care of.

Also, "The Evangelical-Lutheran Free Church of Denmark", which was founded in 1855, used Kingo's hymnal up to the 1980s.

2.4 Kristelig Lutheransk Trossamfund

The most interesting of all groups we have mentioned until now, is the "Kristelig Lutheransk Trossamfund"¹¹ close to Herning in Jutland. This is a unique denomination. They have been keeping their traditions very well and they have their own school for the children. Parochial schools are not common in Scandinavia. In this denomination the minister does not preach. Instead, he reads from Martin Luther's two sermons for the given Sunday: one on the epistle and the other on the gospel. The denomination has approximately 200 members.

All the groups presented so far are, in addition to the Orthodox theology, also influenced by the Pietistic movement. "Kristelig Lutheransk Trossamfund" is not. It has its heritage from the Reformation century and from the time of the Orthodoxy - i.e., from the sixteenth and the seventeenth century. And, of course, they sing from Kingo's hymnal!

They have no instrumental accompaniment and sing a cappella lead by a choir-leader. He sings alone the first, or the first few, syllables; then the congregation joins. The singing form is very fascinating. The rhythmical pulse is very free, but the congregation sings though rather homogeneously. Some of the melodies have their roots in Kingo's gradual, but some others have been impossible to trace their origin. Most of the melodies are major. Some, though, are built on the church modes.¹²

Their way of singing is very strange compared to the usual congregation singing elsewhere in the Nordic countries. The tempo is slow, and both the rhythmical and melodic shapes are very flexible and plastic. Their melody

¹¹ Christian Lutheran Faith Community.

¹² Or one could say they are major or minor and end on a different tone than the Tonic.

forms are oligotonic – i.e., two notes on each syllable¹³. Sometimes these subdivisions sound like one in jazz articulation calls “drops” or “ghost notes” and they are articulated like those in the examples here.

It is noteworthy that the singing in spite of these “irregularities” sounds rather homogeneously and precise since the amount of syllables from stanza to stanza are irregular in Kingo’s hymnal. The congregation concentrates obviously on the text so it works rather well.

We will also here compare some of the melody versions from “Kristelig Lutheransk Trossamfund” with Kingo’s gradual:

<p>Vor Hære Jesus Krist Hvad kan os komme Gud Hellig Aand!</p>	<p>Lyrics: Unknown Lyrics: Unknown Lyrics: B. Ringwald 1581</p>	<p>Mel: J Klug 1535</p>
--	---	-------------------------

Kr.-Luth

Kingo's Graduale

Vor Hære JE-sus Christ Guds Søqn/ Hand

korn til Ver-den he-re. Be-viis-tesin Naa-dæmod

Mennis-kens kjæqn/ Mæd si-ne Jer-tegnog læ-re; Thi

læ-betill han-næraf al-le Land/ Baade-unge og gam-le,

kvin-næog Mand/ Ville hielp af han-hem ha-ve.

¹³ Luigi Agustoni: Gregorianischer Choral, in: Musik im Gottesdienst. Ein Handbuch zur Grundausbildung in der katholischen Kirchenmusik, Band 1: Historische Grundlagen. Liturgik, Liturgiegesang/ hrsg. v. Hans Musch. Regensburg 1994, S. 271.

In every phrase ending, the two versions are similar and the contour of the melody is rather similar as well. But the version from "Kristelig Lutheransk Trossamfund" is more embellished and is characterized by the aforementioned special design of the oligotones.

Af Adams Fald

Lyrics: L. Spengler 1524
Met.: Secular (1525)

Kingo's
Graduale

Kr.-
Luth

Af A - dams fald er plæt for - derv'd

Ald vor Na - tuur og Sin - de/

Dend Synds For - gift er paa os arfv'd/

At vi maa plæt for - svin - de

U - den Chris - ti Trøst/ der

U - den Chris - ti Trøst/ der

24
os for - læst haf - ver fra dend sto - re

24
os for - læst haf - ver fra dend sto - re

29
Ska - de/ Der i A - dam

29
Ska - de/ Der i A - dam

34
os al - le kom/ Guds

34
os al - le kom/ Guds

38
Vre - de paa os lag - de.

38
Vre - de paa os lag - de.

In "Af Adams Fald", the version from "Kristelig Lutheransk Trossamfund" has many similarities with Kingo. But again we see more embellishments. It is remarkable that the two melodies sometimes are a fourth or a fifth apart!

Just like the versions from "Det Almindelige Samfund", we again have to transpose in order to see the similarities in the hymn "O Egtestand".

O Egtestand Kingo 1689
I Jesu Navn Johan Fredericksøn 1645

English tune/Kingo's graduale 1699

Kingo's Graduale

O Eg-te-stand/ Du høi - lyck - sa - lig est/ Naar

Kr.-Luth

O Eg - te - stand/ Du høi - lyck - sa - lig est/ Naar

3

Gud og Mand Din JE - sus by - des kand Til din kier - lig bryl -

5

Gud og Mand Din JE - sus by - des kand Til din kier - lig bryl -

9

lups Fest. Thi der som midt i din Fryd En u - lyd Af

9

lups Fest. Thi der som midt i din Fryd En u - lyd Af

12

Kor - set fal - der ind/ Som tryc - ker Siel og Sind/ Fattes

12

Kor - set fal - der ind/ Som tryc - ker Siel og Sind/ Fat -

16

Viin og Glæ - de - stand/ Og dit Kar er fuld af Vand/ Je - sus

16

tes Viin og Glæ - de - stand/ Og dit Kar er fuld af Vand/ Je - sus

18

dig dog Hiel - - - pe kand.

18

dig dog Hiel - - - pe kand.

2.5 The Faeroe Traditions

The Faeroe Islands are also a part of Denmark. Due to their special landscape – several small islands and rather steep hills – the contact between people has been rather limited. As a result, specific villages have developed a very special singing tradition, which may be very old. Like in mainland Denmark and Norway, Kingo's hymnal has been very important on the Faeroe Islands as

well. This special traditional congregation singing is usually called “Kingo-singing” or simply “Kingo”, also when it has nothing to do with Kingo or his hymnal.

Maybe the most peculiar congregational singing we find in the Nordic countries is in the little Faeroe village Tjørnuvík. Up to the 1950s, their old traditional singing was kept, and we have recordings of that time. In recent years a group from the same village has taken the tradition up again and learned the tunes and the singing form from the tapes.

When examining the following tune, the root of the scale together with the second and fifth seems “pure” according to the overtone series. But all the other intervals seem to vary. This is an impression we also have in Norwegian folk music.

In the music example the version of this hymn from Kingo’s gradual is added. There is not any striking similarity, but it seems that there is a connection:

Naar jeg betænker
/Mit Haab og Trøst

Kingo's Hymnal
nr 248 (Tekst: P. Nielsson?)
and 47 (Tekst: R. H. Rerav?)
Mel.: Thomsson 1569

The image shows a musical score with two parts: 'Tune from The Faeroe Islands' and 'Kingo's gradual'. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Danish. The traditional tune is on a single staff, while Kingo's gradual is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes.

Tune from The Faeroe Islands

Naar jeg be - - - ten - ker den
Tid og Som jeg af
Tid al og Til Stund, lid Som Til jeg Gud af staa
Ver - den skal fa - - - Mit
Ver - den stor skal Tryk - - - re, ge. Mit Her

Kingo's gradual

Naar Mit Haab og be - - - ten - ker den
Hjer - te sig try - der saa man - ge - -
Hjer - ren - ter sig fry - der saa fast, man mild - ge og
Som Fug - len ved Da - gen den
lund blid, Som Paa Fug - lens ved Gud Da vil - gen jeg den

16. kla - - - - re. Det er den byg - - - - ge, Det At er han den sin

19. Dag, Da all min Klag, Min Dag, Søn Da all høi - es - min te Klag, Thron Min For

22. Sor - rig og Jam - mer faar En - - - - Sor mig - rig og lod Jam - mer faar set En - - - -

25. Til Glæ - den sød I de; re, Til Der Glæ - - - - den sød Død Af

28. Ab - ra - hams Sjæl Kom - mer jeg fra Ab - ra - hams kens Sjæl Nød Kom - mer Mig jeg tør fra til

31. det - te E - - - - len - - - - det - - - - te E - - - - len - - - - de - re.

In the last music example we compare several versions of the same tune. There are several variations, but the end note of the different lines are usually the same.

O Kieriste Siæl Lyrics: Kingo. Med Sorgen og Klagen Lyrics: A. Prudentius.

Norsk salmebok: Lat sorga og klaga di silne

Mel: J. Klug 1542

Kingo's Graduale

Lindeman and Norsk Koralbok

Kr. Luth.

Det Alm. Samf.

O kie - ris - te Siæl/ op at Vaa - ge/ Thi

O kjæ - res - te Sjæl, op at vaa - ge, Thi

O kjæ - res - te Sjæl, op at vaa - ge, Thi

O kjæ - res - te Sjæl, op at vaa - ge, Thi

Dø - dens og Helf - ve - des Taa - ge Ved JE - su Død alt er for -

Dø - dens og Hel - ve - des Taa - ge Ved Je - su Død alt er for -

Dø - dens og Hel - ve - des Taa - ge Ved Je - su Død alt er for -

svu - den, Og Sei - e - ren e - vig er vuu - den.

svu - den, Og Sei - e - ren e - vig er vuu - den.

svu - den, Og Sei - e - ren e - vig er vuu - den.

3. Conclusion

The question is: how can we know anything about congregational singing in earlier days before we had sufficient equipment for recording? The answer has to be: the closest we can come is to go to groups who define themselves as conservative, to those who will try to keep their tradition unchanged. It is these types of congregations that this paper has dealt with.

Beiträge

aus

Halifax

Frank Burch Brown

Wie beweglich ist das Fest?

1. Gemeinsames Singen des Lobgesangs

Es ist mir eine Ehre, vor dieser internationalen Konferenz über Gemeindegesang zu referieren. Ich hatte zweimal die Gelegenheit, in Kirchen als „Hauskomponist“ (*Composer-in-residence*) zu fungieren, und beide Male stellte ich fest, dass es zu meinen lohnendsten, aber auch anspruchsvollsten Aufgaben gehörte, Lieder für die Gemeinde zu schreiben. Wer von Ihnen mit dem Studium und der Praxis von Gemeindemusik zu tun hat, verdient meinen höchsten Respekt und Bewunderung!

Die meisten von uns haben wohl bemerkt, wie bei jenen seltenen Gelegenheiten, wenn Menschen aus verschiedenen Teilen der Welt zusammenkommen und gemeinsam singen, die Grenzen, die uns normalerweise definieren, scheinbar plötzlich verwischt werden und sogar ganz verschwinden. Zu solchen Zeiten erleben wir vielleicht dieses gemeinsame Singen unterschiedlicher Christenvölker als einen Vorgeschmack des himmlischen Festmahles – das himmlische Fest, das in einem glorreichen Mahl die Erlösten aller Länder und Zeiten versammelt. Bei so einem Erlebnis sind wir durch keinerlei soziale und nationale Unterschiede, durch Rasse und Geschlecht getrennt. Unsere Stimmen geben unserem gemeinsamen Teilhaben am Leben Gottes Ausdruck.

Der berühmte Sonnengesang des Franz von Assisi aus dem 13. Jahrhundert, den er während einer schweren Krankheit am Ende seines Lebens schrieb, ruft zu Gemeindegesang in seiner weitesten und allumfassendsten Form auf. Die Version von William Draper (1855-1933), „*All Creatures of Our God and King*“ („Gottes Geschöpfe, kommt zuhauf“ – EG 514), erhöht den Originaltext zum Gesang der ganzen Schöpfung und der Gemeinschaft aller Dinge in Gott. Der heilige Franz, der seine italienische Muttersprache verwendete (im umbrischen Dialekt), ruft auf zum Lob Gottes **mit** (cum) und **durch** alle geschaffenen Dinge – vor allem Bruder Sonne, dann Schwester Mond [N.B.: im Englischen ist „sun“ maskulin und „moon“ feminin], aber auch Bruder Wind und Schwester Wasser, Bruder Feuer und Schwester Erde und so weiter. Er richtet die Worte seines Liedes direkt an Gott: „*Altissimu, omnipotente bonignore*“ („*Exalted, most powerful Lord ... / May you be praised with all your creations, especially Brother Sun; ... / May you be praised through Sister Moon and the stars*“ (Erhöhter, allmächtiger Herr ... / Sei gelobt mit deiner ganzen Schöpfung, besonders Bruder Sonne ... / Sei gelobt durch Schwester Mond und die Sterne).

In seiner Version von 1925, die gewöhnlich zu Vaughan Williams' Satz von „Lasst uns erfreuen“ gesungen wird, richtet sich William Draper nicht mehr an Gott, sondern an die Geschöpfe und die ganze Schöpfung Gottes: „*All creatures of our God and King, / Lift up your voice and with us sing, / O praise ye! Alleluia!*“

(Alle Geschöpfe unseres Gottes und Königs, / erhebt eure Stimmen und singt mit uns, o preist ihn! Halleluja!). Es ist nur eine geringe Änderung. Drapers Übertragung folgt dem Vorbild des 148. Psalms, der auch Franz von Assisi vorgeschwebt haben muss. Und Drapers Version bleibt im Sinne dessen, der den Vögeln predigte und sich mit dem räuberischen Wolf befreundete. Aber indem Draper die Geschöpfe Gottes anspricht und sie auffordert, mit uns Gottes Lob zu singen, wirft seine Version eine Frage auf, an die man bei dem Original kaum gedacht hätte, nämlich: Wenn wir all die vielen verschiedenen Völker und Geschöpfe zum Lob Gottes aufrufen, wie können die uns denn verstehen? Schließlich verwenden wir unsere eigene Sprache und nicht die ihre.

Es ist anzunehmen, dass die Tatsache, dass Gottes Geschöpfe in Gebet und Lob ganz unterschiedliche Sprachen sprechen, für Gott natürlich kein Problem ist. Wir können mit Sicherheit annehmen, dass Gott, der uns alle besser kennt als wir uns selber, keinen Dolmetscher braucht. Es ist unser Problem. In dem Augenblick, in dem wir der ganzen Welt verkündigen, das wir gemeinsam Gott loben wollen, müssen wir uns notwendigerweise auf unsere eigene Sprache, Kultur und Gottesbegriffe verlassen. Das aber kann abstoßen anstatt anziehen und es besteht die Gefahr, gerade das Erlebnis zu unterminieren, das wir am meisten mit anderen teilen wollen – die Erfahrung, im Gotteslob vereint zu sein. Wie können wir denn überhaupt wissen, ob wir alle Gott loben, wenn wir lauter verschiedene Sprachen sprechen und vielleicht ganz unterschiedliche Vorstellungen von Gott haben?

Das ist ein Rätsel oder eine Frustrierung, die einen kaum beim Singen des Originaltextes oder seiner englischen Übertragung befällt. Ich meine aber, dass das angedeutete Dilemma im täglichen Leben leider nur zu wirklich ist. Was uns stört, ist, dass es genau die Worte und Lieder sind, die wir anwenden, um andere zu Gottesdienst und gemeinschaftlicher Harmonie einzuladen, die ein Bewusstsein des Anders-Sein und der Trennung unter uns verursachen. Die Art und Weise, wie wir uns selbst unter Christen ausdrücken, kann die Botschaft, die wir vermitteln wollen, untergraben. Ganz abgesehen davon, dass in manchen Fällen, gleich welche Sprache oder Ausdrucksweise wir wählen, gewisse andere Menschen sie als unzulänglich oder unpassend ablehnen werden.

2. Disharmonie

Wir wollen das Problem etwas aktueller machen. Und wir wollen ehrlich sein. Ist es nicht der Fall, dass die Lieder, die wir am liebsten im Gottesdienst singen, gerade diejenigen sind, die am wenigsten gut bei vielen unserer Brüder und Schwestern in Christus ankommen? Und schmerzt es uns nicht, wenn andere unsere liebsten Lieder langweilig oder unpassend oder sonstwie anstößig finden? Und doch, wie uns vor langer Zeit der Philosoph Immanuel Kant darauf aufmerksam gemacht hat, gehört zum Erlebnis des Schönen unser Wissen darum, dass echte Schönheit unsere privaten Vorstellungen transzendiert. Wir erkennen, dass unser Schönheitsbegriff etwas Subjektives ist. Und trotzdem

meinen wir laut Kant, dass etwas, das wir als schön empfinden, allgemein geschätzt werden sollte. Theologen haben sogar behauptet, Quelle und letztes Ziel von Schönheit sei Gott, der Schöpfer von uns allen. Ist es dann nicht ironisch und bedenklich, dass wir beim Mitteilen gerade dessen, das wir für das Schönste und Heiligste und deshalb des Weitergebens wert halten, solche Schwierigkeiten haben! Gerade das „Fest“, das wir meinten, es könnte von einem Tag zu einem anderen, von einer Kultur zu einer anderen transportiert werden, gerade das Fest, das wir mit anderen zu begehen hofften, kann sich als etwas entpuppen, von dem wir nicht einfach annehmen können, dass es sich in jeder Weise und überall mit anderen feiern lässt.

Und so kommt es, dass das von Gott gegebene Bedürfnis, am Gemeindegesang aller Zeiten und Länder teilzunehmen, bald auf das Hauptproblem hinausläuft, das das Thema dieser Tagung ist. Es ist das Problem des Übersetzens und Weitergebens „von Generation zu Generation, und von Land zu Land“. (In der Tagungsbroschüre ist das natürlich nur als Thema, aber nicht als Problem benannt!)

Ein Aspekt des Problems im Weitergeben unserer Kirchenlieder hat damit zu tun, was die Theologen Endlichkeit (*finitude*) nennen. Wir sind zwangsläufig insofern begrenzt, als wir als Einzelne bestimmten Gemein- oder Ortschaften angehören, die alle ihre spezifische Sprache und Kultur haben. Es gibt aber noch eine weitere Schwierigkeit, die mehr damit zu tun hat, was wir einfach als Sünde bezeichnen wollen. Zu besonderen Anlässen dürfen wir die euphorische Erfahrung machen, im Zusammenklang mit einer großen Schar unterschiedlicher Stimmen das Lob Gottes zu erheben. In Kirche und Welt stehen wir allerdings täglich einer rauheren, dissonanten Wirklichkeit gegenüber. Wir hören Stimmen, die sich in Konflikt, Feindseligkeit und gegenseitiger Anklage erheben, oder Stimmen gesenkt in Furcht und nacktem Schrecken. Wir merken, wie Stimmen ungebührlich durch Beschämung oder Unterdrückung zum Schweigen gebracht werden. Wir entdecken auch, dass das Singen an sich, das zu den harmonischsten Betätigungen gehört, aggressiv und invasiv sein kann, und das sogar in der freien Natur, wenn Vögel ihre Nestplätze verteidigen. In früheren Zeiten klagten Katholiken, dass Lutheraner Musik dazu gebrauchten, um ihre Anhänger in die Hölle zu locken. In Frankreich sangen Huguenotten und Katholiken ihre jeweiligen christlichen Schlachtlieder, als sie sich zum bewaffneten Kampf gegeneinander vorbereiteten. In heutigen Kirchen werden Lieder als *contemporary* (zeitgemäß) und *traditional* (traditionell) beschildert und von ihren jeweiligen Anhängern als Panier in die *worship wars* (Gottesdienstkriege) getragen.

Wir beschäftigen uns natürlich nicht nur mit dem Singen, aber mit dem Singen als Teil eines umfassenderen Vorgangs kultureller Zwischenbeziehungen. Fragen von Weitergabe und Übersetzung, von Identität und Gemeinschaft gehören zu den aktuellsten Fragen unserer Zeit. Sie bestimmen alles, was wir tun. Sie bestimmen, ob wir gedeihen oder untergehen werden. In mancher Hinsicht ist es uns zu Nutze, dass die Welt kleiner wird durch die Schnelligkeit des

Transportwesens, elektronischer und digitaler Kommunikation, globalem Handel und religiösen und politischen Veränderungen. Das daraus entstehende vielschichtige globale Dorf spiegelt uns allen die Aussicht auf ein kulturell und geistlich reicheres Leben vor. Aber eine immer kleiner werdende Welt wie die unsere kann auch erschrecken. Wo unterschiedliche Kulturen in immer engeren Kontakt miteinander kommen, gibt es zumindest anfänglich eine Phase erhöhter Gefahr. Es kann zu Missverstehen, Ausnützung und Konflikt kommen. Sogar die Macht der Kommunikation kann leicht zur Macht der Unterdrückung degenerieren, sogar der Sabotage oder des Terrors. Die Geschichte vom Turm zu Babel macht es ganz deutlich, dass die bloße Fähigkeit, dieselbe Sprache zu sprechen, noch lang keine vollkommene Welt gewährleistet!

Offensichtlich gibt es enorme Fragenkomplexe was die Weitergabe von Kultur einschließlich christlicher Musik betrifft. Es ist deshalb sehr angepasst, dass diese Tagung eben das Thema von „Weitergabe und Übersetzung des Gemeindeliedes“ aufnimmt. Und noch mehr, nämlich die Art und Weise wie dieser Vorgang nicht nur regional sondern sehr breitgespannt „von Generation zu Generation und von Land zu Land“ vor sich geht.

Das Thema ist riesig und unsere Zeit ist beschränkt. Ich begann mit dem Lobgesang des Franz von Assisi. Ich begann mit dem Anliegen dieses Lobgesangs für die ganze Schöpfung, weil ich glaube, dass in einer Zeit, in der jede Gruppe verständlicherweise auf ihrer eigenen Identität und Stimme besteht, wir auch den tieferen religiösen Zweck des Gemeindegesangs im Auge behalten und pflegen müssen. Wir dürfen nicht vergessen, dass uns Gott aufruft, zu dem wahrhaft transformativen Gesang in unseren unterschiedlichen Weisen und möglicherweise in verschiedenen Stilarten und Sprachen beizutragen. Ich habe aber festgestellt, dass gemeinsames Singen nicht nur heißt, alle zum Mitmachen aufzufordern, ohne dabei Sachen der Kultur und des Kontexts zu beachten. Im Folgenden möchte ich zwei Faktoren untersuchen, die sich spezifisch auf das Schaffen und Weitergeben unserer Lieder beziehen: Erstens die Frage von Dichtung und Musik als Übersetzungen des Evangeliums und zweitens die Bedeutung dessen, was ich im Zusammenhang mit solchen Übersetzungen und Übertragungen *ecumenical taste* (ökumenischen Geschmack) nennen möchte.

3. Die Übersetzung von Glauben in Lied

Ich glaube, es war der amerikanische Dichter Robert Frost, der einmal bemerkt hat, dass das Dichterische dasjenige ist, das in Übersetzung verloren geht. Jede Übersetzung ist unvollkommen, besonders wenn es sich um Dichtkunst handelt. (Ich habe bemerkt, dass sich auch Witze nicht gut übersetzen lassen.) Wie dem auch sei, hebräische und griechische biblische Bücher – von den Psalmen bis zur Offenbarung des Johannes – versichern uns, dass die unvermeidliche Unvollkommenheit jeder menschlichen Übersetzung des göttlichen Gesangs keine Ursache zu letzter Verzweigung ist. Die sprachlichen und

kulturellen Unterschiede, die zwischen uns bestehen bleiben, brauchen uns letztendlich nicht trennen. Wir dürfen nicht vergessen, dass eine mögliche Abhilfe für die Verwirrung der Sprachen, die metaphorisch auf den Turmbau von Babel zurückgeht, durch das Pfingsterlebnis angedeutet ist. Damals waren Menschen aller Nationen von Erstaunen befallen, als die Botschaft der Apostel in ihrer eigenen Sprache vernahmen.

Was wäre aber, wenn wir ernstlich annähmen, dass das einzig Wesentliche für Glauben und religiöse Ausdrucksweise die **Dichtkunst** der Religion und die **Musik** des Glaubens sind? Ich sage das nicht nur im bildlichen Sinn. Ich frage mich, was geschehen würde, wenn wir überzeugt wären, dass ein Teil dessen, was den Kern unseres Glaubens ausmacht, sowohl künstlerisch wie ästhetisch wirklich am Besten in Dichtung und Musik verkörpert und weitergegeben wird. Das erste Buch Mose ist voll kunstvoll erzählter Geschichten. Die Psalmen und das Buch Hiob sind wunderbare Dichtungen. Jesus lehrte durch die Kunst der Gleichnisse. Die Hymnen der Kirche erklingen mit dem, was am christlichen Glauben besonders und belebend ist. Johann Sebastian Bach wird manchmal der „fünfte Evangelist“ genannt.

Sicherlich lässt sich diese Denkweise zu weit führen. Kunst kann manchmal als Religionsersatz dienen statt Teil des religiösen Lebens zu sein. Im 18. Jahrhundert bemerkte Alexander Pope (1688-1744) in seinem *Essay on Criticism* sehr scharfsinnig: „*Some to the church repair / Not for the doctrine but for the music there*“ (Manche zur Kirche sich begeben / nicht der Lehre sondern der Musik wegen). Trotzdem – und das ist hier mein Hauptanliegen – wenn Kirchenmusik wirklich gut ausgeführt wird, ist es gar nicht unchristlich, der Musik wegen zur Kirche zu gehen! Die Musik mag unter anderem gut und gern eine „Übersetzung“ und Interpretation von Schrift und Lehre liefern. In der Tat singen unsere Lieder von Gottes Schöpfung und Erlösung und sind Teilhaber derselben. So sind Dichtung und Musik nicht nur der Zuckerguss auf der Torte des Gottesdienstes, sondern auch ein organischer Bestandteil.

Sie könnten jetzt sagen, dass das nichts Neues sei. Luther und sogar Calvin schätzten den Gemeindegesang hoch ein. Dasselbe galt für viele Erweckungsprediger des 19. Jahrhunderts. Aber viele Theologen und Pfarrer haben es immer schwer gehabt, den allgemeinen Wert und Ort von Musik im christlichen Leben zu bestimmen. Sogenannte *mainline* [N.B.: Bezeichnung für historische Groß- oder Amtskirchen europäischer Herkunft] protestantische Fakultäten und Predigerseminare verlangen von ihren Studenten selten eine gründliche Kenntnis von Kirchenmusik und Hymnologie. Und in gewissen evangelikalen Kreisen ist es üblich, Kirchenlieder und Gospel Songs dazu zu verwenden, die Gemeinde vor der Predigt in Stimmung zu versetzen oder aber als bunte musikalische Verpackung des Evangeliums anzubieten.

Ich frage wieder, was wäre, wenn wir kirchliche Kunst, hier also den Gemeindegesang, auf eine andere Weise einordneten? Was geschähe, wenn wir wirklich der Überzeugung wären, dass Gesang ein Mittel sein kann, Glaubensinhalte in ein Medium zu übersetzen, dass sowohl Körper, Geist und Seele zu-

sammen anspricht? Ich habe bereits angedeutet, dass unter den richtigen Voraussetzungen der Akt des Singens an sich an das Pfingsterlebnis der ersten Christen erinnert ruft und dabei das himmlische Festmahl vorwegnimmt. Obwohl die Dichtkunst des Glaubens manchmal in der Übersetzung verloren geht, und das besonders in Prosaübersetzungen, eine echte musikalische Übertragung der Dichtkunst des Glaubens kann Sinn und Motivierung des Glaubens ins Leben rufen. So gesehen interpretiert und lebt Gemeindegesang was es heißt, Leib Christi in der Welt zu sein. Stimmt das nicht mit dem Selbstverständnis vieler Kirchenlieder überein?

4. Lieder über das Singen

Es ist eine Sache, wenn Theologen und Prediger über Gemeindegesang sprechen; es ist etwas ganz anderes, wenn man aus den Liedern selbst hört, was ihre Aufgabe ist. Wir wollen ein paar Minuten daran wenden, zu sehen, wie viele Kirchenlieder den tatsächlichen Gesang verschiedener Menschen und Geschöpfe sowohl als Symbol wie als Verkörperung einer von Gott gesegneten Gemeinde darstellen. Mit einer Anspielung auf den 148. Psalm (in der Art des heiligen Franz) ermahnt ein bekanntes englisches Lied: „*Let the Whole Creation Cry, 'Alleluia'*“ (Die ganze Schöpfung rufe „Halleluja“). Dann ist da die klassische Bereimung des 100. Psalms von William Kethe (gest. 1594), die traditionellerweise zu der Melodie „*Old 100th*“ (Der alte 100. [Psalm]) gesungen wurde: „*All people that on earth do dwell, / Sing to the Lord with cheerful voice; / Him serve with mirth, his praise forth tell, / Come ye before him and rejoice*“ (Alle Völker auf der Erde / singt dem Herrn mit freudiger Stimme; / dient ihm freudig, verkündigt sein Lob, / kommt vor sein Angesicht mit Freuden).

Andere Lieder wecken Vorstellungen eines vielstimmigen harmonischen Gesangs, indem sie nicht von den Psalmen sondern von der Offenbarung des Johannes ausgehen. In vielen sollen wir uns vorstellen, dass wir das himmlische Zion betreten und singend um den Thron Gottes stehen. In einem Lied heißt es: „*We're marching to Zion - beautiful, beautiful Zion*“ (Wir marschieren nach Zion, dem herrlichen, herrlichen Zion). Das beliebte alte amerikanische geistliche Volkslied „*Wondrous love*“ (Wundersame Liebe) ruft aus: „*To God and the Lamb / I will sing, I will sing ... / to God and to the Lamb / who is the great I am, / While millions join the theme, I will sing ...*“ (Gott und dem Lamm / will ich singen ... / Gott und dem Lamm / dem großen Ich Bin, / während Millionen einstimmen, will ich singen).

Wir sollten auch ein hervorragendes neues Lied zur Kenntnis nehmen, das vielen Anwesenden bekannt ist, nämlich Carl Daws „*As Newborn Stars Were Stirred to Song*“ (Als neugeborene Sterne in Gesang ausbrachen). Der Text spielt auf Bibelstellen vom 2. Buch Mose und Hiob bis Matthäus und Markus an und beschreibt, wie Musik zu allen Zeiten und an allen Orten hervorbricht, Ehrfurcht und Dankbarkeit erweckend und dem Glauben Stimme verleihend. Als

Beispiel sei hier die erste Strophe dieses Liedes in der Vertonung von John Karl Hirten genannt.

Alle diese Gemeindelieder versuchen, von Generation zu Generation und von Land zu Land Menschen anzusprechen und dabei keinen auszulassen. Sie tun das, indem sie Worte verwenden. Aber die Worte, die sie verwenden, sprechen von Singen, von Musik.

Ich meine, es ist kein Zufall, dass viele, wenn nicht die meisten Gedichte, die eine praktisch universelle Auswirkung anstreben, zum Singen gedacht sind – vertont zu werden. Auf ziemlich banaler Ebene erinnern sich manche vielleicht an die Coca Cola Reklame vor vielen Jahren, in der jugendliche Sänger sangen: „I'd love to teach the world to sing / in perfect harmony“ (Ich möchte so gerne die Welt lehren, in perfekter Harmonie zu singen). Das Lied endete, indem uns eine Cola als „the real thing“ (das einzig Wahre) angeboten wurde. Auf viel erhabenerer künstlerischer und geistlicher Ebene haben wir Schillers „An die Freude“, vertont von Beethoven im letzten Satz seiner Neunten Symphonie. Diese Ode war gewiss zum Singen gedacht und ist deutlich an die gesamte Menschheit gerichtet: „Seid umschlungen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt!“

Eines ist offensichtlich: wenn wir Menschen wollen, dass unsere Worte so weit hinausreichen als möglich und so der Welt weitergegeben und übersetzt werden, wir uns des Gesanges bedienen, d.h. Worte und Musik zusammen. Gewiss ist Musik an sich nicht eindeutig. Musik ohne Worte könnte nie den vollen Sinn des Evangeliums vermitteln, weil man nie genau weiß, was die Musik an sich bedeutet. Wenn sie aber mit Worten verbunden ist, dann öffnet sie eine einmalige Empfänglichkeit für den „erfühlten“ Sinn des Textes. Singen ergreift Körper und Phantasie, Herz wie auch Kopf. Das ist eines der großen Geschenke der Kunst und ganz besonders des Singens.

5. Multikulturelle Überlegungen

Eingangs sprachen wir von der Art, in der unsere geliebten Lieder von anderen nur zögernd oder gar nicht aufgenommen werden. Wir haben auch zugegeben, dass unser Singen nicht immer inklusiv und gütig ist, sondern exklusiv und aggressiv sein kann. Es wäre also besser, wenn wir uns nicht von dem transzendenten Element des Gemeindegesanges hinreißen lassen. Wir müssen auf die Erde zurück.

Es gibt kaum ein Lied, das nicht von irgendeinem legitimen Standpunkt aus von Menschen in anderen kulturellen Situationen oder anderer sozialer Schichten kritisiert werden kann. Der Lobgesang des heiligen Franz erscheint in einigen Gesangbüchern ohne Hinweis auf Sonne als Bruder oder Mond als Schwester, oder Feuer als Bruder und Wasser als Schwester. Manche heutigen Christen halten die Bezeichnungen von Bruder und Schwester als zu sexistisch und auch zu hierarchisch. Eine neue Version von William Kethes Bereimung des 100. Psalms heißt in der ersten Zeile: „*All people that on earth do dwell / Sing out your*

faith with cheerful voice“ (... / singt euren Glauben mit froher Stimme) statt: „*Sing to the Lord with cheerful voice*“ (Singt dem Herrn mit froher Stimme). Auf diese Weise wird die Gottheit nicht als männlicher Herrscher identifiziert. Dazu kommt, dass die Vertonung „*Old 100th*“ weitgehend von vielen Theologiestudenten als zu wenig freudig empfunden wird. Das ist zwar verständlich, sie scheinen sich aber nicht bewusst zu sein, dass die Freude der Anbetung Gottes mit Recht Ehrfurcht und Furcht beinhalten kann. Was Beethovens „An die Freude“ betrifft, so hat kein geringerer als Leo Tolstoi diese Ode abgelehnt, weil die Musik zu elitär sei, ein Grund, der mir unverständlich ist. Und fast jeder merkt heutzutage, dass Schiller in seinem Lobpreis der Bruderschaft aller Menschen unter der Vaterschaft Gottes das männliche Geschlecht als Repräsentant sowohl der Menschheit wie der Gottheit versteht.

Manche würden wohl gerne gegen die Kritiker Einspruch erheben. Zumindest in gewissen Fällen mag die Integrität der Kunst und die Dichtung des Originals seinen Leben-umformenden Sinn besser vermitteln als jeder Versuch einer politisch korrekten Version. Aber die Frage, wie man inklusiver und Ungerechtigkeit gegenüber einfühlsamer sein kann, ist eine ernste Frage. Das ist oft um so mehr der Fall, wenn man eine Stellung von Vorrecht oder Macht innehat.

Lassen Sie mich ein Beispiel aus einer anderen Kunstart geben. Im Jahre 2000 wurde der Nobelpreis für Literatur an den chinesischen Romanschriftsteller und Dramatiker Gao Xingjian verliehen. Es war das erste Mal, dass der Preis an einen Autor ging, dessen Muttersprache Chinesisch ist. Man hätte sich erwartet, dass dieser renommierte Preis in China sehr gefeiert werden würde. Das Gegenteil aber war der Fall; die Medien haben diese Nachricht so gut wie ignoriert. Dafür gab es zwei Gründe. Erstens waren Gao Xingjians Werke in China selbst nur wenig bekannt. Zweitens herrschte in jenen chinesischen literarischen Kreise, wo seine Werke bekannt waren, die allgemeine Ansicht, dass sie westliche Leser mehr ansprächen als chinesische. So äußerte sich ein chinesischer Kommentator wie folgt: „Die besten chinesischen Romane und Schriftsteller werden von westlichen Lesern nie akzeptiert werden, weil diese die Werke nach ihren eigenen Wertmaßstäben beurteilen. Gao Singjian ist dafür das beste Beispiel. Er wurde weder von Lesern in China noch in Taiwan als großer Romanschriftsteller anerkannt.“ Ein anderer, dreißigjähriger chinesischer Schriftsteller sagte: „Was für ein Witz! Ich hatte seinen Namen vorher nie gehört. Das ist ein Schlag ins Gesicht des chinesischen Volkes... Jin Yong (unser bester Romanschriftsteller) wird von westlichen Kritikern nicht anerkannt, weil er Phantasieromane mit einem merkwürdigen Gemisch von Göttern und Menschen schreibt.“

Nach der enormen weltweiten Popularität von *Lord of the Rings* und der Harry Potter Bücher bin ich nicht davon überzeugt, dass Phantasieromane außerhalb von Asien nicht gut ankommen. Es ist aber klar, dass der Nobelausschuss trotz aller guten Absichten einen schweren Fehler begangen hat. Weil der Ausschuss hauptsächlich aus westlichen Ländern besetzt ist, hat man

versäumt, sich dagegen vorzusehen, dass man ungewollt andere Wertmaßstäbe anlegen könnte als die Mehrzahl von Chinesen. Die Verleihung des Nobelpreises an einen chinesischen Schriftsteller wurde als Beschimpfung empfunden – genau das Gegenteil von dem, was beabsichtigt war.

Solange wir die unterschwelligsten Spannungen eines kulturellen Austausches nicht anerkennen, werden wir weiter schwere Fehler begehen. Und wir werden uns dessen gar nicht bewusst sein. Ganz gleich, wie sehr wir uns bemühen, ein gewisses Maß an solchen schweren Fehlern scheint sogar unvermeidlich zu sein. Es ist also wichtig, dass wir unsere eigenen Beweggründe und Voraussetzungen prüfen und genau auf den jeweiligen Kontext achten. Auch ist das Moment des Vertrauens sehr wichtig. Solange wir gegenseitig auf den guten Willen des Anderen vertrauen, werden wir den unbeabsichtigten Fehlern des Anderen nicht ungebührlich große Bedeutung zumessen.

Es gibt aber hier zwei verschiedene Vorgänge, die man nicht miteinander verwechseln darf. Der eine ist das Übersetzen und Weitergeben unserer eigenen Lieder, um sie anderen beizubringen. Der andere ist das Übersetzen und Übernehmen von Liedern anderer, um sie zu lernen und für uns zu nutzen. Der letztere Vorgang, obzwar nicht ohne seine Gefahren, ist Missbrauch und Missverstehen weniger unterworfen. Und selbst das „Stehlen“ dessen, was wir bei anderen Völkern für „gutes Zeug“ halten, stellt wenigstens eine Art Kompliment dar, da es immerhin zeigt, dass man das Gestohlene schätzt! Dagegen kann die Verbreitung seiner eigenen kulturellen Produkte in alle Welt als Herablassung oder Zwang verstanden werden, besonders wenn es aus einer größeren Machtstellung heraus geschieht.

Das Gute an dem allen ist, dass kultureller Austausch nicht nur mit Misstrauen betrachtet werden braucht, als ob er immer nur Zwang oder Ausnützung des Anderen wäre. Ich glaube nicht, dass jemand etwas dagegen einwendet, dass der nordamerikanische Komponist John Adams hispanische Motive und Texte in sein Weihnachtsoratorium *El Niño* (Der Knabe) integriert hat. Ganz im Gegenteil. Seit Jahrzehnten hat kein Passionsoratorium mehr allgemeinen Beifall geerntet als die Markuspassion von Osvaldo Golijov vom Jahre 2000. Als Sohn einer jüdisch orthodoxen Mutter und eines atheistischen russischen Vaters und aufgewachsen in einer römisch katholischen Umgebung in Argentinien ging Golijov mit folgender Überlegungen an diesen Auftrag heran: „Wie würde Jesus in Lateinamerika leben und handeln? Und wie würde Bach eine Passion komponieren, wenn er im ausgehenden 20. Jh in Südamerika lebte?“ Golijov benützte afrikanische Trommelrhythmen, denn afrikanische Sklaven waren nach Brasilien verschleppt worden und weil er sich vorstellte, dass der historische Jesus eher farbige als weiße Hautfarbe hatte. Wie ist das als ein Beispiel für multikulturelles Schaffen! [Hörbeispiel]

Beeinflussung geht in alle Richtungen auf eine Art, die, obwohl manchmal beunruhigend, auch euphorische Wirkung haben und ein neues Weltgefühl hervorrufen kann. Das sieht man in dem deutschen Film *Nirgendwo in Afrika*, der Geschichte deutscher Juden, die unter Hitlers Aufstieg zur Macht von

Deutschland nach Kenya flohen. In Kenya gefilmt, erhielt der Film einen Oskar für besten ausländischen Film von 2002. Die meisten von uns könnten nur schwer beurteilen, inwieweit Niki Reisers Filmmusik eingeborene kenyanische Musik respektiert, es geschieht jedenfalls auf eine Weise, die afrikanische und europäische Elemente abwechselt oder vermischt.

Wir mit unsern Wurzeln im sogenannten Westen sind uns bestimmt bewusst, wie leidenschaftlich westliche Musik in anderen Ländern übernommen wird. Einige der besten gegenwärtigen Aufnahmen von Bach Kantaten am Weltmarkt kommen vom Bach Collegium Japan unter der Leitung von Masaaki Suzuki. Außerdem, wie wir alle wissen, wird westliche Populärmusik überall in Süd- und Ostasien begeistert gehört und übernommen. Der neue populäre Film „*Bend It Like Beckham*“ (Schieß rund [ins Tor] wie Beckham) ist die Geschichte eines indischen Mädchens in Großbritannien, das alle möglichen sozialen Erwartungen und Geschlechterrollen zu durchbrechen versucht, um Fußball spielen zu können. Die Filmmusik ist eine faszinierende und anfeuernde Mischung von westlicher und südasiatischer Populärmusik. Dieselbe Populärmusik von Indien zeigt gemischte Einflüsse – einschließlich nicht nur das Sufi Moslem Qawwali Singen des verstorbenen Nusrat Fateh Ali Khan sondern auch westliche Pop Rhythmen und Harmonisierungen. Um auf christlichen Gesang zurückzukommen, ist es auffallend, dass unter heutigen Christen in China Erweckungslieder des 19. Jhs wie „*In the Sweet By and By*“ / „*There's a Land that Is Fairer than Day*“ (In der süßen alten Zeit / Es gibt ein Land, das ist lieblicher als der Tag) mit der gleichen Hingabe gesungen werden wie zur Zeit, als sie von westlichen Missionaren eingeführt wurden. (Das „Amen“ am Ende des Liedes verwirft uns direkt in die damalige westliche Praxis zurück.)

Trotzdem gibt es gerechtfertigte Bedenken, dass traditionelle musikalische Stilarten, die hohen Alters und sehr kunstvoll sind, von westlicher Musik ganz verdrängt werden. Zum Beispiel verwendet traditionelle indische und türkische Musik viele Töne und Intervalle, die auf westlichen Instrumenten mit ihrer westlichen Stimmung unmöglich wiedergegeben werden können. Wegen all diesem westlichen Einfluss wird es immer schwieriger, solche Musik zu finden. So muss sie jetzt oft von westlichen Musikologen in Musikschulen in Kalifornien und anderswo aufgenommen und bewahrt werden. Es ist alles sehr verwirrend. Die Spuren der Übertragung werden leicht ganz undeutlich.

6. Ökumenischer Geschmack

Wenn es darum geht, unsere eigenen Lieder mitzuteilen und zu entscheiden, welche wir singen sollen, müssen wir da im Morass von Machtkämpfen und purem Relativismus stecken bleiben? Muss man sagen, dass purer Pragmatismus den Ton angibt, so dass Christen und andere sich um unerschwingliche Wertschätzungen nicht zu kümmern brauchen? Auf solche Fragen sollten wir mit einem lauten „Nein“ antworten. Dagegen sollten wir aber mindestens zwei gleich unakzeptable Alternativen von vornherein ausschließen. Einerseits sollen

wir nicht behaupten, wie es viele Christen früher getan haben, dass wir im Besitz allgemeingültiger Regeln für gute christliche Musik sind. Wir wollen nicht, dass der heilige Franz allen Menschen, Vögeln und Wölfen vorschreibt, wie sie Gott loben sollen! In so einem Fall wäre die ganze Natur wahrscheinlich auf immer dazu verdammt, italienische *Laudi* à la mittelalterlichen Troubadours zu singen! Aber andererseits können wir es uns nicht leisten, mit den Schultern zu zucken und zuzugeben, das „alles geht“. Wir sollten nicht damit zufrieden sein, ebenso wenig wie es Franz von Assisi wäre, wenn überall Vögel, Walfische und Menschen Gott auf eine nonchalante Weise lobten, ohne sich zu bemühen, Gott ihr Bestes darzubringen. Ich sage das natürlich nicht ganz im Ernst, aber Sie verstehen, was ich meine.

Eine dritte und bessere Möglichkeit akzeptiert die Legitimität von Maßstäben. Sie ist sich auch bewusst, dass sich solche Maßstäbe im Laufe der Zeit und in gewissen kirchlichen Gemeinschaften entwickeln. Hier achtet man auf den Kontext und man lernt nach und nach, in der Musik Anderer das zu hören, was sie selbst hören, und nicht übereiltes Urteil abzulegen, weder im positiven noch im negativen Sinn. Manche Arten von Musik sind für eine größere Hörschaft geeignet als andere. Manche passen besser für gewisse Arten des Gottesdienstes. Aber niemand kann beim ersten Hören beurteilen, was die unterschiedlichen Arten von Musik zu bieten haben. Und wir müssen es lernen, Beurteilungen in der Gruppe abzulegen (sogar in Gemeinden!), denn Fachkenntnisse in einer Art von Musik ist keine Gewähr für Fachkenntnisse in einer anderen.

Ich schließe daher mit einem Vorschlag, der zwar bescheiden aber doch reichlich schwierig ist. Wir wollen uns vornehmen, etwas zu entwickeln, das wir „ökumenischen Geschmack“ nennen könnten. Das Wort „ökumenisch“ kommt, wie wir wissen, von dem griechischen „*oikoumene*“, d.h. die ganze bewohnte Welt. Aber ein erster wertvoller Schritt in dieser Richtung kann ganz lokal beschränkt sein. Unser Ziel wäre eine Zusammenarbeit, um größere Vielfalt und Inklusivität aber auch größere Urteilsfähigkeit und Selbstdisziplin zu erreichen. Es ist eine Aufgabe für Einzelpersonen. Aber in noch größerem Maße ist es eine Aufgabe für christliche Gemeinschaften, die ein Gefühl haben für Kunst, Musik und Gottesdienst. Einige der größten Schwierigkeiten musikalischer Übertragung und Weitergabe liegen nicht im Überqueren nationaler oder kontinentaler Grenzen. Sie liegen im Überqueren der unsichtbaren Grenze zwischen der Chorempore und der Kirchenbank, oder zwischen dem sogenannten „traditionellen Gottesdienst“ und dem „zeitgenössischen Gottesdienst“ innerhalb ein und derselben Gemeinde.

Wie Sie sehen, kehre ich zu dem Thema zurück mit dem ich begann, dem Lobgesang des heiligen Franz. Aber setze ich einen anderen Akzent. Im Grunde schließt all unser Loben und Beten die ganze Welt ein, wie sie von Gott zu seiner Ehre geschaffen und eingerichtet worden ist. Aber in der Praxis spielt sich unser Singen und Schaffen und Gottesdienst in einer Ortsgemeinde ab. Dort stoßen wir uns auf viele der Herausforderungen, die ich hier beschrieben

habe. Dabei werden wir zwei Ziele verfolgen, die sich in einiger Spannung zueinander verhalten. Das erste ist, wie gesagt, größere Inklusivität und Vielfalt, Aufnahme von Liedern anderer und Mitteilen unserer eigenen. Das ist besonders wichtig für Gruppen, die größeren Einfluss und Macht haben. Das zweite ist, mehr urteilsfähig und diszipliniert zu werden. Das gibt uns die Möglichkeit, im Glauben musikalisch zu wachsen und unsere unterschiedlichen Arten von Musik getreu zu entfalten. Indem wir diese beiden Fähigkeiten mit Gottes Hilfe pflegen, können wir die volle Kraft des Gemeindegesangs besser verwirklichen und uns einen Vorgeschmack des ewigen Gesangs und des Festmahls bereiten, zu dem uns Gott berufen hat.

(Übersetzung von Hedwig T. Durnbaugh)

Graham D.S. Deans

Die Geschichte des metrischen Psalmengesangs

Der Titel meines Referates ist „Die Geschichte des metrischen Psalmengesangs in Schottland“ mit besonderem Augenmerk auf seine Tradierung an eine neue Generation. Zuerst sei aber ein Blick zurückgeworfen. Der Rat meines ehemaligen Fahrlehrers ist mir heute noch in Erinnerung: „Rückspiegel – Zeichen geben – fahren!“ So setze ich als Ausgangspunkt einen Text aus Psalm 145:4 in der metrischen Liedfassung eines ehrwürdigen Schotten, John Craig (1512-1600), der zweimal Vorsitzender der Generalversammlung (General Assembly) der Church of Scotland war:

„Race shall Thy works praise unto race“¹

[Kindeskinder werden deine Werke preisen – rev. Lutherbibel 1984]

oder, wie es in der *Authorized Version* der Bibel [von 1611] heißt:

„One generation shall praise Thy works to another“

[Eine Generation wird der nächsten deine Werke preisen]

Der Psalter ist das älteste unter Christen noch immer in Gebrauch stehende Buch von Lobgesängen. Während vieler Generationen hat es einen mächtigen Einfluss auf schottische Herzen und Sinne ausgeübt. In Sachen Liturgie aber waren die Schotten im Allgemeinen keine Erneuerer, sondern Nachahmer. Metrische Liedpsalmodie, die auf die Zeit der Reformation zurückgeht, ist keine schottische Erfindung. Wir haben sie uns angeeignet, wie jemand einmal gesagt hat: „Die Schotten halten am Sabbath fest – und an allem anderen, dessen sie habhaft werden können.“ Aber Schottland hat eine ganze Reihe von Dichtern hervorgebracht, die seit der Reformation der Herausforderung nachgekommen sind, zeitgemäßes Gottesdienstmaterial für das Volk Gottes zu produzieren. In dieser Hinsicht waren sie Glieder in einer Tradition, die bereits mit Clément Marot (ca.1497-1544) auf dem Kontinent und Thomas Sternhold mit England begonnen hatte.

Das früheste Beispiel echter schottischer Psalmodie, das ich finden konnte, stammt aus der Feder der Brüder John und Robert Wedderburn von Dundee

¹ Craigs Strophe lautet im Original (gedruckt im ersten *Scottish Psalter* von 1564):

*Race shal Thy workes praise unto race,
And so declare Thy power, O Lord,
The glorious beautie of Thy grace
And wondrous workes, wil I record.*

Eine spätere Generation, die 1650 die definitive Form des zweiten *Scottish Psalter* herausbrachte, revidierte diese Strophe wie folgt:

*Race shall Thy works praise unto race,
The mighty acts show done by Thee;
I will speak of the glorious grace
And honour of Thy majesty.*

Zweifellos stellt diese Revision eine beachtliche Verbesserung dar.

und ist in der Sammlung *The Gude and Godly Ballatis* enthalten, datiert um 1546. Es ist eine metrische Liedfassung des 124. Psalms und sein breites Schottisch macht es für heutige Ohren fast unverständlich. Es lautet wie folgt:

Except the Lord with us had stand

Say furth, Israell unfenyeitlie,

(Let Israel wholeheartedly/unfeignedly declare)

Had not the Lord been our warrand,

(Had not the Lord been our guarantee,)

Quhen men rais in our contrarie.

(When men arose in opposition to us.)

They had us all on live devoorit,

(They would have devoured us alive,)

With ire sae scharplie they us schorit,

(They threatened us so sharply/fiercely with their anger,)

Sa kindlet was their crueltie.

(So was their cruelty kindled.)

For lyke the welterin wallis brym,

(For just as the rolling waves rage,)

They had ouerquhelmit us with micht;

(So had they overwhelmed us by their might;)

Lyke burnis that in spait fast rin,

(As streams run rapidly in full flood,)

They had oyerthrawin us with slicht.

(They had overthrown us with cunning.)

The bulsrand stremis of their pryde,

(The roaring streams in their pride,)

Had peirsit us throw back and side,

(Had pierced us through our back and through our side,)

And reft fra us our lyfe full richt.

(And had completely snatched away our life from us.)

Bot loving to the Lord allone,

(But blessed be the Lord alone,)

That gave us nocht to be thair pray,

(That gave us not to be their pray,)

To be rent with thair teeth anone,

(To be torn apart with their teeth at that time,)

Bot hes us fred full well thame fray.

(But has completely freed us from them.)

Lyke to ane bird taine in ane net,

(Like a bird captured in a net,)

The quhilk the foullar for her set,

(Which the fowler had prepared for it,)

Sa is our lyfe weill win away.
(So has our soul well and truly escaped.)

*The net is broken in pecis (pieces) small,
And we are savit fra their schame,
(And we are saved from disgrace.)
Our hope was ay and ever sall (shall)
Be in the Lord, and in His Name:
The quhilk hes creat hevin sae hie,
(Who has created Heaven so high,)
And maid the eird sa mervellouslie,
(And all the earth so marvellously.)
And all the ferleis of the same.
(And all the wonders of the same.)*

Obwohl der Wortlaut des Textes ebenso weit vom heutigen Schottisch entfernt ist wie die Sprache Chaucers vom heutigen Englisch, darf man nicht vergessen, dass selbst gebildete Schotten zu jener Zeit genau so gesprochen haben. Was man heute „breites Schottisch“ nennt, war selbst in kultivierten Kreisen die Alltagssprache bis weit ins 19. Jahrhundert, wenn sich auch von Zeit zu Zeit namhafte Dichter ihres – wie sie es empfanden – vulgären Charakters schämten.

Der Ökonom Adam Smith von Kirkcaldy, bekannt für sein Buch *Wealth of Nations*, beklagte sein Missgeschick, in der Sprache der dümmsten und streitsüchtigsten Barbaren der Welt schreiben zu müssen [„*the misfortune to write in the language of the most stupid and factious barbarians in the world*“].² Rektor Robinson von der Universität Edinburgh und ein führendes Mitglied der Generalversammlung sprach mit einem derart breiten schottischen Akzent, dass man ihn in London faktisch nicht verstehen konnte. Es bedurfte zweier englischer Freunde als Lektoren, um sein Buch von den ärgsten – so seine Wortwahl – umgangssprachlichen Barbarismen zu reinigen.³ Dr. James Beattie von Aberdeen, Autor von *The Minstrel*, stellte eine Liste von schottischen Ausdrücken auf, die gebildete Leute seiner Meinung nach unbedingt vermeiden sollten. Er veröffentlichte auch ein Plädoyer für eine revidierte Ausgabe der metrischen Liedpsalmen, um sie von ihren holprigen, kuriosen und veralteten Ausdrücken und ungeschliffenen Bereimungen zu befreien.

Heutzutage schwingt das Pendel wieder zurück. Doch bis vor Kurzem galt in den Schulen der Gebrauch des Schottischen als schlampig und konnte starke Missbilligung seitens der Behörden nach sich ziehen. Dies war auch noch der Fall, als ich in die Grundschule ging; was am Spielplatz erlaubt war, war im Klassenzimmer verboten. Aber als ich dann in die Oberschule kam, erlebte der schottische Dialekt ein Comeback.

² Zitiert von Millar Patrick: *Four Centuries of Scottish Psalmody* (OUP 1949), S. 220.

³ Patrick, wie Anm. 2, 220.

Ein vierzehnjähriger Mitschüler von mir veröffentlichte eine recht respektable Fassung des 121. Psalms in der Schülerzeitschrift. Die Tatsache, dass das außerdem der Lieblingspsalm des Rektors war, mag Zufall gewesen sein. Er ist aber trotzdem wert, ihn in dieser Fassung zu zitieren:

*I lift mine een (eyes) up tae the hills.
O wha will bring me aid?
The help I need comes frae the Lord,
Wha a' the world has made.*

*He'll never let my steps gang wrang,
Nor will He let me doon:
He watches me a' through the day
By light o' sun and moon.*

*When I am deid, He'll tak' my soul
Up whaur the angels stay;
And when I'm oot or ben the hoose,
(Whether I am out or at home,)
He'll keep me safe always.⁴*

Das einmalige Opfer kultureller Unterdrückung wird jetzt mit einigem Enthusiasmus in den Schulen unterrichtet. Das Gleiche gilt für die Kirche. William Barclay, der Autor der *Daily Study Bible* (Bestseller, international bekannt und mehr als 25 Jahre nach dem Tod des Verfassers noch im Druck), wurde als Theologiestudent in den 1920er Jahren darauf aufmerksam gemacht, dass er es nie zu etwas bringen würde, wenn er seinen schrecklichen Glasgower Akzent nicht loswürde. Er dagegen behauptete immer, dass er nicht mit einem Glasgower sondern mit einem Motherweller Akzent spräche. (Für Leute wie mich, die nicht aus dem Westen Schottlands stammen, gibt es da nur wenig Unterschied.) Aber was einmal undenkbar war, ist heute akzeptabel. Der Verlag Saint Andrew Press hat eine Glasgower Bibel veröffentlicht, eine Nacherzählung der biblischen Geschichten durch den Entertainer Jamie Stuart, die ein Bestseller geworden ist. Der Verkaufskatalog bringt auch ein Video unter dem Titel *The Glasgow Gospel* [Das Glasgower Evangelium], gedreht in der Stadt und Umgebung von Glasgow, durch das Schottlands beste Entertainer dieses Buch der Bibel lebendig gemacht haben. Im Jahr 1983 veröffentlichte der Verlag Southside Publishing eine Übersetzung des Neuen Testaments aus dem Griechischen ins Schottische von dem verstorbenen Professor W.L. Lorimer, der (ein Agnostiker, obwohl in einem Pfarrhaus aufgewachsen) den Lehrstuhl für Griechisch an der Universität von St. Andrews innehatte. Sein posthum

⁴ Textfassung von Christine Jolly im Magazine der Mackie Academy, Stonehaven, Nr. 19 (Juni 1967): 34. Heute sind andere schottische Versionen der Psalmen in Druck, vornehmlich Ps. 23.

veröffentlichtes Werk wurde hoch gepriesen. Vier Jahre später veröffentlichte die Universität von Aberdeen einen Nachdruck von P. Hatley Waddells Buch *The Psalms: Frae Hebrew intil Scottis* von 1871.

