

# I.A.H. Bulletin

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

Nr. 33

2005



# I.A.H. Bulletin

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

Nr. 33

2005

Redaktion

Dr. Cornelia Brinkmann  
Wichertstr. 73  
10439 Berlin  
Deutschland

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

ISSN 0925-5451

IAH-Sekretariat

Barbara Lange  
Schildkamp 1B  
17252 Mirow  
Deutschland

Germany

*Erscheint in der Regel einmal jährlich*

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

# Inhalt – Contents

<b>Abkürzungen</b>		5
<b>Editorial</b>		6
Heinrich RIEHM	Zum Tod von Frieder Schulz	8
<b>Kongressbericht Tartu</b>		
<b>- Hauptbeiträge -</b>		
Toomas SIITAN	Das Kirchenlied in der Geschichte der Esten Hymns in the History of Estonians	13 25
Anu KÕLAR/ Kadri HUNT Guido BALTES	Folk Hymn Singing in Estonia: Folk Hymns as a Source of Cyrillus Kreek's Composition „Worship Songs“: exklusiv – uniform – international?: Beobachtungen eines Tatbeteiligten „Worship Songs“: exclusive – uniform – international?: Observations from a „Perpetrator's“ Perspective	37 63 97
Thomas ERNE Markku KILPIÖ	Das Kirchenlied in medialer Wahrnehmung Removing the Last Curtain: Apocalyptic Images in Hymns ... den letzten schweren Vorhang zur Seite ziehen: apokalyptische Züge im Kirchenlied	117 133 141
Andreas MARTI	Heute die Lieder von gestern singen Singing Today the Songs of Yesterday	151 165
Andreas WITTENBERG	Von der politischen Dimension des Kirchenliedes What Hymns Are Saying Politically	177 199
Markus RATHEY	Der Choral im Konzertsaal: Archäologie eines Paradigmenwechsels The Chorale in the Concert Hall: Archaeologie of a Paradigm Change	225 241
Eyvind SKEIE	Roots and the Future Herkunft und Zukunft	255 263

## Kongressbericht Tartu

### - Sektionsbeiträge -

Erkki TUPPURAINEN	Die Melodien der Kirchenlieder Martin Luthers im nördlichen Ostseegebiet	273
Inger SELANDER	Luther's hymns in Swedish literature	291
Smári 'OLASON	The transformation of reformational hymns in Icelandic Oral tradition	299
Irene BERGHEIM	“Singing Prayers – prayed Songs“ : A presentation of restored office hours for the church year in Norway	309
Vasile GRAJDIAN	The Research Concerning the Orality of the Traditional Orthodox Liturgical Chant in the South Transylvania	317
Felician ROȘCA et al.	Hymnology between East and West : Reference Points and Differences	323
Štefan A. FERENČAK	PJEVAJTE GOSPODU PJESMU NOVU : Singet dem Herrn ein neues Lied	357
Marijke BLEIJ - PEL	Kinderlied in der Kirche	363
Irene BERGHEIM	Kingo's Graduale and Hymn Book, and Folk Song Style in an Norwegian Rural District	373

# 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.	<i>page</i>	Seite
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

Das Bulletin Nr. 33 für das Jahr 2005 liegt nun mit etwas Verspätung vor. Es musste auf die Fertigstellung einiger Beiträge gewartet werden, deren Fehlen wir nicht in Kauf nehmen wollten.

Die vorliegende Band dokumentiert die 23. Studientagung der IAH in Tartu (Estland) vom 7. – 12. August 2005. Sie stand unter dem Thema *„Manchmal kennen wir Gottes Willen...“ Das Kirchenlied in den pluralistischen Gesellschaften Europas. – The hymn in the pluralistic societies of Europe.* So weit es uns möglich war, werden die Hauptbeiträge in beiden Kongresssprachen deutsch und englisch dokumentiert, damit eine größtmögliche Zahl unserer Mitglieder in einer ihnen gut zugänglichen Sprache an den wissenschaftlichen Ergebnissen dieser eindrucksvollen Konferenz partizipieren kann.

Die Beiträge bieten ein breites Themenspektrum an. Toomas Siitan, Anu Kõlar und Kadri Hunt führen uns in die Hymnologie des Gastlandes ein. Es gehört zu den schönen Gepflogenheiten der IAH-Tagungen, dass kompetente Fachleute Land und Leute unter dem Aspekt der Hymnologie vor Ort präsentieren. In den weiteren Aufsätzen wird das Tagungsthema anhand der Stichworte Worship Songs, Medien, Politik, gestrige Lieder für heute, Choral im Konzertsaal, Apokalypse, Herkunft und Zukunft entfaltet. Die Inhalte der Vorträge sind international, interdisziplinär und ökumenisch – ein Spiegel des Selbstverständnisses der IAH.

Ergänzt werden die Hauptreferate durch etliche Sektionsbeiträge, deren Themen im Kirchengesang von Ost-, Südost-, West- und Nordeuropa beheimatet sind, ebenfalls ein Spiegel der geographisch weit verzweigten Tätigkeit unserer Mitglieder.

Zu danken ist allen Referentinnen und Referenten, die ihre Beiträge nochmals für den Druck bearbeitet haben. Ein Dankeschön gilt auch Frau Hedda Durnbaugh für die Übersetzungen und Frau Dr. Cornelia Brinkmann für die gewissenhafte Redaktion des Bulletins.

Möge auch dieser Band den Leserinnen und Lesern viele neue Erkenntnisse und persönlichen Gewinn aus den vorgelegten hymnologischen Themen bringen.

Dr. Franz Karl Praßl  
Präsident der IAH



## Editor's note

I am pleased to present Bulletin No. 33 for the year 2005, albeit slightly delayed, as we had to wait for several pieces that were not to be missed.

The present edition records the proceedings of the 23rd IAH session, which took place in Tartu, Estonia, from August 7 – 12, 2006 under the theme *Manchmal kennen wir Gottes Willen – the Hymn in the pluralistic societies of Europe*. As far as possible, we present the central contributions in both English and German here in order to make them accessible for most of our members, who I trust will all benefit greatly from the results of this impressive conference.

The contributions cover a broad range of topics: Toomas Siitan, Anu Kõlar and Kadri Hunt introduce the hymnology of our host country, as it has become a welcome tradition that competent experts present their people and country in the context of hymnology at each conference. Further articles develop the central theme around topics such as Worship Songs, Media, Politics, yesterday's chant for today, Hymns in concert, apocalypse, origins and future. These topics are international, interdisciplinary and ecumenical – an accurate representation of our understanding of the IAH itself.

In addition to the main contributions we present a regional section, covering church music in East-, Southeast-, Western and Northern Europe; again this is an excellent representative cross-section of our members' activities.

I would like to thank all contributors, who had to edit the final papers of their papers for this print edition. Special thanks furthermore to Hedda Durnbaugh for the translations, and Dr. Cornelia Brinkmann for her invaluable assistance in publishing this Bulletin.

May this volume present all readers with new insights into the presented hymnological topics!

Dr. Franz Karl Praßl  
President, IAH

## Zum Tod von Frieder Schulz

Am ersten Weihnachtsfeiertag, dem 25. Dezember 2005, ist der Theologe und Liturgiewissenschaftler D. theol. Frieder Schulz in Heidelberg gestorben. Frieder Schulz stammte aus einem badischen Pfarrhaus und wurde am 19. Juli 1917 in Bruchsal geboren. Nach der Schulzeit in Konstanz, Wertheim und Durlach bei Karlsruhe legte er 1935 das Abitur ab. Es folgten Arbeitsdienst und Militärdienst. 1937 begann Frieder Schulz das Studium der Theologie in Tübingen und Halle. Der Kriegsdienst von 1939 bis 1945 – zuerst im Westfeldzug, dann im Osten, von dem Frieder Schulz als schwerverwundeter Offizier heimkehrte – unterbrach das begonnene Theologiestudium, das er 1946 nach französischer Kriegsgefangenschaft wieder aufnehmen konnte und in Erlangen zum Abschluss brachte (seine theologischen Lehrer sind im Vorwort der später zitierten Aufsatzsammlung „Synaxis“ genannt). Nach dem ersten und zweiten theologischen Examen in Karlsruhe wurde Frieder Schulz 1947 in Grötzingen bei Karlsruhe ordiniert.

Zunächst als Religionslehrer und Studentenpfarrer in Karlsruhe tätig wirkte Frieder Schulz von 1953 bis 1955 als Gemeindepfarrer in Wiesloch bei Heidelberg und dann 23 Jahre lang, von 1955 bis 1978 als Rektor des Petersstifts, des Predigerseminars der badischen Landeskirche in Heidelberg. Diese lange Zeit der Lehrtätigkeit, die auch einen Lehrauftrag an der theologischen Fakultät Heidelberg für Homiletik und praktische Liturgik einschloss, ließ sehr bald ein charakteristisches Merkmal von Frieder Schulz offenbar werden, das ihn zeit seines Lebens auszeichnete. Es war die Gabe, einen spröden und zunächst uninteressant, nur theoretisch erscheinenden Lehrstoff mit Leben zu füllen und in die Praxis umzusetzen; oder – um es mit den Worten einer Schülerin von ihm gleich auf die Liturgik anzuwenden – „ihm gelang es, unsere durch kirchliche Sozialisation verfestigten Vor-Urteile über Sinn und Zweck liturgischer Gestaltung in Freude am Spiel mit der liturgischen Ordnung zu verwandeln, sowie Interesse an bewusster Gestaltung des Gottesdienstes und Mut zur Offenheit für die aus einer Gemeinschaft heraus spontan entstehenden Interaktionsformen zu wecken.“ (Festschrift für Frieder Schulz 1988, S. 481). Dabei halfen ihm sein profundes Wissen und vor allem ein erstaunliches Gedächtnis, aus dem er immer wieder schöpfen und Zusammenhänge übersichtlich und hilfreich darstellen konnte. Die vielen Vorlagen, in Tabellen gebrachte Vergleiche und Einzeluntersuchungen seines liturgischen Lehrprogramms sind dafür sichtbare Beweise. Einer der Höhepunkte seines liturgiewissenschaftlichen Werkes war die Erarbeitung und Veröffentlichung seines Buches „Die Gebete Luthers – Edition, Bibliographie und Wirkungsgeschichte“, für das ihm – wie für seine gesamte liturgiewissenschaftliche Arbeit – die Theologische Fakultät der Universität Heidelberg 1973 die theologische Ehrendoktorwürde verlieh.

Schon 1971 musste sich Frieder Schulz einer Schultergürtel-Amputation links unterziehen, die ihn aber nicht hinderte, trotz 90-prozentiger Schwerbe-

hinderung weitere sieben Jahre, bis zur Verabschiedung als Rektor des Petersstifts 1978, uneingeschränkt tätig zu bleiben. Seine Selbstdisziplin war bewundernswert, und er wollte nicht haben, dass man ihn wegen seiner Behinderung in besonderer Weise schonte oder ihm nichts zumutete. Im Gegenteil, auch nach dem Eintritt in den Ruhestand nahm er viele Aufgaben wahr, einmal in dem neu geschaffenen Amt des landeskirchlichen Beauftragten für liturgische Ausbildung, Forschung und Praxis, das auch nach Beendigung des Rektorats die Dozentur für Liturgik am Petersstift Heidelberg einschloss und auch die Mitarbeit in der badischen liturgischen Kommission sowie in der Gesangbuchkommission weiterführte, zum anderen durch ehrenamtliche Dienstaufträge in überregionalen Gremien: im Liturgischen Ausschuss der Evangelischen Kirche der Union (EKU) und der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands (VELKD), im Theologischen Ausschuss der Arnoldshainer Konferenz wie in der Arbeitsgruppe Erneuerte Agende, die schließlich zur Erstellung des Evangelischen Gottesdienstbuchs 1999 führte, der gemeinsamen Agende für die EKU und die VELKD. Dass Frieder Schulz in den genannten überregionalen Gremien in gleicher Weise mitarbeitete und seine liturgische Kompetenz bei den verschiedenen konfessionellen und kirchenpolitischen Richtungen innerhalb der EKD geachtet und anerkannt wurde, zeigt neben der eingangs erwähnten großen pädagogischen Gabe ein weiteres charakteristisches Merkmal seiner Person. Frieder Schulz konnte Gegensätze in gutem Sinne verbinden und ausgleichen. Es mag sein, dass ihm dabei die Herkunft aus einer Landeskirche, die ihre Wurzeln in einer Bekenntnis-Union hat, zugute kam. Entscheidend aber war, dass er bei allen historischen Strömungen und Richtungen das Gemeinsame und die biblischen Quellen im Blick hatte. Ein Beispiel dafür ist seine Schrift „Zu Fragen der Gottesdienstreform“, die zugleich eine Einführung in die von ihm mitverantwortete liturgische Denkschrift von 1974 „Versammelte Gemeinde“ ist. Hier werden Struktur und Elemente des Gottesdienstes dargestellt und damit der Grundstein gelegt für die Überlegungen und praktischen Schritte, die letztlich zum gemeinsamen Evangelischen Gottesdienstbuch von 1999 geführt haben. Die grundlegenden Arbeiten von Frieder Schulz in der Gottesdienstfrage sind schließlich entscheidende Bausteine gewesen für das in den letzten Jahren wieder neu in Gang gekommene Einigungswerk der EKD in ihren verschiedenen Ausformungen. Hier liegt das eigentliche Verdienst von Frieder Schulz für die Sache der Kirche.

Einen Einblick in das umfangreiche liturgiewissenschaftliche Werk von Frieder Schulz, das nie die praktischen Aspekte außer Acht gelassen hat, gibt das Buch „Synaxis: Beiträge zur Liturgik“ (Göttingen 1997), das ihm zum 80. Geburtstag im Auftrag der Ev. Landeskirche in Baden, herausgegeben von Gerhard Schwinge, überreicht werden konnte. Diese Festgabe enthält neben einer Lebensbeschreibung (im Vorwort) und einer Bibliographie (bis 1997, im Anhang) die wichtigsten und grundlegenden Veröffentlichungen des Jubilars zur Liturgik und schließt auch die kirchlichen Handlungen sowie in zwei Bei-

trägen Untersuchungen zur liturgischen Zeit und zum Evangelischen Namenkalender mit ein.

Ein Teil der Liturgik ist die Hymnologie. Deshalb verdient in diesem Zusammenhang auch ein weiteres Buch von Frieder Schulz, das kurz vor seinem 80. Geburtstag erschienen ist und ebenfalls gesammelte Aufsätze enthält, besondere Beachtung: Frieder Schulz „Mit Singen und mit Beten, Forschungen zur christlichen Gebetsliteratur und zum Kirchengesang“ (Hannover 1996). Die Veröffentlichung, hg. von Alexander Völker, ist zugleich eine Dankesgabe der Lutherischen Liturgischen Konferenz Deutschlands für die „jahrelange schöpferische Mitarbeit“ (S. 9) in diesem Gremium. Singen und Beten können zwar jeweils für sich bedacht und untersucht werden, stehen aber im Lied der Kirche in einem unlösbaren Zusammenhang. Der Titel des Buches ist nicht von ungefähr gewählt (EG 58). So finden sich hier zunächst Untersuchungen zu einzelnen klassischen Gebeten sowie zu Formen des Gebetes, die auch immer den Aspekt der musikalischen Ausführung – sei es in Form der gesungenen Liturgie oder in der Liedform – im Auge haben. Sodann folgen einige ausgewählte Beiträge zum Kirchenlied, zum Psalmen- und zum Kirchengesang, die freilich nur einen kleinen Teil der hymnologischen Arbeiten von Frieder Schulz ausmachen. Als Mitglied der „Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie“ (IAH) von 1988-1998 hat er nicht nur auf deren Tagungen – so 1992 in Leuven zum „Psalmengesang in der Gemeinde nach Lutherischer Tradition“ (vgl. IAH-Bulletin Nr. 20, S. 225-254) und 1996 in Lübeck über „Die Seligpreisungen als Gemeindegesang, Spiegel gegenwärtiger Welterfahrung und Ausdruck neuer Weltfrömmigkeit“ (vgl. IAH-Bulletin Nr. 24, S. 339-356) – referiert, sondern darüber hinaus auch in vielfältiger Weise sich immer wieder zu hymnologischen Themen geäußert. Hier müssen die zahlreichen Beiträge im „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“, dessen ständiger Mitarbeiter er war, sowie seine Mitarbeit in der Gesangbuchkommission der badischen Landeskirche wie auch in den Gesangbuchausschüssen, die zwischen 1979 und 1993 das Evangelische Gesangbuch erarbeitet haben, genannt werden. Schließlich hat Frieder Schulz bis zuletzt bei der Liederkunde des Handbuchs zum Evangelischen Gesangbuch mitgearbeitet und dort vor allem (aber nicht nur) die liturgischen Gesänge des Evangelischen Gesangbuchs ab Nr. 177 kommentiert. Gefragt und dankbar aufgenommen war hier in gleicher Weise sein liturgiegeschichtliches wie sein hymnologisches Wissen.

Schon zum 70. Geburtstag 1987 konnte „dem Kollegen, Freund und Lehrer in dankbarer Verehrung“ eine umfangreiche Festschrift „Freude am Gottesdienst“ (hg. von Heinrich Riehm, Heidelberg 1988) überreicht werden, die allein schon dadurch beachtlich war, „dass neben Beiträgen von Theoretikern und Praktikern, Universitätsprofessoren und Gemeindepfarrern, kirchenleitenden Persönlichkeiten und Kirchenmusikern aus dem evangelischen Raum auch eine Reihe von Aufsätzen aus der Feder bedeutender katholischer Liturgiewissenschaftler stehen, womit der ökumenische Horizont des Wirkens von Frieder Schulz und seine Hochschätzung, die er vor allem unter den Fachleuten der

römisch-katholischen Kirche genießt, ausgewiesen sind. Der Kreis der Autoren und Autorinnen geht dabei weit über die Grenzen der badischen Landeskirche hinaus und macht auch in geographischer Hinsicht die Bedeutung des Jubilars im Blick auf den gesamten deutschsprachigen Raum sichtbar“ (vgl. Vorwort).

Bis ins hohe Alter hinein hat sich die Schaffenskraft von Frieder Schulz und seine Mitarbeit in den genannten Gremien erhalten. Seinen letzten umfangreichen Beitrag hat er für das „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“ 2004 geschrieben („Lumen Christi. Der altkirchliche Vespergesang Phos hilaron. Zur westkirchlichen Rezeption: Forschung – Übertragung – Musikfassung“, S. 11-48).

Im Herbst 2000 übersiedelte Frieder Schulz mit seiner Frau in das Wohnstift Augustinum in Heidelberg, von wo aus er – so gut es ihm möglich war – nach wie vor an Tagungen und Arbeitssitzungen teilnahm, bis ihn im Sommer 2004 ein schwerer Schlaganfall ereilte, der eine rechtsseitige Lähmung und eine schwere Beeinträchtigung des Sprachzentrums zur Folge hatte. Ganz angewiesen auf die Hilfe seiner Frau, für die er in den vergangenen Jahren so hingebungsvoll gesorgt hatte und die ihn nun treu und liebevoll pflegte, konnte er doch in seiner Wohnung sein und dort auch bis zum Ende bleiben.

Gott schenke ihm, dass er nun schauen darf, was er geglaubt hat.

Heinrich Riehm

# Kongressbericht Tartu

– Hauptbeiträge –

**Toomas Siitan**

## **Das Kirchenlied in der Geschichte der Esten**

Das ehrgeizige Ziel meines Referats ist es, einen historischen Überblick über das Kirchenlied in Estland und Livland zu geben. Aus mehreren Gründen ist dies Ziel schwer genug zu erreichen. Das erste Hindernis ist hier die Forschungssituation, wie sie sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. Zuerst waren die deutschbaltischen Forscher an diesem Themenbereich tonangebend, mit ihrem etwas einseitigen nationalen und konfessionellen (d. h. evangelisch-lutherischen) Blickwinkel. Ebenso dominierte eine betont deutschbaltische Perspektive die baltische Geschichtsschreibung während dieser gesamten Zeit. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts versuchte die neue, estnische bzw. lettische Geschichtsschreibung meistens einen Gegensatz zur früheren deutschbaltischen zu bilden und gestaltete sich eher nationalistisch. Besonders empfindlich war in dieser Situation die Behandlung der Position von lutherischer Kirche und Geistlichkeit in der neueren örtlichen Kulturgeschichte; die kulturhistorischen Themen, die sich direkt mit der Kirche und der Religion verbanden, wurden aus nationalistischer Perspektive tendenziös behandelt oder eher übergegangen. Während der sowjetischen Okkupation waren diese Themen aus ideologischem Grund fast völlig ausgeschlossen. So mangelte es im Bereich der regionalen Kirchengeschichte bis in die jüngste Zeit hinein stark an wissenschaftlicher Diskussion. In den letzten zehn bzw. fünfzehn Jahre sind hier die alten Standpunkte so gründlich umgestaltet worden, dass wir von einer richtigen Neugestaltung unserer Kulturgeschichte reden dürfen.

Die zweite Hindernis für die Forschung, besonders der früheren baltischen Kulturgeschichte, war stets die Lage der Quellen. In den zahlreichen Kriegen, die durch die Jahrhunderte über Estland und Livland hingingen, hat das hiesige Quellenmaterial gerade deshalb sehr gelitten, weil die vielen politischen Umwandlungen hier öfters auch eine neue ideologische Basis mit sich brachten. In jenen Umwandlungen versuchte das neue ideologische System immer gründlichst die Dokumente des alten zu vernichten. So fielen die liturgischen Bücher oft als Erstes diesem zum Opfer. Als gutes Beispiel kann dafür die Geschichte der Stadt Tartu/ Dorpat dienen. Die Reformation und der Bildersturm haben Tartu schon im Jahre 1525 erreicht. Im Livländischen Kriege haben die Russische Truppen Tartu im Jahre 1558 erobert, 1582 ging die Stadt aber unter die Herrschaft von Polen-Litauen. Das brachte auch die Gegenreformation mit sich: 1583 wurde hier eine Residenz der Jesuiten gegründet und 1585 ein Jesuitenkolleg. In den Jahren 1600 bis 1603 war die Stadt zeitweilig unter Schwedischer Regierung, wurde aber bald von Polen zurückgewonnen. Also lief die Grenze zwischen dem katholischen und dem protestantischen

Europa eine lange Zeit auch durch Livland und Tartu, bis die Stadt im Jahre 1625 von den Schweden zurück erobert wurde. Schon 1632 gründete dann der schwedische König Gustav II. Adolf in Tartu die Universität (*Academia Gustaviana*), obwohl die Stadt von den schwedischen Truppen vor sieben Jahren praktisch vernichtet worden war. Die ideologische Gegenwirkung zum ehemaligen Jesuitenkolleg zu Tartu spielte hier eine wichtige Rolle. Während der schwedischen Zeit wurde Tartu in den Jahren 1656 bis 1661 auch vom russischen Heer erobert und kapitulierte schließlich im Jahr 1704 im Nordischen Kriege vor dem russischen Zepher. Dazu erlitt Tartu im 18. Jahrhundert zweimal (1763 und 1775) schwere Feuerbrünste. Krieg und Feuer setzten dem historischen Quellenbestand der Stadt also schon genug zu. Hinzu kommt aber noch die Tatsache, dass durch das 16. und 17. Jahrhundert hindurch ständig katholische, protestantische und russisch-orthodoxe Herrschaften abwechselten, und besonders die kirchlichen Bücher sind in diesem Prozess oft auch systematisch vernichtet worden.

Wegen des Mangels an Quellen aus der katholischen Zeit in Estland und Livland, die seit Anfang des 13. Jahrhunderts hier etwa 300 Jahren dauerte, steht die hiesige Geschichte des katholischen Kirchengesangs bisher im Dunkeln. Mit den gregorianischen Handschriften, die sich noch in den estnischen oder lettischen Archiven befinden, oder aus Estland bzw. aus Livland stammen, hat sich nur der deutschbaltische Forscher Elmar Arro (1899–1985) vor dem II. Weltkrieg eingehender befasst. In seinen Studien können wir unter anderem auch Angaben über die im II. Weltkriege verloren gegangenen Dokumente finden (besonders wertvoll sind diejenigen des Rigaer Stadtarchivs). Im Jahre 1939 nach Deutschland umgesiedelt war er nach dem Kriege hauptsächlich an der Kieler sowie an der Wiener Universität tätig. Auf Grund der hauptsächlich vor dem Kriege gesammelten Materialien hat er in den 1970er Jahren eine umfassende Monographie mit dem Titel *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst*<sup>1</sup> verfasst, die aber nicht publiziert wurde. Leider war Arro in Wien schon völlig von den Archivquellen abgeschnitten, mit denen er in den 1930er Jahren gearbeitet hatte, und der Mangel an Quellenhinweisen macht die ganze Monographie auch für die weitere Forschungsarbeit sehr problematisch.

Wegen des Quellenmangels einerseits und der verschiedenen ideologischen Tendenzen andererseits hat das hiesige Schrifttum sowie das hiesige Musikleben bisher kaum eine vorreformatorische Geschichte. Nur Elmar Arro hat in seiner unveröffentlichten Monographie mehrere Ideen über die spätmittelalterliche livländische Hymnendichtung aufgezeichnet, die leider nie eine wissenschaftliche Diskussion fanden. Im Jahre 1975 erschien in Polen auch ein Beitrag

---

<sup>1</sup> Elmar Arro, *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst : Versuch einer Musikhistorischen Rekonstruktion*, Maschinenmanuskript, [Wien] s.a. Eine Kopie dieser Handschrift auf mehr als 300 Seiten befindet sich in der Bibliothek der Estnischen Musikakademie.



Arros mit auffallenden Hypothesen über die Besonderheiten der gregorianischen Melodik in Livland.<sup>2</sup>

Das Jahrhundert der Reformation brachte das erste lettische Gesangbuch mit sich und sollte auch den Anfang des estnischen Kirchenliedes bedeuten, jedoch kennen wir auch diesen Anfang nur ungenügend. In der bisherigen estnischen Literatur dominiert die Meinung, dass die ersten estnischen Übersetzungen der deutschen Kirchenlieder erst im Jahre 1637 erschienen.<sup>3</sup> Das trifft auch zu, wenn wir über die Bücher sprechen, die erhalten geblieben sind. Jedoch weisen mehrere Dokumente auch auf wesentlich frühere Quellen des Kirchenlieds in estnischer Sprache hin. Es wurde mehrmals über die Versuche von Reinhold Beseler, Pastor an der Heilige-Geist-Kirche zu Tallinn in den 1540er Jahren, mit Hilfe eines jungen Esten namens Hans Susi (oder Hansken Sussy) berichtet, ein „undeutsches“ Evangelium- und Gesangbuch zu verfassen. Ob das Resultat dieser Arbeit je gedruckt wurde, wissen wir nicht. Jedoch tadelt um 1600 Georg Müller, späterer Pastor derselben estnischen Gemeinde, sie solle sich „doch endlich im Singen bessern und sich nur daran halten, wie im Chor gesungen würde und im Buche geschrieben stünde“.<sup>4</sup>

Nicht nur der Mangel an Quellen, sondern auch ideologische Vorurteile ließen uns bisher die Rolle der gegenreformatorischen Politik beim Werdegang der estnischen Schriftsprache sowie des estnischen Kirchenlieds nicht objektiv bewerten. Im nördlichen Europa werden die Anfänge des volkssprachlichen Schrifttums meistens ohne Zweifel mit protestantischer Bewegung verbunden, obwohl die katholische Gegenpolitik in dieser Front manchmal noch mehr Initiative aufzeigte. So hatten die Jesuiten in Tartu am Ende des 16. Jahrhunderts im Bereich der volkssprachlichen Bildung einen großen Vorsprung vor den protestantischen Schweden. Das erste bekannte estnische Gesangbuch (mit gereimten Texten) aus dem Jahre 1656 sowie die erste nord-estnische Übersetzung des Neuen Testaments aus dem Jahre 1715 nennen beide das Buch von Wilhelm Buccius *Institutiones Esthonicae*<sup>5</sup>, welches unter anderem estnische gereimte Verse mit Noten beinhaltet hatte, als Vorbild. Das Buch, von dem wir heute leider kein Exemplar kennen, wurde im Jesuitenkolleg zu Tartu herausgegeben und war aber offensichtlich nur eine überarbeitete Neuauflage eines Katechismus in süd-estnischer Sprache, welchen Thomas Busaeus 1585 im Tartuer

---

<sup>2</sup> Die Frage der Existenz einer lokalen Dialekt - Variante des gregorianischen Chorals im Baltikum des 13.–15. Jahrhunderts, in: *Musica antiqua Europae orientalis* IV, Bydgoszcz 1975, S. 7–44.

<sup>3</sup> Heinrich Stahl, *Hand- und Hausbuch [...] für das Fürstenthumb Esten in Liffland*, 4 Bde., Reval 1632–1638); „Ander Theil“ desselben vom Jahre 1637 ist ein Gesangbuch „zusamt den Collecten und Praefationen“. Das Gesangbuch besteht aus 144 deutschen Kirchenliedern mit estnischen Prosaübersetzungen.

<sup>4</sup> Paul Johansen, Heinz von zur Mühlen, *Deutsch und undeutsch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reval*, Köln 1973, S. 354–357.

<sup>5</sup> Gedruckt in Braunsberg 1622, offensichtlich identisch mit dem Buch *Institutiones aestonicae catholicae*, Braunsberg 1623.

Kolleg herausgab.<sup>6</sup> Dieses Buch – ebenso verschollen – soll auch ein Gesang- und Gebetbuch gewesen sein und wenigstens zehn estnische Kirchenlieder beinhaltet haben.

Auf der protestantischen Seite erschienen die ersten estnischen Übersetzungen der Kirchenlieder im Jahre 1637, in dem „Ander Theil“ des *Hand- und Hausbuches* Heinrich Stahls. Das ist die erste erhaltengebliebene Ausgabe mit estnischen Texten der Kirchenlieder überhaupt und ist deshalb in hiesiger Literatur auch viel kommentiert worden. Manche der Erläuterungen, die durch überraschend viele Behandlungen laufen, sind jedoch irreführend. Die Übersetzungen Stahls erfuhren nämlich oft scharfe Kritik, sie seien ohne Reim und Rhythmus. Dies unterstreichen auch ironische Schilderungen über die Art und Weise, wie diese Texte gesungen werden sollten. Doch ist das ein einfaches Missverständnis: Stahl hat in seinem Buch 144 deutsche Kirchenlieder ganz zielbewusst parallel mit sorgfältig genauen estnischen Prosaübersetzungen veröffentlicht, die sicherlich nicht zum Singen gedacht sein können. Auch war das Buch von Stahl nicht als Kirchenbuch gedacht, sondern als „*Hand- und Hausbuch / Für die Pfarherren und Hausväter...*“. In derselben Zeit beinhaltet das Buch Stahls die ersten bekannten estnischen liturgischen Texte mit Noten, die sehr gut singbar sind – diesem Teil des Buches ist leider viel weniger Aufmerksamkeit geschenkt worden. Also reflektiert das Buch Stahls auch nicht die Singpraxis der Kirchenlieder in den estnischen Gemeinden seiner Zeit: Nach mehreren Quellen wird es deutlich, dass hier und da schon seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch volkssprachlich gesungen wurde. Ob die Übersetzungen aber nur mündlich oder auch in einer schriftlichen Form überliefert wurden, ist noch unklar.

Der Anfang des volkssprachlichen Kirchenliedes in Estland steht also im Dunkeln. Das erste kirchliche Gesangbuch in estnischen gereimten Versen (*Neu Ehstnisches Gesangbuch*) erschien erst im Jahre 1656 und beinhaltete 241 Lieder, darunter Übersetzungen aus deutscher, schwedischer und finnischer Sprache sowie die Originallieder von den vier Verfassern des Buches (Georg Salemann, Reiner Brockmann, Martin Gilaeus und Heinrich Göseken). Dieses Buch wurde dann „Urvater“ aller späteren estnischen Gesangbücher; er selbst baut sich auf eine mündliche und schriftliche Tradition von etwa einhundert Jahren.

Eine zeitgenössische Geschichte des estnischen Gesangbuchs bzw. des Kirchenliedes in Estland ist noch nicht geschrieben worden. Die beste Zusammenfassung dieser Geschichte bisher wurde im Jahre 1899 als Vorwort des vorigen estnischen lutherischen Gesangbuchs veröffentlicht und ist als Faksimile auch im heutigen Gesangbuch der Estnischen Evangelisch-Lutherischen Kirche vom Jahre 1991 abgedruckt. Diese Übersicht ist jedoch in mehreren Aspekten lückenhaft und voreingenommen. Zum Beispiel ist dort die Geschichte der Gesangbücher in der süd-estnischen Sprache weitgehend ignoriert worden. Selbstverständlich wurden die estnischen Gesangbücher einigermaßen in unseren Literaturgeschichten behandelt, jedoch nicht als eine

---

<sup>6</sup> *Catechismus Catholicorum*, Vilnius 1585.

besondere Gattung der Kirchenbücher, die selbst eine Geschichte hat, sondern als Dokumente der Entwicklung der estnischen Schriftsprache.

Es ist nicht meine Aufgabe, hier im Rahmen dieses Beitrags eine solche Geschichte durch wenigstens vier Jahrhunderte zu skizzieren. Statt dessen versuche ich die Ursachen für die seltsame Situation des Gesangbuchs und des kirchlichen Gesangs in Estland auszulegen. Bestimmt wird von einem solchen einleitenden Beitrag eine Einführung zur Tradition sowie zu den wichtigsten Texten und Melodien der einheimischen Kirchenlieder erwartet. Und gerade hier gerate ich in Schwierigkeiten. Beispielsweise beinhaltete die Erstausgabe des vorletzten estnischen lutherischen Gesangbuchs (*Uus lauluraamat*) aus dem Jahre 1899, welches die einheimische Tradition des Kirchenliedes wahrscheinlich am gründlichsten präsentiert, lediglich 28 Texte estnischen Ursprungs, was 4,4% der Gesamtzahl der Lieder (635) ausmacht. Auch genießt nach meiner Schätzung unter diesen 28 Liedern kein einziges in Estland eine besondere Beliebtheit. Musikalisch stützte das Gesangbuch aus dem Jahre 1899 sich völlig auf das Choralbuch Punschels aus dem Jahre 1839, welches keine einzige einheimische Melodie enthielt und auch auf örtliche Melodievarianten keine Rücksicht nahm. Etwas länger blieben sowohl dieses Gesangbuch als auch Punschels Choralbuch in Estland bis 1991 im Gebrauch. Das heutige Gesangbuch der Estnischen Evangelisch-Lutherischen Kirche hat mit seinen 172 Originalliedern und 31 Originalmelodien wohl einen weiten Sprung gemacht; um von einem richtig verbreiteten estnischen Repertoire der Kirchenlieder zu sprechen, ist es aber auch heute noch früh.

Im Bereich des Kirchenliedes waren wir in Estland also hauptsächlich die Entleiher und Übersetzer. Eine mögliche Erklärung für diese Tatsache ist, dass die estnische schriftliche Kultur sich erst ziemlich spät – in der Mitte des 19. Jahrhunderts – gestaltete. Zu dieser Zeit hatte sich das Kirchenliedrepertoire, in dem die Übersetzungen aus deutscher Sprache vorherrschten, schon herausgebildet. Auch stellte das Kirchenlied im 19. Jahrhundert nicht mehr diese hohe künstlerische poetische Gattung dar, wie etwa im 17. Jahrhundert, mit der die junge Generation der estnischen national gesinnten Dichter sich hätte vereinen können. Die estnischen Dichter waren zu Anfang des 20. Jahrhunderts dann mit ihren hohen künstlerischen Ambitionen schon eher ironisch dem Kirchenlied gesinnt und so blieb die eigene kirchliche Dichtung in Estland eine Angelegenheit der Geistlichen und Amateurdichter.

Die ersten estnischen Dichtergenerationen hatten mit dem Kirchenlied nicht nur auf der künstlerischen Ebene, sondern auch auf der nationalen einen Identitätskonflikt. Tatsächlich hatte die ganze Estnische Evangelisch-Lutherische Kirche seit Anfang der estnischen Eigenstaatlichkeit im Jahre 1918 die dringende Aufgabe, sich eine neue nationale Identität zu schaffen. Als sich die evangelisch-lutherische Kirche in Estland im Jahre 1917 als freie Volkskirche der Esten konstituierte, musste sie nicht nur die scharfe Kirchenfeindlichkeit der jungen estnischen Intelligenz brechen, sondern auch das von den nationalen Gefühlen verursachte Misstrauen des Volkes.

Diese konträren nationalen Gefühle der Esten hatten eine lange Geschichte, die mehrere Jahrhunderte zurückreichte, wobei die Widersprüche mit den deutschen Gutsherren sich im 19. Jahrhundert sehr komplex mit der staatlichen Politik der Russifizierung verflochten. Obwohl Estland und Livland nach dem Nordischen Krieg dem Russischen Reich zugesprochen wurden (1721), blieben beide Gebiete bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts rein lutherisch. In den 1830er Jahren nahm in den Ostseeprovinzen jedoch die erste Welle der Russifizierung ihren Anfang: Es begann unter der Landbevölkerung auch eine Propaganda für den Übertritt in die russisch-orthodoxe Kirche, die Konversionsbewegung wurde besonders in Livland in den Jahren 1845 bis 1848 sehr lebendig und der Zuwachs der russisch-orthodoxen Kirche lag in jenen Jahren in Livland bei ungefähr 100.000 Personen – also fast 13 % der Einwohner Livlands.<sup>7</sup> Seitdem existierten für die eingeborene Bevölkerung zwei christliche Kirchen nebeneinander – die in diesem Gebiet traditionelle evangelisch-lutherische und die russisch- bzw. griechisch-orthodoxe, die für die hiesige Gesellschaft neu war. Beide Kirchen vertraten dabei für die einheimische Landbevölkerung die unterschiedlichen Fremdherrschaften – die der deutschbaltischen Gutsherren und die des Russischen Reichs. Wenn die Landleute dazwischen wählen mussten, war meistens nicht die religiöse Identität entscheidend, sondern vielmehr die wirtschaftlichen Vorteile, die von den russischen Kirchenbehörden beim Glaubenswechsel der 1840er Jahre in Aussicht gestellt wurden – was nach einer schrecklichen Hungersnot (vor allem 1841) auch sehr wirksam war.

Die deutschbaltischen Kirchenbehörden griffen im 19. Jahrhundert gegen die Verfremdung der lutherischen Kirche unter der einheimischen Bevölkerung in Estland und Livland nur wenig ein. Gerade weil eine überwältigende Mehrheit der lutherischen Geistlichen Deutsch war, blieb die lutherische Kirche für die Landbevölkerung eine deutsche Kirche bzw. eine Herrenkirche – beide werden auf Estnisch sogar mit demselben Wort ‚*sakstekirik*‘ bezeichnet. Zum Beispiel gab es selbst zu einem späten Zeitpunkt wie im Jahre 1914 in den 60 nordestnischen Gemeinden nur sechs Pastoren, die selbst Esten waren. Den Esten fiel es sehr schwer, die Stelle eines Pastors zu erhalten, ebenso konnten sie sich nicht an der Theologischen Fakultät auf die wissenschaftliche Arbeit vorbereiten. Dabei wohnten 1905 in Estland 21.200 Deutsche und 888.600 Esten.<sup>8</sup>

In dieser Situation spielt die sehr weite Verbreitung der evangelischen Brüdergemeine in Estland und Livland eine überaus wichtige Rolle. Die Einwanderung der Herrnhuter begann in Estland und Livland schon in den 1730er Jahren – bald nach der Gründung der Gemeinde im sächsischen Herrnhut. Sie standen hier anfangs besonders über mehrere vom Hallischen Pietis-

<sup>7</sup> Edward C. Thaden, *Russia's Western Borderlands, 1710–1870*, Princeton 1984, S. 178–179; Adolf von Harless, *Geschichtsbilder aus der lutherischen Kirche Livlands vom Jahre 1845 an*, Leipzig 1869, S. 127.