Metrische Liedfassungen wie die oben erwähnten der Brüder Wedderburn, sollten den Bedürfnissen von Durchschnittsmenschen entgegen kommen. Die Verfasser schrieben in ihrer schlichten Alltagssprache. Sie waren sich des Mangels an klaren und verständlichen Fassungen bewusst, denn unter dem Volk herrschte große Abneigung gegen die Praktiken und Lehren der katholischen Kirche. Ihre Gottesdienste wurden auf Latein gehalten, was der Mehrheit der Bevölkerung, die ja keine klassische Erziehung genoss, unzugänglich war. Es herrschte erstaunliche Übereinstimmung unter den Reformatoren, dass Gottesdienst in der Volkssprache gehalten werden sollte. Der Trend zur „schlichten Muttersprache“ bedeutete aber nicht, dass die Sprache von Liturgie, Psalmodie oder der Bibel sofort in die gängige Umgangssprache übersetzt wurde. Die Reformatoren glaubten an den Wert einer klaren, schlichten, direkten und würdigen Sprache.⁵ Letzten Endes kann keine Sprache, weder alttümlich oder modern, den Lobpreis Gottes gebührend ausdrücken.⁶ Dennoch machte es die Wiedereinführung der eigenen Muttersprache dem Volk möglich, an den Gottesdiensten teilzunehmen. Denkwürdige Verse aus dem Psalter schienen die beste Methode zu sein, den Gesang der Kirche an eine neue Generation weiterzugeben. Wie lange diese umgangssprachlichen Stücke dauern würden, war ungewiss.

Gottesdienst und Theologie sind von Natur aus dynamisch, wie es für ein Pilgervolk angemessen ist, das keine bleibende Statt hat. Sie dürfen nicht versteinern, wie es nach 1662 sowohl bei liturgischem Englisch⁷ als auch beim Kirchenlied der Fall war.⁸ Vielmehr sollen sich diese ständig fortentwickeln und nach Besserem streben. Es ist ja ein wichtiger Grundsatz, dass man die *ecclesia reformata* auch als *ecclesia reformanda* verstehen soll. Ein Vorgang „natürlicher Auslese“ scheint zu bestimmen, was nachfolgenden Generationen vermittelt werden soll, deren jede auf ihrem Recht besteht, Gottes Lobpreis in einer Sprache zu singen, die sie versteht.

Obleich es vorübergehend so aussah, als ob die Reformierte Kirche in Schottland in der Art des Gotteslobes dem Beispiel des lutherischen Kirchenliedes folgen würde – John Wedderburn hatte unter Luther und Melanchthon in Wittenberg studiert – sollte der Einfluss von John Knox [1514?-1572] einen jeglichen solchen Versuch unterbinden. Statt dessen folgte man dem Genfer Vorbild.

⁵ Vgl. D. Forrester et al.: *Encounter with God*, 2. Auflage. Edinburgh 1996, S. 114-115.

⁶ *Ibid.*, S. 115.

⁷ *Ibid.*, S. 119.

⁸ Im Vorwort zu *Hymns for Today's Church* (1982) wurde betont, dass „Wohlmeinende Kirchgänger haben viktorianische Pastiche Versionen eingereicht, neugemünzt für die 1980er Jahre!“ [„Well meaning churchgoers have submitted pastiche Victoriana, newly minted for the 1980s!“], (keine Seitenzahl).

Knox diente zwei Jahre lang einer englischen Flüchtlingsgemeinde in Genf. Als er 1559 nach Schottland zurückkehrte (mit einem englischen Akzent, der ihm nie wirklich verziehen wurde), brachte er den *Anglo-Genevan Psalter* mit. Obwohl die Schotten einverstanden waren, diesen zur Grundlage ihres eigenen Psalters zu machen, machten sie sich in der für sie typischen Unabhängigkeit zuerst daran, diese Vorlage gründlich zu revidieren. Der erste vollständige *Scottish Psalter* kam 1564 heraus. Nur drei seiner Herausgeber waren wirklich Schotten und nur 46 der kompletten Psalmlieder waren von echter schottischer Verfasserschaft. Die Mehrzahl der Beiträge schrieben Engländer.

Knox scheint ein Mitglied des Ausschusses gewesen zu sein, der für dieses Buch verantwortlich war, doch müssen ihm die notwendige musikalische und poetische Begabung gefehlt haben. Die Namen der übrigen Mitarbeiter sind mit Ausnahme von drei hervorragenden Persönlichkeiten unbekannt.

Deren einer war Robert Pont [1524-1606], Pfarrer an St. Cuthbert's, der Stadtkirche von Edinburgh und Mitglied des Senats der juristischen Fakultät. Er trug sechs Psalmliedparaphrasen zu dem Buch von 1564 bei, aber seine Dichtung folgt ganz merkwürdigen Metren und sogar geschulte Chöre konnten sie kaum singen.⁹ Der zweite war der eingangs erwähnte John Craig. Er hatte bei St. Andrews studiert, begann seine Laufbahn als Dominikanermönch, konvertierte aber zum Protestantismus, nachdem er Calvins *Institutes* gelesen hatte. Er verbrachte 24 bewegte Jahre seines Lebens auf dem Kontinent. Diese Tatsache und der anhaltende Gebrauch der lateinischen Sprache machten es ihm unmöglich, nach seiner Heimkehr 1560 in seiner schottischen Muttersprache zu predigen. Er trug 15 Nummern unterschiedlicher Qualität zu dem Liedpsalter von 1564 bei.¹⁰ Seine besten Psalmlieder sind wirklich gut und seine Bereimungen übertreffen die vieler seiner Mitarbeiter. Der dritte schottische Autor war William Kethe [gest. ca. 1593?], der Verfasser der fast allgemein akzeptierten metrischen Fassung von Psalm 100, „*All people that on earth do dwell*“ [„Nun jauchzt dem Herren alle Welt“].

Obwohl diese drei wichtige Beiträge zum *Scottish Psalter* von 1564 leisteten, war das Werk als Ganzes sehr uneben. Wenig war wirklich poetisch und man behauptete sogar, dass die Texte der Hoheit des hebräischen Psalters nicht gerecht würden. Angesichts der intellektuellen und literarischen Armut des Zeitalters und der finanziellen Schwierigkeiten der schottischen Kirche mag das nicht verwundern. Trotzdem versuchte die Kirche, diese Mängel zu beheben und brachte es zu Stande, bei dem Edinburgher Verleger Robert Lekprevik zweihundert Pfund als Anzahlung für den Druck zu hinterlegen. Jede Familie sollte ein Exemplar des Liedpsalters und des *Book of Common Order*, das mitgebunden wurde, besitzen.

Trotz ihrer Mängel wurde diese Fassung des Liedpsalters oftmals nachgedruckt und behielt 90 Jahre lang den Vorrang. Aber ungleich dem Wein ver-

⁹ Ps. 57, 59, 76, 80, 81 und 83. Keine dieser Versionen wurde in den zweiten (und gegenwärtigen) *Scottish Psalter* von 1650 aufgenommen.

¹⁰ Ps. 24, 56, 75, 102, 105, 108, 110, 117, 118, 132, 136, 140, 141, 143 und 145.

bessert sich Sprachqualität leider nicht mit der Zeit und bald verlangte eine neue Generation eine neue, moderne Fassung. Das wurde Anfang des 17. Jahrhunderts offensichtlich, nach Vereinigung der Königreiche von England, Irland und Schottland im Jahre 1603, also vor genau 400 Jahren. Damals machten sich große Veränderungen in der Sprache bemerkbar. Die Veröffentlichung der *Authorized Version* der Bibel 1611 setzte einen neuen Maßstab für religiöse Sprache (und Rechtschreibung), so dass eine neue Fassung des metrischen Liedpsalters nicht nur notwendig sondern unvermeidlich wurde.

Der damalige Monarch, König James I. der vereinigten Königreiche (ehemalig James VI. von England) – zwar „der klügste Narr der Christenheit“, aber ausgestattet mit einer hohen Meinung seiner intellektuellen Fähigkeiten – hatte selbst 34 Psalmen bereimt. Bei der Generalversammlung der Church of Scotland 1601 in Burntisland wurde der Vorschlag für eine neue Bibelübersetzung und eine Revision der metrischen Liedpsalmen vorgelegt.¹¹ Die Psalmen betreffend plädoierte der König überzeugend für eine neue metrische Fassung, indem er seine Beweggründe mit zahlreichen Zitaten belegte, die die literarischen und metrischen Mängel des damaligen Liedpsalters hervorhoben. Die Versammlung hörte höflich zu, traf aber vorsichtigerweise noch keine sofortige Entscheidung. Man hoffte, dass das Problem von selber verschwinden würde, der König war jedoch hartnäckiger. Wenn die Versammlung nichts unternahm, dann würde er es selber tun und sein Ehrgeiz machte jegliche offene Konkurrenz zunichte. Es gab Autoren, die in der Stille an ihren eigenen Fassungen arbeiteten, die es aber aus Angst vor königlicher Missgunst vorzogen, ihre Produkte nicht der Kirche aufzudrängen. Trotzdem wurden auch James' Pläne während seiner Lebzeiten erfolgreich blockiert.¹² Eine ernste Situation entstand

¹¹ Anscheinend kamen beide Vorschläge vom König selbst (siehe den Artikel „Burntisland“, *Everyman's Encyclopedia* (1958), Band II, S. 682. – Der Vorschlag zur Revision der Bibelstellen datiert vor der Hampton Court Conference von 1604, der oft der Verdienst zugeschrieben wurde, die schwerwiegende Entscheidung getroffen zu haben, die schließlich zur Veröffentlichung der autorisierten Version (*Authorized Version*) der Bibel von 1611 führte.

¹² Der Grund hierfür ist unschwer einzusehen. Seine Versionen sind unglaublich ausschweifend, wie seiner Bereimung von Ps. 1 zu ersehen ist, die von Millar Patrick abgedruckt wurden: vgl. Patrick, wie Anm. 2, 84-85.

1. *That mortal man most happy is and blest*
Who in the wickads counsel doth not walk,
Nor zit in sinners ways doth stay and rest.
Nor sittis in seatis of scornful men in talk,
2. *But contrair fixis his dilicht*
In Jehouas law
And on his law, both day and nicht,
To think is neuer slaw.
3. *He salbe lyk a plesant plantit tree,*
Vpon a reuer side incressing tal,
That yields his fruit in saison dew, we see,
Whose plesant leif doth neuer fade or fal.

jedoch, als sein Sohn, Charles I., dem jeglicher Sinn für Diplomatie oder Feingefühl, den sein Vater gehabt haben mochte, mangelte, die Sache durchdrücken wollte.

William Alexander, Earl of Stirling [1580-1640], hatte die Arbeit des kürzlich verstorbenen Königs redigiert. Das Endprodukt von 1631, das nach dem Familiensitz der Stirlings allgemein „*The Menstrie Psalms*“ genannt wurde, rief großen Widerstand hervor. Darauf wiederum reagierte Charles sehr ungeschickt und ließ das Privy Council von Schottland 1634 eine Bestimmung erlassen, dass keine andere Fassung der Liedpsalmen gedruckt oder importiert werden dürfe. Im Jahre 1636 wurde jedoch die beanstandete Fassung durch eine neu redigierte ersetzt, die in London herausgekommen war. Charles' Wunsch, der Ehre seines verstorbenen Vater mit dessen angeblichem Werk ein ewiges Denkmal zu setzen, wurde nicht erfüllt. Der *Menstrie Psalter* wurde 1638 von der Generalversammlung entschieden abgelehnt. Der Zusammenstoß mit der Krone wurde unvermeidlich und der daraus entstehende Konflikt sollte Charles sowohl sein Königreich wie sein Leben kosten.

Grund für die Herausgabe des zweiten *Scottish Psalter* von 1650 war das Bestreben, während der politisch und kirchlich stürmischen 1640er Jahre eine Grundlage für die Einheitlichkeit von Glaubensbekenntnis, Kirchenordnung und Gottesdienst unter den schottischen und englischen Kirchen zu bilden. Eine der Aufgaben der Westminster Assembly von 1643 war es, ein gemeinsames Gebetbuch zusammenzustellen. Die schottischen Abgeordneten empfahlen die Fassung von Francis Rous (1579-1659), einem einflussreichen Mitglied der Puritanischen Partei in England und Provost von Eton College. Wie schon 1559 bestanden die Schotten auf ihrem Recht, das Werk kritisch zu redigieren, womit sie Ende November 1645 fertig waren. Das Ergebnis, die Sammlung *Westminster Version*, musste vom Parlament anerkannt werden. Schwierigkeiten entstanden, als eine Gegenfassung von Thomas Barton (ca.1603-1678) von den Londoner Pfarrern und dem Oberhaus bevorzugt wurde. Das Unterhaus zog die *Westminster Version* vor und löste die festgefahrenen Verhandlungen, indem sie sich für die letztere Fassung entschieden und dass „*no other should be sung in all Churches and Chapels within the Kingdom of England, the Dominion of Wales, and the*

*Now that is surely for to say
That quhat he takis in hand
It sal withoutin doute alway
Most prosperouly stand.*

4. *Bot wickit men are nowayis of that band;
But as the caffe quhich be the wind is tost:*
5. *Thairforn they sall not in the iudgement stand,
Nor yet among the iust be siners lost.*
6. *For gret Jehoua cleirly knowis
The iust mens way vpricht,
But sure the wickeds way that throwis
Sall perish be his micht.*

Toune of Berwick-upon-Tweed“ – dass also im ganzen Reiche keine andere Fassung gesungen werden dürfe!

Die Generalversammlung der Kirche von Schottland jedoch weigerte sich glatt, diese Fassung anzunehmen, trotz der Beteuerungen jener Abgeordneten, die sie bei der Westminster Assembly vertreten hatten. Stattdessen beschloss man, eine erneute Revision vorzunehmen. Während der folgenden zwei Jahre wurde die vorliegende Fassung nicht weniger als sechsmal revidiert.

Diese Arbeit wurde von einem Ausschuss von vier Mitgliedern durchgeführt: John Adamson, Rektor der Universität von Edinburgh; Thomas Crawford, Professor für Mathematik und Verwaltungsrat an derselben Universität; John Row, Pastor in Aberdeen und später Rektor zuerst von Marischal College und nachher von King's College ebenda; und James Nevay, der später im Exil in Holland starb.

Am 23. November 1649 wurde endlich die Bewilligung zur Veröffentlichung erteilt, als die Generalversammlung eine Bestimmung verabschiedete, der zufolge diese Liedfassung der Psalmen Davids als die einzige autorisierte in der Church of Scotland gesungen werden durfte. Alle vorhergehenden und anderen Fassungen, die in Gemeinden und Familien gebraucht wurden, waren ab dem 1. Mai 1650 ungültig.¹³

Unser gegenwärtiger Liedpsalter ist reichlich kritisiert worden. Für moderne Ohren mangelt es an Glätte und Eleganz; eine Kritik richtete sich gegen seine äußerst steife Übersetzung („a most procrustean translation“).¹⁴ Am Besten ist er in jenen Passagen, die für öffentlichen Gottesdienst am geeignetsten sind. Dort findet sich eine unverwüstliche Kraft und Würde, die im Gemeindegebrauch unvergleichlich sind. So lang es Schotten gibt, die sie singen, werden diese Liedpsalmen, so eng verwoben mit der Geschichte des Landes, den Vorrang unter ihren nationalen Gottesdienstliedern behaupten.¹⁵

Der Liedpsalter von 1650, einst zweifellos zeitgemäß, ist leider so gut wie sakrosankt geworden. Er hat allen Modernisierungs- und Revisionsversuchen widerstanden und es ist, als ob schottische Kreativität und Genialität zu jenem Zeitpunkt aufgehört hätten, zu existieren. Der Grund ist leicht einzusehen. Sowohl musikalische wie literarische Aktivität war dazumal auf einem Tiefpunkt und die politische Lage war unsicher. Unter solchen Umständen war es ein Wunder, dass ein Liedpsalter überhaupt zustande kam. Auch schien er anfangs nur gelegentlich im Gebrauch gewesen zu sein. Er wurde ohne Noten gedruckt – eine Abweichung von der Norm der Reformationszeit –, denn damals waren eben nur sehr wenige Melodien bekannt. In einer Gemeinde soll der Vorsänger einen Gastprediger mit den Worten begrüßt haben: „Ich kann nur zwei Melodien singen, also dürfen Sie bitte nicht drei Liedpsalmen ankündigen.“ Die vorgeschriebene Anzahl war gewöhnlich zwei.¹⁶ Widerstand seitens der Gemeinden

¹³ Zitiert in Patrick, wie Anm. 2, 99.

¹⁴ Von Canon Michael Saward.

¹⁵ Millar Patrick: *The Story of the Church's Song*. 2. Aufl. (1947, [1927]), S. 106.

¹⁶ Patrick, wie Anm. 2, 130-131.

gegen Neuerungen, der extreme Konservatismus der Amtsträger in der Church of Scotland und ein Bestreben, jegliche Spur von Modernität zu vermeiden, verhinderte allen Fortschritt.¹⁷

Forderung nach Reform

Bereits 1648 sah man ein, dass der exklusive Gebrauch der metrischen Liedpsalmen seine Grenzen hatte. Die Generalversammlung beauftragte Zachary Boyd [1585-1653], „die anderen“ biblischen Gesänge sorgfältig metrisch zu übersetzen und seine Ergebnisse dem Ausschuss der Versammlung vorzulegen.¹⁸ Diese entsprachen aber nicht dem geforderten Niveau und der Vorschlag wurde abgewiesen. Es gab aber noch andere Stimmen, die nach Neuem verlangten. Boyds Vetter Robert [1578-1627], Rektor der Universität von Glasgow, verwies auf die Ermahnung des Psalmisten, dem Herrn ein neues Lied anzustimmen. Er klagte: „Wir singen nur altertümliche Lieder; kein neues Lied wird in der Kirche aus unserem Mund gehört. Warum kehren wir taube Ohren zu Davids so oft wiederholter Aufforderung?“¹⁹ Erst 1745 wurden etwa 34 der *Scottish Paraphrases* gedruckt – wiederum während einer Zeit politischer Unruhen²⁰ – und 1781 wurde die definitive Sammlung von 67 Liedpsalmen von der Generalversammlung autorisiert – aber nicht offiziell anerkannt.

Erst 1807 wurde ein Ausschuss unter Sir Henry Moncrieff ernannt, der die metrischen Liedpsalmen der Kirche verbessern sollte unter Einbeziehung von Übersetzungen und Paraphrasen biblischer Gesänge.²¹ Warum die *New Version* des Liedpsalters von Nahum Tate und Nicholas Brady (1690er Jahre), die Psalmaphrasen von Isaac Watts (1674-1748) und die Fassungen von Charles Wesley (1707-1788) überhaupt keinen Einfluss in der schottischen Kirche hatten, ist unerklärlich, um so mehr, als Isaac Watts von der Universität Edinburgh mit einem Ehrendoktorat ausgezeichnet worden war. Zwischen 1807 und 1820 produzierte Moncrieffs Ausschuss mindestens drei Beispiele von „zusätzlicher Psalmodie“, deren letztes 32 Psalmfassungen, 17 Paraphrasen (4 davon mit alttestamentlichen Texten) und 2 Doxologien enthielt. Sie wurden aber nur für die Beurteilung durch die Presbyter gedruckt und nie veröffentlicht.

Es scheint, als ob der Ausschuss seine Aufgabe darin gesehen hätte, die bestehenden metrischen Liedpsalmen zu überarbeiten, um sie einer neuen

¹⁷ Professor Robertson Smith, zitiert in Patrick, wie Anm. 15, 106.

¹⁸ Patrick, wie Anm. 2, 211.

¹⁹ Zitiert von Rowland S. Ward: *The Psalms in Christian Worship* (1992), S. 81. Ward datiert diesen Ausspruch fälschlich auf 1562, mehr als 16 Jahre vor Boyds Geburtsdatum! Die Daten des Rektors sind 1578 bis 1627. Nach Band III, S. 162-163, Fasti der Church of Scotland wurde Boyds lateinischer Kommentar zum Epheserbrief (den Ward in der Quelle seiner Aussage anführt) posthum London 1652 und Genf 1661 veröffentlicht.

²⁰ Der Aufstand der Jakobiner hatte damals seinen Höhepunkt erreicht.

²¹ Millar Patrick, *Four Centuries of Scottish Psalmody*, S. 212.

Generation anzupassen. Die Reaktion seitens der besten Dichter der Zeit jedoch, die aufgefordert worden waren, neue Psalmfassungen zu schaffen, war äußerst entmutigend.

Ein paar Dichter waren auf diesem Gebiet tätig gewesen. Robert Burns (1759-1796) hatte z.B. Paraphrasen von Ps. 90 und 1 verfasst. Letztere ist die bessere und ich habe sie gelegentlich im Gottesdienst verwendet. Sie lautet:

*That man in life wherever placed,
Hath happiness in store,
Who walks not in the wicked's way,
Nor learns their guilty lore!*

*Nor from the seat of scornful pride
Casts forth his eyes abroad,
But with humility and awe
Still walks before his God!*

*That man shall flourish like the trees,
Which by the streamlets grow;
The fruitful top is spread on high,
And firm the root below.*

*But he, whose blossom buds in guilt,
Shall to the ground be cast,
And, like the rootless rubble, toss'd
Before the sweeping blast.*

*For why? That God the good adore
Hath given them peace and rest,
But hath decreed that wicked men
Shall ne'er be truly blessed.²²*

James Hogg (1772-1835), der „Ettrick Shepherd“ – der Schäfer von Ettrick –, lehnte die Aufforderung heftig ab mit der Begründung, dass er genau so gut seine Bibel verbrennen und seiner Religion absagen könne. Etwas höflicher entschuldigte sich Sir Walter Scott (1771-1832) wegen intellektuellen Unvermö-

²² Ich fand diesen Text erstmals auf einem photokopierten Blatt im Beratungsraum (Session Room) meiner vorherigen Gemeinde St. Mary's in Dumfries. Burns wohnte die letzten fünf Jahre seiner Lebens in dieser Stadt, wo er zwar ein Kirchengestuhl in der Stadtkirche von St. Michael's innehatte, aber es oft vorzog, zur (jetzt aufgelassenen) Secession Kirche zu gehen, deren Pastor, William Inglis, er verehrte. (W. McDowall, *History of Dumfries* (1867), Nachdruck 1986, S. 761. Die hier zitierte Psalmversion ist von John Julian in seinem *Dictionary of Hymnology* (1907) belegt. Es wird oft behauptet, dass Burns am schlechtesten ist, wenn er in der Schriftsprache schreibt, aber in diesem Fall ist diese Kritik nicht ganz fair.

gens, Unkenntnis des Hebräischen und seiner Tendenz zum konservativen und liturgischen Ende des Spektrums.

Im Jahr 1824 wurde ein neuer Ausschuss gebildet, dem es nicht besser erging. Der einzige schottische Dichter, der zusagte, war James Montgomery (1771-1854), dessen Fassungen von Liedpsalmen südlich der schottisch-englischen Grenze veröffentlicht wurden.

Die nächste Initiative schien von der schottischen Freikirche ausgegangen zu sein, deren Versammlung 1866 veraltete Ausdrücke, grammatikalische Ungenauigkeiten, holprige Inversionen, falsche Reime und den Literalismus ankreidete, wodurch manche Passagen eher wie gereimte Prosa und nicht wie Poesie aussahen. Aber letztlich entschied auch sie sich, an der bestehenden Fassung festzuhalten, sie aber mit ein paar neuen Alternativformen zu versehen. Trotzdem konnten sie die 26 Beispiele unterschiedlicher Metren, die ihr der Ausschuss unterbreitete, nicht überzeugen.²³

Seit damals scheint kein ernster Versuch gemacht worden zu sein, die hergebrachte Fassung zu revidieren. Erst 1951 erhielt die Generalversammlung der Church of Scotland ein Angebot vom Glasgower Presbyterium, das die Sache wieder zur Sprache brachte. Inwieweit das durch die Dreihundertjahrfeier des *Scottish Psalter* motiviert war, lässt sich nicht feststellen. Jedenfalls wurde das Angebot angenommen. Alle waren sich einig, dass etwas wegen der Liedpsalmen unternommen werden müsse, weil ihr Gebrauch im Gottesdienst zurückgegangen war. Die Tradition, jeden Gottesdienst mit dem Singen eines metrischen Liedpsalms zu beginnen – ein Brauch, den Dr. Millar Patrick als völlig falsch bezeichnete²⁴ –, war bis auf gewisse Gemeinden mit mehr konservativer und liturgischer Neigung im Abnehmen. Die Angelegenheit wurde deshalb an den Ausschuss für Gottesdiensthilfen weitergeleitet, der wiederum 1952 an die Generalversammlung Bericht erstattete mit einem Vorschlag für eine vorsichtige Revision der ärgsten Archaismen, literarischer Fehler und gewisser Ausdrücke, die vulgär wirkten. Der Ausschuss erklärte sich auch bereit, eine verkürzte Version des Liedpsalters herzustellen, der nur jene Psalmen oder Passagen enthielt, die singbar waren.

Trotzdem setzte die Versammlung dem Vorschlag des Ausschusses Widerstand entgegen und war nicht geneigt, einen „verwässerten Liedpsalter“ zu akzeptieren. Und doch war gerade das die Richtung gewesen, die fast hundert Jahre früher eingeschlagen worden war, als Dr. Robert Lee von der Greyfriars' Church in Edinburgh 1864 seine *Order for Public Worship* herausbrachte, die 203 Passagen aus dem Liedpsalter enthielt.

Obwohl der Ausschuss einigermaßen überzeugend argumentierte, dass es keinen Sinn hätte, weiterhin Dinge zu drucken, die niemand mehr sang oder die selbst in zeitgemäßer Sprache offensichtlich im Gottesdienst unbrauchbar waren, lag die Schwierigkeit darin, zu bestimmen, wem es oblag zu entscheiden, was ausgelassen werden sollte.

²³ Patrick, wie Anm. 2, 222-224.

²⁴ Patrick, wie Anm. 2, 229-230.

Seit 1952 ist es klar, dass keine offizielle Anerkennung eines revidierten oder zeitgemäßen metrischen Liedpsalters seitens der Church of Scotland zu erwarten ist. Deshalb überließ man diese Aufgabe Einzelpersonen und anderen Presbyterianischen Denominationen Schottlands. Ich möchte mich auf zwei von ihnen konzentrieren.

The Murrayfield Psalms (1954)

Die Murrayfield Psalmen sind das Werk von Reverend Dr. J. Rossie Brown (1886-1953), Gemeindepfarrer von Murrayfield in Edinburgh. Er wollte sich ursprünglich nur auf jenen „viel größeren“ Teil des Liedpsalters beschränken, der jedoch nie gesungen wurde.

Als erstes versuchte er, den 87. Psalm, der ihm in seiner Form von 1650 plötzlich „unverständlich“ vorkam, metrisch neu zu fassen. Er wollte einen unbefriedigenden Text singbar und verständlich machen. Von da aus ging er weiter zum 82. Psalm, um sich dann durch den Rest des Liedpsalters zu arbeiten. Das fertige Werk wurde 1954 posthum veröffentlicht.

Dr. Browns liturgische Sprache ist traditionell, und obwohl einige seiner Passagen besser sind als die alten, ist er doch oft langatmig und an vielen Stellen sind die Strophen an den falschen Stellen abgeteilt – exemplarisch für die Schwierigkeiten von Revisionsarbeit. Trotzdem verdient es diese Arbeit, besser bekannt zu sein, als es der Fall ist. Einiges wurde in *Rejoice in the Lord* aufgenommen, dem letzten Gesangbuch, das Erik Routley (1917-1982) herausgab, und zwar für die Reformed Church in America (1985).

The Church Hymnary (3. Auflage)

Im Jahre 1949 stellte Dr. Millar Patrick fest, dass allem Anschein nach der „Ehrenplatz“, den metrische Psalmodie traditionellerweise unter den Schotten innehatte, sich rasant verminderte. Er beklagte es, dass immer häufiger Gottesdienste keinen einzigen nationalen Liedpsalm enthielten. Er hielt das nicht nur aus der Perspektive des Konservatismus für einen psychologischen und auch religiösen Fehler.²⁵ Er sagte voraus, dass bei der nächsten Revision des *Church Hymnary* ein Teil dieses Gesangbuches einer Auswahl der besten Liedpsalmen gewidmet sein würde. Er hatte recht, denn in der dritten Auflage von *The Church Hymnary* (1973) finden sich im Gesangbuch verteilt 57 Ausschnitte von Psalmen, womit man ein erneutes Interesse am Liedpsalter zu wecken hoffte. Einige der krasseren Sprachmängel der Ausgabe von 1650 waren entfernt oder durch Fassungen aus dem *Irish Psalter* von 1880 ersetzt worden. Es enthielt darüber hinaus drei moderne Fassungen von Ian Pitt-Watson, Professor am Christ's Collge, Aberdeen, dessen freie Paraphrasen von Psalm 19, 51 und 139 ihren Ausgangspunkt in der *New English Bible* hatten. Die letzte dieser drei

²⁵ Patrick, wie Anm. 2, 229.

wurde auf beiden Seiten des Atlantik sehr populär und ihr Platz im neuen Gesangbuch ist gesichert. Ebenfalls enthielt das Buch einige Prosafassungen und Sätze von Joseph Gelineau (geb. 1920). Am umstrittensten waren vielleicht die Doxologien. Seit 1595 waren sie im Anhang gedruckt, aber hier wieder in den Psalmtext integriert (mit Ausnahme des 106. Psalms, wo der Verleger die psalmeigene Doxologie aus Vers 48 druckte). Da aber die ersten Exemplare des neuen Gesangbuches wie bislang üblich ohne den vollständigen Liedpsalter gebunden wurden, kauften einige Gemeinden nur das Gesangbuch, was den Niedergang des Liedpsalters beschleunigte. Während der 1960er und 1970er Jahre meinte man auch, dass die schlechte literarische Qualität eines mehr als 300 Jahre alten Liedpsalters für die heutige Kirche inakzeptabel wäre. Die Kritiker sprachen von holprigem Stil, unnötigen Elisionen und Knittelvers. Mehr und mehr wurde der Liedpsalter als irrelevant abgetan.

Eine persönliche Initiative

Im Zusammenhang mit der Podiumsdiskussion über Gottesdienst bei der Generalversammlung der Church of Scotland 1987 war es mir möglich, seitens des Plenums die Versammlung zu bewegen, den Podiumsausschuss zu beauftragen, die Revision des Schottischen Liedpsalters ernsthaft ins Auge zu fassen und 1988 der Versammlung einen Bericht zu unterbreiten.

In diesem Bericht äußerte sich dann der Ausschuss dahingehend, dass der *Scottish Psalter* als historisches Denkmal seiner Zeit gelten sollte, dass man nicht daran rühren und ihn so lassen sollte, wie er war. Das war natürlich ein aus der Luft gegriffener Grund, man könnte ebenso gut sagen, dass auch Bibelübersetzungen nicht revidiert werden dürften. Der Ausschuss war allerdings bereit, Verwendung des Liedpsalters sowohl bei öffentlicher als auch privater Andacht weiterhin zu fördern. Eine Richtungsänderung schien sich auch in gewissen Meinungen zu äußern, dass es vielleicht andere und möglicherweise bessere Alternativen zum Psalmsingen gab als in streng metrisch gebundener Form.

Mich befriedigte das nicht ganz und um das Werk vorwärts zu bringen, ging ich selbst an die Arbeit und habe den Großteil der letzten zehn Jahre damit verbracht, meine eigene Fassung der metrischen Psalmen zu schaffen. Vielleicht hätte ich besser getan, mich an das Schicksal von King James zu erinnern! Ich will nicht behaupten, dass meine literarischen oder musikalischen Versuche von großem Wert sind, und ich muss zugeben, dass trotz einiger Ermutigungen seitens der Hymn Society mein liturgischer Konservatismus keine gute Voraussetzung dafür war, etwas Bleibendes zu schaffen. Als ich leider dem Drängen einiger Mitglieder meiner früheren Gemeinde nachgab und 1999 meine Kompositionen unter dem Titel *Presbyterian Praise* drucken ließ, war das Unternehmen eine finanzielle und kommerzielle Katastrophe. Da das Buch nur in voller Musikausgabe erschien, wurde der Ladenpreis zu teuer, und als der Verlag in Konkurs ging, blieben mir 900 unverkaufte Exemplare übrig.

Allerdings möchte ich mir doch zugute halten, die Aufmerksamkeit des Ausschusses für Gottesdienst auf das Problem der metrischen Psalmodie gelenkt zu haben. Es hat dieses Anliegen mehrere Jahre am Leben erhalten und noch 1992 gab es Anzeichen dafür, dass sich die Psalmen weiterhin der Beliebtheit erfreuten, besonders die metrischen Liedpsalmen, und dass die Frage, wie man sie wirksamer einsetzen könnte, noch nicht abgetan war. In einer Umfrage meldeten mehr als 20% der befragten Pastoren den Wunsch nach einer besseren und häufigeren Anwendung der Psalmen an, sowie ihre Unzufriedenheit mit der beschränkten Auswahl in der dritten Auflage von *Church Hymnary* und der unverständlichen Sprache vieler Liedpsalmen.

Der Ausschuss aber fand schließlich, dass die Versuchung, neue metrische Liedfassungen der Psalmen zu schaffen, nicht mehr so groß war wie 1650. Es wurde bedauert, dass es trotz der im Lande existierenden Fachkenntnisse an Dichtern für eine neue Fassung mangelte. Man meinte, dass die Arbeit an einem neuen Liedpsalter zu lange dauern und zu viel kosten würde. Vielleicht war das richtig. Eine heutige Überarbeitung des Liedpsalters von 1650 war der falsche Weg nach vorn (eine Lehre, die die Kirche im 19. Jh. nur langsam lernte). Es wäre besser, ganz neu zu beginnen, als bestehende Quellen zu redigieren. Auf jeden Fall war es wichtiger, ein neues Gesangbuch herauszubringen. Nach vielen Debatten wurde ein solches 1993 von der Generalversammlung autorisiert und das Endprodukt soll Ende dieses Jahres erscheinen.

Man muss in Fairness zugeben, dass der Ausschuss in der Tat einen Vorschlag zur Neubearbeitung einer Auswahl der Liedpsalmen vorgelegt hat, es blieb aber bei der Überzeugung, dass nach Möglichkeit neue Wege gefunden werden sollten, um die Türen zu dieser Schatzkammer offen zu halten.²⁶

Das Werk von John L. Bell

Einer, der die eben erwähnte Herausforderung aufnahm, war der Liedermacher John L. Bell von der Iona Community, deren Gesangbuch *Psalms of Patience: Protest and Praise* 1993 erschien.

Obwohl Johns Arbeit am besten in Partnerschaft mit Graham Maule geschieht, hat er auch allein bemerkenswerten Erfolg gehabt. Er ist kein Mensch, der schwierigen Problemen aus dem Weg geht. Unter seinen 24 Liedsätzen finden sich Fassungen, die den traditionellen Formen von Reim und Metrum folgen, aber auch Antiphone, Refrains und freie Paraphrasen. Es gelingt ihm nicht immer alles, und so hat der 130. Psalm eine sehr holprige Inversion von der Art, wie man sie schon im Liedpsalter von 1650 ankreidete. Dagegen gibt er sein Bestes in seiner freien Paraphrase des 148. Psalms zusammen mit einer Melodie eigener Komposition. Dieser Liedpsalm soll mit mehreren anderen seiner Stücke in die vierte Auflage des *Church Hymnary* aufgenommen werden.

²⁶ *Reports to the General Assembly*. Edinburgh 1992, S. 197.

Des Weiteren sind Johns Schöpfungen prominent im schottischen ökumenischen Gesangbuch *Common Ground* (1998) vertreten, welches mehr als 20 Liedpsalmsätze von Schottland, England, Frankreich, Zimbabwe und den USA enthält. Nur zwei davon sind streng metrische neue Textfassungen, zwei sind andere moderne freie metrische Sätze und einer ist ein alter metrischer Satz des 23. Psalms von 1650.

Die Vorläufer von *Common Ground* (1998), *Songs of God's People* (1988) und *Hymns for a Day* (1984), haben keine streng metrischen Liedfassungen der Psalmen, aber beide sind von stark zeitnahe Charakter.

The Free Church of Scotland

Beschäftigung mit ausschließlich metrischen zeitgenössischen Liedfassungen der Psalmen ist in jüngerer Vergangenheit von der Freien Kirche Schottlands, die im Gottesdienst nur den Liedpsalter verwendet, vorangetrieben worden. Zweifellos hat der Gebrauch von modernen Bibelübersetzungen, vor allem der *New International Version*, das Bedürfnis nach zeitgerechtem Gottesdienstmaterial geweckt, das nicht gegen die Überzeugung der Kirche verstößt, dass der Psalter das einzige legitime Medium für den Lobpreis Gottes sei.

Die Arbeit an neuen Fassungen wurde dem Psalmodie-Ausschuss der Kirche anvertraut, der seit 1994 neue Fassungen in Veröffentlichungen zunehmenden Umfangs herausgebracht hat. Unter Berücksichtigung der Reaktionen in den Gemeinden wurden die neuen Texte weiter revidiert. Der ganze Psalter besteht jetzt in metrischer Form, und eine Textausgabe mit dem Titel *Sing Psalms* wurde im April 2003 von Gresham Publishing Services (Oxford) für die Free Church of Scotland herausgegeben. Notenausgaben in der Tonika-do-Methode mit Notenlinien sollen später in diesem Jahr erscheinen.

Die Verfasser der neuen Texte werden nicht namentlich genannt. Sie waren gebeten worden, sich an die folgenden Richtlinien zu halten: moderner Stil, keine Inversionen, keine Archaismen, biblische Texttreue (d.h. nach der *New International Version* der Bibel und nicht am hebräischen Urtext orientiert), keine erklärenden Zusätze, ein Minimum an Erweiterung (oder Reduzierung).

Es war dem Ausschuss gelungen, ein großes Maß an lyrischer Formenvielfalt zu erzielen. *Sing Psalms* enthält mehr als dreißig verschiedene Metren im Vergleich zu den dreizehn des *Scottish Psalter* von 1650.

Was mich persönlich betrifft, hat der Ausschuss meinen ersten Entwurf für den 147. Psalm angenommen, der dann in revidierter Form gedruckt wurde.²⁷

²⁷ Die traditionelle Melodie HUDDERSFIELD, die ich für die passende hielt, wurde nicht akzeptiert.

The Church Hymnary, vierte Auflage

Die vierte Auflage von *Church Hymnary* soll Ende 2003 herauskommen. Bereits zu Anfang des Revisionsvorgangs wurde beschlossen, das Gesangbuch nicht mit dem vollständigen *Scottish Psalter* von 1650 in einen Band zu binden, wie es in den vorhergehenden Auflagen der Fall war. Das wird nicht jedermann gefallen, es soll aber eine bedeutende Auswahl aus dem Liedpsalter im neuen Buch an erster Stelle stehen.

Anfang April 2003 konnte ich ein Exemplar der endgültigen Liste der ausgewählten Psalmen einsehen, die mehr als einhundert Nummern umfasst. Davon sind fast alle zum Singen und die weitaus meisten metrisch gesetzt.

In Bezug auf traditionelle Liedpsalmen ist der *Scottish Psalter* von 1650 hier noch immer stark vertreten. Fast vierzig Nummern stammen direkt daher und dreizehn weitere sind mehr oder weniger redigiert, um Anforderungen wie inklusive Sprachformen gerecht zu werden. Eine Nummer, der 42. Psalm, geht auf Tate & Brady (1696) zurück, ein paar sind aus dem *Irish Psalter* (1880) und der 107. Psalm aus *Book of Psalms* (1950), das von der Synode der Reformierten Presbyterianischen Kirche von Nordamerika herausgegeben wurde, die über die Reformierte Presbyterianische Kirche in Irland in den Ausschuss gelangte.

Hierneben bringt das Gesangbuch eine bedeutende Auswahl von vierig metrischen Liedpsalmfassungen der Iona Community. Die metrischen Fassungen der Free Church of Scotland wurden eingehend untersucht aber keine davon hier aufgenommen. Weitere schottische Verfasser sind u.a. Ian Pitt-Watson und Ian White; auch Jubilate Autoren sind vertreten. Der weltweiten Kirche wird viel mehr Beachtung geschenkt mit Liedern aus den USA, Kanada, Argentinien, Australien, Lettland, Chile, Tschechien und – selbstverständlich – England!

Was die Musik betrifft, enthält das Gesangbuch traditionelle und moderne schottische, gälische und „Lowland“ Weisen, schottische liturgische Gesänge und andere Kompositionen von John Bell und Ian White. Einige Fauxbourdonsätze, in denen die Melodie in der Tenorstimme liegt, sind rekonstruiert. Sie sind das Ergebnis erneuerten Forschungsinteresses an alter Musik Schottlands, hier des Psalters aus der Reformationszeit, also ein Wiederbeleben von Reformationspraxis.

Unter der nicht-metrischen Psalmodie finden sich Responsorien, Antiphone, Taizésätze, gregorianische und anglikanische Choräle. Die römisch-katholische Kirche ist durch Werke von Bernadette Farrell, James Quinn (Texte) und Joseph Gelineau (Musik) vertreten.

Allerdings haben einige Gemeinden der Church of Scotland bereits die offiziellen Gesangbücher ihrer Kirche abgelehnt und verwenden statt dessen *Praise!* (1999), das mindestens eine Fassung aller 150 Psalmen enthält und das ein viel zeitnaheres Buch ist.

Schlussbemerkungen

Man kommt zwangsläufig zu dem Schluss, dass metrische Psalmodie im Leben der schottischen Kirche dazu verurteilt ist, Interesse und Geschmack einer Minderheit zu bleiben. Wenn David Montgomery recht hat mit seiner Aussage, dass das traditionelle Kirchenlied [*hymn*] tot und der Kampf um seine Existenz verloren ist, dann gilt das Gleiche von der metrischen Psalmodie.²⁸

Für manche sind die Sätze der metrischen Liedpsalmen eine unüberwindliche Schwierigkeit. Wenn schon das literarische Niveau nicht hoch war, als Sternhold und Hopkins in England ihre Arbeit begannen, so hatte es sich sicherlich gehoben, als der *Scottish Psalter* 1650 herauskam. Und doch mangelte es seinen Autoren an dichterischem Können und dem notwendigen handwerklichen Geschick, eine Fassung von bleibender Schönheit herzustellen. Das 21. Jahrhundert verlangt etwas weit Besseres als Erbe für unsere Nachkommen als es unsere illustren schottischen Vorfahren produzieren konnten. Die Meinung, dass die Psalmen deshalb altmodisch sind (von ihrer musikalischen Monotonie ganz zu schweigen), ist ihnen, obwohl fehl am Platz, doch sehr abträglich.

Es wird oft behauptet, dass Psalmodie von der „Zwangsjacke“ des *Common Metre* (jambische Vierzeiler mit Silbenzählung 8.6.8.6) befreit werden müsse, andere würden sogar sagen, von einem jedem Metrum. Und doch würden alle außer den schärfsten Kritikern dafür halten, dass die Psalmen (und besonders die Klagepsalmen) noch immer gute Verwendung finden können, wenn auch in nicht gesungener Form wie z.B. Lesung, Meditation oder Predigt.

Auch die Substanz der metrischen Psalmen ist eine Quelle tiefer Unzufriedenheit. Sie sind vorchristlich und sowohl in Inhalt wie im Ton lassen sich manche nicht mit dem Evangelium vereinbaren. Insbesondere sind die Verwünschungen (z.B. Ps. 137:7-9) für viele theologisch anstößig und stellen unüberwindliche Hindernisse für den Glauben dar. Ihre Theologie und Ethik sind durch die christliche Offenbarung überholt, sie sind nicht mehr aktuell und man kann sie nicht singen, ohne die Lehren Christi zu ignorieren.²⁹

Was schließlich das Überleben der metrischen Psalmodie betrifft, so scheint es zumindest in Schottland eine gefährdete Art zu sein. Die Stagnation, die zwischen 1650 und 1950 herrschte, muss wenigstens einer der Gründe sein, warum schottischer Gottesdienst laut einem ehemaligen Vorsitzenden muffig geworden ist.³⁰ Wenn nicht die Kirche ihren Glauben an eine fortlaufende und vollständige Reformation wiederentdeckt, dann sieht die Zukunft für die metrische Psalmodie sehr schwarz aus. Und doch sind die Psalmen ein Teil des Wortes Gottes und ihre Rolle in der Heilsgeschichte ist wesentlich. Obwohl diese Geschichte nicht ohne Hinweis auf Christus als menschengewordenes Wort vollständig weitergegeben werden kann, haben kreative und talentierte Menschen vornehmlich aus den Psalmen geschöpft, um neue Lieder zu Gottes Lob

²⁸ *Sing a New Song*. Edinburgh 2000, xiv.

²⁹ Patrick, wie Anm. 2, 227.

³⁰ Dr. James Matheson.

und Preis zu schaffen. Der Psalter ist nicht das exklusive Eigentum irgendeines Volkes, er gehört dem gesamten Gottesvolk. Als solches ist er das Gesangbuch des Lebens, das getreulich seine reiche Vielfalt der Erfahrungen widerspiegelt und die unsterblichen Sehnsüchte der Menschheit mächtig in Worte fasst. Möge er darum weiterhin als Inspiration dienen für alle, die komponieren und dichten, so dass „eine Generation der anderen [Gottes] Werke preisen werden“ von jetzt bis an das Ende der Zeiten.

(Übersetzung von Hedwig .T. Durnbaugh)

Christian Finke

Die Aufnahme fremdsprachiger Kirchenlieder in neueren europäischen Gesangbüchern

1. Neuere europäische Gesangbücher

Eine ganze Reihe christlicher Kirchen in Europa hat sich in den vergangenen Jahren ein neues Gesangbuch erarbeitet. Es waren vor allem die letzten Dezennien des 20. Jahrhunderts, in denen die gesamtgesellschaftlichen Impulse und Veränderungen mit ihren sozialen und kirchlichen Umbrüchen seit den 1960er und 1970er Jahren schließlich auch in neue offizielle Kirchengesangbücher mündeten. Die Personenkreise, die mit den Gesangbüchern der 1920er und 1930er Jahre groß geworden waren und die die Gesangbücher der 1950er und 1960er herausgegeben hatten, wurden von einer Generation überholt und abgelöst, die andere Anforderungen und Ansprüche an das kirchliche Singen stellte.

Im deutschsprachigen Raum erschienen das *Evangelische Gesangbuch. Stammausgabe der Evangelischen Kirche in Deutschland* (1993) mit Regionalteilen und Anhängen für z.B. die Deutsch sprechenden evangelischen Kirchen in Österreich, Elsass und Lothringen, das *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz* (1998, = RG), das in jahrelanger enger Kooperation zusammen mit dem *Katholischen Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz* (1998) erarbeitet wurde, und das *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche in Deutschland, Österreich und Schweiz/ Frankreich* (2002). An einem neuen „Gotteslob“ für die deutschsprachigen katholischen Kirchen wird derzeit gearbeitet. Im nördlichen Europa erschienen *Den svenska psalmboken* (1986) und *Psalmer och Sånger* (1987) für ein gutes Dutzend christlicher Gemeinschaften und Kirchen in Schweden (u.a. Adventisten, Baptisten, Lutheraner, Methodisten, Heilsarmee), das *Norsk salmebok* (1985) für Norwegen, das *Svensk psalmbok för de evangelisk-lutherska församlingarna i Finland* und das *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon virsikirja* (1986) – zwei Gesangbücher für teilweise dieselben geographischen Gebiete in Finnland, wo schwedisch und finnisch Amtssprachen sind –, das isländische *Sálmabók íslensku kirkjunnar* (1997) und ganz frisch *Den Danske Salmebok* (2002) in Dänemark. Es fällt schon an den Titeln auf und ist bezeichnend, dass Gesangbücher nationalstaatliche Strukturen durch überlappende Sprach- und Konfessionsräume aufbrechen und verbinden können. Im Baltikum, in Polen (*Śpiewnik ewangelicki*, = SE), in Tschechien und Ungarn sieht es ähnlich aus. Den romanischen und die wichtigen angelsächsischen und niederländischen Bereiche möchte ich an dieser Stelle überspringen. Ein Gesamtüberblick über die neueren Publikationen christlicher Gesangbücher in Europa fehlt derzeit.

2. Die Intensität der Rezeption

Die Aufnahme fremdsprachiger Lieder in die Gesangbücher gerät unterschiedlich intensiv. Anhand des deutschen *Evangelischen Gesangbuchs* (= EG) möchte ich die Abstufungen wie folgt systematisieren.

Bezug zur Vorlage

Ein nationalsprachiges Lied bezieht sich in Wort oder Ton oder in beidem auf ein fremdsprachiges Lied. Die fremdsprachige Vorlage spiegelt sich also entweder nur im Text (a), nur in der Melodie (b) oder in Text und Melodie (c).

Ein Beispiel für a) sei „Gib Frieden, Herr, gib Frieden“ (EG 430). Der Originaltext „Geef vrede, Heer, geef vrede“ kommt aus dem Niederländischen. Im *Liedboek voor de kerken* (1973) wird es auf eine Melodie aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gesungen. Im EG steht nun zur deutschen Übertragung die bekannte Melodie „Befiehl du deine Wege“: Der Bezug zur fremdsprachigen Vorlage erweist sich nur im Text.

Ein Beispiel für b) sei „In Gottes Namen fang ich an“ (EG 494). Den deutschsprachigen Text dichtete Salomo Liscow vor 1672. Die Melodie ist über den „Genfer Psalter“ gewonnen worden und somit französischsprachigen Ursprungs. Der Text hat aber nichts mit den „Genfer Psalmen“ zu tun: Der Bezug zur fremdsprachigen Vorlage erweist sich nur im Musikalischen.

Ein Beispiel für c) sei „Strahlen brechen viele aus einem Licht“ (EG 268). Die Liedvorlage „Lågorna är många, ljuset är ett“ stammt aus Schweden, und Dieter Trautwein übertrug 1976 den Text von Anders Frostenson auf die Melodie von Olle Widestrand: Beide, Text und Melodie, lassen sich auf die fremdsprachige Vorlage zurück führen.

Komplizierter liegt die Sache noch, wenn ein Lied durch mehrere Hände gegangen ist, wir somit ein Lied „aus dritter Hand“ singen. Oft geschah es, dass erst über diese Umwege ein Lied Gefallen und Aufnahme fand, auch, weil den Singenden die genaue Herkunft unwichtig war. Zwei Beispiele: Der Text des Liedes „O Herr, mach mich zu einem Werkzeug deines Friedens“ (EG 416) wurde lange Zeit Franz von Assisi aus Italien zugeschrieben. Er stammt aber aus einem französischen Liederbuch um 1913. Dagegen gelangte der echte „Sonnengesang“ des Heiligen Franz erst über das englische „All creatures of our God and King“ in die Schreibfeder des Karl Budde, der es 1929 zu einem deutschen Lied formte „Gottes Geschöpfe, kommt zuhau“ (EG 514). Die Kraft des Gebetstextes und das Anliegen des ursprünglichen Autors ist entscheidend. Die fremdsprachige Herkunft aus Italien ist sekundär.¹

Ein französisches Weihnachtslied aus dem 15. Jahrhundert, das 1928 mit dem englischen Text von John Macleod Campbell Crum, „Now the green blade

¹ Das kann auch für „O du fröhliche“ (EG 44) und „In dir ist Freude“ (EG 398) gelten, die mit ihrer Musik beide italienischer Herkunft sind.

„rises“, verbunden wurde, hat nun in der Übertragung durch Jürgen Henkys „Korn, das in die Erde“ (EG 98) einen Platz im Gesangbuch an der Schnittstelle zwischen Passion und Ostern gefunden. Hier spielt die Kraft der schönen Melodie in Verbindung mit dem thematisch-kirchenjahreszeitlichen Anliegen des englischen und deutschen Textes bei der Aufnahme eine entscheidende Rolle. Woher das Lied ursprünglich stammt oder inwieweit die einzelnen Sängerinnen und Sänger wissen, welche historischen Stufen einem Gesange inne wohnen, ist für das Singen in den Gemeinden zweitrangig.

Fremdsprachige Texte

Immer häufiger werden fremdsprachige Texte im Gesangbuch abgedruckt. Im *Evangelischen Gesangbuch* (1993) finden sich einzelne Strophen aus über 10 Sprachen, darunter englisch, französisch, holländisch, polnisch, tschechisch, ungarisch, schwedisch und kisuaheli. Mit letzterer, afrikanischer Sprache wird der außereuropäische Raum der Christenheit in das Gesangbuch mit einbezogen.

Zu „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (EG 316) ist die erste Strophe in fünf verschiedenen Sprachen abgedruckt. Ob nun bei Gottesdiensten mit Menschen verschiedener Sprachen oder Nationen diese Strophen gleichzeitig, quasi glossolalisch, gesungen werden sollen, oder ob es sinnvoller ist, dass alle zusammen die Strophen in einer, dann vielleicht auch fremder Sprache singen, muss hier nicht entschieden werden. Dass es überhaupt zum Abdruck fremdsprachiger Strophen kam ist im deutschsprachigen Raum einerseits den „Kirchentagen“ zu verdanken, die in ihren Kirchentagsliederheften seit den 1960er Jahren wichtige Lieder in mehreren Sprachen zum gemeinsamen Singen bereit hielten, andererseits gebräuchlichen ökumenischen Liederbüchern wie *Cantate Domino* (Genf 1924, neue Ausgabe Kassel 1974)², *Gesangbuch für die Weltkonferenz für praktisches Christentum* (Stockholm 1925)³ und *Laudamus* (Hannover 1952)⁴.

² *Cantate Domino. An ecumenical hymn book. Ein ökumenisches Gesangbuch. Psautrier oecuménique. Neue Ausgabe* [usw.], Kassel u.a.: Bärenreiter 1974/ hrsg. vom Ökumenischen Rat der Kirchen. In Nachfolge eines Gesangbuchs, das der Christliche Studentenweltbund in Genf 1924 mit 64 Liedern herausgegeben hatte; eine erste überarbeitete Ausgabe mit 82 Liedern in 23 Sprachen erschien 1930, eine zweite mit 120 Liedern 1951.

³ *Communio in adorando et serviendo oecumenica – Psaumes et cantiques pour la conférence universelle du christianisme pratique – Gesangbuch für die Weltkonferenz für praktisches Christentum* [usw.]. Stockholm 1925. Enthält 60 Lieder, die jeweils in mehrere Sprachen abgedruckt sind.

⁴ *Laudamus. Hymnal for the Lutheran World Federation. Gesangbuch für den Lutherischen Weltbund. Psalmbook för Lutherska Världsförbundet. Hannover 1952.* Ein erstes Gesangbuch erschien schon für die Vollversammlung in Lund 1947.

Die Textübertragung

Der Grad der dichterischen Übertragung fremdsprachiger Gesänge kann qualitativ unterschieden werden. J. Henkys hat eindrücklich dargestellt und gezeigt, welche Unterschiede es gibt, um eine fremdsprachige Vorlage in die eigene Muttersprache zu transferieren.⁵ Er beschreibt drei Kategorien: Übersetzung – Übertragung – Nachdichtung.

Erstaunlich, was schon in früheren Zeiten alles **übersetzt** wurde:⁶

- lateinische Hymnen, Antiphonen, Sequenzen und andere liturgische Gesänge für die muttersprachlichen Gottesdienste
- die deutschen Lieder Martin Luthers und seiner Mitarbeiter in die Sprachen der von der Reformation ergriffenen Nachbarländer
- der von Calvin initiierte französische Reimpsalter aus Genf
- zahlreiche deutsche Kirchenlieder aus Orthodoxie und Pietismus des 17. und 18. Jahrhunderts in die Nachbarsprachen; über das Englische gelangten sie in überseeische Länder⁷
- griechische, lateinische, deutsche und englische Gesänge ins Dänische durch Nikolaj F. S. Grundtvig
- in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Oxford-Bewegung griechische und lateinische Hymnen ins Englische, um dann in den gottesdienstlichen Gesang der Kirche von England aufgenommen zu werden⁸
- am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts nordamerikanische und englische Lieder des Neupietismus ins Deutsche, ins Schwedische und in viele andere Sprachen

Mehr noch als ein einfaches Übersetzen liegt Jürgen Henkys das „**Übertragen**“ am Herzen. Hier ist gleichermaßen die Berücksichtigung der „theologischen Kontur“, der „poetischen Struktur“ und der „musikalischen Faktur“ von Nöten. Nicht immer ist seine Forderung „Jedes ins Deutsche übertragene Kirchenlied sollte in einem Kreis hörbereiter Menschen auch als ein deutsches Strophengedicht laut vorgelesen werden können“⁹ bei der Herausgabe von

⁵ Jürgen Henkys: „Qualitätsfragen bei der Übersetzung von Kirchenliedern“, in: IAH-Bulletin 26 (1998), S. 119-132

⁶ Vgl. Jürgen Henkys: „Lieder aus anderen Ländern und Sprachen – Gesichtspunkte zur Bedeutung und Bewertung von Liedübertragungen“, in: Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch/ hrsg. im Auftrag der Evangelischen Kirche in Deutschland von Wolfgang Fischer u.a., Lieferung VI, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000, S. 7-14

⁷ Henkys, wie Anm. 6, S.8: „Zu den englischen Liedmittlern gehörte auch der Begründer des Methodismus John Wesley. Besonders wichtig geworden sind die englischen Nachdichtungen von Catherine Winkworth (1827-1878).“

⁸ Henkys, wie Anm. 6, S.8: „Besondere Verdienste hatten in dieser Sache John Mason Neale und Thomas Helmore.“

⁹ Henkys, wie Anm. 6, S.9

Gesangbüchern beherzigt worden. Auch andere Kriterien dürfen bei der Aufnahme von Gesängen in Gesangbücher Gültigkeit beanspruchen (z.B. Integrations- und Animationsfähigkeit, Gruppenidentität, Spiel und Tanz).

3. Vier europäische Gesangbücher

Anhand von vier neueren europäischen Gesangbüchern sollen nun Aspekte aufgezeigt werden, die als typisch oder stellvertretend für die Aufnahme fremdsprachigen Liedgutes angesehen werden können.

Evangelisches Gesangbuch (Deutschland)

Eine Eigenart des *Evangelischen Gesangbuchs* (= EG)¹⁰ ist sein modulares Prinzip. Die Stammausgabe umfasst 535 Lied- und Gesangsnummern, teilweise noch mit Unternummern. Jede Landeskirche in Deutschland konnte aber diesen für alle Landeskirchen verbindlichen Stammteil um einen eigenen, regionaltypischen Anhang erweitern. Auch die Text- und Gebetsteile des Gesangbuchs, wie überhaupt das ganze Layout der landeskirchlichen Ausgaben, wurden für eine individuelle Gestaltung frei gegeben. Daher gibt es heute nicht nur eine Ausgabe des *Evangelischen Gesangbuchs* in Deutschland, sondern mindestens 15. Gegenüber seinem Vorgängergesangbuch fällt sofort die Erweiterung der formalen Möglichkeiten auf, das gottesdienstliche Singen zu gestalten. Das *Evangelische Kirchengesangbuch* von 1950 bestand im Wesentlichen aus Strophenliedern. Nun finden sich darüber hinaus Kanons, Singsprüche, Refrainlieder und mehrstimmige Sätze. Ein neuer Reichtum, der den Impulsen des „Liederfrühlings“ seit den 1960er Jahren ebenso geschuldet ist, wie den neu aufgebauten ökumenischen und internationalen Beziehungen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Darüber hinaus ist „... der hohe Anteil von Liedern aus anderen Ländern und Sprachen ein besonderes Merkmal des *Evangelischen Gesangbuchs*“¹¹. Ich habe mich in meinen Liedbeispielen auf den Stammteil beschränkt, wohlwissend, dass gerade in den Regionalteilen die jeweiligen Grenznachbarn mit ihren Sprachen viel stärker berücksichtigt sind.

In dem dem Gesangbuch zugehörigen Abschnitt „Liederkunde“ finden Interessierte unter Nr. 959 ein Verzeichnis mit der Überschrift „Lieder aus anderen Ländern und Sprachen“. Die zwanzig Abschnitte sind in der Reihenfolge nach der Anzahl der Lieder aus diesen Ländern geordnet: „aus England“ (15), „aus den Niederlanden“ (10), „aus Frankreich“ (9, ohne die zahlreichen Lieder des „Genfer Psalters“), „aus der Schweiz“, „aus den USA“, „aus Israel“, „aus Lateinamerika“, „aus Österreich“, „aus Russland, aus der Ukraine“, „aus der Tschechoslowakei“, „aus Ungarn, aus Siebenbürgen“, „aus Italien“, „aus

¹⁰ Vgl. Christian Finke: „Das Evangelische Gesangbuch“, in: Heiliger Dienst 50 (1996), Heft 2, S. 85-96

¹¹ *Werkbuch zum Evangelischen Gesangbuch*, wie Anm. 6, S.5

Norwegen“, „aus Schweden“, „aus Belgien“, „aus China“, „aus Griechenland“, „aus Polen“, „aus Tansania“, „aus Zimbabwe“. Wie wenig systematisch diese Ordnung sein kann, zeigt sich schon daran, dass die Länderzuordnung nicht (mehr) stimmt: Die Tschechoslowakei existiert nicht mehr, und Lateinamerika mit seinen vielen kleinen Ländern ist nur pauschal umrissen. Mindestens 65 Lieder, also über 10 % des Stamnteils, kommen aus nicht deutschsprachigen Ländern, zu denen ich Deutschland, Österreich und die Schweiz zähle, die meisten aus England, den Niederlanden und Frankreich. Das sind Nachbarländer! Die Aufnahme fremdsprachiger Gesänge in muttersprachliche Gesangbücher wird von den **Nachbarsprachen** beeinflusst.

Für das *Evangelische Gesangbuch* konnten folgende acht Akzente fremdsprachigen Einflusses heraus kristallisiert werden, die sich auf andere europäische Gesangbücher übertragen lassen.

1. Altes Erbe

Schon im späten Mittelalter und in der Reformationszeit wurden Gesänge und Lieder altchristlicher Herkunft (griechische und lateinische, liturgische und gregorianische, ostkirchliche und orthodoxe, auch Gesänge jüdischen Ursprungs)¹² übersetzt und zum volkssprachlichen Singen eingerichtet. Da diese Gesänge und Lieder nun schon seit mehr als 500 Jahren auf deutsch gesungen werden, werden sie kaum noch als fremdsprachiger Import beziehungsweise fremdsprachigen Ursprungs empfunden¹³. Man hat sich daran gewöhnt. Die Rezeption scheint abgeschlossen. Es ist zum Eigenen geworden. Es besteht Identität mit dem Lied.¹⁴ Dieser Bereich des fremdsprachigen Liedguts und seine Rezeption soll deshalb nicht weiter verfolgt werden. Das betrifft auch die Lieder der tschechischsprachigen „Böhmischen Brüder“¹⁵, die ebenfalls seit fünfhundert Jahren deutschsprachig vorliegen, und die Psalmlieder des „Gen-

¹² Der Liedursprung ist

- orthodox, ukrainisch/russisch: 178.9, 181.4, 307;
- orthodox, griechisch: 185.4;
- lateinische Hymnen: 3, 4, 92, 126, 193, 215, 223, 453, 469, 470, 485, 499;
- lateinische Cantionen: 29, 35, 38, 39, 100, 105, 119;
- lateinische Sequenzen: 99, 101, 120, 124, 128, 149;
- anderer lateinischer Ursprung: 104, 125, 141, 143, 146, 156, 201, 421, 435, 518.

¹³ Ein Witz mag das beleuchten: Ein Mädchen kommt von der Schule nach Hause und erzählt der Tante, dass es schon etwas Englischunterricht habe. „Was kannst du denn?“, fragt die Tante. „Yes“ und „no“, „thank you“ und „please“, „sunny“ und „hot“, antwortet das Kind. Und „rainy“ und „cool“ sicher auch, entgegnet die Tante. Darauf das Kind: „Wie? Cool ist englisch?“.

¹⁴ Vgl. die Referate der 21. Studentagung der IAH in Ljubljana 2001, publiziert in: IAH-Bulletin 28 (2002).

¹⁵ Herkunft von den tschechischsprachigen „Böhmischen Brüdern“: *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 5, 68, 77, 78, 104, 105, 215, 439, 441, 471.

fer Psalters“ mit ihrem französischsprachigen Ursprung¹⁶. Schließlich sollen noch die volksliedhaften Gesänge ausgespart werden, die seit Jahrhunderten gesungen werden und ebenso als eigenes Gut angesehen werden.¹⁷ Die teilweise internationale Herkunft ist nicht mehr bewusst.

2. Weihnachten

Auffällig ist, dass gerade in den adventlich-weihnachtlichen Rubriken viele internationale Lieder begegnen. Aus Mähren, einem Landesteil Tschechiens, kommt „Seht, die gute Zeit ist nah“ (EG 18). Friedrich Walz übersetzte das Stück Anfang der 1970er Jahre für einen Familiengottesdienst. Aus den USA stammt „O Bethlehem, du kleine Stadt“ (EG 55). Helmut Barbe übertrug das Lied Mitte der 50er Jahre. Etwa zeitgleich fertigte Otto Abel „Hört, der Engel helle Lieder“ (EG 54), eine Übertragung aus dem Französischen. Und sogar eine polnische Koleda (Weihnachtslied) findet Aufnahme im *Evangelischen Gesangbuch*: „Als die Welt verloren“ (EG 53) wurde von Gustav Kucz 1954 übersetzt.

Familiengottesdienste waren ein Anlass für neue Übertragungen. Friedrich Walz z.B. sammelte und bearbeitete fremdsprachliche Lieder für vorweihnachtliche Gottesdienste mit Ausländern.¹⁸ Besonders in der Weihnachtszeit kommt Verwandtschaft. Weihnachten in Europa, **das Fest der Liebe über Grenzen hinweg**. Ein Fest, das verbindet und zusammen führt. Ein weiterer Anlass waren die seit den 1950er Jahren erschienenen Chorhefte „Europäische Weihnachtslieder“¹⁹, die die damals junge Kirchenmusikergeneration ermutigte, nach Liedern aus anderen Ländern Ausschau zu halten und dazu Chorsätze zu komponieren, um sie weiteren Kreisen bekannt zu machen. Schon im 19. Jahrhundert spielten **Chöre** eine gewisse Rolle für die Rezeption, etwa in Leipzig, wo Carl Riedel tschechische Weihnachtslieder übersetzte und für den Chorgesang einrichtete: „Freu dich, Erd und Sternenzelt“ (EG 47) und „Kommet, ihr Hirten“ (EG 48).

¹⁶ Ursprung bei den französischen Psalmbereimungen: *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 81, 108, 140, 142, 160, 238, 245, 250, 255, 265, 271, 279, 282, 286, 290, 294, 296, 298, 300, 301, 309, 322, 324, 326, 366, 379, 392, 394, 413, 458, 464, 476, 494, 524.

¹⁷ Aus dem französischen Volksliedbereich: *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 32, 364, 365; aus dem englischen Volksliedumfeld: *Evangelisches Gesangbuch* 351; aus dem italienische Tanzmusikbereich (Balletto): *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 398.

¹⁸ *Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch*. Göttingen 1999, Band II, S. 339f; *Die ganze Welt hat sich gefreut. Ein Weihnachtsbuch mit 24 Liedern aus aller Welt/* hrsg. von Friedrich Walz. Erlangen 1980.

¹⁹ *Europäische Weihnachtslieder*. Berlin: Verlag Merseburger 1954ff. Mit fünf Heften: Für dreistimmigen Frauen- oder Jugendchor (Heft 1, 1954, EM 723), Für dreistimmigen gemischten Chor (Heft 2, 1954, EM 724), Für vier- und fünfstimmigen gemischten Chor (Heft 3, ca. 1956, EM 737), Für vierstimmigen Männerchor (Heft 4, 1969, EM 757), Für dreistimmigen gemischten Chor (Heft 5, 1980, EM 778).

3. Spiritual und Gospel

In den 1950er Jahren, nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, kamen im Gefolge der Besatzungsmächte nordamerikanischer Swing und Jazz nach Deutschland. Ausgehungert und durstig nach unmittelbarer, emotionaler Musik, bezog die damalige junge Pfarr- und Kirchenmusikgeneration daneben die Liedgattungen Spiritual und Gospel mit ein. Friedrich Walz, Paul Ernst Ruppel mit „Erd und Himmel sollen singen“ (EG 499), Helmut Barbe, der als einer der ersten in den 50er Jahren ein christliches Musical, „Halleluja Billy“, komponierte, u.v.a. Personen zählen zu diesem Kreis neuer Autoren. Anhand von „Komm, sag es allen weiter“ (EG 225; vgl. auch „Geh/Geht, sag/sagt es allen weiter“), das nur ein Beispiel für die vielfältigen Inkulturationsversuche darstellt, könnten gut die **Notationsprobleme** bei der Aufnahme von Liedern aus anderen Kulturkreisen diskutiert werden (ternäre Rhythmen, Swingfeeling, Groove und Körpereinsatz). Es ist schon oft gesagt worden: Nicht ohne weiteres kann die **Klangwelt** einer bis dato fremden Kultur für den Gemeindegesang fruchtbar sein. Eine Nebenbemerkung wert ist die Tatsache, dass in heutigen Gottesdiensten gar nicht mehr übersetzt wird, sondern z.B. Gospels und Spirituals gleich auf Englisch gesungen werden, was m. E. die Aufnahme in der jüngeren Gemeindegeneration durchaus erleichtert, die Akzeptanz bei den älteren jedoch erschwert.

4. Kirchentage und christliche Treffen

Im Gefolge der alle zwei Jahre in Deutschland stattfindenden evangelischen „Kirchentage“ und katholischen „Katholikentage“, zu denen jeweils mehr als 100.000 Dauerteilnehmer zusammen kommen, wird neues Liedgut, vor allem internationales und fremdsprachiges, vermittelt. Den dafür publizierten Liederheften kommt eine immense Multiplikatorfunktion zu. Viele der schon oben genannten Merkmale finden sich in ihnen: Abdruck von fremdsprachigen Strophen, Erstdruck neuer Übertragungen, neue Singformen und Gattungen. Die Integration der zahlreichen internationalen Gäste und der Sinn nach ökumenischer Gemeinschaft mag diese Ideen beflügelt haben. Über die Teilnehmenden dieser christlichen Massenveranstaltungen kommen die Lieder in die Gemeinden. Und von dort manchmal in die Gesangbuchausschüsse. Und von dort wiederum in die neuen Gesangbücher. Der 1. Ökumenischer Kirchentag in Berlin 2003 hat gerade statt gefunden. Die neuerdings beliebten „african songs“ finden sich in seinem Liederheft *gemeinsam unterwegs*²⁰, das in einer Auflage von 150.000 Exemplaren für alle Dauerteilnehmer erschien: „Siya hamb' ekukhanyen' kwenkhos“ (Nr. 162), „S' phamandla Nkosi“ (Nr. 130; EG-Anhang

²⁰ *Gemeinsam unterwegs. Lieder und Texte zur Ökumene*. Stuttgart: Carus-Verlag 2003.

Hessen 633) oder „Masithi. Amen“ (Nr. 79; EG-Anhang Hessen 609). So richtig neue Impulse sind in dem Liederheft aber nicht zu entdecken.

Zu den großen Erfolgen christlichen Singens in Europa gehören die Gesänge, die von den (Jugend-)Treffen in Taizé ausgehen. Ihr Siegeszug durch die Gemeinden ist einer Machart verdankt, die einfache biblisch-christliche Textbausteine mit simplen und ausbaufähigen **musikalischen Modellen** kombiniert: Das fördert die Rezeption, ja, aber zu schwer darf's auch nicht sein. Eines der verbreitetsten Stücke dürfte „Laudate omnes gentes“ (EG 181.6) sein.²¹

Auch die weltweite ökumenische Bewegung, die nicht zuletzt im „Weltrat der Kirchen“ einen gemeinsamen Arbeitsort und -stil gefunden hat, beförderte das gemeinsame Singen. Die Suche nach Gemeinsamkeit lässt sich anscheinend musikalisch am ehesten herstellen und befriedigen. Theologische Gespräche sind zumeist abstrakter und diffiziler. Bekannt sind die schon erwähnten Liederbücher *Laudamus* und *Cantate Domino*. In neuerer Zeit hinzugekommen sind *Unisono*²² und *Thuma Mina*²³. Da diese Lieder- und Gesangbücher nicht vom Himmel fallen, muss der **Herausgeber** gedacht werden, die als ein gewisser Liedmotor gelten dürfen und die mit zahlreichen eigenen Beispielen voran schritten. Dieter Trautwein, der schon in den 60er Jahren mit Übersetzungen auf sich aufmerksam machte, zählte zu diesen Motoren. An acht Stellen wird im *Evangelisches Gesangbuch* sein Name genannt. Aus den Niederlanden stammt sein „Solang es Menschen gibt auf Erden“ (EG 427).

Über die ökumenische Frauenbewegung gelangte das beliebte „Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen“, eine Übertragung durch Gerhard Valentin, in Gesangbücher (EG 266, SE 504). Interessanterweise gab es schon in den 1950er Jahren eine Übertragung „Der Tag ist um, die Nacht kehrt wieder“ (EG 490) des originalen englischen Textes „The day thou gavest, Lord, is ended“ durch Karl Albrecht Höppl, die sich allerdings wegen der zugeordneten ältlichen Melodie nicht so recht durchgesetzt hat. Eine Besonderheit muss in der Übertragung Valentins genannt werden. Das originale „brethren 'neath the western sky“ in der vierten Strophe wurde zu „bringt drüben den Menschen überm Meer“ umgeformt, um inklusiver Sprache gerecht zu werden. (Höppl hatte dagegen „weckt ferne Menschen schon ihr Lauf“ gedichtet.)

²¹ Weitere Gesänge aus Taizé sind *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 178.12 und die Gesänge bei *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 789.

²² *Unisono. Ökumenische mehrsprachige Lieder der Christenheit. A multilingual book of ecumenical hymns* [usw.]/ hrsg. von der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie [usw.]. Graz 1997. Mit 133 Liedern und Gesängen in bis zu 16 Sprachen.

²³ *Thuma Mina. Singen mit den Partnerkirchen. Singing with our Partner Churches* [usw.]/ hrsg. von der Basler Mission und dem Evangelischen Missionswerk in Deutschland. Basel; München; Berlin 1995. Mit 294 Liednummern.

5. Reisen und Partnerschaften

Ich meine, dass vor allem der persönliche Kontakt zu Christinnen und Christen, zu Gemeinden und Kirchen rund um die Erde ein eminent wichtiger Faktor bei der Entstehung von Übertragungen fremdsprachiger Lieder bildet. In der „Deutschen Demokratischen Republik“ wurden seit dem Mauerbau 1961 Reisen in das westliche Ausland nur wenigen Menschen ermöglicht. Gerade deshalb suchte man partnerschaftliche Verbindungen zu Gemeinden im westeuropäischen Ausland. Sicher liegt hier ein Ursprung für die rege Übertragungstätigkeit, die bei Jürgen Henkys – und auch bei Walter Schulz, der z.B. einen Text des Bonhoeffer-Freundes und Ökumeneförderers Bischof George Kennedy Allen Bell übertrug²⁴ – zu finden ist. Die Kirchengemeinde in Petershagen, östlich von Berlin, hatte eine Partnerschaft nach Holland. Und über diese Schiene kam es zu den ersten Übertragungen, die dann ihren Weg in viele europäische Gesangbücher machten, z.B. „Das Volk, das noch im Finstern wandelt“ (EG 20) nach dem niederld. „Het volk dat wandelt in het duister“.²⁵

Dass von Reisen Lieder mitgebracht werden, ist schon früher, etwa bei Johann Gottfried Herder und Friedrich Heinrich Ranke nachzuweisen. Das weltbekannte „O du fröhliche“ (EG 44) fußt auf einem italienischen Marienlied, das Herder Ende des 18. Jahrhunderts bei sizilianischen Fischern hörte, und das Advents- und Weihnachtslied „Tochter Zion, freue dich“ (EG 13, SE 9) wurde von Ranke um 1820 auf eine Chornummer aus dem Oratorium „Joshua“ bzw. „Judas Maccabaeus“ von Georg Friedrich Händel nachgedichtet. Ranke dichtete für einen Privatkreis, für den Salon von Karl von Raumer; er dichtete nicht für eine Gemeinde oder ein Gesangbuch. Interessanterweise findet man in der Schweiz eine neue, österliche Nachdichtung „Dir Auferstandner, sei der Lobgesang“ (RG 485, SE 188). Das Mitbringsel belegt eine **emotionale Beziehung des Reisenden zu dem besuchten Land**.

6. Neue Gattungen

Das Interesse an neuen Gattungen führte die Schweizer Autoren Markus Jenny und Lothar Zenetti nach Holland. 1970 schon übertrug Jenny „God heeft het eerste woord“. Es eröffnet heute als „Gott hat das erste Wort“ (EG 199) die beiden Gesangbücher der deutschsprachigen Schweiz (RG 1, KG 1). Die Vorarbeiten zu diesen erfolgten mittels der Zeitschrift „Neues Singen in der Kirche“. Hier wurden alle zeitgenössischen hymnodischen Impulse durchkonjugiert. Aus Holland kam die im Zusammenhang mit der Entstehung des mehrere Kir-

²⁴ „Christus ist König, jubelt laut“ (*Evangelisches Gesangbuch* Nr. 269) nach dem englischen Lied „Christ is the King, o friends rejoice“.

²⁵ Weitere Beispiele aus dem Niederländischen: *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 97, 117, 410.

chen umfassenden Gesangbuchs *Liedboek voor de kerken* neue Gattung „**Bibli-sches Erzähl lied**“. Und über die Kindergottesdienstarbeit und die Zeitschrift gelangten dann diese Erzähl lieder schnell nach Deutschland. Abraham, Abraham, verlass dein Land und deinen Stamm“ (EG 311)²⁶.

7. Thematische Leerstellen

Das, was einem (schmerzlich) fehlt, und das, was bei jemand anderem gefunden wird, dürfte zu einem großen Teil Auslöser für Übertragungen gewesen sein: Ein neueres Passionslied etwa, hier mit dem Bild des Lebensbaumes, kommt aus Ungarn „Du schöner Lebensbaum des Paradieses“ (EG 96). Eine andere Möglichkeit, das „Gloria in excelsis“ im Wechsel zu singen, kommt aus Schweden (EG 180.3). Ein neues Tauflied aus Norwegen „Voller Freude über dieses Wunder“ (EG 212). Ein masurisches Erntelied, dessen Übertragung zwar schon aus dem 19. Jahrhundert stammt, bringt eine neue Farbe „Das Feld ist weiß“ (EG 513). Eine andere Art, Psalmen zu singen „Ich lobe meinen Gott“ (EG 272), bietet das französische „Je louerai l’Eternel“. Ein neues Morgenlied „Morgenlicht leuchtet“ (EG 455) fußt auf dem englischen „Morning has broken“ von Eleanor Farjeon, das aber eher über die Adaption durch Cat Stevens verbreitet wurde. Ein wichtiges Lied über die Bedrohung der Schöpfung „Gott, unser Ursprung“ (EG 431) kommt aus den USA.

8. Melodien und Klanggewand

Ein weiterer Aspekt für die Aufnahme fremdsprachiger Lieder ist deren Melodik, deren Sound, deren (subjektiv gesehen) intensivere Körperlichkeit. Letzteres fehlte im alten *Evangelischen Kirchengesangbuch* von 1950, das einer inzwischen überholten Theologie und Liturgik verhaftet war. Körper und Tanz werden gefragt. Insbesondere Afrika²⁷ muss dafür eintreten. So findet sich nun ein tänzerisches Osterlied aus Tansania „Er ist erstanden, Halleluja“ (EG 116) oder ein „Halleluja“ aus Zimbabwe (EG 181.5), wobei hier eher Re-Importe viktorianischer Hymnodie als echte Importe afrikanischer Liedkultur vorliegen. Die (scheinbar) emotionalere Intervallik der angelsächsischen Melodien des 19. Jahrhunderts oder des skandinavischen Melos verhalten dem einen oder anderen Lied sicher einen schnellen Zugang in die Gemeinden, z.B. „Herr, mach uns stark“ (EG 154). Oft kann man sich aber nicht des Eindrucks erwehren, dass viele Gesänge fremdsprachiger Herkunft nur wegen des **exotischen oder folkloristischen Hintergrunds** mit anderem Klanggewand und ansprechender Rhythmik aufgenommen wurden. „Auf und macht die Herzen weit“ (EG 454) ist für mich ein asiatisches Alibi-Lied, „ecumenical correctness“.

²⁶ Vgl. auch *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 312 und 313.

²⁷ Neben dem afrikanischen hat noch der spanischsprachige Kulturkreis Bedeutung: *Evangelisches Gesangbuch* Nr. 171, 188, 229.

Dass gerade bei der Rezeption von Melodien Schindluder getrieben wird, ist ein Zeichen für die Dominanz der Sprache gegenüber der Musik, die immer dann beschnitten werden muss, wenn die Volkssprachlichkeit rhythmische Korrekturen und Abänderungen der Melodien erfordert. Ein Problem allerdings, das seit der Ausbreitung des Christentums mit seinem vorderorientalischen Melos in die romanischen Länder und später dann mit seinem lateinisch-gregorianischen Typus in die ganze Welt ungelöst ist.

Śpiewnik Ewangelicki (Polen)

Funkelnagelneu ist das 2002 für die lutherischen und reformierten Kirchen in Polen und Teilen von Tschechien publizierte Gesangbuch.²⁸ Bei 58 von 955 Nummern des Liederteils sind Übertragungen der ersten Strophe in andere Sprachen, insgesamt 10 verschiedene, abgedruckt. 51-mal steht eine deutsche Strophe, 34-mal eine englische; daneben kommen vor tschechisch, schwedisch, slowakisch, französisch, lateinisch (z.B. „Adeste fideles“, SE 72), niederländisch, spanisch und die afrikanische Sprache bassa („Het bot ba to ba’a“, SE 293). Wiederum sind die Nachbarländer stark gewichtet, wiederum finden sich viele fremdsprachige Strophen im Advents- und Weihnachtsteil sowie in der Rubrik „Kościół i ekumenia“ (Kirche und Ökumene). Mit allein sieben fremdsprachigen Strophen fällt „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (SE 620) auf, mit sechs das Weihnachtslied „Stille Nacht“ (SE 41) und das Pfingstlied „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ (SE 226).

Der Anteil neuerer deutscher Gesänge aus dem Umfeld des „Neuen geistlichen Liedes“ ist groß. Es finden sich das „Danke“-Lied (SE 475) ebenso wie der Kanon „Ausgang und Eingang“ (SE 322) oder Bonhoeffers „Von guten Mächten“ (SE 100, allerdings mit der Melodie von Siegfried Fietz). Mit dem deutlichen Vorbild des (bayerischen) EG ist auch die Vielfalt der Formen kirchlichen Singens ausgeweitet. Noch größer, und als ein Kennzeichen des polnischen Gesangbuchs zu werten, ist der Ursprung aus dem englischsprachigen Raum des 18. bis 20. Jahrhunderts. Etwa 10% aller Lieder dürfen zu dieser Gruppe gerechnet werden.²⁹ Darunter gehören Klassiker wie „The church’s one foundation“, aber auch „Greensleeves“, „Amazing grace“, „Jingle bells“ oder das gospelige „Soon and very soon“.³⁰ Die modernen englischsprachigen Ge-

²⁸ *Śpiewnik Ewangelicki. Codzienna modlitwa, pieśń, medytacja, nabożeństwo*. Bielsko-Biała 2002.

²⁹ Vgl. *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 12, 13, 53, 56, 57, 59, 76, 81, 129, 132, 156, 158, 163, 177, 181, 191, 225, 234, 238, 253, 273, u.v.a.; auch liturgische Stücke aus dem englischsprachigen Raum Nr. 329, 346, 349, 353, 358, 360, 361, 418, 429; über das *Śpiewnik TE Dzięgielów* auch Nr. 27, 275, 286, 325, 543, 590, 615, 625, 718, 738, 747, 760, 779, 822, 828, 833, 851, 894; falsche Zuweisung nach Irland bei *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 910 (vgl. HEG, Band 3, Heft 4).

³⁰ *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 552, 44, 634, 56 – in einer Übertragung durch Karol Hławiczka 1971 – und 27.

sänge sind vor allem durch die Liederbücher aus Dziegielów, einem lutherischen Gemeindeort mit **Missionsschwerpunkt** in der Gegend der Beskiden (polnisch-tschechisches Grenzgebiet), bekannt geworden. Dagegen ist das in Deutschland so beliebte Spiritual-Feld fast nicht vertreten.

Von den Nachbarländern her ist SE sehr westlich orientiert. Es findet sich kaum Liedgut russischen Ursprungs: Außerhalb weniger orthodoxer Gesänge³¹ eigentlich nur eins: „Mająptaki gniazda swoje“ (SE 803). Auch aus der Ukraine nur ein Weihnachtslied. Kaum Lieder des Genfer Psalters. Einige aus Taizé³². Etwas Einfluss aus dem Schweden des 19. Jahrhunderts³³. Marginal nur Finnland, Norwegen und die Niederlande. Geringer spanischsprachiger Einfluss. Aus Afrika stammen drei Lieder, aus Asien kommen zwei (China und Taiwan).

Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz (Schweiz)

In der mitteleuropäisch gelegenen Schweiz gelten allein vier Amtssprachen, nämlich deutsch, französisch, italienisch und rätoromanisch. Integrationsfähigkeit muss bei einem solchen Gemisch aus verschiedenen Sprachgruppen immer wieder hergestellt werden. Dieser Aufgabe hat sich ein zeitgemäßes Gesangbuch zu stellen. Und so finden sich im reformierten Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz³⁴ (= RG) alle vier Sprachen.

Interessant ist nun bei diesem Gesangbuch, dass in der Rubrik „Psalmen“, die zum Ureinigensten der Reformierten Kirche gehört, fast nichts zu finden ist, was außerhalb des französisch-deutschen Sprachraums gedichtet wurde. Nur bei „Danket Gott, denn er ist gut“ (RG 91), dessen Melodieherkunft mit „aus China“ angegeben ist, und bei „Halleluja! Aus Drang und Enge“ (RG 101), dessen Ursprung im Niederländischen liegt, also bei 2 Psalmgesängen von 105 lassen sich Spuren fremd-fernen Einflusses finden. In gewissen Kernbereichen der europäischen Kirchen fällt also die Ausbeute an fremdsprachigem Einfluss (notwendigerweise?) mager aus. Im *Evangelischen Gesangbuch* betrifft das etwa die Rubriken „Rechtfertigung“ und im Prinzip auch „Sterben und ewiges Leben“. Da sind wir alleine. Da sind wir ganz mit uns beschäftigt.

³¹ Russisch-orthodox bzw. griechisch-orthodox: *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 334, 348, 363, 373.

³² *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 335, 340, 351, 352, 601, 835, 861; noch einige französischsprachigen Ursprungs: *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 62, 553, 582, 640, 719, 729, 750, 752, 789; ungeklärt 501, 513.

³³ *Śpiewnik Ewangelicki* Nr. 111, 671, 846.

³⁴ *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*. Basel; Zürich 1998.

Den svenska psalmboken³⁵ (Schweden)

Auch hier sind die Nachbarländer Norwegen, Finnland, Dänemark (besonders mit Texten von Brorson) stark vertreten. Doch gewichtiger sind bei diesem Gesangbuch folgende zwei Aspekte. Erstens ist es geprägt, wie viele Gesangbüchern Skandinaviens auch, durch die von Deutschland seit dem 16. Jahrhundert ausgegangene Reformation. Ich denke – ohne exakt gezählt zu haben –, dass über ein Drittel des Gesangbuchs auf deutschsprachigen Kirchengesängen fußt. Zweitens sind die Einflüsse aus dem englischsprachigen Lebensraum des 18. und 19. Jahrhunderts unübersehbar.

4. Verbindendes und Trennendes, Ausblick

Die Rezeption fremdsprachiger Gesänge in Gesangbüchern ist von den Personen abhängig, die übersetzen und übertragen. Ihr Suchen und Aussuchen, ihre Kunstfertigkeit, ihre Möglichkeiten zu publizieren sind entscheidend. Genauer: Das Gespür für aktuellen Fragen und Themen, für interessante Beispiele aus anderen Ländern und Sprachen, die Kontakte zu Verlagen und Behörden, die in einer Zeit des Lobbyismus keine unwesentliche Rolle spielen und die durch zahlreiche mediale Multiplikatoren wie z.B. die deutsche „Kirchentags-Mafia“ potenziert werden, ist vielen **einzelnen Personen** verdankt, die als **Motoren und Katalysatoren** wirken. Spannend ist darüber hinaus die Frage nach dem Anlass und nach den konkreten Impulsen für eine Übersetzungstätigkeit. Ein Zitat: „Ich werde berichten, wie ich da hineingeraten bin – trotz aller guten Vorschläge, mich nicht mit jenem Liedgenre zu befassen. Im März 1968 wohnte ich drei Wochen lang in einem Kloster in den bayerischen Alpen, beschäftigt mit dem Studium des mittelalterlichen Dogmas und des lateinischen Hymnus. Von da aus war es nicht weit bis nach Genf. Ich beschloss, **dorthin zu reisen** und beim Weltrat der Kirchen nach neuen Jugendliedern zu **suchen**, um sie mit nach Hause zu nehmen ...“ Dies schrieb der schwedische Dichter Anders Frostenson³⁶. Und die Stelle belegt, wie gerade die Reisemöglichkeiten der letzten 50 Jahre zu einem verstärkten gegenseitigen Einfluss geführt haben. Die Untersuchung über die **Motivation** (ökumenische Kontakte, Gremienarbeit, Partnerschaften) und die dahinter steckenden Biographien (Wohnorte, Lebensmittelpunkte, Studium und Beruf) wäre ein eigenes Referat wert.

Wenigstens ein Aspekt der Motivation ist die Ökumene. Ökumene bedeutet u.a. auch, das Bewusstsein zu haben, in einem Boot zu sitzen, vernetzt zu sein.³⁷ Und so wie Petrus Netze auswarf, um Menschen zu fischen, so ist das Thema

³⁵ *Den svenska Psalmboken. Antagen av 1986 Års Kyrkomöte*. Stockholm 1986.

³⁶ *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch*/ hrsg. von Christian Möller. Tübingen 2000, S. 379.

³⁷ „Die Christenheit ist eine weltweite Gemeinschaft. Das wird auch an den Liedern deutlich, die sie über Länder- und Sprachgrenzen hinweg miteinander teilt.“ (Einleitung *Evangelisches Gesangbuch* 959).

Mission – nach außen wie nach innen – für den Liederaustausch gewichtig. Übersetzung bedeutet dann Verbreitung des Christentums in alle Länder der bewohnten Welt. Mission nach außen muss offensiv und werbend sein. Viele Gesangbücher dienen und dienten deshalb als Werbung für die eigene Religion oder Konfession: „Schaut mal, so schön ...“. Das gemeinsame Singen soll ermöglicht werden. Umgekehrt bedeutet Übersetzen aus anderen Sprachen und Kulturen in die Muttersprache ein Eingeständnis und **Zugeständnis von Relativität**: „Wir sind nicht die Hauptsache“, „Es gibt nicht nur uns“, „Wir sind nicht allein“. Der Abdruck fremdsprachiger Texte gehört zu diesem Bewusstmachen. Und mit der Auswahl des fremdsprachigen Liedguts teilen wir anderen **etwas über uns selbst** mit.

Sicher spielen politisch-kirchliche Konstellationen für die Übersetzungsmotivation eine Rolle. Migrationswellen, z.B. die Flüchtlingswellen in Europa nach den beiden Weltkriegen oder dem nur wenige Jahre zurück liegenden Balkankrieg, Aussiedlerströme, Polen in Berlin (in anderem Zusammenhang auch russische Juden in Israel) haben immer zu Auseinandersetzungen, zu positiven wie zu negativen, geführt. Dass das kirchliche Singen davon unberührt bliebe, darf man nicht meinen.

Was wird übertragen? Natürlich Gesänge mit Inhalten und Themen, die im eigenen Liedgut fehlen. Doch wer bestimmt, was fehlt? Ist's „verordnet oder aus dem Volk“³⁸? Eine weitere Rolle spielt ohne Zweifel die Qualität: Da ist eine wundervolle Melodie, da ist ein sehr guter Text. Und es lohnt, dass diese in die eigene Sprache übertragen werden. Dieses Motiv gilt ja für die ganze Welt der Literatur und der Filme, wobei in Skandinavien die englischsprachigen Filme gar nicht synchronisiert werden. Dass neben den qualitativen Aspekten hierbei die kommerziellen überwiegen, muss nicht eigens ausgeführt werden. Doch wer ermittelt den Lohn, den Wert? Es heißt, dass es um den „Gewinn an spezifisch Neuem“ geht, dass der „besondere Beitrag einer anderen Kirche“³⁹ gesucht wird. Ist das nicht zu kopfig gedacht? Liegt nicht der Übertragungsimpuls oft in der emotionalen Berührung durch etwas Fremdes? Das Interesse an gegenseitigen Kontakten, einfach Neugier, die Freude an der Kenntnis des Anderen, der Spaß am Exotischen und das Wissen um Ungleichzeitigkeit sind starke Auslöser und Voraussetzung.

„Noch nie zuvor in der Kirchengeschichte hat es ein so starkes gleichzeitiges Hin und Her von Liedübersetzungen gegeben.“⁴⁰ Ist es wirklich ein „hin und her“? Sind Import und Export gleich intensiv, gleichwertig, gleich gewollt? Manche Personen (und manche Länder?) können und wollen erst aus dem Bewusstsein eigener Identität heraus am Prozess des Zusammenwachsens einer universalen Kirche teilnehmen. Ignace de Sutter aus den Niederlanden schreibt: „Nach den vielen Versuchen, in unserer Muttersprache die Vorbilder aus

³⁸ Andreas Marti: „Verordnet oder aus dem Volk? Kirchengesang zwischen Herrschaftsinstrument und Mittel der Emanzipation“, in: MGD 48 (1994), S. 6-16.

³⁹ Henkys, wie Anm. 6, S. 9.

⁴⁰ Ebd.

Deutschland ([gregorianischer] Choralgesang) und Frankreich (Pater Gelineau) nachzuahmen oder in Beschlag zu nehmen, ist es uns deutlich geworden, dass unser Volk eine eigene Weise zu singen nötig hat.“ Und im Liederbuch *Zingt Jubilate* heißt es: „Wir sind der Meinung, dass Raum bleiben muss für beides: für das uralte Latein, mit dem unsere Voreltern ihren Glauben ausgesungen haben, und für das brandneue bluteigene Niederländisch, in dem auch unser Volk am Gebet der universalen Kirche teilnehmen kann.“⁴¹

In Deutschland gab es bis weit in das 20. Jahrhundert hinein diese Mentalitätssperre bei evangelischen Landeskirchen und katholischen Diözesen; die Freikirchen hatten geringere Berührungspunkte. Man hatte „am eigenen Erbe genug“⁴². Doch Gottes Wege sind wunderbar, und die Vielfalt der Wege zum Liedaustausch ist groß. Der Weg über die Frauen und ihren „Weltgebets-tag“ wurde schon erwähnt. Der Weg über die Jugend und das Alter der kirchlichen Mitarbeiter, die in den 60er Jahren erwachsen wurden, erschloss manchem Lied neue Verbreitung. Viele nichtoffizielle Liederbücher⁴³ zeugen davon. Der Weg über Christentreffen und über die erleichterten Reisebedingungen brachte das gemeinsame Singen voran. Auch diese Tagung wird es tun!

Ist das Thema ein Problem? Für Grenzgebiete wohl nicht, wo Menschen mehrsprachig leben, leben müssen, leben wollen. Die Liebe zu den Nachbarn lässt sich natürlich nicht verordnen und unterliegt anderen Gesetzen. Das Thema umkreist insgeheim die Identitätsfrage, die auf der letzten IAH-Tagung thematisiert wurde. Was ist das Eigene? Und wird es als solches wahrgenommen? Gilt auch für das Singen die „versöhnte Verschiedenheit“? Ziel allen Liedaustauschs sollte wohl sein, möglichst oft die ökumenische Symphonie christlichen Singens bewusst zu machen. Die Überwindung von Sprach- und Kulturgrenzen – im Sinne von Egalisierung – muss kein Ziel sein, das von Ländergrenzen schon. Was bedeutet eigentlich „Länder“ in einer Zeit, in der Ländergrenzen keinen sicheren Halt mehr bieten? Sprachen sind entscheidender als Länder. Es macht doch sprachlich keinen Unterschied, ob ein Lied aus Spanien oder Mittelamerika kommt. Aber kulturell. Verstehen wir also die Aufnahme fremdsprachigen Liedguts als Bereicherung! Lassen wir uns von dem Unbekannten und Anderen überraschen! Vergewissern wir uns unserer eigenen Sprach- und Musikkultur und erneuern wir unser Singen mit den Schwestern und Brüdern im Geist!

⁴¹ *Kirchenlied und Gesangbuch*, wie Anm. 36, S. 338f; 343.

⁴² *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*/ hrsg. von Hansjakob Becker, Ansgar Franz u.a. München 2001, S.478.

⁴³ *Schalom. Ökumenisches Liederbuch*. Gelnhausen; Berlin: Burckhardthaus-Verlag 1971; *Christenlieder heute. Ein Angebot aus Vergangenheit und Gegenwart*. Hamburg 1971; *Praise the Lord. Ökumenisches Liederbuch*/ hrsg. vom Niedersächsischen Kirchenchorverband. Kassel: Süddeutscher Musikverlag, 2000.

Wolfgang Herbst

„Stille Nacht! Heilige Nacht!“

Der Weg des Liedes vom Dorf in die Stadt, von der Kirche in die Schule, von der Salzach an die Wall Street und vom Katholizismus zum Protestantismus

Am 30. Dezember 1854 schrieb der Chorleiter und Organist Franz Xaver Gruber aus Hallein in Österreich an die Königlich Preußische Hofkapelle in Berlin. Er beantwortete damit eine Anfrage über die Entstehung des von ihm komponierten Stille-Nacht-Liedes und schrieb auf, was er nach 36 Jahren von den Vorgängen noch in Erinnerung hatte. Sein Schriftstück ist der einzige Beleg für die Uraufführung des Liedes am 24. Dezember 1818 in Oberndorf an der Salzach.¹ Damals war Gruber 31 Jahre alt und wirkte als Lehrer in Arnsdorf und als Kantor an der St. Nicola-Kirche in Oberndorf. Dort versah zur gleichen Zeit der fünf Jahre jüngere Joseph Mohr den Priesterdienst. Mohr hatte bereits 1816 in dem Wallfahrtsort Mariapfarr ein Gedicht verfasst, dessen sechs Strophen alle mit den Worten „*Stille Nacht! Heilige Nacht!*“ begannen. Franz Gruber vertonte das Gedicht zu Weihnachten 1818 im Stile sizilianischer Hirtenmusik. In Grubers Schreiben von 1854 heißt es, das Lied sei „*sogleich in der Heiligen Nacht*“ erstmals vorgetragen worden. Er schreibt nicht, in welchem Rahmen das geschah. Jahrzehnte lang verstand man das so, dass die Darbietung in der regulären Christmette stattgefunden habe. Ein Problem war dabei allerdings, dass Grubers Melodie für zwei Solostimmen und Gitarre besetzt war. Die Gitarre aber war ein Instrument, das vor allem im Wirtshaus verwendet wurde und galt aus diesem Grunde als ungeeignet für den Gottesdienst. Deshalb erklärte man mit Hilfe von Legenden, wieso es an diesem Abend dennoch zum Einsatz einer Gitarre im Gotteshaus gekommen ist. Da heißt es, das Instrument hätte man notgedrungen einsetzen müssen, weil die Orgel ausgerechnet zu Weihnachten ihren Dienst versagt hätte. Diese Darstellung der Ereignisse konnte man zum ersten Male 1909 lesen.² In einem amerikanischen Kinderbuch aus dem Jahre 1943 wird erzählt, dass die Kirchenmäuse Löcher in den Blasebalg gefressen hätten, und deshalb wäre die Orgel unspielbar gewesen.³ Seitdem geht die Legende von den Mäusen um die ganze Welt. Immer wieder wurde außerdem behauptet, die Zeit wäre knapp gewesen, und alles hätte sehr

¹ *Authentische Veranlassung zur Composition des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, Heilige Nacht!“*, veröffentlicht (mit Faksimile) in: Wolfgang Herbst: *Stille Nacht! Heilige Nacht! Die Erfolgsgeschichte eines Weihnachtsliedes*, Zürich; Mainz 2002, S. 93ff. – Dort finden sich auch die Belege für alles Folgende.

² Josef Gottlieb: „Stille Nacht, Heilige Nacht“, *Deutscher Hausschatz* 35(1909):211–213.

³ Hertha Pauli: *Silent Night: the Story of a Song*. New York 1943. – Deutsche Übersetzung: *Ein Lied vom Himmel: die Geschichte von „Stille Nacht“*. Wien 1954.

schnell gehen müssen. So sei das Lied wunderbarer Weise an einem einzigen Tag in aller Not und Eile entstanden. Das konnte man 1891 in der *Gartenlaube* lesen und später in anderen Familienzeitschriften.⁴ Auf diese Art und Weise wurde die Gitarre als Notlösung stets von Neuem begründet und gerechtfertigt. Aber die Legendenbildung ging noch weiter, denn jetzt wollte man den späteren Welterfolg des schlichten und unspektakulären Liedes erklären. Die Gemeinde habe spontan eingestimmt und das Lied sofort als ihr eigenes begeistert aufgenommen, dadurch sei ein echtes, aus der Gebirgswelt stammendes Volkslied entstanden. Sogar alpine Jodler wollte man in der Melodie erkennen.⁵ Dem widerspricht allerdings, dass die Entstehungsorte des Liedes, Oberndorf und Arnsdorf, im Salzburgischen Flachland liegen, weit weg von den Alpen und dass unser Lied mit Volksmusik ursprünglich gar nichts zu tun hatte.

Die wissenschaftliche Forschung hält heute einen ganz anderen Ablauf der Ereignisse für wahrscheinlich. Für einen Defekt an der Orgel gibt es nämlich keinerlei Belege, auch der Organist Gruber berichtet davon nichts. Aber die Begleitung des Liedes mit der Orgel war an jenem Abend auch gar nicht vorgesehen, weil Priester und Kantor nach Beendigung des Gottesdienstes miteinander vor die unten aufgebaute Weihnachtsskrippe getreten sind. Das war eine herrliche große Landschaft mit 300 Figuren, die jeweils zu Weihnachten aufgebaut und von vielen Gemeindegliedern nach dem Gottesdienst bestaunt wurde. Im Duett sangen Gruber und Mohr zur Gitarre die sechs Strophen des neuen Liedes. Die Gitarre störte dabei nicht, denn das alles geschah ja außerhalb der Liturgie und damit sozusagen inoffiziell. Eine solche Uraufführungssituation ist sehr viel eindrücklicher als die im gewohnten gottesdienstlichen Rahmen. Dass das Lied wirklich Eindruck gemacht hat, ist nicht zu bezweifeln, denn schon sehr bald ist *Stille Nacht* weitergegeben worden, vielleicht durch den Tiroler Orgelbauer Karl Mauracher. Er oder andere haben das Lied im Zillertal bekannt gemacht, wo es mehrere Folklore-Ensembles einheimischer Familien gab, die als „Tiroler Nationalsänger“ für ihre Konzerteisen das Stille-Nacht-Lied in ihr Repertoire aufnahmen, und zwar als angeblich echtes Tirolerlied. Dieses Missverständnis, es sei ein Volkslied aus Tirol, wurde zur entscheidenden Chance für das Lied, denn jetzt geriet es auf eine Multiplikationsschiene, die internationale Verbreitung garantierte. Tiroler Urwüchsigkeit und Lebensart und die dazu gehörenden Lieder waren damals weltweit geschätzt und garantierten hohe Publikumszahlen. Man schwärmte für solche Tiroler Naturburschen und -mädchen, wie sie in ihren Trachten vor die Zuhörer traten, und sah in ihnen die eigenen Sehnsüchte nach naturverbundenem Leben verwirklicht. Allerdings wurde das Lied von den Zillertaler

⁴ Joseph Bletzacher: „Geschichte eines deutschen Liedes“, *Die Gartenlaube* 1891, Nr. 39:98 – Otto Franz Gensichen: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“, *Daheim. Ein deutsches Familienblatt* Nr. 12, 45(1908/09):10-11.

⁵ So in dem Film *Das ewige Lied* von Franz Xaver Bogner, Deutschland/ Österreich 1997.

Sängern, besonders von den Geschwistern Strasser aus Laimach, in einer bemerkenswert veränderten Form vorgetragen. Sein Text war nämlich um die Hälfte gekürzt. Dabei sind wichtige theologische und politische Aspekte der Dichtung Joseph Mohrs weggefallen. In den gestrichenen Strophen 3 bis 5 war davon die Rede gewesen, dass der Gottessohn in Jesus Menschengestalt angenommen hat, und dass er für die Menschen zum Bruder geworden ist, der die Völker der Welt umschließt. Dieser Gedanke war kein Zufall, denn Joseph Mohr hatte sein Weihnachtsgedicht genau in dem Jahr geschrieben, wo durch den Münchener Vertrag vom April 1816 endlich Frieden geschlossen worden war. Die jahrelangen kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Bayern und Österreich hatten damit ein Ende gefunden. So konnte 1816 die erste Friedensweihnacht gefeiert werden, und auf sie nahm das Gedicht Bezug. Die Strophe 5 bettet dies alles in die Heilsgeschichte Gottes mit den Menschen ein, denn dort heißt es, der Herr hat seinen Zorn aufgegeben und „in der Väter urgrauer Zeit aller Welt Schonung“ verheißen. Dies alles ist in der bekannt gewordenen Darbietung aus dem Zillertal entfallen. Nur die beschaulicheren Strophen sind übrig geblieben. Es sind dies die Krippenszene der Eltern mit dem Kind in stiller, heiliger Nacht, die Verkündigung der Engel an die Hirten und die Strophe von der göttlichen Liebe, die aus dem Mund des Kindes lacht. Dazu kommen Veränderungen in der Melodie, die in Richtung auf eine Sentimentalisierung gehen, z.B. das Herunterschleifen der Töne bei „*al-les schläft, einsam wacht*“, oder die Höhertransposition bei „*schlaf in himmlischer Ruh!*“, so dass sich die Melodie zu einem emphatischen Höhepunkt aufschwingt. Besonders wirkungsvoll war eine kleine Veränderung in Strophe 1, die man leicht übersieht: Mohr hatte gedichtet „*Alles schläft, einsam wacht nur das traute heilige Paar*“. Die Zillertaler sangen aber „*nur das traute hochheilige Paar*“. Das Wort „hochheilig“ stammt aus der Weihnachtsliturgie und bezeichnet eigentlich die Nacht, in der Jesus geboren wurde. Noch nie ist es auf Menschen angewendet worden, nicht einmal auf das Jesuskind selbst. Durch das Wort „hochheilig“ wird nun das Elternpaar mit seinem hübschen lockigen Knaben zur Hauptsache. Die weihnachtliche Kleinfamilie rückt damit in das Zentrum des gekürzten Liedes. Aus dem Lied, das die Geschehnisse dieser Welt ernst nimmt und in die Heilsgeschichte Gottes mit den Menschen einfügt, wird dadurch ein privates, beschauliches und entpolitisiertes Lied, das den Familienvorstellungen der Biedermeierzeit genau entspricht. In der Fassung der Tiroler Sängerguppe konnte sich das Lied mit dem Familienkult, mit der Sehnsucht nach einer heilen Welt und mit den nach außen abgeschirmten Weihnachtsritualen des bürgerlichen Hauses verbinden, denn alle Ecken und Kanten waren verschwunden und das Lied war konfliktfrei geworden. Vom Zorn Gottes war darin nicht mehr die Rede und von der Versöhnung der Völker im Angesicht Jesu auch nicht. Am Ende dieses Popularisierungsprogramms stand ein Stille-Nacht-Lied mit veränderten Schwerpunkten und Tendenzen. Es hat die verschwundenen Strophen nie wiederbekommen, und die theologischen und historischen Bezüge waren für immer verloren. In dieser Fassung aber ist das

Lied auf Wanderschaft gegangen, nämlich vom Dorf in die Stadt, und zwar gleich in eine große und internationale Welt- und Messestadt, die königlich sächsische Metropole Leipzig. Dorthin reisten die Geschwister Strasser aus dem Zillertal aus geschäftlichen Gründen und betätigten sich nebenher bei allen möglichen Gelegenheiten als folkloristisches Gesangsquartett. Die Leipziger Neujahrsmesse dauerte vom 27. Dezember 1831 bis zum 17. Januar 1832. Im darauf folgenden Winter kamen sie wieder nach Leipzig. Diesmal zu einer Konzertreise außerhalb der Messezeit, und wieder sangen sie dort das Stille-Nacht-Lied. Bei einer dieser Gelegenheiten ließ der Dresdner Verlagsbuchhändler August Robert Friese das mündlich vorgetragene Lied mitschreiben und in einem Heft als eines von „*Vier ächten Tyroler-Liedern*“ drucken.⁶ *Stille Nacht* war dadurch nicht nur vom Dorf in die Stadt gewandert, um sich der feinen bürgerlichen Gesellschaft anzupassen, sondern es wurde gleichzeitig zu einem bemerkenswerten Ereignis auf dem Musikalienmarkt. Der Verleger Friese hatte es nämlich in großen Stückzahlen und mindestens drei Auflagen verbreiten lassen. Jetzt öffneten sich dem Lied alle Türen. Dabei war *Stille Nacht* immer noch kein Volkslied, sondern ein Lied für Solostimmen mit Begleitung. Es stand seinem Charakter nach der Gattung „Kunstlied“ näher als der alpinen Folklore und zeigte trotz der erwähnten Veränderungen noch deutliche Merkmale kultureller Hochsprache, die nicht die Sprache der einfachen Leute war. Nach dem Erstdruck des Liedes fand es Eingang in sächsische Schul- und Vereinsliederbücher, selten aber in kirchliche Gesangbücher. Die Verbreitung hatte weitreichende Folgen, denn aus den Liederbüchern sangen nun nicht mehr Solisten, sondern Schulklassen, Gruppen und Gesangsvereine. Das Lied verwandelte sich dabei vom Sololied in ein gemeinsam gesungenes. Diesen Vorgang kennen wir von barocken Solo-Arien, die später zu Gesangbuchliedern wurden. Jetzt erst waren die Weichen gestellt für das Entstehen eines Volksliedes. Trotzdem hat es noch bis zum deutsch-französischen Krieg 1870/71 gedauert, bis *Stille Nacht* nicht nur vom Bildungsbürgertum, sondern von allen Schichten der Bevölkerung geschätzt und gesungen worden ist. Damals hat die deutsche Heeresleitung darauf Wert gelegt, dass in allen Unterkünften und Schützengräben zum Heiligen Abend 1870 Tannenbäume aufgestellt wurden, damit die Sehnsucht nach der Heimat den Überlebenswillen der Soldaten stärkt. Angesichts des Tannenbaums sang man dann *Stille Nacht! Heilige Nacht!* Von da an erklang es in Deutschland nicht nur in Villen und Palästen, sondern auch in der bescheidensten Hütte und bei armen Leuten.

Die Aufführung des Liedes 1831/32 in Leipzig brachte noch einen weiteren Wechsel des kulturellen Kontextes mit sich, denn die Bevölkerung des Königreichs Sachsen war zu mehr als 90% evangelisch-lutherisch. Das bedeutet, dass unser Lied, das im österreichischen Katholizismus entstanden war, nun seinen

⁶ VIER | *ächte Tyroler-Lieder* | für Sopran-Solo oder für vier Stimmen | mit willkürlicher Begleitung | des PIANO-FORTE | Gesungen von den Geschwistern | Strasser aus dem Zillertale. Treu diesen trefflichen Natursängern nachgeschrieben. Dresden bei A. R. Friese o.J. [1833].

Siegeszug in den nördlich gelegenen lutherischen Ländern antreten konnte. Dazu gehörten neben Sachsen und weiten Teilen Preußens auch Hamburg, Schleswig-Holstein und Dänemark. *Stille Nacht* verbreitete sich außerdem auf einem besonderen innerkirchlichen Weg, der mit den offiziellen Gesangbüchern nichts zu tun hatte. Der Lehrer und Kantor Carl Abela in Halle an der Saale brachte ab 1842 in mehreren Auflagen ein Liederbuch für die Schulen in den Franckeschen Stiftungen heraus, in das er das Stille-Nacht-Lied aufgenommen hatte.⁷ Auf dem Weg über die Diakonie und die Innere Mission gelangte Abelas Liedersammlung nach Hamburg in das „Rauhe Haus“ Johann Hinrich Wicherns. Das war eine Erziehungsanstalt für Kinder und Jugendliche, ähnlich wie die Franckeschen Stiftungen in Halle. Der lutherische Pastor Wichern wurde nun der eigentliche Vollender des Liedes, denn er schuf 1844 die Fassung, die in den meisten Ländern der Welt heute noch gesungen wird. Wichern reinigte die Melodie von dem sentimentalischen Heraus- und Herabschleifen der Töne, und er passte den Text an den lutherischen Sprachgebrauch an, indem er den Jesusnamen, der im Urtext nicht weniger als acht Mal vorkommt, durch den Hoheitstitel Christus ersetzte. Von da an hieß es in den letzten Versen der Strophen 2 und 3 *Christ in deiner Geburt* anstatt *Jesus in deiner Geburt* und *Christ, der Retter ist da* anstatt *Jesus, der Retter ist da*. Da Wichern sein Liederheft in Tausenden von Exemplaren drucken und in zahlreichen Auflagen verbreiten ließ,⁸ war die von ihm überlieferte Liedfassung konkurrenzlos. Auch der Königliche Musikdirektor Ludwig Erk in Berlin nahm in seine zahlreichen und berühmt gewordenen Liedersammlungen ausschließlich die lutherische Fassung des Stille-Nacht-Liedes auf, die Johann Hinrich Wichern persönlich geschaffen hatte.

Angesichts der beispiellosen weltweiten Verbreitung des Liedes fragte man sich bald, auf welche Weise es denn nach Amerika und in die anderen Kontinente gelangt sein könnte. Die Wege sind im Einzelnen nicht mehr nachweisbar. Möglicherweise ist es durch eine Konzertreise der Zillertaler Sängerfamilie Rainer nach New York gebracht worden. Das Ereignis ist durch schriftliche Quellen nicht belegbar, aber die mündliche Tradition besagt, dass Ludwig Rainer mit seiner Gruppe am Heiligen Abend 1839 vor dem Alexander Hamilton Memorial beim Friedhof der Trinity Church am westlichen Ende der Wall Street mit dem Lied *Stille Nacht! Heilige Nacht!* aufgetreten ist. Dieses Ereignis wird gern als der Geburtstag des Liedes in Amerika betrachtet. Vermutlich gab es aber auch noch andere Wege in die Neue Welt. Auch

⁷ *Sammlung | zwei=, drei= und vierstimmiger | Lieder | zum | Gebrauche beim Gesangunterrichte in Schulen. | Zunächst | für die Schulen in Francke's Stiftungen | herausgegeben | von | Carl Abela, | Cantor an der Haupt= und Oberpfarrkirche zu U. L. Frauen | und Gesanglehrer an den Schulen der Francke'schen Stiftungen zu Halle | 1. Heft | ... | Leipzig, bei Johann Friedrich Hartknoch, 1842, 1843.*

⁸ *Unsere Lieder I., Rauhes Haus 1844 und Unsere Lieder (Text). Hamburg 1844 (Agentur des Rauhen Hauses). 1853, 1861, 1870, 1877.*

Händler, Missionare und Auswanderer werden ihre kulturellen Traditionen, ihre Lieder und Gebräuche mitgebracht haben.