<sup>8</sup> Vgl. dazu Jaan Kiivit, *Von der Estnischen Evangelisch-Lutherischen Kirche*, in: *Lutherische Begegnung im Ostseeraum*, hrsg. von Wilhelm Kahle, Gütersloh 1982, S. 129–153.

mus beeinflusste Pastoren in recht enger Verbindung zur Kirche. Auch konnten die Mitglieder der Brüdergemeinde hier weiterhin der lutherischen Kirche angehören. Obwohl die Tätigkeit der Brüdergemeinde von 1743 bis 1817 in den Ostseeprovinzen amtlich verboten war, ging sie jedoch heimlich weiter. Um die Jahrhundertwende, bis zum Jahre 1827, herrschte besonders in der livländischen Landeskirche der Rationalismus, und zwischen der Brüdergemeinde und der Kirche bestanden meist noch ziemlich friedliche Beziehungen. Danach begann aber in Livland ein heftiger Kampf gegen die Herrnhuter. Theodosius Harnack, Theologieprofessor zu Erlangen (früher in Dorpat/Tartu), der 1860 die erste gründliche Darstellung des Herrnhutertums in den Ostseeprovinzen verfasste (wohl aus betont konfessionalistischem Blickwinkel), schrieb, dass die weite Verbreitung der Herrnhuter Bewegung auch von der lutherischen Kirche selbst mitverursacht war, nämlich durch

„Unglauben und Apathie des Rationalismus [...] und [...] von der Kurzsichtigkeit und dem Schwachglauben des Pietismus [...] Dazu kam noch die eigenthümliche [...] Lage des Volks, namentlich die frühere Leibeigenschaft und die alte hergebrachte Spannung zwischen den eingebornen Nationalen und den eingewanderten Deutschen, welche einer volksthümlichen Entwicklung der lutherischen Landeskirche von Anfang an sehr hinderlich gewesen sind.“<sup>9</sup>

Gerade der nationale Aspekt war in der Tätigkeit der Herrnhuter und der Landeskirche in den Ostseeprovinzen sehr unterschiedlich. Unter den lutherischen Geistlichen glaubte am Anfang des 19. Jahrhunderts kaum jemand an die Zukunft der „Undeutschen“ (d.h. der Nichtdeutschen, also der Esten und Letten) in den Ostseeprovinzen, und nach der Aufhebung der Leibeigenschaft (1816/1819) diskutierte man ernsthaft über die Germanisierung der Bevölkerung.<sup>10</sup> Obwohl das Volk religiös war, kann von einer Zusammengehörigkeit von Kirche und Volk nicht die Rede sein. Deshalb konnten eben die Bethäuser der Brüdergemeinde zu Zentren des bäuerlichen geistlichen Lebens werden. Die Vorsteher, Ältesten und Vorsänger der Brüdergemeinde wurden im baltischen Gebiet immer aus den Einheimischen gewählt, während die Diakonen und Presbyter aus dem Ausland herüber gesandt wurden und das Volk sie für

---

<sup>9</sup> Theodosius Harnack, *Die lutherische Kirche Livlands und die herrnhutische Brüdergemeinde : Ein Beitrag zur Kirchengeschichte neuerer und neuester Zeit*, Erlangen 1860, Nachdruck Amsterdam 1968, S. 214.

<sup>10</sup> Heinrich Thimme, *Kirche und nationale Frage in Livland während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts : Der Pastor und Generalsuperintendent Ferdinand Walter und seine Zeit*, Diss., Königsberg 1937, S. 51–57; Horst Garve, *Konfession und Nationalität : Ein Beitrag zum Verhältnis von Kirche und Gesellschaft in Livland im 19. Jahrhundert (= Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas 110)*, Marburg 1978, S. 30–33.

Propheten und Heilige zu halten pflegte.<sup>11</sup> 1859 schrieb Eduard Hasselblatt in seiner sonst sehr kritischen Abhandlung über die Herrnhuter in Livland:

„H[errnhut] hat Fleisch und Blut der Nationalen in seine Dienste genommen, wozu die Kirche sich nimmer verstehen kann. Daher in der That die großen Erfolge H[errnhut]’s mit anscheinend geringen Mitteln.“<sup>12</sup>

Die Tätigkeit der Brüdergemeinde hatte sehr große Einwirkung auf die musikalische Erziehung, besonders in den livländischen Bauernschulen, und auf den hiesigen Gemeindegesang, auch in der evangelisch-lutherischen Kirche Livlands und Estlands. In Estland blieb das Reval-estnische Gesangbuch (1721)<sup>13</sup> unberührt von einer rationalistischen Gesangbuchreform, die gleichwohl in Livland durchgeführt wurde. Schon seit 1740 erschien dieses Gesangbuch mit einem Anhang<sup>14</sup> von herrnhutischen Liedern und blieb dann bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ohne gründliche Erneuerung. In Livland waren die Gesangbücher der Brüdergemeinde sehr lange mit den kirchlichen Gesangbüchern parallel im Gebrauch. Eine sehr große Bedeutung hatte in den Ostseeprovinzen auch das Choralbuch der Brüdergemeinde, herausgegeben von Christian Gregor<sup>15</sup>: Besonders in den Landgemeinden wurde in den ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hauptsächlich nach Gregors Choralbuch gespielt und gesungen. Im Jahre 1839 erschien dann das Reform-Choralbuch Punschels, das die weitverbreiteten Melodienvarianten der Brüdergemeinde zuerst durchgängig ignorierte und das in Livland, später auch in Estland, amtlich zur Norm wurde. Nach den Berichten der Herrnhuter Brüder behielt das herrnhutische Choralbuch jedoch auch weiterhin besonders in vielen Landgemeinden seine Stellung.<sup>16</sup> Das Choralbuch Johann August Hagens<sup>17</sup> aber, das er 1845 in Reval/Tallinn alternativ zum Punschelschen Choralbuch verfasste, war in seiner ersten Fassung fast ausnahmslos von Melodievarianten aus dem Choralbuch der Brüdergemeinde zusammengesetzt. Zu Hagens Melodienaus-

<sup>11</sup> E. v. Sternberg, *Die Livländischen Bekehrungen wie sie Herr Samarin erzählt*, Leipzig 1872, S. 60–61.

<sup>12</sup> Carl Jakob Eduard Hasselblatt, *Zur Beurtheilung der gegenwärtigen Stellung Herrnhuts in Livland*, in: *Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche* 1 (1859), S. 457.

<sup>13</sup> *Eesti-Ma Kele Laulo-Ramat* [Reval/Tallinn und Halle] 1721.

<sup>14</sup> *Monned Kaunid Waimolikkud Laulud*.

<sup>15</sup> *Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien*, hrsg. von Christian Gregor, Leipzig 1784 (DKL 1784<sup>03</sup>). Die erste Auflage des Choralbuchs wurde in Leipzig gedruckt, der Vorbericht zum Choralbuch war aber in Barby unterschrieben; die dritte Auflage (DKL 1799<sup>05</sup>) erschien ebenfalls in Barby: Demnach wurde das Buch in Livland gewöhnlich als „Barbysches Choralbuch“ bezeichnet.

<sup>16</sup> Rudolf Pöldmäe, *Vennastekoguduse muusikalisest tegevusest meie maal* [Über die musikalische Tätigkeit der Brüdergemeinde in unserem Land], Maschinenmanuskript (Duplikat), Tartu 1940, Estnisches Theater- und Musikmuseum: M 143/1: 6, S. 46.

<sup>17</sup> *Choralbuch zum Gebrauche für die Orgel und das Pianoforte. Enthaltend Kirchen-Melodien für Deutsche und Ehstnische Kirchen-Gesangbücher, so wie auch für Dr. K. C. Ulmanns geistliche Lieder-Sammlung*, hrsg. von Johann August Hagen, Reval [1845].

wahl schrieb Pastor Georg Reinfeldt, dass seiner Gemeinde all diese Melodien sogleich bekannt und lieb gewesen seien (also im Gegensatz zu denen des Choralbuchs Punschels).<sup>18</sup>

Die kulturelle Identität der Esten und Letten hat sich in Verbindung zu zwei verschiedenen Alteritäten ausgebildet – zur russischen Macht und zur deutschbaltischen Kultur. Dieses Dreieck wurde besonders deutlich am Ende des 19. Jahrhunderts, als die russische Staatspolitik in den Ostseeprovinzen mehr und mehr die nationale Erziehung und Nationalbewegung bekämpfte. Dagegen wirkte aber auch die konservative Seite der evangelisch-lutherischen Kirche in der Abwehr ihrer traditionellen kulturellen Position. Beispielsweise sprach sich der nachmalige livländische Generalsuperintendent Friedrich Hollmann 1882 in der Aula der Universität Dorpat/Tartu auf das entschiedenste gegen eine nationale Erziehung aus und empfahl statt dessen eine „*christlich besonnene Pädagogik*“.<sup>19</sup> Eine ähnliche kulturelle Frontstellung war in den Ostseeprovinzen des 19. Jahrhunderts der gesamten evangelisch-lutherischen Kirche eigen, und daraus ergab sich auch die beträchtliche Gleichgültigkeit der werdenden nationalen Intelligenz gegenüber der lutherischen Kirche.<sup>20</sup> In dieser Zeit bildeten sich auch mehrere wichtige Mythen der Esten aus, darunter der Mythos einer „siebenhundert Jahre langen Knechtschaft“, die dann in den 1920er und 30er Jahren ein richtiges Klischee unserer Geschichtschreibung wurde und auch heute noch nicht völlig ausgestorben ist. Dieser Ausdruck richtete sich auch nicht gegen alle Fremdherrschaften in unserer Geschichte, sondern deutlich gegen die deutschbaltische Kultur. Zum Beispiel haben unsere früheren Musikgeschichten – oft mit fast unglaublicher Kurzsichtigkeit – vom kirchlichen Musikleben in Estland ein richtiges Feindbild der estnischen Musikkultur gemalt und sehr vieles vom deutschbaltischen weltlichen Musikleben voreingenommen beschrieben oder gar verschwiegen. Erst in den letzten 15 Jahren versucht die neue Generation unserer Musikhistoriker, diese für uns existenziell wichtigen kulturellen Beziehungen neu zu bewerten.

Wie oben bereits erwähnt, verband sich eine „naive“, d.h. natürliche und reflexionslose Christlichkeit der Esten und Letten im 19. Jahrhundert anscheinend zuerst mit der Brüdergemeine. Als die livländische Kirche in den 1840er Jahren aber ihren heftigen Kampf gegen die Brüdergemeine begann, resultierte daraus eine massenhafte Konversionsbewegung, was allerdings in Estland ausblieb, weil hier die Kirche einen solchen Kampf ablehnte. Gleich-

---

<sup>18</sup> Geschrieben im Juni 1846, der Text (auf estnisch) erschien 1857 als Geleitwort der 3. Auflage des Choralbuchs von Hagen.

<sup>19</sup> Reinhard Wittram, *Kirche und Nationalismus in der Geschichte des deutschen Protestantismus im 19. Jahrhundert*, in: *Das Nationale als europäisches Problem : Beiträge zur Geschichte des Nationalitätsprinzips vornehmlich im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1954, S. 141.

<sup>20</sup> 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*, Sinzig 2003, S 216.

zeitig zur Blütezeit der nationalen Bewegung in den Ostseeprovinzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann jedoch der Untergang der hiesigen Brüdergemeine und ihrer Religiosität, die früher der einheimischen Bevölkerung so nahe war – diese Religiosität lebte in Estland später zuerst in der ziemlich weit verbreiteten freikirchlichen Bewegung wieder auf. Das kann vielleicht auch erklären, warum die erste Blütezeit der estnischen und lettischen nationalen Dichtung sich völlig vom Kirchenlied abkehrte. Deshalb fehlen auch in den späteren estnischen Gesangbüchern (von 1899 und von 1991) Kirchenlieder der beliebtesten estnischen Dichter, und nur 28 Liedtexte (von 484) des heutigen estnischen Gesangbuchs (1991) erhielten eine einheimische Melodie. Das evangelische Kirchenlied und der Choralgesang, die beim Werdegang der hiesigen nationalen Kultur eine wesentliche Rolle gespielt hatten, wurden in der Zeit der nationalen Bewegung nicht zum organischen Teil ihrer kulturellen Identität, wenigstens nicht für die Esten. Dadurch erklärt sich auch der oft beinahe extreme Konservatismus des Choralgesangs der hiesigen evangelisch-lutherischen Kirche – noch heute lebt hier die mit der Choralreform der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit dem im Jahre 1839 herausgegebenen Choralbuch Punschels einverlebte Tradition des Gemeindegesangs ruhig weiter.

Obwohl Estland schon seit dem 16. Jahrhundert ein größtenteils lutherisches Land gewesen war, ist es sehr kompliziert, über die religiöse Identität der Esten zu sprechen. Eine herkömmliche Christlichkeit hat hier heute keinen breiten Boden, und hier spielt nicht nur die sowjetische Okkupation mit ihrem atheistischen Bildungssystem und ihrer staatlicher Kontrolle über die Kirche eine Rolle, sondern auch die hiesige überaus verwickelte Geschichte der geistlichen Kultur. Die Erscheinungen der kulturellen Identität sind jedoch manchmal auch sehr paradox. Es ist zum Beispiel sehr auffällig, wie eifrig die wenigen Artikel über religiöse Themen in unserer täglichen Presse auf den Internetseiten der Zeitungen kommentiert werden: Vorwiegend sind diese Kommentare sehr böse, berühren – meistens wohl sehr oberflächlich – auch unsere nationale Geschichte, zeigen aber deutlich auf eine Lücke, oder sogar auf eine Wunde in der allgemeinen kulturellen Gewissheit. Andererseits ist bis heute für unsere Identität ein Mythos der hiesigen Geschichtschreibung sehr bedeutungsvoll, die von der amtlichen Widmung Estlands und Livlands der Gottesmutter Maria spricht, welche von Papst Innozenz III. auf dem 4. Laterankonzil bestätigt worden sein soll, obwohl in den Dokumenten des Konzils darüber kein Wort steht. Nach diesem Mythos nennt man Estland auch „Maarjamaa“ (Marienland, *Terra Mariana*), das ist wohl der absolut häufigste poetische Name für Estland auch in unserer nationalen Dichtung, welche sonst kaum die christliche Symbolik braucht, und diesen Namen hält man auch im heutigen Estland aufrichtig heilig, ob dieser kirchliche Konnotationen besitzt oder nicht.

Da in Estland das einheimische Repertoire des lutherischen Kirchengesangs bis heute eine geringe Rolle spielt, dürfte man sogar fragen, ob wir überhaupt



vom estnischen Kirchenlied und Choralgesang sprechen sollten, oder nur vom Kirchenlied in Estland. Spontan sucht die junge Generation der Esten sich jedoch auch in alten Kirchenliedern, und als eine tiefe Quelle für diese Identitätssuchen wurde vor etwa 15 Jahren die wenig erforschte Tradition des volkstümlichen Choralgesangs entdeckt. Meistens werden diese Gesänge „estnische geistliche Volkslieder“ genannt, obwohl das nicht richtig zutrifft, weil die Lieder ihre Texte direkt aus dem Gesangbuch nehmen und ihre Melodien tatsächlich die volkstümlich verzierten Varianten von herkömmlichen Choralmelodien vorwiegend deutscher Herkunft sind. Diese Gesänge werden heute nicht nur überraschend häufig gesungen, sondern es gibt auch eine Menge junger Ensembles, die diese Volkschoräle in sehr unterschiedlichem Stil bearbeiten. Ebenso sind bei allen estnischen Chören die Chorbearbeitungen dieser Gesänge eines estnischen Komponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts namens Cyrillus Kreek (1889–1962) sehr beliebt – noch am Anfang der 1980er Jahre waren dieselben Bearbeitungen fast unbekannt. Das heutige estnische evangelisch-lutherische Gesangbuch aus dem Jahre 1991 beinhaltet wohl nur ein Lied mit derartig volkstümlich verzierter Melodie, und zwar die estnische Übersetzung von Paul Gerhards „Wach auf, mein Herz, und singe“. Dieses Lied ist heute aber sehr beliebt. Das Gesangbuch für estnische Baptisten, Methodisten und Pfingstgemeinden,<sup>21</sup> das sechs Jahre später erschien, beinhaltet aber schon acht solche Lieder.

Diese Wahl der heutigen jungen Generation an alten kirchlichen Liedern erscheint mir persönlich sehr bedeutungsvoll. Die Geschichte gibt uns die Stützpunkte, die wir behalten wollen, und in der Geschichte haben wir die Wunden, die mit der Zeit geheilt werden. Wahrscheinlich verbirgt sich gerade in diesen Volkschorälen ein geistesgeschichtlicher Kompromiss, eine Versöhnung des Eigenen mit dem Fremden: Die schönsten deutschen Kirchenlieder werden da auf Estnisch gesungen; die Geschichte unserer gebildeten Sprache wird dort lebendig – in den Übersetzungen der meist gebildeten deutschen Geistlichen, worauf sich seit Jahrhunderte die hiesige muttersprachliche Schulbildung stützte; die ursprünglichen Melodien der protestantischen Kirchenlieder klingen hier, wie sie im Volk beibehalten und weitergesungen wurden. Vielleicht entsteht aus dieser Ruhe etwas, worauf Neues wachsen kann.

---

<sup>21</sup> *Vaimulikud laulud*, Tallinn 1997.



**Toomas Siitan**

## **Hymns in the History of Estonians**

The ambitious aim of my lecture is to give a historical overview of hymn singing in Estonia and Livonia. Out of several reasons is this aim not easy to achieve. The first hindrance is the state of research as it developed since the end of the 19<sup>th</sup> century. At first were the Baltic German researchers leading in this topic with their somewhat one-sided national and confessional (i.e. Lutheran) perspective. Likewise the Baltic German perspective dominated in those times in the historiography in general. Since the beginning of the 20<sup>th</sup> century made the new, Estonian *resp.* Latvian historiography mostly an attempt to form a certain contrast to the earlier Baltic German one, and this new historiography took a rather nationalistic shape. The manner of treatment of the position of the Lutheran Church and its ministry in the younger local cultural history was in this situation not always objective. The historico-cultural themes that were directly connected to the church and religion were either treated rather tendentiously from the nationalistic perspective or they were just more or less ignored. During the Soviet occupation were these themes out of ideological reasons almost completely excluded. This caused the deficit in the scientific discussion in the field of the local church history. But in last ten *resp.* fifteen years have old positions experienced a pretty thoroughgoing revision so that we are almost able to speak about a real transformation of our cultural history.

The second hindrance in the research of the (especially of the earlier) Baltic cultural history was always the situation of the sources. The local source material has suffered a lot under the wars that took place in several centuries on the Estonian *resp.* Livonian territory, and especially because of the new ruling ideologies. The new ideological system tried always to destroy the basic documents of the old system and the liturgical books became often the first victims. The history of Tartu/Dorpat gives here a good example. The Reformation and the iconoclasm caused by it reached Tartu already in the year 1525. The Russian troops conquered Tartu in 1558, in 1582 went Tartu under the rule of Poland-Lithuania. This brought along the Counterreformation: in the year 1583 a residence of the Jesuits was founded in Tartu, followed by the Jesuit College founded in 1585. From 1600 until 1603 was Tartu temporarily under the Swedish regiment, but was pretty soon taken back from the Polish. So went the border between the Roman Catholic and Protestant Europe for some time also through Tartu and Livonia, until the Swedes reconquered Tartu in 1625. The Swedish King Gustav Adolf II founded already in the year 1632 the University of Tartu (*Academia Gustaviana*), although the town had seven years ago almost completely been destroyed by the Swedish troops. One important reason for this was to give an ideological reaction to the former Jesuit College in Tartu.

During the Swedish times was Tartu from 1656 until 1661 also conquered by the Russian troops and capitulated in 1704 during the Northern War to the Russian sceptre. In the 18<sup>th</sup> century Tartu suffered two times (1763 and 1775) under destroying fires. So were the historical sources of the town already enough damaged by the wars and fires; in addition to this changed the regiment in Tartu constantly during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries: once was the town ruled by the Roman Catholics, then by the Protestants or by the Russian Orthodox rulers. Particularly the congregational books were often destroyed in this process.

Due to the lack of the sources from the Roman Catholic times in Estonia and Livonia, which lasted about 300 years, is the local history of the Roman Catholic chant until nowadays not really researched. Before the World War II only the Baltic German researcher Elmar Arro (1899-1985) occupied himself more thoroughly with the Gregorian manuscripts, which are still to be found in Estonian and Latvian archives or which originate from Estonia *resp.* Latvia. We are able to find in his studies among other things information about the documents which got lost during the World War II (particularly valuable are the documents from the Rigas Town Archive). After he had resettled to Germany in 1939, he mainly worked at the Universities of Kiel and Vienna. On the grounds of the material gathered mainly before the war he compiled in the 1970<sup>th</sup> years a comprehensive monograph called *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst*<sup>1</sup>, which wasn't published. Unfortunately was Arro in Vienna already completely isolated from the archive sources he had used in the 1930<sup>th</sup> years, and the lack of the references to the sources makes the whole monograph also for the further scientific research very problematic.

Estonian *resp.* Livonian literature and musical life have due to the lack of the sources on the one hand and to the several ideological tendencies on the other hand as well as no history which goes back to the time before the Reformation. Only Elmar Arro has expressed several ideas about the Livonian hymnography in the Late Middle Ages in his unpublished monograph, which never experienced any scientific discussion. In 1975 there was an article from Elmar Arro published in Poland, where he presents some striking hypotheses about the Gregorian chant melody in Livonia<sup>2</sup>.

The century of the Reformation brought along the first Latvian hymnal and was meant to mean also the beginning of the Estonian hymn; yet we are until now not too well informed about this beginning. In the Estonian literature dominates until nowadays the opinion as if the first Estonian translations of the

---

<sup>1</sup> Elmar Arro, *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen Tonkunst : Versuch einer Musikhistorischen Rekonstruktion*, Maschinenmanuskript, [Wien] s. a. One copy of this manuscript on more than 300 pages is to be found in the library of the Estonian Music Academy.

<sup>2</sup> *Die Frage der Existenz einer lokalen Dialekt-Variante des gregorianischen Chorals in Baltikum des 13.–15. Jahrhunderts*, in: *Musica antiqua Europae orientalis IV*, Bydgoszcz 1975, S. 7–44.

German hymns were published only in the year 1637<sup>3</sup>. This is also true if we are talking about the books which have preserved until nowadays. However there are documents which refer to considerably earlier sources of the hymn in Estonian language. Quite a lot has been told about the attempts of the pastor of the Holy Spirit Church in Tallinn Reinhold Beseler, who tried to compile a „non-German“ gospel- and hymnbook with help from a young Estonian called Hans Susi in the 1540ies. We do not know if the result of this work was ever printed, but Georg Müller, the later pastor of the same community, complains around the year 1600 that the Estonian congregation of the Holy Spirit Church „does not sing the texts as they are written in the book“<sup>4</sup>.

Not only the lack of the sources, but also the ideological prejudices did not let us to estimate objectively the role of the Counterreformation in the development of the Estonian literary language. In the Northern Europe has the beginning of the literature in the native language mostly without any doubt been associated with the Protestant movement, although sometimes the Roman Catholic Counterreformation showed no less initiative in this respect. So had the Jesuits in Tartu in the end of the 16<sup>th</sup> century made more for the education in the native language than the protestant Swedes had done until then. The first known Estonian hymnal (with rhymed texts) from 1656 and also the first Northern Estonian translation of the New Testament from the year 1715 mention both the book from Wilhelm Buccius, *Institutiones Esthonicae*<sup>5</sup>, as their example. This book contained among other things Estonian rhymed verses with notes. This book, from which we nowadays unfortunately do not have any copy, was issued by the Jesuit College in Tartu, but it was most apparently only a somewhat redacted new edition of a catechism in the Southern Estonian language, being issued by Thomas Busaeus 1585 in the College of Tartu<sup>6</sup>. This book – missing as well – must have been a hymn and prayer book as well and must have contained at least ten Estonian hymns.

On the Protestant side the first Estonian translations of the hymns were published in the year 1637, in the „Ander Theil“ of the *Hand- und Hauszbuch* from Heinrich Stahl. This is the first edition with the Estonian hymns at all which has come down to nowadays. Out of this reason it has also been commented a lot in the local literature. Some of the elucidations, which run through astonishingly many treatments, are still pretty misleading. Translations by Stahl were often very much criticized as unskilful: they are without rhyme

---

<sup>3</sup> Heinrich Stahl, *Hand- und Hauszbuch [...] für das Fürstenthumb Esten in Liffland*, 4 Bde, Reval 1632–1638); „Ander Theil“ („Second part“) of this book from the year 1637 is a chant book „zusamt den Collecten und Praefationen“. This chant book consists of 144 German chants with Estonian translations.

<sup>4</sup> Paul Johansen, Heinz von zur Mühlen, *Deutsch und undeutsch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reval*, Köln 1973, S. 354–357.

<sup>5</sup> Printed in Braunsberg 1622, apparently identical to the book *Institutiones aestonicae catholicae*, Braunsberg 1623.

<sup>6</sup> *Catechismus Catholicorum*, Vilnius 1585.

and rhythm, and we have some ironical descriptions about the manner how they should be sung. But this is a simple misunderstanding: Stahl has gathered 144 German hymns into his book and parallel to every hymn he has purposefully given an Estonian prose translation, which surely wasn't meant for singing. Also wasn't Stahls book meant for a congregational use, but rather for private purposes, as one sees from its title: "*Hand- und Hauszbuch / Für die Pfarherren und Hausväter...*" (in a free translation: "*A Handbook for the pastors and households masters*"). Stahls book contains at the same time the first known Estonian liturgical texts with notes, which are very well singable – this part of the book has unfortunately found much less attention. Thus one can say that Stahls book doesn't reflect on the practice of singing of hymns in Estonian communities during his time: many sources show that already in the second half of the 16<sup>th</sup> century there were several places where singing in the native language was being practised, but it is still not clear if the translations were handed down verbally or in written form.

Thus is the beginning of the hymn singing in the native language still unclear in Estonia. The first churchly hymnal with Estonian rhymed verses (*Neu Ehstnisches Gesangbuch*) was published only in the year 1656 and contained 241 hymns, among which there were translations from the German, Swedish and Finnish language, as well as the original hymns from four authors of the book (Georg Salemann, Reiner Brockmann, Martin Gilaeus und Heinrich Göseken). This book became then something like an "ur-father" for all later Estonian hymnals, but as it was said already, it is based on the verbal and written tradition of about hundred years.

There still doesn't exist any contemporary historical research about the history of the Estonian hymnal *resp.* hymn singing. The best summary of this history is until nowadays a preface of the *Estonian Lutheran Hymnal* from the year 1899, which is also published as a facsimile text in the hymnal of the Estonian Lutheran Church from the year 1991. But also this summary is in many aspects incomplete and prejudiced; the history of hymnals in the Southern Estonian language is for example more or less ignored. Naturally dealt the history of the Estonian literature up to some degree with the Estonian hymnals, but not as with a special kind of congregational books which has its own history, but as with documents witnessing about the development of the Estonian written language.

It is not my task to outline this history, which embraces at least four centuries, within the scope of the present lecture. Instead of this I will try to lay out the reasons for that strange situation of the Estonian hymn singing and hymnal. But certainly an introduction to the tradition and to the most important texts and melodies of the local hymns are being expected from such an introductory lecture. And it is exactly here where I am confronted with difficulties. So contained the first edition of the penultimate *Estonian Lutheran Hymnal* (*Uus lauluraamat*) from the year 1899, which probably presents most thoroughly the local Estonian hymn tradition, just 28 texts of Estonian origin,

which makes only 4.4 % out of total number of the hymns (635) in this hymnal. In my opinion aren't even any of those 28 hymns especially beloved in Estonia. Melodically was the hymnal from the year 1899 totally based on the chorale book of Punschel from the year 1839, which didn't contain a single local Estonian melody and was also regardless of the local melodic variants. In a somewhat extended form remained both this hymnal and Punschels chorale book in use in Estonia until the year 1991. The contemporary hymnal of the Estonian Lutheran Church has wholly 172 original hymns and 31 original melodies, but it is still even today too early to talk about a really widespread Estonian repertoire of the hymns.

In the field of hymns we were thus mainly borrowers and translators. One possible explanation for this is the fact that the Estonian written culture started to develop more intensively only in the middle of the 19<sup>th</sup> century, and until this time was the repertoire of the hymns – a field, where dominated the translations from the German language – already pretty evolved. The 19<sup>th</sup> century hymns did not also anymore represent this high poetical level as the hymns of the 17<sup>th</sup> century had done. This was one of the reasons why the young, national-minded Estonian poets did not want to use this genre. The Estonian poets were in the beginning of the 20<sup>th</sup> century rather ironical towards congregational hymns because of their own high artistic ambitions. Out of this reason the original hymns in Estonia remained mainly a matter of pastors and amateur poets.

The first generations of Estonian poets had an identity conflict concerning the hymn not only on the poetical and artistic level, but also on the national one. Actually had the whole Estonian Lutheran Church since the beginning of the Estonian statehood in the year 1918 one urgent task – to gain a new national identity. When the Estonian Lutheran Church constituted itself in the year 1917 as a free people's church of the Estonians, she first had to break both the sharp hostility towards the church, which was widespread among the young Estonian intelligence, and also the mistrust of the people, being caused by the national feelings.

The contrary national feelings of the Estonians had a long history through the centuries, whereby the contradictions with the German landlords interlaced very complexly in the 19<sup>th</sup> century with the Russification policy of the Russian state. When Estonia and Livonia became part of the Russian Empire after the end of the Nordic War (1721), both territories remained Lutheran until the middle of the 19<sup>th</sup> century. But in the 1830ies the first wave of the Russification started in the Baltic provinces: among the rural population started a propaganda for the conversion to the Russian Orthodox Church. The conversion to the Orthodox Church was especially intensive in Livonia in the years 1845-1848 and this meant that the number of people belonging to the Russian Orthodox Church on the Livonian territory grew in those years until about 100

000 persons; it was almost 13% of the Livonian population<sup>7</sup>. Since then were there two churches for the native population – the Lutheran Church, which was in these areas traditional, and the Russian resp. Greek Orthodox Church, which was new for the local society. Both churches represented for the native population thereby a foreign domination – either of the Baltic German landlords or of the Russian Empire. When the rural population had to choose between those two confessions, wasn't mostly the religious identity, but rather the economical benefit, promised by the Russian church authorities in the 1840ies, the reason for conversion, especially if one considers the terrible starvation (particularly in the year 1841).

In the 19<sup>th</sup> century hadn't the Baltic German church authorities done too much against the alienation towards the Lutheran Church among the native population in Estonia and Livonia. And especially because most of the Lutheran pastors were Germans, remained the Lutheran Church for the rural population a German *resp.* lord-church: both are even called with the same word "sakstekirik" in Estonian ("saks" meaning both: a German and a landlord). In 60 Northern Estonian congregations there were for example even in the year 1914 still only six pastors, who were Estonians. For the Estonians was it quite difficult to become a working place as a pastor, and it was nearly impossible to qualify for the academic work at the University of Tartu neither. Thereby lived in Estonia in the year 1905 21,200 Germans and 888,600 Estonians<sup>8</sup>.

The fact, that the Herrnhut Brotherhood was widespread in Estonia and Livonia, played in this situation a very important role. The immigration of the Herrnhuters into Estonia and Livonia started already in the 1730ies – soon after the foundation of the Herrnhut community in Saxonian Herrnhut – and in the beginning had the Herrnhuters here quite a close relation to the official Lutheran Church, especially thanks to some pastors, who were influenced by Halles pietism. The members of the Brotherhood could also further on stay members of the Lutheran Church. Although the activities of the Brotherhood were forbidden in the Russian Baltic provinces in the years 1743–1817, they still did not stop. Around the turn of the century, until the year 1827, prevailed especially in the Livonian Lutheran Church the Rationalism, and the relationship between the official Lutheran Church and the Brotherhood was quite hostile. After this started in Livonia a serious struggle against the Herrnhuters. Theodosius Harnack, a theology professor at the University of Erlangen (earlier in Tartu/Dorpat), who compiled the first profound representation of the Herrnhut Movement in the Baltic provinces (of course from a confessional point of view), wrote that the Lutheran Church had also given its contribution to the widespread popularity of the Herrnhut Movement:

<sup>7</sup> Edward C. Thaden, *Russia's Western Borderlands, 1710–1870*, Princeton 1984, S. 178–179; Adolf von Harless, *Geschichtsbilder aus der lutherischen Kirche Livlands vom Jahre 1845 an*, Leipzig 1869, S. 127.

<sup>8</sup> Cf. Jaan Kiivit, *Von der Estnischen Evangelisch-Lutherischen Kirche*, in: *Lutherische Begegnung im Ostseeraum*, ed. by Wilhelm Kahle, Gütersloh 1982, S. 129–153.



“The unbelief and the apathy of the Rationalism [...] and [...] of the short-sightedness and weak belief of the pietism [...] Thereto the peculiar [...] situation of the population, namely the earlier peonage and the old tension between the native Nationals and the immigrated Germans were from the beginning hindering for the development of the popular Lutheran Church”<sup>9</sup>.

Just the national aspect was very different in the activities of the Herrnhuters and the Lutheran Church in the Baltic provinces. Among the Lutheran pastors weren't many who would have believed in the future of the so-called “non-Germans” (i.e. Estonians and Latvians) in the Baltic provinces, and after the annulment of the peonage (1816/1819) one discussed sincerely about the Germanification of the population<sup>10</sup>. Although the people were religious, one cannot talk about the coherence of the church and the population. Out of this reason could the prayer houses of the Herrnhuters become centres of the peasant religious life. The chairmen, headmen and the precentors were in the Baltic area always elected from the local people; the deacons and presbyters were sent from abroad and they were by the native people often seen as prophets and saints<sup>11</sup>. Eduard Hasselblatt wrote in 1859 in his in other respects very critical treatise about the Herrnhuters in Livonia:

“H[errnhut] has engaged the Nationals [i.e. Estonians and Latvians] – something, that the church hasn't until now been able to do. Therefore also H[errnhut]'s big success with seemingly little means.”<sup>12</sup>

The Brotherhood had an immense influence on the musical education, especially in the Livonian peasant schools, and on the local hymn, also in the Estonian and Latvian Lutheran Church. In Estonia remained the *Reval-estnische Gesangbuch* (1721)<sup>13</sup> (*Reval-Estonian Hymnal*) untouched from the Rationalistic reform of the hymnal, that was put through in Livonia. Already since 1740 was this hymnal published with an appendix<sup>14</sup> of some Herrnhut songs and it stayed like this without any thoroughgoing renewal until the middle of the 19<sup>th</sup>

<sup>9</sup> Theodosius Harnack, *Die lutherische Kirche Livlands und die herrnhutische Brüdergemeinde: Ein Beitrag zur Kirchengeschichte neuerer und neuester Zeit*, Erlangen 1860, reprint Amsterdam 1968, S. 214.

<sup>10</sup> Heinrich Thimme, *Kirche und nationale Frage in Livland während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Der Pastor und Generalsuperintendent Ferdinand Walter und seine Zeit*, Diss., Königsberg 1937, S. 51–57; Horst Garve, *Konfession und Nationalität: Ein Beitrag zum Verhältnis von Kirche und Gesellschaft in Livland im 19. Jahrhundert* (= *Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ostmitteleuropas* 110), Marburg 1978, S. 30–33.

<sup>11</sup> E. v. Sternberg, *Die Livländischen Bekehrungen wie sie Herr Samarin erzählt*, Leipzig 1872, S. 60–61.

<sup>12</sup> Carl Jakob Eduard Hasselblatt, *Zur Beurtheilung der gegenwärtigen Stellung Herrnhuts in Livland*, in: *Dorpater Zeitschrift für Theologie und Kirche* 1 (1859), S. 457.

<sup>13</sup> *Eesti-Ma Kele Laulo-Ramat* [Reval/Tallinn und Halle] 1721.

<sup>14</sup> *Monned Kaunid Waimolikkud Laulud*.

century. In Livonia were the hymnal of the Herrnhut community for a long time parallel to the hymnals of the official church in use. The Herrnhut chorale book from Christian Gregor<sup>15</sup> had also an immense importance in the Baltic provinces: especially in the land communities one played and sung in the first half of the 19<sup>th</sup> century mainly from Gregors chorale book. In the year 1839 Punschels reforming chorale book was published. This book ignored at first the widespread melodic variants of the Herrnhut Brotherhood and it became officially the norm in Livonia and later also in Estonia. But according to the reports of the Herrnhut Brotherhood kept the Herrnhut chorale book its position further on in many land communities<sup>16</sup>. Johann August Hagens chorale book, which was published 1845 in Reval/Tallinn as an alternative to Punschels chorale book<sup>17</sup>, was on the other hand in its first variant almost without exception put together from the melodic variants from the Herrnhut Brotherhoods chorale book. Concerning the melodies chosen by Hagen wrote the pastor Georg Reinfeldt that all these melodies had been known to his community and very beloved<sup>18</sup> (i.e., opposite of those in the chorale book from Punschel).

The cultural identity of the Estonians and Latvians has developed itself in connection to two factors – the Russian state power on the one and the Baltic German culture on the other hand. This triangle (native culture-Russian state power-Baltic Germans) became especially clear in the end of the 19<sup>th</sup> century, when the Russian state policy combated more and more intensively the national education and national movement in its Baltic provinces. But also the more conservative part of the Lutheran Church wasn't delighted about the national movement among the Estonians and Latvians, being worried about its own cultural influence. The Livonian general dean Friedrich Hollmann spoke for example in the year 1882 in the assembly hall of the University of Dorpat/Tartu in his speech emphatically against a national education and recommended instead of this (as a reverse) a "christian bethought pedagogy"<sup>19</sup>. A similar

<sup>15</sup> *Choral-Buch enthaltend alle zu dem Gesangbuche der Evangelischen Brüder-Gemeinen vom Jahre 1778 gehörige Melodien*, ed. by Christian Gregor, Leipzig 1784 (DKL 1784<sup>03</sup>). The first edition of the choral book was printed in Leipzig, the preliminary report to the choral book was signed in Barby; the third edition (DKL 1799<sup>05</sup>) was also edited in Barby: after this was the book in Livonia called „Barbysches Choralbuch“ (Barbian Choral Book).

<sup>16</sup> Rudolf Pöldmäe, *Vennastekoguduse muusikalisest tegevusest meie maal* [Über die musikalische Tätigkeit der Brüdergemeinde in unserem Land], Maschinenmanuskript (Duplikat), Tartu 1940, Estnisches Theater- und Musikmuseum: M 143/1: 6, S. 46.

<sup>17</sup> *Choralbuch zum Gebrauche für die Orgel und das Pianoforte. Enthaltend Kirchen-Melodien für Deutsche und Ehstnische Kirchen-Gesangbücher, so wie auch für Dr. K. C. Ulmanns geistliche Lieder-Sammlung*, hrsg. von Johann August Hagen, Reval [1845].

<sup>18</sup> Geschrieben im Juni 1846, der Text (auf estnisch) erschien 1857 als Geleitwort der 3. Auflage des Choralbuchs von Hagen.

<sup>19</sup> Reinhard Wittram, *Kirche und Nationalismus in der Geschichte des deutschen Protestantismus im 19. Jahrhundert*, in: *Das Nationale als europäisches Problem : Beiträge zur Geschichte des Nationalitätsprinzips vornehmlich im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1954, S. 141.

cultural opposing characterized in the 19<sup>th</sup> century in the Baltic provinces almost the whole Lutheran Church, and this caused also a considerable indifference of the young national intelligence towards the Lutheran Church<sup>20</sup>. During this time were also born some “self-myths“, which became very important for the Estonian identity. One of these, the myth about the “slavery of 700 years“, became in the 1920ies and 1930ies a real cliché of our historiography and is until nowadays partly alive. This expression wasn’t also directed against all alien state powers which have ruled in Estonia and Livonia, but very clearly against the Baltic German culture. Our earlier musical historiography has – often with almost unbelievable short-sightedness – made a real enemy of some parts of the Estonian musical history and has given a false picture about the profane music life of the Baltic Germans or has even totally ignored it. Only in last 15 years the new generation of our music historians tries to estimate anew these for us existentially important cultural relations.

As already said, a „naive“, i.e. natural and unreflected Christianity of the Estonians and Latvians conglomerated in the 19<sup>th</sup> century at first apparently with the Herrnhut Brotherhood. When the Livonian Church started its vehement fight against the Herrnhuters in the 1840ies, it brought about large quantities of conversions. The situation was different in Estonia, because here the local church rejected such kind of a fight. Simultaneously to the flourishing age of the national movement in the Baltic provinces in the second half of the 19<sup>th</sup> century we see nevertheless the decline of the local Herrnhut Brotherhood and of its spirituality, which was earlier so close to the local population. This religiosity survived in Estonia in all kind of evangelical churches, which were quite widespread. Perhaps can this also explain why the first flourishing age of the Estonian and Latvian national poetry totally turned itself away from ecclesiastical hymns. Therefore also the later Estonian hymnals (from the years 1899 and 1991) lack the texts from the most beloved Estonian poets, and only 28 hymns of the total 484 of the new Estonian hymnal (1991) got a local melody. The Lutheran hymn and the chorale, which played an important role by the development of the local national culture, didn’t become an organic part of the cultural identity during the time of the national movement, at least not for the Estonians. This is also the reason for the often almost extreme conservatism of the chorale singing in the local Lutheran church – even today is here the tradition alive, which was influenced by such factors like the chorale reform from the first half of the 19<sup>th</sup> century and the chorale book from Punschel from the year 1839.

Although Estonia was already since the 16<sup>th</sup> century a mostly Lutheran country, it is still quite complicated to talk about the religious identity of the Estonians. A conventional Christianity isn’t widespread in Estonia, and this is not only caused by the influence of the Soviet occupation with its absolutely

---

<sup>20</sup> 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*, Sinzig 2003, S 216.

atheistic educational system and the state-control over the church, but also by the very complicated history of the local spiritual culture. The appearances of our cultural identity are still sometimes very paradoxical. It is for instance quite conspicuous, how eagerly the little number of articles on religious themes in our daily press are being commented on the internet sites of those newspapers: the overwhelming majority of those comments are rather angry and negative towards the church and the religion, often they also touch (mostly pretty superficially) upon our national history, but they certainly show a serious gap, or even a wound in our common cultural consciousness. On the other hand there exists a myth in our historiography, which is still very significant for our identity: this myth tells about the official dedication of Estonia and Livonia to the Virgin Mary and one declares that it was confirmed by the Pope Innocentius III on the 4<sup>th</sup> Lateran Council, although in the documents of the council one doesn't find a single word about this. According to this myth Estonia is also called "Maarjamaa" ("Marys land", *Terra Mariana*), which is definitely the most frequent poetical name for Estonia, also in our national poetry, which normally doesn't use any christian symbolism, and this name is even nowadays somewhat holy in Estonia, all the same if it is used with christian connotations or not.

Since the native repertoire of the Lutheran hymns plays until nowadays a really small role in Estonia, we could ask if we can at all speak about Estonian hymns, or only about hymns in Estonia. But spontaneously the young generation of Estonians seeks themselves also in the old congregational songs, and as a deep source for these identity searches a tradition of the popular chorale singing, which is only very little researched until now, was discovered about 15 years ago. These songs are mostly called "Estonian spiritual folk songs", which isn't quite true because the texts of those songs are taken directly from the hymnal and their melodies are popular versions of the conventional chorale tunes with mostly German origin. These songs are not only being sung a lot nowadays, but there are also many young ensembles, who interpret those folk hymns in very different styles. The interpretations of the Estonian folk hymns made for choirs by the Estonian composer Cyrillus Kreek (1889–1962) in the first half of the 20th century are very beloved by the Estonian choirs – still in the beginning of the 1980ies they were as well as unknown. The present chant book (from 1991) of the Estonian Lutheran Church contains only one chant with such an interpreted popular melody; this is the Estonian translation from Paul Gerhards hymn "*Wach auf, mein Herz, und singe*" ("Rise up, my heart, and sing"); this song is nowadays very beloved. The hymnal for the Estonian Baptist, Methodist and Pentecost Churches<sup>21</sup>, which was published six years later, contains already eight such hymns.

The fact that the young generation is nowadays in such a way (re)discovering the old congregational songs seems to me very significant. The history gives us a certain base of support, that we would like to retain, and in the history we also have wounds that are being healed with the time. Probably one

---

<sup>21</sup> *Vaimulikud laulud*, Tallinn 1997.

can say that folk hymns offer a certain potential for a compromise, for a conciliation between the Alien and the Own in the spiritual tradition: the most beautiful German hymns are being sung in Estonian; they make in a certain way alive the history of our written language – many of those hymns are translated by the most educated local Baltic German pastors, who made a lot for the school education in Estonian language; the original melodies of the protestant hymns are pretty much transformed in those songs – like this, how they were kept and sung by the people. Perhaps peace was made here, where then something new can be based on.



Anu Kõlar/ Kadri Hunt

## Folk Hymn Singing in Estonia

### Folk Hymns as a Source of Cyrillus Kreek's Composition

ANU KÕLAR

91 years ago, in July of 1914, the Estonian composer Cyrillus Kreek wrote a long letter where he said: "I happened to find some **old fashioned hymns** with lots of spins, hooks and ornaments." What was he talking about? To whom did he write and why? Did these "old fashioned hymns" influence Kreek's own compositions and are these hymns significant in Estonian music today? These are the questions we would like to turn your attention to in our article.

As in many European countries, there was a national awakening in Estonia in the second half of the 19<sup>th</sup> century. Estonians started to search for their identity, originality and national heritage. To this end, some educated Estonians started to value and collect all kinds of folkloristic material, including folk songs. **The collecting of folklore** became especially systematic in the beginning of the 20<sup>th</sup> century, as the EÜS (Estonian Students' Society) joined in this process from 1904–1915. The leader of the society was a folklorist, the doctor of philosophy Oskar Kallas. He started to organize expeditions around Estonian parishes to write down systematically old songs, folk stories and beliefs that were told among the people. Estonian students from Tartu University joined this activity. Since there was no music academy in Estonia at that time, our first composers and performers were trained at the St. Petersburg conservatory. Students from the St. Petersburg Conservatory also participated in the expeditions to collect folk music. One of the most passionate collectors was Cyrillus Kreek (1889–1962), a student of composition and trombone at the St. Petersburg Conservatory. He started to collect folk music with the Estonian Students' Society in 1911 and continued on his own for many years after the end of the First World War.

My introductory quote is from one of Kreek's letters to Oskar Kallas, in which he reports on his collecting activities. As we remember, Kreek speaks in his letter about folk hymns with ornamented melody lines.

KADRI HUNT

What is a **folk hymn**? To be brief: it is a song that is sung both in church and at home, either amidst family or alone. The lyrics for these hymns are taken from official evangelical (protestant) church hymnals. In comparison with corresponding church chorales, the melodies of folk hymns are greatly elaborated. Such a tradition of folk hymn singing was specific to some nations in Scandi-

navia and Europe. It spread throughout Estonia especially from the 18<sup>th</sup> century onward, and is connected with the religious awakening of that time. People's will to sing folk hymns outside of church means that they must have had adopted religion internally.

This is for me personally a very important moment, as due to that these hymns are not only valuable because of their musical or historical value, but they also bear the prayers and longings of many generations – that is what makes these songs powerful and worth singing also today.

My love for folk hymns has led me to sing and teach them, but also to investigate them from the musicological point of view, as a result of which I have completed my Master's thesis about folk hymns in Estonia.

In this work I compared 12 protestant chorales with their folk versions. I took the chorales from the official chorale book of the Estonian evangelical church, compiled by German pastor Johann Leberecht Ehregott Punschel, first published in 1839.

Then I looked up all the folk hymns, corresponding to those chorales, that are available in Estonian museums. The largest number of folk versions to be found of one chorale, was 20. Here is a table of the folk versions of a rather well-known protestant chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* (see the following table with the data of the folk versions of this choral).

P237-1	Halliste	Peeter Raska	J. Aavik	1904
P237-2	Pärnu-Jaagupi	H. Hendrikmann	J. Hendrikmann	1906
P237-3	Käina	Tiiu Kruusimägi	P. Süda	1906
P237-4	Muhu	Salme Paas	C. Kreek	1921
P237-5	Kihnu	Reet Tara	E. Oja	1929
P237-6	Kihnu	?	P. Süda	1907
P237-7	Noarootsi, Bergsby	Mats Fagerlund	C. Kreek	1921
P237-8	Noarootsi, Höbring	Johan Tegelberg	C. Kreek	1921
P237-9	Noarootsi, Spithamn	Mats Borman	C. Kreek	1921
P237-10	Väike-Pakri	M. Östström	O. Andersson	1931
P237-11	Suur-Pakri	Lena Reeder	O. Andersson	1931
P237-12	Suur-Pakri	Maria Stahl	O. Andersson	1931
P237-13	Vormsi, Saxby	Bäret Holm	C. Kreek	1937
P237-14	Vormsi, Barby	Maria Kornblom, s. Tält	C. Kreek	1937
P237-15	Vormsi, Barby	Maria Kornblom, s. Nee	C. Kreek	1937
P237-16	Vormsi, Barby	Gettor Renkvist	C. Kreek	1937
P237-17	Vormsi, Håkabackan	Lydia Pöhl	O. Andersson	1931
P237-18	Vormsi, Hullo	Lars Appelblom	O. Andersson	1931
P237-19	Vormsi, Söderby	Hans Alström	C. Kreek	1937



In the first column of the table there are numbers of the variants, originating from the chorale numbers in the official chorale book. The second column shows the place, where the melody was written down, the third column gives the name of the singer, the fourth the name of the person, who collected the song. And in the last column we can see the year, when the transcription was made. These facts were not difficult to establish, as Cyrillus Kreek – the composer, whose name is in the heading of this article, had systematized all this material (his folk hymn collection will be introduced later on).

As the next step I wrote all the variants of one chorale under each other, so that it would be comfortable to compare them. Here you can see the melodies from the previous table. The numbers before the melodies are the same, as in the first column of the table. (see attachment no. 1)

There are 12 sheets like that, one for each chorale. I analysed altogether 118 folk variations, all folk hymns to be found, corresponding to those chorales. The total amount of folk hymns written down in Estonia is more than 400, so my conclusions have been made on about one-fourth of the whole material available.

Let us now have a closer look into what the folk hymns consist of and how they are related to the corresponding chorale melodies.

### The structure

Let us keep in mind that folk singers had hymnals with words only – the melodies had to be remembered from church singing and the ability to memorize could be very different.

The simplest folk hymns consist of only one melody line, which can also slightly vary. Let us look at a folk version of the chorale *O wie Selig seid ihr doch, ihr Frommen*, written down on Hiiumaa island.

abcd

a a a<sub>1</sub>

a<sub>2</sub>

The form of the choral is *abcd*, as can be seen on the scheme, but the folk version consists of 4 practically similar lines. The third line is a bit shorter, but this is due to the text, that was always a constant.

The repeated melody can also be a “block”, consisting of two lines, as in the folk version of *O Haupt voll Blut und Wunden* from Muhu island.

Punschel  
237

||: a b :||  
c d e f

P 237-4  
Muhu

||: a b :||:  
a b :||

In this case the chorale is in *barform*, but in the folk version the first half of the melody is simply being repeated.

The block to be repeated, may be even more complicated – it can consist of three lines, which may be combined of the chorale material in very different ways. (see attachment no. 2: The chorale *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* with three folk versions and schemes).

In these examples of the folk versions of the chorale *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* a three-line block is being repeated – in the variation from Halliste the block consists of the repetition of the first chorale verse and the very last one, in the variations from Pärnu-Jaagupi the block consists of the repetition of the second and the last verses of the chorale, and in the folk version from Vormsi island the block contains variations of three different chorale lines – the first, the second and the very last one. Here you can observe another rather interesting tendency – the very last line of the chorale melody has often been well remembered and used also in the place of the middle cadence.

There were also lots of other possibilities of reorganizing the musical material, that had been remembered by the singer. For instance some singers had remembered especially well the first line of the chorale melody and kept using it in the place of the forgotten ones. Here are some examples:

*Wach auf, mein Herz/ Mu süüda, ärka üles:*

chorale: a b c d  
folk versions: a a c a  
a a c d  
a a c e

*Nun lasset uns den Leib begraben/ Nüüid surnukeha matame :*

chorale: a b c d  
folk version: a b b' b'

*O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen/ Oh kui õndsad on need pühad taevas:*

chorale: a b c d  
folk versions: a a c a  
b b c b

Some singers had memorized (or liked more) the second melody line of the chorale. In some cases the repeated melodic material could also be shorter than one chorale line.

There are some very interesting folk hymns, containing verses, which do not seem to be based on any material from the chorale – the singer has “composed” them himself/herself.

In spite of the numerous alterations of form, I must admit that about two-thirds of the analysed folk hymns (79 out of 118) maintained the structure of the corresponding chorale. Among the structural changes the majority were simplifications.

When we nowadays think of a church chorale, we keep in mind the melody, as well as the harmony – it is natural, that chorales are accompanied by organs or other instruments, producing harmony. While dealing with folk hymns we must bear in mind, that this was a purely oral tradition. When in the beginning of the 19<sup>th</sup> century pipe organs and reed organs started to spread more widely in Estonia, two singing traditions existed there – the old, embellished one, and the new one with accompaniment. Some singers from whom folk hymns were collected, speak of “old” ways of singing, or say, that they know a lot of “old” songs. These are the same “old fashioned hymns”, that Cyrillus Kreek was referring to in the quotation that started our article. This means, that although by the beginning of the 20<sup>th</sup> century organs were already common in churches, people still remembered the old, embellished melodies from the time, when chorales were sung without accompaniment. To confirm this statement I would like to bring an example. Let us recall a well-known protestant chorale *Allein Gott in der Höh’ sei Herr*.

Everyone could probably hear its harmony even without playing. So, considering the melody and harmony together, we would probably define the form of this chorale as  $\parallel :ab: \parallel cdb$ . Surprisingly – and it really struck me in the first moment – when we start to think about barely the melody, without any consideration of the harmonic background, the form turns out to be  $\parallel :ab: \parallel cab!$  And all the six folk versions follow the form of the melodic logic, paying no attention whatsoever to the harmonic progression!

### Melodic variation

Before we do that, it is very important to bear in mind, that the folk hymns that are at our disposal, have reached us through a medium – the transcriber. The popular way of singing differs greatly from the classical one – folk singers were

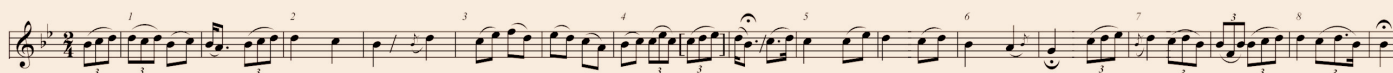
free from the disturbing knowledge of notes, rhythms and bars, they just sang what they heard or imagined. The basis of their thinking seems to have been a text verse, not a bar. In some cases the differences from academic pitch scales were deliberate, but some singers perhaps could simply not sing in tune. So it depended greatly on the transcriber and on the musical models, he was used to hear, whether he wrote down a note half tone higher or lower, a passage or a glissando. Few collectors, among them also Cyrillus Kreek, were lucky to have a phonograph at their disposal, but even with the possibility to listen to the same singing up to 10 times, it could still have turned out to be difficult or almost impossible to write the freely floating melody down, using our present notification system. I myself have also experienced this difficulty, writing down the only hymn, that I personally have collected *Straf mich nicht in deinem Zorn* from Halliste. It was sung by a 92-year-old lady Linda Viiding in the year 2000 in Tallinn. When I tried to write the melody down, the rhythm did not fit into metrical bars. And what was most interesting – she sang the same song twice, both times wavering in the same places. Obviously this was the way, the song had always been sung.

Observing the melodic variation in the folk versions of 12 chorales, I noticed that if the chorale is rather monotoneous, its folk modifications tend to be more embellished. Also, if the melody of the chorale is quite diverse but does not contain patterns that are easily remembered, folk singers tend to wonder rather far from the original melody. Sometimes the melodies go even so far, that a suspicion can arise (which sometimes proves to be true), that the singer is modifying the melody of a completely different chorale.

A bit of melismatic improvisation is often added during repetitions – more imaginative singers obviously did not want to sing exactly the same melody twice.

There is a question, if this kind of modifying can be called “improvisation”? I have several friends among jazz musicians, who have asked me, if there was any sense in studying the melodies of the folk hymns so closely, as these were only momentary improvisations of the singers? Luckily we have some folk versions of one and the same chorale, sung by the same singer, that have been written down in different years by different transcribers. Comparison of these versions could give us a general picture of the character of improvisation in folk hymn singing.

Below you can see three versions of the choral *Nun lasst uns den Leib begraben*, sung by Kristina Massalin on Vormsi island in 1931 for the Swedish musicologist Olof Andersson, in 1936 for a young student Anders Stenholm and in 1937 for Cyrillus Kreek. Even considering the personal “handwriting” of the different transcribers (the transcriptions of Anders Stenholm tend to be a bit more general), the three versions overlap in a considerable range.



P. 37a-18  
Vormsi

P. 37a-19  
Vormsi

This is only one of the several examples, which all show the same tendency – a singer changes the melody very little – some minor changes of ornaments is all that has happened to the melodies, sung years apart from each other. So we have a reason to conclude, that the extemporaneous folk versions of chorals emerged not as spontaneous improvisation, but as a sum of smaller alterations, made by singers during generations, either out of the will to embellish the original melody, or simply because of forgetting it.

If we look more closely into the structure of ornamentations of the folk hymns, we see, that instead of one note per text syllable that is common to a chorale, folk singers usually sing two or three, combining them in very different ways. 4-note ornamentations are also quite common. 5- and 6-note ornamentations are already very rare. An ornamentation, consisting of 7 notes occurred only once. (see attachment no. 3)

As you can see, the variety of rhythmic combination is extremely wide. But again, we must not forget that we see the rhythm through the ears of the transcribers.

What struck me most in the complexity of rhythms in folk hymns was the absolutely free alternation of duplets and triplets, that seems to have been very common.

For instance, here is a folk version of the choral *Nun ruhen alle Wälder* from Hiiumaa island.

P 117-5  
Hiiumaa

Nun ru - hen al - le Wäl - der, Vieh, Men - schen, Städt und Fel - der, es schläft die gan - ze Welt. Ihr  
a - ber, mei - ne Sin - nen, auf, auf, ihr sollt be - gin - nen, was eu - rem Schöp - fer wohl ge - fällt.

I have sung this melody with several different groups of musicians and the rhythms have always caused enormous difficulties. I believe that folk singers could never have been able to learn those rhythmically complicated melodies from academic scores, but without having the hindering knowledge of music theory, they could create a rich melodic texture, that is so common to oral singing tradition.

### Regional Comparison of Folk Hymns

It turned out that the folk versions of one chorale, that were collected in the same region, are quite similar to each other. The basic notes mostly coincide,

but the ornamentations may differ, sometimes even remarkably, for instance using different modalities. When people sang together in church on Sundays, it was quite possible that each sang their own version – so, many slightly different melodies could have sounded simultaneously. This rustic heterophony is probably the reason, why educated German pastors in the 17<sup>th</sup> century and even a couple of centuries later depicted the singing of the congregations in Estonian countryside as “the bleat of sheep” or “the howling of wolves”. At the same time people’s devotion of singing has been pointed out.

Let us try to imagine a hypothetical sound of a Sunday morning in a church in Noarootsi. Let us assume, it is the Holy Week, and our familiar chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* is being sung. Below you can see the chorale melody as well as two of its folk versions, collected in this very area. (see attachment no. 4)

We have no proof of those melodies having been sung simultaneously in the same church, but hypothetically it could have happened. So if you can find at least two other persons, who would be willing to take part in this small experiment, you could try to sing those three melodies together, at the same time. Do not hesitate to sing the notes that for the first moment do not seem to fit, the clusters are only passing, and generally the melodies follow the same line.

Regional similarities are very helpful in defining the origin of folk hymns – if one of the regional versions of a chorale differs from others remarkably, it is most probable that the singer had used the melody of another chorale altogether.

There is one very important moment about folk hymn singing in Estonia, that has not been mentioned so far. It is important to know, that this tradition really consists of two different national traditions – that of Estonians and Estonian Swedes. In my research I have taken under observation melodies of both traditions, leaving out the texts, that were naturally in different languages.

The oldest written documents depicting Swedish immigration to Estonia date back to the 13<sup>th</sup> century; by the 17<sup>th</sup> century a considerable number of Swedes was living on the West coast and on several islands. Most of the Swedes left Estonia during World War II. (see attachment no. 5: A Map of the Swedish Population in Estonia)

Among the Swedes folk hymn singing was widely spread – their melodies are rather elaborated, full of lace-like melismatic ornaments, reminiscent perhaps of Swedish fiddle music. Compared to those melodies Estonian folk hymns tend to be more flat and simple. If the chorale melody is not easy to remember, Swedish singers begin to add melismatic ornaments and alterations, Estonians on the contrary seem to give up and keep repeating a shorter melodic segment or rest on one characteristic interval. The fact is, that due to the efforts of some collectors, particularly to Cyrillus Kreek and a Swedish musicologist Olof Andersson, the Estonian-Swedish folk hymn tradition is rather well-documented. Among Estonian singers folk hymns were collected only as a side

product to older runic songs, which in the period of Estonian national awakening were considered much more valuable. Among the 118 folk hymns that I studied, about two-thirds were sung by Swedes and only one-third by Estonians. The fact, that most of the Swedish singers knew several folk hymns, while the Estonian ones only one or two, is also noteworthy. That leaves us with a suspicion, that the collectors might not have reached the best Estonian folk-hymn singers, as they were searching for another type of folklore. On the other hand, the Estonian folk hymns, collected from the western part of Estonia (where also the Swedes lived), are a bit more elaborated – although the Swedish community is said to have lived very isolatedly, this raises a question of Swedish influence on West-Estonian melodies. Which in its turn leaves open the question, whether or not Estonian folk hymns were generally more simple than the Swedish ones.

## ANU KÕLAR

### Cyrillus Kreek

I am going to make a short summary of Kreek's life and his importance for Estonian music, and then write about his work related to folk hymns. Cyrillus Kreek was born on December 3rd 1889 in the family of a school teacher, in West of Estonia, 10 km South East from the town of Haapsalu. Kreek gained his music education at the St. Petersburg Conservatory, as most of the Estonian musicians did at the time. He started there with trombone studies in 1908 and continued with composition 1912–1916. When Kreek returned from St. Petersburg, he became a music teacher. He worked for almost 50 years as a teacher, and most of the time in his lovely home town – Haapsalu. Kreek was also the professor of music theory at Tallinn Conservatoire. The composer died in 1962.

Kreek's output is extensive, including choral music, symphonic and chamber music, he is the author of the first Estonian requiem (finished in 1927). Kreek's secular colorful choral songs from the first decades of 20<sup>th</sup> century were highly valued, but the most important part of his output – sacred music – was unknown to the music public for very long time. Sacred choral songs by Kreek managed to get into the repertoire of church choirs only in the beginning of the 1980's, but his name became more widely popular with and after the Estonian Singing Revolution at the end of the 1980's. Musicians enthusiastically started to talk about over a thousand sacred music compositions by Kreek that were



held in the collections of the Museum Theatre and Music in Tallinn, and were unknown to the most by that time. Since then, these songs have been learned and sung with inspiration at many concerts and church services.

Most of Kreek's works are based on folk music. As it was mentioned before, he went on expeditions to collect folk music in Estonia from 1911. First he did this under the auspices of the Estonian Students' Society, then in collaboration with Estonian Literary Museum and later on his own. He also copied down material collected by others and wrote down folk songs from his many students. In this manner Kreek formed his personal folk music "archives" which held about 5500 songs and is now located at the Museum of Theatre and Music in Tallinn.

And so, the most important reason for Kreek to collect folk music was to draw from them inspiration and musical ideas for his compositions. Kreek's credo was national-romantic and his belief was reflected

in his compositions through the use of folk songs: the composer wrote in 1911 that when a folk song "has been elaborated, it goes back to the people again". Hence Kreek himself acknowledged that his task was to gather traditional music, put it into a form which he considered to be most fitting for his contemporaries and, so to say, give it back to the people in a new form.

Although around thirty young Estonian musicians or music students were collecting folk songs at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, Cyrillus Kreek seems to have had the deepest interest in folk hymns. Kreek's interest in this kind of folk song can be considered absolutely systematic. Over a period of more than 20 years he transcribed and recorded folk hymns from Estonians as well as from Swedes who lived on the West coast of Estonia and its islands, and he also copied the materials of other collectors. While working as a music teacher in Haapsalu, Kreek wrote down folk hymns sung by his students. In this way a unique collection of Estonian and Estonian-Swedish folk hymns was formed, containing more than 400 melodic variants.

How folk hymns have influenced Kreek's compositions? After Kreek collected melodies, he would then arrange them for three or for four voice choirs.





There is a list of Kreek's folk hymn arrangements: The first 18 arrangements of folk hymn variants for mixed choir date from 1916–1919. In the decades that followed, almost 40 arrangements for four-part choir were made and from 1949–1956 Kreek produced 150 more arrangements for mixed choir. Additional music dates from the 1930's as well: from 1931–1937 Kreek produced 443 folk hymn arrangements for three-part women's choir.

Thus Kreek's work consists of hundreds of arrangements based on folk hymns. This says much about Kreek's systematic and profound work – he arranged all the folk hymns he had compiled for multiple voices. It is also worth mentioning that folk melodies are used in polyphonic compositions without alteration.

Handwritten musical score for the hymn "Jeesus, tule minule" (Jesus, come to me). The score is written on three staves. The top staff is the vocal line with lyrics in Estonian and German. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score includes handwritten annotations such as "58.", "Su. B. 29.", "Kristina Massalin f. Rosenkriest 1867. Sviiby, Vormsi.", "L-r. 241. Johann Scheffler (1624-1677).", and "13.9.37.".

Let us go to the next example of a score. This example is an autograph by Cyrillus Kreek and it is taken from the most voluminous collection of folk hymn arrangements: three-part arrangements for women's choir. If we look at the score we see a folk hymn melody *Jesu, komm doch selbst zu mir*. Right below the heading is the name of the woman who sang the melody for a collectors – Kristina Massalin, along with her date of birth and place of habitation (Vormsi island). Beneath the parts we find the author of the text, which was taken from the hymnal. The origin of the melody is written just beside the heading (Punschel 58). Kreek always added the date of composition to each of his works- in this case September 13<sup>th</sup> 1937. In addition to that there are some numbers right at the beginning of the score – "7+7 :II and 28". What do these numbers mean? The fact of the matter is that Kreek did not just arrange music, but also analyzed his folk hymn collection thoroughly. The number of syllables in a line (in this case 7) and the number of lines are especially important. Kreek classified his 443 arrangements according to the number of syllables and lines (in increasing order). The same system was used in the official Estonian evangelical church chorale-book, so called Punschel.

What else can we gather by examining Kreek's activity with folk hymnody and especially arrangements for three voices? There are three remarkable things about it. First, the fact that he used all the variants of folk hymns that were at his disposal, to compose the 443 arrangements. It means that this collection provides a perfect and complete access to our spiritual folk tradition. Another remarkable thing is that Kreek's three-part arrangements are musically quite simple: the most complicated part of them is the embellished melody line of a folk hymn, joined by other voices which are much easier to sing. Therefore, amateur church choirs were (and they still are) able to sing these arrangements. And last but not least: Kreek sometimes red-penciled the folk hymns that other collectors had sent him. He altered the folk hymns so that the structure would be always appearing either in duple or triple meters. Sometimes he also changed rhythm of folk hymn so that it would be easier to understand and sing. (see attachment no.6)

We must reflect on why does it all matter? I believe Kreek's approach to folk hymnody matters greatly, and I hope to have shown its importance. As it was mentioned before, Kreek's expressed purpose was to "elaborate" folk music and then "send it back" to people. The same must certainly be true for these hundreds of folk hymn arrangements for three voices. There is also a historical reason to think that Kreek's work might have had a large and quite practical purpose. As the Swedish pastor Sven Danell (who worked in Estonia in the thirties and was a friend of Kreeks') wrote, Kreek might have collected and arranged folk hymns in preparation for a new chorale book. It is said that Kreek wanted to include only the chorales for which folk hymn variants could be found. If we take into consideration Kreek's systematic approach to folk hymns as both a composer and researcher, the possibility of compiling a new hymnal is quite viable. If Kreek's hymnal had become a reality in the 1930s, it would have been nothing less than a national reform of evangelical church music. Unfortunately an entirely different situation developed.

In actuality the folk hymn arrangements that Kreek produced were not known at that time. Naturally there was no information about these arrangements during the Soviet occupation period that started in 1940, when sacred music was strongly held in contempt. Kreek did, in fact, continue to compose sacred music, but he did it in secret. But questions remain as to why Kreek's work did not develop into a huge church music reform before the Soviet period and why his arrangements were not widely known? One preliminary answer is that in the 1920s and in the thirties the leaders of the Estonian protestant church music were extremely conservative and folk hymns and folk hymn arrangements were both musically and ideologically unacceptable to them. The music leaders of the evangelical church of that time declared that a church chorale had to be simple, dignified and with consistent rhythm. Folk hymns with a lively and generously ornamented melody, therefore, were totally inappropriate.

Cyrillus Kreek was always modest when introducing his own work, and did not disclose his scholarly and creative interest in folk hymns. This in spite of the fact that his ambition and ideal was to supply choirs and singers with folk hymns. He just continued his work consistently and systematically for decades. Kreek died in 1962 without seeing his sacred music, including his folk hymn arrangements, present in churches and concert halls. Yet Kreek's sacred music has become one of the most beloved and interesting aspects of Estonian choir music after the restoration of independence in 1991. Kreek's sacred compositions and folk hymn arrangements are now being performed in Estonian concert halls, churches, open-air concerts and competitions. Due to the fact that Kreek's arrangements have entered into the general Estonian choir repertoire, Estonians have (re)discovered the singular musical qualities of the original variants of Estonian folk hymns.



To sum up we can certify that a significant part of Kreek's work was closely related to folk hymns. He set out to transcribe and record them, and also copied the material from other collectors. He studied and systemized these collections. He produced hundreds of choir arrangements based on folk hymns that were kept in the Museum of Theatre and Music in Tallinn for decades, unknown to the public. Today these songs are a valuable part of Estonian choral repertoire. We are becoming increasingly aware of the great heritage that Cyrillus Kreek has forged in the music culture of Estonia.

As an interesting example of Kreek's folk hymn arrangements, a four-part arrangement of a folk hymn *Vom Himmel hoch da komm ich her* from the island of Kihnu is applemented. Especially remarkable is the second stanza of the arrangement: Kreek, being a great master of polyphony, has used here, alongside with the folk hymn also the melody of the corresponding chorale. (see attachment no. 7)

To conclude our article – our intention was to describe the singing tradition of folk hymns in Estonia, and how it has been used by the Estonian composer Cyrillus Kreek; what purposes he had with the folk hymns and how these hymns are being used nowadays.

No.1: Variants of *O Haupt voll Blut und Wunden*

schel  
237

1 2 3 4 5 6 7 8

O Haupt voll Blut und Wun - den, voll Schmerz und vol - ler Hohn, o Haupt, zum Spott ge - bun - den mit ei - ner Dor - nen - kron, o

37-1  
liste

37-2  
gupi

37-3  
eina

37-4  
luhu

37-5  
ihnu

37-6  
ihnu

37-7  
otsi

37-8  
otsi

37-9  
otsi

p-10  
igõ?

b-11  
'akri

p-12  
'akri

p-13  
rmsi

p-14  
rmsi

p-15  
rmsi

p-16  
rmsi

p-17  
rmsi

a-18  
rmsi

p-19  
rmsi

The image displays a musical score for a piece titled 'No.1: Variants of O Haupt voll Blut und Wunden'. The score is written in a single system with multiple staves. The top staff is the vocal line, featuring a melody with lyrics in German. Below it are 19 instrumental staves, each labeled with a variant number and name. The variants are: 37-1 (liste), 37-2 (gupi), 37-3 (eina), 37-4 (luhu), 37-5 (ihnu), 37-6 (ihnu), 37-7 (otsi), 37-8 (otsi), 37-9 (otsi), p-10 (igõ?), b-11 ('akri), p-12 ('akri), p-13 (rmsi), p-14 (rmsi), p-15 (rmsi), p-16 (rmsi), p-17 (rmsi), a-18 (rmsi), and p-19 (rmsi). The music is in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are: 'O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkrone, o'.

**No. 2: The chorale *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* with three folk versions and schemes**



a b c b<sub>1</sub> b d

P 125-2  
Halliste

Musical notation for P 125-2 Halliste, showing two staves (treble and bass clef) in 3/4 time. The melody is in G major and consists of 12 measures.

P 125-4  
Pärnu-Jaagupi

Musical notation for P 125-4 Pärnu-Jaagupi, showing two staves (treble and bass clef) in common time. The melody is in G major and consists of 12 measures.

P 125-7  
Vormsi

Musical notation for P 125-7 Vormsi, showing two staves (treble and bass clef) in common time. The melody is in G major and consists of 12 measures, with triplets indicated by a '3' below the notes.

P 125-2 Halliste:           a a d a a d  
 P 125-4 Pärnu-Jaagupi:   b b d b b d  
 P 125-7 Vormsi island:   a b d a<sub>1</sub> b d

### No. 3: Ornamentations

#### 2-3-note ornamentations

Two rows of musical notation on a light orange background. The first row contains eight measures of music, each separated by a semicolon. The notes are: 1) quarter note G4; 2) eighth notes G4 and A4 with a '3' above; 3) eighth notes G4 and A4 with a '3' above and a slur; 4) quarter note G4; 5) quarter note A4; 6) eighth notes G4 and A4 with a slur; 7) eighth notes G4 and A4; 8) quarter note G4. The second row contains four measures: 1) eighth notes G4 and A4; 2) eighth notes G4 and A4 with a slur; 3) eighth notes G4 and A4 with a slur; 4) eighth notes G4 and A4 with a slur.

4-note ornamentations are also quite common.

Three rows of musical notation on a light orange background. The first row has three measures of quarter notes: G4, A4, B4, C5; G4, A4, B4, C5; G4, A4, B4, C5. The second row has nine measures: 1) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 2) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 3) quarter note G4; 4) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 5) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 6) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 7) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur; 8) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur and a '3' above; 9) eighth notes G4, A4, B4, C5 with a slur and a '3' above. The third row has seven measures of eighth notes: 1) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 2) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 3) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 4) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 5) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 6) G4, A4, B4, C5 with a '3' above; 7) G4, A4, B4, C5 with a '3' above.

5- and 6-note ornamentations are already very rare.

5-note ornamentations:

Three rows of musical notation on a light orange background. The first row has three measures of eighth notes: 1) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 2) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 3) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above. The second row has four measures: 1) eighth notes G4, A4, B4, C5, D5 with a '5' above; 2) eighth notes G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 3) eighth notes G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 4) eighth notes G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above. The third row has three measures of eighth notes: 1) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 2) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above; 3) G4, A4, B4, C5, D5 with a '3' above.

6-note ornamentations:



An ornamentation, consisting of 7 notes occurred only once.



### No. 4: The Chorale *O Haupt voll Blut und Wunden* and two folk versions with German Text

The image displays a musical score for the chorale "O Haupt voll Blut und Wunden" and two folk versions. The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in German.

**System 1:**

- Vocal Line (Punschel 237):** O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkrone, o
- Piano Line (P 237-7 Noarootsi):** O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkrone, o
- Piano Line (P 237-9 Noarootsi):** O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn, o Haupt, zum Spott gebunden mit einer Dornenkrone, o

**System 2:**

- Vocal Line:** Haupt, sonst schön gekrönt mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber frech verhöhnet: Ge-grüßet seist du mir.
- Piano Line (7):** Haupt, sonst schön gekrönt mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber frech verhöhnet: Ge-grüßet seist du mir.
- Piano Line (9):** Haupt, sonst schön gekrönt mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber frech verhöhnet: Ge-grüßet seist du mir.

The score includes measure numbers 1 through 16. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The vocal line is in a simple, homophonic style.













No. 5: A Map of the Swedish Population in Estonia



### No. 6: Rhythm groups in different collectors transcriptions and in Kreek's arrangements

The purpose of this was most likely to make the folk hymn more appropriate for a choir arrangement.

Olof Andersson		Cyrillus Kreek	
Olof Andersson		Cyrillus Kreek	
H. Hendrikmann		Cyrillus Kreek	
H. Hendrikmann		Cyrillus Kreek	
Peeter Süda		Cyrillus Kreek	

## Attachment No. 7

## MA TULEN TAEVAST ÜLEVILT

Lento  $\text{♩} = 60$  120

1. Ma tu - len tae - vast ü - le - velt,

*p* 1. Ma tu - - - len tae - vast ü - le -

*p* 1. Ma tu - len tae - vast ü - le - velt,

*mf* häid sõ - nu - mid toon tei - le säält, neid

velt, häid sõ - nu - mid toon tei - le säält, neid

*mf* häid sõ - nu -

toon ma tei - le rõõ - mu - ga,

toon, toon ma tei - le rõõ - mu -

rõõ - mu - ga,

neid ta - han mi - na kuu - lu -  
 ga, neid ta - han mi - na  
 neid ta - han mi - na kuu - lu -

ta.  
 ta - han kuu - lu - - ta. 2. Üks laps on  
 ta. 2. Üks laps on  
 f ta. mf 2. Üks laps on 3 tä - na

S. 2. Üks laps on tä - na sün - di - nud, on  
 A. tä - na sün - di - nud, kui am - must a - jast  
 T. tä - na sündinud, tä - na sün - di - nud, kui am - must a - jast  
 B. sün - di - nud, kui am - must a - jast tõ - o -

sün - di - nud, kui am - must a - jast tõ - o - tud. See  
 tõ - o - tud. See kau - nis, i - lus lap - su -  
 tõ - o - tud. See kau - nis, i - lus lap - su - ke, see  
 tud. See kau - nis, i - lus lap - su - ke

*f* laps on tei - e *unis.* rõõm ja kal - lis õnn.  
 ke *f* on tei - e rõõm ja kal - lis õnn,  
 laps on tei - e rõõm ja kal - lis õnn,

*pp* *Più mosso* ♩ = 69 *mf*  
 kal - lis õnn. 3. See on see Is -  
 kal - lis õnn. *div.* 3. See on see Is -  
 kal - lis õnn. 3. See on see  
*pp* *mf* 3. See on see Is - sand

on see Is - sand Jee - sus Krist, kes ta - hab  
 sand Jee - - sus Krist, kes ta - hab ai - ta  
 Is - sand Jee - sus Krist, kes ta - hab ai - ta  
 Jee - sus Krist, kes ta - hab ai - ta hä - da -  
 ai - ta hä - da - list; see on see Õn - nis -  
 ta - hab ai - ta hä - da - list; see on see Õn - - -  
 hä - da - list; see on see Õn - nis - te - gi -  
 list; see on see Õn - nis - te - gi - ja

te - gi - ja *f* kes teid võib  
 nis - te - gi - ja kes teid võib  
 ja kes teid võib pa - tust  
*f* kes teid võib pa - tust lu - nas -

pa - tust lu - nas - ta.  
*unis.*  
 lu - nas - ta, võib pa - tust lu - nas - ta.  
 lu - nas - ta, võib pa - tust lu - nas - ta.  
 ta.

Tranquillo ♩ = 58

S. A. 4. Oh võ - ta, ar - mas Jee - su -  
*pppp*  
 T. B. 4. Võ - - - - ta mu  
*ppp*  
 4. Oh võ - ta, ar - mas Jee - su - ke,

ke, mu sü - da sän - giks o - ma - le! Oh

sü - da sän - giks o - - - ma - le! Oh

mu sü - da sän - giks o - ma - le! Oh

võ - ta te - mas hin - ga - ta, et mi - na

võ - ta te - mas hin - ga - - - ta, et

võ - ta te - mas hin - ga - ta, et mi - na

sind ei u - nus - ta.

sind ei u - nus - ta, ei u - nus - ta.

sind ei u - nus - ta.



**Guido Baltes**

## **„Worship Songs“: exklusiv – uniform – international?**

### **Beobachtungen eines Tatbeteiligten**

#### **1. „I will enter the gates with thanksgiving in my heart“: Einleitende Worte**

I Will Enter His Gates

(Leona von Brethorst)

I will enter His gates with thanksgiving in my heart,  
I will enter His courts with praise!  
I will say this is the day that the Lord has made,  
I will rejoice for He has made me glad.

He has made me glad! He has made me glad!  
I will rejoice for He has made me glad.  
He has made me glad, He has made me glad.  
I will rejoice for He has made me glad.

© 1976 Maranatha! Music, CCLI License #: 197857

Deutsche Fassung

(Gitta Leuschner)

Ich will einzieh'n in sein Tor mit dem Herzen voller Dank,  
Ich will treten in den Vorhof mit Preis!  
Denn ich weiß, dies ist der Tag, den der Herr gemacht,  
Ich will mich freu'n, er hat mich froh gemacht.