Der mehrfache Paradigmenwechsel des Stille-Nacht-Liedes war zweifellos das Geheimnis seines Erfolgs, weil das Lied dadurch in eine gefällige Form gebracht worden war, die viele Bedürfnisse der Menschen gleichzeitig befriedigte und die gefühlvoll und einfach zu Herzen ging. Das bescheidene Lied ist aus seinem kulturellen und sozialen Kontext herausgetreten und vom Dorf in die Großstadt gewandert. Es hat sich in die Gesellschaft der Biedermeierzeit eingefügt. Es ist privatisiert und verbürgerlicht worden und fand in den lutherischen Ländern Zugang zum Schulunterricht und zu den Printmedien. So war der Wechsel von einem kulturellen Zusammenhang in den anderen einerseits der Schlüssel zum Welterfolg und zu einer einzigartigen Popularität. Andererseits aber bewirkten diese Metamorphosen zugleich eine lang anhaltende Ablehnung. Das Lied musste sich immer wieder vorwerfen lassen, es gäbe die christliche Botschaft nicht angemessen wieder und wecke bestenfalls sentimentale Gefühle und nostalgische Erinnerungen, aber keinen christlichen Glauben und schon gar keinen Mut zum Handeln. Vor allem in den Aufbruchzeiten der Jugend- und Singbewegung nach dem Ersten Weltkrieg und in den Jahren der Studentenrevolte um 1968 galt das Stille-Nacht-Lied als Symbol für eine vergangene Zeit patriarchalischer Lebensformen und Familienvorstellungen. Es wurde zum Zeichen für die Vertuschung aller Konflikte zu Gunsten des Traumes von einer heilen Welt. Das Lied verschwand aus den Gesangbüchern. Im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts fanden nun die sozialen und psychologischen Aspekte der Kultur neues Interesse. Alle Ausdrucksformen von Frömmigkeit, alle Liturgien, Gebete und Lieder, aber auch die populäre Musik – ob man sie mag oder nicht – werden seitdem in der Wissenschaft nicht mehr in erster Linie nach Geschmackskriterien beurteilt. Man vermeidet denunzierende Worte wie „Kitsch“, „Geschmacklosigkeit“, oder „Trivialität“, weil sie kaum mit Inhalt gefüllt sind, sondern lediglich Abwertung ausdrücken und damit Kommunikation verweigern. Dagegen fragt man jetzt genauer nach den Menschen, die in solchen Liedern ihr Lebensgefühl, ihre Wünsche, Träume und Sehnsüchte wiedererkennen. Der ästhetische Geschmack und der ganze kulturelle Habitus eines jeden Menschen werden dabei erkannt als Zeichen sozialer und kultureller Einbindung und als Ausweis einer Gruppenzugehörigkeit. Darauf zu hören und das wahrzunehmen eröffnet neue Möglichkeiten des Verstehens ohne dabei die eigenen Wertvorstellungen aufzugeben.

Nachdem das Stille-Nacht-Lied so viele Wandlungen erlebt und so weite Wege zurückgelegt hat, ist noch ein letzter Schritt zu tun. Vielleicht sollten auch wir uns auf den Weg machen und erkennen, dass eine Beschäftigung mit Liedern immer auch eine Begegnung mit den Menschen ist, die diese Lieder singen. Von daher gesehen kann es ausgesprochen spannend werden, sich mit dem Lied *Stille Nacht! Heilige Nacht!* ohne Vorurteile ganz neu zu befassen.

Kathryn Jenkins

Neudefinierung des Kirchenliedes

Der „performative“ Kontext

* * *

[N.B.: Das Thema dieses Referats ist der Vorgang des Singens von Kirchenliedern, der durch die Ausdrücke *Performance* (-s; Subst.) und *performative* (Adj.) beschrieben wird. Da es hierfür keine passenden deutschen Lexeme gibt, behalte ich in der Übersetzung die englischen in Schrägschrift bei und wende sie als quasi-deutsches Vokabular an. Das englische Verb *to perform* (-ed, -ed) wird dagegen in eckigen Klammern angezeigt, im Text aber jeweils durch ein halbwegs passendes deutsches wiedergegeben. – Hedwig T. Durnbaugh]

* * *

Kirchenlieder [*hymns*] sind religiöse Gedichte, die für gemeinsame, öffentliche *Performance* gedacht sind. Sie sind metrische Kompositionen, die Lobpreis Gottes ausdrücken. Sie beschreiben die Glaubenserfahrung von Gemeinden, die sie, vertont, als wichtigen Teil christlichen Gottesdienstes ausführen. Diese *Performance* in sakralem Zusammenhang unterscheidet sie von anderen literarischen Genres, wie es viele Kritiker zu vielen Zeiten und in vielerlei Ländern festgestellt haben. C.S. Lewis (1898-1963) nannte Kirchenlieder „*an extreme case of literature as an applied art*“ [ein extremer Fall von Literatur als angewandte Kunst]. Das heißt, sie haben eine besondere Funktion, die ihre Existenz berechtigt. Dieser Beitrag soll zeigen, dass eine vollständige Definition des Kirchenliedes seine *Performance* mit einbeziehen muss. Ich werde sowohl bekannte wie auch weniger bekannte Kirchenlieder zitieren. Diese Textbeispiele werden meine Überlegungen erhellen und uns zu einer neuen Definition des Kirchenliedes führen. Sie können aber nicht im Entferntesten den Reichtum der Kirchenlieddichtung vieler Länder und Zeiten erschöpfen, noch bei einem jedem Mitglied dieser so unterschiedlichen und fachlich hochgebildeten Zuhörerschaft Resonanz erwecken. Ich werde daher einige Bewertungen der zitierten Kirchenlieder vornehmen. Mein Hauptziel ist es, die *Performance* von Kirchenliedern zu analysieren und einige grundlegende Fragen dazu zu beantworten. Was geht eigentlich in mir als gläubigem Menschen vor, wenn ich Kirchenlieder singe und das ausspreche, was die Liedermacher an meiner Stelle ausgedrückt haben? Was sind Inhalt und Bedeutung von Kirchenliedern für uns, die Gemeinde, bei unserer gemeinsamen *Performance*? Kann man behaupten, dass die Sprache der Kirchenlieder *performativ* ist auf eine Art, die ihre *Performance*

unterstützt und trägt? In welchem Maß hat der *performative* Kontext, in dem Kirchenlieder angemessen gesungen werden, deren Form, Inhalt und Stellung als Literatur bestimmt? Die Antwort auf einige dieser Fragen wird uns möglicherweise zu einer Definition des Kirchenliedes führen, die zu allen Zeiten und in allen Ländern universell gültig ist.

Ich beginne mit einer Bemerkung über die Funktion des Kirchenliedes im christlichen Gottesdienst. Gläubige Menschen tragen Kirchenlieder vor [*perform*]. Einen Text einfach nur zu singen ohne religiöse Intention oder Erfahrung ist leer und bedeutungslos. Kirchenlieder in nicht-religiösem Kontext und weltlicher Umgebung zu hören, kann uns unangenehm berühren, denn wir wissen ja, dass sie dazu da sind, Gottes Segen und Führung zu erbitten, den Glauben zu bezeugen und den Zustand des Gläubigen auszudrücken. Nur wer eine echte Erfahrung mit dem lebendigen Gott gemacht haben, die dann Richtung für das Erdenleben und das ewige Leben gibt, das man durch Glauben zu erlangen hofft, soll Kirchenlieder singen. Sie sind dazu da, die Gläubigen näher zu Gott zu führen, „das Leben des Stammes zu nähren und zu reinigen“, wie es Professor Vincent Newey in seiner Arbeit über die Dichtung William Cowper's (1731-1800) bemerkt hat. Sie regen zur Tat an, sie geben uns die Möglichkeit, unseren Glauben und das Wissen um Gott zu vertiefen und ihn besser zu verstehen. All das geschieht im Gottesdienst: durch unseren Gebrauch unterschiedlicher Medien suchen wir mit Gott zu kommunizieren und von ihm durch seinen Geist Antwort zu erhalten. So gesehen, ist die Wirksamkeit der *Performance* von Kirchenliedern außerordentlich wichtig.

Mein erstes Argument ist daher, dass die *Performance* von Kirchenliedern im Gottesdienst eine kollektive Handlung ist, die praktisch ein Ritual darstellt. Meistens stehen wir beim Singen, sprechen den Text und singen die Noten [*perform*]. Das schließt körperliche, verbale und musikalische Handlung ein:

Now thank we all our God,	Nun danket alle Gott
with heart, and hands, and voices,	mit Herzen, Mund und Händen,
who wondrous things hath done,	der große Dinge tut
in whom His world rejoices.	an uns und allen Enden.

Eine freudige Gemeinde von Gläubigen vor ihrem Schöpfer würde darum bemüht sein, dass die *Performance* dieser Worte ein bedeutsamer Lobgesang ist und ein Ritual, der ihrer Erfahrung mit Gott entspricht. Leider hat das Wort „Ritual“ in der modernen Gesellschaft einen negativen Beigeschmack; man versteht darunter etwas steriles, abgedroschenes, bedeutungs- und lebloses. Echtes Ritual, das aus mehr als nur einem Medium besteht, transzendiert Zeit und Raum und ist eine ausgezeichnete Art, sich die *Performance* von Kirchenliedern vorzustellen. Professor Stanley Tambiah definierte Ritual als „*a culturally constructed system of symbolic communication*“ [ein kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation]. Tradition und Kontext des Gottesdienstes

haben bestimmt, wie wir Kirchenlieder vortragen [*perform*]; unser zeitloser Glaube sagt uns, warum wir das mit Kirchenliedern tun:

*Praise my soul, the King of heaven,
to his feet thy tribute bring;
ransomed, healed, restored, forgiven,
who, like me, his praise should sing?
Praise him! praise him!
Praise the everlasting King.*

[Meine Seele, lob den Himmelskönig,
leg deine Gaben zu seinen Füßen;
erlöst, geheilt, wiederhergestellt, verziehen,
jemand wie ich soll ihm lobsingend?
Lob ihn! Lob ihn!
Lob den ewigen König.]

Indem der Gläubige diese Worte in einem christlichen Gottesdienst singt, steht er/ sie vor dem Angesicht des lebendigen Gottes, in Anbetung an Gottes heilige Stätte mit dem Lobpreis, der Gott gebührt.

Obwohl Kirchenlieder an mehreren Stellen im christlichen Gottesdienst gesungen werden und damit die unterschiedlichen Teile der Liturgie unterbrechen, oder bei nicht-liturgischen Kirchen eine alternative, erfahrungsmäßige Liturgie darstellen, ist jede *Performance* einmalig und kann nicht wiederholt werden. Wer einem Gottesdienst beiwohnt, bringt unterschiedliche Gedanken, Gefühle und Erfahrungen mit, durch die Leben und Erfahrungen mit Gott bei dieser Gelegenheit geformt werden. Deshalb werden zu diesem Zeitpunkt unsere eigenen Bedürfnisse und Hoffnungen in unterschiedlichem Maß befriedigt, oder auch nicht. Unsere emotionale und intellektuelle Wesensart als Einzelne und kollektiv als Gemeinde ist nie genau dieselbe bei verschiedenen Anlässen, obwohl wir jedes Mal den Sinn des Kirchenliedes beim Vortrag [*perform*] in uns aufnehmen. Die Vorstellung des Kirchenliedes im Gottesdienst als bedeutsames und wichtiges Ritual erlaubt es uns jetzt, uns seiner subjektiven Wirkung auf uns als Einzelne und seiner kollektiven Wirkung auf uns als Gemeinde zuzuwenden.

An diesem Punkt müssen wir die Kirchenliedtexte selbst untersuchen und uns fragen, ob die Sprache, die die Dichter verwenden, deren *Performance* fördert. Vor vielen Jahren schrieb J.L. Austin in seinem Buch *How to do Things with Words* [Wie man etwas mit Worten macht], dass gewisse Aussagen an sich schon Handlungen sind, das heißt, sie sind *performative* Aussagen. Wenn wir beispielsweise sagen: „Wir gehen ins Geschäft“, haben wir an sich noch nichts getan, sondern nur ausgesagt, dass wir dabei sind, etwas zu tun, was weitere Handlung erfordert. Wenn wir aber sagen: „Wir loben Gott“, haben wir tatsächlich den Akt schon ausgeführt [*performed*], der die Aussage beschreibt. Eine solche Äußerung heißt deshalb *performative* Aussage. Austin stellte fest, dass bei *performativer* Sprache, „*for many purposes the outward utterance is a description ... of*

the occurrence of the inward performance“ [die äußerliche Aussage eine Beschreibung ... des Geschehens der inneren Ausführung] ist.

Das könnte als besonders treffende Beschreibung dessen dienen, was die Sprache des Kirchenliedes bezweckt:

*Our Father God, thy name we praise,
to thee our hymns addressing,
and joyfully our voices raise
thy faithfulness confessing;
assembled by thy grace, O Lord,
we seek fresh guidance from thy Word;
now grant anew thy blessing.*

[O Gott Vater, wir loben dich,
Und deine Güte preisen:
Daß du uns O Herr so gnädiglich,
An uns neun hast beweisen,
Und hast uns Herr zusammen geführt,
Uns zu ermahnen durch dein Wort,
Gib uns Genad zu diesem. *Ausbund*, Nr. 131]

Die *Performance* dieser Strophe - in der Paraphrase von E.A. Payne (geb. 1902) aus dem anabaptistischen Gesangbuch *Ausbund* (16. Jh.) - wäre ein gemeindlicher Akt der Verpflichtung. Achten Sie, wie die [englischen] Verben Handlungen darstellen: *praise* [loben], *address* [richten, senden], *confess* [bekennen], *seek* [suchen]. Kirchenlieder sind natürlich voll von solchen Verben: *enjoy* [genießen], *love* [lieben], *wait* [warten], *trust* [vertrauen], *thank* [danken], *fear* [fürchten], *rejoice* [sich freuen], *wonder* [staunen], *promise* [versprechen], *hope* [hoffen], *adore* [anbeten], *proclaim* [verkündigen], usw. Wenn wir also beispielsweise sagen: „I rejoice“, „I proclaim“, dann führen wir die Handlungen aus [*perform*], die diese *performativen* Verben beschreiben.

Liedermacher haben zu allen Zeiten instinktiv solche Wörter verwendet, was ja auch ein auffallendes Merkmal der biblischen Sprache ist. Solche Ausdrücke beschreiben am Besten die Hauptmerkmale der spirituellen Stadien and Handlungen, die die christliche Erfahrung ausmachen. Fred Kaan (geb. 1929) nennt es „a life of love in action“ [ein Leben in tätiger Liebe]. Aus diesem Grund besteht wenig grundlegender Unterschied zwischen dem Lobgesang, wie er von Charles Wesley (1707-1788) und Timothy Dudley Smith (geb. 1926) verkündet wird, wenn man zwei ihrer bekanntesten Strophen vergleicht, obwohl zweihundert Jahre dazwischen liegen:

[Wesley:]
*Ye servants of God, your Master proclaim,
and publish abroad his wonderful name;
the name all-victorious of Jesus extol;
his kingdom is glorious and rules over all.*

[Ihr Diener Gottes, verkündigt euren Herrn,
und verbreitet überall seinen wunderbaren Namen;

erhebt den siegreichen Namen Jesu;
sein Königreich ist herrlich und herrscht über alles.]

[Dudley Smith:]

*Tell out, my soul, the greatness of the Lord!
unnumbered blessings, give my spirit voice;
tender to me the promise of his word;
in God my Saviour shall my heart rejoice.*

[Verkündige, o meine Seele, die Größe des Herrn!
ungezählte Segnungen, lasst meinen Geist sprechen;
gib mir das Versprechen seines Wortes;
in Gott meinem Erlöser soll mein Herz sich freuen.]

Performative Sprache kann aber auch in Kirchenliedern vorkommen, die nicht ausdrücklich freudig und positiv sind. Der introvertierte William Cowper hat *performative* Sprache sehr wirkungsvoll angewendet:

*Judge not the Lord by feeble sense,
but trust him for his grace;
behind a frowning providence
he hides a smiling face.*

[Beurteile nicht den Herrn mit schwachem Verstand,
sondern vertraue ihm, Barmherzigkeit zu zeigen;
hinter einer strengen Vorsehung
verbirgt er ein lächelndes Antlitz.]

Sowohl „*judge*“ [beurteilen, richten] wie „*trust*“ [vertrauen] sind *performative* Verben, die in der Kirchenlieddichtung Schlüsselstellungen einnehmen. Auch neuere Kirchenlieder sind sowohl *performativ* wie allgemein kommunal und kollektiv:

*We would be one in hatred of all wrong,
one in our love of all things sweet and fair,
one with the joy that breaketh into song,
one with the grief that trembles into prayer,
one in the power that makes thy children free
to follow truth, and thus to follow thee.*

[Wir wollen eins sein im Hassen allen Unrechts,
eins in unsrer Liebe für alles, was gut und schön ist,
eins mit der Freude, die in Gesang ausbricht,
eins mit dem Schmerz, der im Gebet zittert,
eins in der Stärke, die deine Kinder frei setzt,
der Wahrheit zu folgen und damit dir.]

Indem die Gemeinde diesen Text singt, erfüllt sie das darin enthaltene Versprechen und führt so das Lied im vollen Sinn des Wortes aus [*perform*].

Zusammenfassend meine ich, dass die *Performance* eines Kirchenliedes im Kontext christlichen Gottesdienstes ein kollektiver Sprachakt ist, der einem Ritual entspricht. Darüber hinaus sind Liedertexte angefüllt mit *performativer* Sprache, insofern als wir im Singen die verbalen Handlungen ausführen [*per-*

form], zu denen uns die Worte verpflichten. Nun möchte ich einen Schritt weiter gehen und überlegen, wie sich einzelne Gläubige und Gemeinden die Erfahrungen des Dichters im Gottesdienst zu eigen machen.

Kirchenlieder sind soziale Lyrik insofern, als der Dichter die Stimme des Volkes darstellt, des religiösen Volkes, das Ausdruck für seine unterschiedlichen und komplexen christlichen Erfahrungen sucht. Elizabeth Jennings stellte mit Recht die Frage: „Wie kann ein Mann oder eine Frau wissen, was sie erfahren haben, bevor sie versucht haben, darüber zu sprechen?“ Es ist die besondere Verantwortung und das besondere Vorrecht des Kirchenlieddichters dasjenige auszudrücken, wofür den Gläubigen selbst die Worte fehlen. Aber dann stellt sich die Frage, wessen Erfahrungen im Lied stehen - die des Dichters oder jene, die er aus seelsorgerlicher Sicht annimmt, dass sie von der Gemeinde gemacht wurden oder gebraucht werden? Indem wir diese Frage stellen, müssen wir auch mehr formell fragen, wer das „ich“ und das „wir“ unserer Lieder eigentlich ist und wie wir es erklären, dass wir diese hypothetische Persönlichkeit im Singen annehmen?

In ihrer Untersuchung der Kirchenlieder von Isaac Watts (1674-1748) gestand Pauline Parker ihm „die Entdeckung“ zu, dass „*the discovery that the personal cry of one may also be the voice of many*“ [der persönliche Aufschrei des Einen auch die Stimme von vielen sein könne]. Auf diese Weise sind im Kirchenlied die individuelle und die kollektive, die persönliche und die soziale Motivierung vereint. Ich meine, dass eine weitere Analyse der Sprache von Kirchenliedern diese Sache erleuchten wird, die viele Kritiker und Theologen Kopfzerbrechen gemacht hat.

Wir wollen ein Beispiel von Shirley Erena Murray ins Auge fassen:

*Take my gifts and let me love you,
God, who first of all loved me,
gave me light and food and shelter,
gave me life and set me free.*

[Nimm meine Gaben und lass mich dich lieben,
Gott, der mich zuerst geliebt,
gab mir Licht und Speis' und Schutzdach,
gab mir Leben und setzt' mich frei.]

Wir haben eindeutig den Eindruck der Gegenwart in diesem Text, und ebenso davon, was der Gläubige von Gott - der angesprochen wird, und der in der Vergangenheit bereits viel getan hat, dieses Leben zu verwandeln - weiterhin in diesem Leben erhofft. Das Lied sagt, dass Gott auf mich wirkt und mir durch Gnade begegnet. Die Ausdrucksweise ist persönlich, in der ersten Person Singular. Wie können wir am besten erklären, was beim Singen dieser Worte geschieht? Es ist klar, dass der/ die Einzelne das „me“ [mich] des Textes wird, und dieses „me“ ist auch das kommunale „me“, das „me“ der zwei oder drei Versammelten, oder der Hunderten, oder vielleicht Tausenden, die öffentlich und gemeinsam Gott anbeten. Sprachlich gesehen, geben sowohl der/ die Einzelne wie die Gemeinde eine „deiktische“ *Performance* des Textes. Deixis ist

jener Teil der Sprache, der den Standpunkt des Aussagenden in Bezug auf das Gesagte definiert, nämlich Person, Zeit und Ort. „*Me, here, now*“ [mich, hier, jetzt] ist der einfachste Ausdruck des räumlich-zeitlichen Zusammenhangs, in dem eine Person existiert, das heißt, wir leben alle in Zeit und Raum. Wenn wir Kirchenlieder singen, werden wir selbst das „ich/ mich“ oder „wir/ uns“ des Textes, und das bestimmt dann unseren Ort in Bezug auf Gott, sei der Referent nun „Du“ oder „Er“. Alle Kirchenlieder stehen im dramatischen Präsens und es herrscht immer das Gefühl eines spirituellen, mystischen Ortes. Erzbischof Rowan Williams hat das so erklärt, dass in christlicher Spiritualität immer „*spatialized time*“ [räumlich gemachte, „verräumlichte“, Zeit] herrscht: „... *a landscape with figures which respond to human existential needs, and which is essentially ahistoric; responding to the hope that salvation not yet gained in the here and now can be gained elsewhere*“ [eine Landschaft mit Figuren, die für menschliche existentielle Bedürfnisse empfänglich sind, und die im Wesen a-historisch ist; empfänglich für die Hoffnung, dass das Heil, das im Hier und Jetzt nicht erreicht ist, anderswo erreicht werden kann].

Das ist eine hervorragende Beschreibung dessen, was uns im Kirchenlied begegnet. Im obigen Beispiel können wir nicht mit Genauigkeit feststellen, wo und wann das Hier und Jetzt von Shirley Murrays Lied zu suchen ist, aber es wird unser eigenes Hier und Jetzt, indem wir es vortragen [*perform*]; wir werden auch eins mit ihr und allen Christenmenschen, die wahrhaftig nach der Wirkung von Gottes umformender Kraft in ihrem Leben streben. Auf diese Weise hilft uns ein Verstehen von Deixis die Sprache der Kirchenlieder verstehen und davon, was geschieht, wenn wir sie ausführen [*perform*].

Mein Interesse an der Frage, wessen Worte wir im Kirchenlied eigentlich singen, wenn wir es vorführen [*perform*], entstand, als ich die äußerst persönlichen und leidenschaftlichen Lieder der methodistischen Erweckungsbewegung des 18. Jahrhunderts in Wales studierte. Ich wurde oft gefragt: „Von wessen Erfahrungen singen sie ihren eigenen? denen ihrer Gemeinden? einer Synthese von Erfahrungen aus verschiedenen Zeiten und Orten?“ Deixis schien mir die beste Erklärung auf solche Fragen zu sein. Weil dieses Erklärung eine sprachwissenschaftliche ist, beruht sie nicht auf subjektiver Beurteilung sondern auf formeller Analyse. Zeilen vorzutragen wie beispielsweise die folgenden von Ann Griffiths (1776-1805) – hier geschickt von Alan Gaunt übersetzt –, und dann deren Deixis zu analysieren, ermöglicht es einem, zu verstehen, was Rowan Williams mit „verräumlichter“ Zeit und einer „Landschaft, die im Wesen a-historisch“ ist, meint:

*What concern to me in future
ailing idols of the earth?
I proclaim that none among them
rivals Jesus' matchless worth;
O to stay here
in his love through all my days.*

[Was kümmern mich in Zukunft

kranke Götzenbilder dieser Erde?
 Ich verkündige, dass keines unter ihnen
 Jesu unvergleichlichem Wert gleich kommt;
 O könnte ich hier verweilen
 in seiner Liebe mein Leben lang.]

Das ist ein besonders gutes Beispiel, die Wirkung von *performativer* Sprache („concern“ [mich kümmern]; „proclaim“ [verkündigen]) zu verstehen, und wie die textliche Deixis, „me“ [mich], „in future“ [in Zukunft], „here“ [hier], „all my days“ [alle meine Tage], dafür sorgt, dass das Lied für Einzelne und die Gemeinde lebendig wird.

Es ist auch möglich, textliche Deixis von Kirchenliedern zu analysieren, die nicht in der ersten Person Singular stehen. Hier ist ein weiteres Beispiel, ebenfalls von Alan Gaunt, aber diesmal ein Originaltext und nicht eine Übersetzung. Hier steht der Ausdruck im Plural: das „we“ [wir] steht für „we“, die Menschheit:

*Great God, transform our politics;
 restrain our ruthless selfishness;
 by Christ's self-sacrifice in us
 display your love's effectiveness.*

[Großer Gott, mach unsere Politik neu;
 zügle unsre rücksichtslose Eigensucht;
 durch Christi Selbstaufopferung in us
 zeig die Wirksamkeit deiner Liebe.]

Die Gemeinde erfleht kollektiv Gottes Einschreiten im menschlichen Leben und der Dichter macht es eindeutig, dass das in dem Hier und Jetzt geschehen soll.

Obwohl die Deixis im Plural besonders im zeitgenössischen Kirchenlied am Platz ist, das der Sorge um den Zustand der Welt und den globalen Problemen, die die Menschheit bedrohen, Ausdruck gibt, ist sie, wie wir wissen, nicht darauf beschränkt. Alle unsere Gesangbücher enthalten viele Texte aller Zeiten, die kollektives Lob und kollektive Hoffnung in Worte kleiden. Isaac Watts, um nur ein gutes Beispiel zu nennen, schrieb nicht nur Kirchenlieder in der ersten Person und auf eine Weise, die das Singen durch die Gemeinde erleichterte, sondern er adaptierte auch biblisches Material, um die kollektive Stimme sprechen zu lassen:

*Come, let us join our cheerful songs
 with angels round the throne;
 ten thousand thousand are their tongues,
 but all their joys are one.*

[Kommt, lasst uns unsere freudigen Lieder
 mit denen der Engel um den Thron vereinen;
 zehn tausend tausend zählen ihre Zungen,
 aber alle ihre Freuden sind wie eins.]

Die Vision der Offenbarung des Johannes ist dichterisch in ein Gemeindelied umgewandelt; die Gemeinde wird eins mit dem ewigen Lobgesang. Es gibt zu

viele Beispiele, die das „wir“ der ersten Person Plural verwenden, um sie hier zu analysieren. Es muss genügen, dass Gemeinden mit diesem kollektiven Ausdruck einer christlichen Erfahrung ebenso gut umgehen können wie mit mehr subjektiven und persönlichen Äußerungen. Es ist durchaus möglich, dass wir in unserem Zeitalter dessen fähig sind.

Bis jetzt habe ich mich mehr mit den verbalen Aspekten der *Performance* von Kirchenliedern beschäftigt, der kollektiven sprachlichen Handlung, die ein Ritual voll *performativer* Aussagen und einer deiktischen *Performance* des Textes ist. Die Tatsache, dass Kirchenlieder aufgeführt werden [*performed*], heißt, dass man sie als Dichtung nicht immer Ernst genommen hat. Donald Davie äußerte sich dahingehend wie folgt: „*In the poet mere competence is not enough; in the writer of hymns we feel it is*“ [Bei einem Dichter ist bloße Kompetenz nicht genug; bei einem Kirchenlieddichter meinen wir, das sie es ist].

Leider haben ernsthafte Kritiker nur selten dem Kirchenlied den Rang großer Literatur zugestanden. Professor Richard Watson ist eine rühmliche zeitgenössische Ausnahme. Oft haben sie so reagiert, weil Kirchenlieder hauptsächlich als musikalische *Performance* im Gottesdienst gedacht sind. Der *performative* Kontext wird als Hemmschuh für die poetische Vitalität des Kirchenlieds empfunden. Der Text wird sozusagen von der Melodie überwältigt. Professor Watson beschreibt ein Kirchenlied als „*a literary musical text*“ [ein literarischer musikalischer Text]. Die Melodie ist oft mindestens ebenso memorierbar wie der Text und die geglückte Verbindung von Text und Melodie mag wohl der Grund für die Beliebtheit eines Kirchenliedes sein. Geoffrey Laycock erklärt das sehr gut:

Reason demands that the text of the hymn is of primary importance in all contexts and the music is secondary. But long practice, experience and human nature decrees otherwise. The success, the memorability and the popularity of the hymn ... is almost invariably due to its music.

[Die Vernunft verlangt, dass der Text eines Kirchenliedes in jedem Kontext von primärer Bedeutung ist, und die Musik dagegen sekundär. Aber lange Praxis, Erfahrung und menschliche Natur sehen das anders. Der Erfolg, die Memorierbarkeit und die Beliebtheit eines Kirchenliedes ... ist fast zwangsläufig seiner Melodie zuzuschreiben.]

Dem können wir alle zustimmen. Wenn wir uns aber die *Performance* eines Kirchenliedes im Gottesdienst als Ritual vorstellen, können wir die Kombination von Text und Musik positiver einschätzen, weil beide wesentliche Elemente im Ritual des Kirchengesanges sind. Die öffentliche *Performance* des Kirchenliedes im Gottesdienst wäre ohne Musik unvollständig; die Musik macht das Ritual vollkommen. Wie schon früher erwähnt, beinhaltet das Ritual der *Performance* eines Kirchenliedes verbale, musikalische und körperliche Handlungen. Diese drei Aspekte sind von einander abhängig und wären als Ritual unvollständig, wenn einer davon fehlte.

Das Kirchenlied ist natürlich nur eine Art von Dichtung, die aufgeführt wird [*performed*]. Viel Volkskunst ist beispielsweise für öffentliche *Performance*

gedacht. Das Kirchenlied als Volkskunst einzuordnen, mag ein guter Vergleich sein. Wie George Sampson in seinem Referat vor der British Academy vor genau 60 Jahren sagte: „*The hymn has been the poor man's poetry, the only poetry that has ever come to his heart ... the hymn is the ordinary man's theology ...* „ [Das Kirchenlied ist die Poesie des armen Mannes gewesen, die einzige Poesie, die je sein Herz berührt hat ... das Kirchenlied ist die Theologie des gewöhnlichen Mannes].

Ein Kirchenlied so einzuschätzen, heißt nicht, es zu schmähen, denn alle Volksdichtung hat ihre eigene Kultur (sorgfältige Verwendung des Metrums, geschickter Gebrauch von Wiederholungen und Gegensätzen, Gedächtnishilfen, sprachliche Chiffren durch exklusive Diktion und Metaphern und ein direkter, dramatischer Stil, der Herzen und Sinne der Zuhörer anspricht). Professor Richard Watson erinnert uns an die Ähnlichkeit von Kirchenlied und Ballade in diesem Zusammenhang: „... *hymns may be likened ... to ballads, where the dramatic scenes take place against a regular patterning of verse stanzas, the powerful rhythms of primitive or folk art*“ [Kirchenlieder ähneln Balladen, wenn sich die dramatischen Szenen gegen den Hintergrund eines regelmäßigen Schemas metrischer Strophen und der starken Rhythmen primitiver oder Volkskunst abspielen].

In manchen Ländern und Kulturen und in vergangenen Zeiten waren die Kirchenlieddichter vor ihrer religiösen Bekehrung Volksdichter. Vor diesem künstlerischen und kulturellen Hintergrund wandten sich dann viele dem Verfassen von Kirchenliedern zu.

Wenn wir also Kirchenlieder als Volksdichtung betrachten, so unterstreicht das ihre *performativen* Merkmale. Beispielsweise enthalten doch alle *Performances* von Kirchenliedern Wiederholungen und Gegenüberstellungen, wenn man ihre Gesamtstruktur ins Auge fasst. Die Strophen sind regelmäßig und haben gleiches Metrum und Maß: das ist das Element der Wiederholung; der Inhalt jeder Strophe ist jedoch verschieden: das ist das Element der Gegenüberstellung. Wiederholung und Gegenüberstellung zeigt sich auch in der internen Struktur des Kirchenliedes. Viele Kirchenlieddichter verwenden Wiederholung zur steigernden dramatischen Wirkung ähnlich den Verfassern von Balladen, aber mit einem ernsteren und feierlicheren Zweck:

*I'll press onward shouting, „pardon“,
fall before my gracious Lord:
mine the pardon, mine the cleansing,
mine the bleaching in his blood.*

[Ich presche vor und ruf „Vergebung“,
fall' nieder vor meinem gnäd'gen Herrn:
mein die Vergebung, mein die Reinigung,
mein das Bleichen in seinem Blut.]

Allan Gaunts obige Übersetzung von Ann Griffiths walisischem Lied spiegelt wiederum den Ruf der Dichterin nach Erlösung (*salvation*) wider. Die Wiederholung drängt uns vorwärts zu ihrem Höhepunkt, denn auch wir wollen

wissen, was die letzte christliche Erfahrung ist. Wiederholung kann in Kirchenliedern auch als strukturelles Mittel verwendet werden, um die Geschlossenheit (*unity*) und die Memorierbarkeit der Zeilen zu betonen. Das Erntelied von Fred Pratt Green (1903-2000) ist ein ausgezeichnetes Beispiel hierfür:

*For the fruits of his creation
thanks be to God;
for his gifts to every nation,
thanks be to God;
for the ploughing, sowing, reaping,
silent growth while we are sleeping;
future needs in earth's safe keeping,
thanks be to God.*

[Für die Früchte seiner Schöpfung
Dank sei Gott;
für die Gaben an jede Nation
Dank sei Gott;
für das Pflügen, Säen, Ernten,
stilles Wachstum wenn wir schlafen,
künft'gen Bedarf in der Erde sicher bewahrt
Dank sei Gott.]

Der Refrain hat eine verbindende, *performative*, ritualistische und liturgische Wirkung, die durch die Wiederholung der [englischen] Verbalformen und der festigenden Wirkung der Reime verstärkt wird.

Ich habe nicht alle Arten und Schemata von Wiederholungen besprochen, die sich im Kirchenlied finden. Ich habe aber betont, dass Wiederholung ein weiteres seiner *performativen* Merkmale ist, das besonders gut passte, als Kirchenlieder noch hauptsächlich einer Volkskultur angehörten, das aber auch heute noch höchst wirkungsvoll sein kann.

Gegensatz ist ein weiteres Fundament für die *Performance* von Kirchenliedern. Alle Kirchenlieder schreiten vom Anfang zum Schluss vorwärts und gehen eine Entwicklung durch, indem die Gemeinde in ihrer Ausführung [*performing*] das Ritual erfüllt und eine Veränderung ihres Zustandes eingetreten ist. Wenn die Gemeinde am Ende eines Liedes sitzt, dann ist das erlebnismäßig nicht dasselbe, als wenn sie während des Singens stand. Im Augenblick der *Performance* gewinnt der gläubige Mensch Einsicht und Wissen. Der Vortrag des Liedes [*performing*] sollte die Gedanken vertiefen und eine gefühlsmäßige Wirkung hervorbringen. Martin Buber beschreibt die Ontologie der christlichen Erfahrung mit den Worten: „*the spiritual substance matures*“ [die spirituelle Substanz reift]. Wie gering auch immer, es muss eine Wandlung geschehen, die im Gegensatz zu dem Zustand der Gläubigen zu Beginn der *Performance* steht. In einem tieferen Sinn erzwingt der Inhalt des Liedes diese Wandlung, weil alle Kirchenlieder auf die eine oder andere Weise von Gottes Eingreifen in menschliches Leben sprechen. Es gibt daher eine Menge archetypischer Gegensätze in den Texten von Kirchenliedern. Beispielsweise hängt die Wirkung des bekannten Liedes über soziale Verantwortung von

Henry Scott Holland von seiner Anwendung von Gegensätzen ab. Der Dichter fleht zu dem „*Lord of lords and King of kings*“ [Herrn aller Herren und König aller Könige]:

*With thy living fire of judgement
purge this land of bitter things;
solace all its wide dominion
with the healing of thy wings.*

[Mit deinem lebendigen Urteils-Feuer
reinige dieses Land von bitteren Dingen;
tröste alle seine weiten Reiche
mit deinen heilenden Flügeln.]

Der Gegensatz hier ist zwischen der süßen Herrschaft Gottes und den „bitteren Dingen“ der Gesellschaft und, dass Gott „heilt“ im christlichen Sinn von Ganzheit im Gegensatz zu den, indirekt angedeuteten, Übeln der Gesellschaft. Das Lied setzt fort:

*Still the weary folk are pining
for the hour that brings release;
and the city's crowded clangour
cries aloud for sin to cease;
and the homesteads and the woodlands
plead in silence for their peace.*

[Noch immer sehnt sich das müde Volk
nach der Stunde, die Erleichterung bringt;
und der dichte Lärm der Stadt
schreit laut nach dem Ende der Sünde;
und die Heimstätten und Wälder
flehen schweigend um Frieden.]

Hier ist der Gegensatz deutlicher: *fatigue / refreshment* [Müdigkeit / Erquickung], *captivity / freedom* [Gefangenschaft / Freiheit], *noise / quiet* [Lärm / Stille], *silence / peace* [Schweigen / Friede]. Die *Performance* dieses Liedes ist entwicklungsgemäß, indem es eine grundlegende Änderung im Erdenleben bewirkt.

Wiederholung und Gegensatz sind deshalb wesentliche Bestandteile in der *Performance* eines Kirchenliedes. Obgleich andere Arten von öffentlich und/oder kollektiv vorgetragenem [*performed*] Lyrik solche Merkmale haben, sind es die Erfahrungen, die im Kirchenlied ausgedrückt werden, und ihre Basis in biblischen Anspielungen, die es hervorheben. Kirchenlieder nach rituellen, *performativen* Aussagen, Deixis und anderen Elementen zu analysieren ist daher nicht zureichend, weil dasselbe auch auf andere öffentliche *Performances* von Poesie angewendet werden können. Das christliche Kirchenlied ist dadurch bestimmt, dass es die Erfahrung des Heilsgeschehens durch Christus ausdrückt. Wie wir heute gesehen haben und wie wir selbst wissen, ist diese Erfahrung vielseitig und kann positive wie negative Elemente beinhalten. Ruth Etchell be-

schreibt die christliche Erfahrung außerordentlich gut in ihrem Buch *Unafraid to Be*:

The confidence of the Christian lies not at all in himself but in the knowledge that the God to whom he has committed himself, who is both infinite and personal, is fully able to keep him in all circumstances, however weak and uncertain he knows himself to be.

[Die Gewissheit des Christen liegt überhaupt nicht in ihm/ihr selbst, sondern in dem Wissen, dass der Gott, dem er/sie sich verpflichtet hat, der sowohl unendlich wie persönlich ist, vollkommen fähig ist, ihn/sie in allen Befindlichkeiten zu bewahren, wie schwach und ungewiss auch immer er/sie sich zu sein bewusst ist.]

Das Kirchenlied unterscheidet sich auch darin, dass es sich auf die Bibel beruft, um die zum Ausdruck gebrachten Erfahrungen zu erklären und zu bekräftigen. Jede vollständige Definition des Kirchenliedes muss das also mit berücksichtigen.

Die Mehrzahl der Kirchenlieder sind irgendwie biblisch, denn [englischer] Gemeindegottesdienst hat seine Wurzeln schließlich in den metrischen Liedpsalmen. Kirchenlieder sind ihrer Sprache, Bilderwelt und Deutung der Erfahrungen des Gläubigen mit Gott verpflichtet. Laut Barbara Lewalski sind die Psalmen „*an epitome of human emotions, a searching analysis or anatomy of the soul of each and every Christian*“ [der Inbegriff menschlicher Gefühle, eine tiefeschürfende Analyse oder Anatomie der Seele eines jeden einzelnen Christen]. Viele Kirchenlieder strotzen mit biblischen Anspielungen und sind fast wie eine Konkordanz mit Querverweisen. Andere wieder sind biblische Transkriptionen oder Paraphrasen, und Kirchenlieddichter haben immer dazu geneigt, den biblischen Hintergrund ihrer Lieder zu belegen. Bis heute sind sie oft die besten biblischen Scholaren. Manche haben ganze Lieder auf bekannte Bibelstellen geschrieben. Horatio Bonar (1808-1889) beispielsweise verwendete neutestamentliche Stellen in seinem Lied „*I heard the voice of Jesus say*“ [Ich hörte Jesu Stimme sagen]. George W. Doane (1799-1859) schrieb einen Text nach dem Muster des Johannesevangeliums [Joh 14:6], „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben“. Eines meiner neuzeitlichen Lieblingslieder ist die Bearbeitung durch Elizabeth Cosnett einer der berühmtesten Bibelstellen, 1. Kor. 13:

*However loud the shout
however clear the call
a word without love
means nothing at all.*

[Ganz gleich, wie laut der Schrei,
ganz gleich, wie klar der Ruf,
ein Wort ohne Liebe
bedeutet gar nichts.]

Diese bezaubernd einfache und direkte Paraphrase beinhaltet viel Wahrheit für unser Zeitalter. In früheren Zeiten wurden manche Kirchenlieder vorerst als

Begleitung zu Predigten geschrieben oder in der seelsorgerlichen Absicht, das Studium der Bibel anzuregen. Nur wenige Kirchenlieder sind in ihrer Haltung oder Sprache nicht der Bibel verpflichtet, und viele schulden ihre literarische Qualität dem biblischen Einfluss. Biblische Anspielungen öffnen ein zwischen-textliches Universum, das die Vorstellungswelt des Gläubigen weitet und sowohl der jeweiligen Bibelstelle wie dem Liedtext neues Leben verleiht. Aus diesem Grund muss, wer Kirchenlieder singt [*perform*], biblisch bewandert sein. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die Bibel zuerst die Erfahrungen der Liederdichter selbst bereichert hat, und diese dann die Heilige Schrift dazu verwendeten, Lehre, Theologie und Gefühle der Gemeinde zu vermitteln. Häufig haben Liederdichter dieselben Schatzgruben biblischer Bilder immer wieder aufgesucht und mit Absicht geformt, um der Gemeinde ewige Wahrheiten zu vermitteln. Wie Dr. Glyn Tegai Hughes schrieb: „*A hymn presupposes a given condition, a receptivity in its audience...*“ [Ein Kirchenlied setzt einen gegebenen Zustand voraus, eine Empfänglichkeit innerhalb seiner Zuhörerschaft“]. Damit der Text eines Kirchenlieds wirksam und deren *Performance* echt wird, muss die biblische Anspielung der Vorstellung des gläubigen Menschen deutlich entsprechen.

Der Liederdichter interpretiert an unserer Stelle die Bibel, um Metaphern für den Zustand der Seele zu geben. Uns wird dann die Metapher so vertraut, dass wir die Worte des Liedes fast wörtlich akzeptieren. Professor John Lyons spielte darauf an im Zusammenhang mit der Metapher:

... there may well be occasions, determined by the socio-cultural situation of literary genre, when the use of metaphor is so common that the addressee can skip the earlier steps in the reasoning process ... with the assumption that a statement is more likely to be meant metaphorically than literally.

[Es mag Situationen geben, bestimmt durch den sozio-kulturellen Zusammenhang des literarischen Genres, in denen der Gebrauch von Metaphern so vertraut ist, dass der/die Angesprochene die vorhergegangenen Schritte des intellektuellen Vorgangs überspringen kann ... unter der Annahme, dass eine Aussage eher metaphorisch gemeint ist als buchstäblich.]

Gemeinden, die Kirchenlieder mit biblischen Anspielungen singen [*perform*], bezeugen daher eine gelebte biblische Wirklichkeit, die, obwohl metaphorisch ausgedrückt, äußerst persönlich, bedeutsam und buchstäblich für sie sein kann. Nirgendwo ist das deutlicher als im Gebrauch biblischer Typologie, wo die biblische Anspielung dem Gläubigen dazu verhilft, eine biblische Handlung nachzuvollziehen. Typologie beruht auf der Interpretation von Gottes Wort durch den Glauben, die eine Einheit der Handlung, eine Relation zwischen der Geschichte des Alten und der des Neuen Testaments sieht. Einige der bekanntesten Bilder in Kirchenliedern sind sowohl metaphorisch wie typologisch, und viele Hinweise auf Christus als Erlöser sind auch typologisch:

*Pilgrim, fainting in the tempest,
lift your gaze where he is found,*

*see the Lamb, our Mediator,
where his vestments sweep the ground.*

[Pilger, entkräftet im Sturm,
heb deinen Blick dorthin, wo er zu finden ist,
sieh das Lamm, unser Mittler,
wo sein Gewand den Boden streift.]

Die Vorstellung des Christenlebens als Pilgerschaft unter vielen Mühsalen und Kämpfen führt uns zurück zu dem historischen Drama des auserwählten Volkes im Alten Testament. So wie Gott die Israeliten führte und erhielt, so rettet er jetzt den einzelnen Pilger durch den neuen Bund in Christi Blut, der hier als Opferlamm und Hohepriester dargestellt ist. Diese Verbindung von Vorsehung und Poesie ist besonders bedeutungsvoll für den Gläubigen. Wenn man diesen Text von Ann Griffiths (wieder von Alan Gaunt übersetzt) singt, so wird die Heilsgeschichte vieler Jahrhunderte – alttestamentlich, das Opfer am Kreuz, das frühe 19. Jahrhundert, als die Dichterin lebte, zusammen mit der gegenwärtigen Notlage des Gläubigen und der ewigen Zukunft – ein lebendiges Zeugnis und eine lebendige Verpflichtung.

Obwohl es mein erklärtes Ziel war, das Kirchenlied in seinem *performativen* Kontext neu zu definieren, hat sich mein Beitrag bislang auf die *Performance* von Kirchenliedern im Gottesdienst konzentriert. Allerdings gib es einen weiteren Kontext, in dem Kirchenlieder geschätzt werden. Für viele sind Kirchenlieder zusammen mit der Bibel eine Hilfe in persönlicher Andacht. Sie sind schon immer in vielen Ländern und Jahrhunderten von Menschen gelesen worden, die ihre Zeilen als Ausdruck von Freude, Trost und Ermutigung auf ihrem Pilgerweg durch das Leben empfunden haben. Bei Liedern ist Lesen etwas Anderes als Singen. Das Lesen eines Kirchenliedes ähnelt mehr dem irgendeiner beliebiger religiöser Dichtung: Obwohl wir beim Lesen eines Kirchenliedes vielleicht eine höhere Erwartung haben, dass das, was der Dichter hier ausdrückt, uns direkt ansprechen soll in Bezug auf unseren Glauben an Gott, auf unsere Erfahrungen mit Gott und auf unseren gegenwärtigen Zustand. Wenn wir Kirchenlieder lesen, machen wir uns den Text nicht auf dieselbe Art zu eigen wie in *Performance*: es gibt kein Ritual oder deiktische *Performance* und die *performativen* Merkmale von Kirchenliedern, wenngleich noch gegenwärtig, beeinflussen unser Lesen nicht so, wie es eine *Performance* tun würde. Oft jedoch, wenn wir den Hintergrund des Liedes kennen, unterstreicht es das Zeugnis des Textes auf eine Weise, die bedeutsamer ist beim Lesen als wenn wir ihn [singend] vortragen [*perform*]. Und wenn wir etwas Kenntnis haben vom Leben des Dichters oder dem historischen und theologischen Kontext, in dem er/sie schrieb, können wir uns die ursprüngliche Gemeinde vorstellen, für die diese Zeilen geschrieben wurden.

Ich schließe jetzt mit einer neuen Definition des Kirchenliedes, wie es das Thema dieses Referats angekündigt hat. Ich habe von der *Performance* von Kirchenliedern als Ritual gesprochen; davon, was eigentlich sprachlich und erfahrungsmäßig in einzelnen Gläubigen und Gemeinden beim Singen vorgeht;

von der Form und Sprache von Kirchenliedern und der Wichtigkeit, dass man die Wirkung biblischer Andeutungen versteht. Hier ist also meine Definition:

A hymn is a poem of praise to God in regular verses. It conveys an aspect or aspects of Christian experience mainly in metaphorical, scriptural and performative language. It is intended to be sung by congregations set to music as part of worship. As such it is a collective linguistic act that is a ritual and a deictic performance of the text.

[Ein Kirchenlied ist ein Lobgedicht auf Gott in regelmäßigen Strophen. Es vermittelt einen oder mehrere Aspekte der christlichen Erfahrung vor allem in metaphorischer, biblischer und performativer Sprache. Es soll von Gemeinden, vertont als Teil des Gottesdienstes, gesungen werden. Als solches ist es eine kollektive Sprachhandlung, die ein Ritual und eine deiktische Performance des Textes darstellt.]

Ich argumentiere daher, dass ein Kirchenlied nur dann voll definiert und geschätzt werden kann, wenn wir seine primäre Funktion in Betracht ziehen, nämlich seine *Performance* im christlichen Gottesdienst. Ich glaube, dass diese Definition relevant ist und zu allen Zeiten und in allen Ländern gültig sein kann. Schließlich ist das Ziel all unserer Anbetung [*worship*] das, was Alan Gaunt mit den Worten sagt, mit denen ich schließen möchte:

*May we yet reap love's harvest, Lord,
of justice and sufficiency,
and all be fed and spirit-filled,
with praise increasing endlessly.*

[Möge es uns beschieden sein, die Ernte der Liebe einzubringen, Herr,
von Recht und dem, was nötig ist zum Leben,
und alle genährt und mit dem Geist erfüllt sind,
mit Lobgesang, der immerwährend zunimmt.]

(Übersetzung von Hedwig T. Durnbaugh)

Franz Karl Praßl

Neuere Entwicklungen in der Psalmodie in Europa¹

1. Einleitung

In den letzten 20 Jahren sind in zahlreichen europäischen Ländern neue katholische Gesangbücher erschienen.² Im Westen Europas handelt es sich meist schon um eine zweite oder dritte Generation von Büchern, welche die nach dem 2. Vaticanum erneuerte Liturgie abbilden. Im Osten Europas konnten die christlichen Kirchen nach dem Fall der kommunistischen Diktaturen erstmals nach 1990 wieder – wenn auch mit großen wirtschaftlichen Problemen – neue Gemeindegesangbücher unzensuriert nach ihren Bedürfnissen herausgeben, welche z.T. den Stand der Liturgiereform vorbildlich umsetzen und einen großen Modernitätsschub darstellen. Überblickt man die Buchproduktion auch nur oberflächlich, kann man rasch erkennen, dass die klassische *Liedersammlung* mit wenigen Ausnahmen ausgedient hat. Die neuen Gesangbücher sind im Sinne der liturgischen Reform Liturgiebücher für den Part der Gemeindeglieder, multifunktional und mit einem breiten Formenreichtum an Gesängen und Gebeten, bei der die Gattung Strophenlied langsam, aber sicher ihre bisher dominante Rolle verliert. Offene Formen des Singens, für die es in der deutschsprachigen Literatur den hässlichen Begriff „nicht liedmäßige Gesänge“ gibt, sind eindeutig im Vormarsch. Dies entspricht sowohl formalen, wie auch theologischen Anforderungen heutiger katholischer liturgischer Strukturen. Anthony Ruff wird in seinem Referat gerade auf diese Fragen im Detail eingehen.

Eine jüngst publizierte Statistik über den Inhalt der erneuerten österreichischen Anhänge zum deutschsprachigen Einheitsgesangbuch *Gotteslob* (1975) zeigt deutlich den Trend.³ Im Jahr 1975 hatte der Österreich-Anhang des *Gotteslob* 55 Strophenlieder und 18 andere Gesänge, meist Kehrverse, drei Viertel des Repertoires sind Strophenlieder. In den zusätzlichen Anhängen der einzelnen Diözesen bewegt sich der Anteil der offenen Gesangsgattungen meist um die 10 bis 30 Prozent, kann in Einzelfällen aber auch höher sein. In den zwischen 1998 und 2003 publizierten „Anhängen zu den Anhängen“ in Klagenfurt, Graz, Eisenstadt und Salzburg kann das klassische Strophenlied nur mehr einen

¹ Referat für die Joint Conference der hymnologischen Gesellschaften in Halifax 6.8.2003.

² Eine Gesamtübersicht fehlt leider. Etliche Beispiele neuerer Gesangbücher sind aufgelistet im Artikel „(Zweites) Vatikanisches Konzil“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Auflage, Sachteil Band IX, Sp.1287-1305, hier: Sp. 1302. Eine Auswahl an Gesangbüchern seit 1980 ist im Anhang bibliographiert.

³ Franz Karl Praßl: „Die Diözesananhänge des Gotteslob 1975 und ihre Erweiterungen bis 2003“, *Singende Kirche* 50(2003):77-80.

Anteil zwischen 20 und 40 Prozent behaupten, in Salzburg gar nur mehr etwas über 10%. Die offenen Formen des Gemeindegesangs sind also deutlich im Vormarsch, dies zeigen auch die Repertoires vieler anderer katholischer Gesangsbücher, vor allem auch in den USA.

Den offenen Formen des Singens ist meist gemeinsam, dass sie nach dem *Prinzip* der Psalmodie aufgebaut sind, auch wenn wir nicht von Psalmengesang im engeren klassischen Sinn sprechen können. Dieses Prinzip ist der Textvortrag nach den Gesetzen der Kantillation, des Sprechgesangs. Diese uralte Weise jüdischen und christlichen öffentlichen Betens ist selbstverständlich für alle Formen und Traditionen des Gottesdienstes, die nicht durch Entwicklungen der späten Neuzeit zu rein oder mehrheitlich gesprochenen Liturgien verkümmert sind. Die Kantillation ist die Urform des Textvortrags im christlichen Gottesdienst, und eine ihrer ausgeprägtesten Gattungen ist die Psalmodie, sei es Gemeinde-, Kantoren-, oder Solopsalmodie. Wenn wir den Sinn, die Wirkungsweise und die Funktion von Kantillation verstehen wollen, müssen wir uns in eine Gesellschaft hineinfühlen, in der kaum jemand lesen und schreiben kann, und daher im Prozess der Informationsaufnahme primär auf das Ohr angewiesen ist und nicht auf das Auge. Am Anfang des Glaubens steht das Hören, lesen wir in der Bibel. Das hat auch einen sehr technischen Aspekt. Heute mag der Glaube vielleicht auch vom Lesen und damit vom Sehen kommen, aber dazu ist das Privileg der Schriftlichkeit Voraussetzung. Kantillation ist rein technisch gesehen die akustische Verdeutlichung dessen, was jemand redet, sagt, verkündet. Was wird verdeutlicht? Die Struktur von Sätzen und Satzteilen, welche ja akustisch aufgenommen werden und nicht optisch. So sind Kantillationsformeln Kadenzformeln, welche die Satzgliederung akustisch unterstreichen. Die Formeln machen hörbar, was beim Lesen ein Punkt, ein Beistrich, ein Doppelpunkt, ein Strichpunkt oder ein Fragezeichen ausdrücken. Das ist auch noch immer eine sehr technische Seite, obwohl dies die unabdingbare Basis eines jeden Textvortrags darstellt. Am Anfang allen liturgischen Singens steht also die Kunst der Rhetorik mit all ihren Regeln des gekonnten Vortrags. Zu diesen Regeln gehört aber gleichermaßen als zweiter Schritt dazu, nicht nur die Form eines Satzes hörbar zu machen, sondern vor allem auch dessen Inhalt, die Mitteilung, die Botschaft. Die Kunst des Kantillierens und damit auch des Psallierens besteht darin, Inhalte hervorzuheben, den Wörtern in ihrem Zusammenhang erst durch Betonung und Nicht-Betonung Sinn zu geben, Wichtiges zu verdeutlichen und weniger Wichtiges im akustischen Kontext abzuschwächen. Die Vielschichtigkeit der Interpretationsmöglichkeiten eines Satzes geht niemals beim Lesen voll auf, sondern vielmehr erst beim (unterschiedlichen) Sprechen und Hören. Die Technik der Psalmodie steht also im Dienste der Vermittlung von Inhalten in einer Liturgie, die gleichermaßen anamnetisch, doxologisch und heute wohl auch katechetisch sein muss. Dass diese gleichermaßen strukturellen wie theologischen Gegebenheiten nicht nur für die historische Situation einer lateinischen, griechischen, armenischen, slawischen usw. Liturgie gelten, sondern vor allem auch für neu

eingeführte volkssprachliche Gottesdienste in der weltweit verbreiteten katholischen Kirche, haben historisch kundige und für aktuelle Entwicklungen sensible Liturgiewissenschaftler, Kirchenmusiker und Hymnologen⁴ auch vor 40 Jahren schon erkannt. Die Früchte dieser Bemühungen um neue Entwicklungen im volkssprachlichen Gemeindegesang, der nun ohne die ergänzende Funktion eines Kantors defizitär ist, schlagen sich europaweit (und wahrscheinlich auch weltweit) in Gesangbüchern nieder, die gegenüber ihren Vorgängern völlig neu konzipiert sind, in der das Strophenlied nicht mehr eine exklusive Rolle spielt, sondern offene Formen des Singens eine große Bedeutung haben. Eine zentrale Stellung nimmt dabei die Psalmodie ein.

2. Vorbilder muttersprachlicher Psalmodie in der erneuerten lateinischen Liturgie

Der aktuelle Stand der Entwicklung lateinischer Psalmodie ist in zwei Büchern dokumentiert: *Graduale Simplex, Editio typica altera* (Rom 1975), und *Psalterium Monasticum* (Solesmes 1981).