Er hat mich froh gemacht! Er hat mich froh gemacht!  
Ich will mich freu'n, er hat mich froh gemacht.  
Er hat mich froh gemacht! Er hat mich froh gemacht!  
Ich will mich freu'n, er hat mich froh gemacht.

Ich will, ganz dem Brauch meiner Zunft entsprechend, meinen Beitrag zu dieser Tagung nicht ohne ein Wort des Dankes und des „Lobpreises“ beginnen, und ich lehne mich dabei an die ersten Zeilen des hier zitierten „Worship Songs“ an, der zu den weltweit wohl bekanntesten gehört. Meine Dankbarkeit und mein Lob gilt dabei den Verantwortlichen, die den Mut gehabt haben, sich in ein

zugegebenermaßen schwieriges und ungewohntes Gebiet der Hymnologie vorzuwagen und sich dazu obendrein einen Referenten einzuladen, der nicht aus den gediegenen Reihen der hymnologischen Fachwelt, sondern aus der wilden Welt der Rockmusiker stammt. Es ist sicher zu einem großen Teil auf die bereits im Titel genannte Exklusivität der „Worship Song“ - Szene zurückzuführen, dass es zwischen ihr und der traditionellen hymnologischen Forschung bisher nur wenig Berührungspunkte gibt. Vielleicht ist es aber ja auch ein kleiner Anteil an Exklusivität auf Seiten der „Gebildeten unter ihren Verächtern“, die diesen Songs bisher weithin die Aufnahme sowohl in den Kanon des kirchlichen Liedguts als auch in die Jahrbücher hymnologischer Forschung verwehrt hat. Um so dankbarer bin ich für die Möglichkeit, dass nun hier eine Tür geöffnet wurde und will gerne „einziehen in das Tor mit dem Herzen voller Dank“. Ich beginne mit einigen klärenden Vorbemerkungen:

a) Die Uneindeutigkeit des Begriffs

Es ist nicht leicht, einem ganzen Genre der zeitgenössischen Kirchenmusik in einem einzigen Beitrag auch nur annähernd gerecht zu werden. Zumal dann, wenn dieses Genre sich noch in einem derart frühen Entwicklungsstadium befindet, dass noch nicht abzusehen ist, wohin es sich einmal entwickeln wird. Schon die eigentümliche Sprachverwirrung des Titels zeigt schlaglichtartig die Schwierigkeit auf, das bunte Phänomen der „Worship Songs“ allein sprachlich zu erfassen: Zum einen zeigt das Ausweichen auf einen englischen Begriff, dass es sich hier um ein eindeutig internationales Phänomen handelt. Andererseits zeigt das faktische Fehlen einer angemessenen deutschen Entsprechung, dass es sich bei dem Phänomen, zumindest im deutschsprachigen Bereich, noch um einen hymnologischen Fremdkörper handelt, der bisher weder in den traditionellen Begrifflichkeiten von Liturgie und Kirchenlied, noch auch in der Umgangssprache der betroffenen „Anwender“ wirklich heimisch geworden ist. Noch suchen wir einen passenden deutschen Begriff, denn weder „Anbetungslieder“, noch „Lobpreislieder“ noch „gottesdienstliche Lieder“ treffen den Bedeutungsgehalt völlig. Ich bleibe daher bei dem mir in der Themenstellung vorgeschlagenen Begriff „Worship Songs“.

b) Die Eindeutigkeit des Phänomens

Auf der anderen Seite jedoch ist das Phänomen, das sich hinter dem noch zu findenden Begriff verbirgt, ja längst etabliert. Während es sich bei „Worship Songs“, rein sprachlich betrachtet, um einen Begriff handelt, der durchaus die gesamte Spannbreite gottesdienstlicher Lieder von den biblischen Psalmen über die altkirchlichen Hymnen, die Gregorianik und den Choral bis hin zu Gospel und „Neuem Geistlichen Lied“ beinhalten könnte, ruft die Verwendung des englischen Begriffes im Deutschen sofort Assoziationen an eine ganz bestimmte Lied- und Gottesdienstkultur hervor, nämlich die der sogenannten „charismati-

schen Bewegung“, mit allen dazugehörigen Konnotationen, was Theologie, Körpersprache, Emotionalität und Spiritualität betrifft: Man denkt gemeinhin an Lieder wie das eingangs zitierte: Einfache Vierzeiler mit simplen Melodien und inhaltlosen Texten, vielfach wiederholt unter großer emotionaler Beteiligung. Verbunden damit sind Bilder von sich wiegenden Menschenmassen mit erhobenen Händen und geschlossenen Augen. Und man erinnert sich an eigene Erfahrungen mit solcher Spiritualität – positive oder negative. (In der englischen Sprache ist es eher die Kombination „Praise & Worship“, die mit entsprechend eindeutigen Assoziationen verbunden ist). Während aber viele der verbreiteten Klischees über diese Songs bis heute zwar tatsächlich der Realität entsprechen, zeichnet sich doch spätestens seit dem vergangenen Jahrzehnt eine Entwicklung ab, die diese Klischees zu überwinden und aufzubrechen versucht. Darüber wird hier zu berichten sein.

### c) Eine doppelte Perspektive

Die Vielseitigkeit des Begriffes auf der einen Seite und die Eindeutigkeit des damit verbundenen Klischees auf der anderen Seite veranlassen mich dazu, auf den Versuch einer enzyklopädisch-umfassenden Darstellung des Phänomens zu verzichten. Dazu würde mir ohnehin der hymnologische Sachverstand fehlen. Ich bin Musiker und Gemeindepastor und gebe ehrlich zu, mich in meinem Leben bisher nur wenig auf dem Gebiet der Hymnologie betätigt zu haben.

Statt dessen möchte ich aus einer eher persönlichen Perspektive Einblicke in das „Innenleben“ der hier beschriebenen Liedkultur geben. Diese Perspektive ist für mich eine doppelte: Es ist zum einen meine praktische Tätigkeit als Musiker, zum anderen meine berufliche Ausbildung als evangelischer Theologe. Als Musiker gehöre ich zu den Anwendern von „Worship Songs“: Ich war lange Jahre Leiter für den Bereich Musik und Gottesdienst im „Christus-Treff Marburg“, einer ökumenischen Gemeinschaft mit etwa 500 Mitgliedern und Gottesdienstbesuchern. Seit zwei Jahren nun lebe ich in Jerusalem und gehe dort derselben Tätigkeit nach, zwar in kleinerem, dafür aber internationalerem Rahmen. Ich bin jedoch auch weiterhin regelmäßig als Musiker in Deutschland tätig, vor allem bei christlichen Konferenzen und Kongressen, aber auch im Rahmen von Seminarwochenenden für Gemeinden und Musiker.

Die zweite Perspektive, die meine Beobachtungen prägt, ist die des Theologen und Pfarrers. Es ist diese Rolle, die mich zwingt, immer wieder „neben mich zu treten“ und quasi von außen meine musikalische Tätigkeit theologisch zu reflektieren und zu hinterfragen, über ihre Bedeutung für das Gemeindeleben und die Gottesdienstgestaltung nachzudenken und sie auch einzuordnen in einen größeren Zusammenhang kirchenmusikalischer Wirklichkeit.

Aus dieser doppelten Perspektive heraus stammen also meine Beobachtungen im Folgenden: Als Musiker gehe ich – notwendigerweise – die Lieder, die

ich singe, distanzlos und engagiert an. Als Theologe versuche ich kritische Distanz zu wahren und zu reflektieren, was ich singe.

Dass beides nicht immer leicht miteinander zu vereinen ist, versteht sich von selbst. Dass es sich – auch in diesem Referat - nicht immer voneinander trennen lässt, dafür bitte ich im Voraus um Verzeihung und hoffe, dass meine Beobachtungen, wenn auch aus der Insider-Perspektive, so doch hoffentlich dennoch nicht „exklusiv“ sein werden. Wenn auch aus der einseitigen Perspektive eines Tatbeteiligten, so doch hoffentlich dennoch nicht „uniform“. Und wenn auch aus spezifisch deutschem Blickwinkel, so doch hoffentlich dennoch „international“.

## 2. „Every tribe, every tongue, every nation“: Worship Songs als grenzüberschreitendes Phänomen

He reigns

(Steve Taylor & Peter Furler / „The Newsboys“)

It's the song of the redeemed  
 Rising from the African plain  
 It's the song of the forgiven  
 Drowning out the Amazon rain  
 The song of Asian believers  
 Filled with God's holy fire  
 It's every tribe, every tongue, every nation  
 A love song born of a grateful choir

Chorus:

It's all God's children singing  
 Glory, glory, hallelujah, He reigns  
 It's all God's children singing  
 Glory, glory, hallelujah, He reigns

Let it rise above the four winds  
 Caught up in the heavenly sound  
 Let praises echo from the towers of cathedrals  
 To the faithful gathered underground  
 Of all the songs sung from the dawn of creation  
 Some were meant to persist  
 Of all the bells rung from a thousand steeples  
 None rings truer than this

It's all God's children singing  
 Glory, glory, hallelujah, He reigns ...

And all the powers of darkness  
Tremble at what they've just heard  
'Cause all the powers of darkness  
Can't drown out a single word

When all God's children sing out  
Glory, glory, hallelujah, He reigns...

© 2003 Ariose Music (admin. by EMI Christian Music Publishing)  
/ASCAP/Soylent Tunes/ SESAC

Er regiert  
(Wörtliche Übersetzung, nicht deutsche Liedfassung)

Es ist das Lied der Erlösten,  
das aufsteigt aus den Ebenen Afrikas  
Es ist das Lied der Befreiten,  
das mit dem Regen am Amazonas fällt  
Das Lied der Gläubigen aus Asien,  
erfüllt mit Gottes heiligem Feuer  
Es ist jeder Stamm, jede Sprache, jedes Land  
Ein Liebeslied, geboren aus einem dankbaren Chor

Chorus:  
Es sind alle Kinder Gottes, die singen:  
Ehre, Ehre, Hallelujah, er regiert.  
Es sind alle Kinder Gottes, die singen:  
Ehre, Ehre, Hallelujah, er regiert.

Lass es aufsteigen über den vier Winden  
Und sich mit dem himmlischen Klang verbinden  
Lasst Lobpreis von den Türmen der Kathedralen  
bis zu den Kirchen im Untergrund widerhallen  
Von allen Liedern, gesungen seit Anbeginn der Schöpfung, sollen  
einige bleiben  
Von allen Glocken, die von tausend Kirchtürmen erklangen, klingt  
keine wahrer als diese

Es sind alle Kinder Gottes, die singen:  
Ehre, Ehre, Hallelujah, er regiert.

Und alle Mächte der Dunkelheit  
Erzittern bei dem, was sie hier hören  
Denn alle Mächte der Dunkelheit

Können keins dieser Worte zum Schweigen bringen

Es sind alle Kinder Gottes, die singen:

Ehre, Ehre, Hallelujah, er regiert.

„Worship Songs“ sind in den letzten Jahrzehnten zu einem weltweiten und überkonfessionellen Phänomen geworden. Und das ist auch ihr Selbstverständnis: Sie verbinden die moderne Erfahrung der Welt als „globales Dorf“ mit den biblischen Bildern der Offenbarung, in denen die gemeinsame Anbetung der Völker am Ende der Zeiten beschrieben wird. Gleichzeitig sehen sie sich in der Kontinuität kirchenmusikalischer Traditionen aller Zeiten, indem sie das Anliegen der Kirchenmusik in die zeitgenössische Popkultur übertragen. Mit diesem Selbstverständnis überschreiten die „Worship Songs“ zwar die gewohnten Grenzen der Nationalität und auch der Konfessionalität, schaffen aber gleichzeitig neue Abgrenzungen, die dann doch wieder eine gewisse Exklusivität mit sich bringen.

#### a) Grenzen der Nationalität

Im Dezember 2003 fand, erstmalig auf deutschem Boden, der 10. europäische Jugendkongress MISSION statt, mit etwa 6000 Teilnehmern aus 34 europäischen Ländern, vor allem aus evangelischen Kirchen und Freikirchen Europas. In der Vorbereitung der Veranstaltung versuchten wir im Rahmen einer international zusammengesetzten „Worship Task Group“, uns über eine internationale und dennoch einheitliche musikalische Gestaltung der Hauptveranstaltungen zu einigen und diese auch mit den jeweiligen nationalen Vorbereitungsgremien der teilnehmenden Länder zu koordinieren. In einem ersten Schritt baten wir dabei die Vertreter aus den einzelnen Ländern um eine Liste der 20 gebräuchlichsten Lieder in ihren zugehörigen Gemeinden und Jugendverbänden. Der Vergleich ergab eine verblüffend hohe Übereinstimmung des Liedguts in allen Ländern, von den lutherischen Kirchen Skandinaviens zu den Baptisten in Rumänien bis hin zu den Pfingstkirchen Portugals. Ebenso überraschend war das deutliche Votum aller beteiligten Länder, dass man einen einheitlichen, englischsprachig und popmusikalisch geprägten Musikstil gegenüber einem bunten Wechsel verschiedener Sprachen und folkloristischer Musik vorziehe. In der Gestaltung entschieden wir uns daher für eine multinational besetzte, aber musikalisch auf einheitlichen „mainstream rock“ beschränkte Band, sowie englische Versionen der bekannten „Worship Songs“, vereinzelt durchsetzt mit anderssprachigen Liedstrophen, sowie eine mehrsprachige Präsentation der Liedtexte auf Großbildleinwand und in den Kongressbüchern.

„Worship Songs“ sind längst Teil eines Globalisierungsprozesses, der auch vor der christlichen Kirche nicht Halt macht. Die gleichen Lieder, die auf dem europäischen Jugendkongress zu hören waren, werden natürlich auch in

Amerika, Afrika und Asien gesungen. Und das nicht nur bei internationalen Begegnungen, sondern ohne Not auch da, wo einheimische Christen „unter sich“ sind. Ich erinnere mich noch gut an einen Besuch in einer Gemeinde in Ägypten: Beim sonntäglichen Gemeindeausflug auf dem Nil wurden spontan arabische Lieder angestimmt, und gut die Hälfte davon hätte ich – in der entsprechenden deutschen oder englischen Fassung – mitsingen können.

Nun ist hier nicht der Ort, die Vor- und Nachteile der Globalisierung gegeneinander aufzurechnen. Natürlich ist es ein Vorteil, wenn Christen weltweit auf ein gemeinsames Liedgut zurückgreifen können. Aber natürlich ist es auch ein Nachteil, wenn dies auf Kosten eigener musikalischer Kreativität und nationaler Identität geschieht. Natürlich ist es ein Vorteil, dass die englische Sprache weit verbreitet ist und internationale Begegnung ohne kostspielige Übersetzungstechnik ermöglicht. Aber natürlich ist es auch ein Nachteil, dass dies eine einseitige Übermacht angelsächsischer Kultur und angelsächsischen Liedguts mit sich bringt.

Die doppelte Komplikation, die die Globalisierung für die Liedkultur mit sich bringt, ist mir in den letzten Jahren in meiner Arbeit mit jungen Palästinensern in der Westbank deutlich geworden: Ihre Großeltern bekamen von westlichen Missionaren gesagt, dass sie deutsche Choräle statt ihrer arabischen Volkslieder zu singen hätten. Das haben sie bereitwillig getan. Ihre Eltern bekamen dann von westlichen Religionspädagogen gesagt, dass sie einheimische Lieder statt der deutschen Choräle schreiben sollten. Das haben sie ebenso bereitwillig getan. Heute wollen die Jugendlichen lieber englische „Worship Songs“ singen als arabische Folklore zu singen. Werden jetzt westliche Globalisierungs-Experten kommen und ihnen sagen, dass sie das nicht dürfen? Vielleicht würden sie es dann ebenso bereitwillig unterlassen, aber wäre es nicht ehrlicher, sie jetzt endlich einmal ihren eigenen Weg gehen zu lassen? Ich bin mir sicher, dass nach einer Phase der Begeisterung für ausländische Worship Songs auch bald eine eigene, nicht-folkloristische, arabische Worship-Kultur entstehen würde. Schon längst geschieht das in Ägypten und im Libanon, warum nicht auch hier?

## b) Grenzen der Konfessionalität

Ähnlich wie die nationalen Grenzen, überschreiten „Worship Songs“ auch zunehmend konfessionelle Grenzen: Während wir bei einem monatlichen Treffen vorwiegend katholischer Ordensleute in Jerusalem regelmäßig „Worship Songs“ aus der Feder anglikanischer oder freikirchlicher Musiker singen, überwiegen in deutschen Freikirchen inzwischen die Lieder des katholischen Anbetungsleiters Albert Frey. Sogar solche Lieder, in denen dieser Texte aus der katholischen Messliturgie vertont hat, werden hier ahnungslos und mit inniger Anteilnahme gesungen.

Für den deutschlandweiten Jugendkongress „Christival“ wurde 1996 ein Wettbewerb zur Findung des Titelsongs ausgeschrieben. Viele bekannte

Musiker und Songwriter haben sich daran beteiligt und ihre Songs eingeschickt, die dann anonymisiert einer Jury vorgelegt wurden. Die Überraschung war groß, als der Siegertitel ausgerechnet aus der Feder des bis dahin in der evangelikalen Welt noch weithin unbekanntem Katholiken Albert Frey stammte. Gleichwohl hat diese unerwartete Wendung dazu beigetragen, dass durch diesen Kongress in der evangelikalen Welt sowohl die Offenheit für katholische Spiritualität als auch für „Worship Songs“ sprunghaft angestiegen ist. Das auch, weil es dort erstmalig eine „Worship Night“ unter gemeinsamer Leitung des Katholiken Albert Frey, des Pfingstkirchlers Lothar Kosse und des evangelischen Theologen Guido Baltes stattfand. Auf dem Folgekongress, der im Jahr 2002 stattfand, gehörten „Worship“-Veranstaltungen bereits zum Normalprogramm und „Worship Songs“ machten im Kongress-Liederbuch den größten Teil des Liedgutes aus. Im Liederheft zum Evangelischen Kirchentag 2005 ist es wiederum ein Lied des Katholiken Albert Frey, das zu den ersten darin aufgenommenen „Worship Songs“ zählt.

Es ist jedoch mehr als Zufall oder Gedankenlosigkeit, auf die die Überkonfessionalität der „Worship Songs“ zurückzuführen ist. Es kann auch nicht an einer besonderen, ökumenischen „Dogmatik“ der Worship Songs liegen. Zwar sind diese zumeist nicht sonderlich konfessionell geprägt und somit inhaltlich durchaus „ökumenisch“, jedoch gilt das Gleiche auch für die meisten neueren geistlichen Lieder anderer Herkunft und sogar viele Choräle, die jedoch die konfessionellen Grenzen nicht so leicht überschreiten wie die „Worship Songs“. Die grenzüberschreitende Kraft der „Worship Songs“ liegt vielmehr vermutlich darin, dass sie, wie noch zu sehen sein wird, traditionelle Anliegen hochkirchlicher Liturgie mit pietistischer Herzensfrömmigkeit, evangelische Bibelnähe mit pfingstkirchlicher Spiritualität, sowie kirchliche Liedkultur mit säkularer Popkultur in fruchtbare Auseinandersetzung bringen.

Natürlich nimmt „Anbetung“ z.B. im katholisch-charismatischen Kontext immer noch andere Formen an als z.B. bei einem evangelikalen Jugendkongress. Und beides ist noch einmal etwas anderes als z.B. die eucharistische Anbetung im katholischen Verständnis oder die Doxologie in den orthodoxen Kirchen. Dennoch merke ich gerade jetzt, als Grenzgänger zwischen den evangelischen, katholischen, charismatischen und orthodoxen Welten in Jerusalem, dass z.B. die Gottesdienste der orientalisches-orthodoxen Kirchen eine größere Nähe zum Wesen des charismatischen Anbetungsgottesdienstes aufweisen als z.B. die Gottesdienste nach Agende I, wie wir sie in der deutschen Gemeinde hier in Jerusalem feiern. Und der Umgang mit „Worship Songs“ ist bei den Zusammenkünften mit katholisch-charismatischen Glaubensgeschwistern zwangloser und natürlicher als bei den meisten Begegnungen mit freikirchlichen oder auch pietistischen Geschwistern in Deutschland. Hier gibt es also offenbar ein verbindendes Element, das quer zu den üblichen Grenzen der Konfessionen verläuft.



## c) Das verbindende – und gleichzeitig trennende – Element

Die weite internationale und überkonfessionelle Verbreitung der „Worship Songs“ darf auf der anderen Seite nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie nur in einem bestimmten, wenn auch schnell wachsenden Segment der weltweiten Kirche stattfindet: Nämlich solchen Kirchen und Gruppen, die sich im weitesten Sinne der charismatischen bzw. evangelikalen Bewegung zugehörig fühlen.

Zwar gibt es gerade auch aus Reihen der konservativen Evangelikalen den stärksten Widerstand gegen diese Art von Liedern, weil man in ihnen sowohl eine gefährliche Aufweichung traditioneller Doktrin als auch eine falsche Anpassung an die säkulare Musikkultur sieht. Dieser Widerstand ist aber nur deshalb so vehement, weil die evangelikale Bewegung sich zunehmend für den Gebrauch von „Worship Songs“ öffnet und diese Öffnung daher von den Gegnern als existenzbedrohend wahrgenommen wird. In den traditionellen Großkirchen ist der Widerstand deshalb nicht so groß, weil „Worship Songs“ dort eben bisher nur eine Erscheinung geblieben sind, die sich auf die charismatischen bzw. volksmissionarisch geprägten Randbereiche beschränkt und die traditionelle Liedkultur noch nicht davon berührt, geschweige denn bedroht wäre.

Während also durch die „Worship Songs“ einerseits neue internationale und transkonfessionelle Verbindungen entstehen, treten zugleich neue Trennungen auf, die nun aber quer zu den historischen Trennlinien verlaufen: Was die weltweite Christenheit in liturgischen Fragen zunehmend trennt, sind nicht mehr konfessionelle, sondern vorwiegend kulturelle Unterschiede, verschiedene Spiritualitäten oder auch Frömmigkeitsstile. So finden sich traditionsbewusst geprägte Christen aller Konfessionen in der agendarischen Liturgie wieder. Alternativ-meditativ geprägte Christen aus den gleichen Kirchen sammeln sich in Taizé-Gottesdiensten, während progressiv-politisch orientierte Gruppen aller Konfessionen Sakropop und Neues Geistliches Lied in ihren Gottesdiensten kultivieren. In ähnlicher Weise finden auch charismatisch-evangelikal geprägte Christen sowie Pfingstkirchen einen gemeinsamen Nenner in der Kultur der „Worship Songs“.

In dieser Entwicklung spiegeln sich mit Einschränkungen heute auf neue Weise die schismatischen Entwicklungen der ersten Jahrhunderte wider, die ja, wie wir heute wissen, mehr durch kulturelle als durch dogmatische Verwerfungen bedingt waren. Und während damals die kulturellen Trennlinien noch weitgehend auch mit geographischen Grenzen übereinstimmten, verlaufen sie in den pluralistischen Gesellschaften der Neuzeit quer durch die Bevölkerung. So können innerhalb einer Familie zwar Eltern und Kinder, aber auch Geschwister untereinander sich zwar völlig verschiedenen Subkulturen zuordnen, sie werden aber Vertreter genau dieser Subkultur auch in jedem beliebigen Land wiederfinden können und sich mit diesen über Symbole wie Kleidung,

Jargon, Literatur und eben vor allem Musikkultur in einer gemeinsamen Identität zusammenfinden können. Genau dieses Phänomen finden wir auch im Nebeneinander verschiedener musikalischer Subkulturen im kirchlichen Bereich.

d) Verhältnisbestimmungen

Die Verhältnisbestimmung als „versöhntes Nebeneinander“ verschiedener Liedkulturen, die heute von den meisten führenden Vertretern der „Worship Song“-Szene geteilt wird, war in der Vergangenheit allerdings nicht immer selbstverständlich.

So entstanden die „Worship Songs“ in ihrer Anfangszeit nicht neben, sondern innerhalb einer bereits etablierten liturgischen Kultur, und zwar, man würde es kaum erwarten, ausgerechnet in der hochkirchlichen: Es waren Priester der lutherischen, anglikanischen und katholischen Kirchen, die die charismatische Bewegung in den 60er Jahren ins Leben riefen und prägten. Freikirchen und evangelikale Bewegung hielten damals noch kritische Distanz. Die ersten „Worship Songs“ entstanden dabei als Ergänzung und Erweiterung der agendarischen Liturgie: Man hatte eine – dem Wirken des Heiligen Geistes zugeschriebene – persönliche Erneuerung des Glaubens erfahren und suchte nun nach Möglichkeiten, diese auch im Rahmen des liturgischen Lebens Ausdruck zu verleihen. Dazu wurden zum Beispiel neue Vertonungen des „Gloria“ und des „Halleluja“ eingeführt, und nach und nach wurden auch andere liturgische Stücke zwischen Introitus und Kollektengebet durch neue Lieder ergänzt und erweitert, vor allem durch schlichte, kurze Choruse. Daraus entstand dann mit der Zeit das Modell der zusammenhängenden „Anbetungszeit“ vor Lesung und Predigt. „Worship Songs“ verstanden sich also in dieser Zeit nicht als Alternativmodell, sondern als Hilfe zur Erneuerung des Gewohnten von innen heraus. In Deutschland zum Beispiel wurden die ersten großen Sammlungen von „Worship Songs“ in Liederbuchform, unter dem Titel „Du bist Herr“ erschienen, von einem Pfarrerehepaar herausgegeben: Helga und Helmut Trömel, die der „Geistlichen Gemeinde-Erneuerung“ innerhalb der evangelischen Kirche (GGE) angehörten. In den USA gab es natürlich, bedingt durch eine ganz andere kirchliche Infrastruktur, eine andere Entwicklung. Hier wurden die Impulse der charismatischen Bewegung schon in den 70er Jahren durch die „Jesus People“ Bewegung aufgegriffen und fanden so schon früh Eingang in alle großen Denominationen. Die hier beschriebenen Entwicklungen sind aber zumindest in Europa flächendeckend zu beobachten, mit einem gewissen zeitlichen Vorlauf in England und Deutschland, aber auch in Skandinavien.

Erst in einer zweiten Phase entstanden in den 70er und 80er Jahren die sogenannten „Lobpreisgottesdienste“ als Ergänzung zum Hauptgottesdienst, in denen das neue Liedgut besonders kultiviert wurde. Hier sollte der Aspekt der „Anbetung“ besonders betont werden, in Anlehnung an die Tradition der „eucharistischen Anbetung“. Zusätzlich wurden hier Heilungsgebet und

Segnungsdienst angeboten, um Impulse aus der charismatischen Erneuerung, die im Hauptgottesdienst keinen Ort hatten, aufzunehmen und ihnen Raum zu geben. Mit der Zeit entwickelten sich jedoch viele dieser Gottesdienste zu Konkurrenz-Veranstaltungen, die sich nicht mehr als Ergänzung, sondern als Alternative zum Hauptgottesdienst verstanden. Die „Lobpreisgottesdienste“ wurden zum Sammelbecken für diejenigen, die mit der Spiritualität des Hauptgottesdienstes unzufrieden waren und entwickelten sich zu heimlichen Hauptgottesdiensten der „wahren Gläubigen“. „Worship Songs“ wurden zum Kennzeichen echter Anbetung, während man geringschätzend auf die „tote Liturgie“ und die „geistlosen Lieder“ der Großkirchen herabsah. In vielen Fällen entstanden aus den Gottesdienstgemeinden der Lobpreisgottesdienste mit der Zeit eigene, unabhängige Freikirchen. Diese wurden dann zum Modell für weitere Gemeindegründungen außerhalb der verfassten Kirchen und Freikirchen, in Europa vor allem seit den 90er Jahren. Diese zweite Phase war also bestimmt von einer zunehmenden Entfremdung der „Worship Songs“ von der traditionellen Kirchenmusik und einem wachsenden Gegeneinander der verschiedenen Formen.

Eine dritte Phase begann etwa in den 90er Jahren und setzt sich bis heute fort. Ich möchte sie vergleichen mit der Phase der Reifung nach der Pubertät: Die Kultur der „Worship Songs“ etablierte sich sowohl am Rande der traditionellen Kirchen als auch in den neu entstehenden Freikirchen. Im Kernbereich der Hauptgottesdienste hingegen war der Einfluss der neuen Songs weitgehend zurückgedrängt. Erst jetzt öffneten sich auch die verfassten Freikirchen langsam für das neue Liedgut und die damit verbundene Spiritualität. Was die Lieder selbst anging, stand man nun vor einer neuen Herausforderung: Weil die „Worship Songs“ der ersten Phase nur für einen ganz speziellen liturgischen Rahmen entstanden waren, war ihr inhaltlicher Radius entsprechend eingeschränkt. Auch die Songs der zweiten Phase waren vor allem für den speziellen Gebrauch in den sogenannten „Lobpreisgottesdiensten“ entstanden, waren also inhaltlich ebenfalls sehr einseitig geprägt.

In der dritten Phase nun bildete sich zunehmend eine ganz eigene Gottesdienstkultur, die sich ganz von traditionellen liturgischen Formen gelöst hatte. Während man früher also nur den „Anbetungsteil“ des Gottesdienstes mit Liedern zu gestalten hatte, war es nun der ganze Gottesdienst bzw. das ganze Gemeindeleben. Das Repertoire der „Worship Songs“ gab dazu nicht das Nötige her, es war zu sehr beschränkt auf den Aspekt „Lobpreis und Anbetung“. Die Folge war eine Doppelte: Zum einen kehrte man nun vermehrt, wenn auch punktuell, zum traditionellen Liedgut zurück. Hymnen, Choräle und Kirchenlieder aus den Erweckungszeiten des 19. Jahrhunderts wurden neu in die Liedkultur integriert, wenn auch zuweilen in neuen Arrangements. Auf vielen aktuellen „Worship“-CDs, gerade aus der Jugendszene, wird man heute mindestens eine oder zwei alte Hymnen im neuen Gewand hören. Zum anderen aber hat sich auch das inhaltliche Spektrum der neuen „Worship Songs“ erheblich erweitert: Es entstehen nun zunehmend Lieder, deren Texte aus dem

gewohnten Fahrwasser des „Praise & Worship“ ausbrechen: Vor allem im britischen Raum gibt es etwa eine neue Konzentration auf das Kreuz, ein Thema, das man in traditionellen „Worship Songs“ nur selten fand. Auch Klagelieder, Vertrauenslieder und Lieder zu Themen des Kirchenjahrs sind mehr und mehr verbreitet.

In dieser dritten Phase hat sich auch das Verhältnis zu den traditionellen Kirchen wieder etwas entspannt: Die Konfrontation ist inzwischen vielerorts einem fruchtbaren Nebeneinander gewichen. Man sieht zunehmend ein, dass es in der Liedkultur nicht um ein Entweder-Oder geht, sondern um eine gegenseitige Ergänzung. Verschiedene Gottesdienstkulturen werden als Ausdruck einer wachsenden Ausdifferenzierung der Gesellschaft verstanden und erreichen je andere Zielgruppen. Natürlich gibt es auch weiterhin auf beiden Seiten solche Vertreter, die den jeweils anderen Stil ablehnen oder bekämpfen, sei es aus theologischen oder aus ästhetischen Gründen, sei es aus Angst um die eigene Existenz. Aber in der Literatur und in den leitenden Gremien sind eine deutliche Annäherung und eine Auflösung der traditionellen Fronten zu erkennen. Diese Annäherung wird aber vermutlich auf lange Sicht nicht zu einer neuen Vereinheitlichung des Liedguts kommen, sondern eher zu einer dauerhaften „versöhnten Verschiedenheit“ der Subkulturen.

### 3. „I bring you more than a song“: Von der Schwierigkeit, hymnologisch über „Worship Songs“ zu reden

Bisher habe ich über „Worship Songs“ als Phänomen gesprochen, über Herkunft, Verbreitung und natürliches Habitat dieser besonderen Spezies von Liedern. Wenden wir uns nun den Liedern selbst zu, stehen wir vor einer grundsätzlichen Schwierigkeit: Nämlich dass nach dem Selbstverständnis des „Worship Songs“ (wenn es ein solches denn gibt) derjenige, der nur das Lied also solches betrachtet, das Eigentliche übersieht. Vielleicht würde es der Fuchs dem kleinen Prinzen sinngemäß so erklären: „Das Wesentliche ist für die Ohren unhörbar. Man singt nur mit dem Herzen gut.“ Wir müssen uns also als hymnologisch Interessierte klar darüber sein, dass wir „Worship Songs“ zwar auf ihre Theologie, ihre Ästhetik, ihre musikalische Stimmigkeit hin analysieren können. Aber wenn wir sie dann sezieren und alle Bestandteile offen vor uns ausgebreitet haben, kann es sein, dass wir verwundert feststellen, dass wir die Seele nicht gefunden haben.

#### a) Missverständnisse an der Basis

Ich gebe regelmäßig Seminare in Kirchengemeinden, bei denen es um „Worship Songs“ und ihre Integration in den Gottesdienst der Gemeinde geht. Meistens habe ich es in der Gemeinde mit zwei sich gegenüberstehenden Gruppen zu tun: Die einen (meist die musikalisch aktiven und jüngeren Gemeindemitglieder) wollen mit aller Macht und mit allen Umständen neue Lieder, vor

allem „Worship Songs“ in ihrer Gemeinde einführen. Und nicht nur das, sie möchten auch die entsprechenden Rahmenbedingungen ändern: Sie wollen statt der gewohnten Liederbücher einen Overheadprojektor oder Videobeamer verwenden, um bei der Liedauswahl flexibler sein zu wollen. Sie wollen eine Band statt der Orgel oder des Klaviers und haben meist auch schon angefangen, diese zu gründen. Sie wollen zusammenhängende Anbetungszeiten anstelle der traditionellen Liturgie. Auf der anderen Seite stehen diejenigen, die nicht verstehen, wozu all diese Neuerungen gut sein sollen. Ihnen ist das Gewohnte vertraut, neue Lieder verunsichern sie. Zudem gibt es jede Menge theologischer Vorbehalte sowohl gegenüber dem neuen Liedgut als auch gegenüber der dahinter stehenden charismatischen Bewegung. Sie betonen, dass es auf die richtige Einstellung ankomme und nicht auf die Lieder. Es mag verwundern, aber obwohl ich meistens von der ersten Gruppe eingeladen werde, um ihre Position zu stärken, gebe ich in solchen Fällen meistens der zweiten Gruppe recht. Mir geht es nicht um eine bestimmte Sorte von Liedern. Ich möchte, dass eine Gemeinde das Wesen der Anbetung neu entdeckt. Wenn ihr das gelingt, indem sie ihre eigene Liturgie neu verstehen und schätzen lernt, dann bin ich zufrieden. Wenn es ihr gelingt, indem sie sich der Spiritualität von Taizé anschließt, bin ich ebenfalls zufrieden. Und wenn ihr „Worship Songs“ dabei helfen, dann soll sie diese singen. Wichtig ist das aber nicht.

#### b) Die Krise der „Worship Song“-Bewegung

Es mag – zumal für die Ohren eines Hymnologen – enttäuschend klingen, dass es bei den neuen „Worship Songs“ weit mehr um „Worship“ geht als um den „Song“. Das jedenfalls ist, trotz aller anderslautenden Missverständnisse an der Basis, die einhellige Botschaft aller neueren Literatur über „Worship“, die auf dem internationalen und auch auf dem deutschen Markt zu haben ist. Literatur, die im Übrigen zumeist aus der Feder derjenigen hauptberuflichen Musiker und Songwriter stammt, deren Songs in den Gemeinden gesungen werden. Paradoxe Weise sind gerade sie es, die Sänger und Songwriter, die ihren „Fans“ immer wieder deutlich zu machen versuchen, dass es beim Thema „Worship“ nicht um die Songs als solche geht. Hier kämpfen sie inzwischen wie der Zauberlehrling gegen die Geister, die sie selbst riefen. Denn natürlich haben die „Worship Songs“ in den letzten Jahrzehnten eine Eigendynamik entfaltet, die nur noch schwer zu steuern ist: Ihre enge Verbindung mit der zeitgenössischen Rock- und Popkultur, die Fülle an CD-Produktionen und Liederbüchern, die damit einhergehende Personalunion von Sänger, Songwriter und „Performing Artist“, die weltweite Verbreitung vieler Songs und ihre leichte Reproduzierbarkeit haben sicher viel zu einer überzogenen Fixierung auf das Liedgut beigetragen.

Den Kern dieser Problematik, aber auch das wachsende Problembewusstsein bei den Beteiligten, wird vielleicht am besten durch die Geschichte des Songs „Heart of Worship“ deutlich. Der Song des britischen Songwriters Matt

Redman zählt, gäbe es eine Rangliste, weltweit sicher zu den „Top Ten“ der meistgesungenen „Worship Songs“ und ist, zumindest in der jüngeren Generation, so etwas wie eine geheime Hymne der ganzen Szene geworden. Das liegt sicher auch an der Geschichte seiner Entstehung, die Matt Redman in seinem Buch „Heart of Worship“ berichtet:

„Vor einigen Jahren merkten wir in unserer Gemeinde, dass manche der Dinge, von denen wir dachten, sie würden uns helfen, in Wirklichkeit den Lobpreis behinderten. Sie nahmen uns den Sinn dafür, was es eigentlich heißt, Gott zu preisen. Wir hatten in unseren Treffen immer viel Zeit dafür eingeplant, Gott mit Musik zu preisen. Aber uns begann zu dämmern, dass wir etwas verloren hatten. Das Feuer, das sonst immer charakteristisch für unseren Lobpreis gewesen war, glühte nur noch schwach. Von außen betrachtet sah alles perfekt aus. Wir hatten wunderbare Musiker und eine Menge teures und gutes Equipment. Wir schrieben nach und nach auch immer mehr neue Lieder. Aber irgendwie hatten wir angefangen, uns zu sehr auf diese Dinge zu verlassen, und deshalb waren sie zu Hindernissen geworden. Während wir früher einfach frei waren und anfangen, Gott zu loben, mussten wir jetzt vorher kontrollieren, ob sich alle Bandmitglieder warmgespielt hatten, wie gut die Technik die Instrumente eingepegelt hatte oder ob wir die richtigen Songs für unsere Stimmung ausgesucht hatten. Mike, unser Pastor, beschloss deshalb, einen drastischen Schritt zu gehen: Wir sollten eine gewisse Zeit lang alles Überflüssige weglassen, um zu sehen, wie es um unsere Herzen stand. Als wir am darauf folgenden Sonntag in die Kirche kamen, war keine Tontechnik aufgebaut und es gab keine Band, die uns begleiten konnte. Dieser neue Ansatz war simpel – wir konnten uns nicht mehr so stark auf diese Äußerlichkeiten verlassen. Mike sagte dann: ‚Wenn du sonntags durch die Türen der Kirche trittst, was hast du Gott dann vorzuweisen? Welches Opfer willst du heute bringen?‘ Wenn ich ehrlich bin, dann fand ich diese Idee am Anfang ziemlich ätzend. Ich war doch da, um Lobpreis zu machen! Aber als Gott mein Herz beruhigte, begann ich auch, seine Weisheit hinter all dem zu erkennen. Zunächst waren unsere Treffen fürchterlich: Es gab lange Pausen ohne Musik zwischen den einzelnen Liedern, es wurde nicht mehr so viel gesungen. Aber wir fingen schnell an zu lernen, wie man mit Gott in ehrlichen Kontakt treten kann ohne die Äußerlichkeiten, an die wir uns gewöhnt hatten. Indem wir alles Überflüssige wegließen, kamen wir langsam wieder zurück zum Ursprung der Anbetung. Nach einer gewissen Zeit kamen die Band und die Tontechnik auch wieder hinzu, aber jetzt war alles anders. Unsere Herzen sangen jetzt die gleichen Lieder wie unsere Lippen. Nach dieser Erfahrung dachte ich ein bisschen darüber nach, wo wir als Kirche gelandet waren, und schrieb den folgenden Song.“ (Matt Redman, „Heart of Worship“, S. 99-101. Englischer Originaltitel: „The Unquenchable Worshipper“)

The Heart of Worship  
(Matt Redman)

When the music fades and all is stripped away

And I simply come  
Longing just to bring something that's of worth  
That will bless Your heart

Chorus:

I'll bring You more than a song  
For a song in itself  
Is not what You have required  
You search much deeper within  
Through the way things appear  
You're looking into my heart

I'm coming back to the heart of worship  
And it's all about You  
All about You, Jesus  
I'm sorry, Lord, for the things I've made it  
When it's all about You  
All about You, Jesus

Verse 2:

King of endless worth, no one could express  
How much You deserve  
Though I'm weak and poor, all I have is Yours  
Every single breath

©1997 Thankyou Music (Admin. by EMI Christian Music Publishing)  
CCLI song #2296522

### **Das Herz der Anbetung**

(Übersetzung, nicht deutsche Liedfassung)

Wenn die Musik verklingt,  
alles Äußere abgelegt wird,  
und ich einfach komme

weil ich dir nur etwas bringen möchte  
das Wert hat und das dein Herz erfreut,

Chorus:

Bringe ich dir mehr als ein Lied  
Denn ein Lied an sich  
ist nicht das, was du forderst  
Du suchst viel tiefer, innen  
siehst durch den äußeren Schein,

du blickst in mein Herz

Ich komme zurück zum Herz der Anbetung  
 Und es geht nur um dich,  
 nur um dich, Jesus  
 Es tut mir leid, was ich daraus gemacht habe  
 Wo es doch nur um dich geht  
 Nur um dich, Jesus

Vers 2:

König unendlichen Wertes,  
 Niemand könnte ausdrücken,  
 wie viel dir zusteht

Obwohl ich schwach und arm bin,  
 ist alles, was ich habe, dein  
 Jeder einzelne Atemzug

(Chorus)

Ich bringe dir mehr als ein Lied ...

Man muss dieses Lied gehört haben, um das gebrochene Verhältnis zu verstehen, das „Worship Songs“ zu sich selbst haben. Sie wollen eigentlich von sich selbst ablenken. Natürlich kann auch das zur Masche oder zum Klischee werden. Aber die rasante Verbreitung, die dieses Lied gefunden hat, zeigt, dass es vielen aus der Seele spricht.

Es formuliert die paradoxe Erfahrung, dass die Fixierung auf den „Worship Song“ als solchen gerade das verhindert, worum es dem Sänger eigentlich geht: Wer sich zu sehr auf den Song konzentriert, der übersieht das Eigentliche. Was dieses Eigentliche ist, das bleibt in dem Lied, vermutlich mit voller Absicht, merkwürdig unklar. Es geht um das „Herz“, und es geht „um Jesus“. Eine theologische Definition ist das nicht, und soll es vermutlich auch nicht sein. Es soll zeigen, dass das „Eigentliche“ nur schwer in Worte zu fassen ist, denn es ist ein spirituelles Geschehen zwischen Gott und dem Menschen.

An dieser Stelle jedoch würden wir das Gebiet der Hymnologie verlassen, wenn wir der Frage nach dem „Eigentlichen“ weiter nachgehen würden. Dies tut eine Vielfalt von Büchern, die in den letzten Jahren vor allem von den Musikern und Songwritern, aber auch von Theologen und Gemeindeleitern zum Thema „Worship“ und „Anbetung“ herausgegeben wurden. Nur so viel sei in Kürze gesagt: Das „Eigentliche“ der Anbetung wird als ein ganzheitliches gottesdienstliches Beziehungsgeschehen verstanden wird, in dem der Einzelne, gemeinsam mit der versammelten Gemeinde, die Gottesbegegnung sucht, dies durch Lieder, Gebet und Gestik zum Ausdruck bringt und in diesem gottesdienstlichen Geschehen durch Hören, Segensempfang und ggf. auch Mahlfeier diese Vergegenwärtigung Gottes erlebt. In einem weiter gefassten Verständnis



wird „Worship“ bzw. „Anbetung“ dann auch als eine Lebenshaltung verstanden, die nicht nur den Gottesdienst und das persönliche Gebet, sondern auch das Leben im Alltag einschließt, bis hinein in die Wahrnehmung gesellschaftlicher und politischer Verantwortung.

c) Die Beziehung von Text, Musik und Situation

Das „Eigentliche“ des Worship Songs findet sich also, nach diesem Verständnis, nicht in dem Lied selbst. Erst die Aktualisierung des Liedes in einer bestimmten Situation, nämlich der Situation der Anbetung, macht den Worship Song zu einem echten Worship Song. Ein Worship Song, der zur abendlichen Unterhaltung am Lagerfeuer gesungen wird, ist in diesem Moment kein Worship Song. Wenn man sich also dem Phänomen aus hymnologischer Perspektive nähern will, wäre es unzureichend, die Lieder lediglich anhand ihres Textes oder ihrer musikalischen Form zu nähern. Beides ist wichtig für das richtige Verständnis. Aber erst, wenn zusätzlich auch die Aktualisierung des Songs in der Situation der Anbetung, quasi als dritte Dimension, hinzukommt, entsteht ein dreidimensionales und damit lebensechtes Bild. Diese drei Aspekte: Text, Musik und Situation, will ich daher zum Abschluss noch einmal im Detail betrachten.

4. „Let my words be few“: Der textliche Aspekt

Let my words be few  
(Matt & Beth Redman)

You are God in heaven, and here am I on earth,  
So I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

Chorus:  
And I'll stand in awe of You;  
yes, I'll stand in awe of You.  
And I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

The simplest of all love songs, I want to bring to You,  
So I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

© 2000 Kingsway's Thankyou Music

Übersetzung:

Du bist Gott im Himmel, und ich bin hier auf Erden,

Deshalb mache ich nur wenige Worte:  
Jesus, ich bin so verliebt in dich

Chorus:  
Und ich stehe voll Ehrfurcht vor dir  
Ja, ich stehe voll Ehrfurcht vor dir  
Und ich mache nur wenige Worte:  
Jesus, ich bin so verliebt in dich

Das schlichteste aller Liebeslieder möchte ich dir bringen  
Daher mache ich nur wenig Worte:  
Jesus, ich bin so verliebt in dich

#### a) Sparsamkeit der Worte als Kunst und Krücke

Einer der Vorwürfe, die häufig gegenüber „Worship Songs“ geäußert werden, lautet: Sie haben wenig Text, und dieser wenige Text habe zudem auch noch wenig Inhalt. Und dieser Vorwurf trifft tatsächlich auf eine große Anzahl von „Worship Songs“ zu. Sieht man sich jedoch die Gründe für diese offenkundige Einsilbigkeit vieler „Worship Songs“ an, entdeckt man dahinter nur zu einem Teil Fahrlässigkeit, zu einem anderen Teil jedoch auch Vorsatz.

In ihrem Kern war die Entstehung von kurzen, „inhaltslosen“ Liedern von Anfang an ein bewusster Schritt und hatte einen dreifachen Sinn: Zum einen orientierte man sich damals vor allem an den kurzen liturgischen Stücken des Gottesdienstes. Gloria Patri, Kyrie, Gloria, Halleluja und Agnus Dei lieferten die Vorlagen für die ersten schlichten „Halleluja“ und „Glory“-Chorusse. Es ging um Lobpreis, nicht um Theologie, um Gebet, nicht um Verkündigung.

Ein zweiter Grund kam hinzu, und dieser lag in der bewussten Reduktion auf das Wesentliche. Vertreter der frühen charismatischen Bewegung sahen die Gefahr, mit zu viel menschlicher Aktivität dem Wirken des Heiligen Geistes im Wege zu stehen. Mit zu vielen menschlichen Worten das unbeschreibliche Wesen Gottes zu verdinglichen. Man wollte wieder neu das ehrfürchtige Staunen lernen, wie es z.B. in der eucharistischen Anbetung bewusst ganz ohne Worte geschieht. Daher beschränkte man sich auf wenige, schlichte Worte der Anbetung und der Gottesliebe und verzichtete auf lyrische Größe.

Eines der klassischen Beispiele dafür ist das folgende Lied, das in wenigen Worten das Grundanliegen der Anbetung zusammenfasst: Staunende Anbetung, völlige Lebenshingabe und die innige Liebesbeziehung zum dreieinigen Gott. Es erschien seinerzeit als Track 1 auf Ausgabe 1 der Tonträger-Reihe „Maranatha Praise“, die seit den 70er Jahren von Musikern der Calvary Chapel in Los Angeles herausgegeben wurde und die frühe Phase der „Worship Songs“ nachhaltig geprägt hat.

Father, I adore you  
(Terry Coelho)

Father, I adore you  
Lay my life before you  
How I love you

Jesus, I adore you  
Lay my life before you  
How I love you

Spirit, I adore you  
Lay my life before you  
How I love you

© 1972 Maranatha! Music, CCLI License No. 477577

Übersetzung:

Vater, ich bete dich an, lege mein Leben vor dir nieder. Wie sehr liebe ich dich!

Das Motiv der bewussten Reduktion ist in den „Worship Songs“ bis heute aktuell geblieben, obwohl die Tendenz schon längst wieder zu längeren und theologisch durchdachteren Texten geht. Gerade aus dem angelsächsischen Bereich, aber zunehmend auch aus den jüngeren Gemeinden Nordamerikas, und ebenso in Deutschland, gibt es inzwischen eine Vielzahl aktueller „Worship Songs“, die ganz und gar nicht durch Sparsamkeit der Worte, sondern im Gegenteil durch ausgefeilte Lyrik und zum Teil abenteuerliche Wortakrobatik bestechen, so dass nun der Vorwurf lautet, es handele sich zwar um brillante Texte, die aber für den durchschnittlichen Gemeindegebrauch nicht mehr tauglich seien. Vielleicht werden beide Extreme benötigt, um ab und zu das Fahrwasser des gewöhnlichen Durchschnittsliedes in die eine oder andere Richtung verlassen zu können.

Das Bedürfnis nach bewusster Reduktion und Schlichtheit ist aber nach wie vor geblieben. Es ist vielleicht gerade in einer zunehmend durch Informationsüberfluss geprägten Gesellschaft noch gestiegen. Es ist ein Bedürfnis, das sich gerade in der jungen Generation z.B. im Phänomen der „Unplugged“-Konzerte oder in der Grammy-Verleihung an Minimalisten wie Norah Jones bemerkbar macht.

Eine dritte Komponente, die die Schlichtheit der Texte bedingt, ist der Vorrang der Beziehungs- vor der Inhaltsebene in den „Worship Songs“, aber auch in der dazugehörigen Gottesdienstkultur. Man versteht den Gottesdienst vor allem als Beziehungsgeschehen, als Feier der Gottesbegegnung. Daher gibt es viele „Worship Songs“, die ihren Wert weniger durch ihre theologischen Inhalte als vielmehr durch ihre Fähigkeit, Beziehung auszudrücken, entfalten.

Natürlich sollen sich im Rahmen eines Gottesdienstes inhaltsorientierte Lieder und beziehungsorientierten Liedern die Waage halten, das bedeutet aber eben auch einen hohen Bedarf an Liedern, die sich nicht durch Inhalt auszeichnen, zumindest nicht vordergründig. Denn es ist ja gerade die Gottesbeziehung, die Ursprung und Ziel aller Theologie ist.

Hier, wie auch in vielen anderen Punkten, wird die Orientierung der „Worship Songs“ an der Popkultur deutlich: Während es z.B. in der Liedermacher-Kultur vor allem um die „Botschaft“ geht, geht es in den Texten der Popmusik vor allem um die Beziehung. Meistens um die Liebe, manchmal auch um die Beziehung zu sich selbst, zur Welt oder auch zum Transzendenten. In der Popmusik wird nicht gepredigt, es werden Befindlichkeiten ausgedrückt, Nöte und Ängste, aber auch Liebe und Glück. Damit ist sie nicht unbedingt unpolitisch. Es gibt politische wie unpolitische Pop- und Rockmusik, ebenso wie es politische und unpolitische Liedermacher-Songs gibt. Aber die Zugangsweise ist eine andere, und man kann die Botschaften der Popmusik eben nicht so geradlinig an den Texten ablesen wie bei den Protestsongs der Liedermacher.

Die „Sparsamkeit der Worte“ in den Worship Songs ist also einerseits durchaus gewollt und eine bewusst gepflegte Kunst. Andererseits ist sie in vielen Fällen auch nur eine Krücke, mit der inhaltliche und musikalische Defizite gestützt werden.

So ist es zum Beispiel schlicht eine natürliche Folge des Übersetzungsaufwandes, dass wir in Europa anfangs nur und vor allem solche Lieder zu Ohren bekamen, die sich schnell und problemlos ins Deutsche übertragen ließen. Natürlich waren das zuallererst Lieder, die nur aus „Halleluja“, „Maranatha“ und „Amen“ bestanden, denn hier brauchte man überhaupt nicht zu übersetzen. Natürlich hatten die einfachen Vierzeiler es leichter, den Sprung über den Ozean zu schaffen, als komplizierte Mehrstropher. Und natürlich haben sich einfache Lieder, die man auswendig lernen konnte, schneller verbreitet als solche, für die man ein Liederbuch brauchte. Diese Kürze ist bis heute eines der Geheimnisse des Taizé-Liedgutes.

Für mich ist diese Einsicht wieder neu lebendig geworden bei meinen Besuchen in einfachen Landgemeinden etwa im Sudan oder in Georgien. Was nützt mir mein langjähriges Bemühen um theologisch ausgereifte Texte und ausgefallene Melodien, was nützt mir mein reicher Schatz an Liederbüchern, Liedfolien und PowerPoint-Präsentationen, wenn Menschen, die weder Lesen noch schreiben können und auch auf absehbare Zeit das Geld für Liederbücher nicht aufbringen können, schlicht und einfach Gott loben möchten? In diesen Situationen war ich plötzlich wieder dankbar für den reichen Schatz an simplen und scheinbar „banalen“ Einzeilern, den uns die Väter der „Worship Songs“ hinterlassen haben und auf die ich bis dahin eher abschätzig heruntergesehen hatte. Und ich habe angesichts dieser Begegnungen wieder neu darüber nachgedacht, ob nicht gerade die Schaffung und Förderung solcher einfacher Einzeiler vorrangige Pflicht einer Hymnologie sein sollte, der es um Internationalität geht?

Zur „Krücke“ wird Einsilbigkeit allerdings auch da, wo sie als geistlich getarnte Entschuldigung für unbegabte Liederschreiber dient. Natürlich ist es erfreulich, dass die Bewegung der „Worship Songs“ auch zu einer wachsenden Aktivität des Liederschreibens geführt hat: Viele einfache Gemeindeglieder haben sich von der Fülle neuer Lieder inspirieren lassen, ebenfalls in Musik zu fassen, was ihnen auf dem Herzen brannte.

Das führte allerdings dazu, dass viele „Worship Songs“ der Anfangszeit nach einem einfachen Rezept entstanden: „Man nehme einige beliebte Floskeln der Anbetung, mische sie zusammen mit einigen hebräischen oder aramäischen Fremdworten, wiederhole das Ganze dreimal und unterlege es mit einer gitarrentauglichen Standardkadenz.“ Vereint mit der Einsicht, dass es Gott auf das Herz ankommt und nicht auf die Professionalität, war der Verbreitung solcher Lieder kaum etwas entgegenzusetzen. Erst nach und nach reift in der „Worship Song“-Szene die Einsicht, dass theologischer Sachverstand, musikalische Professionalität und gesunder Geschmack keine Hindernisse für das Wirken des Geistes sind. Dennoch will man die entstandene Dynamik der Kreativität nicht bremsen, sondern man sucht nach Wegen, sie zu kanalisieren, etwa durch Schulungen, Literatur und Trainingsmaterial zum Thema „Songwriting“. Auf diesem Wege ist die Qualität der Texte und Lieder in den letzten Jahren deutlich angestiegen, ohne dass dabei die Verantwortung für die Schaffung neuer Lieder nur auf einen kleinen auserlesenen Kreis von Experten beschränkt worden wäre.

Die „Sparsamkeit der Worte“ ist also zum Teil ein gewolltes Phänomen, zum Teil unerwünschte Begleiterscheinung einer rasanten und oft unkontrollierten Basisbewegung. Nur im Einzelfall kann daher entschieden werden, ob der Mangel an Länge oder Inhalt wirklich ein Mangel ist oder ein notwendiger und wohltuender Kontrapunkt zu einer wortlastigen Liedkultur und einer informationsüberladenen Gesellschaft.

## b) Themen und Theologie der „Worship Songs“

Neben den eher beziehungsorientierten „Worship Songs“ gibt es natürlich auch solche, die bestimmte theologische Themen zur Sprache bringen. Auch hier war das Spektrum der Themen in der Anfangszeit sehr uniform und hat sich erst mit der Zeit zu breiter entfaltet.

So entstanden „Worship Songs“ in der Frühzeit ja vor allem als Ergänzung und Erweiterung des liturgischen „Ordinariums“ und eben nicht des „Propriums“. Themen des Kirchenjahres waren damit ebenso wenig im Blick wie das alltägliche Glaubensleben. „Worship Songs“ waren auf Lobpreis und Anbetung im engsten Sinne begrenzt. Für alle anderen Bereiche des christlichen Lebens konnte man ja noch auf das gewohnte Liedgut zurückgreifen. Auch im Rahmen der entstehenden „Lobpreisgottesdienste“ war diese Einseitigkeit zunächst eine gewollte. In diesen Gottesdiensten ging es eben vor allem um Lobpreis und Anbetung, und theologische Inhalte z.B. aus dem Glaubensbekennt-

nis wurden, wenn sie denn überhaupt aufgenommen wurden, doxologisch gewendet und als Lobpreis formuliert:

Lord I Lift Your Name On High  
(Rick Founds)

Lord I lift your name on high  
Lord I love to sing your praises  
I'm so glad you're in my life  
I'm so glad you came to save us

You came from heaven to earth  
To show the way  
from the earth to the cross  
My debt to pay  
from the cross to the grave  
from the grave to the sky  
Lord I lift your name on high

©1989 Maranatha! Music, CCLI #117947

Herr, ich erhebe deinen Namen  
(Übersetzung, nicht deutsche Textfassung)

Herr, ich erhebe deinen Namen  
Herr, ich singe dir gerne Lob  
Ich bin so froh, dass du in meinem Leben bist  
Ich bin so froh, dass du kamst, uns zu erlösen

Du kamst vom Himmel zur Erde,  
mir den Weg zu zeigen.  
Von der Erde ans Kreuz,  
meine Schuld zu bezahlen.  
Vom Kreuz ins Grab,  
Vom Grab in den Himmel  
Herr, ich erhebe deinen Namen.

Erst als sich zunehmend eigene Gemeinden etablierten und die „Worship Songs“ zum einzigen Liedgut wurden, wurde diese Spezialisierung nach und nach als Defizit erkannt. Wie bereits weiter oben beschrieben, begann man deshalb seit den 90er Jahren zunehmend, auch andere Bereiche des christlichen Lebens musikalisch zu verarbeiten. Ein Durchgang etwa durch die Themenbereiche des deutschen „Evangelischen Gesangbuches“ zeigt, dass sich zu jedem dort vertretenen Themenbereich „Worship Songs“ finden lassen.

Allerdings ist die Annäherung an die unterschiedlichen Themen eine ganz andere als etwa im Bereich des Neuen Geistlichen Liedes. Spezifisch bleibt die Ausrichtung des Liedes auf Gott, nicht auf den Zuhörer. Spezifisch bleibt auch die Einkleidung aller Themen in Gebet. So werden etwa gesellschaftliche Probleme nicht prophetisch-anklagend, sondern eher in Form einer Klage gegenüber Gott formuliert. Lieder zum Kirchenjahr werden nicht als katechetische Unterweisung, sondern etwa in einem Danklied über das Kreuz, einem Lied des Staunens über die Menschwerdung oder einem Lied der Bitte um den Heiligen Geist formuliert. Das Thema „Schöpfung“ wird nicht durch Mahnung, sondern dem Genre entsprechend durch einen Lobpreis des Schöpfers und seiner Schöpfung umgesetzt. Und das Ringen um eine gerechtere Welt beginnt in Liedern der Buße über die eigene Ungerechtigkeit, sowie Umkehr und Erneuerung des eigenen Lebens. Auch Klagelieder finden zunehmend im Kanon der „Worship Songs“ Platz, obwohl gerade die Klage über lange Zeit als scheinbarer „Fremdkörper“ aus Lobpreisgottesdiensten und Anbetungszeiten herausgehalten wurde.

Psalm 13 (How Long O Lord)

(Brian Doerksen, Steve Mitchinson, Karen Mitchinson, Daphne Rademaker)

How long O Lord, will You forget me  
How long O Lord, will You look the other way  
How long O Lord, must I wrestle with my thoughts  
And everyday, have such sorrow in my heart

Look on me and answer, O God my Father  
Bring light to my darkness, before they see me fall

But I trust, in Your unfailing love yes my heart will rejoice  
Still I sing, of Your unfailing love You have been good  
You will be good to me

© 2002 Integrity's Hosanna! Music / ASCAP CCLI # 3721852

Wie lange, o Herr?

(Die Englische Textfassung lehnt sich eng an die NIV-Fassung von Psalm 13 an. Eine deutsche Übertragung, die sich entsprechend an den NIV-Formulierungen orientiert, könnte wie folgt lauten:)

Wie lange, o Herr, wirst du mich vergessen?  
Wie lange, o Herr, wendest du den Blick von mir ab?  
Wie lange, o Herr, muss ich mit meinen Gedanken ringen?  
Und jeden Tag solche Sorge in meinem Herzen tragen?

Sieh mich an und antworte, o Gott, mein Vater  
 Bringe Licht in meine Dunkelheit, bevor sie mich fallen sehen

Doch ich vertraue deiner nicht aufhörenden Liebe  
 Ja, mein Herz soll sich freuen  
 Und dennoch werde ich von deiner unendlichen Liebe singen  
 Denn du warst gut zu mir, und du wirst gut zu mir sein

Das Themenspektrum der „Worship Songs“ hat sich also in den vergangenen Jahren erheblich erweitert, wenn auch nach wie vor der Haupt-Schwerpunkt auf Lobpreis und Anbetung liegt. Auch die anderen Themen werden jedoch auf ganz andere Weise umgesetzt als etwa in anderen, eher katechetisch, prophetisch oder meditativ orientierten kirchenmusikalischen Traditionen.

### c) Charismatische und evangelikale „Sonderlehren“

Nicht weiter thematisieren will ich hier theologische Besonderheiten der „Worship Songs“, die mit ihrer Herkunft aus der charismatischen und evangelikalen Tradition zusammenhängen. Diese werden zwar für die meisten Kritiker das augenscheinlichste und gleichzeitig bedenklichste Merkmal der „Worship Songs“ sein, allerdings handelt es sich hier um theologische Grundsatfragen, die im Rahmen einer hymnologischen Betrachtung nicht weiter diskutiert werden können.

Dazu gehören z.B. als Besonderheiten der charismatischen Tradition die besondere Betonung der Epiklese, die Rede von den Geistesgaben, das dualistische Weltbild sowie das Konzept des „geistlichen Kampfes“. Zum Gemeingut evangelikaler Frömmigkeit gehören dazu die Bedeutung der persönlichen Umkehr und Bekehrung, die persönliche Gottesbeziehung des Einzelnen, eine schlichte Jesusfrömmigkeit, die Heiligung des Alltags, der Glaube an traditionelle kirchliche Lehren wie den Sühnetod Jesu, Auferstehung, Himmelfahrt und Wiederkunft, die Verpflichtung zu Mission und Gemeindegründung, die Konzepte von Erweckung und Erneuerung sowie ganz grundsätzlich ein unbefangener Umgang mit biblischen Texten, insbesondere ihrer Bildlichkeit und ihrer Vorstellungswelt, z.B. im zuweilen problematischen Gebrauch von Kriegsmetaphern sowie Bildern aus der Welt des Tempels und des Königtums. Hierher gehören natürlich auch bekannte Schwachstellen evangelikaler und charismatischer Frömmigkeit, wie etwa im Bereich politischer Theologie.

Unbeachtet dessen ist es natürlich offensichtlich, dass es gerade diese grundsätzlichen theologischen Differenzen sind, die weitgehend zur Trennung der „Worship Songs“ von anderen Strömungen der Kirchenmusik geführt haben und dass gerade diese Überzeugungen den als exklusiv empfundenen Charakter der „Worship Songs“ begründen. Eine Zusammenführung von „Worship Songs“ und anderem Liedgut, oder auch nur eine Übernahme solcher



Songs in andere Bereiche kirchlichen Lebens wird also nur einher gehen können mit einer grundsätzlichen Klärung der hier aufgeworfenen theologischen Differenzen.

## 5. „Open up the gates and let the music play“: Der musikalische Aspekt

Did You Feel The Mountains Tremble?  
(Martin Smith / „Delirious“)

Did you feel the mountains tremble?  
Did you hear the oceans roar?  
When the people rose to sing of  
Jesus Christ the risen one

Did you feel the people tremble?  
Did you hear the singers roar?  
When the lost began to sing of  
Jesus Christ the risen one

And we can see that God you're moving  
A mighty river through the nations  
And young and old will turn to Jesus  
Fling wide your heavenly gates  
Prepare the way of the risen Lord

Chorus:  
Open up the doors and let the music play  
Let the streets resound with singing  
Songs that bring your hope  
Songs that bring your peace  
Dancers who dance upon injustice

Did you feel the darkness tremble?  
When all the saints join in one song  
And all the streams flow as one river  
To wash away our brokenness

And here we see that God you're moving  
A time of Jubilee is coming  
When young and old return to Jesus  
Fling wide your heavenly gates  
Prepare the way of the risen Lord

### Spürtest du die Berge beben?

(Übersetzung, nicht deutsche Liedfassung)

Spürtest du die Berge beben?  
Hörtest du die Ozeane rauschen,  
als die Menschen sich erhoben, zu singen  
von Jesus Christus, dem Auferstandenen?

Spürtest du die Menschen erbeben?  
Hörtest du das Brausen der Sänger,  
als die Verlorenen anfangen, zu singen  
von Jesus Christus, dem Retter?

Und wir können dein Wirken sehen, Gott  
Ein mächtiger Fluss durch alle Völker  
Jung und Alt werden sich zu Jesus wenden  
Macht hoch die himmlischen Tore  
Bereitet dem auferstandenen Herrn den Weg

(Chorus:)

Macht die Tore weit und lasst die Musik spielen  
Lasst die Straßen widerhallen von Gesang  
Lieder, die deine Hoffnung bringen  
Lieder, die deinen Frieden bringen  
Tänzer, die Ungerechtigkeit niedertanzen

Spürtest du die Dunkelheit erzittern,  
Wenn alle Heiligen ein gemeinsames Lied anstimmen?  
Und alle Ströme wie ein Fluss werden  
Der unsere Zerbrochenheit davonspült

Und hier sehen wir dein Wirken, Gott  
Ein Jubeljahr kommt bald  
Wenn Jung und Alt sich zu Jesus wenden  
Macht hoch die himmlischen Tore  
Bereitet dem auferstandenen Herrn den Weg

Die britische Band „Delirious“ gehört sicher zur progressiveren Avantgarde der „Worship“-Musiker, ihre Lieder werden aber weltweit auch in „durchschnittlichen“ Gemeinden gesungen. Musikalisch bewegen sie sich zwischen modernem Britpop und „gutem altem“ U2-Gitarrenrock. Ihre Songs werden aber nicht nur in Kirchen und christlichen Jugendclubs gesungen, sondern landen in ihrer britischen Heimat auch regelmäßig in den Top 20 der Radio-Charts. Damit sind „Delirious“ beispielhaft für eine Tendenz, die von den manchen als Segen, von

anderen jedoch als Fluch gesehen wird: Die enge Verflechtung zwischen „Worship Songs“ und Popmusik.

a) „Worship Songs“ – ein Musikstil?

Auch wenn es von amerikanischen, und mittlerweile auch europäischen Plattenlabels anders suggeriert wird: „Praise & Worship“ ist kein eigener Musikstil. Niemand könnte die musikalischen Kennzeichen von „Worship Songs“ so eindeutig benennen, wie man das etwa für Barockmusik oder Klassik, Country oder Rock, Gospel oder Sakropop tun könnte. Den Schreibern von „Worship Songs“ ging es nie darum, einen eigenen Musikstil zu entwickeln. Im Gegenteil, die meisten Songwriter und Musiker aus diesem Bereich bedienen sich einfach eines Musikstils, der ihnen vertraut ist, und warnen ihre Anhänger ausdrücklich vor dem Missverständnis, „Worship“ mit eben diesem Musikstil zu verwechseln.

„Worship“-Musik ist in dieser Hinsicht völlig eklektisch: Sie sucht sich ihren Lebensraum in derjenigen Musik, die ihr vertraut ist und die ihr für das „Eigentliche“ am angemessensten erscheint. Das kann in Nordamerika Countrymusik sein, in England Britpop, in Deutschland Deutschrock oder Schlager, in Südamerika Samba und in Palästina Oriental Pop. Natürlich geschieht diese musikalische Ausdifferenzierung nur auf einer gewissen Stufe der Professionalität. So bewegt sich der Musikstil der meisten deutschen „Worship“-Produktionen irgendwo zwischen softem Schlager auf der einen Seite und progressivem Rock auf der anderen Seite.

Es gibt natürlich auch Interpretationen von „Worship Songs“ im Ethno-, Dancefloor- oder Hardrockgewand, jedoch handelt es sich dabei mehr um musikalische Experimente als um echte Ausdrucksformen von „Worship“. Man merkt in der Praxis doch sehr schnell, dass zwar jeder Musikstil potenziell, aber doch nicht tatsächlich in Frage kommt für das gemeinsame Singen einer Gruppe von Menschen. Extreme Musikformen haben die Tendenz, sich selbst zu sehr in den Mittelpunkt zu stellen, und das konterkariert das Anliegen der „Worship Songs“.

Im Bereich von größeren Gemeinden und Kongressen in Deutschland hat sich daher inzwischen, ganz entsprechend dem bereits beschriebenen Bemühen des „Worship Songs“ um Selbstverleugnung, ein unauffälliger Mainstream-Gitarrenrock durchgesetzt, der sowohl von Jugendlichen als auch von Erwachsenen als angenehm und dennoch inspirierend empfunden wird. Spirituell notwendig oder theologisch begründet ist dieser Musikstil aber keineswegs, er reflektiert lediglich den momentanen Musikgeschmack einer Mehrheit.

Auf Gemeinde-Ebene ist man hingegen meist nicht in der Lage, einen erkennbar differenzierten Musikstil konsequent umzusetzen. Man ist froh über jeden engagierten Mitspieler in der Gemeindeband, und so kommt es zu eigentümlichen Kombinationen von Schlagzeug und E-Gitarre, Violine und Trompete. Der entstehende Klangteppich ist nicht selten gewöhnungsbedürftig und

keinem bestimmten Musikstil mehr zuzuordnen. Dennoch sollte man die Beteiligung von motivierten Laien deshalb nicht hindern, sondern statt dessen qualifizierte Hilfe und Fortbildung anbieten, um das kreative Potenzial, das sich hier zeigt, für die Kirchenmusik fruchtbar zu machen.

Während sich hier also durchaus eine gewisse „Uniformität“ in der Musikkultur abzeichnet, ist dies doch nicht die Uniformität einer bestimmten, eigenen Musikstils, sondern eher die Uniformität der Angleichung an die jeweils herrschende populäre Mainstream-Kultur. Innerhalb dieser Uniformität zeigt sich aber die „Worship“-Kultur sehr wandlungsfähig, indem sie z.B. regionale Unterschiede in der Musikkultur problemlos integrieren kann. So klingt der „Mainstream“ in Westeuropa eben anders als in Osteuropa, im Nahen Osten anders als in Südamerika. Ebenso sind „Worship Songs“ auch offen für die Wandlungen der Popmusik durch die Jahrzehnte hindurch. So klingt der „Mainstream“ heute anders als vor 10 Jahren, und in wieder 10 Jahren wird er wieder anders klingen. In dieser Hinsicht also erweisen sich „Worship Songs“ als flexibler und anpassungsfähiger an eine pluralistische Gesellschaft als andere Formen der Kirchenmusik, etwa Choral, Gospel oder Taizé, die als eigene Musikstile nicht auf regionale oder zeitbedingte Wandlung ausgelegt sind.

#### b) Alltagsmusik und Kirchenmusik

Man könnte annehmen, dass dieser Umgang mit der Frage des Musikstils unreflektiert ist. Muss sich die Kirche nicht um die Findung eines eigenen, der Sache angemessenen Stiles bemühen? Muss dieser Stil nicht bewusst anders, alternativ, weltfern, sakral sein? Die Antwort ist auch hier: Es mag bestimmte Menschengruppen geben, die in der Religion und in der Kirche gerade das „Andere“, das Alltagsfremde, suchen. Diese Menschen werden es auch finden, etwa in der traditionellen Kirchenmusik, in der Taizé-Tradition und sogar im Sakropop, der sich, obwohl um popmusikalische Formen bemüht, inzwischen ebenfalls zu einer erkennbar eigenen Musikkultur entwickelt hat.

Es gibt aber auch Menschen, die gerade dieses nicht suchen: Sie suchen die Einheit von Alltag und Spiritualität. Sie wünschen sich die gegenseitige Durchdringung des Heiligen und des Profanen. Sie wollen im Alltag Gott erfahren und im Gottesdienst alltäglich sein. Sie wollen die gleiche Musik im Radio und in der Kirche hören. Sie wollen Gott mit der Musik loben, die sie auch zu Hause gerne singen. Sie wollen, dass romantische Liebeslieder nicht nur von Robbie Williams für die imaginäre Angebetete, sondern auch von der Gemeinde als Ausdruck echter Anbetung gesungen werden.

Die Integration von Popkultur und Kirchenlied entspringt also nicht dem Bedürfnis, sich gezwungenermaßen der Kultur der Zeit anzupassen. Es ist auch keine Strategie, um die Gottesdienste für säkulare Menschen attraktiver zu machen. Die Integration der Popmusik in die Gottesdienstkultur entspringt dem Wunsch der Gemeinde, ihren Gottesdienst auch musikalisch in Formen zu

feiern, die der eigenen Lebenswirklichkeit entsprechen. Es ist der Wunsch nach „Authentizität“, ebenfalls ein modernes Zauberwort der Popkultur.

Zudem ist die Wahl popmusikalischer Formen in der „Worship“-Szene auch ein Ausdruck für die Unwichtigkeit des Musikstils. Man will ja gerade nicht, dass die musikalische Form in den Vordergrund rückt. Dies würde aber durch sperrige oder alltagsfremde Musik gerade geschehen. Indem man die Popmusik wählt, möchte man die Musik hinter den Texten zurücktreten lassen, und diese wiederum hinter der Gottesbegegnung. Würde die Aufmerksamkeit schon an der Fremdheit der Musik hängen bleiben, würde diese Dynamik gerade verhindert. Durch die „Gewöhnlichkeit“ der musikalischen Form dagegen tritt die Ungewöhnlichkeit der Texte und ihrer Inhalte erst deutlich zu Tage und wird damit auch zu einer Herausforderung für den, der sie singt oder hört.

### c) Musik und Sound

Wie in der Popmusik, so erhalten auch in den „Worship Songs“ neben Melodie und Harmonik die Elemente von „Groove“ und „Sound“ eine wichtige Rolle. Da es diesen Songs nicht nur um den Transport von Inhalten, sondern auch um den Ausdruck von aktuellen Befindlichkeiten, Atmosphäre und einem Beziehungsgeschehen geht, erhält nun auch die musikalische Umsetzung eines Songs im aktuellen Gottesdienstgeschehen eine wichtige Rolle. Nicht nur Text und Melodie, sondern der Gesamt-„Sound“ soll das gottesdienstliche Geschehen unterstützen und prägen. Daher werden zunehmend auch musikalische Instrumentalteile, Klangeffekte und Rhythmik eingesetzt, um Atmosphären, Stimmungen und Inhalte auszudrücken.

## 6. „Come now is the time to worship“: Der situative Aspekt

Come Now Is the Time To Worship  
(Brian Doerksen)

Come, now is the time to worship  
Come, now is the time to give your heart  
Come, just as you are to worship  
Come, just as you are before your God  
Come

One day every tongue will confess You are God  
One day every knee will bow  
Still the greatest treasure remains for those  
Who gladly choose You now

Copyright © 1998 Vineyard Songs (UK/Eire).

Komm, jetzt ist die Zeit anzubeten  
(Übersetzung, nicht deutsche Textfassung)

Komm, jetzt ist die Zeit, anzubeten  
Komm, jetzt ist die Zeit, dein Herz zu geben  
Komm so wie du bist, und bete an  
Komm so wie du bist vor deinen Gott  
Komm

Eines Tages wird jede Zunge bekennen: Du bist Gott  
Eines Tages wird sich jedes Knie beugen  
Doch der größte Schatz bleibt dem,  
Der jetzt sich schon jetzt freudig für dich entscheidet

a) Die Aktualisierung der Gottesbeziehung im „Worship Song“

Neben Text und Musik ist für den „Worship Song“ vor allem die Situation wichtig, in der er gesungen wird. Er erfüllt eine bestimmte liturgische Funktion, und nur innerhalb dieser entfaltet er sein eigentliches Leben. Im oben zitierten Song wird das besonders deutlich, zum einen durch das „Jetzt“ in der ersten Liedzeile, zum anderen aber auch durch den bewussten Wechsel der Kommunikationssituation: Während im ersten Teil des Liedes der Zuhörer vom Sänger angesprochen und eingeladen wird, in die Gottesbeziehung zu treten, wendet sich die Situation im zweiten Teil: Hier wendet sich der Zuhörer (oder ist es nur der Vorsänger?) selbst Gott zu und tritt in die zuvor beschriebene Gottesbeziehung ein. Gerade die Ambivalenz des zweiten Teiles ist es, die den Zuhörer vor die Entscheidungssituation stellt, die in der letzten Liedzeile benannt wird: Bleibt er in der Zuschauer-Rolle, dann bleibt das Lied das Lied eines Anderen. Er kann es aber auch zu seinem eigenen machen. Bei der Wiederholung wird er dann wiederum auch den ersten Teil mitsingen, diesmal als Einladung an andere, mit einzustimmen in die Anbetung.

Diese Aktualisierung der Gottesbeziehung im „hier und jetzt“, im Vollzug, ist das, was den „Worship Song“ ausmacht. Natürlich wird das nie „ex opere operato“ funktionieren, quasi im Durchgang von Liedzeile zu Liedzeile wie oben beschrieben. Die Begegnung mit dem real präsenten Gott ist ein Ereignis, das sich in, mit und unter dem „Worship Song“ vollzieht. Damit hat das Konzept der Anbetung mit „Worship Songs“ eine bewusste Nähe zum Sakrament, und darin wieder eine enge Verwandtschaft mit der eucharistischen Anbetung. Die Lieder sollen der Gemeinde eine Möglichkeit bieten, „hier und jetzt“ die Gottesbegegnung zu suchen und auszudrücken. Sie bieten dem Einzelnen Worte und Gedanken an, die er sich zu eigen machen kann, wenn er will. Er kann mit ihnen das ausdrücken, wofür er vielleicht keine eigenen Worte findet. Er hat aber auch die Wahl, diese Worte und Gedanken an sich vorüber-

gehen zu lassen, und zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort die Begegnung mit Gott zu suchen.

b) Die „Liturgie“ der Anbetung

Viele Anhänger moderner „Worship Songs“ sind sich meist nicht bewusst, dass es sich bei „Liturgie“ und „Worship“ um synonyme Begriffe handelt. Im Gegenteil, sie sind häufig der Ansicht, dass eine „Anbetungszeit“ keine „Liturgie“ benötigt. In Wirklichkeit hat natürlich jeder „Lobpreisgottesdienst“ und jede „Anbetungszeit“ seine eigene Liturgie. Und viel genauer wird hier auf den korrekten Aufbau dieser Liturgie geachtet. In der Literatur finden sich umfangreiche Anleitungen und Hinweise für eine angemessene Zusammenstellung von Liedern, Gebeten und anderen liturgischen Elementen zu einer zusammenhängenden „Anbetungszeit“. Dabei wird auf ein möglichst flüssiges und organisches Zusammenspiel aller Elemente geachtet, wobei das Modell des Gottesdienstes als Begegnungsgeschehen zugrunde gelegt wird.