Im *Graduale Simplex*, das als einfachere Alternative zum *Graduale Romanum* (zuletzt: Solesmes 1974 bzw. als *Graduale Triplex* 1979) für den Gesang „an kleineren Kirchen“ gedacht ist, stehen neben den klassischen acht Psalmtönen neu entwickelte Psalmodiemodelle für den *Psalmus responsorius*, jenen Psalm nach der 1. Lesung, der im Zuge der Liturgiereform wieder in die römische Messe eingeführt worden ist und die Alternative zum *Graduale* [hier: Gesangsgattung] darstellt. Die drei Modelle für den *Psalmus responsorius* orientieren sich an den vom Solesmenser Benediktiner Dom Jean Claire entwickelten „Urmodi“.⁵ Sie sind meines Wissens die erste praktische Umsetzung jener Modustheorie, die in zahlreichen Lehrbüchern⁶ heute verbreitet wird, wissenschaftlich aber auch heftig kritisiert worden ist.⁷ Die Urmodi oder archaischen Modi unterscheiden sich von den Modi des *Oktoechos* dadurch, dass Tenor und *Finalis* identisch sind, während beim *Oktoechos* diese Tonstufen von einer Terz bis zu einer Quint auseinanderliegen. Auf der diatonischen Tonleiter gibt es dafür nur drei Möglichkeiten: die Modi auf DO, RE und MI, alle anderen Schreibweisen sind Transpositionen (z.B. FA = DO). Seit 1968, dem Jahr der Erstaufgabe des *Graduale Simplex*, sind diese Modelle für den Responsorialpsalm nun in der

⁴ Aus Gründen sprachlicher Einfachheit werden nur die männlichen Formen angeführt, diese sind jedoch selbstverständlich inklusiv gemeint.

⁵ Wichtigster Beitrag: „Les répertoires liturgiques latins avant l’octoéchos“, *EG* 15(1975):1-192. Eine Übersicht über die einschlägigen Artikel von Claire bietet dessen Festschrift: *Requirentes modos musicos/* hrsg. von Daniel Saulnier. Solesmes 1995.

⁶ Z.B. Agustoni/Göschl, Turco, Rampi, Musch.

⁷ Laszlo Dobszay: *Some Remarks on Jean Claire’s Oktoechos*, in: *IMS Study Group Cantus Planus. Papers Read at the 7th Meeting Sopron Hungary* 1995. Budapest 1998, S. 179-194.

Praxis verwendbar, für den volkssprachlichen Gebrauch sind sie meines Wissens nur in einer amerikanischen Publikation aufgegriffen worden: Paul F. Ford, *By Flowing Waters. Chant for the Liturgy*, Collegeville 1999. Die Psalmodiemodelle sind so angelegt, daß jeder Psalmvers ganz logisch in ein einfaches Responsum mündet, welches die Gemeinde nach jedem Vers wiederholt. Die Modelle gehören also streng genommen zur Vorsängerpsalmodie, auch wenn sie sehr einfach sind. Einfachheit und Authentizität sind die Grundprinzipien des *Graduale Simplex*, welches versucht, das Prinzip Gemeindegesang auch bei Messfeiern in lateinischer Sprache zu ermöglichen, indem gemeindetaugliche Antiphonen des Offiziumsrepertoires für die Messfeier herangezogen werden.

Das *Psalterium Monasticum* 1981, welches den gewöhnlichen Wochenpsalter nach den vier Schemata des erneuerten benediktinischen Stundengebets enthält, kennt ebenfalls Psalmodie in den Urmodi, hier allerdings als Gemeindepсалmodie. Insgesamt enthält das Psalterium 15 Psalmtöne.⁸ Zum *Oktoechos* gehören die Töne I bis VIII, sowie die Töne II* und IV*, welche ebenfalls nach den Gesetzmäßigkeiten eines *Protus* (Dorisch) oder *Deuterus* (Phrygisch) gebaut sind. Die Töne C, D und E sind die Urmodi, dazu kommen noch der *Tonus peregrinus* und der *Tonus in directum* für Psalmen ohne Antiphonen. Wirklich neu ist eigentlich nur der Ton IV*, alle anderen waren mehr oder minder versteckt auch schon vor 1981 in Übung: Der Ton C z.B. ist eine Variante des *Tonus in directum*, der D-Modus hat in einer Spielart des vierten Tons ein Gegenüber, der E-Modus hieß früher *Tonus irregularis*, der Ton II* ist der alte *Tonus quartus alteratus*. Dom Claire hat alle diese etwas außer der Reihe stehenden Töne systematisiert und in einem Theoriekonzept integriert. Der große Fortschritt dieser modalen Weiterentwicklung der lateinischen Psalmodie besteht darin, dass nunmehr Antiphonen und Psalmtöne strukturell besser zusammenpassen als früher. Die neue lateinische Psalmodie ist in ihren volkssprachigen Pendanten nur sehr selektiv aufgegriffen worden, so z.B. in der von Godehard Joppich herausgegebenen Publikation *Preisungen*.

Die Neuerungen der lateinischen Psalmodie verlassen den Boden der Tradition nicht, sie bereiten das Vorhandene allerdings besser auf. In dem geringen Maße, wie lateinische Liturgie heute rezipiert wird, sind auch deren musikalische Neuerungen wenig bekannt geworden, selbst unter Fachleuten. Das hemmt auch den Transformationsprozeß in die Volkssprachen.

3. Modelle lateinischer Gregorianik zum Gebrauch für volkssprachliches Singen

Dieser Teil meines Beitrags verdeutlicht wohl am besten, warum Aspekte der Psalmodie im Generalthema dieser Tagung ihren Platz finden. Psalmodie ist ein

⁸ Vgl. dazu Jean Claire: „Les nouveaux tons psalmodiques des livres post-conciliaires“, *Musices aptatio* 1983:81-94.

grenzüberschreitendes Phänomen: Die Technik des Psallierens überschreitet Sprachgrenzen, kulturelle Barrieren und ist gleichermaßen länderübergreifend wie auch länderspezifisch. Psalmodie hat auch ihre zeitlichen Dimensionen: sie sah im Hochmittelalter anders aus als im Spätmittelalter, in der Barockzeit oder nach der Choralrestauration des späten 19. und 20. Jahrhunderts. Sie hat ihre Unterschiede in den einzelnen Ordensgemeinschaften und ihr Regelwerk ist auch gruppenspezifisch definiert. So kennen die benediktinischen Bücher z.B. keine *Mediatio correpta*, welche in den römischen Büchern erlaubt ist: das Auslassen der Note für eine unbetonte Schlussilbe, wenn am Zeilenschluß ein einsilbiges Wort steht. Einheitliche Grundsätze, vielfältige Konkretionen: So könnte man die unterschiedlichen Ausprägungen der volkssprachlichen Psalmodien nach lateinischen Vorbildern auf einen Nenner bringen.

Die volkssprachlichen Psalmodiemodelle sind auch ein Spiegelbild der heftigen Diskussionen um die Gestalt der volkssprachlichen Gregorianik (deutsche, englische, schwedische usw. Gregorianik), hinter der letztlich die gesamten Theoriekonzepte des Wort-Ton- beziehungsweise Text-Melodieverhältnisses in der Gregorianik stehen. Frühere Theoriekonzepte gehen davon aus, dass den gregorianischen „Melodien“ eben andere Texte zu unterlegen sind. Ein heutiges Theoriekonzept geht davon aus, dass unter dem Primat des Textes authentische Gregorianik keine autonomen Melodien kennt, sondern vielmehr die musikalische Gestalt der Gregorianik Ausdruck des Textes und seiner Interpretation durch den Komponisten ist, rhetorisch-musikalische Ausformung des laut vorgetragenen Bibelwortes. Diese hohen Theorien sind bis ins Kleingeld der Psalmodieformeln praxisrelevant. Darf man z.B. in der Psalmodie einer Volkssprache elementare Gruppenneumen wie *Pes* oder *Clivis* in deren Einzelbestandteile auflösen? Darf man Kadenzformeln verändern, wenn sie dem Duktus einer modernen Sprache nicht adäquat sind? Darf man die Akzente in den einzelnen Kadenzformeln auf andere Töne verschieben, wenn dies sprachlich gefordert ist, z.B. aufgrund von häufigen Endbetonungen bei vielen Wörtern? Nach den Erkenntnissen der semiologischen Forschung, die bewiesen haben, dass sich gregorianische Melodieformeln perfekt an die Gegebenheiten eines Textes anpassen, sind diese Fragen alle positiv zu beantworten, weil es in der liturgischen Rezitation immer um den Primat des Textes geht. Diese Verhaltensweisen lateinisch-gregorianischer Melodietypen, Typusmelodien oder Formeln, welche sich mit unterschiedlichen Texten verändern, wären also kreativ in volkssprachliche Gegebenheiten umzusetzen.

Die konkreten Antworten auf diese Fragen sehen allerdings sehr unterschiedlich aus. Am Beispiel des 6. Psalmtons möchte ich zeigen, wie unterschiedlich das lateinische Modell in verschiedenen Volkssprachen behandelt wird.

Der lateinische 6. Psalmton hat eine Mittelkadenz mit einem Wortakzent, dem eine Vorbereitungssilbe mit einem einzelnen Ton vorausgeht. Auf den Wortakzent folgt eine Note für eine unbetonte Silbe, die im Fall von zwei unbetonten Silben nach dem Wortakzent verdoppelt wird. Die gängige Schluss-

kadenz hat ebenfalls nur einen Wortakzent. Diesem Wortakzent gehen zwei Vorbereitungssilben voraus, wobei die erste Silbe mit einer Note, die zweite Silbe aber mit zwei Noten (einem Pes) verbunden wird. Die unbetonte Silbe nach dem Wortakzent kann ebenfalls verdoppelt werden, wenn das letzte Wort des Satzes auf der drittletzten Silbe betont ist (*Proparoxytonon*). Das Modell ist so geschaffen, dass am Ende der einzelnen Zeilen im Idealfall immer Wörter stehen, die entweder auf der vorletzten oder auf der drittletzten Silbe betont sind. In diesen Fällen ist die Anwendung des Modells überhaupt kein Problem. Aber selbst in den lateinischen Versionen des Psalters sind die Texte nicht immer so gebaut. Für diese Fälle gibt es eine Menge an Ausnahmeregeln zum Vollzug der Psalmodie. (Diese Regeln sind auch für Insider am Anfang recht kompliziert und alle Novizen und Kirchenmusikstudenten stöhnen beim Üben dieser Praktiken.) Es sei jedoch erwähnt, dass das moderne lateinische Psalmodiesystem, wie es etwa im *Antiphonale Romanum* 1912 oder im *Antiphonale Monasticum* 1934 normiert ist, nicht unbedingt nur mittelalterliche Psallertechniken festschreibt, sondern durchaus Entscheidungen im Detail trifft, die etwa im *Liber Antiphonarius* 1891 anders geregelt worden sind. Lassen sie mich das auch pragmatisch sehen: Für den gemeinsamen Vollzug der Psalmodie muss es einfach eindeutige Konventionen geben. Das *Antiphonale* von 1891 ist gegenüber dem *Antiphonale* von 1934 konsequenter auf sprachrhythmische Gegebenheiten ausgelegt, die Regeln von 1934 produzieren wesentlich mehr unnatürliche Wortbetonungen durch künstliche Nebenakzente, sind aber einfacher zum Ausführen. Eine Weiterentwicklung der lateinischen Psalmodie, die für das nachkonziliare *Antiphonale Romanum*, welches noch immer nicht erschienen ist, zu erwarten ist, wird sich dieses Problems im Lichte der Erkenntnisse der gregorianischen Semiologie annehmen müssen.

Wie sieht nun die Umsetzung dieser sehr kompliziert klingenden, in Wirklichkeit aber einfachen Materie aus?

Es ist auffällig, dass im Bereich der slawischen Sprachen,⁹ in Tschechien, in der Slowakei, in Slowenien und Kroatien der sechste lateinische Psalmton für den volkssprachigen Gebrauch ohne Veränderungen mit den gleichen Anwendungsregeln übernommen worden ist. Die folgenden Beispiele zeigen, dass dies unter dem Aspekt eines sprachgerechten Psallierens, das von einer Übereinstimmung textlicher und melodischer Akzente ausgeht, kein Problem darstellt. Meist finden wir auch keine betonten einsilbigen Wörter am Satzende, welche Betonungsprobleme verursachen. Das Beispiel aus dem tschechischen *Kancionál* zeigt jedoch, dass die Beurteilung dieser Frage etwas aus einem deutschen Sprachgefühl heraus nicht unbedingt sachgemäß sein muss. Das Gefühl für Betonung und Stärke eines Akzents, und damit die Anwendung auf eine musikalische Formel kann sehr unterschiedlich sein. Im polnischen *Drógo da nieba* [Weg zum Himmel] bin ich zwar auf keinen klassischen 6. Ton gestoßen, die Anwendung anderer lateinischer Psalmtöne zeigt jedoch, dass diese samt

⁹ Die bibliographischen Nachweise der Bücher finden sich am Ende des Referats im Anhang.

ihren Regeln direkt übernommen werden – wenn sie 1:1 übernommen werden. In Ungarn pflegt man auch im modernen Gemeindegesang die lokalen Varianten lateinischer und ungarischer Gregorianik. Beim 6. Ton betrifft dies die Schlusskadenz, was einfacher ist als das heutige römische gregorianische Modell, aber nach der gleichen Akzentregel funktioniert.

Der deutsche 6. Ton ist gegenüber dem lateinischen umgestaltet worden. Das *Initium* kennt keinen Pes auf der zweiten Silbe, es lautet nicht F-G/A, sondern nur F-G. In der Schlusskadenz wurde der Pes G/A in zwei Einzelnoten aufgelöst, so dass die deutsche Schlusskadenz des 6. Tons vor dem Wortakzent nicht zwei, sondern drei Vorbereitungssilben besitzt. Es ist eine weitgehend akzeptierte Meinung, dass durch die Akzentverhältnisse in der deutschen Sprache eine unbetonte Silbe, noch dazu eine akzentvorbereitende, keine Notengruppen verträgt, sondern nur Einzeltöne, weil Notengruppen durch ihr Gewicht gegenüber Einzeltönen den natürlichen Sprachrhythmus nicht entsprechen. Diese Argumentation ist in Hinblick auf deutlich artikulierende und kräftig akzentuierende deutsche Kantoren durchaus richtig, sie wird aber einem Franzosen oder Italiener durchaus merkwürdig vorkommen, weil in diesen Sprachen Wortakzente nicht die gleiche Rolle spielen wie im Deutschen. Dies kann man auch an der regionalen Aussprachegewohnheiten des Latein erkennen, wo nationales Sprachempfinden aus der je eigenen Muttersprache heraus zu jeweils anderen Nuancierungen des *erklingenden* Lateins führt. Auch das schwedische Gesangbuch Cecilia kennt einen bearbeiteten 6. Ton. Dieser kennt grundsätzlich kein *Initium*, die Mittelkadenz ist wie im Lateinischen, die Schlusskadenz ist sehr vereinfacht. Das Modell, das im Falle der Schlusskadenz keine unbetonte Silbe nach dem Wortakzent ausweist, nimmt darauf Rücksicht, dass zahlreiche Sätze mit einem betonten einsilbigen Wort enden. Im Falle eines zweisilbigen Wortes wiederholt die unbetonte Silbe die Note des Wortakzents. Auch diese Version ist eine auf das Schwedische abgestellte sprachgerechte Adaption einer lateinischen Psalmodieformel, welche die „Musik“ in den Dienst des Textes stellt.

4. Weiterentwicklung lateinischer Psalmtöne in volkssprachlicher Psalmodie am Beispiel deutscher Psalmtöne

4.1. Gemeindepsalmodie

Die große Normierung der katholischen deutschen Psalmodie, die langsam auch in die evangelische Liturgie eindringt, und dort neben den eigenen Formeln lebt oder diese wie im Evangelischen Tagzeitenbuch 4/1998 verdrängt, geschah im Zuge der Einführung des Gotteslob 1975, wo auch im Bereich der Psalmodie dem heutigen Ergebnis ein vieljähriger Diskussionsprozess vorausging, der vor allem in der Zeitschrift Musik und Altar dokumentiert worden ist. Lateinische Gemeindepsalmodie kennt bei ihren Tönen nur eine Mittelkadenz, aber bei den Schlusskadenzen eine oft größere Zahl von

Varianten, die *differentiae*. Diese unterschiedlichen Schlusskadenzen haben eigentlich nur die eine Funktion, einen musikalisch logischen Anschluss zum Beginn der Antiphon herzustellen. In der Psalmodie des Gotteslob 1975 war man in diesem Punkte sehr strikt: es gibt keine *differentiae*, sondern eine einheitliche Schlusskadenz in jedem der 10 Psalmtöne¹⁰ (acht *Oktoechos*töne, *tonus peregrinus* und heutiger Ton E). Es ist einsehbar, dass diese Lösung für ungeübte Sänger bzw. für die Neueinführung etwa einer Gemeindevesper eine sehr praktische Lösung darstellt. Das von Godehard Joppich bearbeitete 1979 herausgegebene *Antiphonale zum Stundengebet*, die offizielle Singfassung des deutschen Stundenbuches, erweitert die Psalmodieformeln mit vier Differenzen für den ersten, zwei für den zweiten, drei für den dritten und drei für den achten Ton. Es sind dies durchwegs Vorbilder aus der lateinischen Psalmodie, die nach den bereits formulierten Gesetzmäßigkeiten deutscher Psalmodieformeln bearbeitet worden sind. Der zweite Ton hat eine eigene Mittelkadenz für *Magnificat* und *Benediktus*, was in der Praxis häufig zu Verwirrungen führt, zumal diese Texte ungeschickterweise häufig mit einem einsilbigen Wort – und somit mit einer *mediatio correpta* – enden, wodurch die Sänger vergessen, in welcher Formel sie sich gerade befinden. Das von Heinrich Rohr vor allem für Schwesterngemeinschaften herausgegebene Stundenbuch *Christuslob* hält sich bis auf eine eigene Intonation des 7. Tones strikt an die Psalmtöne des *Gotteslob*.

Noch vor dem *Antiphonale zum Stundengebet* 1979 entstand von 1972 bis 1974 in der Benediktinerabtei Münsterschwarzach unter der Regie von Godehard Joppich und Rhabanus Erbacher ein dreibändiges *Deutsches Antiphonale* für den liturgischen Gebrauch im Benediktinerorden. Entsprechend den Möglichkeiten der klösterlichen Praxis finden wir in diesen Büchern eine um zahlreiche *differentiae* erweiterte Psalmodie, die auch gegenüber dem *Gotteslob* eine andere Variante des *tonus peregrinus* enthält. Die wichtigste Neuerung war jedoch die Einführung des Tenor H beim dritten Psalmton, gemäß der ursprünglichen karolingischen Praxis und auch gemäß dem *Antiphonale Monasticum* 1934. Angesichts dessen, dass beim dritten Psalmton der Tenor C wohl eher die „germanische“ Variante ist, mag dies als wenig landestraditionsbewusst erscheinen, sachlich richtig war diese Entscheidung in jedem Falle. Der dritte Ton bekommt sein wahres ästhetisches Gesicht und seine wirkliche Unterscheidung von einem achten oder zweiten Ton – sieht man von den Antiphonschlüssen ab – erst in seiner ursprünglichen Gestalt mit dem Tenor H. Godehard Joppich – und nicht nur er – hat es in Gesprächen zu Recht beklagt, dass bei der Erstellung des *Antiphonale zum Stundengebet* 1979 – etliche Jahre nach dem *Deutschen Antiphonale* – es verhindert worden ist, den dritten Ton auch für den allgemeinen Gebrauch in seiner ursprünglichen Gestalt zu verwenden.

¹⁰ Es fällt auf, dass die Verantwortlichen des *Gotteslob* die doch sehr einfachen und gemeindetauglichen Urmodi nicht aufgegriffen haben, obwohl die Sache in der Fachwelt längst bekannt war, freilich kaum in Deutschland.

Den bisherigen Endpunkt einer Entwicklung deutscher gregorianischer Psalmodie stellt die neubearbeitete Auflage des *Münsterschwarzacher Antiphonales* dar, das 1996/97 in vier Bänden wiederum in Münsterschwarzach von Rhabanus Erbacher, Roman Hofer und Godehard Joppich redigierte Werk *Benediktinisches Antiphonale*. Dieses *Antiphonale* enthält neben einer neuen Psalmenübersetzung, die auf musikalische Belange mehr Rücksicht nimmt als die deutsche „Einheitsübersetzung“ – die von vielen Kirchenmusikern gering-schätzig als „Einheitsübersetzung“ bezeichnet wird –, auch eine gegenüber dem *Deutschen Antiphonale* 1972 nochmals erweiterte Psalmodie. Der 1. Ton hat nunmehr sechs, der 2. Ton fünf, der 8. Ton sieben Differenzen usw. Diese deutschen *differentiae* unterscheiden sich in Zahl und Ordnung deutlich von den lateinischen des *Antiphonale Monasticum* 1934 oder *Psalterium Monasticum* 1981. Das *Benediktinische Antiphonale* 1996 zählt in herkömmlicher Weise 10 Psalmtöne, ebenso das *Gotteslob*. Man darf sich auch hier darüber wundern, dass in einem solch umfangreichen Werk nicht die Psalmtöne nach den Urmodi, sowie die *Oktoechos*töne II* (Protus zur Quart) und IV* (Deuterus zur Terz) aufgegriffen worden sind.

Der Mainzer Kirchenmusiker Heinrich Rohr hat in seinem *Christuslob*, das seit 1980 als eigenes *Officium parvum* neben dem Stundenbuch amtlich approbiert und konfirmiert ist, auch für den gemeinschaftlichen Brauch die klassischen Psalmtöne in ihrer deutschen Version erweitert. Zu jedem Psalmtönen gibt es ein von Rohr komponiertes Erweiterungsmodell in zwei Teilen, sodass ein Doppelpers bei der Psalmodie eine Einheit darstellt. Dieses erweiterten Modelle haben sich weniger in der Gemeindepsalmodie durchgesetzt, in der Vorsängerpsalmodie werden sie jedoch in vielen Publikationen angeboten.

4.2. Vorsängerpsalmodie

Die elementaren Erweiterungsmodelle wurden – wie schon gesagt – von Heinrich Rohr für die Gemeindepsalmodie konzipiert, finden aber häufiger im Kantorendienst Verwendung. Die Erweiterungen führen hauptsächlich neue Tenorstufen ein. Im ersten Ton C und G, im zweiten Ton G usw. Diese neuen Tenorstufen entsprechen durchaus den Strukturstufen einer erweiterten Modalität, wie sie in den komponierten Gesängen des gregorianischen Repertoires zu finden sind. Die Kadenzformeln jedoch haben einen deutlichen Zug in Richtung eines „modernen“ tonalen Denkens hin.

Das Kantorenbuch zum *Gotteslob* kennt vier Grundmodelle der Vorsängerpsalmodie, das Einfachste davon sind die genannten Erweiterungen von Heinrich Rohr. An den Strukturen der Psalmodie orientiert sind auch die vierzeiligen Vorsängermodelle von Josef Seuffert. Die „Allzweck-Psalmodie“ von Fritz Schieri hat zwar mit gregorianischem Denken in Hinblick auf Modalität nicht mehr viel zu tun, kann sich aber in ihrer bausteinartigen Bauweise kirchentonalen Antiphonen anpassen. Das gleiche gilt für die „Kombinations-

modelle“ von Johannes Aengenvoort, die ebenfalls nach dem Bausteinprinzip so zusammensetzen sind, dass sie zu konkreten Antiphonen passen.

Diese letztgenannten Arten der Psalmodie sind zwar meist im Kantorenbuch ausnotiert, es wurde aber erwartet, dass ein Kantor damit improvisierend umgehen kann. Das ist bis auf Ausnahmen ein frommer Wunsch geblieben.

Diese Art der Vorsängerpsalmodie ist in vielen Einzelaspekten einerseits weit weg von der Gregorianik, vor allem von ursprünglicher Modalität, bleibt aber dennoch stilistisch und in Hörgewohnheiten in einer gregorianischen Typologie assoziativ verhaftet. Die vielen möglichen Zusatznoten und Zusatzakzente und erweiterten Anwendungsmöglichkeiten wollen eine sehr ausdifferenzierten subtilen Textvortrag ermöglichen. Das führt dazu, dass ausnotierte Umsetzungen von Modellen oft mehr Vorschlagscharakter haben als sie normativ sein können, denn je komplizierter die Strukturen der Töne werden, desto mehr Möglichkeiten gibt es, sie sprachgerecht anzuwenden. Das führt dazu, dass sehr unterschiedliche Realisierungen von Vorsängermodellen bei gleichen Texten gleichermaßen legitim und „richtig“ sein können.

Die oft zu komplizierten Modelle des Kantorenbuches wurden im *Münchener Kantorale* (4 Bände, 1991-1995) neu bearbeitet und systemisiert. An den immer ausnotierten Modellen kann man leicht sehen, wie die Bearbeiter mit den Ermessensfragen in Bezug auf die Anwendung der einzelnen Bausteine des jeweiligen Modells umgegangen sind. Hier kommt ein durchaus subjektives Element in die Psalmodie: die Anwendung einer Formel hängt zum Teil am Textverständnis des Bearbeiters, des Kantors. Seine persönliche Interpretation konkretisiert Formeln, sein Geschmack, sein Wissen um theologische Zusammenhänge gestalten den Psalmenvortrag. Die im Münchener Kantorale vorliegenden Modelle sind mehr oder minder stark an gregorianische Modalität gebunden oder von ihr inspiriert, auch wenn sie stark in tonales Denken gehen. Die Psalmodie löst sich von den musikalisch-strukturellen Gegebenheiten der Antiphon, welche nur mehr in irgend einer Weise musikalisch-logisch an die Psalmodie anschließt.

Diese Entwicklung verstärkt sich in einer Publikation der Österreichischen Kirchenmusikkommission: *Walter Sengstschmid (Hrsg.), Kantorale 3. Antwortpsalmen und Rufe vor dem Evangelium, Wien 2003*. In diesem Kantorenbuch haben Armin Kircher, Christoph Mühlthaler, Anton Reinthaler und Walter Sengstschmid 17 einstimmige und 6 mehrstimmige Modelle für eine Vorsängerpsalmodie entwickelt, die auch einfach auf der Orgel mit einer Gitarre zu begleiten sind. Die Modelle erinnern nur weit entfernt an gregorianische Vorbilder, sie sind meist in einer gängigen Dur-Moll Melodik entwickelt, welche aber zumindest am Anfang und am Ende mit den herkömmlichen modalen Antiphonen zusammenpassen muß. Die mehrstimmigen Modelle sind im Stile alpenländischer Volksmusik gehalten. Die Tendenz, Antwortpsalmen mehrstimmig zu singen, ist mehrfach mit guten Gründen kritisiert worden. Die Praxis jedoch zeigt, dass eine Kantorengruppe am Ambo der Aufgabe der

Psalmenverkündigung leichter nachkommen kann, weil auch die musikalische Stilistik von den Gemeinden eher akzeptiert ist.

5. Ein Sonderfall: ein deutscher Psalter zum responsorialen Singen mit Urmodus-Modellen

Die vorliegende Publikation *Preisungen*¹¹ macht mit den Wiederentdeckungen der ursprünglichen Solo- bzw. Vorsängerpsalmodie¹² durch die Liturgiewissenschaft ernst. Die Psalmen sind von einem Kantor nach vier Modellen im C-Modus, sieben Modellen im D-Modus und vier Modellen im E-Modus vorzutragen, auf jeden Psalmvers kann ein kurzes, auswendig zu singendes *Responsum* folgen. Diese Art des Vortrags macht sehr deutlich, dass Psalmenvortrag in der Liturgie primär in den Bereich der Verkündigung gehört hat und gehört, auch die Psalmodie des Stundengebets hatte ursprünglich den Charakter einer Lesung. Erst die musikalische Lesung der Psalmen löst den Vorgang der Meditation aus, der Verinnerlichung durch sprechendes Memorieren, wie man den Begriff *meditari* ursprünglich christlich verstanden hat. Die *Preisungen* sind die erste Publikation in deutscher Sprache, die Psalmodie nach den Urmodi systematisch aufgreift. Das Büchlein ist keine amtliche liturgische Ausgabe, wohl aber eine große Bereicherung für die Liturgie. Eine Psalmodie in dieser Art, die sich an den Ursprüngen christlicher Psallierpraxis orientiert, hätte meiner Meinung nach große Chancen, gesungenes Stundengebet in der Gemeinde zu beleben. Die Modelle sind sehr leicht auszuführen und die *Responsa* schaffen rasch durch permanente Wiederholung eine große Vertrautheit.

6. Neukompositionen als alternative Psalmodie-Modelle zur Gregorianik

Ein Blick in westeuropäische Gesangbücher wie *Chants notés* (2001), *Gezungen voor Liturgie* (1996) oder *Laus Deo* (2000) lässt erstaunen: All die genannten Gesangbücher enthalten zwar einen sehr ausführlichen Teil mit Psalmen in verschiedenster Art, aber keinen einzigen gregorianischen Psalmton. Die Ablöse von Psalmodie im Typus der Gregorianik durch völlig neu konzipierte Modelle ist in den genannten Gesangbüchern am radikalsten erfolgt, in vielen Ländern lebt diese neue nicht gregorianische Psallierpraxis jedoch friedlich neben den althergebrachten Modellen.

In Frankreich hat Joseph Gelineau eine eigene Psalmodie entwickelt, die tonal orientiert ist und mit zahlreichen wechselnden Rezitationsebenen arbeitet, welche den Text nicht primär nach Kadenzen, sondern nach Sinnakzenten gliedern. Diese „Gelineau-Psalmodie“ ist heute weltweit rezipiert, in katholischen

¹¹ *Preisungen: Psalmen mit Antwortrufen*/ hrsg. von Godehard Joppich; Christa Reich; Johannes Sell. Münsterschwarzach 1998.

¹² Vgl. dazu: Reinhard Messner: *Einführung in die Liturgiewissenschaft*. Paderborn 2001.

Gesangbüchern der USA genauso wie in zahlreichen europäischen Ländern. Die Psalmodiemodelle sind in *Chants Notés* auch teilweise zum mehrstimmigen Singen eingerichtet. Das Autorenverzeichnis dieses Buches führt beim Psalter neben Gelineau so bekannte Namen wie Lucien Deiss, Jacques Berthier oder André Gouzes an. Die Kompositionen von Jacques Berthier haben über die Gemeinschaft von Taizé weltweit Verbreitung gefunden, André Gouzes lässt sich in seinen mehrstimmigen psalmodischen Kompositionen von der mehrstimmigen Rezitation der russisch-orthodoxen Liturgie inspirieren. Seine Gesänge sind vor allem über die neuen geistlichen Bewegungen innerhalb der katholischen Kirche verbreitet. Gelineau und Gouzes behalten in ihren Psallierweisen ein Grundprinzip des Textvortrags bei: Die Modelle sind für einen freien Vortrag der Texte nach dem natürlichen Sprachrhythmus eingerichtet, metrisches Singen ist dabei ausgeschlossen. Gelineau hat viele Nachahmer gefunden und mit seinen Prinzipien einer funktional gerechten Musik im Gottesdienst zahlreiche Anstöße für die Entwicklung auch anderer Psalliertechniken gegeben. Eine Psalmodie mit metrischen Modellen entwickelte Bernard Huijbers, die in den niederländischen Gesangbüchern unterschiedlicher kirchlicher Tendenzen weit verbreitet sind. Psalmtöne von M Stumpel und anderen sind dagegen eher an modalen Vorbildern orientiert, ohne diese zu entwickeln oder zu kopieren.

Gelineau-Töne finden sich außer im deutschen Sprachraum, der selbst in der fortschrittlichen Schweiz sehr gregorianik-verhaftet ist, in zahlreichen europäischen Gesangbüchern, sei es für die Gemeinde, sei es als Vorsängerpsalmodie für den Kantor im Wortgottesdienst der Messe. Ein Beispiel für die Vielfalt der Stile und Typen heutiger Psalmodie in einem Buch ist das slowakische Kantorenbuch *Liturgický Spevník II. Medzispěvy na nedele a sviatky* (Liturgisches Gesangbuch 2, Zwischengesänge für Sonntage und Feste), Bratislava 1999. Neben den neun gregorianischen Modellen stehen unter anderem Psalmodiemodelle von Ladislav Tomaško, Petr Eben, Jozef Olejník, Buhuslav Korejs, Josef Seuffert und Joseph Gelineau. Die slowakische liturgische Kommission hat Modelle aus Deutschland, Frankreich und Italien rezipiert, gleichzeitig aber auch die kirchmusikalische Produktion der jetzigen tschechischen Nachbarn, allen voran der Prager Komponisten und Kirchenmusiker Eben und Korejs. Jozef Olejník hat sich in Olomouc bemüht, nicht nur in der Psalmodie, sondern auch in den anderen Gattungen der liturgischen Kantillation Alternativen zur volkssprachigen Gregorianik zu entwickeln. Seine alternativen Modelle der liturgischen Dialoge sind im mährischen Kancionál als Alternative zu den gregorianischen Typen enthalten.

Auch kroatische Gesangbücher enthalten zahlreiche nicht gregorianische Rezitationsmodelle, viele davon mehrstimmig und aus volkstümlichen Traditionen.

7. Mehrstimmige Psalmodie

Im Laufe unserer Überlegungen sind wir schon mehrfach auf mehrstimmige Psalmodie gestoßen. Wir finden sie in archaischen Formen in Kroatien, als Stilkopien slawisch-orthodoxer Kirchenmusik, als Aufputz der Gelineapsalmodie, als Ausdruck volkstümlicher Gesangspraktiken. Neuere deutsche Liederbücher und die jüngsten Anhänge zum Gotteslob zeigen deutlich, dass mehrstimmiges Singen im Gemeindegesang zunehmend im Vormarsch ist. Diese Tendenz wird begünstigt durch das Repertoire von Taizé, durch das Singen bei ökumenischen Zusammenkünften und bei Jugendtreffen. Die Rückwirkungen auf die Gesangsbücher einzelner Länder und Konfessionen sind dabei groß. Die schon genannten jüngeren österreichischen Anhänge zum Gotteslob enthalten etwa ein Drittel mehrstimmige Gesänge, Rufe, Akklamationen, Psalmodien. Einen anderen Stellenwert hat mehrstimmige Psalmodie als Vorsängerpsalmodie. Sie ist eher selten und oft ein Zugeständnis an die Gewohnheiten einzelner Gemeinden.

8. Zusammenfassung

Psalmodie in europäischen Gesangbüchern bietet heute ein vielfältiges und buntes Bild. Ist die Psalmodie im deutschen Sprachraum eher noch den gregorianischen Typen verhaftet, so blühen in Westeuropa und in den slawischen Ländern alternative Modelle, die sich mehr und mehr durchsetzen, sei es anstelle der gregorianischen Typen oder zusätzlich zu diesen. Die offenen Formen des liturgischen Gesangs drängen das Strophenlied auch in Europa deutlich zurück, in der Gewichtung freilich sehr unterschiedlich nach einzelnen Ländern. Mit der Sensibilität für funktional und dramaturgisch richtige Musik im Gottesdienst wächst ein Bewusstsein für die Bedeutung psalmodischer Formen, und damit auch die Sensibilität für einen richtigen liturgischen Einsatz von Strophenliedern. Die neuen Entwicklungen in der Psalmodie haben das Erscheinungsbild des katholischen Gemeindegesangs nachhaltig geprägt und deutlich verändert. Ein Transfer dieser Entwicklungen in die Ökumene ist zu beobachten, war aber heute nicht mein Thema. Die neuen Entwicklungen der Psalmodie erweisen sich als international, grenzüberschreitend und das Singen mehrerer Generationen übergreifend. Sie sind einerseits ein gesamt-katholisches Phänomen, aber in ihren nationalen Ausdifferenzierungen auch wiederum ein Kennzeichen regionaler kultureller Identität.

Anhang 1: Ausgewählte neuere katholische Gesangbücher aus Europa

- Lovsang. Katolsk salmebog til brug i Bispedømmet København.** Kopenhagen 1982, ISBN 87-88297-00-4, 773 S.
- Pjevajte Gospodu Pjesmu Novu. Hrvatska liturgijska pjesmarica (Singt dem Herrn ein neues Lied. Kroatisches liturgisches Gesangbuch).** Zagreb 1983. Keine ISBN, 880 S.
- Cecilia. Katolsk Psalmbok.** Verbum: Stockholm 1987, ISBN 91-526-4499-5, 1006 S.
- Slavimo Gospoda. Boguslužna pesmarica (Lasset uns preisen den Herrn. Kirchengesangbuch).** Ljubljana, Celovec/Klagenfurt 1988. Keine ISBN 648 S. Gesangbuch für die slowenischen Diözesen und die Minderheiten in den angrenzenden Ländern (z.B. Kärnten)
- Liturgický Spevník I, Bratislava-Rom 1990, ISBN 80-968115-5-X; Liturgický Spevník II, Bratislava 1999, ISBN 80-968279-0-1.** Vorauspublikationen für ein neues slowakisches katholisches Gesangbuch (als Orgelbücher).
- Mešní Zpěvy (Messgesänge).** Prag 1990. Hg. vom Sekretariat der tschechischen liturgischen Kommission, keine ISBN, 1001 S. Ergänzend zu diesem Buch ist ein Hymnar zur Liturgia Horarum erschienen:
- Denní modlitba církve hymni.** Prag 1989 Hymnar mit Kirchenliedmelodien.
- Kancionál spoločný zpěvník českých a moravských diecézí. Zvon: Praha 1992.** ISBN 80-7113-011-7. 592 S.
- Syn – Čiantun y periun deboriada.** Val Badia (Gadertal) 1992. Katholisches Gesangbuch in ladinischer Sprache für Südtirol. Ohne ISBN, 960 S.
- Dicséjétek az Urat. Római katolikus népénektár liturgikus énekekkel, erdélyi változatokkal.** Alba Julia/Gyulafehérvár 1993, ohne ISBN, 560 S. Gesangbuch für die katholischen Ungarn in Rumänien.
- Hosāna. Cjanz e Prejeris dal popul furlan (Hosanna. Gesänge und Gebete für das Volk in Friaul).** Udine 1995, ohne ISBN, 613 S. Gesangbuch für die Gläubigen in Friuli in Furlan.
- Cantiamo al Signore. Repertorio di canti liturgici della Diocesi Bolzano-Bressanone [Bozen-Brixen].** Bozen 1996, ohne ISBN, 600 S. Gesangbuch für die italienischsprachigen Gemeinden in Südtirol.
- Gezangen voor Liturgie.** Gooi en Sticht: Barn 2/1996, ohne ISBN, 897 S. Niederländisches Katholisches Gesangbuch.
- Hymns for prayer and praise. A hymnal for use in the celebration of daily prayer in churches and communities throughout the year.** Canterbury Press: Norwich 1996, ISBN 1-85311-126-0, LXI+560 S. Hymnar für das Stundengebet.
- Visa Zeme Kungam Dzied. Dziesmu grāmata katolīem (Alle Welt singe dem Herrn. Lettisches Katholisches Gesangbuch).** Riga 1996, ISBN 9984-581-01-2, nicht paginiert.

- Benediktinisches Antiphonale.** 4 Bände, Münsterschwarzach 1996, ISBN 3-87868-541-6.
- Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz.** Zug 1998, ISBN 3-9521507-0-3, 959 S.
- Preisungen. Psalmen mit Antwortrufen.** Münsterschwarzach 2/1998, ISBN 3-878-68-133-X.
- Laus Deo. Gebeden - vieringen - gezangen.** Roermond 2000, ISBN 90-6578-111, 1386 S. Katholisches Gesangbuch für die Diözese Roermond (NL)
- Éneklő Egyház (Singende Kirche).** Budapest 5/2000. ISBN 963 361 138 5. 1488 S. Gebet- und Gesangbuch für die ungarischen Diözesen
- Droga do nieba (Weg zum Himmel).** Opole 2001. 1357 S. ISBN 83-88071-29-7
Gebet- und Gesangbuch für die Diözesen Opeln und Gleiwitz
- Hozsanna! Teljes Kotás népének könyv (früher: Szent vagy, uram!)
Hosanna. Vollständiges Gemeindegesangbuch mit Noten (früher:
Heilig, bist du, Herr!).** Budapest 14/2001. ISBN 963 361 254 3. 528 S.
Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die ungarischen Diözesen
- Chants notés de L'assemblée.** Bayard : Paris 2001. ISBN 2-227-32303-5. 792 S.
Gesangbuch der CIFTL für die frankophonen Katholiken.

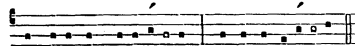
Anhang 2: Beispiele

Beispiel 1: Graduale Simplex (1975) Töne C, D, E

PRIMA FAMILIA:

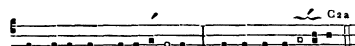
Tenor versiculi et finalis responsi in C (vel F).

Terminatio unico accentu constat cum una syllaba preparationis.

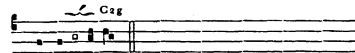


Hic tonus sic me-di-á- tur: * et sic terminá- tur.

Terminatio unico accentu constat; in casu autem proparoxytoni fit accentus in notula superveniente anticipata.



Hic tonus sic me-di-á- tur: * et sic termi- ná-tur.

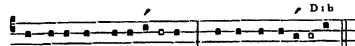


vel termi- ná-tur.

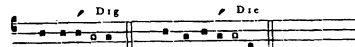
SECUNDA FAMILIA:

Tenor versiculi et finalis responsi in D (vel A vel G).

Pro differentia D1b et D1g, terminatio uno accentu constat; pro differentia D1c, uno quidem accentu, sed cum duabus syllabis preparationis.



Hic tonus sic me-di-á- tur: * et sic terminá- tur.

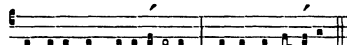


vel terminá- tur. vel sic termi- ná- tur.

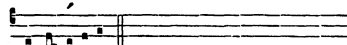
TERTIA FAMILIA:

Tenor versiculi et finalis responsi in E (vel A).

Terminatio unico accentu constat cum una syllaba preparationis; in casu vero proparoxytoni, pes quo ornatus accentus paroxytoni disiungitur in suis elementis i.e. duabus notulis.



Hic tonus sic me-di-á- tur: * et sic termi-ná-tur.



(termi-ná-bi-tur.)

Beispiel 2: Psalterium Monasticum: die fünf neuen Töne

Novi toni Psalmorum ex Psalterio Monastico (1981)

II' Hic tonus sic flecti-tur, † et sic medi-á- tur: *
 atque sic fi-ni- tur. . atque sic fi-ni- tur.

IV' Hic tonus sic flecti-tur, † et sic medi-á- tur: *
 atque sic fi-ni- tur. atque sic fi-ni- tur.

C Hic tonus sic flecti-tur, † et sic medi-á- tur: *
 atque sic fi-ni- tur.

D Hic tonus sic flecti-tur, † et sic medi-á- tur: *
 atque sic fi-ni- tur. atque sic fi-ni- tur.

E Hic tonus sic flecti-tur, † et sic medi-á- tur: *
 atque sic fi-ni- tur.

Beispiel 3: Sechster Ton, gregorianisch

SEXTUS MODUS.

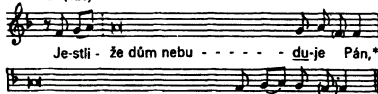
S Extus Modus sic incl-pli-tur, et sic flecti-tur, † et sic me-di-á- tur: * Atque sic fi-ni- tur. f (vel c)

Mediatio dupliet accentu constat (mediatio ad libitum unico cum una nota preparante); terminatio verq̄ unico accentu cum duobus notis (vel neumis) preparatis.

Beispiel 4: Sechster Ton, volkssprachlich

Kancionál, Brno 1990

Zalm 127 (126)

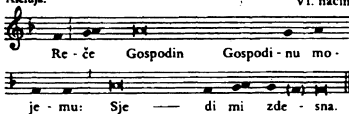


Iopoti se marně, kdo jej sta - vi.
 Jestliže město nestřeží sám Pán,
 hledatí je marně budou strážě.
 Marno vám je vstávat před ránem,
 pracovat až dlouho do večera,
 pak až do noci jdat krušný chléb:
 sám ho dá i za spánku svým milým.

Slavimo Bopa, kroatisch 1982

Ps 110 (Mesija-kralj, svećenik, pobjednik)

Ant. Krist Gospodin je svećenik zauvijek po redu Melkisedekovu.
 Aleluja. VI. način

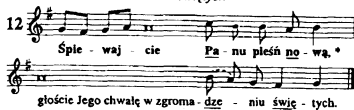


Dok ne položim dušmane tvoje * za podnožje tvojim nogama!
 Žezlo tvoje moći protegnut će Gospodin sa Šiona: * vladaj
 posred svojih neprijatelja!
 Spreman je tvoj narod u svetim odorama * za dan tvoj ju-
 našta:
 kao rosa iz krila zorina * uza te su mladi ratnici.

Droga da niebo, 2001,
 polnisch (siebter Ton)

Psalm 149

Radostí świętych



Niech się Izrael cieszy swym Stwórcą,
 a synowie Syjonu radują swym Królem.
 Niech imię Jego czczza lańcem,
 niech grają Mu na hebnie i cytrze.
 Bo Pan swój lud miłuje,
 pokornych wiefczy zwycięstwem.

Énekklő Égyház, 2000,
 ungarisch



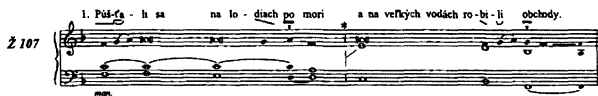
(6. zsolttártónus)

117. zs.: Háját adjatok az Úrnak, / mert jó * mert
 az ő irgalmassága örökké/való. 2. Az Úr jobbjá győzel-

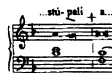
* mily félelmetesek a te műveid, / Urunk! 3. A te
 erődnék nagysága / miált * minden ellenséged meg-
 hódol / néked. ANT. Dicsőség az Atyának és Fiúnak *
 és Szentlélek / Istennek. Miképpen kezdetben vala,
 most és mindörökkön örökké / amen.
 ANT.

Liturgický spevník 2, Bratislava 1999, slowakisch

117. ZSOLTÁR ÉS ÉNEK, 117. z. 117.
 Antifona: Szózatok és ének
 117. z. 117.



1. Pál - tá - li sa na lo - diach po mori * a na veľkých vodách ro - bi - li obchody.
2. Tam videli diela Pánove * a na hlbokých jeho zázraky. — R.
3. Prehovoriť a vyvolal búrkú úžasú, * až sa morské vlny vzdávali;
4. priam k nebu stúpali + * a vzápätí sa prepádali do hlbín; * duša im hrôzou zmierala. — R.
5. V súznan volali k Pánovi * a on ich vystobodil z úzkosti.
6. Búrkú premenil na vánok * a morské vlny umlkl. — R.
7. Tečli sa, že vlny utichli, * a priviedol ich do prístavu, I sa ktorým rđáli.
8. Nech ostávajú Pána za jeho milosrdenstvo * a za zákrvy v prospech ľudí. — R.



Aleluja IX, ž. 8;
 Aleluja XI, ž. 8

Slavimo Gospoda, 1988, slowenisch (sechster Ton)



Psalm 62(63)

O Bog, moj Bog, željno te iščem, *
mojo dušo žejna po tebi.
Moje telo koprni po tebi *
kakor suha in žejna zemlja po vodi.

O tebi želim premišljevat i v svetišču, *
da spoznam tvojo moč in tvojo slavo.
Tvoja bližina mi je več kot življenje, *
moja usta te bodo slavila.

Hvalil te bom, dokler bom živel, *
tebi v čast bom opravljal molitve.
Ti boš moja radost in sreča, *
v veselju ti bom prepeval.

Cecilia, 1987, schwedisch

1 (6) Omkvåde

Her - rens lov vill jag sjung - a, jag vill pri - sa hans

Psalmton

he - li - ga nama.

- 1 Jag sjunger om din storhet, Gud, min kónung,
nu och för evigt prisar jag ditt námn.
- 2 Dag efter dag vill jag prisa dig,
nu och för evigt sjunga ditt lów.
- 5 Herre, allt du har skapat skall tácka dig,
dina troгна skall lovsjunga díg.
- 6 De skall tala om ditt rikets ára
och förkunna din väldiga kráft.

Beispiel 5: Deutsche Psalmtöne

Gotteslob, 1975

Nachfolgend nun die Melodiemodelle für die 9 Psalmtöne der Gemeindepsalmodie, wie sie die Werkgemeinschaft Lied und Musik erarbeitet.

	Initium (ad lib.)	R.T. (1)	Medatio Vorakzent	Zielakzent	R.T. (2)	Terminatio Vorakzent	Zielakzent
I							
II							
III							
IV							
V							
VI							
VII							
VIII							
IX							

Christuslob 1980

PSALLIERWEISEN

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

Kleines Antiphonale zum Stundenbuch, 1995, H. Rohr)

ERWEITERTE PSALLIERWEISEN

The image displays eight variations of psalm tones, labeled I through VIII, and a final section labeled 'Einfacher Ton'. Each variation is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents and slurs. Some variations include circled notes or other specific notations. The 'Einfacher Ton' section at the bottom shows a simpler, more direct melodic line.

Beispiel 6: Benediktinisches Antiphonale, 1996 (~ Deutsches Antiphonale, 1972)

PSALMTÖNE

Für die Cantica aus dem Neuen Testament lautet der II. Psalmtone:

The image shows musical notation for psalm tones, organized into four main sections: I. Ton, II. Ton, III. Ton, and IV. Ton. Each section begins with a main melodic line and is followed by several variations labeled with letters (A, B, C, D, D'). The notation is in a treble clef with a key signature of one flat. A specific instruction is provided for the II. Ton: 'Für die Cantica aus dem Neuen Testament lautet der II. Psalmtone:' followed by a variation labeled 'Dm'. The variations show different rhythmic and melodic patterns for each tone.

Beispiel 7: Modelle der Vorsängerpsalmodie im Kantorenbuch zum Gotteslob, 1975

MODELL I – ERGÄNZUNGSSÄTZE ZUM GEMEINDEPSALMODIE

Die acht Psalmstrophenmodelle der Gemeindepsalmodie (A) werden ergänzt durch ein rhythmisch gleiches, metrisch aber verschiedenes Modell (B). Autor ist Heinrich Rohr.

MODELL III – VIERTEILIGE STROPHEN

Acht verschiedenes Modelle von eigenen, in sich geschlossenem Charakter, rhythmisch funktionierendes wie auch strophischen Gesängen wie die Gemeindepsalmodie. Sie können fünf- und sechsentaktigen Strophen leicht angepasst werden. Bei dreizehntaktigen Strophen fällt das mit (1) beschriftete Modell leicht von Autor ist Josef Sauffrey.

MODELL II – ALLEZWEI PSALMODIE

Aus einer geringen Zahl von Basiselementen, die aus Positionen und Kadenz bestehen, wird entsprechend der Triasität des Kehrverses die Strophen zusammengesetzt. Autor ist Fritz Schöler.

- Vierstellige Anwendung: 1: A-B-C1-D1a (RT = f-g-a-d)
- 2: A-B-C2-D2a (RT = f-g-b-d)
- In Sonderfällen: 3: A-C1-C2-D2
- Dreistellige Anwendung: A-B-D
- Fünfstellige Anwendung: A-A-B-C-D oder A-B-C-C-D
- Sechstellige Anwendung: A-A-B-C-C-D oder A-B-A-B-C-D

MODELL IV – KOMBINATIONSMODELLE

Hier werden Elemente der Gemeindepsalmodie melodisch und rhythmisch erweitert und zu vier Modellen kombiniert. Gelegentlich sind auch andere Kombinationen der einzelnen Elemente möglich (z. B. IV, 1 b c d + 5 b). Autor ist Johannes Angerer.

Kombinationen: 1... a... e... f... a... b... c... e... f... a... b... c... d... e... f... a... b... c... d... e... f...

Kombinationen: 3... e... f... a... b... c... d... e... f... a... b... c... d... e... f... a... b... c... d... e... f...

Kombinationen: 4... e... f... a... b... c... d... e... f... a... b... c... d... e... f... a... b... c... d... e... f...

Beispiel 8: Münchener Kantorale, 1991-1995, Vorsängermodelle

1. I. Ten Heinrich Ruy

2. II. Ten Heinrich Ruy

3. III. Ten Heinrich Ruy

4. IV. Ten Heinrich Ruy

5. V. Ten Gottfried Jappin-Frederik Oesterer

6. VI. Ten Gottfried Jappin-Frederik Oesterer

7. VII. Ten Hubert Thomsen

8. VIII. Ten Gottfried Jappin-Frederik Oesterer

9. IX. Ten Gottfried Jappin-Frederik Oesterer

10. X. Ten Heinrich Ruy

11. XI. Bass Joel Bauffert

12. XII. Bass Joel Bauffert

13. XIII. Bass Joel Bauffert

14. XIV. Bass Marius Oden

15. XV. Bass Gottfried Jappin-Frederik Oesterer

16. XVI. Bass Joel Bauffert

17. XVII. Bass Marius Oden

Beispiel 9: Kantorale 3, Wien 2003-12-09

V. Anhang
Psalmmodemodelle

Modell 1 Christoph Mühlhölzer

Modell 2 Armin Kercher

Modell 3 Walter Sangschmid

Modell 4 Anton Reischhaller

Modell 5 Anton Reischhaller

Modell 6 Armin Kercher

Modell 7 Christoph Mühlhölzer

Modell 8 Anton Reischhaller

Modell 9 Walter Sangschmid

Modell 10 Walter Sangschmid

Modell 11 Anton Reischhaller

Modell 12 Anton Reischhaller

Modell 13 Armin Kercher

Modell 14 (vgl. Mod. 6) Armin Kercher

Modell 15 Armin Kercher

Modell 16 Anton Reischhaller

Modell 17 Walter Sangschmid

Modell 18 - für 4 gemischte Stimmen (vgl. Mod. 19) Christoph Mühlhölzer

Modell 19 - für 2 gleiche Stimmen oder für 3 gleiche oder gemischte Stimmen Christoph Mühlhölzer

Modell 20 - für 3 gleiche Stimmen Christoph Mühlhölzer

Modell 21 - für 3 gleiche Stimmen Christoph Mühlhölzer

Modell 22 - für 3 gemischte Stimmen (vgl. Mod. 21) Christoph Mühlhölzer

Modell 23 - für 3 gleiche Stimmen Anton Reischhaller

Beispiel 10: G. Joppich, „Preisungen“

PSALMTÖNE

The image displays 14 staves of musical notation, labeled C1 through E4. Each staff represents a different pitch or voice part. The notation includes rhythmic values (vertical stems with flags) and melodic lines (horizontal lines with notes and arrows indicating movement). Some notes are enclosed in circles and labeled with '(m)'. The staves are arranged in two groups: C1-C4 and E1-E4.

Beispiel 11: Gelineau

Psaume 41 (42)

Tendus vers Dieu et vers son Temple

The image shows the beginning of a musical setting for Psalm 41. It features a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics in French below it. The lyrics are: "Mon âme a soif du Dieu vi-vant : quand le ve - rai-je face à fa - ce ?".

- 2 Comme un ocrif altéré
cherche l'eau vive, *
ainsi mon âme te cherche
toi, mon Dieu.
- 3 Mon âme a soif de Dieu,
le Dieu vivant ; *
quand pourrai-je m'avancer,
paraître face à Dieu ?
- 4 Je n'ai d'autre pain que mes larmes,
le jour, la nuit, *
moi qui chaque jour entends dire :
« Où est-il ton Dieu ? »

Beispiel 12: Chants notés

¹

Voi-ci ve-nir un jour sans fin, jour de justice et de paix.

The image shows three staves of musical notation in G major. The first staff is a vocal line starting with a treble clef and a sharp sign above it. The second and third staves are accompaniment lines, with the second staff starting with a treble clef and the third with a bass clef. The music consists of simple, rhythmic patterns.

- ¹ Dieu, donne au roi tes pouvoirs, *
à ce fils de roi ta justice.
- ² Qu'il gouverne ton peuple avec justice, *
qu'il fasse droit aux malheureux !
- ⁷ En ces jours-là, fleurira la justice, *
grande paix jusqu'à la fin des lunes !
- ⁸ Qu'il domine de la mer à la mer, *
et du Fleuve jusqu'au bout de la terre !

Beispiel 13: Gezangen voor Liturgie

Psalm 25 ¹¹

Andante 1. Voorzang: 2. Allen: v. 1. 5-6. 8-10

Refrein: Naar U gaat mijn ver-lan-gen, Heer,

1. Richt mij, Gij zijt de God die mij redt
en op U wacht ik' een le-ven lang. Refrein

2. Her-in-ner U, hoe Gij barm-har-tig zijt ge-weest, hoe
een en al lief-de van meet af aan. Refrein

3. Goe-de en be-trouw-ba-re God, *attacca*
⁴ wie af-ge-dwaald is, wijst Hij de weg.

4. Ar-me en oot-moe-di-ge men-sen
spoort Hij aan zijn weg te hou-den. Refrein

5. Al-le we-gen van God zijn lief-de en trouw voor
wie be-wa-ren het woord van zijn ver-bond. Refrein

Vijftig Psalmen/m. B. Huijbers

The image shows musical notation for Psalm 25. It includes a title, tempo/style markings, and five numbered verses with Dutch lyrics. The notation is in G major and 4/4 time. There are several 'Refrein' (Refrain) markings and an 'attacca' marking. The bottom of the page includes the publisher information 'Vijftig Psalmen/m. B. Huijbers'.

Beispiel 14: Liturgický Spevník, Bratislava 1999

Gelineau

Ž 32

1. Blažený, komu sa odpustila nepravosť a je oslo - bodený od hriechu
*Gm7 F Gm7 Cm7 Gm7 * E7 Cm7 Gm7 Dm7 Gm7*

1. Blažený, komu sa odpustila nepravosť _____ * a je oslobođený od hriechu.
2. Blažený človek, ktorému Pán vjnu nepohodita _____ * a v ktorého myslí niet podvoda. —R.
3. Vyznal som sa ti zo svojho hriechu _____ * a nezastiji som svoj priestupok.
4. Povedal som si: „Vyznám Pánovi svoju nepravosť.“ * A ty si mi odpustil zlobu môjho hriechu. —R.

text: LEKCIÓNÁR I, SSV 1990, s. 649
 nápev: Sabin: J. Gelineau
 nápev: respoual: P. Sabin
 spracoval: la-us

Olejník

1. Bože, ty si môj Boh, už od úsvitu sa vi - niem k te - be.

man.