In allen diesen Vorschlägen für einen organischen Ablauf einer „Anbetungszeit“ sind im Grundsatz genau jene Strukturelemente erkennbar, die etwa auch in der Struktur des Gottesdienstes nach dem „Gottesdienstbuch“ bzw. der „Erneuerten Agende“ konstitutiv für jeden Gottesdienst sind: Man beginnt mit einer Phase der „Eröffnung und Anrufung“, die mit entsprechenden Liedern und Gebeten gestaltet wird. Es folgen „Verkündigung und Bekenntnis“ mit Liedern, die eher inhaltsorientiert sind und Lobpreis bzw. Glaubensbekenntnis enthalten. Darauf folgt dann eine Phase der „eigentlichen Anbetung“, die formal durchaus mit der sonst hier angesiedelten „Mahlfeier“ korrespondiert: Der Einzelne erlebt die Aktualisierung der Gottesgegenwart, allerdings nicht in Brot und Wein, sondern in Lied und Gebet. Hier werden vor allem ruhige Lieder verwendet, in denen der Beziehungs- über den Inhaltsaspekt dominiert. Am Ende steht dann eine Zeit der „Segnung und Sendung“, die entweder öffnenden, sendenden Charakter haben kann oder auch eher epikletischen Charakter, indem als Teil der Anbetungszeit Segnungs- und Heilungsgebet angeboten werden.

c) Die zentrale Rolle des „Anbetungsleiters“

Weil für den Gebrauch der „Worship Songs“ die situative Einordnung so konstitutiv ist, kommt der Rolle des Liturgen, Kantoren, oder, wie er jetzt genannt wird, des „Anbetungsleiters“ eine bedeutende Rolle zu. Er hat die Aufgabe, nicht nur in der Vorbereitung eines Gottesdienstes die richtigen Lieder auszuwählen und zu einem organischen Ganzen zusammenzustellen, sondern er übernimmt auch in der aktuellen Situation des Gottesdienstes die „Leitung“: Er nimmt die Gemeinde, bildlich gesprochen, bei der Hand und führt sie von Lied zu Lied, von Gebet zu Gebet, von Lesung zu Lesung. Er versucht dabei eine Sensibilität zu entwickeln für die spirituelle Dynamik, die sich

in einem Gottesdienst entfaltet, und kann, je nach Bedarf, den Ablauf verändern und der aktuellen Situation anpassen.

Der „Anbetungsleiter“ ist zumeist auch der musikalische Leiter und „Bandleader“, so dass er auch in der musikalischen Umsetzung der „Worship Songs“, was Dynamik, Groove, Tempo und „Sound“ betrifft, unmittelbar auf die jeweilige Situation reagieren kann. Natürlich geschieht dies alles in Absprache mit anderen Gottesdienstbeteiligten und mit denen, die Leitungsverantwortung haben. Aber es ist die spezielle Aufgabe und Verantwortung des „Anbetungsleiters“ in diesen Bereichen der musikalischen Umsetzung und Verwendung von „Worship Songs“ eine Kernkompetenz und Sensibilität zu entwickeln, um so das „Gesamtkunstwerk“ Gottesdienst durch den richtigen Einsatz dieser Lieder als ganzheitliches Ereignis der Gottesbegegnung zu gestalten.

In der Rolle des „Anbetungsleiters“ kommt also in gewisser Weise die altkirchliche Rolle des Liturgen bzw. die reformatorische Rolle des Kantors wieder neu zum Tragen, insofern der Kirchenmusiker nicht nur die Rolle eines „Liedbegleiters“ hat, sondern wieder in die Rolle eines verantwortlichen „Liedgestalters“ und Gottesdienstleiters tritt.

## 7. Schluss

Ich habe versucht, Ihnen aus meiner persönlichen Praxis Einblicke zu geben in das Wesen und den Gebrauch von „Worship Songs“. Ich habe dabei versucht, einen besonderen Akzent auf die Internationalität und Pluralität dieses Liedgenres zu legen, gleichzeitig aber auch über die Begrenzungen, also über die innewohnende Exklusivität zu reden. Im Blick auf den Titel lässt sich nun zusammenfassend sagen:

Ja, „Worship Songs“ sind exklusiv, insofern als sie in einer bestimmten christlichen Subkultur entstanden und dort auch immer noch zu Hause sind. Sie sind auch exklusiv insofern sie vom „Anwender“ eine unbedingte Anteilnahme erwarten. Sie sind aber längst nicht mehr exklusiv in dem Sinne, dass sie nicht neben sich auch andere Formen des Kirchenliedes als echte und authentische Form der Anbetung wahrnehmen und schätzen könnten. „Worship Songs“ sind sicher auch uniform, insofern sie einem einheitlichen Milieu entspringen, eine einheitliche inhaltliche Ausrichtung auf Anbetung und Gebet haben und sich auch musikalisch innerhalb der engen Grenzen zeitgenössischer Populärmusik bewegen. Dennoch haben sie inzwischen innerhalb dieser Grenzen eine große inhaltliche und auch musikalische Vielfalt entwickelt, die sich in anderen kirchenmusikalischen Milieus so nicht findet. Und auch, was die Internationalität betrifft, muss man im Rückblick sagen: Zwar sind „Worship Songs“ ein durch und durch internationales Phänomen, jedoch ist diese Internationalität lediglich ein Spiegelbild eines rasanten Globalisierungsprozesses, dessen Vor- und Nachteile sich heute noch nicht absehen lassen.



Insofern sind gerade die „Worship Songs“ ein lebendiger Ausdruck einer pluralistischen und globalisierten Gesellschaft, in der die Welt zum Dorf und gleichzeitig das Dorf zur Welt wird: Es sind die Lieder, die uns einerseits mit Christen auf der ganzen Welt verbinden und andererseits von Christen in unserer unmittelbaren Nachbarschaft unterscheiden. Und es ist eine Errungenschaft der pluralistischen Gesellschaft, wenn wir in diesem Nebeneinander verschiedener internationaler Kulturen an einem Ort keine Bedrohung, sondern eine Bereicherung sehen können.

## **Appendix. Weiterführende Literatur und Informationen:**

### 1. Literatur

#### a) international

KENDRICK, Graham: „Worship“ (Kingsway Publishing 1984). Deutsche Ausgabe: „Anbetung als Lebensstil“ (Neuaufgabe Schulte und Gerth 2002)

RICHARDS, Noel: „The Worshipping Church“ (Pioneer / Word Publishing 1983)

REDMAN, Matt: „The unquenchable Worshipper“ (Soul Survivor / Kingsway Publishing 2001). Deutsche Ausgabe: „Das Herz der Anbetung“ (Verlag Schulte & Gerth 2002)

PARK, Andy: „To Know You More. Cultivating the Heart of the Worship Leader“ (Intervarsity Press 2002)

RUIS, David: „The Worship God is seeking“ (Regal Books 2005)

#### b) deutschsprachig:

BALTES, Guido: Wörship. Handbuch für Heilige Himmelsstürmer. (Edition Friends/Oncken Verlag 2002, 120 S.)

BALTES, Guido: Anbetung konkret. Ermutigung zu einem lebendigen Lobpreis. (Aussaat Verlag 1993)

KOPFERMANN, Arne: Das Geheimnis von Lobpreis und Anbetung. (Verlag Schulte & Gerth 2001)

FREY, Albert: „Mit Liedern beten. Inspirationen zur Gestaltung von Lobpreis und Anbetung“ (R. Brockhaus Verlag 2005)

WERKSTATTHEFT LOBPRESIS (hg. von Peter Aschoff, Peter Dippl, Swen Schönheit) Zu beziehen über die Geistliche Gemeinderneuerung, Speersort 10, 20095 Hamburg.

### 2. Liederbücher

#### a) international

„Songs of Fellowship“ Vol 1-3 (Kingsway)

„Survivor Songbook“ Vol 1-2 (Kingsway)

„Worship Together“, Vol 1-7 (worshiptogether.com)

„Touching the Father's Heart“, Vol. 1-43 (Mercy / Vineyard)

„Praise Worship – Hosanna! Music Songbook“ Vol 1-18 (Integrity)

b) deutschsprachig

„Du bist Herr“ Band 1-4 (Projektion J Verlag / Verlag Schulte und Gerth).

„Feiert Jesus“ Band 1-2 (Hänssler Verlag)

„In love with Jesus“ Band 1-2 (Projektion J Verlag)

### 3. Internet Links

a) International

[www.insideworship.com](http://www.insideworship.com)

[www.worshiptogether.com](http://www.worshiptogether.com)

[www.worshipmusic.com](http://www.worshipmusic.com)

[www.worshipplace.com](http://www.worshipplace.com)

[www.praise.net](http://www.praise.net)

[www.vineyardmusic.com](http://www.vineyardmusic.com)

b) deutschsprachig

[www.worshipworld.de](http://www.worshipworld.de)

[www.backtoworship.de](http://www.backtoworship.de)

### 4. Musiker und Songwriter

a) International

[www.mattredman.com](http://www.mattredman.com) (Matt Redman)

[www.briandoerksen.com](http://www.briandoerksen.com) (Brian Doerksen)

[www.callingallnations.com](http://www.callingallnations.com) (Noel Richards)

[www.darlenezschech.com](http://www.darlenezschech.com) (Darlene Zschech)

[www.andypark.ca](http://www.andypark.ca) (Andy Park)

[www.grahamkendrick.co.uk](http://www.grahamkendrick.co.uk) (Graham Kendrick)

b) deutschsprachig

[www.albert-frey.de](http://www.albert-frey.de) (Albert Frey / Immanuel Lobpreiswerkstatt)

[www.kopfermann-band.de](http://www.kopfermann-band.de) (Arne Kopfermann / Projektion J Music House)

[www.kosse.de](http://www.kosse.de) (Lothar Kosse / Cologne Worship Night)

[www.jmsmission.org/worship](http://www.jmsmission.org/worship) (Gaetan Roy / Worship Academy)

[www.schleife.ch](http://www.schleife.ch) (Lilo Keller / Stiftung Schleife)

[www.worshipworld.de](http://www.worshipworld.de) (Guido Baltes / Christus-Treff Marburg)

**Guido Baltes**

## **“Worship Songs“: exclusive – uniform – international?**

### **Observations from a “Perpetrator’s” Perspective**

#### **1. “I will enter the gates with thanksgiving in my heart“: Introduction**

I Will Enter His Gates

(Leona von Brethorst)

I will enter His gates with thanksgiving in my heart,  
I will enter His courts with praise!  
I will say this is the day that the Lord has made,  
I will rejoice for He has made me glad.

He has made me glad! He has made me glad!  
I will rejoice for He has made me glad.  
He has made me glad, He has made me glad.  
I will rejoice for He has made me glad.

© 1976 Maranatha! Music, CCLI License #: 197857

Following the custom of my profession, I shall begin my contribution to this conference with a word of thanks and “praise”. In this I borrow the lines of the “Worship Song” cited above which is probably one of the most widely known. My gratefulness and praise are directed to the planners of this conference who had the courage to embark on an admittedly difficult and unfamiliar area of hymnology. Not only that, but they also invited a speaker who not only comes from outside the respectable ranks of hymnological experts but from the wild world of rock musicians. Undoubtedly it is part of the exclusivity of the Worship-Song scene mentioned in the title of this paper that there have been few areas where it and traditional hymnological scholarship overlap. But there may also have been some sense of exclusivity on the part of the “educated among the disdainers” who have prevented the acceptance of these songs both into the canon of church hymnody as well as into the annual publications of hymnological scholarship. I am all the more grateful that a door has been opened, and I shall be happy to “enter the gate with thanksgiving in my heart.” I shall begin with a few introductory clarifications.

a) The ambiguity of the concept

It is not easy to do justice to an entire genre of contemporary church music within the framework of a single presentation. This all the more so, as this genre is still in its early stages of development and that there is no telling which direction it will eventually take. Already the odd linguistic confusion of the title illustrates the difficulties inherent in defining the multifaceted phenomenon of Worship Songs: For one, the use of an English term in German context indicates that one is dealing with an undoubtedly international phenomenon. On the other hand the lack of an appropriate German equivalent indicates that this phenomenon is, at least in German-speaking countries, still a foreign hymnological element, which up until now has not really found a place either within the traditional concepts of liturgy and hymnody, or in the language of the respective users. We are still searching for a suitable German term, because neither *“Anbetungslieder“* [songs of worship/adoration] nor *“Lobpreislieder“* [praise songs] express the meaning perfectly. I shall therefore continue to use *“Worship Songs“* as suggested by the title.

b) The non-ambiguity of the phenomenon

On the other hand, however, the phenomenon itself has long since been established. From the purely semantic point of view, the term is one which could easily cover the entire spectrum of songs for worship from the biblical psalms to hymns of the early church, from plain chant and Protestant chorales to *“Gospel“* [as understood in German usage] and *“Neues Geistliches Lied“* [new spiritual song, a specific genre]. Yet the use of the English term in German context is immediately associated with a very specific song and worship culture, namely the so-called charismatic movement with all its connotations relating to theology, body language, emotionalism, and spirituality: People usually think of such songs as the one cited at the beginning of this presentation as simple four-line songs with simple melodies and meaningless texts, frequent repetitions, and great emotional participation. This is accompanied by mental images of mass meetings where people are swaying with raised hands and closed eyes. And then people also remember their own positive or negative experiences with this kind of spirituality. In English usage it is the combination *“Praise & Worship“* that is associated with these specific connotations. Although to this day many of the prevalent clichés about these songs have actually been justified, there has been a noticeable attempt during the past decade to overcome them. More about this later.

c) A double perspective

Because of the multifaceted character of the term “Worship Songs” on the one hand and the non-ambiguity of the cliché associated with it on the other, I shall forego the attempt of an encyclopedically comprehensive demonstration of this phenomenon. Furthermore, I lack the hymnological expertise to do that. I am a musician and a pastor, and I frankly admit that so far I have done very little in the area of hymnology.

Instead I would like to offer insights into the “inner life” of the song culture described here from my own personal perspective. This is a double one: First, it is my practical work as musician, secondly, my professional training as Protestant theologian. As a musician I am one of the users of Worship Songs: for many years I was responsible for music and worship in an ecumenical group of ca. 500 members and friends called “Christus-Treff Marburg” [Christ-meeting Marburg]. For the last two years I have been living in Jerusalem pursuing there the same kind of activity albeit on a smaller scale but in an international setting. However, I continue to be active as musician in Germany on a regular basis, especially at Christian conferences and congresses, and with seminar weekends for congregations and musicians.

The second perspective is that of theologian and pastor. It is this part which forces me to step “outside myself” from time to time and, as it were, theologically think through and critically analyze my musical activity, to reflect about its significance for the life of the congregation and their form of worship, and to put it into the larger context of church-music.

From this double perspective I am making the following observations: As a musician I must approach the songs I sing directly and whole-heartedly. As a theologian, I attempt to keep a critical distance and reflect upon what I am singing. It goes without saying that the two approaches are not always easy to combine. I ask your indulgence if they cannot always be kept separate in this presentation, and I hope that my observations, although from an insider's perspective, will nevertheless not be “exclusive”. Although they are from the bias of a participant, I trust that they will not be “uniform”, and although from a specifically German point of view, I trust that they will nevertheless be “international”.

## 2. “Every tribe, every tongue, every nation”: Worship Songs as transnational phenomenon

He reigns  
(Steve Taylor & Peter Furler / “The Newsboys”)

It's the song of the redeemed  
Rising from the African plain  
It's the song of the forgiven  
Drowning out the Amazon rain  
The song of Asian believers

Filled with God's holy fire  
It's every tribe, every tongue, every nation  
A love song born of a grateful choir

Chorus:

It's all God's children singing  
Glory, glory, hallelujah, He reigns  
It's all God's children singing  
Glory, glory, hallelujah, He reigns

Let it rise above the four winds  
Caught up in the heavenly sound  
Let praises echo from the towers of cathedrals  
To the faithful gathered underground  
Of all the songs sung from the dawn of creation  
Some were meant to persist  
Of all the bells rung from a thousand steeples  
None rings truer than this

It's all God's children singing  
Glory, glory, hallelujah, He reigns ...

And all the powers of darkness  
Tremble at what they've just heard  
'Cause all the powers of darkness  
Can't drown out a single word

When all God's children sing out  
Glory, glory, hallelujah, He reigns...

© 2003 Ariose Music (admin. by EMI Christian Music Publishing)  
/ASCAP/Soylent Tunes/ SESAC

During the past decades Worship Songs have become a global and trans-denominational phenomenon, and this is how they see themselves: They combine the modern experience of the world as global village with the biblical images of the Book of Revelation which describes the united worship of the nations at the end of time. At the same time they see themselves as part of church music traditions of all times insofar as they transmit the purpose of church music into the contemporary popular culture. Although Worship Songs thus transcend the customary boundaries of nationality and denominationalism, they create at the same time new boundaries which then result in another exclusivity.

a) National borders

Worship Songs have long since become part of a globalization process which has not stopped at the doors of Christian churches. For me, this was most clearly reflected at the large European Youth Congress 2004 with participants from all over Europe, who not only shared a common repertoire of Worship Songs but also a common desire to sing them together in one “global language”, namely English. However, the same songs are of course also sung in America, Africa, and Asia, and not only at international meetings but spontaneously wherever Christians meet. I well remember my visit in a congregation in Egypt: During the congregational Sunday excursion on the Nile Arabic songs were spontaneously intoned, and at least half of them I could have joined singing their appropriate German or English versions. It is of course an advantage for Christians to be able to use a common hymnody worldwide, but it is also a disadvantage if this is done to the detriment of one's own musical creativity and national identity. It is undeniably an advantage that the English language is so widely used, making international meetings possible without expensive translating devices. Yet again it is also a disadvantage that this brings with it a one-sided predominance of English culture and English songs.

The double complication which globalization has caused for singing was brought home to me during my last years of working with young Palestinians of the West Bank: Their grandparents had been told by Western missionaries that they must sing German hymns instead of their Arabic folk songs. This they willingly did. Then their parents were told by Western teachers of religion that they were to write their own songs in place of the German hymns. They, too, did this willingly. Today, young people would rather sing English Worship Songs than Arabic folksongs. The question is: Will they now be told by Western globalization experts that they are not allowed to do that? Perhaps they would equally willingly comply, but would it not be more honest now to let them go their own way? I am sure that after a phase of enthusiasm for foreign Worship Songs their own, non-folk-style Arabic worship culture would soon be created. This has already been happening for a long time in Egypt and in Lebanon, so why not here as well?

b) Denominational borders

Just like national borders, Worship Songs increasingly also transcend denominational borders: Whereas during our monthly meetings in Jerusalem, which are attended mostly by members of Roman Catholic orders, we regularly sing Worship Songs written by Anglican or Free-Church musicians, in German Protestant Free Churches the songs of the Roman Catholic worship leader Albert Frey predominate. Even songs, where he has written the music for texts from the Roman Catholic Mass, are sung here unsuspectingly and with sincere participation.

It is, however, more than happenstance or thoughtlessness to which the interdenominationalism of Worship Songs can be traced, nor is it to a special, ecumenical “dogmatics” inherent in the Worship Songs. It is true that they are not peculiar to any denomination which makes their content quite “ecumenical”, but the same is true for most of the recent spiritual songs of other provenance and even for many hymns, which do not cross denominational borders as readily as Worship Songs. Instead, the power of Worship Songs to cross borders is probably due to the fact that they enable fruitful dialogue between traditional concerns of high-church liturgies and Pietistic devotion of the heart, of Protestant Bible faith and Pentecostal spirituality, as well as of sacred-song culture and secular popular culture. This will be discussed further later on.

Of course, “worship” in a Roman Catholic charismatic context for example, is different from one at a Protestant youth congress. In turn, both differ from the eucharistic worship as understood by Roman Catholics or the divine liturgy in Eastern Orthodox churches. Nevertheless I have noticed especially now when I move among Protestant, Roman Catholic, charismatic and Eastern Orthodox worlds in Jerusalem that, for example, the divine services of the Eastern Orthodox churches are closer to the essence of the charismatic service of worship than, for example, the Protestant services according to *Agende I* [the service orders for the church year] as we celebrate them in the German church in Jerusalem. And, the use of Worship Songs is more informal and natural in meetings of charismatic Roman Catholics than in those of Free Churches or even Pietistic circles in Germany. There is obviously a unifying element across the usual denominational borders.

### c) The unifying yet separating element

The widespread international and interdenominational reception of Worship Songs must not blind us to the fact that it is occurring only in a certain, albeit rapidly growing, section of the worldwide church, namely in those churches and groups that are part of the charismatic or evangelical movement in its broadest sense.

Thus, while Worship Songs create new international and trans-denominational connections, new divisions appear across the historical borders. Worldwide Christianity is no longer divided by liturgical questions and denominational differences, but chiefly by cultural differences, types of spirituality and piety. Thus, the needs of firmly rooted traditional Christians of all denominations are met in their established liturgies, while Christians of an alternative-meditative persuasion of the same denominations gather in Taizé services, and progressive and politically oriented groups of all denominations use “*Sakro Pop*” and *Neues Geistliches Lied* in their services. Similarly, charismatic-evangelical Christians and Pentecostals find common ground in the Worship Songs.

This development seems to resemble in some way the schismatic developments in the early church which, as we know today, were caused by cultural



rather than doctrinal differences. Whereas then the cultural borders coincided to a large extent with geographical borders, in the pluralistic societies of today they cut across populations. Thus within one family parents and children as well as siblings among themselves may belong to completely different subcultures, yet they may discover members of their respective subcultures in any other country by virtue of their clothes, jargon, literature, and, especially, the music culture of their shared identity. The very same phenomenon is reflected in the coexistence of different musical subcultures within the churches.

d) Definitions of relationships

The relationships of different song cultures is defined by most of the leading representatives of the Worship Song scene today as “*versöhntes Nebeneinander*” [peaceful coexistence]. This was not always so in the past.

Initially, Worship Songs came into existence not alongside of but within an already established liturgy namely, very surprisingly, within the high churches. Members of the Lutheran, Anglican, and Roman Catholic clergy created and shaped the charismatic movement in the 1960s. At that time, Free Churches and Evangelical movements still kept a certain critical distance from that movement. The first Worship Songs were created as supplements and additions to the prescribed liturgies: People had experienced personal renewal of faith which was attributed to the workings of the Holy Spirit, and they looked for ways to express those also within their liturgical life. To this end musical settings of the “Gloria” and “Halleluia” were introduced, and gradually other liturgical pieces between Introit and Collect were supplemented or enlarged by new songs, above all by simple, short choruses. In time this evolved into “*Anbetungszeit*”, the prolonged period of worshipping which precedes lesson and sermon. Worship Songs at that time were not considered an alternative but an aid for renewing from within of what had been the custom. For example, in Germany the first great collection of Worship Songs in a songbook appeared under the title of *Du bist Herr*. It was published by Helga and Helmut Trömel, a pastor and his wife, who were members of the movement “*Geistliche Gemeinde-Erneuerung*” (GGE) [the charismatic renewal movement] within the Protestant churches. (The development in the US was different because of the completely different church structures. There, the impulses of the charismatic movement were picked up as early as the 1970s by the Jesus People movement and thus were accepted early by all the major denominations. The developments described here can be observed everywhere in Europe with a certain chronological lead in England and Germany, but also in Scandinavia.)

In a second phase during the 1970s and 1980s the so-called “*Lobpreisgottesdienste*” [services of praise] were held as supplements to the main services. Here the new songs were especially used. The aspect of worship was to be especially emphasized analogous to the tradition of “eucharistic worship”. These services also offered prayers for healing and a service of blessing in order to pick up

impulses from the charismatic renewal for which there was no place in the main worship services. In time, however, many of the former began to compete with the latter. They were no longer supplements but alternatives to the main worship services. The services of praise became the gathering place for those who were dissatisfied with the spirituality of the main services, and they eventually became the clandestine main services for the “true believers”. Worship Songs became the hallmark of true worship while the “dead liturgy” and the “spirit-less songs” of the major denominations were being looked down upon. In many cases new independent churches evolved from congregations attending these services of praise, and in turn became the paradigm for founding further congregations outside the established churches and the traditional Free Churches. In Europe this was the case especially since the 1990s. Thus this second phase bore the stamp of an increasing alienation of Worship Songs from traditional church music and increasing divisions among the various forms.

A third phase began in the 1990s and is still continuing today. I would like to compare it to the maturing process of adolescence following puberty: Worship Songs established themselves both on the edges of the traditional churches as well as in the newly emerging independent churches. At the heart of the main worship services, however, the influence of the new songs was largely suppressed. It is only now that the established Free Churches are slowly becoming receptive of the new songs and the kind of spirituality associated with them. The songs themselves presented a new challenge: Because the Worship Songs of the first phase had been created for a very specific liturgical context, their textual applicability was therefore limited. The songs of the second phase as well had been created specifically for the services of praise and thus their use was similarly limited.

During the third phase, however, there arose a unique style of worship which had separated completely from the traditional liturgical styles. Whereas earlier these songs were used only during a designated period within the main worship service, now they had extended to the entire service and even into the life of the congregation. The repertoire of Worship Songs was insufficient for this, being limited to the aspects of praise and worship. This had a double result: First, there was an increased, albeit isolated, return to traditional hymnody. Hymns, chorales, and anthems from the nineteenth-century revival movement were reintegrated into the song repertoire, even if occasionally in new arrangements. On many topical Worship CDs today particularly from the youth culture there are at least one or two old hymns in new garb. Secondly, the textual range of the new Worship Songs has been significantly enlarged. More and more songs are being written whose texts depart from the usual tendency of “Praise & Worship”. Particularly in Great Britain there is a new concentration on the cross, a topic which had not occurred in traditional Worship Songs before. Likewise songs of lament, songs of trust, and songs for the themes of the church year are becoming increasingly widespread.

In this third phase the tension with the traditional churches has eased somewhat. Confrontation has in many places given way to a fruitful coexistence. Increasingly it has become clear that in the area of songs it is not a question of either/or but a mutual complementation. Various styles of worship service are seen as expression of a growing differentiation in society and as such are reaching different groups of people. Of course there remain on both sides individuals who reject or fight against the respective other style, be it for theological or aesthetic reasons, or fear for one's own existence. But in the secondary literature and among the leading committees a distinct coming-together and a dissolution of traditional fronts is noticeable. However, in the long run, this is not likely to result in a new unification of hymnody but rather a lasting “peaceful difference” among the subcultures.

### 3. “I bring you more than a song”: The difficulty of talking hymnologically about Worship Songs

So far I have been talking about Worship Songs as a phenomenon, its origin, reception, and natural habitat. Turning to the songs themselves we are faced with a basic difficulty: According to the definition of Worship Songs (if there is one) somebody thinking only about the song as such is apt to overlook its essence, which is imperceptible to the ear; “one sings well only with one's heart”. As hymnologists we can analyze Worship Songs according to their theology, their aesthetics, or their musical tone. But after all of that is done, we may find that we have not discovered its soul.

#### a) Misconceptions at the parish level

I conduct congregational seminars about Worship Songs and their integration into the worship service. Most often I am dealing with two opposing groups: The first (mostly the musically active and younger members) are adamant about introducing new songs, particularly Worship Songs, into their congregation. Not only that, they also want to change the environment: They want to replace the hymnals with an overhead or video projector to facilitate greater flexibility in selecting. They want a band instead of the organ or the piano and, in many cases, have already started one. They want to have *Anbetungszeiten* instead of the traditional liturgy. The second group does not understand the purpose of all these innovations. They are comfortable with what has been customary, new songs make them feel insecure. Furthermore they have numerous theological reservations both about the new songs as well as the charismatic movement behind them; they emphasize that what counts is the right spirit and not the songs. It may seem strange that although I am usually invited by the first type of group I usually agree with the second. My point is not a particular kind of song. I want a congregation to discover the essence of worship afresh. If they succeed by understanding and appreciating their own

liturgy in a new way, I am satisfied. If they succeed by joining the spirituality of Taizé, I am satisfied as well. And if they find Worship Songs helpful, then they should sing them. This is not what is important.

b) The crisis of the Worship-Song movement

Especially for a hymnologist it may be disappointing to learn that when people talk about the new Worship Songs the emphasis is more on worship than on song. This, at any rate, despite all misconceptions and the consensus of all recent literature about "Worship" available on the international and the German market. It is written for the most part by professional musicians and songwriters whose songs are used by congregations. Ironically it is they who repeatedly try to explain to their fans that the topic of "worship" is not primarily about the songs. In this they are like the sorcerer's apprentice, fighting the spirits which they themselves have unleashed, because during the past several decades the Worship Songs have evolved their own dynamic which now can be curbed only with difficulty. Their close association with the contemporary rock and pop culture, the surfeit of CD productions and songbooks, the concomitant combination of singer, songwriter, and performing artist, the global reception of many songs and the easy way in which they can be reproduced have undoubtedly contributed much to an exaggerated fixation on the songs themselves.

Experience has shown that the very fixation on Worship Songs as such prevents that from happening which the singer intends. When one concentrates too much on the song, one misses the essence. In the song, the essence remains strangely ambiguous, which probably is done intentionally. They are about the "heart" and about "Jesus". This is not a theological definition and probably is not meant to be one. It is to show that the essence cannot readily be put into words because it is something spiritual between God and the human being.

c) The relationship between text, music, and situation

The "essence" of Worship Songs is therefore not in the song itself. It is only in the application of it to a specific situation, that is, the situation of worship, which makes a Worship Song a genuine Worship Song. A Worship Song which is sung as evening entertainment around the camp fire is not a Worship Song. If one therefore wants to approach this phenomenon from a hymnological perspective, it would be insufficient to approach the songs merely on the basis of their texts or their musical forms only; both are important for the right understanding. But only when a given song is applied to a specific worship context, as its third dimension as it were, a three-dimensional and thus true picture emerges. I shall discuss these three facets: text, music, situation in conclusion.

#### 4. “Let my words be few”: The text

Let my words be few  
(Matt & Beth Redman)

You are God in heaven, and here am I on earth,  
So I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

Chorus:  
And I'll stand in awe of You;  
yes, I'll stand in awe of You.  
And I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

The simplest of all love songs, I want to bring to You,  
So I'll let my words be few.  
Jesus, I am so in love with You.

© 2000 Kingsway's Thankyou Music

##### a) Economy of words as art and crutch

One of the criticisms of Worship Songs says that they have little text, and what text there is does not say much. Indeed, this criticism is valid for a large number of Worship Songs. But if one looks at the reasons for this apparent sparseness in many Worship Songs, it is only partly due to carelessness; there is also intent behind it.

At its core the creation of short texts lacking in content has from the beginning been intentional with a threefold purpose: First, at the time, the short liturgical parts of the service served as paradigms. Gloria Patri, Kyrie, Gloria, Halleluia, and Agnus Dei were the models for the first simple “Halleluia” and “Glory” choruses. Their point was praise and not theology, prayer and not proclamation.

A second reason was the intentional limitation on the essence. Leaders of the early charismatic movement realized the danger of hindering the workings of the Holy Spirit by the use of too many human words, or to reify the indescribable essence of God. One wanted to learn anew the awe which is experienced intentionally without any words in the eucharistic worship. Therefore the writers limited themselves to few, simple words of worship and love for God and renouncing lyrical greatness.

Intentional renunciation in Worship Songs has been practiced to this day despite the fact that for considerable time there has again been a tendency to-

ward longer and theologically sounder texts. Particularly from England, but also increasingly from the younger congregations in North America as well as Germany there have come many Worship Songs whose appeal is due not at all to their economy of text but on the contrary to their polished lyrics and partly bold word plays, so that now the criticism is that, although brilliant, these texts are no longer useful for the average congregation. Perhaps both extremes are necessary to make it possible to get out of the rut of the ordinary run-of-the-mill song in one direction or another.

The need for intentional limitation and simplicity has not disappeared. It may even have increased in a society that is more and more shaped by information inflation. This need is reflected especially among the younger generation in the phenomenon of “unplugged” concerts or in the Grammy awards to minimalists like Norah Jones.

A third component dictating simplicity of texts is both the priority of the ability to relate over content of Worship Songs as well as the concomitant worship culture. Worship is understood above all as a place to relate, a celebration of encountering God. That is why there are many Worship Songs whose value lies less in their theological content than in their ability to express relationship. Of course, there should be a balance in a worship service between songs focusing on content as well as those focusing on relationship. This means, however, that songs are urgently needed that do not excel on the basis of their content, because it is rather the very relationship to God which is origin and goal of all theology.

The economy of words in Worship Songs is thus on the one hand clearly intentional and a purposely cultivated art. On the other hand it is in many instances only a crutch which props up deficiencies of content and musicality.

Thus, for example, it is a natural consequence of the efforts involved in translating that in Europe we have become acquainted with only such songs that were easily translated into German. These were at first songs that consisted only of “Halleluia”, “Maranatha”, and “Amen”, because they required no translations at all. Of course it was easier for the simple four-line stanzas to make the leap across the Atlantic than complicated multi-stanza songs. And of course the reception of simple songs that could be learned by heart was faster than of those for which one needed a songbook. This brevity is until today one of the secrets of the Taizé songs.

Economy of words becomes a “crutch” where it serves as a religiously camouflaged excuse for untalented songwriters. It is of course laudable that the Worship-Song movement has led to an increased activity of song-writing. The plethora of new songs has inspired many ordinary people to put to music what they were feeling in their hearts.

The economy of words is thus partly by intention, partly an undesirable side effect of a rapid and often uncontrollable ground swell. It has to be decided in each case whether the lack of length or content is really a lack or a necessary

and pleasing counterpoint to a verbose song culture and an information-saturated society.

b) Themes and theology of Worship Songs

In addition to the Worship Songs focusing on relating there are, of course, those which raise specific theological themes. Here, too, the range of themes was very uniform at the beginning and only later did it become broader.

In the early stages, Worship Songs originated as supplement and expansion of the Ordinary of the liturgy and not of the Proper. Themes of the church year or the daily life of the believers were not considered. Worship Songs were limited to praise and worship in the narrowest sense. For all other areas of Christian life one could resort to the traditional hymnody. Even within the emerging services of worship this one-sidedness was at first intentional. The songs focused primarily on praise and worship; theological themes, e.g. from the Creed, if used at all, were transformed into doxologies and expressed as praise.

Lord I Lift Your Name On High  
(Rick Founds)

Lord I lift your name on high  
Lord I love to sing your praises  
I'm so glad you're in my life  
I'm so glad you came to save us

You came from heaven to earth  
To show the way  
from the earth to the cross  
My debt to pay  
from the cross to the grave  
from the grave to the sky  
Lord I lift your name on high

©1989 Maranatha! Music, CCLI #117947

Only when more and more separate congregations formed and Worship Songs became their only hymnody, this specialization gradually was felt to be a liability. As mentioned earlier, in the 1990s one began to cover other areas of Christian life. An examination of the topical rubrics in the German *Evangelisches Gesangbuch* shows that Worship Songs can be found in all the rubrics represented there.

However, the way in which Worship Songs approach the various topics is quite different from that of *Neue Geistliche Lieder*. In particular Worship Songs focus on God rather than on the listener, and they retain their prayer character. Thus societal problems are expressed not in prophetically accusing language

but rather as lament before God. Songs for the church year are not catechetical instructions but may be songs of thanksgiving for the cross, songs of awe at the incarnation, or prayers for the Holy Spirit. The topic of “creation” is clothed not as admonition but according to the genre as praise of the creator and his creation; the struggle for a more just world begins in songs of repentance for one’s own injustice and conversion and renewal of one’s own life. Even songs of lament are increasingly received into the canon of Worship Songs, although lament has for a long time been kept out of services of praise and periods of worshipping because it was perceived as a “foreign object”.

Psalm 13 (How Long O Lord)

(Brian Doerksen, Steve Mitchinson, Karen Mitchinson, Daphne Rademaker)

How long O Lord, will You forget me  
 How long O Lord, will You look the other way  
 How long O Lord, must I wrestle with my thoughts  
 And everyday, have such sorrow in my heart

Look on me and answer, O God my Father  
 Bring light to my darkness, before they see me fall

But I trust, in Your unfailing love yes my heart will rejoice  
 Still I sing, of Your unfailing love You have been good  
 You will be good to me

© 2002 Integrity’s Hosanna! Music / ASCAP CCLI # 3721852

The range of topics in Worship Songs has been considerably expanded during the past years even though the main focus is still on praise and worship. The other topics are also expressed differently from other church music traditions that are catechetically, prophetically, or meditatively oriented.

c) Peculiarly Charismatic and Evangelical teachings

I shall not enter into a discussion of theological peculiarities of Worship Songs which have to do with their origins in charismatic and evangelical traditions. Although for their critics those would be their most obvious and dubious characteristics. However, to do this would involve basic theological questions which exceed the frame of a hymnological discussion.

This notwithstanding it is obvious that it is these very theological differences which have caused the widespread separation of Worship Songs from other strands of church music, and that it is these very opinions that justify the impression of an exclusive nature of Worship Songs. A combination of Worship Songs and other types of hymnody, or even a reception of these songs in other



areas of church life will be possible only after a fundamental clarification of the theological differences mentioned here.

**5. “Open up the gates and let the music play”: The musical aspect**

Did You Feel The Mountains Tremble?  
(Martin Smith / “Delirious”)

Did you feel the mountains tremble?  
Did you hear the oceans roar?  
When the people rose to sing of  
Jesus Christ the risen one

Did you feel the people tremble?  
Did you hear the singers roar?  
When the lost began to sing of  
Jesus Christ the risen one

And we can see that God you’re moving  
A mighty river through the nations  
And young and old will turn to Jesus  
Fling wide your heavenly gates  
Prepare the way of the risen Lord

Chorus:  
Open up the doors and let the music play  
Let the streets resound with singing  
Songs that bring your hope  
Songs that bring your peace  
Dancers who dance upon injustice

Did you feel the darkness tremble?  
When all the saints join in one song  
And all the streams flow as one river  
To wash away our brokenness

And here we see that God you're moving  
A time of Jubilee is coming  
When young and old return to Jesus  
Fling wide your heavenly gates  
Prepare the way of the risen Lord

Although the British band "Delirious" must be counted among the more progressive avant-garde of Worship-musicians, their songs are sung also in "average" congregations. Musically they rank between modern Britpop and "good old" U2-guitar-rock. Their songs are sung not only in churches and Christian youth clubs but make it to the top 20 of the radio charts in their British homeland. Thus "Delirious" represents a trend which some perceive as a blessing and others as a curse namely, the close interrelationship between Worship Songs and pop music.

a) Worship Songs -- a musical style?

Even if the catalogs of American - and now also other - record labels suggest differently, "Praise & Worship" is not a separate musical style. No one could define the musical characteristics of Worship Songs as definitively as one could do it for Baroque, Classic, Country, Rock, Gospel or *Sakro Pop*. The writers of Worship Songs were never interested in developing their own musical style. On the contrary, most of their songwriters and musicians simply use a musical style with which they are familiar. They warn their followers expressly against confusing "Worship" with this particular musical style.

In this respect "Worship" music is very eclectic. It finds its *Sitz im Leben* in that style of music with which it is familiar and which is the most appropriate for what is "essential". In North America this can be Country, Britpop in England, Germanrock or *Schlager* ["hits"] in Germany, Samba in Latin America, and Oriental Pop in Palestine. This musical differentiation occurs of course only on a certain level of professionalism. Thus the musical style of most German "Worship" productions moves somewhere between soft *Schlager* and progressive Rock.

For use in larger congregations and at congresses in Germany, a modest mainstream guitar-rock has emerged in keeping with Worship Songs' attempt at renunciation, which is felt both by young people as well as adults to be pleasing and yet inspiring. However, there is neither spiritual necessity nor theological foundation for this musical style, it simply reflects the current musical taste of the majority.

Although a certain uniformity can be noted in the music culture, it is not the uniformity of a certain separate musical style but rather the uniformity of adaptation to the respective predominant popular mainstream. Within this uniformity, however, the Worship culture is very adaptable, as, for example, when it integrates regional differences in the music without problem. Consequently the West European mainstream sounds different from that in Eastern Europe, the Near Eastern different from that in Latin America. Worship Songs have also reflected changes in popular music for decades. Thus today's mainstream sounds different from that of ten years ago, and will sound different ten years hence. In this way Worship Songs prove to be more flexible and adaptable to a pluralistic society than other forms of church music, such as chorale, Gospel, or

Taizé, which as separate musical styles are not designed for changes dictated by regions or periods.

b) Everyday music and church music

One might conclude that this way of dealing with musical styles has not been thought through. Must not the church strive to define a style appropriate for its purpose? Should this style not be intentionally different, alternative, non-secular, sacred? The answer is the same as before: There may be certain groups of people who are looking for what is different in religion or in their church, for that which is not commonplace. These people will find it perhaps in traditional church music, in the Taizé tradition, and even in Christian pop which, although it is striving for popular musical forms, has in the meantime also developed its own recognizable music culture.

But there are also people who do not look for this at all: They are looking for the unity of everyday life and spirituality. They are looking for the mutual penetration of the sacred and the profane. They want to experience God in their everyday lives, and be their everyday selves in worship. They want to hear the same kind of music both on the radio as well as in church. They want to praise God with the kind of music that they like to sing at home. They want romantic love songs not only to be sung by Robbie Williams to his imagined beloved and adored one, but also by their congregations as an even more genuine expression of love and adoration.

The integration of pop culture and church song does therefore not originate with the need to adjust oneself by necessity to the culture of one's time. Nor is it a strategy for making worship services more attractive for secular people. The integration of pop music into worship arises from the wish of the congregation to celebrate their worship in forms that correspond to the reality of their own lives. It is the wish for “authenticity”, another new magic word of pop culture.

The choice of pop music forms in worship is furthermore an expression of the insignificance of musical style. It is precisely because the musical form is not to be in the foreground. By choosing pop music one wants the music to recede behind the text, and it in turn recedes behind the encounter with God. If one's attention were caught by the strangeness of the music, this dynamic would be thwarted. The very “ordinariness” of the musical form on the other hand allows the texts and their meaning to become apparent and thus becomes a challenge for the singer or listener.

c) Music and sound

As in pop music, the elements of “groove” and “sound” assume also in Worship Songs an important role besides those of melody and harmony. The purpose of these songs is not only the communication of meaning, but also the expression of current situations and atmosphere, and this is taking place in

relationship. Therefore the musical realization of the song in actual worship plays an important role. Not only text and melody, but also the whole sound is to support and shape worship. This is why increasingly musical instruments, sound effects, and rhythm are being used in order to express atmosphere, emotions, and meanings.

## 6. “Come, now is the time to worship”: the situation

Come Now Is the Time To Worship  
(Brian Doerksen)

Come, now is the time to worship  
Come, now is the time to give your heart  
Come, just as you are to worship  
Come, just as you are before your God  
Come

One day every tongue will confess You are God  
One day every knee will bow  
Still the greatest treasure remains for those  
Who gladly choose You now

Copyright © 1998 Vineyard Songs (UK/Eire).

### a) The actualization of the relationship with God

Besides text and music in Worship Songs, the situation in which they are being sung is especially important. They fulfill a certain liturgical function and only within this function can the songs flourish properly. The song just cited makes this especially clear, first by the word “Now” in the first line, and secondly through the conscious change in the situation of the communication: Whereas in the first part of the song the listener is addressed by the singer and invited to enter into the relationship with God, the situation in the second part changes: Here the listener (or is it only the cantor?) turns to God and enters into the previously described relationship. It is the very ambivalence of the second part which confronts the listener with the situation which is mentioned in the last line of the song: If the listener remains spectator, then the song remains the song of another. But the listener can also make the song his/her own. During the repeat the singer will join in singing the first part, which this time is an invitation to others to join the worship.

This actualization of the relationship with God in the here and now is what constitutes a Worship Song. Of course this will never work *ex opere operato*, so to speak in passing from one line to the next as described earlier. The encounter with the presence of God is an event which takes place with and during the

Worship Song. Thus through Worship Songs the concept of adoration has a close affinity with eucharistic worship. The songs are to give the congregation the opportunity to seek and express the encounter with God in the here and now. They offer to the people words and thoughts which they can make their own if they wish it. Through them they can express that for which they may not find their own words. But they also have the choice of letting these words and thoughts pass by them and to seek the encounter with God at another time and in another place.

b) The “liturgy“ of worship

Many users of modern Worship Songs are often quite unaware that “liturgy“ and “worship“ are synonymous. On the contrary, they often think that *Anbetungszeit* does not require any liturgy. In reality every worship of praise and every *Anbetungszeit* has its own liturgy, and great attention is given to the correct structure of this liturgy. There are books with copious instructions and guidelines for appropriate combinations of songs, prayers, and other liturgical elements for an *Anbetungszeit*. Special attention is given to make the interplay of all elements as smooth and organic possible, for which the worship service serves as a model for the encounter.

c) The central role of “*Anbetungsleiter*“ [worship leader]

It is very important for Worship Songs to take into account the respective given situation, and for that reason the role of the liturgist, cantor, or to use the current term, *Anbetungsleiter*, is very important. He/she has the task not only of selecting the appropriate songs for a worship service and arranging them in an organic whole, but also of leading the actual worship. He/she figuratively takes the congregation by the hand leading them from song to song, from prayer to prayer, from reading to reading. In doing this the worship leader attempts to develop a sensibility for the spiritual dynamic that emerges in a worship service, and may if necessary alter the sequence in order to adjust it to the actual situation.

The worship leader is often also the musical director and bandleader so that in the performance of the Worship Songs he/she can react directly to a given situation in regard to dynamic, groove, tempo, and sound. Although this is done in consultation with other worshippers and leaders the worship leader has the specific task and responsibility to develop the necessary competence and sensibility in this area in order to make the “*Gesamtkunstwerk*“ of the service through the proper use of these songs into a wholistic event of encountering God.

The role of the worship leader is reviving as it were the role of the liturgist in the early church, or the role of the cantor of the Reformation era inasmuch as

the church musician has not only the role of accompanying the singing but again the responsibility of shaping the singing and leading worship.

## 7. Conclusion

I have tried to provide you with insights into the nature and use of Worship Songs out of my own practice. In doing so I have tried to emphasize the internationalism and pluralism of this genre, while delineating its limitations, that is to say, its innate exclusivity. Summarizing, it can be said:

Yes, Worship Songs are exclusive inasmuch as they originated within a certain Christian subculture in which they still reside. They are also exclusive inasmuch as they expect of the user unconditional participation. But they are no longer exclusive in the sense that they do not acknowledge and appreciate other forms of church song than their own as genuine and authentic forms of worship. Worship Songs are certainly also uniform inasmuch as they originated from a uniform milieu, have a uniform orientation in their texts on worship and prayer, and musically are moving within the narrow bounds of current pop music. Nevertheless, they have developed within these boundaries a great variety of content and musical styles which is not found to the same extent in other church music contexts. As to the international aspect it can be said that, although Worship Songs are a thoroughly international phenomenon, this internationality is merely a reflection of a rapid globalization process the advantages and disadvantages of which cannot yet be estimated.

In this sense the Worship Songs are a lively expression of a pluralistic and global society in which the world has become a village and the village has become the world. They are the songs which both unite us with Christians in the whole world and yet distinguish us from Christians in our immediate neighborhood. It is an achievement of a pluralistic society when this coexistence of different international cultures in the same place does not represent a threat to us but an enrichment.

Translation: Hedda Durnbaugh

Thomas Erne

## Das Kirchenlied in medialer Wahrnehmung

### Vorbemerkung<sup>1</sup>

Das Kirchenlied in den modernen Medien – diese Themenstellung öffnet ein weites Feld. An drei Beispielen möchte ich exemplarisch zeigen, wie sich das Kirchenlied in den modernen Medien widerspiegelt und welche Aufschlüsse sich daraus für das komplexe Verhältnis der modernen Mediengesellschaft zur Kirche ergeben. Das Kirchenlied kann erstens, medientheoretisch höchst aufschlussreich, zu einem Ereignis in den Medien selbst werden. Das Kirchenlied kann zweitens, produktionsästhetisch höchst aufschlussreich, ganze Bildwelten generieren. Und schließlich drittens erzeugen religiöse Motive in der Popmusik, religionssoziologisch höchst aufschlussreich, die Bindung an Milieus, so dass für Jugendliche, zwar nicht die Beziehung zur Kirche, wohl aber die Religiosität der Videoclips identitätsstiftend ist.

Abschließend interpretiere ich die Beobachtungen im Blick auf Nähe und Distanz des Gottesdienstes zur modernen Medienkultur und mache einen Vorschlag, wie die christliche Kirche mit dem Phänomen der Religiosität in der modernen Medienkultur umgehen könnte.

#### 1. Der Hahn ist tot

##### a. Beschreibung:

Der Kinosaal ist gut gefüllt. Bevor der Hauptfilm beginnt, gibt es einen kurzen Vorfilm. Auf der Leinwand erscheint ein Mann. Er steht auf einer Bühne, knetet verlegen seine Hände, tritt nervös von einem Fuß auf den anderen und sagt: „Ich möchte diese Gelegenheit nutzen, um mit Ihnen zusammen zu singen. Den Kanon ‚Der Hahn ist tot‘ kennt ja praktisch jeder. Das können wir dreistimmig singen. Sicherheitshalber trage ich das Lied erst einmal alleine vor.“ Im Zuschauerraum wird es unruhig. „Nie und nimmer werde ich mitsingen“, hört man einige Zuschauer sagen.

Bevor der Mann die Gruppen einteilt, besteht er darauf, das Lied gemeinsam einstimmig zu singen. Der Gesang ist eher verhalten. Dann ermuntert der Leinwand-Chorleiter die Kinobesucher kräftiger zu singen. Die Sänger werden lauter und mutiger. Dann singen sie im Kanon. Der Chorleiter gibt Anweisungen: „Diese Gruppe setzt zuerst ein, dann die mittlere und dann von

---

<sup>1</sup> Vortrag bei der 23. Studientagung der IAH vom 7.-12. August 2005 in Tartu/ Estland. Thema der Tagung war „Das Kirchenlied in den pluralistischen Gesellschaften Europas“.

mir aus gesehen das linke Drittel. Aber passen Sie gut auf, die Einsätze folgen dicht aufeinander.“ - „Ja, das war schon ganz gut“, sagt der Chorleiter obwohl er nichts von Gesang im Kinosaal hören könnte, „aber es geht besser. Wir probieren es noch einmal.“ Das Publikum ist inzwischen ganz bei der Sache. Nichts ist mehr von der anfänglichen Abwehr zu spüren. Mit großem Vergnügen erklingt der Kanon ein letztes Mal im Kinoraum. Donnernder Applaus, der Vorhang auf der Leinwandbühne fällt und der Abspann des Films läuft: „Der Hahn ist tot“<sup>2</sup> ein Kurzfilm von und mit Zoltan Spirandelli.

## b. Deutung

Was ist so faszinierend und zugleich lehrreich an Spirandellis medialem Cross-Over? Medientheoretisch ist sein Kurzfilm die Verknüpfung eines tertiären mit einem primären Medium.<sup>3</sup> Tertiär ist ein 35 mm Kino-Kurzfilm, der nicht nur mit technischem Aufwand, Kamera, Studio, Schnittraum etc. gemacht, sondern auch nur mit Hilfe von Technik wie Leinwand, Filmprojektor, Lautsprecher aufgeführt und betrachtet werden kann. Primär dagegen ist die Kommunikation im Medium einer Gruppe durch Gesang, zu der sie technisch nichts weiter braucht als einen Kanon, den die meisten auswendig kennen. Faszinierend ist, wie dem Kurzfilm „Der Hahn ist tot“ eine Schubumkehr gelingt. Die Sogwirkung der Leinwand, die Passivität erzwingt, kehrt sich um in den Impuls, aktiv zu werden und mitzusingen. Faszinierend ist dieser Vorgang, weil er im Rahmen eines Mediums geschieht, dessen Pointe zwar die Abwehr aller Formen von Abwesenheit ist, „Medien sind Abwehrzauber gegen Absenzen aller Art“<sup>4</sup>, normalerweise aber nicht für eigene Entscheidungen und Handlungen der Zuschauer sorgen kann. Deshalb stößt der Übergang auf den Widerstand der Zuschauer: „Nie und nimmer werde ich da mitsingen.“ Es gehört nämlich zu den stillschweigenden Voraussetzungen der Kommunikation mit tertiären Medien, dass der Zuschauer eines Kino- und TV-Films auf die ihm dargebotene Kommunikation weder durch eigene Kommunikation noch durch eigene Entscheidungen antworten muss. Mit dem Lösen einer Kinokarte erwirbt sich der Kinogänger das Recht, bloßer Beobachter zu sein. Er darf sehen, ohne gesehen zu werden, anwesend sein, ohne in etwas involviert zu werden. Deshalb reizen

<sup>2</sup> *Der Hahn ist tot*, Deutschland 1988, Zoltan Spirandelli Buch, Regie und Darsteller.

<sup>3</sup> Die Klassifizierung unter dem Gesichtspunkt der benötigten Medientechnik in primäre (keine Medientechnik wie beim Sprechen, Singen unter Anwesenden), sekundäre (technischer Aufwand auf Seiten des Senders, z.B. Buchdruck) und tertiäre Medien (Medientechnik für Herstellung wie Empfang der Botschaft, dazu gehören alle audio-visuellen Medien) stammt von H. Pross, *Medienforschung – Film, Funk, Presse, Fernsehen*, Darmstadt 1972; vgl. dazu J. Hörisch, *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien*, Frankfurt a. M. 2001, 74-78. Eine Pointe dieser Klassifizierung liegt darin, dass der zunehmende technische Aufwand in der Kommunikation zu einer abnehmenden Beteiligung des Rezipienten führt.

<sup>4</sup> J. Hörisch, a.a.O. (vgl. Fußnote 3), 264.



die tertiären Medien wie Kino, TV und Internet vor allem Jugendliche, weil deren Angebote „durch die Abwesenheit jeglicher Forderung charakterisiert [sind]“<sup>5</sup>.

Nun scheint gerade das Spiel mit Aufforderungen im tertiären Medium ein besonders lustvolles Angebot zu sein. Es motiviert die Zuschauer, ihre passive Beobachterrolle zu verlassen und den Anweisungen eines fiktiven Gegenübers reale Konsequenzen folgen zu lassen, wohl wissend, dass sie auf der sicheren Seite bleiben. Sie können nicht wirklich aufgefordert werden besser, reiner, schöner zu singen. Ihre Verweigerung, ihr falsches Singen kann nicht wirklich korrigiert werden. Der Gesang des Kinopublikums hat den Charakter eines Spiels mit dem Ernstfall einer singenden Kommunikation unter Anwesenden, ohne dass es wirklich ernst wird.

Spirandellis Kurzfilm wurde 1988 gedreht. Seitdem haben sich die Medien weiterentwickelt. Zuschaueranruf, Beteiligung des Hallen- und Studiopublikums, Chat-Rooms im Internet, Konferenzschaltungen, das alles sind Formen einer interaktiven Zuschauerbeteiligung, deren Potenzial vor allem evangelikale Prediger in den USA frühzeitig erkannt haben. Die mediale Großoffensive „Pro Christ“ war der Versuch, den Taufauftrag aus Matthäus 28,18-20 wörtlich zu nehmen „Geht hin und machet zu Jüngern alle Völker“, und zwar alle zur gleichen Zeit. Auf den Leinwänden weltweit war Billy Graham zu sehen. Seine Verkündigung zielte nicht nur darauf, passive Zuschauer zu gewinnen, sondern die Zuschauer zu bewegen sich aktiv zu bekehren und vor den Großleinwänden ihr Leben Christus zu übergeben.

Alle diese Beispiele sind und bleiben nach meinem Erachten nur Formen einer virtuellen Beteiligung. Sie sind Versuche das Potential der Interaktion unter Anwesenden auch im Medium technischer Kommunikation zu realisieren, obwohl die Medientechnik diesen Versuchen widerstrebt. Darauf macht auf witzige Weise Spirandellis Kurzfilm aufmerksam, während die mediale Großaktion „Pro Christ“ unfreiwillig komisch ist. Das Problem hat damit zu tun, dass Medien nicht nur Transportmittel für Informationen sind, sondern sie konstituieren, was unter Bedingung dieser Medien als wirklich gelten kann<sup>6</sup>. Die Formen der virtuellen Beteiligung unterscheiden sich von den Formen der Interaktion zwischen Anwesenden im Blick auf das, was in diesen Medien als wirklich für die Beteiligten gelten kann,<sup>7</sup> und zwar in dem, was der französi-

---

<sup>5</sup> G. Thomas, *Medien – Ritual – Religion. Zur religiösen Funktion des Fernsehens*, Frankfurt a. M. 1998, 288.

<sup>6</sup> Vgl. N. Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*, s.l. 1996, 9: Die Realität der Massenmedien ist das, „was für sie oder durch sie für andere als Realität erscheint“.

<sup>7</sup> Vgl. D. Zilleßen, *Hörproben*, in: *Theophonie*/ hg. v. G. Fermor/H.-M. Gutmann/H. Schroeter, Rheinbach 2000, 15-39. Dietrich Zilleßen rechnet auch in den tertiären Medien mit Unerhörtem im Gehörten, der Rauheit der Stimme, kleinen unheimlichen Momenten der Fremdheit im Vertrauten, die an das Wirken des Geistes erinnern oder solches Wirken repräsentieren.

sche Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty die passive Synthesis von Sinn<sup>8</sup> nennt. Ein Sinn, der nur in der Kommunikation von Anwesenden entsteht, obwohl er weder dem Sender noch dem Empfänger, weder Redendem noch Hörendem allein zugehört. In theologischer Sprache wird dieses Dritte, das zwar an die Aktivität von Redenden und Hörenden, Produzenten und Rezipienten gebunden ist, darin aber nicht aufgeht, als Wirken des Heiligen Geistes bezeichnet. Daher sind primäre Medien, also Formen der Interaktion unter Anwesenden, nicht zufällig, sondern aus guten theologischen Gründen das Kennzeichen der Kommunikation im Gottesdienst,<sup>9</sup> also auch Kennzeichen des Kirchenliedes und des gottesdienstlichen Singens.

## 2. Vaya con Dios

Zoltan Spirandelli ist ein Filmemacher mit ausgeprägten musikalischen Vorlieben. Das mag auch an seiner Ausbildung liegen. Geboren 1957 in Traunstein/ Taunus, studierte er an der Musikhochschule Hamburg bei Götz Friedrich Opernregie und parallel an der Filmhochschule Berlin Filmregie.

### a. Beschreibung

In seinem ersten Spielfilm *Vaya con Dios*<sup>10</sup> mit dem Untertitel *und führe uns in Versuchung*, eine unmotiviert wirkende Ironisierung der Bitte aus dem Vaterunser, ist die Keimzelle der Handlung und zugleich ihre Klimax der Choral von Georg Neumark *Wer nur den lieben Gott lässt walten*. Die gesamte Handlung des Films entsteht aus einer Meditation und Exegese der Choralzeile (6. Strophe): „Sing bet und geh auf Gottes Wegen, verricht das deine nur getreu.“ Aus dieser Zeile stammt auch der Filmtitel *Vaya con Dios – geh auf Gottes Wegen*.

Anlass für den Film und zugleich seine Rahmung war eine Mottete von Josquin Deprez. Spirandelli entdeckte zufällig eine Aufnahme der Motette und fragte sich, wie die Musik zum Mittelpunkt einer Filmhandlung werden könne. Die Musik inspiriert die bildliche Phantasie<sup>11</sup> und bringt den Autor und

<sup>8</sup> Zur passiven Synthesis des Gesprächssinns: „Meine Äußerung und die des Gesprächspartners werden durch die Situation des Gesprächs hervorgerufen, sie fügen sich ein in eine gemeinsame Operation, für die keiner von uns als Schöpfer, als Kreator auftreten kann“ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1976, 406.

<sup>9</sup> Das betont, im Anschluss an F. Schleiermacher und N. Luhmann, auch Ch. Dinkel, *Was nützt der Gottesdienst? Eine funktionale Theorie des evangelischen Gottesdienstes*, Gütersloh 22002, 114.

<sup>10</sup> *Vaya con Dios – und führe uns in Versuchung*, Deutschland 2001, Zoltan Spirandelli, Buch und Regie.

<sup>11</sup> Man könnte fragen, ob die Musik allgemein, besonders aber der Choral mit seiner Verbindung einer Melodie mit starken Bildern, eine Kunstform darstellt, welche

Regisseur auf die Idee einen mittelalterlichen Mönchsordens zu erfinden, der sich ganz dem Gesang verschrieben hat, die Cantorianer. Diese Cantorianer sind aus der katholischen Kirche ausgeschlossen worden. Ihre Häresie bestand darin, dass sie glauben, Gott offenbare sich nicht in den Sakramenten der Kirche, auch nicht in der Predigt des Wortes, sondern im Gesang. Allerdings nur, wenn er so schön erklingt wie aus ihrem Mund. Dazu aber bedarf es, wie in jedem Orden, bestimmter Regeln. Im Fall der Cantorianer sind es Atem- und Gesangsübungen, die zu einer Reinheit des Klangs führen, in dem sich Gott offenbart. Diese Regeln, die der Ordensgründer in einem Buch niedergeschrieben hat, sollen die drei deutschen Cantorianer, nachdem ihr Kloster pleite ist, in das letzte verbliebene Kloster der Cantorianer nach Italien bringen – damit mit den Regeln auch der göttliche Gesang der Cantorianer überlebe. Das ist die Versuchsanordnung des Films. Auf der einen Seite die Reinheit eines Lebens im Kloster, gewidmet dem Gesang, in dem Gott anwesend ist und auf der anderen Seite die Vielfalt und Buntheit der Welt. Innen die Stille, draußen die Hektik. Innen die Reinheit, draußen die Verführung der modernen Welt, zu Beginn des Films repräsentiert durch das großzügig ausgeschnittene Dekolleté der Immobilienmaklerin, das der junge Novize Arbo sieht, als er den Verschluss an der Klostertür öffnet. Die Frau ist gekommen, um das insolvente Kloster zu verkaufen.

#### E- und U-Musik

Der Gegensatz von Innen und Außen, Kloster und Welt wird auch musikalisch durchgeführt. Die Mönche hören bei der Fahrt mit schönen Chiara zum ersten Mal Popmusik. Sie stellen zwar Quintparallelen und falsche Taktbetonungen fest und dass die Sängerin aus dem Hals singt, „Alles in allem eine grauenvolle Musik.“ Aber dann folgt Bennos Reaktion: „Könnten wir das noch einmal hören?“ Spirandelli geht sogar soweit, dass er den Vokalgesang der Mönche in den Titelpopsong des Films „Freaks“ überblendet. Es ist kein Verhältnis von Konkurrenz zwischen E- und U-Musik, sondern Spirandelli vertraut darauf, dass die Musik Deprez' und Neumarks in der Lage ist, im intimen Kontakt mit der populären Musik ihre Qualität zu behaupten. Die Reaktionen der Zuschauer zeigen, dass das Konzept aufgeht: „Die Musik verbindet wirklich auf angenehme Weise moderne, mitreißende Pop-Elemente mit klassischer Musik,

---

die bildliche „Imagination zum Tanzen“ bringt. Ähnlich bestimmt M. Nicol das Verhältnis von Musik und Predigt, vgl. Martin Nicol, *Mit Musik predigen : Kantatenedigt als Kunst unter Künsten*, in: *Klage-Lob-Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur* / hg. v. Irene Mildenerger und Wolfgang Ratzmann, Leipzig 2004, 152-153. Erhellend sind auch die Befunde des Tübinger Hirnforschers Niels Birbaumer, der bei professionellen Musikern eine erhöhte Aktivität im Hirnareal feststellt, das zur Bilderzeugung genutzt wird (vgl. Institute of Medical Psychology: [www.uni-tuebingen.de](http://www.uni-tuebingen.de)).

was eine so berührende Wirkung auf den Hörer/die Hörerin haben kann, dass einem die Tränen in die Augen steigen können.“<sup>12</sup>

*Wer nur den lieben Gott lässt walten*

Im Leben draußen müssen die Mönche nun ihren Auftrag ausführen. Jedem begegnet auf dem Weg seine Versuchung. Für Tassilo ist es der elterliche Hof, für Arbo die schöne Chiara und für Benno die Bibliothek am Jesuitenkolleg in Karlsruhe, wo ihm der Versucher in Gestalt eines alten Studienfreundes eine verschollen geglaubte Handschriften von Heinrich Schütz im Tausch gegen die Ordensregel der Cantorianer anbietet. Alle drei erliegen ihrer Versuchung. Alle drei finden allerdings auch wieder auf den rechten Weg zurück. Als letzter Benno, und zwar im sonntäglichen Gottesdienst, an dem auch die Mitglieder des Jesuitenkollegs teilnehmen. Da es sich um eine Umkehr zur Göttlichkeit des Gesanges handelt, muss die Wende auch im und durch Singen geschehen. Deshalb bitten Tassilo und Arbo die schöne Chiara mit dem Organisten zu flirtieren, damit er als erstes Lied nicht wie ausgemacht *Großer Gott wir loben dich* (Gotteslob 257) intoniert, sondern stattdessen (das urprotestantische) *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (Gotteslob 295). Denn dieses Lied liefert nicht nur den Titel für den Film, sondern in der vierten und sechsten Strophe das Thema des Films, die Treue auf Gottes Wegen. Im Film wird das Lied nach der Eingangsliturgie intoniert durch die Orgel. Die ganze Gottesdienstszene spielt übrigens ohne Schnitte in Echtzeit. Es gibt eine kurze Verwirrung, denn der Priester sagt das ursprünglich ausgemachte Lied (Gotteslob 257) an. Er wird aber durch die Gemeinde korrigiert, die die neue Liednummer (Gotteslob 295) hinter seinem Rücken aufleuchten sieht. Dann setzt der Gemeindegesang ein. Dazu singt der Countertenor die Melodie mit. Bei der Textstelle „in aller Not und Traurigkeit“ setzt der zweite Bruder mit dem Tenor ein. In der zweiten (vierten) Strophe hält es der abtrünnige Bruder Benno dann nicht mehr aus. Bezwungen durch den Gesang der Gemeinde und seiner Mitbrüder stimmt er mit seinem Bass genau beim Stichwort Heuchelei ein: „Wenn er uns nur hat treu erfunden und merket keine Heuchelei, so kommt Gott, eh wir’s uns versehn, und lässt uns viel Guts gescheh’n“. Die Brüder, ohne Gemeinde, singen dann *a capella* die letzte (sechste) Strophe. Da erhebt sich Benno aus dem Chorgestühl bei der Zeile: „Sing, bet und geht auf Gottes Wegen, verricht das Deine nur getreu“ und geht mit den anderen aus der Kirche seinem Auftrag folgend auf Gottes Wegen.

---

<sup>12</sup> Björn Knemöller, Rezension des Soundtracks bei Amazon. „Musik zum Weinen“, so ist ein weiterer Kommentar einer Rezensentin aus München überschrieben: „Alle die den Film gesehen haben, werden die Musik lieben. Alle die ihn noch nicht gesehen haben, werden sie lieben und sich den Film ansehen, der zu den Besten deutschen Filmen gehört. Allein die ehrfurchtvollen und zugleich doch so schönen Gesänge dieser Mönche, lassen kein Herz unberührt und so manches Auge auch nicht. Selten war religiöser Gesang so ausdrucksstark wie der in *Vaya con Dios*.“

## b. Deutung

*Vaya con Dios* ist der eher seltene Fall, dass ein Kirchenlied nicht nur medial wahrgenommen wird, sondern das thematische Zentrum eines Filmes repräsentiert. Zuerst war die Musik da, die Motette Deprez' und der Choral Georg Neumarks. Aus dieser Musik entwickelt der Regisseur dann die Handlung des Films. Insofern bleibt Spirandelli seiner Liebe zum Gesang in seinem Spielfilm treu und verfolgt konsequent die Linie, die er mit *Der Hahn ist tot* eingeschlagen hat. Wieder dient ihm das Medium Kino dazu, ein Loblied auf den Gesang anzustimmen, also mit filmischen Mitteln etwas herauszuheben und in seiner Schönheit bewusst zu machen, was sich diesem Medium letztlich entzieht: Die Schönheit der menschlichen Stimme, und zwar die der eigenen, die nur durch Training, Atemtechnik und Stimmbildung zum Medium der Gegenwart Gottes werden kann.

Das inhaltliche Zentrum des Films ist der Gesang der Mönche. Das sind für den Regisseur die emotional dichtesten Szenen. Die Musik soll nicht Dekoration einer spannenden Handlung sein, sondern umgekehrt, die filmische Handlung soll den Kern, und das ist das Kirchenlied mit seinem Text zum Leuchten bringen.

Warum aber dieser Aufwand? Warum nicht einfach Musik von Josquin Deprez, Choräle, Orgelmusik und dazu einige stimmungsvolle Bilder? Das wäre ein Film für den Opernregisseur und Musikliebhaber Spirandelli und einige Insider geworden. *Vaya con Dios* dagegen ist eine populäre deutsche Komödie, voller Charme, Witz, Tiefsinn, mit anrührenden Szenen und hohem Unterhaltungswert. Auf diesem Wege und in genau dosierter Mischung mit anderen Elementen, die ein Film haben muss, um spannend zu sein, wird die Musik Deprez' und der Choral Neumarks einem breiten Publikum zugänglich, das diese Musik sonst kaum hören würde. Der Preis, den die Musik für ihre populäre Präsentation bezahlt, besteht darin, dass sie der Logik des Unterhaltungsfilms unterworfen wird. Musik muss in diesem Film spannend sein und spannend wird sie als Funktion einer spannenden Handlung. So stellt sich dem Regisseur zu Beginn des Films das Problem, wie er Stille im Kloster darstellt, ohne dass sie langweilig wirkt. Ähnliches gilt für die Musikpassagen. Sie können nicht rein für sich sprechen, sondern müssen mit einer Handlung, mit einer Szene, mit Personen, einer dramatischen Entwicklung, mit Bildern verbunden werden. Die Folge ist, dass ihre textlichen Aussagen dezentriert werden. Obwohl dem Film eine sorgfältige Exegese von Neumarks Choralttext zugrunde liegt, ist es erst die Verbindung mit der Handlung, die dazu führt, dass der Choral und sein Text wieder von einem breiten Publikum wahrgenommen wird: „Besonders das Lied *Wer nur den lieben Gott hat es mir angetan* – sowohl vom Text und der Musik her, als auch hinsichtlich der ergreifenden Szene im Film, als der abtrünnige Mönch durch einen Gesang – der schon nicht mehr von dieser Welt zu sein scheint – während der Messe wieder in die Gemeinschaft

der Kantorianer zurückgeholt wird.“<sup>13</sup> Der Gewinn für die Musik liegt darin, dass sie eine Wirkung entfaltet über den engen Kreis der Kenner und Liebhaber hinaus. Spirandellis Film ist insofern die Fortsetzung der Oper oder in diesem Fall der Operette mit ihrem Mix aus Bühnenbild, Ballett, Theater und Musik mit den Mitteln des Unterhaltungsfilms.

### 3. Religiosität in der Popkultur

#### a. Religion und Religiosität

Die „sympathische Aufarbeitung der Video-Clip-Kultur innerhalb der [Evangelischen] Theologie hat längst begonnen“.<sup>14</sup> Kein Wunder, finden sich doch in den Videoclips, Filmsequenzen von der Länge eines Songs, die auf den Musikkanälen MTV und Viva in ununterbrochener Folge gesendet werden, eine Fülle religiöser Motive.

Attraktiv ist die Aufarbeitung der Videoclipkultur vor allem für Religionspädagogen. Ihnen bietet die Videoclipkultur reichhaltiges Anschauungsmaterial für das Lebensgefühl, auch für die religiöse Gestimmtheit von Jugendlichen. Die prägende Kraft der Videoclipkultur hängt damit zusammen, dass die Inhalte und die Haltungen, die in den Videoclips von Musikern inszeniert werden, Zeichen der Zugehörigkeit sind für bestimmte Milieus. Und jedes Milieu beinhaltet einen bestimmten Lebensstil, etwa den eines Rappers, Punks, von Heavy-Metal oder Hip-Hop. In der Zugehörigkeit zu einem solchen Milieu entwickeln Jugendliche eine eigene Identität und werden sozial für andere wahrnehmbar. Videoclips sind für Jugendliche ein Unterhaltungsmedium, das zugleich den Charakter eines Initiationsritus hat. Sie werden durch die Clips über die Merkmale ihres Milieus unterrichtet. Sie werden mit dessen Gründungsmythen vertraut gemacht, in einen bestimmten Lebensstil, Verhaltenskodex und Kleiderstil eingeweiht. Und sie werden durch die Clips auf dem Laufenden gehalten im Blick auf die kreativen Fortschreibungen der Milieustruktur und ihrer Codes.

Welche Rolle spielt dabei die Religion? Laut Milieuforschung gehört Religion zu den „verblässenden Zeichen“ sozialer Zugehörigkeit. Verblässende Zeichen sind neben Religion auch der Wohnort, Beruf und die materiellen Statussymbole.<sup>15</sup> Wo jemand wohnt, ob im Villen- oder Arbeiterviertel, welchen

<sup>13</sup> Björn Knemöller, Rezension des Soundtracks von *Vaya con Dios* bei Amazon.

<sup>14</sup> KI. Huizing, *Ästhetische Theologie II : Der inszenierte Mensch*, Stuttgart 2002, 208. Wegbereiter dieser evangelisch-theologischen Aufarbeitung von Videoclips ist Andreas Mertin. In semiotischer Perspektive erschließt er Videoclips für die Arbeit im Religionsunterricht, vgl. A. Mertin, *Like a Sign : Medienkunst – Semiotik – Bilddidaktik*, in: *Religion zeigen/* hg. v. B. Dressler und M. Meyer-Blanck, Loccum 1998, 83-142; ders., *Videoclips im Religionsunterricht : Eine praktische Anleitung zur Arbeit mit Musikvideos*, Göttingen 1999.

<sup>15</sup> Vgl. Gerhard Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, s.l. 2000, 192ff.

Beruf er ausübt, welchen Wagen fährt, ob er, und wenn ja zu welcher Kirche er gehört, das alles informiert kaum noch über seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Milieu, etwa dem der neuen Kulturorientierten, der Häuslichen, der Jungen Wilden oder der klassisch Kulturorientierten.<sup>16</sup> Welchen Rang jemand in seinem Milieu einnimmt, darüber entscheiden die „soft skills“. Die Fähigkeit einen bestimmten Lebensstil kompetent und überzeugend zu vertreten und sich selbst milieugerecht zu inszenieren. Verblissenes Zeichen sozialer Zugehörigkeit ist Religion in den meisten Milieus nur im Blick auf die organisierte Religion. Die Zugehörigkeit zur Kirche spielt kaum noch eine Rolle, außer im Milieu der sogenannten Häuslichen.<sup>17</sup>

Anders verhält es sich mit Religiosität.<sup>18</sup> In dem Maß wie Pop-Musiker, übrigens kommerziell sehr erfolgreich, ihre Texte und Inszenierungen spirituell aufladen, der DJ wie ein Hohepriester in das Trance-Rituale des Techno einführt, oder der deutsche Soul-Sänger Xavier (Saviour) höchst bereitwillig in die Rolle des Erlösers schlüpft, in diesem Maße gehört Religiosität zu den Zeichen, die Jugendlichen in ihrer Identität prägen und ihnen die Zugehörigkeit zu einem bestimmten popkulturellen Milieu signalisieren, allerdings in deutlicher Distanz zur verfassten Religion.<sup>19</sup> Die Popkultur und ihre Videoclips sind daher in

<sup>16</sup> Vgl. P.H. Hartmann/U. Neuwöhner, *Lebensstilforschung und Publikumssegmentierung*, in: *Media Perspektiven* 10(1999), 533.

<sup>17</sup> „Häusliche haben festgefügte, traditionelle Wertvorstellungen ... Es besteht ein starkes Bedürfnis nach Sicherheit und Kontinuität im Alltag ... ein relativ großer Teil der Häuslichen partizipiert am kirchlichen Leben.“ P.H. Hartmann/ U. Neuwöhner, a.a.O. (vgl. Fußnote 16), 537, vgl. dazu das Harmoniemilieu bei G. Schulze (vgl. Fußnote 15).

<sup>18</sup> Hubert Tremml macht den Vorschlag, die Diskussion um Religion in der Popkultur dadurch transparenter zu gestalten, dass zwischen Religion und Religiosität unterschieden wird: „Religion wäre auf die sichtbaren religiösen Gemeinschaften zu beziehen ... Religiosität dagegen könnte den individuellen Transzendenzvollzug meinen. Dabei wäre Religiosität doppelt denkbar: zum einen als individueller Transzendenzbezug im Kontext der verfassten Religion ... Es ist dann aber auch möglich, die Religiosität unabhängig von einer Religionsgemeinschaft zu definieren“ (H. Tremml, *Die popularmusikalische Szene und Religion*, in: *Theophonie* a.a.O. [vgl. Fußnote 7], 193). Die von Tremml vorgeschlagene Differenzierung trifft das Problem der Religion in der Popkultur nicht ganz. Religiosität stiftet auch in der Popkultur primär Gemeinschaften bzw. Milieus. Der Unterschied zwischen kirchlicher und popkultureller Religion liegt meines Erachtens innerhalb der Typen religiöser Gemeinschaften, nicht so sehr im Verhältnis von Individuum und Gemeinschaft, vergleichbar der Differenz von Kirche und Sekte, oder einer religiösen Gemeinschaft, die individuelle Vollzüge von Religion ermöglicht oder verhindert.

<sup>19</sup> Der Weltjugendtag der katholischen Kirche 2005 in Köln mit über einer Million Jugendlicher, die den Papst Benedikt XVI. mit Jubel und Sprechchören begeistert feiern, ist nur scheinbar ein Gegenargument. Die Jugendlichen wenden sich beim Weltjugendtag nicht der Institution Kirche, sondern dem Papst zu, der für sie „in der ersten Liga der Pop-Stars spielt“ (H. Wenzel, [www.sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de), 19.08.2005).

der Tat ein ausgezeichnetes Medium, um die Religionskultur Jugendlicher zu erheben, und zwar die die tatsächlich von ihnen gelebte Religiosität, nicht die institutionell gewünschte Religion.

#### b. Videoclips

Videoclips<sup>20</sup> entstammen ursprünglich der Werbung. Es waren Promotionfilme, um Bands im Medium des Kinos und Fernsehens populär zu machen. Ihre Form entspricht der kurzen Sequenz der Werbefilme, deren schnellen Schnitte auf eine dichte optische Wirkung und maximale Aufmerksamkeit in kurzen Zeitspannen zielen.

Videoclips stellen inzwischen eine eigenständige Kunstform dar. 1981 startet MTV (Music Television) in den USA, der erste Kanal, der ausschließlich Musik-Clips abspielt. Die Karriere der Videoclips hängt eng zusammen mit der Entwicklung vollsynthetischer Bildherstellung und digitaler Spezialeffekte. Das ungeheure kreative Potential der digitalen Technik, die Vorhandenes variieren, zerlegen, bearbeiten und beliebig neu arrangieren kann, degradiert zwar das originale Werk zum Material, aber diese Demütigung ist verbunden mit einem kühnen Versprechen : „Der alte Satz ‚Siehe ich mache alles neu‘ wird [digital] vollkommen neu lesbar – und schreibbar“.<sup>21</sup>

Bemerkenswert ist die Tendenz in der populäre Musikkultur mit dem Einsatz der digitalen Technik die Virtualisierung ihrer Bild- und Tonwelten voranzutreiben, eindrucklich vorgeführt von der deutschen Kultband „Kraftwerk“ ([www.kraftwerk.de](http://www.kraftwerk.de)). Bezeichnend für Videoclips als Kunstform ist daher nicht nur der „Hang zum Gesamtkunstwerk“, die ineinander greifende Performance von Bewegung, Schnitt, Bild, Handlung, Rhythmus und Klang, die den komplexen, dichten Eindruck der Videoclips erzeugt. Es ist vor allem die konsequente Virtualisierung, die Videoclips ästhetisch interessant machen.

#### 4. Madonna „Like a prayer“

Madonna Louise Veronica Ciccone aus Bay City, Michigan, so der volle bürgerliche Name der Künstlerin, gehört zu den skandalumwitterten Ikonen der modernen Pop-Kultur. Auch ihr Videoclip *Like a prayer*<sup>22</sup> rief massiven Protest der religiösen Rechten in den USA hervor. Anstößig ist die erotische Grundierung der religiösen Szene, vor allem die Kusszene mit einem schwarzen Christus, eine Art *unio mystica*. Schließlich die Tendenz Madonnas zur Selbsterhöhung. Es ist ihre Hingabe, die Christus aus den Fesseln der Kirche befreit und ihn in den Alltag entlässt.

<sup>20</sup> Vgl. [www.musicline.de](http://www.musicline.de).

<sup>21</sup> J. Hörisch, a.a.O. (vgl. Fußnote 3), 384.

<sup>22</sup> Erhellend ist die inspirierende Auslegung von Huizing, a.a.O. (vgl. Fußnote 14), 208-222; außerdem Andreas Mertin, a.a.O. (vgl. Fußnote 14), 83-142.