1. Bože, ty si môj Boh, _____ * už od úsvitu sa viniem k tebe.
2. Za tebou prahne moja duša, _____ * za tebou túži moje telo; |
 ako vyschnutá, pustá zem bez vody, —R.

Eben

1. Budem počúvať, čo povie Pán, Boh; on ohlási pokoj svojmu ľudu a svojim svätým.

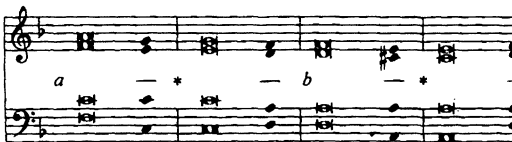
1. Budem počúvať, čo povie Pán, Boh; _____ * on ohlási pokoj svojmu ľudu a svojim svätým.
2. Naozaj: blízko je spása tým, čo sa ho boja, * a jeho sláva bude prebývať v našej krajine. —R.

text: LEKCIÓNÁR I, SSV 1990, s. 343
 nápev: Petr Eben
 spracoval: la-us

Beispiel 15: Mehrstimmige Psalmodie

Graz 1998

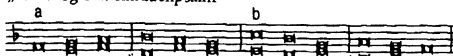
Benedictus



- a 1. Gepriesen sei der Herr, der Gott Israels! *
Denn er hat sein Volk besucht und ihm Erlösung geschaffen;
b 2. er hat uns einen starken Retter erweckt *
im Hause seines Knechtes David.
a 3. So hat er verheißen von alters her *
durch den Mund seiner heiligen Propheten.
b 4. Er hat uns errettet vor unsern Feinden *
und aus der Hand aller, die uns hassen;

Salzburg 2003

„Salzburger Weihrauchpsalm“



- I a. Dir zur Ehre hat Aaron jeden Abend die Lampen entzündet *
und zu deinem Lob verbrannt er duftendes Räucherwerk.
b. Auch ich will dir ein Opfer des Dankes bringen *
und ausrufen deinen heiligen Namen.
II a. Freudig bringe ich dir mein Opfer dar *
und lobe deinen Namen, denn du bist gütig.
b. Herr, nimm mein Lobopfer gnädig an *
und lehre mich deine Entscheide.
I a. Meine Lippen sollen überströmen von Lobpreis, *
denn du lehrst mich deine Weisung.
b. Wie ein Rauchopfer steige mein Gebet vor dir auf, *
als Abendopfer gelte, wenn ich meine Hände erhebe.
II a. Wohlan, nun preiset den Herrn, *
die ihr stehet im Hause des Herrn.
b. Erhebet eure Hände zum Heiligum *
und preiset den Herrn.
I a. Ehre sei dem Vater und dem Sohn *
und dem Heiligen Geist,
b. wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit *
und in Ewigkeit. Amen. Ky

T: Albert Thaddäus Esterbauer-P. 2002, nach verschiedenen Psalmen
M und S: Armin Kircher

Felician Roșca

Die Entstehung des hymnologischen Seminars in Temesvar, Rumänien

Unsere Vergangenheit

In der kulturellen Landschaft vor 1989 war der Terminus *Hymnologie* in seinem religiösen Sinn ein sehr dunkles Thema, ja es war sogar verboten. In dem „Goldenen Zeitalter“ Ceaușescus war nur eine einzige Hymnologie erlaubt, jene die dem „geliebten Führer“ Oden sang.

Trotzdem konnte der religiöse Hymnus nicht aus dem Leben der Menschen verbannt werden, besonders jener Musiker, die ihre Freiheit aufs Spiel setzten um Gesangbücher oft unter unglaublichen Umständen zusammenzustellen, wie zum Beispiel mein kleines handgeschriebenes Gesangbuch oder das kostbare „*Ciripit de păsărele*“ (Zwitschern der Vögel) in den 1950er Jahren, gedruckt in schweren Zeiten für die Religion.

Manche haben den Versuch, Kirchenlieder zu verfassen, mit schweren Gefängnisstrafen teuer bezahlt. Der Komponist Nicolae Moldoveanu war einer von denen, die ihr Talent auf diesem Gebiet mit schweren Jahren im Gefängnis bezahlt haben. Berühmt sind die Gesangbücher oder Choralsammlungen, die auf illegalen Vervielfältigungsapparaten hergestellt wurden oder sogar auf den Druckereien der „politischen Verfolger“, Bücher die mit großen Summen bezahlt wurden und für die man das Leben riskierte.

Im Dezember 1989 war die Stadt Temesvar eine grosse „Musik Kathedrale“ zwischen der rumänischen Oper und der Orthodoxen Kathedrale: Gott hielt damals zu Rumänien und die ideologischen Fesseln des Kommunismus wurden durchrissen. Zwanzigtausend Bewohner Temeswars hatten damals nicht nur das Ideal eines besseren Lebens sondern auch das Ideal der Verbindung mit den christlichen Werten vor Augen.

Das Lied „*Sfârșitul veacului trăim*“ (Das Ende des Jahrhunderts erleben wir) ist die Botschaft einer Stadt, die nicht mehr Oden an Ceaușescu singen, sondern vor allem den ewigen Gott loben und preisen wollte.

Viele Analytiker und Historiker von heute mit ihrem den christlichen Werten nicht angepassten Gewissen bezeichnen die Zeit vom 15. bis 27. Dezember 1989 als eine Bewegung, einen Aufstand u. A. m. Dabei vergessen sie, dass in Temesvar in jenen Tagen eine wahre Revolution des christlichen Geistes gegen den atheistisch-kommunistischen Unsinn stattfand.

Nach 1990 haben die rumänischen Musiker die wahren Werte entdeckt bzw. wiederentdeckt, die irgendwo in unserem Wesen existieren und sich doch in versteckter Form im religiösen Lied fest und demütig äußern.

Der Aufbruch zum Licht war blitzartig, aber auch erschreckend in seiner Zerbrechlichkeit. Eine Mischung aus Selbstmitleid, Bettlermentalität und gar Angst bemächtigte sich vieler schöpferischer Kräfte. Der Wechsel war umso schwieriger, als Rumänien nicht nur neue mentale Bauten errichten musste, sondern zuerst die alten Denkweisen abzubauen hatte.

Die zahlreichen Evangelisten, die uns spirituell irgendwo in der dritten Welt wähten, die mit Tonnen von Hilfsgütern angereist kamen, glaubten, dass die Philosophie einer Lebensweise mit einigen Tonnen Orangen und Schokolade geändert werden könnte. Das Missverständnis war umso schlimmer, als die Entfernung zwischen dem Hymnus „*Poporul Ceaușescu, România*“ (Das Volk, Ceaușescu, Rumänien) und den Werten des Liedes „Ein feste Burg ist unser Gott“ nicht in Werten des Geistes, sondern in materiellen Werten gemessen wurde, die auch nach 14 Jahren das schwarze Loch der rumänischen Wirtschaft nicht zugestopft haben.

Hier sollten nicht nur Geschenke gegenseitig ausgeteilt werden, damit Hunderte rumänischer Kinder in den Westen auswanderten, sondern eine Mentalität sollte geändert werden, ein Lebensstil neuer Art musste gefunden werden, damit jeder Mensch sich im neuen Hymnus der christlichen Werte wiederfinden sollte.

Meine rhetorische Frage lautet: Wie viele der „fremden“ Besucher Rumäniens suchten auf den mioritischen Auen die Verbindung zwischen den rumänischen Kulturwerten und den christlichen Werten anstatt nach einem neuen Markt zu fragen, wo die Werte Geld und Wucher heissen?

Aus diesem Gedankengang wurde zunächst zaghaft und neblig erkannt, dass der Rumäne sich ändern muss, und zwar so, indem er sich Gott zuwendet.

Auch jetzt sind mir die langen Gespräche, wahre geistige Erholungs-Kolloquien, in angenehmer und wehmütiger Erinnerung, in denen ein Meister der Musikbücher mein Mentor war. Ein Musiker voller Klarsicht, mit einem realen Gefühl für bleibende kulturelle Werte, an deutschen Genauigkeits-Schulen geschliffen, doch durch die Jahre des ungarischen Seiden-Kommunismus erweicht. Hervorzuheben ist Murányi Róbert gekannt, Doktor der Musikwissenschaft, berühmter Bibliothekar an der bekanntesten Bibliothek Budapests, der Szécsenyi-Bibliothek. Hier kann ich ihm nur ein kleines Lob darbringen, genau wie auch den unbekannteren Helden der rumänischen Hymnologie der kommunistischen Zeit. Ich bitte Sie nun für eine Schweigeminute sich zu erheben und innig Andacht zu halten, was ein Anfang für die zukünftige Wiedergutmachung wäre.

Unsere Gegenwart

Im Frühjahr 1995 bin ich auf Vorschlag von Prof. Murányi Róbert der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH) beigetreten. Damals waren Prof. Sebastian Barbu-Bucur, eine Autorität auf dem Gebiet der byzantinischen Musik, und der orthodoxe Priester Vasile Grajdian, ein aufmerksamer Forscher

der melodischen Zusammenhänge zwischen der orthodoxen und der westlichen Messe, ebenfalls Mitglieder.

Das erste Hymnologische Seminar in Temesvar wurde im Mai 1997 organisiert. Wir hatten weder die nötige Erfahrung noch eine Garantie, dass solch ein Unternehmen Erfolg haben würde. Wir ließen durch die West-Universität in Temesvar eine Einladung drucken, die ich persönlich bei allen kirchlichen Konfessionen in der Stadt abliefern ließ. Ich wurde mit Interesse empfangen, ja sogar mit einer gewissen Genugtuung, weil man sah, dass auch die kirchliche Musik akademisch behandelt werden sollte. Ich kann mich an das interessante Gespräch erinnern, das ich mit seiner Exzellenz dem Metropoliten der Banater Orthodoxen Kirche Nicolae Corneanu führte. Er hat unser Interesse an der interkonfessionellen Diskussion über kirchliche Musik sofort verstanden. Damals wurde der Begriff „Hymnologie“ noch nicht richtig verstanden. Man glaubte allgemein, dass wir ein Forum wünschten, in dem generell über religiöse Musik gesprochen werden sollte. So habe ich auch seine Exzellenz, den jüdischen Rabbiner Ernst Neumann, kennengelernt, die Pastoren Pavel Memete, Petre Dutulescu u.a.

Die erste gemeinsame Sitzung würde ich eher als ein Forum über religiöse Musik bezeichnen. An diesem Forum nahmen Teil Nicolae Belean von der Orthodoxen Kirche, Stefan Bugarski von der Serbisch-Orthodoxen Kirche, Arthur Funk von Seite der Römisch-Katholischen Kirche, Doina Bocsa von der Griechisch-Katholischen Kirche, Ovidiu Manole von den Baptisten teil. Die West-Universität wurde durch Prof. Damian Vulpe, Dekan der Musikfakultät aus Temesvar und Lektor Felician Roşca vertreten. An diesem Treffen nahm auch Prof. Murányi Róbert teil. Die meisten Referate hatten die Notwendigkeit der Erneuerung der Kirchenmusik zum Thema. Nur Arthur Funk und Murányi Róbert näherten sich in ihren Referaten der realen Thematik der Hymnologie. Wahr ist, dass es damals wichtig war zu entdecken, dass sich in jeder Kirche die Musik, die aus der gemeinsamen hymnologischen Wurzel herkommt, wiederfindet.

Die Arbeit dieses ersten Seminars über Kirchenmusik dauerte nur einen Tag und am Ende nahmen wir uns vor, im nächsten Jahr wieder zusammenzukommen.

Im Herbst jenes Jahres 1997 hatte ich Gelegenheit, an der Joint Venture Conference in York teilzunehmen. Für mich war jene Tagung ein Schockerlebnis. Zum ersten Mal wurde mir die Bedeutung der Hymnologie klar. Die Tagung hat mich angenehm überrascht, über das wissenschaftliche Niveau hinaus, nämlich dadurch, dass ich die Möglichkeit hatte, Musiker, Priester, Pastoren, Dichter kennen zu lernen, die aus verschiedenen Kulturen kamen, aber demselben Ziel dienten: Jesus Christus und der Musik des Kirchenliedes. Da habe ich besser verstanden, was Hymnologie ist. Ich war auch mit einem Beitrag gekommen, der meiner Welt entsprungen war, einer Welt, in der man viel sprach, und nicht gerade zum Thema, um keinen zu verletzen. Ich habe jenen Beitrag vorgestellt, und ich werde das verständnisvolle Gesicht Alan Luffs nicht

vergessen, der mich gefragt hat, ob mein Referat mit Interesse aufgenommen worden war. Es war ein Anfang. Auf jener Tagung habe ich viele wunderbare Leute kennengelernt und die französische Sprache war mein Ausdrucksmittel. Ich kann sie nicht alle erwähnen, aber einige Namen müssen genannt werden: Edith Weber, James Lyon, Hans-Jürg Stefan. Als Freund zeigte sich Douglas Constable.

Im März 1998 fand dann unser zweites hymnologisches Seminar statt. Das Niveau war nun schon viel besser und es wurde eine klare Linie gezogen zwischen den Beiträgen über religiöse Musik und den eigentlichen hymnologischen Beiträgen.

Vom 19. bis zum 23. Mai 1998, als eine Folge dieser Seminare, aber auch aus der Notwendigkeit heraus, die Rolle der religiösen Musik im neuen musikalisch-liturgischen Konzept aus der Zeit nach 1989 zu klären, wurde eine internationale Tagung für Musikwissenschaft organisiert mit dem Thema „Die Kirchenmusik in Osteuropa“. Hier konnten wir eine Vielfalt von Themen behandeln: von Michael Haydn über liturgische Musik, von Philosophie der christlichen Musikkultur zu Geschichte der Orgeln u.a.m. Es gab eine solche Vielfalt von Themen, dass es mir nicht möglich ist, die Thematik eines Tages in einem Satz zu umreißen. Diese Vielfalt ist normal und sie erklärt sich durch die Jahrzehnte, in denen es unmöglich war, Forschungen über die religiöse Musik zu betreiben. Bei dieser Tagung waren mehrere Länder vertreten: Deutschland, Ungarn, die Slowakei, Jugoslawien, Rumänien u.a.m.

In den Jahren 1999 und 2000 wurden unsere Seminare besser. Dieser Fortschritt ist durch zahlreiche Mitwirkende und durch genauer umschriebene Thematik zu erklären. In den Beiträgen gab es eine klare Unterscheidung zwischen den Problemen der liturgischen Musik mit ihren Bedeutungen, der Geschichte des Kirchenliedes, und jenen der eigentlichen hymnologischen Forschung. Unter den vielen Beiträgen erwähne ich einige interessante Themen. Zunächst ist es der Beitrag von Arthur Funk, in dem eine klare Trennung der verschiedenen Probleme auf dem Gebiet der Hymnologie gemacht wurde. Der Beitrag „Liturgik und Hymnologie in den östlichen Kirchen Rumäniens“ von Felician Roșca brachte eine Synthese von großem Interesse der Geschichte des Kirchenliedes in Rumänien. Ein anderer Beitrag stammte von Nicolae Belean und trug den Titel: „Der Orthodoxe Kirchengesang im Banat“. Hier wurde eine Analyse der verschiedenen Formen und Gattungen des Musikrepertoires der östlichen Kirche gemacht. Dieses Referat hat Nicolae Belean dazu ermutigt, eine noch weitläufigere Forschung zu unternehmen, die zur Doktorarbeit wurde und an der Musikuniversität in Bukarest im Jahr 2000 verteidigt wurde. Es war ein erster Sieg unserer Aktivität als Hymnologie-Gruppe und dies hat uns sehr angespornt.

Im Jahr 1999 fand die Tagung der IAH in Kolimpari auf Kreta statt, aber leider konnten wir nicht teilnehmen. Unsere Beiträge wurden aber trotzdem vorgestellt: von Felician Roșca, „Typen des religiösen Gesangs im Banat“, „Der byzantinische Gesang; die Eigenart der liturgischen Musik“ und von Arthur

Funk, „Die Stellung des Kirchenliedes in der katholischen und orthodoxen Vesper. Versuch eines Vergleichs“.

Für das Jahr 2001 dachten wir, dass die Zeit reif wäre für eine Debatte auf ein genau umrissenes schon vorher festgelegtes Thema. Das Thema des Seminars vom 30. Mai bis 1. Juni 2001 war: „Der protestantische Choral: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. Während der drei Tage wurden die Arbeiten des Seminars mit Konzerten ergänzt, es wurden Museen und Ausstellungen mit religiöser Thematik besucht, und Rundtischgespräche fanden statt.

Das Seminar hatte Niveau sowohl durch die Anzahl der Mitwirkenden als auch durch die Qualität der Beiträge. Die Hymnologie-Gruppe aus Temesvar wurde auf beste Weise ergänzt von Mitwirkenden aus Hochschulzentren in Bukarest, Cluj-Napoca (Klausenburg), Sibiu (Hermannstadt) und Brasov (Kronstadt). Durch das Mitwirken der emeritierten Professoren Dr. Edith Weber und James Lyon aus Frankreich und von Prof. Murányi Róbert konnte das Seminar mit Recht „international“ genannt werden. Für uns war die Mitwirkung dieser Hymnologen ein großer Gewinn. Erstens konnten wir uns mit dem Niveau der echten hymnologischen Forschung bekannt machen, zweitens merkten wir, dass unsere eigenen Forschungen nicht wertlos waren. Ebenfalls an diesem Seminar haben wir auch mit der Zusammenarbeit unter verschiedenen Konfessionen experimentiert, indem die Veranstaltungen in unterschiedlichen Kirchen Temesvars stattfanden: in der orthodoxen, der römisch-katholischen, der Adventisten- und der evangelischen Kirche.

Überall wurden wir mit großer Bewunderung aufgenommen, sogar mit einer gewissen Neugier dafür, was wir als Musiker leisteten. Das Lob ließ nicht lange auf sich warten. Artikel und Beiträge in den Zeitungen, in Radio und Fernsehen haben die Arbeiten des Seminars positiv eingeschätzt als ein außergewöhnliches kulturell-religiöses Ereignis.

Die IAH Tagung in Ljubljana hat mir die Möglichkeit gegeben, eine neue Thematik für das hymnologische Seminar vom 30. April bis 3. Mai 2002 zu finden. Die Gespräche mit den anwesenden Hymnologen und Freunden haben mir klar gemacht, dass das Thema, um richtig gewählt zu sein, mehreren Ansprüchen gerecht werden musste: theoretischen, praktischen, pädagogischen und nicht zuletzt authentisch wissenschaftlichen. Hier wurden zwei Referate präsentiert: von Felician Roșca „Der gegenwärtige Hymnen- und Gemeindegesang im rumänischen Kulturraum. Eine Einführung“ und von Arthur Funk „Eigenarten des Kirchengesangs bei den katholischen Pawlikianern und evangelischen Slowaken des Banats“.

Die meisten der oben Erwähnten haben tatsächlich am Seminar in Temesvar im Jahr 2002 teilgenommen. Das gewählte Thema war „Modelle der hymnologischen Analyse“. Die praktischen Vorbereitungen für dieses Seminar waren der neuen Qualität entsprechend. Zu allererst haben wir mit Hilfe des jungen Răzvan Roșca eine Internet-Seite eingerichtet. Ich glaube, dass diese Seite das Niveau der Intentionen und des wissenschaftlichen Wertes der Hymnologie-Gruppe aus Rumänien gehoben hat. Plötzlich konnten wir mit der großen

Welt der Hymnologen bestens in Verbindung treten. Wir waren nicht mehr isoliert, wir konnten kommunizieren, wir waren frei und unsere Gedanken konnten überall in der Welt zu Kenntnis genommen werden. Es war vom psychologischen Standpunkt die Losreissung von der „Käfig“-Philosophie, die durch den kommunistischen Terror entwickelt worden war. Die Freiheit schätzt man nur, wenn man sie nicht hat. Manche Hymnologen-Kollegen aus Rumänien blickten erstaunt auf den unglaublichen Fortschritt. Seit 2002 sind wir überall in der Welt. Besuchen Sie uns unter www.Hymnology.home – wir sind immer zu Hause.

Durch dieses System ist es gelungen, alle Beiträge im Vorhinein zu bekommen, so dass bereits bei der Eröffnung des Seminars der Band „*Studii de imnologie*“ (Hymnologieforschungen) mit allen Beiträgen der früheren Jahre und jenen aus 2002 gedruckt war.

Unserer Einladung sind folgende Hymnologen gefolgt: Peter Hoppal und István Fekete aus Ungarn, Douglas Constable aus Großbritannien, Hans Jürg Stefan aus der Schweiz, Prof. Dr. Jürgen Henkys und Dr. Heike Wennemuth aus Deutschland, Dr. Karl-Johan Hansson aus Finnland, Thorsten Hedlund aus Schweden, Dr. Edith Weber und James Lyon aus Frankreich und nicht zuletzt zahlreiche Kollegen aus Rumänien.

Die Arbeit fand in derselben interkonfessionellen Umgebung statt. Die Orthodoxen Osterfeste ließen uns diese Feier in ihrer rumänischen Variante kennenlernen. Die Teilnehmer wurden bei Familien untergebracht und die Adventistenkirche in Temesvar hat die ungewöhnlichen Gäste freundlich bewirtet. Ich glaube, dass auch für unsere Gäste das Hymnologie-Seminar in Temesvar etwas Außergewöhnliches war. Neben dem sichtbaren wissenschaftlichen Gewinn war es für die rumänischen Gäste auch eine Möglichkeit, die Freundlichkeit und Toleranz der Bewohner von Temesvar kennenzulernen.

Temesvar ist bekannt durch kulturelle und ethnische Vielfalt. Hier leben seit mehr als fünfhundert Jahren Rumänen, Ungarn, Deutsche, Serben, Ukrainer, Tschechen, Juden, Roma und, in letzter Zeit, Italiener. Durch Institutionen wie Oper, Philharmonie, Theater in drei Sprachen und durch die acht Universitäten mit mehr als 300 Fakultäten ist Temesvar nicht nur ein Wirtschaftszentrum, sondern auch ein schönes Kulturzentrum mit sichtbaren westlichen Merkmalen.

Neben der Qualität der Beiträge über die Hans Jürg Stefan und Douglas Constable im *I.A.H. Bulletin* Nr. 38 referierten, muss der Wunsch der Hymnologie-Gruppe von Temesvar erwähnt werden, sich zu vergrößern und zugleich der eigenen Forschung durch Verbindung des östlichen und weltlichen Kirchengesangs neue Dimensionen zu verleihen.

In diesem Sinne will ich die Forschungsarbeit des Musikwissenschaftlers Mircea Diaconescu hervorheben, einem sensiblen Musiker und Komponisten, der die Fähigkeit besitzt, eine gemeinsame Wurzel auf dem Gebiet beider Kulturen zu finden: der byzantinisch-östlichen und der westlichen. Er schlägt die Begründung einer Analyse-Systematik vor, die auf der musikalischen „Inzise“

basiert. Was ist diese Inzise? Nach Mircea Diaconescu ist die „metro-rythmische Inzise“ der kleinste Bruchteil eines Liedes (Text & Melodie), der syntaktische Autonomie in der musikalisch-literarischen Phrase besitzt, ein seinem Wesen nach analytischer Teil in dem die beiden Elemente, Text und Melodie, zusammenwirken. Um die Inzise als Element der Analyse sowohl für die byzantinische als auch für die gregorianische, protestantische und amerikanische Musik herauszufiltern, ist es absolut notwendig, den „Inzisen-Akzent“ zu identifizieren, wobei gesagt werden muss, dass dieser durch die Feststellung eines einzigen Inzisen-Akzents gefunden wird. Praktisch existieren in einem Lied ebenso viele metro-rhythmische Inzisen wie Inzisen-Akzente. Dieser Inzisen-Akzent entspricht im Prinzip dem Akzent der Deklamation des Verses. Das Analyseprinzip ist perfekt anwendbar durch Zusammenziehung der vielfältigen Bedeutungen der Musik wie auch des Textes, besonders bei Übersetzungen, wobei es wichtig ist, dass der metrisch-musikalische Akzent immer mit dem Metrum des Verses zusammenfällt, egal in welcher Sprache. Durch das Skizzieren der Struktur eines Liedes nach metro-rhythmischen Inzisen, so wie es aus dem Beitrag hervorgeht, haben wir die praktische und sehr nützliche Vorstellung eines Arbeitsinstruments.

Im Folgenden will ich synthetisch die Doktorarbeit von Nicolae Belean vorstellen. Die Thematik umfasst die Vielfalt des byzantinischen Hymnengesangs in seiner regionalen Erscheinung, vor Allem im Banat. Was uns überrascht, ist die Korrespondenz verschiedener hymnischer und liturgischer Funktionen mit jenen des Westens. In der Hauptsache kann man feststellen, dass trotz des Versuchs, die byzantinisch-griechische und slawische Hymnologie von weltlichen Einflüssen zu isolieren, dies nicht möglich war. Mit der Invasion der Werte der westlichen klassischen Musik begann sich die rumänisch-orthodoxe Hymnologie zu wandeln. Heute gibt es im Rahmen der orthodoxen Kirche eine Gruppe mit dem Titel „Das Heer des Herrn“, in der der byzantinische Hymnengesang mit den allgemeinen Regeln des westlichen Kirchengesanges mit seinen Formen als Choral oder Kirchenlied überlagert ist. Das Phänomen ist nicht einmalig und in Temesvar gibt es wenigstens eine Orthodoxe Gemeinde, in der die hymnischen Responsorien von der ganzen Gemeinde gesungen werden und die Hymnen in Choralform erklingen.

Eine weitere Doktorarbeit, die hier erwähnt werden muss, ist jene von Frau Dr. Elena Șorban von der Musikakademie aus Cluj-Napoca, Mitglied des Hymnologie Seminars von Temesvar. Der Titel der Arbeit enthält das Wesentliche des Ganzen: „Die gregorianische Musik im mittelalterlichen Siebenbürgen“. Das erste Kapitel der Arbeit umfasst die mittelalterliche Monophonie des katholischen Ritus (koventionell Gregorianik genannt), die in Siebenbürgen bereits im 13. Jahrhundert dokumentiert ist; das zweite Kapitel bezieht sich auf „die Mitwirkung der lateinischen Kirche im Schicksal der rumänischen Fürstentümer“. Es wird der kulturell-religiöse Einfluss im hymnologischen Raum der Sachsen, Szekler und Schwaben analysiert, die durch ihr kulturelles Leben direkt auf die rumänische Kultur Einfluss hatten. Das dritte Kapitel bringt eine

historisch-musikalische Analyse der 33 liturgischen Codices und der vierzehn liturgischen Codices, die in Alba Iulia, Sibiu, Brasov, Miercurea-Ciuc aufbewahrt sind. Sie repräsentieren die Messe und das Offizium in ungarischer, sächsischer, franziskanischer, dominikanischer Tradition, die sich paleographisch voneinander unterscheiden. Danach wird die Analyse einer Messe vorgestellt, die typisch für Siebenbürgen ist, bekannt unter dem Namen „Missa contra paganos“ nach einem Manuskript, das im Bruckenthal-Museum von Sibiu (Hermannstadt) aufbewahrt wird.

Schlußfolgerungen für die Zukunft

Wir hoffen, dass die Bemühungen der Hymnologie-Seminare auch weiterhin bestens weitergeführt werden. Ebenfalls hoffen wir, dass die Forschungen positiv zur Erkenntnis der rumänischen Hymnologie und deren Einfügung in das europäische Umfeld beitragen werden. Durch die klare Definierung dieser Forschung, durch Fundierung wissenschaftlicher Kriterien der hymnologischen Analyse, durch Neuerscheinung von Gesangbüchern hoffen wir, dass unsere Arbeit positiv eingeschätzt werden wird.

Von zukünftigen Projekten ist zu erwähnen:

1. Die Veranstaltung eines neuen Hymnologie-Seminars in Temesvar vom 10. bis 12. Mai 2004 mit dem Thema „Das religiöse Lied für Kinder und Jugendliche“. Ein zweites Thema wird sein: „Das Kirchenlied der Theologie – Die Theologie des Kirchenliedes“. Wir laden alle zu diesem Seminar ein, die sich von diesen Themen angesprochen fühlen. Unsere Adresse, unter der man sich anmelden kann, ist: www.hymnology.ro
2. Die Installation einer klassischen Orgel in der Adventistenkirche „Betania“ in Temesvar. Wir hoffen, dass dieses Projekt „*Organum timisiense pro amicitia*“ mit unmittelbarer Hilfe der internationalen hymnologischen Gesellschaften verwirklicht werden kann. Ich glaube, dass eine Orgel, deren Konstruktion 35 Tausend Euro kostet, u.a. mit der Hilfe der Teilnehmer von Halifax ermöglicht, eine besondere Herausforderung und auch eine große Freude sein wird. Die letzte Orgel dieser Größe in einer rumänischen Kirche wurde 1938 gebaut.
3. Was die akademischen Projekte betrifft, so haben wir uns die Herausgabe eines Hymnologie-Lexikons in rumänischer Sprache vorgenommen, ein Opus, das wir bis 2007 zu vollenden hoffen. Zugleich arbeiten wir mit einem Verlag für Gesangbücher in der Hoffnung zusammen, ein Werk herauszugeben, das die meisten Kirchenliedmelodien, die von rumänischen Komponisten stammen, enthalten wird.

Anthony Ruff

Propriumsgesänge oder unpassende Kirchenlieder (Proper Chants and Improper Hymns): Welche Texte sollen wir in der Liturgie singen?¹

Einleitung

Weit bis ins 20. Jahrhundert hinein gab es einige orthodoxe Pfarrgemeinden in Russland, die alle Proprien (= spezielle Gesänge eines Tages) der Göttlichen Liturgie (= Eucharistiefeyer) auswendig kannten und sangen.² Dies stellt eine ideale Situation für die meisten katholischen Liturgiewissenschaftler von heute dar. Die russischen Gemeinden sangen die *passenden* Gesänge: die offiziellen, größtenteils schriftgetreuen kanonischen Texte zum Tag, genauso wie man sie in den liturgischen Büchern findet. Ironischerweise findet man heute in der sonst doch recht unterschiedlich denkenden katholischen Kirche eine übereinstimmende propriums-freundliche Einstellung von sonst weit auseinanderschweifenden Weltbildern. Viele fortschrittliche Liturgiewissenschaftler (so z.B. Kevin Irwin³ und Virgil Funk⁴) haben Propriums-Antiphonen den Strophenliedern vorgezogen; und auch einige konservative Kirchenmusiker,⁵ die das Erbe der lateinischen Messproprien im Gregorianischen Gesang erhalten wollen wissen, taten das gleiche.

Gerade wegen des erst kürzlich (2001) erschienen Dokuments der Vatikanischen Gottesdienstkongregation „*Liturgiam Authenticam*“ ist es jetzt eine gute Zeit, um das Thema „Proprien gegen Lieder“ neu aufzurollen. Der römische Text bevorzugt Texte aus den liturgischen Büchern – so wortgetreu übersetzt wie möglich – gegenüber frei ausgewählten oder frei übersetzten volkssprachlichen Texten regionaler Überlieferungen. Sollten Gemeindelieder verwendet werden, so sind die Bischöfe aufgefordert, die Texte sorgfältiger zu ordnen. „... weder Texte aus der Heiligen Schrift noch jene, die aus der Liturgie genommen sind ... dürfen durch Umschreibungen [= paraphrases] ersetzt werden, die auf leichtere Singbarkeit abzielen; es dürfen nicht Hymnen [= Kirchenlieder] genommen werden, die man

¹ Referat, gehalten auf der Joint Conference der hymnologischen Gesellschaften in Halifax, 7.8.2003.

² David Drillock: „Liturgical Song in the Worship of the Church“, *St. Vladimir's Theological Quarterly* 41:2-3 (1997): 183-218.

³ Kevin W. Irwin: *Context and Text: Method in Liturgical Theology*. Collegeville 1994, S. 236-246.

⁴ Virgil Funk: „The Future of Church Music“, in: *Sung Liturgy Toward 2000 A.D.*/ hrsg. von Virgil Funk. Washington/ D.C. 1991, S. 95-109, bes. 97, 99.

⁵ Das ist die oft wiederholte Position der Zeitschrift *Sacred Music* (St. Paul, MN).

*allgemein für gleichwertig hält.*⁶ Das Dokument verlangt bei Gemeindeliedern, dass sie einigermaßen amtlich festgelegt sind, um Verwirrung bei den Leuten zu vermeiden, und, höchst revolutionär, es verordnet den Bischofskonferenzen, ein Verzeichnis der Gemeindegesänge nach Rom zur Approbation zu senden⁷. Lassen Sie mich meine Grundhaltung erklären: Ich unterstütze „*Liturgiam Authenticam*“ in der breiteren Verwendung von anerkannten liturgischen Texten eher als deren Ersatz, und allgemein eine größere Aufmerksamkeit gegenüber gesungenem liturgischen Text. (Für heute vergesse ich die verbitterten Diskussionen, welche das Dokument um die Übersetzung von liturgischen Texten entzündet hat.)

Ich werde bei der Behandlung meines Themas die offiziellen liturgischen Gesänge der neuen römischen Liturgie unter die Lupe nehmen. Da ich aus meiner römisch-katholischen liturgischen Tradition heraus spreche, hoffe ich, dass meine Ideen von den Zuhörern auch für andere liturgische Traditionen und andere konfessionelle Gottesdienstgebräuche angewendet werden können.

Wenn ich „Propriumsantiphonen“ sage, meine ich in erster Linie den Introitus, das Graduale, das Alleluia, das Offertorium und die Communion des *Missale Romanum* und der dazugehörigen Gesangbücher [= *Graduale Romanum* und *Graduale Simplex*], das so genannte „*proprium missae*“ (Messproprium)⁸. All diese Gesänge bestehen aus einem Refrain oder einer Anthiphon (beinahe immer aus der Bibel, hauptsächlich aus den Psalmen), und aus ausgewählten Psalmversen (oder gelegentlich aus einem psalm-ähnlichen Gesang so wie Jesaja 12 oder dem Magnificat). Wenn Sie es so sehen möchten, will ich eine ganze „Theologie der Proprien“ entwickeln. Ich werde die stärksten mir möglichen Argumente für die Messproprien vorschlagen. Dennoch ist das Thema kompliziert, und ich erkenne an, dass es gewichtige Probleme bei jeder Pro-Proprien Position gibt. Deshalb werde ich im zweiten Teil dieses Referats Argumente gegen Messproprien entwickeln. Dann, und wahrscheinlich ist das für die Mitglieder der hymnologischen Gesellschaften am interessantesten, werde ich im dritten Teil dieses Referats erläutern, welcher Platz für das Strophenlied in der Liturgie übrig bleibt. Mein Ziel ist es, Proprien pro und contra zu diskutieren in einer Weise, die mein Thema im Sinne des Titels beleuchtet: Propriumsgesänge und unpassende Kirchenlieder [Anmerkung des Übersetzers: das Wortspiel „proper chants and improper hymns“ ist wegen der Doppeldeutigkeit des Wortes „proper“, welches sowohl „Proprium“ als auch „passend“ heißen kann, schwer zu übersetzen.]

⁶ Kongregation für den Gottesdienst und die Sakramentenordnung, Der Gebrauch der Volkssprache bei der Herausgabe der Bücher der römischen Liturgie. *Liturgiam Authenticam*, 28.3. 2001/ hrsg. vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhl 154), Nr. 60.

⁷ *Liturgiam Authenticam* Nr. 108.

⁸ Das nachkonziliare *Graduale Romanum* (Solesmes 1974) enthält die hier aufgezählten gleichen Elemente des Propriums wie das *Graduale Romanum* 1908.

Die Argumente FÜR Proprien

Meine Argument für die Proprien ist in sieben Unterargumente aufgeteilt. Ich glaube, dass uns die Verwendung von Propriums Antiphonen helfen würde zu pflegen und fördern:

1. Liturgische Kanonizität
2. Erhöhte geistlich erfahrbare Kennzeichnung der liturgischen Zeit
3. Freude an organisierter liturgischer Struktur
4. Eine auf Psalmen basierende biblische Frömmigkeit
5. Christozentrische Doxologie
6. Ein Wachposten gegen das Einsickern von unpassenden Liedtexten in die Liturgie, und
7. Empfänglichkeit für ererbte liturgische Strukturen.

1. Liturgische Kanonizität.

Mit diesem Argument versuche ich, größeren Respekt zu fördern für die Texte der offiziellen liturgischen Bücher: das Sakramentar bzw. Messbuch, das Lektionar, das *Graduale Romanum* mit den Gregorianischen Gesängen und so weiter. Es handelt sich hier nicht nur um eine rein rechtliche oder rubrizistische Betrachtung, als ob Genehmigungen durch die Hierarchie etwas bedeutend besser machen würde. Im Gegenteil, es kommt von meinem Respekt, ja meiner Liebe für die Liturgie, ihre Texte eingeschlossen. Dieser Gedanke wird durch den heute bekannten Slogan „Singt nicht *zur* Liturgie, singt *die* Liturgie“ ausgedrückt. Papst Pius X. soll vor einem Jahrhundert nach Berichten gemeint haben, dass die Gläubigen während der Messe nicht bloß irgend etwas singen und beten sollten, sondern die Messe selbst zu singen und zu beten hätten.⁹ So sehr ich auch die Liedtexte liebe, egal ob katholischer oder evangelischer Herkunft, diese Texte stammen nicht aus den offiziellen liturgischen Büchern der römischen eucharistischen Liturgie. In diesen Büchern finden wir stattdessen (Psalm-)Antiphonen und Psalmverse für jeden Sonn- und Feiertag. Ehrfurcht vor der kanonischen Liturgie empfiehlt jedenfalls das Singen kanonischer Texte mehr als das Singen von stellvertretenden Gesängen o.ä.

2. Erhöhte geistlich erfahrbare Kennzeichnung der liturgischen Zeit

Mit diesem Argument versuche ich, eine größere Sensibilität für den Rhythmus des Kirchenjahres zu fördern, mit all seinen Festen und Festzeiten, Hochfesten

⁹ Oliver Rousseau zitiert: „Il ne faut ni chanter ni prier pendant la messe, il faut chanter et prier la messe“. Vgl. Oliver Rousseau: *Histoire du Mouvement Liturgique*, Paris 1945, S.205. Vgl. auch: Waldemar Trapp: *Vorgeschichte und Ursprung der Liturgischen Bewegung*. Münster 1979 (1940), S. 366, und Walter Birnbaum: *Die Deutsche Katholische Liturgische Bewegung*, Tübingen 1966, S. 62.

und gewöhnlichen Zeiten. Wenn das gleiche Proprium jedes Jahr an einem bestimmten Tag oder Fest wieder erklingt, erfährt der Gläubige bekannte textlich-musikalische Signale, welche die geistlichen Gedankenverbindungen mit diesem Tag oder Fest stärken. Durch das Singen der selben Abfolge von Antiphonen, jahraus und jahrein werden, die Menschen psychologisch in den Lauf des Kirchenjahres gezogen. Zur Klarstellung: Es gibt sicher noch andere beachtenswerte spiritueller-erfahrbarer Merkmale der liturgischen Zeit, die in die neue katholische Liturgie auf unterschiedliche Art und Weise eingebaut sind, egal welche Texte gesungen werden. Dieser Aspekt der Wahrnehmung unterschiedlicher liturgischer Zeit wird jedoch durch die freie Auswahl von Liedtexten bedenklich geschwächt, vor allem wenn diese Liedtexte nicht stabil genug eingesetzt sind oder oft genug wiederholt werden, um so bei den Gläubigen Verbindungen zwischen Tagen, Festen und Festzeiten auszulösen. Die Verwendung der festgesetzten Proprien würde unsere spirituelle Erfahrung für die liturgische Zeit erhöhen.

3. Freude an organisierter liturgischer Struktur

Historisch gesehen dauert es lange, bis der Zyklus von Messproprien gefestigt war. Viele hundert Jahre lang feierte die Kirche ohne fix eingeteilte Propriums-gesänge für die einzelnen liturgischen Tage. Über die Jahrhunderte jedoch kam eine größere Stabilität auf, und jeder Tag des Jahres bekam nach und nach seine eigenen Gesangsproprien, Lesungen und Gebete. Wenn der „späte“ James McKinnon Recht hat, wurde der gesamte Zyklus von Proprien der römischen Messe größtenteils erst in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts durch ein gewagtes Projekt von römischen Musikern und Klerikern fertig gestellt.¹⁰ Es ist reine Spekulation Gründe zu nennen, warum das Projekt auf die Beine gestellt wurde. Doch ich würde vorschlagen, dass Freude an der organisierten liturgischen Struktur der Grund war. Zu einem gewissen Zeitpunkt war die liturgische Kultur dazu bereit, einen beeindruckenden architektonischen Plan zu entwerfen, um wichtige Entscheidungen und liturgische Erfahrungen der Gemeinden nicht mehr länger dem Zufall oder Entscheidungen in letzter Minute und gedankenloser Planung zu überlassen.¹¹ Und ich glaube, dass es sich hier um das gleiche Gedankengut handelt wie bei der Freude über die architektonische Struktur großer Kathedralen und Basiliken. Es ist ein Denken, das sich daran erfreut, beim allerletzten Satz der Liturgie am Fest der Erscheinung des Herrn in der Communion zu singen: „Wir sind gekommen, den Herrn anzubeten“, und dann an den nächsten drei Sonntagen Introitusantiphonen

¹⁰ James McKinnon: *The Advent Project: The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. Berkeley 2000. Peter Jeffery kritisierte dies Position in seiner Besprechung in: *Journal of the American Musicological Society* (Spring, 2003, vol. 56):69-80.

¹¹ Mit den Fragen der theologischen Architektur von Proprien beschäftigte sich zuletzt Franz Karl Praßl in: „Verkündigung im Gesang. Fränkisch-römischer Choral als Ausdruck liturgischer Theologie“, *HID* 56(2002):250-266.

anzustimmen, die allesamt eine Form des Wortes „anbeten“ beinhalten, sozusagen als angenehmer Nachgeschmack der Erscheinung des Herrn.¹² Die Propriumsantiphonen zu singen, würde die Freude an einer organisierten liturgischen Struktur fördern.

4. Eine auf Psalmen basierende biblische Frömmigkeit

Um den Gebrauch des neuen Officiums (des Stundengebetes) zu fördern, weist die Apostolische Konstitution zu dessen Einführung vor allem auf die Bedeutung der Psalmen hin: *„Vor allem das Psalmengebet ... muss vom Volk Gottes mit neuer Liebe entdeckt werden. Das wird leichter zu erreichen sein, wenn das tiefere Verständnis der Psalmen entsprechend dem Sinn, in dem sie in der Liturgie gesungen werden, beim Klerus eifrig gefördert und allen Gläubigen in geeigneter Unterweisung erschlossen wird.“*¹³ Diese Ansicht kann leicht auf die Messproprien angewendet werden, die hauptsächlich aus den Psalmen in den Antiphonen und Versen bestehen. Die Verwendung der je eigenen Psalmantiphonen würde eine auf den Psalter basierende Frömmigkeit fördern (die, ganz nebenbei, die Puritaner und andere frühe Protestanten der Ostküste Nordamerikas auf und ab sicherlich hatten). Die Psalmen waren die Gebete unseres Herrn Jesus Christus, und unsere Verwendung der Psalmen bietet uns eine direkt erfahrbare Verbindung mit Seinem Gebetsleben.

In Übereinstimmung mit der kirchlichen Tradition kann unsere liturgische Verwendung der Psalmen allegorisch, typologisch, symbolisch, sakramental und christozentrisch¹⁴ sein. So zum Beispiel Psalm 2: „Du bist mein Sohn, heute habe ich Dich gezeugt,¹⁵ der die Menschwerdung Jesu symbolisiert, der Gottessohn geboren in das Fleisch. Der 34. Psalm „Kostet und seht, wie gut der Herr ist“¹⁶ spielt auf das Letzte Abendmahl des Herrn an. Psalm 118, „Die rechte Hand des Herrn hat Wunder getan“, wird durch die Auferstehung erfüllt, wenn Gottes rechte Hand Jesus von den Toten erhebt. Die Verwendung von Propriumsantiphonen würde diese Art von auf Psalmen basierender biblischer Frömmigkeit fördern.

¹² In der Struktur der vorkonziliaren liturgischen Ordnung war dies sehr klar ersichtlich, heute schiebt sich das Fest der Taufe des Herrn dazwischen und schwächt damit den Zusammenhang des „adorare“. Die Communio von Epiphanie endete mit „et venimus cum muneribus adorare Dominum“ (GR 59). Der erste, zweite und dritte Sonntag nach Epiphanie in der vorkonziliaren Ordnung enthielt im Introitus jeweils eine Anwandlung des Wortes „adorare“ (Quem adorant multitudo angelorum, Omnis terra adoret te, Adorate Deum omnes angeli). Heute gehören diese Messformulare zur ersten Woche im Jahreskreis, sowie zum 2. und zum 3. Sonntag im Jahreskreis.

¹³ Apostolische Konstitution Canticum Laudis, DEL 1, 973, Nr. 2210.

¹⁴ Vgl. dazu: Balthasar Fischer: „Christ in the Psalms“, *Theology Digest* 1 (1951):53-57.

¹⁵ Introitus der Mitternachtsmesse an Weihnachten, GR 41.

¹⁶ Früher Communio für den 8. Sonntag nach Pfingsten, jetzt 14. Sonntag im Jahreskreis, sowie eine allgemeine Communio für alle Messfeiern, GR303 und 391.

5. Christozentrische Doxologie.

Die Verwendung von Propriumsantiphonen würde uns daran erinnern, dass liturgische Gesänge in erster Linie doxologisch und nicht belehrend sein sollten. Wir singen, um Gott zu preisen, nicht um über ihn zu lernen. Wir kommen nicht zusammen, um Gott zu erzählen, wie unterschiedlich und inklusiv wir sind, sondern, um in all unserer Vielfalt zusammenzukommen und Gott zu preisen. Der Eröffnungsgesang der Liturgie dient nicht hauptsächlich dazu, uns etwas zum Thema Passendes über unseren Glauben oder die Liturgie des Tages zu lehren, sondern um uns zu helfen, unseren Glauben (als Beziehung mit Gott) zu erneuern, zu stärken, zu feiern. Natürlich sind strophische Kirchenlieder nicht zwangsläufig didaktisch und können auch doxologisch sein. Die Propriumsantiphonen jedoch sind niemals didaktisch. Sie sind immer ein Ausdruck der Beziehung zu Gott, sei es Lob oder Vertrauen oder Fürbitte oder Reue oder Liebe. Die Verwendung der Psalmen in den Messproprien würde uns helfen, unsere liturgischen Texte rein doxologisch zu halten.

6. Ein Wachposten gegen das Einsickern von unpassenden Liedtexten in die Liturgie

Die Katholische Kirche der Vereinigten Staaten hat, im Vergleich mit unseren evangelischen Brüdern und Schwestern, in der Geschichte erschreckend wenig Kontrolle über die Liedtexte in den Gemeinden ausgeübt. Das trifft nicht erst seit dem zweiten Vatikanischen Konzil zu. Es wird durch die sehr bunt gewürfelte Geschichte der amerikanischen Katholischen Gesangbücher seit dem 18. Jahrhundert verdeutlicht.¹⁷ Eine solche Abwesenheit von Kontrollmechanismen ist weltweit charakteristisch für den Großteil des katholischen Gemeindegesangs in moderner Zeit (seit dem Konzil von Trient im 16. Jahrhundert). Ironischerweise hat die katholische Kirche, sonst bekannt für ihr gesetzorientiertes, dogmatisches und hierarchisches Wesen, eine beinahe unlimitierte Weite bei den Gemeindegesangstexten erlaubt, höchst fragwürdige Spiritualitäten nicht ausgeschlossen und in einigen Fällen von Frömmigkeitsexzessen sogar ein Kokettieren mit Häresien. Auf der anderen Seite haben evangelische Christen, die in der Freiheit des Evangeliums wandeln, sich in der Geschichte als wesentlich vorsichtiger bei der Überwachung der Inhalte von Liedtexten in den offiziell von einer kirchlichen Gemeinschaft oder Synode approbierten Gesangsbüchern gezeigt. Warum diese katholische Sorglosigkeit? Ich bin der Meinung, dass es vom katholischen Problem des Klerikalismus in Verbindung mit einer Abwertung des Gemeindegesangs herrührt. Offizielle Stellen der katholischen Kirche haben sich nicht darum gekümmert zu

¹⁷ Die Standardwerke dazu: Vincent Higginson: *Handbook for American Catholic Hymnals*. New York 1976, und ders.: *History of American Catholic Hymnals: Survey and Background*. Springfield/ OH 1982.

überwachen, was Gemeinden singen, da das Gebet von Laien im Vergleich mit den offiziellen sakramentalen liturgischen Diensten der Priester nicht besonders viel zählte. Während der Priester die festgelegte Introitusantiphon aus seinem Messbuch las, sang die Gemeinde vielleicht (um hier das schlimmste Szenario auszumalen) ein volkssprachiges Lied zu Jesus, dem eucharistisch Eingeschlossenen des Tabernakels, oder ein Lied, welches Maria verehrte, beinahe als ob sie selbst die Quelle der Gnade sei. All das war der Kirche egal, da das volkssprachliche Lied der Gemeinde ohnedies kein wirklicher Teil der Liturgie war, welche der Priester alleine abhielt. Im Unterschied dazu sahen die Protestanten den Gottesdienst als eine Aufgabe der ganzen Gemeinde, und deswegen war es auch wichtig, was die Gemeinde sang.

Amerikanische Katholische Gesangbücher sind heute, in all ihren Verschiedenheiten, normalerweise von hoher Qualität; die Qualität der Liedtexte ist viel höher als noch vor dreißig Jahren. Würden unsere Bischöfe dennoch die Gemeindegesangstexte mit katholischen liturgischen Maßstäben messen, wären viele der Liedtexte, die zur Zeit verlegt werden, sicher nicht für öffentliche Gottesdienste zugelassen. Zu viele Liedtexte sind dichterisch schwach, übermäßig belehrend, haben keine Chance, lange Zeit zu überdauern, sind auf sich selbst bezogen, ja sogar sich selbst feierend, ideologisch, von einer dünnen Doktrin geprägt, und ungenügend in der Unterstützung einer auf Christus zentrierten, sakramentalen Weltansicht. Diese Probleme existieren nicht bei den Messproprien. Die Verwendung von Messproprien würde uns vor dem Einsickern von unpassenden Texten in die Liturgie schützen.

7. Empfänglichkeit für ererbte liturgische Strukturen

Das Singen der Propriums-Antiphon aus einem liturgischen Buch anstelle eines frei gewählten Kirchenlied-Ersatzes bestärkt etwas sehr Wichtiges: Wir erben Liturgie, wir schaffen sie nicht. Liturgie kommt letztendlich nicht von uns – unserer Kreativität, unserer Weisheit oder spirituellen Einsicht – sondern ist uns zum Geschenk gemacht (wie die Erlösung selbst). Dieses Gefühl von liturgischer Empfänglichkeit ist heute in großer Gefahr, verwässert zu werden – sowohl für Laien in der Gemeinde, wie auch für Priester und Kirchenmusiker. Wir *planen* unseren Gottesdienst, und wir wählen Kirchenlieder aus, von denen wir glauben, sie seien passend, ohne überhaupt darüber nachzudenken, was die Liturgie uns vorgibt, und was es ist, das wir ersetzen.

Wenn ich liturgische Kommentare aus früheren Zeiten lese, egal ob von einem zurückblickenden Romantiker des 19. Jahrhunderts wie Abt Guéranger¹⁸ oder von einem vorwärtsdenkenden Reformator des 20. Jahrhunderts wie Pius Parsch¹⁹, fällt mir vor allem das beinahe kindliche Vertrauen auf, dass jeder Teil

¹⁸ Die 4. Auflage seines *L'annee liturgique* wurde in Paris ab 1875 publiziert.

¹⁹ Pius Parsch: *Das Jahr des Heiles*. Klosterneuburg, zahlreiche Bände ab 1920; *The Church's Year of Grace*. Collegeville 1953-1959.

der tradierten Liturgie eine wichtige Bedeutung hat, da er uns von der Mutter Kirche gegeben ist. Sogar wenn diese Kommentatoren etwas in der tradierten Liturgie erstaunlich oder fragwürdig finden, ermahnen sie die Christen, die liturgische Tradition der Kirche zu akzeptieren und spüren ihrer versteckten Weisheit nach. In einem gewissen Sinn ist „geplante Liturgie“ ein *Oxymoron*, ein in sich widersprüchlicher Ausdruck, gleich einer „neuen Tradition“ oder einem „erfundenen Erbe“. Die Verwendung der Propriumsantiphonen aus den liturgischen Büchern würde uns daran erinnern, dass wir die Liturgie von unseren Vorfahren in der Gemeinschaft der Heiligen geerbt haben. Die Verwendung der Antiphonen würde die Empfänglichkeit gegenüber unseren vererbten liturgischen Strukturen fördern.

B. Die Argumente GEGEN Proprien

Spätestens jetzt steht zu vermuten (oder zu befürchten), dass ich ein liturgischer Puritaner bin, der allen Strophenliedern in der eucharistischen Liturgie negativ gegenübersteht, und dass ich von allen liturgischen Versammlungen erwarte, ausschließlich Propriumsantiphonen zu verwenden. Das stimmt so nicht ganz. Ich glaube nicht, dass es möglich oder gar wünschenswert ist, Kirchenlieder abzuschaffen und nur die Propriumsantiphonen zu verwenden. Erstens haben die strophischen Lieder viel zu viel, das für sie spricht. Aber noch wichtiger ist, dass die Propriumsantiphonen zu viel haben, was gegen sie spricht. Ich glaube, dass es sehr nützlich war, im ersten Teil dieses Aufsatzes die stärksten möglichen Argumente für Propriumsantiphonen zu präsentieren, sozusagen als eine intellektuelle Übung. Ich hoffe, dass diese Übung uns geholfen hat, zu sehen, wie viel wir durch die Verwendung von Strophenliedern anstatt der Proprien liturgisch verlieren. Ich hoffe darüber hinaus, dass die Übung uns auch anstößt, noch einmal darüber nachzudenken, wie wir Lieder liturgisch einsetzen (dies wird später nochmals aufgegriffen werden). Aber, so sehr ich die Idee von Propriumsantiphonen liebe (und ich stehe fest hinter allem, was ich im ersten Teil meines Referats gesagt habe), muss ich doch zugeben, dass es einige gravierende Hindernisse gibt, die hinderlich auf dem Weg zu einer Reform zu Gunsten der Proprien liegen. So wie ich es sehe, gibt es drei hauptsächliche Hindernisse:

1. Proprien sind nicht mehr länger so angemessen
2. Proprien sind unpraktisch; und
3. Proprien sind unpopulär.

Lassen sie uns diese drei Punkte nacheinander näher anschauen:

1. Proprien sind nicht mehr länger so angemessen.

Eine der ungewollten Auswirkungen der Liturgiereform des zweiten Vatikanums – eine Reform, die ich vollständig unterstütze – ist eine Schwächung des „Propriumsprinzips“. Aus pastoralen Gründen werden heute unterschiedliche

Wahlmöglichkeiten geboten, wo die vorkonziliare Liturgie nur eine Option vorsah. Ich will fünf postkonziliare liturgische Neuerungen anführen, die das „Propriumsprinzip“ verwässert haben:

- a) Es ist heute erlaubt, den Propriums Gesang durch irgendeinen Gesang der selben Jahreszeit aus dem *Graduale Romanum* zu ersetzen²⁰.
- b) Es ist darüber hinaus gestattet, die eigentliche Antiphon zur Kommunion (Communio) durch eine andere Communio-Antiphon von einer neu zusammengestellten Liste von eucharistischen Antiphonen zu ersetzen.²¹
- c) Ein komplett neues liturgisches Buch, das *Graduale Simplex*,²² bietet eine neue Auswahl an leichteren lateinischen gregorianischen Antiphonen, die innerhalb einer liturgischen Jahreszeit frei verwendet werden dürfen. Die Texte der Antiphonen sind meistens den Propriumsantiphonen der selben Jahreszeit aus dem *Graduale Romanum* ähnlich. (Siehe Handzettel)
- d) Neben der neuen Ordnung der Gradualien und Alleluias im *Graduale Romanum* von 1974 bietet das neu gestaltete Lektionar einen komplett neuen und in sich beziehungslosen Ablauf von Responsorialpsalmen („Antwortpsalmen“) und Rufen vor dem Evangelium, die sehr gut dem neuen dreijährigen Zyklus der Schriftlesungen angepasst sind. Diese Psalmen und Rufe werden so ziemlich überall in der Volkssprache gesungen (was eine gute Sache ist).
- e) Das neu gestaltete Lektionar bietet auch eine Zusammenstellung von „allgemeinen“ Antwortpsalmen, die anstelle der eigens ausgewählten Antwortpsalmen des neuen 3-Jahres Zyklus verwendet werden können.

Diese fünf Neuerungen betreffen eine *neue* Zuteilung von vielfachen „Proprien“. Es sollte außerdem festgehalten werden, dass für viele Teile der neuen Liturgie überhaupt keine dieser Proprien mehr verwendet werden *müssen*. Den offiziellen liturgischen Dokumenten der Kirche nach können im Falle von Eröffnung, Gabenbereitung und Kommunion die Propriumsantiphonen durch *irgendeinen* Gesang oder ein Lied, oder durch gar nichts ersetzt werden.²³ Jede der oben erwähnten fünf Neuerungen hat einen guten seelsorgerlichen Grund für sich – hauptsächlich das Ziel, es der Gemeinde zu ermöglichen, irgend etwas Passendes in jeder liturgischen Situation singen zu können. Was zum Beispiel die vierte Neuerung betrifft: Es gab einen guten Grund, den bereits existierende Zyklus von Gradualien im *Graduale Romanum*

²⁰ Vgl. Praenotanda zum GR 1974, 13, sowie die Rubrik S. 531.

²¹ Die sieben allgemeinen Communio-Antiphonen sind im GR 1974 auf S. 391 aufgelistet.

²² *Graduale Simplex in usum minorum ecclesiarum*. Vatican 1988, editio typica altera. Dies ist die revidierte Neuauflage des *Graduale Simplex 1968*, welches an die inzwischen reformierten liturgischen Bücher angepasst werden musste.

²³ Vgl. AEM 48, 84, 87.

beizubehalten und anzupassen. Es gab aber auch einen guten Grund, einen komplett neuen Zyklus von Antwortpsalmen im neuen Lektionar zu schaffen. Und dennoch wage ich festzustellen, dass es für eine liturgische Tradition eher bizarr anmutet, zwei miteinander wetteifernde Zyklen von Psalmen nach der Lesung zu haben, die unabhängig voneinander existieren, wie wir es in der neuen Römisch-Katholischen Liturgie vorfinden. Für den ersten Sonntag im Advent zähle ich mindestens neun verschiedene Gesänge, die approbierte eigene Antwortpsalmen dieses Tages sind (siehe Handzettel). Wenn all diese Optionen es unseren Gemeinden ermöglichen, den Psalm zu singen, dann ist das eine gute Sache. Die ungewollte Konsequenz jedoch ist diese: Keine dieser Optionen ist ein echtes Proprium, wie es das einzige und alleinige Graduale der vorkonziliaren Liturgie war. Wir haben nach wie vor Proprien im römischen Ritus, aber diese Proprien bringen uns nicht mehr länger dieselbe spirituelle Erfahrung des Propriums, da sie nicht mehr so exklusiv vorgeschrieben sind. (Gleichermaßen aber glaube ich, dass es möglich wäre, alle neuen postkonziliaren liturgischen Bücher so zu reformieren, dass das „Propriums-Prinzip“ viel stärker erhalten bliebe und dennoch unsere seelsorgerlichen Ziele erfüllen würde. Ein solcher Reformvorschlag sprengt jedoch bei Weitem die Grenzen dieses Referats.)

2. Proprien sind unpraktisch.

Meiner Meinung nach sind Proprien unpraktisch wegen der Sprachbarriere bei den ererbten lateinischen Gesängen, wegen der künstlerischen Beschränkungen bei neu komponierten volkssprachlichen Proprien, und wegen funktionaler Probleme bei der musikalischen Aufführung.

- a) Begrenzter Zugang zum lateinischen Repertoire. Unsere ererbte liturgisch-musikalische Tradition ist vorgegeben, und wir können die wahre Natur der offiziellen Kultmusik der römisch-katholischen Kirche genauso wenig ändern wie die Vergangenheit. So sehr ich auch das Erbe der Messproprien des Gregorianischen Choral schätze, glaube ich dennoch nicht, dass dieses Repertoire in breiter praktischer Verwendung steht. Die lateinische Sprache ist ein Hindernis – und es ist ganz klar, dass es nur sinnvoll ist, in unserer eigenen Sprache Gottesdienst zu feiern, wenn wir unsere tiefe, persönliche und emotionale Beziehung mit Gott zum Ausdruck bringen wollen. Die Musik der gesungenen Proprien des Graduale ist sehr schwierig – was man auch von Musik erwarten kann, die für bestens ausgebildete Klosterscholen geschrieben war, deren Mitglieder mehrere Stunden am Tag ausschließlich auf lateinisch sangen und beteten. Die schon im Jahre 1934 mit reformerischem Eifer geäußerte polemische Meinung von Pius Parsch muss leider bestätigt werden: Mit dem Graduale hat die katholische Kirche ein offizielles Gesangbuch, das in 99% ihrer

Kirchen unbenutzbar ist.²⁴ Ich bezweifle, dass in der amerikanischen katholischen Kirche von heute die lateinischen Proprien regelmäßig in 1% unserer Pfarren gesungen werden, was heißen mag: Pius Parsch hat das Problem untertrieben. Das postkonziliare *Graduale Simplex* enthält lateinische Gesänge, die viel einfacher sind. Die Sprachbarriere bleibt dennoch bestehen, der musikalische Stil der Gesänge ist nur ein klein wenig leichter zugänglich und einladend für unsere Gemeinden, und diese einfachen Gesänge sind nicht besonders befriedigend für den wirklich begeisterten Chorsänger. Der gesamte seelsorgerliche Gewinn des *Graduale Simplex* ist eher gering. Ganz anders als die eingangs erwähnten Russisch-Orthodoxen Christen haben wir im Westen aus unserer liturgischen Tradition keine Proprien erhalten, die volkssprachlich, weitgehend bekannt und in der Volksfrömmigkeit tief verankert sind.

- b) Künstlerische Beschränkungen bei neu komponierten volkssprachigen Repertoires. Sie haben sich wahrscheinlich schon selbst gefragt: Warum übersetzen wir nicht einfach unsere Proprien in die Volkssprache und schreiben neue Melodien für sie? Im Prinzip unterstütze ich das, dennoch verstecken sich hinter dieser scheinbar eindeutigen Lösung einige Schwierigkeiten. Als Erstes stellt sich natürlich die Frage des musikalischen Stils: Können lateinische gregorianische Melodien an volkssprachige Texte angepasst werden? Die meisten Musikwissenschaftler würden diese Frage verneinen. Aber selbst wenn diese Anpassung durchgeführt wird, stellt sich eine neue Frage: Ist unbegleitete englischer Gregorianik für unsere Gemeinden zugänglich und einladend? Für den größten Teil, meiner Meinung nach, nicht. Englische Gesänge im gregorianischen Stil werden wahrscheinlich niemals so populär (und dementsprechend frömmigkeitsformend) werden wie das Repertoire an strophischen Kirchenliedern und neuen Songs. Eine andere Option wäre es, volkssprachige Proprien in anderen musikalischen Stilrichtungen mit Begleitung zu vertonen – neuzeitlich, Pop, neo-klassizistisch und so weiter. Im Prinzip befürworte ich dies, aber es birgt ebenfalls Probleme als „ganzheitliche“ Lösung in sich. Neu komponierte Musik ist in jedem Zeitalter, unser eigenes eingeschlossen, wünschenswert; aber auf der anderen Seite kann ich es mir kaum vorstellen, dass sich unser liturgisches musikalisches Repertoire auf neukomponierte Musik beschränkt. Wenn wir ausschließlich neu komponierte Proprien verwenden, wird unsere Kirchenmusik wurzellos, es wäre eine künstlerische Verarmung von unberechenbaren Dimensionen. Das

²⁴ Der Text der Rede steht in: Pius Parsch: *Volksliturgie: ihr Sinn und Umfang*. Klosterneuburg 1940, S. 325-335; Nachdruck in: *Bibel und Liturgie* 9(1934):369-374.

Repertoire ökumenischer Gemeindegesänge reicht im Vergleich dazu bis zur mittelalterlichen Volksmusik zurück und erstreckt sich bis zu Tallis, Bach, Vaughn Williams und viele andere, mit zugehöriger zahlreicher auf Kirchenliedern basierender Chor- und Orgelmusik. Und – es ist uns leider nicht wirklich möglich, in die Geschichte zurückzugehen und mittelalterliche Bauern, Tallis, Bach, und Vaughn William zu bitten, für unsere volkssprachlichen Propriumstexte Musik zu schaffen. Es wurde vorgeschlagen, Strophenlieder zu Gunsten von Proprien abzuschaffen. Es sei jedoch festgehalten, dass dieser reformerische Vorschlag gleichzeitig zutiefst traditionalistisch und verheerend ikonoklastisch ist: liturgisch traditionalistisch und musikalisch ikonoklastisch.

- c) Funktionale Fragen der Wiedergabe/ Aufführung. Die musikalische Form von Refrain/ Strophe, die für Proprien wesensbestimmend ist, verlangt nach jemandem, der die Psalmverse vorsingt, sei es ein Kantor, eine Schola, ein Chor. Wir müssen zugeben, dass in den meisten unserer Pfarren, und nicht nur in den kleineren Gemeinden, keine Sänger für diese Aufgabe zur Verfügung stehen. Viele Pfarren haben keine Kantoren, und viele Pfarrgemeinden mit Kantor haben Sonntagsliturgien, wo keine Kantoren zur Verfügung stehen. Wie können Propriumsgesänge in einer solchen pastoralen Situation ausgeführt werden? Kirchenlieder und Songs können im Gegensatz dazu (dem Brauch nach) von den kleinsten Gemeinden mit einer bescheidenen Klavier-, Orgel- oder Gitarrenbegleitung ausgeführt werden, oder überhaupt ohne Begleitung. Kirchenlieder ermöglichen Gemeindegesang; die ausschließliche Verwendung von Proprien könnte in einigen Situationen den Gemeindegesang effektiv zum Schweigen bringen. Außerdem stellt sich sogar in Gottesdienstgemeinden, die Kantoren zur Verfügung haben, die Frage, ob es ästhetisch befriedigend ist, *einer* Stimme beim Singen großer Teile der Liturgie zuzuhören. Aus all diesen Gründen –sprachlichen, geschichtlichen, praktischen – sind Proprien nicht geeignet.

3. Proprien sind nicht populär.

Diese Aussage kann am besten durch den Vergleich von Proprien mit deren häufigster Alternative, strophischen Kirchenliedern und Songs, getroffen werden. Die Form des Strophenliedes ist als ein Weg zum Gemeindegesang in stark variierenden geschichtlichen und kulturellen Situationen von bewiesenem Wert. Wenn Liedtexte über Jahre hinweg wiederholt gesungen werden, betten sie sich in das Bewusstsein und die Frömmigkeit der Gläubigen ein. Ich werde wohl gerade dieses Publikum der Hymnologischen Gesellschaften von all

diesem nicht überzeugen müssen! Proprien sind im Vergleich dazu unpopulär, und das wird sich wahrscheinlich nie ändern.

Nach dieser ausführlichen Diskussion von Argumenten pro und contra Proprien bin ich jetzt in einer Position, um das zentrale Problem zu benennen. Wir haben zwei breite Kategorien von Wahlmöglichkeiten für gesungene liturgische Texte verfügbar: Antiphonen und Kirchenlieder. Eine der beiden ist passend, die andere populär. Antiphonen sind passend, aber nicht beliebt; Kirchenlieder sind beliebt, aber nicht passend. Unterschiedliche Faktoren – geschichtliche, theoretische und kulturelle – sind verschmolzen und machen es schwer, das Ziel des zweiten Vatikanums zu erreichen, das Passende und das Populäre, die authentische liturgische Tradition und die Menschen zusammenzubringen. Unser Problem kann auch positiver und wirksamer formuliert werden: Wie können wir unsere Proprien populärer machen? Und wie können wir unser beliebten Lieder passender machen? Mit dieser Aussage wende ich mich dem dritten Teil meines Beitrags zu.

C. Auswirkungen auf gesungene Texte im Gottesdienst

In diesem letzten Abschnitt werde ich kurz einige Wege vorstellen, um Proprien beliebter zu machen; anschließend werde ich mich dem zweiten Thema zuwenden, beliebte Kirchenlieder liturgischer zu gestalten – vielleicht sogar als Propriumslieder.

1. Proprien beliebter machen.

Selbst wenn es aus all den Gründen, die ich aufgelistet habe, unklug erscheint, den Liedgesang durch die alleinige Verwendung von Proprien zu ersetzen, sollten wir dennoch wenigstens versuchen, die Verwendung von Proprien, wenn auch nur ein klein wenig, zu erhöhen. Ich glaube, dass es sich hier um eine dringende Aufgabe und ein lobenswertes Ziel handelt. Ich schlage vor, dass wir mehr Proprien verwenden und dass wir dafür bei unseren Leuten einstehen. Wir müssen Kantoren und Chöre ermutigen, die lateinischen Proprien zu singen, oder Proprien in englischer Gregorianik, oder englische Proprien in einer Vielfalt musikalischer Stilrichtungen. Selbst wenn wir nicht nur ausschließlich Proprien verwenden, müssen wir beginnen, sie öfter einzusetzen, so dass unsere Gemeinden auf dieses Element ihrer liturgischen Tradition aufmerksam werden.

Wenn Proprien populärer werden sollen, wird Information unumgänglich sein. Ich schlage vor, dass Schüler im Religionsunterricht das Psalterium häufiger studieren sollten, das Auswendiglernen von Psalmen, die oft in der Liturgie vorkommen, eingeschlossen. Ich schlage darüber hinaus vor, dass Prediger öfter über den Antwortpsalm oder einen anderen Psalm aus der Liturgie des Tages sprechen. Schließlich und endlich zeigen uns diese Psalmen

häufig das österliche Geheimnis und die Botschaft des Evangeliums vom Tod unseres Herren, seiner Auferstehung und glorreichen Himmelfahrt.

2. Das Beliebte korrekt machen: zu einer Reform von liturgisch korrekten Kirchenliedern hin.

Das bereits eingangs erwähnte römische Dokument „*Liturgiam authenticam*“ sieht eindeutig eine massive Reform von liturgischen Kirchenliedertexten vor, unter der Aufsicht der Bischöfe und Roms. Wenn diese Reform verwirklicht wird (was vielleicht oder vielleicht auch nicht geschehen wird), könnten die Auswirkungen für den katholischen Gottesdienst einen Kahlschlag bedeuten. Als Erstes, in Nr. 60, verlangt das Dokument die Abschaffung aller liedmäßigen Paraphrasen von liturgischen Texten, wie z.B. für *Gloria* oder *Sanctus*. Diese Forderung zu erfüllen, wird sich für die anglophonen Katholiken als nicht schwer herausstellen, da wir ohnedies nur wenige dieser Versionen haben, und diese sind nicht besonders populär oder weit verbreitet.²⁵ Für deutsch- oder slawischsprechende Katholiken jedoch bedeutet diese Forderung die Entfernung der so weit verbreiteten wie auch beliebten Singmessen.²⁶ In Nr. 108 lesen wir dann, dass die Kirchenliedtexte, die bei der Messe gesungen werden, „von hinreichend fester Gestalt sein sollen, so dass im Volk eine Verwirrung vermieden wird.“ Halten wir fest, dass das Dokument davon ausgeht, dass die Kirchenliedtexte bei der Messe gesungen werden sollen. Es fordert keinesfalls die Verwendung von Proprien oder ermutigt sie gar. Kirchenlieder sind da, um zu bleiben. Die nationale Bischofskonferenz soll „... die erforderliche Arbeit den zuständigen nationalen oder diözesanen Kommissionen und anderen Fachleuten übertragen, um eine Direktorium oder eine Sammlung der für den liturgischen Gesang bestimmten Texte herauszugeben.“ Dieses Verzeichnis muss nach Rom zur Rekognition gesandt werden. Dies stellt eine massive Neuerung in der katholischen liturgischen Geschichte dar. Zum ersten Mal in der Geschichte der amerikanischen katholischen Kirche werden volkssprachliche Liedtexte kanonisch werden: Teil einer offiziellen Sammlung, genehmigt von den Bischöfen und von Rom. Ich hoffe, das Liturgiker und Musiker diesen Auftrag als das sehen können, was es ist: nicht so sehr eine rechtliche Einschränkung gesetzt von der Hierarchie in einem Machtspiel, sondern viel eher eine Förderung von geschichtlichen Grenzstein-Zeichen des kirchlichen und liturgischen Status von Gemeindegesang. Jetzt, zum ersten Mal nach Jahrhunderten, werden wir

²⁵ Einzelne rare Beispiele für strophische Paraphrasen sind die Liedfassungen des *Gloria in Worship, Third Edition* (Chicago: GIA Publications, Inc., 1986) Nr. 518 und 542.

²⁶ Es ist schlichtweg unvorstellbar, aus den Gottesdiensten in Österreich und Süddeutschland die deutsche Messe von Michael Haydn „Hier liegt vor deiner Majestät“ oder die deutsche Messe von Franz Schubert „Wohin soll ich mich wenden“ zu entfernen.

sorgfältig bei den muttersprachlichen Texten der Gemeinde aufpassen, genauso wie bei den Texten und Übersetzungen des Messbuches und Lektionars.

Vielleicht wird Nr. 108 von *Liturgiam authenticam* nie durchgeführt werden. Dieser äußerst revolutionäre Auftrag von Rom blieb weitgehend unbeachtet bei den katholischen Kirchenmusikern der USA. Ich sehe keine Anzeichen dafür, dass unsere Bischöfe begonnen haben, ein Direktorium für Kirchenliedtexte zu formulieren. Dabei sind schon zwei Jahre von der Fünfjahresfrist vergangen. Vielleicht wollen unsere Bischöfe gar nichts vorlegen, vielleicht wird Rom auch nicht darauf bestehen, vielleicht wird die ganze Sache vergessen werden. Das aber, so glaube ich, wäre eine Schande. Zum Schluß dieses Referats will ich nachsinnen über eine Umsetzung von *Liturgiam authenticam* Nr. 108.

Eine Umsetzung dieses Auftrags würde eine sehr ausgedehnte Diskussion unter Einbeziehung von sehr vielen Personen erfordern: Verleger, Herausgeber, Kleriker, Komponisten, Dichter, Musiker, Liturgiker, Hymnologen, Historiker, Theologen und so weiter, all das unter der aktiven Aufsicht der Bischöfe. Bevor ich einen umfassenden Vorschlag vorlege, wie meiner Hoffnung nach dieser Prozess in Gang kommen soll, will ich mich lieber darauf beschränken, eine Reihe von Fragen zu stellen. Hinter all diesen Fragen stehen die Argumente zu Gunsten des Propriums, wie ich sie im ersten Teil meines Referats formuliert habe. Wenn die Proprien wegen all der genannten Gründe eine gute Sache sind, dann frage ich: wie kann unser Kirchenlied an einigen der positiven Merkmale der Proprien teilhaben? In der Tat, wie kann unser populäres Kirchenlied mehr Propriumscharakter bekommen? Ich stelle 10 Fragen:

1. **Geltungsbereich:** Wird dieses Direktorium der Kirchenliedtexte erschöpfend sein, so dass diese Texte die einzig erlaubten Kirchenlieder im englischsprachigen Gottesdienst sein werden? Oder wird das eine Liste von approbierten/ vorgeschlagenen Kirchenliedern sein, welche andere Liedertexte nicht ausschließen?
2. **Versionen:** Welche Versionen eines Liedtextes werden ausgewählt und nach welchen Kriterien? Werden die ursprünglichen Formen der Texte bevorzugt werden, oder werden liturgische/ theologische Kriterien spätere Versionen vorschlagen, oder werden sogar weitere Revisionen von gut bekannten Fassungen gefordert? Bleibt archaische Sprache oder wird sie geändert?
3. **Inklusive Sprache:** Werden Änderungen älterer Kirchenliedtexte im Sinne einer „menschlich-inklusive“ Sprache erlaubt oder verboten werden?
4. **Textliche Quellen:** Welche liturgischen und poetischen Quellen werden herangezogen werden? Metrische Psalmen? „verchristlichte“ Psalmen? Lateinische Offiziumshymnen in Übersetzung? Gedichte nicht-katholischen Ursprungs?
5. **Verhältnis zu den Propriumstexten:** Werden Kirchenliedtexte bevorzugt, wenn sie den Inhalt von Propriumsantiphonen wiedergeben? Wird man versuchen, solche Kirchenliedtexte zu finden

oder neu zu schaffen? Wird eine abschließende doxologische Strophe allgemeiner Brauch werden, wie es z.B. der Introitus nahe legt?

6. **Verhältnis zur Liturgie:** Werden Kirchenliedtexte ausgewählt, weil sie liturgische Themen in einer Weise artikulieren, wie es die Proprien nicht tun? Nach welchen liturgischen Kriterien? Wird ein Verhältnis zu den Lesungen beachtet werden? Ist es wünschenswert, Texte zu haben, die deutlich (mehr als die Proprien) christologische und sakramentale Themen ansprechen?
7. **Quellenapparat:** Wird es gefordert/ gefördert/ erlaubt, dass umfassende bibliographische Informationen zu den Kirchenliedtexten gegeben werden, wie dies zum Standard bei den meisten katholischen liturgischen Hilfen der USA geworden ist? Oder wird die alte liturgische Tradition der Anonymität wieder entdeckt werden?
8. **Strophenauswahl:** Wie viele Strophen sind für den liturgischen Gebrauch erforderlich? Werden Kirchenliedtexte von unterschiedlicher Länge sein, in der Art von auswählbaren Psalmversen wie in den Proprien? Welche Strophen können ausgelassen werden? Mit welcher Begründung?
9. **Melodien:** Wird es vorgeschlagen, dass bestimmte Kirchenliedmelodien zu bestimmten Texten verwendet werden sollen, oder wird dies angeordnet werden?
10. **„Properisierung“:** Wird jedem Kirchenliedtext ein eigener liturgischer Ort zugewiesen werden? Wie spezifisch? Nach Kirchenjahreszeiten? Nach liturgischen Tagen? Nach liturgischen Funktionen (z.B. Eröffnungsgesang)?

Man kann sehen, wie Furcht einflößend diese Aufgabe ist! Man kann sehr leicht sehen, warum die Nr. 108 von *Liturgiam authenticam* möglicherweise niemals umgesetzt werden wird. Es würde sehr viel leichter sein, diese Aufgabe zu vermeiden, und sich nicht zu quälen mit dem Schaffen einer „kanonischen“ Hymnodie. Das würde aber ein Fehler sein. Wenn wir unsere Kirchenliedtexte standardisieren, und wenn wir sogar spezifische Kirchenliedtexte spezifischen Tagen zuweisen, dann geben wir unserem Gemeindegesang die große Chance, eine *passende* Hymnodie zu sein!

(Übersetzung: Jeremias Prassl)

Michael Saward

Die *Jubilate* Story

Vierzig Jahre Liederschaffen und Publizieren

Es ist mir ein großes Vergnügen, an dieser Stelle über die Geschichte der *Jubilate*-Lieder zu berichten. Schließlich verbindet mich eine vierzigjährige Zusammenarbeit mit dieser Gruppe von Liedermachern und Musikern; in ihrer jüngeren Vergangenheit war ich sogar ihr Vorsitzender.

Im Folgenden möchte ich die Geschichte der *Jubilate*-Lieder skizzieren. Einen ausführlicheren Bericht findet man in einem fünfzig Seiten starken Heft in englischer Sprache. Eine deutsche Ausgabe gibt es leider nicht. Der Text ist nach britischer und nicht amerikanischer Orthographie. Dieses Heft enthält außerdem den ungekürzten Text des beliebtesten *Jubilate* Liedes, „*Christ triumphant*“, einschließlich der Melodie. Die Rechte zu einer eventuellen Aufführung sind bei Hope Publishing, unserer amerikanischen Vertretung, einzuholen. *Jubilate Hymns Ltd.* verwaltet unsere Copyrights in Großbritannien, Europa und dem Großteil der restlichen Welt. Die Adresse finden Sie in dem Heft. Und nun zur *Jubilate* Story.

„*Jubilate everybody*“ war der Titel eines Liedes, einer Version von Psalm 100, der verstorbene Michael Perry in den frühen 1970er Jahren verfasste. Bei der Einführung des Gesangbuches *Psalm Praise* in London September 1973 war es das erste Stück, dem allgemeiner Beifall seitens der großen Zuhörerschaft gezollt wurde. Deshalb schlug ich dann im Jahr 1980 dem *Psalm Praise-Team* vor, sich *Jubilate Hymns Ltd.* zu nennen, was auch geschah.

Bereits in den 1940er und 1950er Jahren ließ sich Musik im Gottesdienst am Besten als festgefahren kennzeichnen. Plötzlich, in den Jahren 1954-55, kam die „Pop“-Welt auf den Plan. Viele Jugendliche in den Jugendgruppen der Church of England wollten neue, lebhaftere und zündende christliche Musik. Von ihren Pfarrern waren fünf in London tätig - Michael Baughen, Timothy Dudley-Smith, Jim Seddon, Richard Bewes und ich. Dies war der Hintergrund für unsere ersten Lieder.

Während der vorangegangenen 30 Jahre waren sehr wenige *hymns* (Kirchenlieder; wegen gelegentlicher Unterschiede gegenüber dem deutschen Gebrauch dieser und der später genannten Kategorie „*Songs*“ wird im Folgenden durchwegs „*hymns*“ beibehalten) geschrieben worden, obgleich etwas später einige Liedermacher, u.a. Albert Bayly, Sydney Carter, Patrick Appleford, Geoffrey Beaumont und eine schottische Gruppe mit Sitz in Dunblane, bereits an der Arbeit waren. Auch Basil Bridge schrieb sein erstes Lied 1962.

Tatsache ist aber, dass 1969 Baughen und die anderen Liedermacher bereits 55 Texte, 47 Melodien, 18 *hymns* mit Text und Melodie, 13 Liedübertragungen (zumeist aus dem Deutschen) und 62 Melodiesätze verfasst und veröffentlicht

hatten. Alle waren in *Youth Praise 1* (1966) und *Youth Praise 2* (1969) erschienen. Diese beiden Bücher wurden in mehr als einer Million Exemplaren von Ausgaben mit Text und Noten verkauft. Der Initiator war Michael Baughen.

Youth Praise 1 wurde am 5. März 1966 in der Methodist Central Hall in Westminster einem vollen Haus von 2.500 begeisterten Jugendlichen vorgestellt. Baughen schrieb nachher, „jeder Platz war besetzt“ und „die Atmosphäre wie elektrisch geladen“ gewesen. Das erste Lied war „*Christ triumphant*“ (zu Baughens Melodie), die sich laut Bewes „damals dem Bewusstsein eingepägt“ habe. Es war, als ob es „eine neue Stimmung widerspiegelte“. In ihrem Leitartikel sprach die Zeitschrift *The Church of England Newspaper* (CEN) von „einem triumphalen Abend“. Drei Jahre später wurde *Youth Praise 2* am 29. November 1969 an zwei Abenden in der Royal Albert Hall vorgestellt. Mehr als 10.000 Menschen waren zugegen, was die CEN als „Totalausverkauf“ bezeichnete, zumal „Schnee, Eisregen und der ärgste Tag des Winters“ niemand abhalten konnte. Die Zeitschrift *Leadership Today* beschrieb die beiden *Youth Praise* Einführungen als „phänomenal für ihre Zeit“.

Aus diesen beiden Büchern (mit insgesamt 299 Nummern) erschien Dudley-Smiths „*Tell out my soul*“ (1961) weltweit in mehr als 200 Gesangbüchern und mein eigenes „*Christ triumphant*“ (1964) in mehr als 100. Beide werden regelmäßig über das öffentliche Radio- und Fernsehnetz in Britannien gesendet und gehören zum Repertoire der meisten großen Kathedralen. „*Christ triumphant*“ wurde sogar als musikalische Untermalung für „*Eastenders*“, eine der populärsten Seifenopern des Landes, verwendet.

Obwohl ich den Text von „*Christ triumphant*“ ursprünglich zur Melodie ANGEL VOICES von William Henry Monk (1823-1889) geschrieben hatte, hat Baugher sofort einen sehr populären neuen Satz dafür komponiert. Etwa 16 Jahre später komponierte John Barnard die Melodie GUITING POWER [so genannt nach einem kleinen Dorf in England], die sehr bald vorgezogen wurde. Von da an waren seine Musik und mein Text die populärste Kombination aller *Jubilate*-Lieder.

Es ist daher nicht überraschend, dass das *Jubilate* Team – in seiner anfänglichen Zusammensetzung – nicht sehr erfreut war, wenn die Bezeichnung „*The Hymn Explosion*“ auf andere Liedermacher, die erst fünf Jahre später auf den Plan getreten waren, angewendet wurde (wie es George H. Shorney von Hope Publishing bei der HSA Tagung 1988 tat)! Niemand würde die Qualität und Bedeutung der Arbeit von Fred Pratt Green, Brian Wren und Fred Kaan in Frage stellen. Sie haben zweifellos großartige und unvergessliche Lieder geschaffen, aber bei allem Respekt muss doch gesagt werden, dass das Baughen-Team bereits an die 100 Stücke (Texte, Melodien, Übertragungen und Sätze) veröffentlicht hatte und enorme Verkaufsziffern verzeichnen konnte, bevor auch nur ein paar der ihren erschienen waren. Es liegt mir ferne, ihre Bedeutung zu schmälern. Ich möchte nur andeuten, dass es vielleicht korrekter wäre, das „Vor-*Jubilate*“-Team zumindest als gleichwertigen Partner in der sogenannten „*Hymn Explosion*“ zu erwähnen.

Als nächstes kam *Psalm Praise* am 14. September 1973 heraus. Am 17. September begannen verschiedene Mitarbeiter zusammen mit einem Chor von 40 jungen Männern und Frauen das Buch in vollbesetzten Kirchen und Kathedralen im ganzen Land vorzustellen. Am letzten unvergesslichen Abend in London, als der ganze Raum „wie mit Elektrizität geladen“ war, gab der erschöpfte Chor zwei Stunden lang sein Allerbestes, als sie 40 Nummern zu dröhnendem Beifall vorführten. Ray Short, einer der Produzenten von der Religionsabteilung des BBC, sagte nachher: „Ihr habt den [metrisch gesungenen] Psalmen das Korsett abgenommen!“ Der Verkauf blühte.

Vor nicht langer Zeit sagte Baughen von *Psalm Praise*, dass er es noch immer für das beste Buch der Gruppe hielt. Das beruhte zum Teil darauf, dass kein Text oder Melodie aufgenommen wurde, ohne der oft scharfen Kritik des Teams unterzogen zu werden. Ich erinnere mich lebhaft, wie einem hochgeschätzten Liedermacher einmal bei einem Durchgang mehr als 20 Texte zurückgewiesen wurden und er trotzdem ein zufriedenes, wenn auch gedämpftes Mitglied des Teams blieb. Ich bezweifle, dass anderswo ein Liedermacher jemals so etwas wie den *Jubilate* „Drill“ intensiver Schulung durchmachen musste. Innerhalb von drei Jahren verfasste das *Psalm Praise* Team insgesamt 87 Texte, 97 Melodien und 22 Sätze.

Steve James, der jetzige Vorsitzende von *Jubilate*, bemerkte, dass *Psalm Praise* „den Kirchgängern die Augen dafür öffnete, dass den Psalmen wieder Leben eingehaucht werden konnten“.

Bereits vor der Einführung von *Psalm Praise* fasste das Team die Möglichkeit ins Auge, ein neues Kirchengesangbuch herauszubringen. Es sollte „das erste große Gesangbuch der neuen Zeit“ werden. In den Kirchen war bereits die Forderung nach zeitgerechten Bibeln und Liturgien laut geworden, wobei die „you“ Pronomina die alten „thee“ und „thou“ Versionen ersetzen sollten. Auch ein drittes Element bedurfte der Revision, nämlich „der altmodischste Teil des Gottesdienstes“, das Kirchenlied mit seiner „unredigierten Sprache“.

Sieben Mitglieder des *Psalm Praise*-Teams kamen am 7. Februar 1974 zusammen, um die Sache weiter zu führen. Dudley-Smith legte schriftlich vier Anliegen vor, die allerdings allgemeingültig für alle Gesangbuchprojekte waren. Da er aber gerade zum Archidiakon in Norwich ernannt worden war, war es zweifelhaft, ob er Zeit haben würde, den Besprechungen in London beizuwohnen.

Die vier Anliegen waren: 1. Wäre ein Beilageheft nicht einem neuen Gesangbuch vorzuziehen? – 2. Würde das *Psalm Praise*-Team wirklich der Aufgabe eines solchen Gesangbuches gewachsen sein? – 3. Wäre es nicht besser, Dichter und Redakteure zu trennen, besonders, wenn neues Material aufgenommen werden sollte? – 4. Es war unratsam, als Redakteur mitbeteiligt zu sein, wenn seine eigenen Texte in Betracht gezogen würden.

Die Sitzung im Februar traf einige prinzipielle Entscheidungen. Dudley-Smiths Ausstieg wurde sehr bedauert. Baughen entschied sich seinerseits wegen seiner Verpflichtungen in der All Souls Gemeinde nur als „beratender

Redakteur“ zu fungieren. Wilson sollte deshalb mit einem Mitarbeiterstab von sieben die Musik-Redaktion machen und ich die Texte mit acht Mitarbeitern. Wir beide würden die Hauptverantwortung für das Projekt tragen. Baughen würde als allgemeiner Konsulent die letzten Stadien zusammen mit den beiden Redakteuren die endgültigen Entscheidungen betreffs Format und Inhalt, Titel und Verleger des Buches koordinieren.

Man beschloss, dass ein neues umfassendes Buch innerhalb von vier bis fünf Jahren herausgebracht werden sollte, mit etwa 400 bis 500 Nummern der besten alten *hymns* nach Möglichkeit in heutigem Englisch, dem besten bereits bestehenden neuen Material und neu in Auftrag gegebenen Liedern. Die Musikarbeitsgruppe sollte ihrerseits das beste alte, das bereits existierende neue und neu geschaffenes Material untersuchen. Es wurde aber bald klar, dass fünf Jahre zu optimistisch waren. In Wirklichkeit dauerte der Vorgang mehr als neun Jahre. Die Textarbeitsgruppe verbrachte 71 Tage mit Sitzungen, um etwa 1200 Texte in neun verschiedenen Kategorien zu bearbeiten. Die neuen Texte wurden der Arbeitsgruppe ohne Autoreangaben vor den jeweiligen Sitzungen vorgelegt. Die Beurteilung in drei Kategorien – „akzeptabel“, „nicht akzeptabel“ und „möglich“ – musste im Voraus eingeschickt werden.

Die Liste der existierenden traditionellen *hymns* bestand aus solchen, die normalerweise und regelmäßig in Ortsgemeinden gesungen wurden. *Hymns*, die kaum gesungen wurden, kamen nicht in Frage. Die Umsetzung alter Texte in heutiges Englisch stellte sich als problematisch heraus. Eine kleine Anzahl von „*Golden Oldies*“ hatten Anfangszeilen und erste Strophen, die mehr oder weniger sakrosankt waren, weitere Strophen dagegen gestatteten Änderungen. Die große Mehrzahl der traditionellen *hymns* jedoch ließen sich unauffällig redigieren.

Eine prinzipielle radikale Revision war nie das Ziel. Trotzdem mussten die alten Personalpronomina „*thee*“ und „*thou*“ wegen einer Übereinstimmung mit den modernen Bibelübersetzungen und Liturgien durch „*you*“ ersetzt werden. Dadurch fielen die alten Endungen „-*est*“ und „-*eth*“ weg, was neue Bereimungen an manchen Zeilenenden erforderte. Beide Formen der Pronomina innerhalb ein- und desselben Liedes zu verwenden, wäre ein unakzeptabler Anachronismus gewesen. Ebenso wenig konnte man das Gestrüpp archaischer Ausdrücke, übertriebener Bilder und falscher Reime ignorieren. Einige Schreckensbeispiele aus dem Gesangbuch *Hymns Ancient & Modern* wurden hervorgehoben, wie „*this life he disesteemeth*“ und „*twixt us and thee, our bosom guest, be but the veil withdrawn*“. Das Erstere klang wie eine der Alternativen in Hamlets Monolog „Sein oder Nicht Sein“, und Letzteres beschwor das Bild Salomes herauf, wie sie den siebenten Schleier fallen lässt. Ein weiteres Beispiel war die Zeile über jene, die „*grope in faithless strife*“, was Vorstellungen von gewaltsamem Ehebruch aufsteigen lässt. Die Arbeitsgruppe weigerte sich, solchen unsingbaren Unsinn in Betracht zu ziehen.

Das zu Beginn erwähnte Heft enthält einen Bericht über die Bearbeitung des sehr beliebten Liedes „*Bright the vision that delighted once the sight of Judah's*

seer". Hier kann ich nur erwähnen, dass acht Jahre lang daran gearbeitet wurde, ein halbes Dutzend Alternativlösungen überlegt wurden und schließlich ein Kompromiss geschlossen wurde. Es ist ironisch, dass viele freikirchliche Gesangbücher die erste Strophe ganz auslassen, während das Lied in amerikanischen Kirchen größtenteils unbekannt ist. Ian Bradley hält es für eines der Lieder, die in jedes respektable moderne Gesangbuch gehören.

* * *

Beim Durchforschen jedes zugänglichen Nachtragsbandes nach neuen Texten unserer Zeit stellte es sich heraus, dass die Qualität sehr unterschiedlich war. Einige gute Lieder von Pratt-Green, Wren, Kaan, Bridge, Burns, Cosnett, Gaunt, Foley, Quinn und Connaughton wurden aufgenommen, aber die Mehrzahl war entweder „zu modisch“ oder einfach schlechte Dichtung. Viele der Ersteren sind bereits wegen der Kurzlebigkeit ihrer Popularität verschwunden.

Der bei Weitem größte Teil des Materials kam von neu geschaffenen Liedern. Mehr als eintausend trafen bei mir aus aller Welt ein. Die meisten waren sehr schlecht. Viele waren offensichtlich für die 1870er und nicht die 1980er Jahre geschrieben. Dem gegenüber standen die „Beton“- oder „Protest“-Lieder. Ich erinnere mich gut an eine Bemerkung von Christopher Idle (der hauptsächlich in Innenstadt-Gemeinden gearbeitet hatte), dass die Verfasser solcher Texte gewöhnlich in bequemen Vororten lebten, und dass den Bewohnern von Betonhochhäusern nichts ferner lag, als von solchen Gebäuden zu singen, wenn sie schon einmal in die Kirche gingen.

Mein erster Durchgang durch die eintausend neuen Texte erbrachte 465 Nummern, die ich der Arbeitsgruppe vorlegte, wovon wieder 150 neue *hymns* nach vielen Revisionen seitens der Autoren angenommen wurden. Jede der 465 war durch die „anonyme“ Phase gegangen, ein wichtiges Element unserer Philosophie, wodurch *Jubilate* wahrscheinlich einmalig ist. Später wurde die Kritik laut, dass zu viele der neuen *hymns* von Mitgliedern der Arbeitsgruppe verfasst waren. Das war sowohl richtig wie auch falsch. Richtig, denn, abgesehen von Dudley-Smith, der nicht mehr der Arbeitsgruppe angehörte, war ein großer Prozentsatz der Lieder von Idle, Perry, Seddon und mir. Falsch, weil diese Texte denselben anonymen Durchgang mitmachen mussten und viele genau so abgelehnt wurden wie hunderte andere „unbekannte“ Stücke.

Ich bin noch immer davon überzeugt, dass der Qualitätsmaßstab, der während der *Psalm Praise*-Ära aufgestellt worden war und der Vorgang des Neuschreibens im Laufe von sechs oder sieben Jahren unter strenger Überprüfung seitens der Arbeitsgruppe, es möglich gemacht haben, Material zusammenzubringen, das weit über dem Niveau anderer neuer *hymns* stand. Mehr als die Hälfte meiner eigenen Texte wurden abgelehnt. Es wäre interessant, das Verhältnis aufgenommener Texte mit und ohne das Prinzip der Anonymität zu vergleichen. Wie hätten die beiden anglikanischen „Familien“ der Gesangbücher von *Hymns Ancient & Modern* und *English Hymnal* dabei

abgeschnitten? Vielleicht sollten die Methodisten eine ähnliche Untersuchung mit den Brüdern Wesley anstellen.

Die Arbeit der Muskarbeitsgruppe entwickelte sich rasch. Bei der Zusammenarbeit von Autoren und Komponisten gab es immer eine gewisse Spannung, weil in der Entstehungsgeschichte eines Liedes der Text der Musik gewöhnlich vorausgeht. Die acht Mitglieder schrieben fast 150 Melodien (Warren: 39, Barnard: 37, Tredinnick: 35, Wilson: 12, David Iliff: 10, David Peacock: 9 und Strover: 6). Wenn man die zehn Lieder von Baughen dazuzählt, so sind es etwa 160.

Außerdem wurden 46 Texte von Dudley-Smith angenommen. Obgleich nicht mehr Mitglied der Arbeitsgruppe, war er sich als Autor immer bewusst, wieviel er von [dem *Jubilate* Gesangbuch] *Hymns for Today's Church* profitiert hatte. Mit einem Wort, der Beitrag dieser Dichter und Komponisten zum Inhalt dieses Buches war beachtlich.

Gegen Ende 1979 boten sich Hodder & Stoughton an, das neue Buch zu verlegen, was Baughen mit Freude entgegennahm. Ich hatte bereits im Februar „*Jubilate Hymns Ltd*“ als Namen für die Gesellschaft unterbreitet und schlug jetzt als Buchtitel *Hymns for Today's Church* vor. Beides wurde angenommen. Dazu wurde die uneigennützig Treuhandgesellschaft „*Jubilate Charitable Trust*“ eingerichtet, um die Einkünfte der Gesellschaft zu verwalten.

Hodder legte dem Verlagslektor ein Probeexemplar vor, der es als eine hervorragende Sammlung voll biblischer Kraft beurteilte, in der viel Material aus früheren Gesangbüchern gerettet wurde. Auch wäre das neue Material von überraschend hoher Qualität. Die sorgfältige Arbeit von *Jubilate Hymns* wäre durchgehend evident und lobenswert. Er meinte, es gäbe jeden Grund zu hoffen, dass die Veröffentlichung dieses Buches einen wesentlichen Einfluss auf die christliche Szene machen würde.

Jeder der drei Redakteure schrieb ein Vorwort über sein eigenes Arbeitsfeld. Als konsultierender Redakteur erwähnte Baughen das große Engagement der Text- und Musikteams unter ihren beiden Vorsitzenden und die sorgfältige Revision der Texte, das Resultat von neun Jahren harter Arbeit. Wilson wies darauf hin, dass seine Arbeitsgruppe 40 Gesangbücher und mehr als 3000 Melodien geprüft, singbare und zugängliche neue Melodien und mehr als 50 Oberstimmen, neue Sätze und Fauxbourdon in Auftrag gegeben hatte. Mein eigenes Vorwort war naturgemäß länger wegen der Erklärung der Textrevisionen und einer Empfehlung von Christopher Idles *Hymns in Today's Language* (*Grove Booklet* Nr. 81), das gerade herausgekommen war und die Revisionsgrundsätze für ältere *hymns* beispielhaft vertrat.

Die Reaktion auf unser Gesangbuch war stark geteilt. Weltliche Rezensenten waren heftig dagegen, allerdings waren ihre Begründungen oft nicht stichhaltig, ihre Fachkenntnisse gewöhnlich mangelhaft und ihre Äußerungen häufig unbegründet.

Auch kirchlich und hymnologisch orientierte Rezensenten waren geteilter Meinung, aber ihre Kritik war der Beachtung wert. George H. Shorney äußerte

sich einige Jahre später vor der britischen Hymn Society, dass *Jubilate* Hymns mit ihren Änderungen alter tradierter und beliebter *hymns* bahnbrechend gewesen sei. Er vermutete, dass diese Revisionen in den USA bereitwilliger aufgenommen wurden als daheim in England und dass im Vergleich zur Liturgie *hymns* im Allgemeinen archaische Sprache und Metaphern beibehalten hätten, was ihre Bearbeitung dringend notwendig machte.

Die Revision der veralteten Sprache schaffte es in die Schlagzeilen. Jene Kritiker, die *Jubilate* angriffen, verrieten nur ihre Ignoranz einer langen Revisionsgeschichte. Percy Dearmer schätzte, dass einige unserer erfolgreichsten *hymns* das Resultat beträchtlicher Änderungen seien. Cyril Taylor stimmte mit ihm darin überein, dass „seelsorgerliches Redigieren“ viel zum Erfolg von *Hymns Ancient & Modern* beigetragen hätte. Unkenntnis der Textgeschichte bekannter Kirchenlieder ist weitverbreitet. Die richtige Version ist immer die, die man „in der Schule gesungen“ hatte.

* * *

Ein klassisches Beispiel einer Revision ist „*Who would true valor see*“ von John Bunyan (1628-1688), welches von Dearmer radikal zu „*He who would valiant be*“ geändert wurde, wodurch Lehre und Bildersprache geändert und so für Gemeinden des 20. Jahrhunderts brauchbar gemacht wurden.

Viel wichtiger ist die Frage: „Haben sie es gut gemacht?“ Kein Mitglied von *Jubilate* wäre naiv genug zu meinen, dass wir alles immer richtig gemacht hätten. Wir haben einige peinliche Niete produziert. Wir schätzen, dass die Textarbeitsgruppe zwischen zwölf und fünfzehn Liedern aus den dreihundert, die wir „flicken“ wollten, verpatzt hat. Von diesen dreihundert sind inzwischen viele in aller Stille in neueren Gesangbücher rezipiert worden. In seiner Rezension in *The Hymn* (Oktober 1983) behauptete Austin Lovelace, dass die Revisionen von *Jubilate* teils erfolgreich, teils schrecklich und etliche „unsichtbar geflickt“ worden waren, so dass die Änderungen von den meisten gar nicht bemerkt würden.

In seiner Rezension für *The Anglican* (April 1983) äußerte sich Hugh McKellar etwas positiver über die Änderungen: „*Ich kann sehen, warum und wie geschickt sie es gemacht haben. Nie waren sie kapriziös oder mutwillig ... es gelang ihnen, die Texte in singbare Phrasen zu fügen. ... Es war ein mutiger und weitgehend erfolgreicher Versuch, einen Leerraum zu füllen, den ... englisch-sprachige Christen geschaffen hatten.*“

Zwei Zitate sind abschließend sicherlich von Interesse. Isaac Watts (1674-1748), der anerkannte Vater der englischen *hymn*, sagte einmal, dass dort, wo ein anstößiges Wort vorkommt, der Pastor oder Liturg ein besseres dafür einsetzen dürfe, denn in den öffentlichen Gottesdiensten sei man nicht an irgend jemandes Worte gebunden.

Besser bekannt ist die berühmte Klage von John Wesley (1703-1791), dass kein Redakteur in stande wäre, seine oder die Texte seines Bruder Charles zu

verbessern. Charles Haddon Spurgeon (geb. 1834) meinte dazu, diese Bemerkung sei das edelste Beispiel von Egoismus in Schwarz auf Weiß. Wesley hatte keine Scheu, die Texte von Watts zu ändern, wenn es ihm passte. Nur wenige Methodisten scheinen sich dieser Tatsache bewusst zu sein.

Dudley-Smith war nie ein Mitglied von *Jubilate* gewesen und hatte immer einige Zweifel über unsere Revisionsphilosophie gehabt. Trotzdem schrieb er im Jahr 2002, dass die vergangenen Jahre unsere Ziele gerechtfertigt hätten. Wir seien den Meisten voraus gewesen und hätten sie darauf aufmerksam gemacht, dass das Kirchenlied mit den Wandlungen in der Liturgie Schritt halten müsse. Abschließend stellte er fest, dass *Hymns for Today's Church* im Laufe der Zeit an Respekt gewonnen hätte. Bis Ende der 1990er Jahre wurden von den verschiedenen Ausgaben insgesamt eine Million Exemplare verkauft.

Nach den anstrengenden 1970er Jahren und den Streitigkeiten um *Hymns for Today's Church* brauchten die meisten Mitglieder von *Jubilate* eine Arbeitspause, und Anfang 1982 übergab Seddon seinen Stelle als Sekretär an Perry.

Die Perry-Ära begann fast sofort mit der Veröffentlichung von *Jesus Praise*, welches die sehr populären *Youth Praise* Bücher ersetzen sollte. Laut Perry war Baughen nicht besonders glücklich, als *Jesus Praise* erschien. Andere *Jubilate* Autoren baten uns dringend, *songs* (geistliche Lieder) „mit Gehalt“ zu schaffen als Gegengewicht für die Banalität vieler Gottesdienst-*songs*, die damals den Markt überfluteten.

Der Grund für die wachsende Spannung war die Befürchtung seitens des inneren Kreises der Textarbeitsgruppe, dass in diesem Buch ihre Meinungen größtenteils ignoriert worden waren und es infolgedessen Teil eines Publikationsprogrammes wurde, ohne auf genaue Richtlinien und Gutheißens seitens der Jahresversammlung zu warten.

Dagegen waren Perry und Peacock davon überzeugt, dass die alte Methode viel zu langsam und unpraktisch wäre, wenn sie ihr Ziel erreichen wollten. Zwischen 1982 und 1995 versuchten sie, etwa ein Dutzend Bücher an Verleger zu bringen. In seiner Korrespondenz mit Baughen teilte Perry seine Frustration seinen *Jubilate* Mitarbeitern laufend mit, was dann an Wilson und mich weitergeleitet wurde.

Die Spannung löste sich allmählich, als die Kreativität seitens Perry und Peacock zusammen mit Iliffs und Barnards Arbeit an Weihnachtsliedern in Gang kam. Es war eine sehr produktive Zeit für *Jubilate*. Die Liste aller Veröffentlichungen von Perry und Peacock enthielt *Church Family Worship*, *Carol Praise*, *Let's Praise 1*, *Songs from the Psalms*, *Hymns for the People*, *Let's Praise 2*, die zweite Auflage von *Hymns for Today's Church*, *The Wedding Book*, *Come Rejoice*, *The Dramatized Bible*; und zusammen mit Iliff *Carols for Today* und *Psalms for Today*. Schließlich brachten Peacock und Geoff Weaver *World Praise* in drei Auflagen heraus. Seit den Wesleys hat es in der Geschichte des Kirchenliedes wohl nie eine größere Produktivität gegeben.

Von diesen Büchern hatte wohl *Church Family Worship* den größten Erfolg. Es brachte eine Menge liturgisches Material, *hymns* und *songs*, Psalmen, Cantica,

Glaubensbekenntnisse und Gebete. Es war ideal for Gemeindegottesdienste und fand in Gemeinden mit regelmäßigen Familiengottesdiensten große Abnahme. Es war Perrys größtes Vermächtnis. Nach einer langen Krankheit verstarb er von allen betrauert im Dezember 1996.

Im Jahr 1991 wurde Peacock Perrys Nachfolger als Sekretär von *Jubilate* und bald danach Redakteur aller Bücher, die nach 1992 erschienen. *Jubilate* ist ihm sehr verpflichtet.

Die Spannungen lösten sich in den späten 1990er Jahren und bis 2000 hatten sich die Zweifel der breiteren hymnologischen Öffentlichkeit betreffs Textrevisionen vermindert. *Jubilate* hatte jedoch andere Schwierigkeiten. Einerseits gab es eine weitverbreitete Einstellung in gewissen evangelikalischen Kreisen (besonders bei den großen internationalen Kongressen), die dazu führte, dass eine große Anzahl ausgezeichnete neuer *hymns* oft zugunsten von Gottesdienst-*songs* ignoriert wurden. *Jubilate* als der Hauptverteiler solcher Lieder erlitt entsprechende Verluste.

Glücklicherweise gibt es seit Beginn des 21. Jahrhunderts Anzeichen, dass die mangelnde Gedankentiefe der *songs* endlich zugegeben wird. Graham Kendrick sagte neulich, dass die unverhältnismäßig große Anzahl von subjektiven *songs*, die zurzeit geschrieben werden, die Frage aufkommen läßt, in welchem Maße die weltliche Betonung von existentieller Erfahrung und individueller Erfüllung als Mittelpunkt des Lebens unsere Gottesdienste beeinflusst hat. Viele wichtige Glaubensfragen scheinen ganz ignoriert zu werden.

Zweitens wurden die Gesangbücher der historischen Freikirchen und der Church of England in den mehr traditionsgebundenen Gebieten den *Jubilate* Liedermachern gegenüber mehr rezeptiv, während das in den 25 Jahren vorher aus theologischen und kirchenpolitischen Gründen kaum der Fall gewesen war. Dudley-Smith, Idle und ich waren daran stark beteiligt.

Ein wichtiges Ziel der *Jubilate* Stiftung war es immer gewesen, bedürftige Gruppen zu unterstützen, die selbst fähig waren, jene Fachkenntnisse zu pflegen, zu lehren und zu verbreiten, die für ein Gedeihen des christlichen Kirchenliedes im neuen Jahrhundert erforderlich waren.

Im Herbst 1997 beschloss die Jahresversammlung ein neues Gesangbuch vorzubereiten, das *Hymns for Today's Church* ersetzen sollte. Dieselben allgemeinen Grundsätze wie für das erste Buch wurden festgelegt, nämlich getrennte Text- und Muskarbeitsgruppen und Anonymität der Liedermacher. Ein besonderer Unterschied war die Unterscheidung, die schon der Apostel Paul zwischen Psalmen, *hymns* [Lobgesängen] und *spiritual songs* [geistlichen Liedern] ([Kol. 3:16b] die Wissenschaftler sind sich über die Deutungen uneinig) gemacht hat, was eine weitere Arbeitsgruppe erforderte, die sich mit *songs* im Unterschied zu *hymns* beschäftigen sollte. Da *songs* für gewöhnlich nicht wie *hymns* konsequent einem festen Schema von Metrum und Reim folgen, würden die Kriterien für ihre Auswahl andere sein müssen. Im Enddurchgang würde das Buch einer thematischen Struktur folgen (ähnlich wie in vielen Traditionen) und jede Rubrik würde in *hymns*, Psalmen und *songs* unterteilt.

Nachdem bei der Jahresversammlung von 1998 fast ein Dutzend Titel in Erwägung gezogen worden waren, schlug ich *Sing Glory* vor, was auch akzeptiert wurde. Bald danach schrieb ich ein thematisches Lied, „*Sing Glory*“, als die erste Nummer für das Gesangbuch zu dem großartigen Te Deum von Charpentier. Es wurde in der Royal Albert Hall in der Gegenwart von George Carey, gewesenen Erzbischofs von Canterbury, uraufgeführt.

Unter dem Hauptredakteur Michael Baughen konstituierten sich die drei Arbeitsgruppen für *Sing Glory* um Texte, Musik und *songs*, mit mir, Iliff und Peacock als Redakteure.

Die Arbeitsgruppen untersuchten Material aus dem gewohnten Umkreis traditioneller Gesangbücher und Texte, Melodien und *songs* aus 14 konfessionellen und elf allgemeinen Gesangbüchern, sechs hymnologischen Zeitschriften, zwölf Liedsammlungen einzelner Autoren, 7 anderen Sammlungen, und 357 neue Texte. Zusätzlich schöpfte laut Peacock die *Song*arbeitsgruppe aus einer riesigen Anzahl Quellen.

Nach seinem Erscheinen wurde *Sing Glory* im Allgemeinen positiv beurteilt. Die Rezension in *The Church of England Newspaper* nannte es „das gegenwärtig beste Angebot“ und der Redakteur der *Baptist Times* meinte, dass es „einen Maßstab für alle zukünftigen Gesangbücher gesetzt hätte“. In der *Organists' Review* schrieb Derek Baldwin, dass die Anzahl erstklassiger Nummern mit wunderbaren neuen Stücken für das Repertoire seine Hauptstärke, und es eine Freude sei, hier einen Vorgeschmack des Himmels im Spielen und Singen zu bekommen, was ein hohes Niveau für Gottesdienst setzte, einfallreich und visionär war.

Die damalige Präsidentin der Britischen Hymn Society beglückwünschte die Redakteure, dass die meisten Änderungen viel akzeptabler wären als frühere Versuche. Bernard Massey drückte sich im *Hymn Society Bulletin* (Oktober 2000) allgemein positiv aus und nannte *Sing Glory* „ein großes und elegantes Schiff, das ein höchst wertvolles Quellenbuch sowohl für Texte als auch Musik sein würde“.

Nun noch einige Statistiken. In seiner kurzen Geschichte hatte *Jubilate Hymns* drei Vorsitzende. Der erste (1980-1999) war Michael Baughen, ehemaliger Bischof von Chester. Ich war der zweite (1999-2001) als ehemaliger Schatzmeister der St. Paul's Kathedrale [London], und der dritte (seit 2001) ist Steve James, Rektor der Bebington Parish Church on Merseyside.

Jubilate-Autoren haben sehr viele Lieder geschrieben, darunter Idle 300, Mowbray 200, Leckebusch 200, Perry 185, Wigmore 95 und ich 90. Was *songs* betrifft, so schrieb James 60, Idle 50 und Mayor 45. Etwa 120 Nummern wurden von anderen *Jubilate* Autoren geschrieben.

Die wichtigsten *Jubilate*-Komponisten sind Warren mit 125, Barnard mit 60, Wilson mit 48, Hoare mit 45, Baughen mit 36, Tredinnick mit 35, James mit 15 und Peacock mit 14. An *song*-Weisen hat Warren 80 geschrieben, James 60, Mayor 45, Tredinnick 25, Baughen 18 und Hoare 14. Etwa 85 weitere wurden von anderen *Jubilate* Komponisten verfasst.

Die Komponisten der Sätze waren hauptsächlich Peacock 303, Iliff 120, Weaver 84, Wilson 60 und Strover 25.

Schließlich gibt es jetzt einen *Jubilate website*, von David Iliff und Freunden entworfen (<http://www.Jubilate.co.uk>), mit 1500 Texten und 526 Melodien, alle von unseren Mitgliedern geschrieben oder komponiert.

Im Sommer 2002 wurden die führenden *Jubilate*-Liedermacher befragt, was ihrer Meinung nach der beste *Jubilate hymn*-Text, die beste Melodie und die beste Kombination von beiden sei. Die Wahl, die sich auf *Jubilate*-Liedermacher beschränken musste, fiel auf meinen Text „*Christ triumphant*“, John Barnards Melodie GUITING POWER als beste Melodie und beide zusammen als beste Kombination. Keine andere Nummer kam diesen auch nur nahe.

Die Beliebtheit von „*Christ triumphant*“, geschrieben 1964, wurde von einer Abstimmung der Hymn Society und Lesern von *Church of England Newspaper* bestätigt. Unter allen gegenwärtigen neuen *hymns* stand es an fünfter Stelle im Ersteren und sechster im Letzteren und war in beiden Fällen die einzige *Jubilate-hymn* in den ersten Sechs. Der verstorbene Dr. Lionel Dakers, ehemals Direktor der Royal School of Church Music hob es, zusammen mit der Melodie GUITING POWER as „gewiss eine der großen *hymns* unserer Zeit“ hervor und fügte hinzu, dass John Barnards großartige Melodie dem Text von Michael Saward wie angegossen passe. Der vollständige Text mit Melodie und Deskant sind in dem Geschenkheft enthalten. Vor Kurzem stellte einer meiner guten Freunde, Pfarrer Karl-Heinz Schönfeld, eine gelungene Übertragung ins Deutsche her. Die erste Strophe lautet:

Christ regiert, kann alles wenden,
Sieger, Heiland, Herr,
Hält auch uns in seinen Händen.
Singt zu seiner Ehr':
König, Herrscher weltenweit,
Dein Name bleibt
in Ewigkeit.

Sie können eine Abschrift des vollständigen Textes über folgende Adresse erhalten:

Pfarrer Karl-Heinz Schönfeld
Hermann-Löns-Straße 51
D-95032 Hof

Das BBC Programm „*Songs of Praise*“ verwendet „*Christ triumphant*“ regelmäßig und übertrug kürzlich auch drei seiner Strophen aus der Liverpool Kathedrale.

Was wird die Zukunft bringen? Unter Steve James, dem neuen Vorsitzenden von *Jubilate*, werden bereits ein oder zwei weitere Bücher geplant. Außerdem ist *Jubilate* dem Internet angeschlossen.

Unsere Richtlinien sind bekannt. Wir fördern „qualitätsvolle Texte zu qualitätsvollen Melodien“ und haben keinerlei Absicht, unser Niveau zu senken. Das Bestreben der *Jubilate*-Mitglieder geht jedoch nicht dahin, *Jubilate* an eine bestimmte Definition dessen, was „gut“ ist an Texten oder Musik, zu verpflichten. Was sie aber aufrechterhalten, ist ihre Überzeugung, dass Langlebigkeit im Gebrauch oder vorübergehende Popularität nicht genügend Grund sind, Psalmen, *hymns* oder *songs* anzunehmen oder abzulehnen. Qualität ist der Schlüssel zu unserer Philosophie.

Ein zweiter wichtiger Punkt ist das Spektrum von Themen und Inhalt. *Jubilate* hat nicht die Absicht, die Phantasie der Liedermacher einzuschränken, aber christlicher Gottesdienst muss nicht nur biblisch verwurzelt sein, sondern auch die Notwendigkeit von theologischer Substanz anerkennen.

Die Spannung zwischen Subjektivem und Objektivem besteht seit Beginn der christlichen Geschichte. Zeiten persönlicher Erbauung stoßen gegen dogmatische Definitionen an, oft als „heiß versus kalt“ karikiert. Graham Kendrick zitiert: „Sing mir deine *songs* und ich sage dir deine Theologie.“ Es ist wesentlich, dass christlicher Gottesdienst das richtige Gleichgewicht von Subjektivem und Objektivem aufrechterhält, von persönlicher Intimität und formeller Struktur. Zweifellos hat es Gruppen, Zeiten und auch Gesangbücher gegeben, die alles nur auf eine dieser Karten gesetzt haben. So wird es bei *Jubilate* nicht gemacht.

Von Anfang an, wie es das Vorwort zu *Sing Glory* sagt, ist der christliche Glaube ein singender Glaube gewesen. Die Kirche bringt ihren Gesang vor Gott, Vater, Sohn und Heiligen Geist. Das Wie mag je nach Zeiten und Kulturen unterschiedlich gewesen sein, aber es besteht doch sicher kein Zweifel, dass der dreieinige Gott jener ist, an den sich aller christliche Lobpreis richtet. Das war das Ziel, wofür *Jubilate* Hymns ins Leben gerufen wurde und das ist letztlich das Ziel seines gesamten Wirkens.

(Übersetzung von Hedwig T. Durnbaugh)

Toomas Siitan

Inkulturierung und Authentizität im baltischen evangelischen Gemeindegesang

Vor zwei Jahren hielt die IAH in Slowenien (in Ljubljana) ihre 21. Arbeitstagung mit dem Thema „Kirchenlied und nationale Identität“. Viel wurde dort über das Kirchenlied als ein Identitätssymbol diskutiert sowie über die kollektive Identität, die sich durch die Kirchenlieder erfährt. In demselben Jahr wurde in Tallinn das zehnte Erscheinungsjahr des neuen estnischen Gesangbuchs (1991) gefeiert mit einer Konferenz und auch mit einer Aufsatzsammlung in estnischer Sprache unter dem Titel „Wessen Lieder singen wir?“¹ Es entstand eine günstige Gelegenheit, um über die neue geschichtliche Situation des baltischen protestantischen Kirchengesangs nachzudenken. Auch wurden die Identitätsfragen des Kirchengesangs in Estland niemals zuvor so gründlich überlegt.

Wenn in Ljubljana über die nationale Identität im kirchlichen Gesang gesprochen wurde, so hatte man dabei immer zuerst das einheimische Text oder Melodienrepertoire im Auge. Für die baltische Geschichte des kirchlichen Gesangs liegt gerade hier ein Schmerzpunkt. Es sei hier eine kleine Statistik vorgeführt, wobei sich wohl nur die gegenwärtige Situation in Estland zeigt und nicht diejenige in Lettland (das vorwiegend katholische Litauen, welches auch nicht zu den ehemaligen evangelischen Ostseeprovinzen des Russischen Reichs gehört hatte, bleibt sowieso beiseite). Im 20. Jahrhundert hatte die evangelisch-lutherische Kirche Estlands zwei Gesangbücher:

1. Das ältere (*Uus lauluraamat* 1899) enthielt in seiner Erstausgabe lediglich 28 Texte estnischen Ursprungs, was von der Gesamtzahl der Lieder (635) nur 4,4 % ausmacht, und keine einheimische Melodie; etwas erweitert blieb dieses Gesangbuch in Estland bis 1991 im Gebrauch.
2. Das heutige evangelische Gesangbuch (*Kiriku laulu- ja palveraamat*, Tallinn 1991) enthält mehr einheimische Liedtexte (172, das entspricht 35,5 % der Gesamtzahl der Lieder), jedoch nur 31 einheimische Melodien.

Auffallend ist in einer flüchtigen Statistik nicht nur die geringe Zahl der einheimischen Kirchenliedmelodien, sondern auch, dass keine von diesen Melodien, sowie auch kein Text im unseren heutigen Gesangbuch von einem Komponist bzw. von einem Dichter stammt, der zu den wichtigsten und beliebtesten der estnischen Kulturgeschichte zu zählen wäre. Den überwiegenden Hauptteil unserer Kirchenlieder bilden also bis heute die Übersetzungen aus dem deutschen Liederschatz, die mit klassischen

¹ *Kelle laule me laulame?* [Wessen Lieder singen wir?]/ hrsg. von Ene Salumäe, [Tallinn] 2001.

Choralmelodien – größtenteils mit konservativen Varianten derselben mit ausgeglichener Rhythmik – gesungen werden. In einem Land, das sich kulturgeschichtlich als evangelisch-lutherisch erfährt und wo bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die deutsche Sprache kulturell dominierte, sollte diese Situation vielleicht nicht überraschend scheinen, jedoch erheben sich auch mehrere Fragen: beispielsweise, wie und ob überhaupt sich die nationale Identität in Estland mit dem evangelischen Kirchengesang verbindet. Und dem Thema der Tagung näher kommend: Was darf im evangelischen Kirchengesang in Estland und Lettland als „echt“, „eigen“ oder „authentisch“ bezeichnet werden.

Im Mai dieses Jahres erschien in Deutschland mein Buch über die protestantische Choralreform in den Ostseeprovinzen des Russischen Reichs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts,² welches zugleich als Dissertation an der Universität Lund eingereicht wurde. Der Hauptteil dieser Arbeit ist gerade den Problemen um die Inkulturierung des lutherischen Choralgesangs sowie um die werdende nationale und kulturelle Identität in Estland und Livland gewidmet. An der musikalischen Seite können wir diesen Prozess nach den Archivrechnen erst seit Ende des 18. Jahrhunderts verfolgen. Spannend verlief dieser Prozess aber lange Zeit auf zwei verschiedenen Ebenen: gefördert von der evangelisch-lutherischen Kirche und der Herrnhuter Brüdergemeine, die in den Ostseeprovinzen schon seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich aktiv war.

Die ersten Sendboten der Herrnhuter Brüdergemeine kamen schon 1729 nach Livland, nur zwei Jahre nach der Gründung der Gemeine in Herrnhut. Nachdem Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf selbst 1736 Livland besucht hatte, verbreitete sich das Herrnhutertum unter Letten und Esten rasch und hatte von Anfang an einflussreiche Förderer unter mehreren vom Hallischen Pietismus beeinflussten Geistlichen und auch im baltischen Adel. Schon im Jahre 1743 wurde jede Wirksamkeit der Brüdergemeine im ganzen Russischen Reich verboten. In den Ostseeprovinzen wurde sie erst seit 1817 wieder erlaubt. Heimlich ging die Tätigkeit der Brüder jedoch mit großem Erfolg weiter.

Die Esten und Letten fühlten am Anfang des 19. Jahrhunderts keine feste Zusammengehörigkeit mit der evangelischen Kirche, wo damals – und in Estland noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts – praktisch nur die Deutschen als Geistliche wirkten. Dagegen wurden aber die Bethäuser der Brüdergemeine zu Zentren des bäuerlichen geistlichen Lebens. In der Brüdergemeine wurden im baltischen Gebiet die Vorsteher, Ältesten und Vorsänger immer aus den Einheimischen gewählt. Von daher hatten die herrnhutischen Lesebücher für Bauern in der Volkserziehung eine sehr große Bedeutung. Sehr bedeutsam war für die Brüdergemeine das gemeinsame Singen, und die Tätigkeit der Herrnhuter begründete auch in den Ostseeprovinzen, besonders auf dem Lande, eine breite

² Toomas Siitan, *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*, studio • Verlag : Sinzig 2003, 326 S.

musikalische Bildung. Zur gleichen Zeit wirkten die Brüder aber mit ihrem religiösen Fanatismus und heftigem Kampf gegen Volksbräuche und Volksmusik in bedeutendem Ausmaß an der kulturellen Gleichschaltung der Bevölkerung mit.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren besonders die Landgemeinden der Ostseeprovinzen sehr gut mit dem Singen der Brüdergemeine vertraut. Die pietistische Liedtradition sowie der herrnhutische Gemeindegesang bestimmten später in großem Umfang auch den Ablauf der Choralreform in der evangelisch-lutherischen Kirche der Ostseeprovinzen. Sehr verbreitet war in Livland und Estland auch das Choralbuch der Brüdergemeine von Christian Gregor (1784)³: Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts wurde es besonders im estnischen Distrikt Livlands nicht nur in den Bethäusern, sondern auch in den Kirchen und Schulen gebraucht. Diese weite Verbreitung wurde besonders durch das estländische Choralbuch von Johann August Hagen (Reval/ Tallinn, 1845/ 1850) dokumentiert. Den Hauptteil seines Choralbuchs hat Hagen fast völlig nach Christian Gregor ausgerichtet: Unter den ersten 268 Nummern, die den Kern seines Choralbuchs bilden, wurden fast alle bis auf fünf aus Gregors Choralbuch übernommen. Im Geleitwort des Choralbuchs⁴ wurde es auch behauptet, dass alle diese Melodien in den estnischen Gemeinden sogleich bekannt und beliebt gewesen seien. Auch die sieben schmalen Choralhefte,⁵ die in den 1820er Jahren von dem Musiklehrer des Dorpater/ Tartuer Gymnasiums Carl Ferdinand Biedermann (1792–1869) herausgegeben wurden, sind fast wie eine modifizierte Kurzfassung des Choralbuchs von Christian Gregor.

Die kirchliche Reform des Gemeindegesangs fand in Livland und Estland im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts statt. Der Anführer dieses Erneuerungsprozesses war der Livländer Pastor Johann Leberecht Ehregott Punschel (1778–1849). Er hat seine theologische und seine musikalische Ausbildung in Leipzig erhalten, war in Livland ein Einwanderer – was keine Besonderheit in der deutschbaltischen Gesellschaft war –, und hatte in der livländischen Geistlichkeit eine angesehene Stellung inne. Seine wichtigsten Schriften, die sich mit der Choralreform verbinden, stammen aus der Zeit zwischen 1825 und 1840. Sein *Evangelisches Choralbuch*⁶ wurde 1839 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel gedruckt. Das Choralbuch – eine Kompilation von mehreren zeitgenössischen deutschen Choralbüchern – war außergewöhnlich erfolgreich. Von Anfang an

³ *Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien*, hrsg. von Christian Gregor, Leipzig 1784 (DKL 1784⁰³).

⁴ Vom Pastor der estnischen Johannis-Gemeinde zu St. Petersburg, Georg Reinfeldt, vom Juni 1846, erschien 1857 als Geleitwort der 3. Auflage des Choralbuchs von Hagen.

⁵ *Vierstimmige Choräle nach ihren ursprünglichen Melodien ohne Begleitung zum Gebrauch für Kirchen u. Schulen*, 1.–7. Lieferung/ hrsg. von Carl Ferdinand Biedermann, Dorpat [1821–1831].

⁶ *Evangelisches Choralbuch zunächst in Bezug auf die deutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen*/ hrsg. von Johann Leberecht Ehregott Punschel, Leipzig 1839.

behördlich anerkannt und befohlen, erschien es zwischen 1839 und 1935 in 16 Auflagen und war in Estland sogar bis 1991 amtlich im Gebrauch.

Das Ziel der Choralarbeit von Pastor Punschel war die Neugestaltung des evangelischen Gemeindegesangs in den Ostseeprovinzen. Als Vorbild wurden dabei die neuesten deutschen Choralbücher sowie die ganze zeitgenössische Diskussion in Deutschland um die historistische Wiederherstellung der alten Chormelodien und um die Vereinheitlichung des kirchlichen Gesangs. Bei den Choralreformen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts begegnen wir jedoch zwei Richtungen der Argumentation, einer ästhetischen und einer ideologischen.

Der Erneuerungsprozess im evangelischen Gemeindegesang, welcher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im ganzen lutherischen Kulturraum stattfand, kann zuerst als Ästhetisierung des Gemeindegesangs gekennzeichnet werden. Während dieses Vorgangs wurde versucht, den Gemeindegesang nach Kriterien und Idealen der Kunstmusik umzubilden. Allgemein war dieser Prozess gegen das alte Idiom des evangelischen Gemeindegesangs gerichtet – gegen die alte Singweise ohne Orgelbegleitung.⁷ Für sie war in erster Linie das extrem langsame Tempo, das freie Verzieren der Chormelodien, der multiheterophonische Zusammenklang⁸ und das laute Singen charakteristisch. Solche Singweise war auch die Basis für die Herausbildung volkstümlicher Melodienvarianten mit bedeutenden lokalen Besonderheiten, und größtenteils ist sie mit mündlicher Überlieferung verbunden.

Die alternative Singweise, welche durch die Choralreformen überall einzuführen versucht wurde, war das Ideal des allgemeinen und sanft klingenden Unisono-Singens, disziplinierend von einem Vorsänger oder bevorzugt von einer Orgel geführt. Als Norm lag ihm der schriftliche (vorwiegend gedruckte) Notentext zugrunde. Im englischen Diskurs wird diese Singweise als „*regular singing*“ bezeichnet, als deutscher *terminus technicus* könnte dafür „notengetreuer Gesang“ empfohlen werden. Obwohl die Gemeinde selbst ja sehr selten nach Noten sang, wurden seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Gemeindegesang von Vorsängern und Organisten mehr und mehr nach den gedruckten Choralbüchern geleitet und die normierten Melodiefassungen den Gemeindegliedern eingeübt. Neues Ideal beim Gemeindegesang wurde das einfache und unverzierte Unisono-Singen (anfangs in rhythmisch ausgeglichener Form), das mäßig fließende Tempo, der kultivierte Ton und ein mehr künstlerischer musikalischer Ausdruck unter Berücksichtigung des Charakters des Liedtextes.

Die ästhetisierende Richtung vertritt in den Ostseeprovinzen hauptsächlich die Tätigkeit vom Revaler/ Tallinner Organisten Johann August Hagen

⁷ Im englischen Diskurs „*old way of singing*“.

⁸ Den Begriff „Multiheterophonie“ (*Multiheterofoni*) verwendete für das Klangphänomen dichter Vielstimmigkeit Folke Bohlin, *Kyrkosången* [Kirchengesang], in: *Musiken i Sverige II : Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810* [Musik in Schweden II : Freiheitszeit und gustaviansche Zeit 1720–1810]/ hrsg. von Leif Jonsson und Anna Ivarsdotter-Johnson, Stockholm 1993, S. 126–127.

vertreten. Der Livländer Pastor Punschel jedoch argumentierte in seiner Schriften mehr ideologisch. Seine Arbeit war – besonders aus baltischer Perspektive gesehen – zuerst der Kreuzzug gegen die regionalen Abweichungen der Choralmelodien. Unter diesem Sichtpunkt hat er auch die vorangehenden baltischen Choralbücher sowie die ganze Situation des Gemeindegesangs in den Ostseeprovinzen strengstens kritisiert. Wenn Punschel sich um die Wiederherstellung der historischen Fassungen der Choralmelodien bemühte, so dominierte auch bei diesem Ziel – wie auch in der entsprechenden Diskussion in Deutschland – nie die ästhetische Argumentation, sondern die ideologische: Für Punschel wurde nicht in erster Linie „schlecht“ gesungen, sondern „falsch“; nicht **das Singen** selbst war für ihn „unrein“, sondern „unrein“ war zuerst, **was** gesungen wurde.

Die Restaurierung der alten Kirchenlieder war in der Zeit zwischen 1820 und 1840 kein ästhetisch begründeter Selbstzweck, sondern in erster Linie ein Mittel zur **Vereinheitlichung** des Gesangs, also mehr eine Frage der Kirchenpolitik. So kann auch die Choralarbeit von Punschel sowie die ganze kirchliche Choralreform in den Ostseeprovinzen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur in Verbindung zur zeitgenössischen Kirchenpolitik und nationalen Ideologie gedeutet werden.

Wie die gesamte musikalische Restaurationsbewegung des 19. Jahrhunderts stammen auch die Ideen der romantischen Choralreform aus der Philosophie von Jean-Jacques Rousseau und aus dem sentimentalsten Glauben, der die Kultur der Vergangenheit der zeitgenössischen Zivilisation als etwas Höheres entgegenstellte. Geradewegs aus Rousseaus Philosophie gingen auch die Lehre Johann Gottfried Herders vom Volksgeist und die Aufmerksamkeit seiner Zeit für die Kultur verschiedener Völker hervor. Während aber für Herder und seine Generation die Philosophie der Mannigfaltigkeit im Mittelpunkt stand, dominierte nach den napoleonischen Kriegen in Deutschland eher die Vorstellung von der Vorherrschaft der deutschen Kultur. Die lutherische Kirchenmusik, besonders aber der lutherische Choral, wurde dabei für die deutschen Länder (ungeachtet der dominierenden Konfession) ein wesentliches kulturell vereinendes Element.⁹ So ist es nicht überraschend, dass die kirchliche Restaurationsbewegung im 19. Jahrhundert auch nationalistische Züge erhielt – beide Denkweisen sind mit der Bestrebung „zurück zur Natur“ gerechtfertigt. Der einheitliche Choralgesang wurde in den Schriften des frühen 19. Jahrhunderts oft fast religiöses Symbol der nationalen Einheit. Dazu ist die ganze Diskussion über Einheitlichkeit des gottesdienstlichen Gemeindegesangs im Verhältnis zur Dialektik von Universalem und Nationalem zu verstehen, wie es sich in der Kultur des 19. Jahrhunderts offenbart:

⁹ Vgl. Richard Taruskin: Art. *Nationalism*, in: *NewGrove*², Bd. 17, S. 691–693.

*Das Verhältnis zwischen der Idee der Universalität ... und dem nationalen Charakter ... ist niemals als Gegensatz verstanden worden. Universalität sollte durch Nationalität, nicht gegen sie erreicht werden.*¹⁰

Der nationale Aspekt ist auch bei der Ausdeutung der baltischen Choralreform sehr wichtig. Am Anfang des 19. Jahrhunderts glaubte unter den lutherischen Geistlichen kaum jemand an die Zukunft der „Undeutschen“ (d.h. der Nichtdeutschen, also der Esten und Letten) in den Ostseeprovinzen. Nach Aufhebung der Leibeigenschaft (1816/1819) diskutierte man ernsthaft auch über die allgemeine Germanisierung der Bevölkerung, die jedoch nicht stattfand. Die von Pastor Punschel geleitete Choralreform, die ohne jede Rücksicht auf die örtliche Tradition die „richtigen“ Chormelodien aus den deutschen Choralbüchern in den Ostseeprovinzen mit Erfolg einbürgerte, ist eine Erscheinung desselben Geistes.

Der Gedanke eines Widerstreits zwischen Restauration und Tradition in einer Choralreform mag paradox scheinen, ist es aber in Wirklichkeit nicht: Restauration ist ein Versuch, an eine abgebrochene Überlieferung anzuknüpfen, sie geht von der Erfahrung des Verlustes aus und ist nach Friedrich Schiller „sentimentalisch“.¹¹ Deshalb kehrt sie sich gegen die Tradition, die immer auf ungebrochener Kontinuität beruht und von der unreflektierten Einheit ausgeht (nach Schiller „naiv“).¹²

Wie bereits erwähnt, verlief der Prozess der Inkulturierung des evangelischen Gemeindegesangs in den Ostseeprovinzen auf zwei Ebenen. Die kirchliche Reform unter der Leitung von Pastor Punschel hatte die Einheitlichkeit des Choralgesangs als Hauptziel. In der Tat wurde hier aber auch die ästhetisierende Reform des Gemeindegesangs durchgeführt, und zwar von der Brüdergemeinde, wobei das Choralbuch von Christian Gregor eine normative Rolle spielte. Die Herrnhuter haben nämlich schon seit dem 18. Jahrhundert in Livland die Grundlagen für eine allgemeine Musikerziehung geschaffen. Auch in Deutschland wurden im Verlauf der Ästhetisierung des Gemeindegesangs öfters die Methodik des musikalischen Unterrichts der Herrnhuter sowie der „schöne“ Gesang der Brüdergemeinde den lutherischen Gemeinden als Beispiel vorgeführt. Ebenso stellte 1834 der Livländer Pastor Schilling den Gesang der Brüdergemeinde den Gesang der lutherischen Gemeinden streng entgegen:

¹⁰ Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Laaber 1980, S. 30.

¹¹ Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795/96.

¹² Vgl. Carl Dahlhaus: *Was ist musikalischer Historismus?*, in: *Zwischen Tradition und Fortschritt: Über das musikalische Geschichtsbewußtsein*/ hrsg. von Rudolf Stephan. Mainz 1973 (= *Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung* 13), S. 44–45.

*„... wir hören von ihnen [den Herrnhutern] einen schönen, sanften, wenn auch rücksichtlich der Melodien nicht ganz regelrechten Kirchengesang, der gegen das regellose, mißtönende Geschrei in anderen Gegenden angenehm contrastirt.“*¹³

Es kann auch behauptet werden, dass eine „naive“, d.h. natürliche und reflexionslose Christlichkeit der Esten und Letten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zuerst mit der Brüdergemeine verband. Als die livländische Kirche um 1840 den heftigen Kampf gegen die Brüdergemeine begann, resultierte daraus eine massenhafte Konversionsbewegung in die russisch-orthodoxe Kirche – was allerdings in Estland ausblieb, weil hier die Kirche einen solchen Kampf gegen Herrnhuter ablehnte. Ebenso war in dieser Zeit die lebendige Tradition des Gemeindegesangs in Livland und Estland sehr stark mit der Brüdergemeine verbunden und diente für das Volk als Symbol ihrer religiösen Identität. Das kann auch daran beobachtet werden, dass die sogenannten „geistlichen Volkslieder“ in Estland – in der Tat die reichlich verzierten volkstümlichen Choralvarianten, welche noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in großer Menge aufgeschrieben wurden – in viel engeren Zusammenhang zum herrnhutischen Choralbuch von Christian Gregor stehen, als zu dem späteren offiziellen kirchlichen Choralbuch von Punschel.

Für die kirchliche Richtung der Choralreform galt dieselbe Tradition aber als Alterität, als „Feindbild“. Weil das Choralbuch von Punschel – der Grundstein dieser Reform – in Livland und Estland sehr erfolgreich war, so ist es nicht mehr so überraschend, dass auch ein gewisser Identitätsverlust diese Reform begleitete. Also kann die Choralreform von Punschel in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Ostseeprovinzen – obwohl sie in gewisser Hinsicht sehr erfolgreich war – nicht gerade als Beispiel einer erfolgreichen Inkultrierung kirchenmusikalischer Tradition betrachtet werden. Eher wurde diese Tradition schon früher in Livland und Estland wirklich inkulturiert, die spätere, kirchenpolitisch motivierte Reform versuchte aber eine „verbesserte Fassung“ derselben Tradition gewaltsam einzuführen.

¹³ C[arl Friedrich Reinhold] Schilling: *Ueber die Verfassung und die Wirksamkeit der Brüdersocietät in Livland*, in: *Dorpat'er Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Russlands* 3 (1834), S. 482.

Sigvald Tveit

Ein Text, mehrere Weisen, Varianten, Funktionen

Bei dieser Tagung ist unser Thema „Von einer Generation zur anderen, von einem Land zum anderen“. Meine Aufgabe ist es, als Musiker einige Kirchenliedmelodien vorzustellen, wie sie sich „von einer Generation zur anderen“ und „von einem Land zum anderen“ entwickelt haben.

Dieses Thema ist für mich aus meiner nationalen Perspektive als Norweger sehr sinnvoll, denn es gibt für jeden einzelnen Text in den Gesangbüchern mehrere Weisen. Ich will aber hier auf einige bestimmte Melodien genauer eingehen, die sich in unserer Tradition im Laufe der Jahre gewandelt haben, und werde versuchen, das dem Hauptthema dieser Tagung anzupassen.

Obwohl mein Referat aus der Perspektive eines Norwegers beleuchtet wird, finden sich bestimmt ähnliche Fälle in vielen anderen Ländern, zumindest in den nordischen.

Norwegen ist ein protestantisches Land, das jahrhundertlang eine lutherische Staatskirche hatte. Norwegen wurde vor tausend Jahren christianisiert und nach der Reformation zum Luthertum konvertiert. Heute gehören noch 86 % der norwegischen Bevölkerung der lutherischen Staatskirche an. Daneben gibt es weitere Gruppen, die sich lutherisch bekennen, wie sechs unabhängige norwegische Freikirchen lutherischer Konfession. Obwohl es in Dänemark ebenfalls einige lutherische Freikirchen gibt, steht Norwegen mit seiner großen Anzahl einmalig da. In Schweden, Finnland und Island gibt es so gut wie keine lutherischen Freikirchen.

Die norwegische Sprache ist der dänischen eng verwandt, was auf die Tatsache zurückgeht, dass bis 1814 die beiden Länder vierhundert Jahre lang in enger Union vereint waren. Für weitere einhundert Jahre wurde die gemeinsame Schriftsprache beibehalten. Aus diesem Grund galt für die dänische und die norwegische Staatskirche von der Zeit der Reformation bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts dasselbe Gesangbuch.

Obwohl man bereits bald nach der Reformation in beiden Ländern versuchte, Gesangbücher zu drucken, wurde das erste bedeutende Gesangbuch, *Den Danske Psalmebog* (the Danish hymnbook), erst 1569 von dem dänischen Pfarrer Hans Thomissøn (1532-1573) herausgebracht. Im Unterschied zu vielen späteren dänisch-norwegischen aber ähnlich den anglo-amerikanischen Gesangbüchern waren die Melodien in Thomissøns Gesangbuch ausgedruckt.

Während der ersten Jahrhunderte nach der Reformation wurden die Melodien in sogenannten Gradualen abgedruckt. Diese Bücher waren wichtig für die Kantoren, die den Gemeindegesang in den Kirchen leiteten. Mit wenigen Ausnahmen waren die Gesangbücher bis zum 20. Jahrhundert ohne Noten.

Im Jahre 1764 bekamen die Organisten eigene Melodiebücher. Anfangs wurde sie nur mit beziffertem Bass (Generalbass oder Continuo), aber später ab 1781 vierstimmig gedruckt.

In den Jahrzehnten nach Thomissøn wurden ziemlich viele Gesangbücher gedruckt. Das wichtigste erschien 1699, das „Kingo-Gesangbuch“ (*Dend forordnede Kirke-Psalmebog* – Das autorisierte Kirchengesangbuch), so genannt nach dem bekannten dänischen Lieddichter und Bischof Thomas Kingo (1634-1703). Dieses Buch enthielt keine Melodien, aber im selben Jahr erschien ein Begleitband mit Melodien, Kingos Graduale.

Ein damaliges Problem war, dass außer den Pfarrern sehr wenige Menschen die Texte in den Gesangbüchern lesen konnten. Das Volk war oft nicht des Lesens und Schreibens kundig.

Noch schlimmer stand es mit dem Notenlesen. Die Kantoren mussten für gewöhnlich die Melodien nach dem Gehör von einer kompetenten Person lernen. Manchmal konnte der Kantor die Melodien ziemlich genau wiedergeben, aber häufiger war es der Fall, dass sie die Melodien mehr oder weniger vergaßen oder sie absichtlich änderten, wie es ihnen selbst oder dem Geschmack der Gemeinde beliebte.

Trotz der häufigen engen Beziehung zwischen den Versionen in den Gradualen und diesen gesungenen Varianten, nennen wir die letzteren Volksweisen. In den meisten Fällen fußten sie auf den Melodien in den Gradualen, konnten sich aber im Laufe der Zeit ganz unterschiedlich weiterentwickeln („Von einer Generation zur anderen“).

Ich bin mir vollkommen bewusst, dass es problematisch ist, die Bezeichnung „Volksmusik“ hier anzuwenden. Es ist aber der Terminus, den wir in Norwegen verwenden (*folkemusikk* – Volksmusik, *folketoner* – Volksweisen). In manchen anderen Traditionen zieht man die Bezeichnung „traditionelle Weisen“ vor.

Im Jahrhundert der Reformation waren sehr wenige norwegische Kirchen mit Orgeln ausgestattet. Als Kingos Gesangbuch und Graduale 1699 herauskamen, fanden sich Orgeln in einigen Kirchen in den größten Städten und ein paar Dörfern, aber erst etwa vor einhundert Jahren waren Kirchenorgeln in Norwegen allgemein verbreitet. Der Organist spielte gewöhnlich von Melodiebüchern, so dass in Kirchen mit Orgeln die Lieder danach begleitet wurden. Gleichzeitig aber existierte ein Reichtum an Melodievarianten in den ländlichen Gegenden, wo es keine Orgelbegleitung gab.

Im Folgenden werden wir unser Thema unter zwei Gesichtspunkten betrachten:

1. Die Änderungen der Weisen in den Melodiebüchern im Laufe der Zeit, und
2. die Änderungen der Weisen in Gemeinden, die entweder – mit oder ohne Absicht – keine Orgeln besitzen oder sie erst kürzlich bekommen haben.

Weisen aus Melodiebüchern

Wir werden uns jetzt mit ein paar Melodien aus den Melodiebüchern bekannt machen und sehen, wie sie sich in den vergangenen 400 Jahren verändert haben. Der Trend ist deutlich erkennbar. Die ursprünglich rhythmische Form wurde um die Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert zum sogenannten „steifen Choral“ abgeschliffen. In jüngerer Vergangenheit sind die Melodien großenteils wieder auf ihre ursprüngliche Form zurückgeführt worden. Hier folgen als Beispiele zwei der meist verbreiteten Kirchenlieder in Norwegen:

Beispiel 1: „*Lovsyng Herren, han er nær*“ [„Liebster Jesu, wir sind hier“]

Beispiel 2: „*Som den gyldne sol*“ [„Wie die gold'ne Sonne“]

Liebster Jesu, wir sind hier

Lovsyng Herren

Music: J. R. Ahle 166

1664/
1985

Stiff
form

6
6

Detailed description: This block contains the musical notation for the hymn 'Liebster Jesu, wir sind hier'. It features two staves. The top staff is labeled '1664/1985' and 'Stiff form'. The bottom staff is labeled '6' and '6'. Both staves show a melody in G major with a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The notation is presented in a clean, modern style.

Som den gyldne sol

Music: J Shop 1642

1642/
1985

Stiff
form

8
8
12
12

Detailed description: This block contains the musical notation for the hymn 'Som den gyldne sol'. It features two staves. The top staff is labeled '1642/1985' and 'Stiff form'. The bottom staff is labeled '8', '8', '12', and '12'. Both staves show a melody in G major with a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The notation is presented in a clean, modern style.

Wir haben bereits einige der Gesangbücher genannt, in denen die Melodien gedruckt waren. Wir wollen jetzt genauer darauf eingehen, wie sich einige Weisen im Laufe der Zeit von Thomissøns Gesangbuch bis zur Gegenwart geändert haben. So haben die Weisen des Reformationsjahrhunderts unter dem Einfluss des allgemeinen musikalischen Geschmacks in vieler Hinsicht Charakter und Form verändert. Wir wollen diese Entwicklung am Beispiel zweier mit Luther verbundenen Weisen beleuchten.

Es gibt mehrere Gründe für diese Stiländerungen. Die Einstellung gegenüber Notierung von Taktstrichen, Rhythmen und Phrasen war im 16. Jahrhundert anders als heute. Beispielsweise gab es keine Taktstriche im heutigen Sinn. Die Melodie lag ursprünglich im Tenor, d.h. in der dritten Stimme von oben, nicht in der obersten, dem Sopran, wie es später üblich wurde.

Die Varianten der folgenden Melodien werden in chronologischer Reihenfolge von ihrem Erscheinen im 16. Jahrhundert in den dänisch-norwegischen Gesang- und Melodiebüchern bis zu den jüngst erschienenen angeführt. Die Weisen sind alle in derselben Tonart und sind parallel zueinander auf separaten übereinanderliegenden Liniensystemen notiert.

Beispiel 3: „Christ lag yn todes banden“ / „Christ laa ij dødzens bond“ / „Vår Herre Krist i dødens band“ [„Christ lag in Todesbanden“]

Christ lag yn todes banden
Christ laa ij dødzens bond
Vår Herre Krist i dødens band

Melodi fra 1600-tallet
Luther, Weiser 1534

1524
Thomissøgn 1564
Jesperstrøg 1573
Ringo 1699
Breitendick 1714
O.A. Lindemann 1838
L.M. Lindemann 1877
Nordisk Koraltid 1920 og
Koraltid 1954
Waldres

The image displays two systems of musical notation, each consisting of six staves. The notation is a form of early printed music, likely from a chorale book. The first system shows a melody in the upper voice with various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests. The lower voices provide harmonic support with similar rhythmic patterns. The second system continues the piece, showing more complex rhythmic figures and some trills in the lower voices. The notation is clear and legible, typical of 18th-century printed music.

Charakteristisch für die Versionen in den frühesten Melodiebüchern sind die halben oder ganzen Noten als Takteinheiten. Während der ersten paar Jahrhunderte nach der Reformation blieben sich die Melodien noch ziemlich ähnlich.

Ein echter Traditionsbruch geschah in Breitendichs *Choral-Bog* (Choralbuch) von 1764, das stark vom Zeitgeschmack des Rokoko geprägt ist. Das *Choral-Bog* von Niels Schiørring (1743-1798), das zwanzig Jahre später erschien, setzte mit zusätzlichen Trillern im gleichen Stil fort.

Mit *Koral-Melodier til den Evangelisk-christelige Psalmebog* (Koralmelodien zum evangelisch-christlichen Gesangbuch) von 1801 von Hardenack Otto Conrad Zinck (1746-1832) sind wir beim „steifen Choral“ angekommen: alle Notenwerte der Melodie sind die gleichen. Dasselbe gilt für das erste rein norwegische Melodienbuch, O.A. Lindemans *Choralbog* von 1838 (die vorhergehenden waren dänisch-norwegische).

Das *Koralbog* von Lindemans Sohn Ludvig M. Lindeman (1812-1887) von 1877 war der nächste Schritt. Während der vorhergegangenen Jahre war in Norwegen eine hitzige Debatte über Melodievarianten ausgetragen worden. Bereits damals wollten einige die ursprüngliche Form der Weisen wiederherstellen. Statt dessen nahm Lindeman die „steifen Choräle“ als Grundlage für seine Versionen, frische sie aber etwas auf, indem er einige anachronistische punktierte Noten hinzufügte.

Das nächste Melodienbuch, *Melodiboken for den norske kirke* von 1926, setzte in sehr ähnlichem Stil fort. Das neueste, *Norsk Koralbok* von 1985, stellte aber die meisten alten Melodien in ihrer ursprünglichen Form wieder her. Dieser Trend

fand seinen Niederschlag in vielen protestantischen Denominationen während der vergangenen Jahre.

Luther und sein Musiker Johann Walter (1496-1570) verwendeten zwei ältere Quellen für ihr Lied und erweiterten außerdem die Überschrift zu „Der Lobgesang Christ ist erstanden, gebessert“.

Luthers Formgestaltung und Straffung dieses Liedtextes ist beeindruckend. Zu Grunde liegt die heilige Zahl Sieben: das Lied hat sieben Strophen, jede Strophe hat sieben Zeilen und jede Zeile hat sieben Silben.

Die Melodie ist dorisch und die Varianten, die wir hier zeigen, sind nicht wesentlich verändert. Die am meisten verzierte ist die von Breitendich. O.A. Lindeman hat seine „steife“ Version und L.M. Lindeman die punktierten Noten. Im letzten Melodienbuch sind sie zur ursprünglichen Form zurückgekehrt.

Die nächste Melodie ist mixolydisch und geht ebenfalls auf das Mittelalter zurück. Wieder weicht Breitendich ab, L.M. Lindeman hat seine punktierten Noten und das jüngste Gesangbuch hat genau dieselbe Form wie das Original.

Beispiel 4: „Gelobet seystu, Jhesu Christ“ / „Loffuit vøre Tw Jesu Christ“ / „Du vøre lovet, Jesus Krist“ [„Gelobet seist du, Jesu Christ“]

Gelobet seystu, Jhesu Christ
Loffuit vøre Tw Jesu Christ
Du vøre lovet Jesus Krist

Tekst: Luther, Mel.: Medingen ca 1460
Wittenberg 1524

Wittenberg 1524

Thomasso 1569 og Jespersen 1573

Kingo 1699

Breitendich 1764

O.A. Lindeman 1838

L.M. Lindeman 1877

Horak Kornelbo 1984

5



Melodievarianten aus mündlicher Tradition

Wir wollen jetzt einige Beispiele aus Gemeinden untersuchen, die keine Orgeln besitzen.

Während der 1840er Jahre begannen einige Musikwissenschaftler, sich für den Gemeindegesang in ländlichen Gegenden Norwegens zu interessieren. Sie besuchten die mehr abgeschiedenen Landstriche, wo anders als in den Städten professionelles Können kaum einen Niederschlag gefunden hatte. Dort sammelten sie Melodien. Im Valdres-Tal, in der Mitte des südlichen Norwegen, fand Ludvig M. Lindeman viele interessante alte Varianten. Der dortige Kantor, Andris Vang, sang sie ihm vor, und Lindemann schrieb sie nieder. Vang hatte diese Melodien von seinem Vater gelernt, der sie wiederum von dem seinen übernommen hatte.

Die Volkweisen oder Varianten waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den kirchlichen Behörden nicht gebräuchlich oder beliebt. Es ist auffallend, dass, als Lindeman dreißig Jahre später beauftragt wurde, das nächste Melodienbuch herauszubringen, er keine dieser Volksvarianten verwendete. Das ist um so merkwürdiger, als Edvard Grieg (1843-1907) und andere norwegische Komponisten (wie auch Lindeman selbst) im ausgehenden 19. Jahrhundert diese Volkweisen häufig in ihren Kompositionen und Sätzen verwendeten. Erst mit dem Melodienbuch von 1926 kamen einige Volkweisen in Druck.

Zu jener Zeit war das Interesse an der Volkstradition ziemlich stark. Ein großer Teil der Solo- und Chorliteratur in Norwegen während des 20. Jahrhunderts enthielt in unterschiedlichem Maße Volkweisen.

In einigen konservativen lutherischen Freikirchen in Norwegen und Dänemark hat sich aus ihrem Orgelverbot eine interessante und eigenartige Tradition entwickelt. In der kleinen Stadt Egersund an der südwestlichen Küste Norwegens sind einige Melodievarianten bewahrt worden, die ich hier vorführen

werde. Diese Kirchengemeinschaft, bekannt als *Det Almindelige Samfund*, versucht, eine altertümliche Lebensweise zu bewahren. Mit nur etwa 230 Mitgliedern haben sie ihre eigene Schule (was anders als in Amerika in Norwegen nicht vorkommt) und ähneln in mancher Beziehung den Amischen. Hiermit kehren wir zu dem Zeitpunkt zurück, als Kingos Graduale herauskam (1699).

Diese Kirchengemeinschaft verwendet noch immer jenes Gesangbuch von 1699 in ihren Gottesdiensten. Seit sie 1983 aber eine Orgel bekamen, erhielten sie auch ein neueres Melodienbuch für den Organisten. Es ist leicht zu sehen, dass sie sowohl von Kingos Graduale (1699) wie von Lindemans Melodiebuch (1877) beeinflusst sind.

Unweit der dänischen Stadt Herning gibt es ebenfalls eine sehr konservative Kirchengemeinschaft mit dem Namen *Kristelig Lutheransk Trossamfund* (Christlich lutherische Glaubensgemeinschaft – sie sind also sowohl christlich wie lutherisch). Obwohl sie in Vielem der eben erwähnten norwegischen Gemeinschaft ähnlich sind, besteht keine Zusammenarbeit zwischen den beiden. Während die norwegische Gruppe sowohl die lutherische Orthodoxie des 17. und den Pietismus des 18. Jahrhunderts vertritt, bleibt die dänische bei 1699 stehen und hält an der lutherischen Orthodoxie als ihr goldenes Zeitalter fest. Sie haben zwar nur etwa 200 Mitglieder aber doch eine eigene Schule für ihre Kinder.

Wir wollen jetzt einige Weisen aus diesen beiden Gruppen untersuchen und sie mit ihrer möglichen Quelle – Kingos Graduale – vergleichen, da sie ja beide Kingos Gesangbuch verwenden. Es ist schwierig, Tonaufnahmen ihrer Gottesdienste zu machen, weil das nicht erlaubt ist. (Meine sind auf eine etwas merkwürdige Weise zustande gekommen.)

Zuerst muss allerdings betont werden, dass diese Gruppen ihren besonderen Gesangsstil nicht aus musikalischen Gründen bewahren, sondern weil sie die Tradition – und vor Allem die Texte – für wertvoll halten. Es ist reiner Gemeindegesang, keine Vorführung durch Solisten. Es gibt allerdings Solisten, die diese Tradition hauptsächlich aus musikalischer oder allgemein kultureller Sicht pflegen. Damit beschäftigen wir uns hier nicht.

Die erste Weise ist „*Jeg beder dig, Fader*“ („Ich bitte dich, Vater“). Sie erschien erstmalig in Kingos Graduale von 1699. Die drei Varianten (Kingo, dänisch = „Kr.Luth.“, norwegisch = „Det Alm.Samf.“) haben viele Ähnlichkeiten. Jede Phrase endet auf derselben diatonischen Stufe. Die dänische Variante zeichnet sich durch die häufigen *Oligotöne* aus, d.h. zwei Noten pro Silbe. Im Vergleich hierzu hat die norwegische Variante eine festere wiederkehrende Form. Offensichtlich gehen beide Varianten auf Kingos Graduale zurück.

Beispiel 5: „Jeg beder dig, Fader“ [Ich bitte dich, Vater]

Jeg beder dig, Fader

Lyrics: ?

Mel.: Kingo's Graduale

Kingo's Graduale

Kr.-Luth

Det Alm. Samfund

Jeg be - der dig, Fa - der i Him - me - rig, I

Jeg be - der dig, Fa - der i Him - me - rig, I

4

Tro - en mig be - va - re, I den - ne 3 far - li - ge

Tro - en mig be - va - re, I den - ne far - li - ge

7

Kamp og Strid At stri - de man - de - lig Og

Kamp og Strid At stri - de man - de - lig Og

10

10 ei fra dig at vige I Frit - tel - se og Fa - re.

10 ei fra dig at vi - ge I Frit - tel - se og Fa - re.

Die zweite Weise, „Kommer til mig“ [„Komm zu mir“] ist eine deutsche Melodie aus dem frühen 16. Jh. Im Norwegischen liegt der Wortakzent immer auf der ersten Silbe, womit die Betonung in Kingo's Graduale nicht immer übereinstimmt. Hier ändert die norwegische Variante das Metrum in eine Art Dreiertakt und gleicht die musikalischen Akzente der gesprochenen Sprache auf eine natürlichere Weise an. Wieder ist die Melodieführung bei allen drei Varianten ziemlich ähnlich.

Beispiel 6: „Kommer til mig“ [„Komm zu mir“]

Kommer til mig
(Komm hit til mig)

Norsk såmebok: Kva tykkjer du om Jesus Kristus?

Lyrisk: G. Grønnevald/Ø. Thomassen
Mel.: German tone ca. 1500, Nürnberg 1530

Kinges Graduale
Komm - mer til mig/ sag - de Guds Søn/ som e - re be - rve - re - de

Kr. L.
Komm - mer til mig, sag - de Guds Søn, som ere be - rve - re - de,

Det Alm. Samf.
Komm - mer til mig, sag - de Guds Søn, som ere be - rve - re - de,

4
hver og een/ Med Syn - den hørt be - la - den/ Un -

4
hver og en, Med Syn - den hørt be - la - den. Un -

7
ge og Glem - le Qvin - de og Mand/ Jeg vil E - der Ve - der -

7
ge og Glem - le, Kvin - de og Mand/ Jeg vil e - der ve - der -

10
gve - ge for - sand/ Og hø - le E - ders Sta - de.

10
gve - ge for - sand/ Og hø - le e - ders Sta - de.

Das nächste Beispiel ist „O kærteste Sjæl“ [O liebste Seel'] mit einer Melodie aus dem Reformationszeitalter. Der eigenartige Anfang der ersten Version ist bei den beiden Varianten geändert und erleichtert damit das Singen. Im Übrigen sind die drei Weisen einander ziemlich ähnlich.

Beispiel 7: „O Kieriste Siæl“ / „Med Sorgen og Klagen“ [„O liebste Seel/ Mit Sorgen und Klagen“]

O Kieriste Siæl Lyrics: Klagen
Med Sorgen og Klagen Lyrics: A. Prodnesius
Norsk salmebok: Lat songs og klaga di minne Mit. J. Klag 1542

Klages Graduale
 O kie - ris - te Siæl/ op at vas - ge/ Thi

Lindeman og Norsk Koralfolk
 O kje - res - te Sjel, op at vas - ge, Thi

Kr. Luth.

Der Alm. Samf.
 O kje - res - te Sjel, op at vas - ge, Thi

3
 Der - desse og Hel - ve - des The - ge Ved Je - su Død alt er for -
 Der - desse og Hel - ve - des The - ge Ved Je - su Død alt er for -
 Der - desse og Hel - ve - des The - ge Ved Je - su Død alt er for -

6
 svan - den/ Og Sei - e - ren e - vig er van - den.
 svan - den, Og Sei - e - ren e - vig er van - den.
 svan - den, Og Sei - e - ren e - vig er van - den.

Das nächste Beispiel ist „*Enhver som tror*“ [Ein jeglicher, der glaubt] aus dem 15. Jahrhundert. Der Anfang der norwegischen Variante scheint nichts mit dem Original zu tun zu haben. Es ist auch insofern merkwürdig, als sie mit einem Dominantdreiklang anfängt. Von der Mitte der Melodie an erkennen wir aber die enge Beziehung zum Original. Für den merkwürdigen Anfang gibt es keine gute Erklärung.

Beispiel 8: „En hver som Troer“ [„Ein jeglicher, der glaubt“]

En hver som Troer

Norsk Salmeh. Guds Stem er kommet til os ned

Lyrics: Kingo
Mel.: Mainz 1410/
Nürnberg 1523

Kingos
graduale
(transposed)

Lindeman og
Morak Koralkob

Kr. Luth
(1st stanza)

Det Alm. Samf.

En hver, som Troer og

En hver, som troer og

2
2
2

blif - ver Døbt/ Han skal vist sa - lig blif - ve/ Thi
bi - ver døbt, Han skal vist sa - lig bli - ve. Thi

5
5
5

hand ved JE - su Blod er kjøbt/ Som
han ved Je - su Blod er kjøbt. Som

7
7
7

vil sig ham ind - lif - ve/ Og blandt Guds
vil sig ham ind - li - ve, og blandt Guds

The image displays a musical score for three different variants of a hymn, arranged in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The lyrics are written below the vocal lines.

System 1 (Measures 10-11):

- Variant 1 (top): *Bærna det hel - lig Tal Thi*
- Variant 2 (middle): *Bærna det hel - li - ge Tal Thi*

System 2 (Measures 13-14):

- Variant 1 (top): *Him - me - ri - ges Æ - res Val Med*
- Variant 2 (middle): *Him - me - ri - ges Æ - res Val Med*

System 3 (Measures 16-17):

- Variant 1 (top): *Ro - sen Blod ind - skri - ve.*
- Variant 2 (middle): *Ro - sen Blod ind - skri - ve.* (Note: The middle line has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.)

Die nächste Weise, von der wir die Varianten bei den beiden Kirchen vergleichen, ist „*Ach Herre from*“ (Ach frommer Herr) aus dem 16. Jh. Hier unterscheiden sich die Varianten am meisten voneinander. Man fragt sich, ob sie wirklich auf dieselbe Quelle zurückgehen. Die norwegische Variante hat einen ganz anderen Anfang im Vergleich mit den beiden anderen. Aber wenn wir das zusammen mit der zweiten Zeile vergleichen, sehen wir, dass sich hier eine Sequenz aufbaut, die dem Ganzen Sinn verleiht. Außerdem muss diese Variante in eine andere Tonart transponiert werden, um die Verbindung zwischen den beiden zu erkennen.

Beispiel 9: „Ach Herre from“ [„Ach frommer Herr“]

Ach HERre from

Lyrics: German 1604
Mel.: Güterloh

Kingos
Graduale

Kr.-Luth.

Det Alm. Sangf.

M. Lutro,
Kinstarvik

Ach HER - re from/ Hvor stor og Grum Er

Ak Her - re from, Hvor stor og grum Er

Ak Her - re from, Hvor stor en Sum Er

mi - ne be - gang - ne Syn - - - der! - - - Ey -

mi - ne be - gang - ne Syn - - - der! Ei

al - le mi - ne - - - Syn - - - der! Ei

no - gen Mand/ mig hiel - pe kaød/ I

no - gen Mand, Mig hiel - pe kan, I

no - gen Mand, Mig hiel - pe kan, Jeg

den - ne Ver - - - den Jeg fin - der.

den - ne Ver - - - den jeg fin - der.

i all Ver - - - den fin - der.

Das letzte Beispiel ist Luthers berühmtes Lied „Ein feste Burg“. Besonders interessant ist hierbei, wie sich die Volkswaise – hier im untersten Liniensystem notiert – von den Melodienbüchern unterscheidet. Wegen des eigenartigen tonalen Beginns klingt die Volksvariante nicht wie dieselbe Melodie, obgleich sie es offensichtlich ist!

Beispiel 10: „Vor Gud hand er saa fast en Borg“ [„Ein feste Burg ist unser Gott“]

Vor Gud hand er saa fast en Borg

M. Luther

The musical score displays five different melodic variants for the hymn "Vor Gud hand er saa fast en Borg". Each variant is written on a separate staff with its own key signature and time signature. The lyrics are provided in Danish and German below the corresponding musical lines.

Det Alm. Samf. (Key: G major, 4/4): Vor Gud han er saa

Kr. Luth. (Key: G major, 4/4): Vor Gud han er saa

Kingo's gradualc (Key: G major, 4/4): Vor Gud hand er saa

Lindeman (Key: G major, 4/4): Vor Gud han er saa

Folk version (Key: G major, 4/4): Vor Gud han er saa

H. Hope, Hordaland (Key: G major, 4/4): Vor Gud han er saa

2

fast en Borg, Han er vor Skjold og

fast en Borg/ Hand er vor Skjold og

fast en Borg. Han er vor Skjold og

4

Ver ge. han hjel - per os af

Ver - ri - e/ Hand hjel - per os af

Ver ge. han hjel - per os af

6

5 Ned og Sorg, Der os her be -

5 Ned og Sorg, Der os vil her be -

5 Ned og Sorg, Og vad os vil ar

8

8 sna re. Dje - ve - len, vor gam - le Fi - en -

8 sner - ri - e. Dje - ve - len vqr gam - le Fien -

8 ber os. Vor gam - le Fien - de

10

10 de. Vil os o - ver - vin - de, Stor

10 de Vil os of-ver-vin - de Stor

10 heard. Til strid i - mot os star. Stor

13
13 Magt og Ar - ge - list Bru - ger

14
14 Magt og Ar - ge - list Bru - ger

15
15 Magt og Ar - ge - list Bru - ger

15
15 han i - mod os vist, Paa

16
16 han i - mod os vist Paa

16
16 hru - ger md os vist, Paa

17
17 Jor - den ei hans Li - ge.

17
17 Jor - dener ey hans li

17
17 Jord hans li or.

Schlussbemerkungen

Was für Kriterien gibt es zur Beurteilung einer Weise als Variante einer anderen? Ähnlichkeit ist selbstverständlich ein Kriterium, ist aber ziemlich vage. Eine präzise Antwort auf die Frage scheint es nicht zu geben. Man wird hier subjektiv vorgehen müssen. Aber wenn der Verlauf der Melodie passt und die Endpunkte der Phrasen ähnlich sind, dann kann man mit einiger Sicherheit annehmen, dass eine Beziehung besteht.

Wie kommt es, dass diese Gruppen solche Varianten geschaffen haben? Welche Elemente haben die Entwicklung weg vom Original wie Graduale und Melodienbücher beeinflusst? Es ist unmöglich, diese Frage zu beantworten, aber ich meine, dass wir doch einiges festhalten können. Die Volksvarianten sind, wenn auch oft mehr ausgeschmückt, vielfach einfacher als die Originale.

Durch Wiederholungen und Sequenzen können sie auch einen logischeren Aufbau haben. Manchmal bewirkt der Wortakzent Änderungen, man darf aber auch nicht mögliche Fehler, Vergesslichkeit und absichtliche Änderungen seitens der Kantoren übersehen.

Schließlich bleibt die Frage, wie der Gemeindegesang vor ein- oder zweihundert Jahren geklungen haben mag. Alle anderen Kunstformen kann man heute in ihrem Originalzustand studieren. Volksgesang aus der Zeit vor der Erfindung von Tonaufnahmen aber entzieht sich solchen Untersuchungen. Wir kommen dem wahrscheinlich am nächsten, wenn wir Gruppen beobachten, die die Tradition bewusst unverändert bewahrt haben. Die oben genannten christlichen Kirchengemeinschaften haben dieses Ziel. Sie haben eine bestimmte Epoche als goldenes Zeitalter identifiziert und halten daran fest, indem sie die Tradition rein bewahren. Man kann deshalb mit einem gewissen Grad von Sicherheit sagen, dass die Art, wie diese Gruppen heute singen, den Gemeindegesang vergangener Zeiten widerspiegelt.

Man kann nur schwer beurteilen, warum solche „goldene Zeitalter“ in gewissen religiösen Traditionen bewahrt werden. Dieses Phänomen scheint entweder mit Erweckungsbewegungen, starken führenden Persönlichkeiten, einflussreicher Literatur oder ähnlichen außerordentlichen Umständen zu tun zu haben. Jede nachfolgende Generation ehrt diese Traditionen und bewahrt sie als die wahre Form des Christentums.

Werden diese Traditionen weiterleben? Das kann keiner wissen. Es gibt Anzeichen in beide Richtungen. In der modernen Gesellschaft scheinen einige dieser Gruppen zu verschwinden oder ihre Haltung zu ändern. Es gibt aber auch Beispiele, wo einige dieser Traditionen so ansprechen, dass nachfolgende Generation sie bewahren oder sogar wiederbeleben wollen, wie in unserem letzten Beispiel.

Wir wollen damit zum Schluss kommen mit einem Beispiel der merkwürdigsten Singweise, die es in unserer nordischen Kultur gibt. Es stammt aus dem kleinen Dorf Tjørnuvik auf den Färöer Inseln in der Nordsee und wurde in den 1950er Jahren aufgenommen. Die Tradition ist ausgestorben, aber die jungen Leute im Dorf haben diese Singweise von Tonaufnahmen gelernt und gebrauchen sie noch heute. Rhythmus, Singweise und Tonart scheinen von der ältesten Quelle zu stammen, die es in unserem Teil der Welt gibt.

Beispiel 11: „Naar jeg betænker“ / „Mit Haab og Trøst“ [„Wenn ich bedenke / Mein' Hoffnung und Trost“]

Naar jeg betænker
/Mit Haab og Trøst

Kingos salmebok
nr 248 (Tekst: P. Nielsson?)
og 47 (Tekst: R. H. Rerav?)
Mel.: Thomissen 1569

Færøysk tone

Kingos graduale

Naar jeg be - - -

Naar jeg be -

ten - ker - - - Tid og Stund, Som

ten - - - ker Tid og Stund, Som

Trøst og til lid

jeg af Ver - den skal fa - - -

jeg af Ver - den skal fa - - -

Glud af staar Ver med den stor skal Tryk - - -

Mit Hjer - te sig fry - der

re. Mit Hjer - te sig fry - der - - -

ge. Her ren er er sig fry - der - - -

Tro - - - saa fast,

12

12 man ge - - - hørd Som Fug - len ved

man mild - - - ge og hund blid, Som Paa Fug hans len ved

Ord

15
Da - gen - den kla - - - Det
Da - gen den kla - - - re. Det
vil jeg den byg - - - ge. At

18
er den Dag Da all min
er han den sin Dag. Søn Da Af all høi - es - min
te

21
Klag'. Min Sor - rig og Jam - mer faar
Klag'. Min Sor - rig og Jam - mer faar
Thron. For mig - rig og lod Kor - mer - faar
set

24
En - - - - Til Glæ - - - den
En - - - - de; Til Der Glæ - - - den
be - - - - re. sin

27
I Ab - ra - hams Skjød Kom - mer
spø Død I Af Ab - ra - hams Skjød Kom - mer
Nød Mig

30
Jeg fra det - te E - len - - -
jeg fra til det - te E - len - - - de.
føe til e - - - vig Æ - - - re.

(Übersetzung von Hedwig T. Durnbaugh)