Die kritischen Einwände ändern indessen nichts daran, dass der Videoclip Madonnas überaus erfolgreich ist und als ein einflussreiches Votum für die Befreiungstheologie in den USA gewertet wurde.<sup>23</sup> In jedem Fall verdient der starke Einfluß der Videoclips auf die religiöse Identitätsbildung Jugendlicher eine „kritische theomusikologische Wahrnehmung“<sup>24</sup>. Die Tatsache, dass er kommerziell höchst erfolgreich ist, widerspricht nicht zwingend seiner „befreiungstheologischen“ Pointe. In der Tat ist Madonna eine erfolgreiche Akteurin in der Konsum- und Musikindustrie. Aber lässt sich ihr Erfolg ausschließlich mit dem Interesse des „money-making“ erklären? Offenbar muss ein Videoclip, um erfolgreich zu sein, zweierlei leisten. Er muß konventionell verfahren und das Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer befriedigen, also Übereinstimmung mit vorausgesetzten Erwartungen herstellen. Und er muss, um interessant zu sein, zugleich ein Moment der Irritation enthalten, einen Überschuß an Bedeutung, der quer steht zu einer exklusiven Befriedigung von Bedürfnissen.

Beide Momente, das des Konventionellen wie das des Innovativen lassen sich in Madonnas Clip identifizieren, das zeigt schon der konservative Protest. Zudem ist dieser Clip aufschlussreich für die Frage nach der medialen Wahrnehmung des Kirchenliedes. Denn in seinem Zentrum steht „die fröhlich swingende [und singende] Feier der Gemeinde: die Koinonia“<sup>25</sup> und zwar als Kirchenchor. Die Nähe zum Kirchenlied zeigt sich auch darin, dass Madonna und ihre Regisseurin, Mary Lamert, zwar kein Kirchenlied inszenieren, wohl aber einen religiösen Song, der in einer Kirche spielt. Offenbar geht es ihnen darum ernsthaft eine religiöse Botschaft emotional anrührend und so maßenerksam wie möglich zu kommunizieren. An keinem Punkt wird im Clip die Situation ironisch gebrochen, außer in der Schlusszene als der Vorhang fällt und das Zeichen „The End“ zu sehen ist. Doch alles nur Spiel? Da sonst „Pathos pur“<sup>26</sup> herrscht, lässt der Clip den Zuschauer darüber (bewusst?) im Unklaren und nötigt ihn wie in den besten Text-Inszenierungen Kierkegaards, für sich zu entscheiden, ob er die Wirkung des Pathos oder die der ironischen Gebrochenheit für tragfähiger hält.

Madonnas Clip hat unterschiedliche Lesarten provoziert. Die befreiungstheologische habe ich bereits angedeutet. Ich bevorzuge eine ritualtheoretische Deutung.<sup>27</sup> Madonnas Clip lässt sich, stark vereinfacht, im dreigliedrigen Schema eines Passageritus interpretieren.

---

<sup>23</sup> Marc D. Hulsether, „Jesus and Madonna“, in: *North American Liberation Theologies and Secular Popular Music. A Journal of Theomusicology* Bd. 8/1, 1994, 245: „It is among the most powerful statements of some of the central themes of liberation theologies that I ever have seen in the U.S. mass media.“

<sup>24</sup> Vgl. Hulsether, a.a.O. (vgl. Fußnote 23), 239f.

<sup>25</sup> Huizing, a.a.O. (vgl. Fußnote 14), 215.

<sup>26</sup> Huizing, a.a.O. (vgl. Fußnote 14), 214.

<sup>27</sup> Vgl. G. Fermor, *Ekstasis : Das religiöse Erbe in der Popmusik als Herausforderung an die Kirche*, Stuttgart 1999, 169ff.

a. Vorspiel oder Trennungsphase

Madonna mit einem Kreuz um den Hals rennt durch eine dunkel-blaue Landschaft. Im Hintergrund sind Sirenen zu hören. Sie stürzt, ein brennendes Kreuz, Symbol für die Gewalt des Ku-Klux-Klan, taucht auf. Erinnerungsfetzen an Gewaltszenen im rassistischen Süden werden eingeblendet, ein höhnisch blickender Weiser, der flehende Blick eines Schwarzen. Von dieser kalten, gewaltsamen Wirklichkeit löst sie sich und sieht eine weiße Holzkirche, aus der warmes, orangefarbenes Licht fällt. Die Trennung ist als Heimkehr inszeniert, denn genau in dem Moment als im Lied der Text erklingt: „It feels like home“, betritt sie die Kirche.

b. Traumzeit oder Schwellenphase

In der Kirche beginnt nun ritualtheoretisch die Schwellenzeit, die als eine Traumphase dargestellt wird. Madonna legt sich auf die Kirchenbank und beginnt zu träumen. Ein Zwischenraum, losgelöst vom Alltag, jenseits der Beschränkungen von Raum und Zeit, tut sich ihr auf. Im Zentrum dieses Zwischenraums agiert ein singender und swingender Chor, Sinnbild für die Transzendenzerfahrung in einer befreiten, spontanen „Communitas“<sup>28</sup>. Dass es die Musik ist, die für die Erfahrung der Transzendenz steht, zeigt die schwarze Vorsängerin des Chores. In einer ersten Sequenz hebt sie Madonna hoch und wirft sie in den Himmel, „Feels like flying“, Musik verleiht Flügel. In einer zweiten Sequenz nimmt sie Madonna in den Chor auf, indem sie segnend die Hand auf die Stirn der niederknienenden Madonna legt. Dann vereinigt sich Madonna in einer erotisch-ekstatischen Tanzeinlage mit dem Gesang des Chors. Der Aufnahme in die *Koinonia* folgt die Vereinigung, die *unio mystica*, mit dem schwarzen Christus in einer Kusszene.

In die Traumsphase „It’s like a dream to me“ wird mit einer Zwischenblende der Alltag eingespielt, gleichsam als Vorgriff auf die Rückkehr in den Alltag. Madonna sieht im Traum einen Schwarzen, der unschuldig als Mörder verhaftet wird. Es ist der gleiche Schauspieler, der auch den schwarzen Christus spielt, den sie durch ihre Hingabe aus den Fesseln der Kirche befreit hat.

c. Rückkehr in den Alltag oder Wiedereingliederungsphase

Madonna erhebt sich von ihrer Kirchenbank. Die Wiedereingliederungsphase in den Alltag beginnt. Der Kirchenchor, die eschatologische Gemeinschaft, zieht

---

<sup>28</sup> „Die besonderen Kontrasterfahrungen, die Turner im Raum der Liminalität für beobachtbar und erlebbar hält, bezeichnet er als „Communitas“ ... die sozial positive Form einer Gemeinschaftserfahrung, die erst in diesem Übergangsraum, losgelöst von den alltäglichen sozialstrukturellen Zuweisungen, überhaupt möglich ist“ Fermor, a.a.O. (vgl. Fußnote 27), 170.

aus. Der Kirchenraum wandelt sich und wird zum Gerichtsraum, in dem der unschuldig eingesperrte Schwarze in derselben Nische hinter Gittern steht, in der in der Eingangsszene schon der schwarze Christus eingesperrt war. Madonna tritt als Zeugin für den unschuldig Gefangenen vor den Richter und erwirkt seine Freilassung. Raffiniert ist Verknüpfung von Traumzeit und Alltag. Die Kirche wird zum Gerichtsraum, der schwarze Christus ist zugleich der unschuldig angeklagte Schwarze. Die Erlösung, „It feels like flying“, die Madonna in der Aufnahme in die neue Gemeinschaft und im Kontakt mit dem Heiligen in der Traumzeit erfährt, öffnet ihr die Augen für die befreiungstheologische Einsicht, dass ihr Christus im Alltag in jedem unterdrückten und unschuldig Verfolgten begegnet.

## 5. Resümee

Ich schließe meine Beobachtungen zur Wahrnehmung des Kirchenliedes in modernen Medien mit einem kleinen Experiment. Was würde passieren, wenn ein Jugendlicher, der in seiner religiösen Auffassung von Madonnas Videoclip geformt wird, einen sonntäglichen Gottesdienst besuchen würde? Oder ein Erwachsener, der vom Choral *Wer nur den lieben Gott lässt walten* in *Vaya con Dios* so zu Tränen gerührt wurde, dass er das Original dieser Erfahrung im Sonntagsgottesdienst seiner Ortskirche sucht?

Zunächst dürfte den beiden Besuchern eine Fülle vertrauter Elemente auffallen, die ihre medial vermittelte Religiosität mit dem Gottesdienst verbindet. Wie der Film und wie der Videoclip ist der Gottesdienst eine rituelle Passage, die den Alltag unterbricht, in den Zwischenraum einer eschatologischen Feier hineinführt und die Gemeinde, die im Horizont des Evangeliums erneuert und verwandelt wurde, mit dem Segen in ihren Alltag entlässt. Auch gewisse Stilelemente dürften beiden vertraut sein. Der Gesang der Gemeinde, der Chor, der, wenn auch selten so ekstatisch wie bei Madonna, zu erhebenden und anrührenden Darbietungen fähig ist. Für den Jugendlichen könnte die Christusfigur, die er in der Kirche sieht, eine Brücke zum schwarzen Christus im Madonnas Videoclip darstellen.

Aber dann beginnen vermutlich schon die Differenzen und mit ihnen die Erfahrung der Distanz. Drei möchte ich nennen:

1. Im Unterschied zur medial vermittelten religiösen Erfahrung ist der Gottesdienst eine Interaktionsform unter Anwesenden. Es gibt keine Zuschauer, sondern nur Beteiligte, besonders sinnfällig wird das im Gesang der Gemeinde. Der Gottesdienst stellt daher strukturell für mediensozialisierte Zeitgenossen eine Überforderung dar, widerspricht er doch der Grundregel der tertiären medialen Kommunikation, dass der Zuschauer die ihm dargebotene Kommunikation nicht durch eigene Kommunikation beantworten muss. Die Reaktion der Zuschauer beim Kurzfilm *Der Hahn ist tot* ist bezeichnend: „Nie und nimmer wird ich da mitsingen.“ Wenn es der Anspruch der Kirche ist „Anwalt des

Selber-Singens“<sup>29</sup> zu sein, und zwar genauer: des „Selber-Singens unter Anwesenden“, dann muss sie sich klar machen, was sie da verlangt und warum sie mit Widerständen zu rechnen hat.

2. Die zweite Grundregel medialer Kommunikation lautet: Es darf alles gezeigt werden. Auch eine Mottete von Josquin Deprez kann Mittelpunkt eines Unterhaltungsfilms werden. Sogar die Langeweile darf gezeigt werden, nur darf sie nie langweilig sein. Und deshalb bedarf die Musik einer Verbindung mit szenischen Handlungen, sei es im Film oder im Videoclip. Auch dieser Regel unterwirft sich der Gottesdienst nur teilweise. Auch da, wo Musik zum Ausdruck und die durch die Musik belebten Bildwelten im Gottesdienst zum Erlebnis werden, soll verstehbar bleiben, was der religiöse Sinn des Erlebens ist. Zur Musik im Gottesdienst gehört deshalb der Text und seine Reflexion wie die Deutung zum Erlebnis.

3. Und schließlich ist die sinnliche Mystik und erotische Ekstase, die Madonna im Zentrum der Religiosität etabliert eine Form religiöser Unmittelbarkeit, die der christliche Gottesdienst aufgreift und in ein distanzierteres Verhältnis überführt. Die Formen des Gottesdienstes sind tendenziell gebrochen, geprägt vom Bewusstsein, dass jede Darstellung<sup>30</sup> immer auch eine Verstellung ist, jedenfalls immer dann, wenn es sich um die Darstellung des Absoluten handeln soll.

Nimmt man diese drei Charakteristika des christlichen Gottesdienstes, die selbsthafte Aneignung des Heils, die reflexive Sinnvergewisserung und ein distanzierteres Verhältnis zur Unmittelbarkeit, dann wird verständlich, warum die religiöse Kommunikation des Gottesdienstes die Menschen, die weitgehend durch mediale Kommunikation geprägt sind, vor ungewohnte Anforderungen stellt.

Eine Konsequenz könnte sein, sich von der Mediengesellschaft zu verabschieden<sup>31</sup> und gelassen das Anspruchsniveau der gottesdienstlichen Liturgie zu kultivieren. In dem Maße, wie sich in der modernen Mediengesellschaft ein geradezu „kultisch dimensionierter Sinnverzicht“<sup>32</sup> durchsetzt, wird ja die marginale und anspruchsvolle Form des Gottesdienstes in ihrem Recht bestätigt.

---

<sup>29</sup> K. Klek, in: *Protestantismus und Kultur : Einsichten eines Konsultationsprozesses* / hg. v. P. Bahr und K.-D. Kaiser, Gütersloh 2004, 130.

<sup>30</sup> Zur Geschichte und religiösen Bedeutung des Darstellungsbegriffs vergleiche die ausgezeichnete Studie von P. Bahr, *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant*, Tübingen 2004 (= RPT 9).

<sup>31</sup> Das Problem, das die Medien für die Kommunikation des Evangeliums darstellen, lässt so nicht erledigen. Der Frage muss nachgegangen werden „nach dem Verhältnis zwischen medial geprägter Lebenswelt und dem Wirklichkeitsverständnis des christlichen Glaubens“ (M. Moxter, „Medien – Medienreligion – Theologie“, *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 101(2004), 475).

<sup>32</sup> J. Hörisch, *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien*, Frankfurt a. M. 1999, 222.

Ich möchte allerdings einen anderen Vorschlag machen. Beim „Köngener Kirchen Kino“<sup>33</sup> werden die zwei Erzählwelten Kino und Bibel miteinander ins Gespräch gebracht. Das Film-Chor-Collagen-Konzert in der Evangelischen Stadtkirche in Karlsruhe bringt Werke von Palestrina, Mendelssohn und Habbestad zusammen mit dem Film *Vaya con Dios* zur Aufführung. Das sind zwei Beispiele für die Arbeit des christlichen Glaubens an den Phänomenen populärer Religiosität.

Die populäre Video- und Musikkultur mit ihrer Religiosität tritt meines Erachtens das Erbe der Volksfrömmigkeit an, die für den kirchlichen Glauben immer schon eine Quelle religiöser Bilder und Vorstellungen war. Der Volksglaube verbindet wie die Religiosität der Popkultur synkretistische Tendenzen mit naturreligiösen und magischen Vorstellungen. Und wie die Popkultur hat auch die Volksfrömmigkeit eine große emotionale Kraft religiöser Empfindung, allerdings ohne die Möglichkeit sich zu distanzieren. Wie die Volksfrömmigkeit ist die religiöse Popkultur ein Schwellenphänomen, das im reflexiven Selbstbewusstsein der christlichen Religion aufgenommen, geklärt und bearbeitet werden kann und muss.<sup>34</sup> Die gekonnte Durcharbeitung der populären Formen von Religion im Horizont des christlichen Glaubens könnte einen Gewinn für beide Seiten sein, für die Religiosität der Popkultur einen Gewinn an Freiheit und für die christliche Religion die Partizipation an der Intensität und Vitalität populärer Religiosität.

---

<sup>33</sup> Vgl. T. Erne, „Die Spürbarkeit der Zeichen : Homiletische Chancen der Filmpredigt“, in: WuD 2005. Dort wird das Konzept des Köngener Kirchenkinos näher erläutert.

<sup>34</sup> Vgl. Michael Moxter, *Magie als Schwellenphänomen*, in: *Magie/* hg. v. H.-G. Heimbrock und H. Streib, s.l. 1994, 227-246. Ein missglücktes Beispiel ist die Auseinandersetzung der deutschsprachigen lutherischen Kirche mit der Herrnhuter Brüdergemeine in Estland während des 18. und 19. Jahrhunderts. Mit dem Verbot der Herrnhuter verlor die Kirche auch den Zugang zur ethnischen Volksfrömmigkeit, vgl. T. Siitan, *Das Kirchenlied in der Geschichte der Esten*, in diesem IAH-Bulletin.



Markku Kilpiö

## Removing the Last Curtain: Apocalyptic Images in Hymns

A few weeks after the Boxing Day Tsunami I visited for the first time the website of The Hymn Society in the United States and Canada. Under the heading *News and Views* there was a file called Hymn Texts. To my great surprise, I found four tsunami-inspired hymns written within a week of Boxing Day. The earliest two hymns were by Andrew Pratt, who contributed even a third text before the end of the year. Mike Sanderson's hymn entitled *Tsunami, Holy Innocents and Holocaust Memorial Day*, likewise written in the last days of 2004, completes the selection.

While full of admiration for this rapid reaction and productivity, I gave the texts a close reading in order to find out about the basic attitude of the authors to this catastrophe that shook the whole world. What was their message? Were they looking out for sinners responsible for the catastrophe? Were they parading apocalyptic images where the sea is used among the important metaphors?

I did not find anything of that kind - quite on the contrary. In his first hymn dated two days after the tsunami, Andrew Pratt does not even try to "explain" what had happened or to solve the problem of theodicy: *We may not understand God's ways, / until eternity*. And a couple of days later, in another hymn, he says:

If God is there, what sort of God  
would watch these people die,  
would see young babies swept away  
and still ignore their cry?

We haven't found the answer yet  
to cosmic suffering:  
We cry to God, our trust remains  
although faith cannot sing.

(Andrew Pratt, *Tsunami*, two hymns on the website of HSUSC, 27 Dec & 28 Dec 2004)

Mike Sanderson, too, takes up the problem of theodicy in the refrain of his hymn: the "answer" is a series of questions:

Where was their God then?  
What words can explain?  
Does their God still love them?  
Who will share the pain?

(Mike Sanderson, *Tsunami, Holy Innocents and Holocaust Memorial Day*, on the website of HSUSC, 30 Dec 2004)

These hymns have a profound pastoral tone. The authors do not offer easy solutions but identify with the suffering human beings and stand by their side.

Why, then, did I expect to find apocalyptic images in these hymns? Partly because soon after the tsunami certain Christian groups claimed that God was making his will known in the catastrophe. But also, perhaps even more important, because in the post-2001 international political climate and rhetoric, the dualistic paradigm of apocalyptic thinking and its corollary, the apocalyptic metaphors, have strongly come to the fore: light and darkness, truth and falsehood, order and disorder.

My sensitivity to detecting apocalyptic themes and images had also been heightened by the fact that five years ago I was asked to open up some vistas on the apocalyptic of hymns for a conference. The task proved extremely difficult, even though I did not attempt to present a systematic survey of a large body of hymns but rather to illustrate with some examples how and to what purposes apocalyptic vocabulary, metaphors and models of thinking are used. The present paper is mainly based on that material. I wish to emphasize that I am not presenting the results of a piece of research; my presentation should be seen as an essay, journalistic rather than scholarly.

### **Apocalypse in Jewish and Christian tradition**

In Christian eschatology, apocalypse represents one line of interpretation. The etymology of the word refers to 'removing a veil'. Even a brief look at the apocalyptic as a phenomenon in the history of religion shows the diversity of its origins, development, practical use and effect.

Apocalyptic is not an independent product of the Christian church, but has been adopted from Judaism and further developed into 'Christian' apocalyptic. Apocalyptic does not belong to mainstream Jewish religion. The Pharisees adopted new views of the last days and ages of the world, believing that their time would be the last, succeeded by the reign of God. The most intense eschatological orientation was found among the Essenes who expected an immediate advent of the Kingdom of God. Prophets such as Isaiah, Ezekiel and also Zechariah, contain apocalyptic elements, which were the inspiration for the world of ideas, concepts and words of the Christian apocalyptic. The Book of Daniel was given only the rank of 'writing' in the canon.

Apocalyptic themes occur in different places in the New Testament, in spite of the fact that the Revelation is the most important source. Apocalyptic is in fact a fairly vital ingredient of, and the source of many concepts in, the New Testament. After all, the Kingdom of God or Heaven was originally an apocalyptic concept in Judaism. This perspective opens up a really broad apoca-



lyptic horizon. It would make our daily prayer 'Thy kingdom come' apocalyptic as well!

The Christian apocalyptic undergoes three stages of development. Awaiting the return of the resurrected Christ, the prophets of the early Christian congregations started describing the parousia, the resurrection of the dead and the Judgement. At the second stage, interest was directed to the events preceding the parousia, making rich use of the Jewish apocalyptic tradition. Traces of this development are found in the Second Letter to the Thessalonians.

Eventually, Christian teaching aimed at an overall presentation of the last days. Mark's synoptic apocalypse in Chapter 13 is a skilful combination of Jewish and Christian apocalyptic, words of the Lord and prophecies from the Old Testament.

Interestingly, the apocalyptic material at this stage was not an attempt to stir up unhealthy ecstatic behavior, but rather to calm it down. Crucial is the new interpretation: "With the Lord a day is like a thousand years, and a thousand years are like a day."

The symbolic language of the Revelation of John has given scope to the imagination, which has been used creatively for a couple of millenia. It is necessary to remind that the Revelation speaks to its own time, and it is anchored in the national and political situation including the expectation of the parousia at the turn of the first century. It is not a chaotic fabric of confused visions, but a literary product with a goal. Apocalyptic did not end with the Revelation, but thrived in the apocalyptic literature outside the canon.

It is not possible to describe briefly the significance and manifold effects of the Revelation and the Christian apocalyptic in later history. It extends from the ever up-to-date Antichrists to art, music, poetry, films and the names of the rock bands. The value of the Revelation has been discussed from the very beginning until these days. The impending apocalypse was difficult to accept after some hundred years in a church that had settled in the world. Emperor Constantine gave reasons for making Christianity an official religion in 313. He said: "God's favour ... will constantly accompany our activities, guaranteeing public welfare." A church eagerly waiting for an immediate conclusion to history and the cosmos would never agree to such a deal: guarantee public welfare!

Neither Peter's 2. Letter, nor Constantine, nor eschatology frozen into dogma was capable of burying the apocalyptic: its patterns of thinking and vocabulary have repeatedly been re-introduced during the later centuries after astronomical phenomena, comets, plagues, disturbances and earthquakes, as after the Lisbon earthquake in 1755. It produced a hymn in Finland, sung even today:

stanza 4      Ja vaikka järkkäisikin maa  
                  ja tulva syöksähtäisi  
                  tai raunioita, kuolemaa

vain kaupungeista jäisi,  
niin järkkymättä kuitenkin  
jää muuri Herran kaupungin.  
Se kestää paikallansa.

The earth may be shaken / and floods rush in / or ruin and death / be the only  
remnants of towns, /

But unshaken remains / the wall of the City of God. / It stands in its place.

(Abraham Achrenius (1706-1769), *Virsi*kirja / Finnish Hymnal 1986, hymn 390)

Soon after the earthquake in Agadir, Marocco, in 1961, Artur Lundkvist wrote the poem 'Agadir' (Stockholm 1961) and it was revised by Anders Frostenson (\*1906) in 1970 in the Hymnal *71 Psalmer och visor* (Verbum, Stockholm 1972):  
Djupen sätter han i skälkning. / All vår säkerhet bryts ner som halmstrån. /  
Visar han sin makt över världen, / finns ej annan hjälp mot Gud än Gud. – He  
shakes the depths. / All our security is broken like a straw. / When he mani-  
fests his power over the world, / there is no other help against God than God  
himself.

I do not claim that every hymn written after a quake or an other diaster is apocalyptic, but it shows how easily these events are seen as *opera Dei*, and how they awake the need to react, one way or another.

The dual division of the world and life, with everything regarded as a struggle towards the last events, with observations of signs of the evil rule may form a basic model of faith without external trials and tribulations. This kind of religious thinking may contain features of the use of power, offering an explanation for one's personal life and the future of all mankind. Even elements of vengeance can be found in it. This kind of thinking contributes to the spiritual survival of someone feeling weak, discriminated against and powerless. Needless to say, it also easily fosters terrorism in its various forms.

### The apocalyptic in hymns

Separate words, metaphors and doxological hymns in the Revelation are quoted so frequently in hymns that it is a waste of time to pick examples from the huge material. Still, I will cite some examples from well-known hymns. In *Wachet auf, ruft uns die Stimme* the first stanza is clearly built on the parable of the ten bridesmaids (Matthew 25:1-13), emphasising the eschatological aspect of this ambiguous parable. By the second stanza, the parable starts overlapping with the vocabulary of the Revelation, which will eventually take over its imagery in the third stanza: "Now let all the heavens adore Thee, / and men and angels sing before Thee, / with harp and cymbal's clearest tone; / Of one pearl each shining portal / where we are with the choir immortal / of angels round the dazzling throne".

Perhaps not only in my imagination Philipp Nicolai (1556-1608) has been apocalyptically disposed when writing the meditation *Joyful Mirror of the Eternal Life* (Frewden-Spiegel dess ewigen Lebens), including this hymn, after the two years when the plague was raging in Westphalia at the end of the 16<sup>th</sup> century. He was witnessing the apocalyptic afflictions, the “cups of God’s wrath”. This gave the singers of the hymn at the time a preconception, even though these afflictions were not described in the hymn. This hymn was a kind of representative of the situational apocalypse of its time. Its present place among the hymns of the advent and the end of the church year makes it like any hymn dealing with the arrival of Christ, and the joy of the congregation and future praise, operating on the imagery of the biblical parables and the Revelation.

Another well-known hymn from the 19<sup>th</sup> century, *For All the Saints* by William Walsham How (1823-1897), shows again the typical use of the Revelation:

But lo, there breaks a yet more glorious day;  
the saints triumphant rise in bright array;  
the King of Glory passes on his way.  
Alleluia.

From earth’s wide bounds, from ocean’s farthest coast,  
Through gates of pearl streams in the countless host,  
Singing to Father, Son, and Holy Ghost.  
Alleluia.

And finally a third example. The Bible was re-discovered for the hymns in Sweden some decades ago. The interim collection called *Psalmers och visor 76* (Hymns and songs 76, Verbum, Lund 1976, hymn 750) includes a hymn with its text almost direct from the Revelation, Chapter 7:12-17. The heading of the section where the hymn is found is *Bibelvisor*, Bible songs.

Amen! Praise and glory and wisdom and thanks and honour  
and power and strength be to our God and the Lamb...

These examples illuminate several things. The most common way of utilizing ideas and texts associated with the apocalyptic is the use of separate words, metaphors and fragments of hymn torn out of their context. If, however, the starting point is that the apocalyptic elements should be truly present in the hymn itself – although possibly not in their entirety – the quotation technique hardly merits the name apocalyptic.

Doxologies or quotations are taken from the Revelation with no contextual link, in the last case with the big, frightening decisions. In the hymn the earth is not shaking, the sun is not darkening, the moon is not blood-coloured, the stars do not fall, the sky does not disappear as described in the context surrounding

the doxology. No, we are told that we shall never again hunger, never again thirst, the sun will not beat upon us, nor any scorching heat. Why is the “biblical” song not concerned with the whole apocalyptic picture, but only the wonderful promises and heavenly hymns?

### Apocalypse in modern use

Anders Frostenson, translating old Latin texts for the Swedish hymnal, has made a highly personal, creative and modern contribution on the basis of the late 6<sup>th</sup> century *Salve festa dies*, originally by Fortunatus. The title of the hymn is *Dagarnas dag, o uppståndelse*:

stanza 2      Skogarna, fälten för hans skull sig kläder i grönska.  
                   Honom, som öppnade djupen och vandrar bland stjärnor,  
                   lovsjunger städerna, ljuset och luften och havet.  
                   Han som blev fäst vid ett kors är nu världssalltets Herre.  
                   Allt som blev skapat kring honom förenas i lovsång.

Woods, fields wearing green because of Him.  
 He who opened the depths, now wandering among stars,  
 is praised by towns, light, air and sea.  
 He who was crucified is now the Lord of the Universe.  
 All Creation around Him unites in praise.

(Fortunatus/Frostenson, *Dagarnas dag, o uppståndelse*. Psalmer och visor. Tillägg till Den svenska psalmboken. Del 1:2. LiberFörlag, Stockholm 1975)

The apocalyptic vocabulary sounds as if it came through distancing. The connection is produced by a couple of loaded words such as ‘stars’, ‘sea’ and ‘light’. Perhaps they function more as allusions.

Anders Frostenson’s hymn *Sol och jord och luft och hav, The sun and the earth and the air and the sea* describes our dependence on the elements of life, and emphasises the unity of Creation. The world shows the mirror image of God, the mark he made. Every stanza concludes in the same way, with a quotation from the Revelation: “Do not harm the land or the sea or the trees.” Only those familiar with the Bible will remember that this angel carrying the Seal of God also calls out “until we put a seal on the foreheads of the servants of our God”. Without the original context, the quotation assumes a new function in its new context, an ecological *memento* or *imperative*.

(Frostenson, *Sol och jord och luft och hav*. Psalmer och visor. Tilläg till Den svenska psalmboken. Del 1:2. LiberFörlag, Stockholm 1975).

A significant contribution to the survey of our subject is two hymns by Eyvind Skeie (\* 1947).

Snart river dine hender / det siste tunge forheng bort. / Kyrie eleison. /  
Du og bare du er Gud. / Miskunn deg over alle.

Soon your hands will tear off / the last heavy curtain. / Kyrie eleison. /  
You and only you are God. / Have mercy on all of us.

--

Snart kaster dine øyne / en guddoms lysglans over oss. / Kyrie...

Soon your eyes will cast / the brightness of your light divine on us. /  
Kyrie...

--

Snart tier våre stemmer. / Snart priser vi din herlighet. / Kyrie...

Soon our voices will fall silent. / Soon we will praise your glory. /  
Kyrie...

--

Snart kommer Kristus til oss / og sprenger tid og rom og grav. / Kyrie  
eleison. / Du og bare du er Gud. / Da løfter du oss alle.

Soon Christ will come to us / overriding time, place and the grave. /  
Kyrie eleison. /

You and only you are God. / You will raise us all.

(Eyvind Skeie, *Snart river dine hender*. Norsk salmebok. Forslag til felles salmebok for Den norske kirke. Norges offentlige utredningaer 1981:40. Universitetsforlaget 1981)

The opening metaphor takes us straight to the etymology of the word apocalypse. The veil – here *the last heavy curtain* – is drawn aside, the secrets revealed. The first word *snart*, ‘soon’ in every stanza is also significant, sounding an echo of the Revelation: “Behold, I am coming soon!” The confession of God’s omnipotence is repeated in every stanza, as well as the liturgically ceremonial *Kyrie eleison* in Greek and Norwegian. The minimal, elliptic language does not contain direct references to apocalyptic, but the singer is given enough clues to be able to make the connection.

Eyvind Skeie’s second “apocalyptic” hymn has been translated into many languages.

stanza 1      En dag skal Herrens skaperdrømmer møte  
Den jord som slektens ondskap har lagt øde.  
Og det er Dommens dag.  
Hvert kne seg bøye!  
All ære til vår Skaper i det høye!

One day the perfect dream that God instated  
shall meet the wasteland malice has created.  
And that is judgement day.  
Each knee is bending!  
All honor to our maker we are sending!

(English translation, Gerald Thorson, 1984, in *Laudamus*, LWF)

(Eyvind Skeie, *En dag skall Herrens skaperdrømmer møte. Norsk salmebok. Forslag til felles salmebok for Den norske kirke. Norges offentlige utredningar 1981:40. Universitetsforlag 1981*)

The vocabulary is not as suggestive or cryptic as above, but quite clear about the last things in the Revelation, even downright chronological. Here the expression of time is not 'soon', but 'one day'. The beginning of the hymn can be seen as the state of the world after an ecological collapse: the wicked ways of mankind have devastated the land. The whole world resounds with lament. But the prospect of hope appears in the middle of things. The days of doom and wrath of the previous stanzas turn into the day of Christ. The final act of history is conveyed in fairly traditional images.

So I do not actually know how "apocalyptic" this hymn is, because it is a standard account or teaching of eschatology, but at the same time introducing the distress as part of the end of time. It is not a mere fragment or quotation of the Revelation, but an attempt to tell "the whole story".

## Coda

After these few and random examples I am not in a position to say if our hymnals contain a lot of apocalyptic elements and how they are used. The answer also depends on our view of the apocalyptic. Does it entail a vision of the death struggle of the dualistic world, and the cosmic last things? Or are we entitled to recognize as sufficiently apocalyptic a borrowed word or concept or a doxological fragment from the Revelation?

While neither the Gospels nor other parts of the New Testament offer much material for describing the conditions after death, the Revelation of John comes to the rescue. However, falling stars, seas turning into dead people's blood, the wicked suffering in fire and sulphurous vapours, and other atrocities are mostly omitted in our hymnals, I guesstimate. This leaves only a basic eschatological formula, a stripped-down version of apocalyptic imagery. We rather take and accept the music of praise and the images of heaven in the Revelation. This opens a wider discussion about using the Bible in hymns.

Personally, however, I do not want to encourage churches or hymn-writers to resuscitate the apocalyptic in the name of faithfulness to Bible or for other reasons. The concept of the apocalyptic should be seen and studied from many angles, also as a form of using and exercising power. Theologically, we should clarify what we really mean when we use apocalyptic vocabulary and patterns of thinking.

## Markku Kilpiö

### ... den letzten schweren Vorhang zur Seite ziehen: apokalyptische Züge im Kirchenlied

Nur wenige Wochen nach der Tsunami-Katastrophe am zweiten Weihnachtstag besuchte ich zum ersten Mal die Homepage der Hymnologischen Gesellschaft in den Vereinigten Staaten und Kanada (The Hymn Society in the United States and Canada). Unter der Überschrift News and Views gelangte man zur Datei Hymn Texts. Zu meiner großen Überraschung stieß ich auf vier Kirchenlieder, die nur wenige Tage nach dem Tsunami vom zweiten Weihnachtstag entstanden waren. Am schnellsten war Andrew Pratt mit zwei Texten gewesen. Noch vor dem Jahreswechsel kamen vom gleichen Verfasser noch ein dritter Text sowie von Mike Sanderson ein Text betitelt Tsunami, Holy Innocents and Holocaust Memorial Day.

Voll Staunen und Bewunderung ob dieser schnellen Reaktion und Produktivität studierte ich die Texte genau, um herauszufinden, mit welcher Grundeinstellung die Verfasser auf dieses Ereignis, das die ganze Welt erschütterte, reagierten, welche Botschaft sie mit ihren Liedern vermitteln wollten. Sollten an der Katastrophe schuldige Sünder gesucht werden? Würden in ihnen apokalyptische Bilder aufgerollt, in denen das Meer eine wichtige Metapher darstellte?

Ich konnte jedoch nichts dergleichen entdecken – im Gegenteil. Im ersten Kirchenlied, das zwei Tage nach dem Tsunami entstand, versuchte Andrew Pratt gar nicht erst das Geschehene „zu erklären“ und auch nicht das Problem der Theodizee zu lösen: *Wir können Gottes Wege nicht verstehen - vor der Ewigkeit.* Und wenige Tage später in einem anderen Lied:

If God is there, what sort of God  
would watch these people die,

would see young babies swept away  
and still ignore their cry?

We haven't found the answer yet

To cosmic suffering:

We cry to God, our trust remains

although faith cannot sing.

Gebe es Gott, was für ein Gott

beobachtete das Sterben dieser  
Menschen,

sehe kleine Kinder davontreiben  
ohne sich um ihr Schreien zu scheren?

Noch haben wir keine Antwort  
gefunden

auf das kosmische Leiden.

Wir rufen zu Gott, unser Vertrauen  
bleibt

obwohl der Glaube nicht singen kann.

(Andrew Pratt, Tsunami, two hymns on the home page of HSUSC, 27 Dec & 28 Dec 2004)

Auch Mike Sanderson geht im Refrain seines Liedes auf das Problem der Theozie ein und stellt als „Antwort“ eine Reihe von Fragen:

Where was their God then?	Wo war ihr Gott damals?
What words can explain?	Was können Worte erklären?
Does their God still love them?	Liebt ihr Gott sie noch?
Who will share the pain?	Wer wird den Schmerz teilen?

(Mike Sandersson, Tsunami, Holy Innocents and Holocaust Memorial Day, home page of HSUSC, 30 Dec 2004)

In diesen Liedern steckt eine tiefgehende pastorale Einstellung, sie bieten keine billigen Lösungen, sondern versetzen sich in die Lage des leidenden Menschen und stellen sich neben ihn.

Aber warum vermutete ich in diesen Liedern apokalyptische Bilder? Zum Teil deshalb, weil gewisse christliche Kreise bald nach dem Tsunami behaupteten, Gott würde in der Katastrophe seinen Willen zeigen. Aber vielleicht noch mehr deshalb, weil nach 2001 im internationalen politischen Klima und Sprachgebrauch das dualistische Paradigma und mit ihm apokalyptische Sprachbilder stark in Mode gekommen sind: Licht und Finsternis, Wahrheit und Lüge, Ordnung und Unordnung.

Für die Wahrnehmung apokalyptischer Bilder und Themen war ich auch dadurch sensibilisiert, dass ich vor fünf Jahren Gelegenheit hatte, für eine Konferenz einige Aspekte von Apokalyptik in Kirchenliedern aufzuzeigen. Diese Aufgabe erwies sich als außerordentlich schwierig, obwohl ich gar nicht erst versuchte, das umfangreiche hymnologische Material vollständig aufzuarbeiten, sondern nur anhand einiger ausgewählter Beispiele beleuchten wollte, auf welche Weise und zu welchen Zwecken apokalyptische Begriffe, Metaphern und Denkmodelle verwendet werden. Auch dieser Vortrag basiert zum Teil auf diesem Material. Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass es sich hier weniger um die Darbringung streng wissenschaftliche Ergebnisse handelt, als vielmehr um eine Annäherung in Form eines journalistischen Essays.

### **Die Apokalyptik in der jüdischen und christlichen Tradition**

In der christlichen Eschatologie stellt die Apokalyptik eine Deutungstradition dar. Der etymologische Worthintergrund deutet auf das „Wegziehen eines Vorhangs“ hin. Der die Geheimnisse verbergende Vorhang wird zur Seite gezogen. Schon ein kurzer Blick auf die Apokalyptik als religionsgeschichtliches Phänomen offenbart, wie vielfältig und vielschichtig ihre Entstehung, Entwicklung, ihr Gebrauch und ihre Wirkung sind.

Die Apokalyptik ist kein eigenständiges Produkt der christlichen Kirche, sondern wurde vom Judentum übernommen und zu einer „christlichen“ Apokalyptik weiterentwickelt. Die Apokalyptik gehörte nicht zum Mainstream des jüdischen Glaubens. Die Pharisäer übernahmen neue Vorstellungen über



die Endzeit und die verschiedenen Zeitalter und wähten sich selbst im letzten Zeitalter, nach dem schließlich das Reich Gottes anbrechen würde. Die schärfste eschatologische Orientierung hatten die Essener, die den unmittelbaren Anbruch des Reiches Gottes erwarteten. In den Büchern Jesaja, Hesekiel und Sacharja gibt es apokalyptische Elemente, die in der christlichen Apokalyptik ihren Niederschlag gefunden haben.

Apokalyptische Themen findet man an mehreren Stellen im Neuen Testament, auch wenn natürlich die Offenbarung des Johannes die wichtigste Quelle ist. Im Grunde genommen ist die Apokalyptik ein sehr zentrales Element und Quelle zahlreicher neutestamentlicher Begriffe. So war beispielsweise das Reich Gottes oder das Himmelreich ursprünglich ein Begriff der jüdischen Apokalyptik. Dies eröffnet wahrhaft weitreichende apokalyptische Ausblicke. Dann wäre etwa auch die Bitte „dein Reich komme“ im Vater Unser apokalyptisch.

Die Entwicklung der christlichen Apokalyptik durchlief drei Phasen. In Erwartung der Wiederkunft des auferstandenen Christus fingen die Lehrer der Urgemeinden an, die Parusie und die Auferstehung der Toten und das jüngste Gericht in lebendigen Farben zu schildern. In einer zweiten Phase richtete sich das Interesse auf die Ereignisse vor dem Eintreffen der Parusie, wobei man reichhaltigen Gebrauch von der jüdischen Apokalyptik machen konnte. Spuren dieser Phase findet man im zweiten Brief an die Thessalonicher.

Schließlich bemühte sich das christliche Dogma um eine Gesamtdarstellung der Endzeitereignisse. Die synoptische Apokalypse im 13. Kapitel des Markus-Evangeliums verknüpft gekonnt jüdische und christliche Apokalyptik, Worte des Herrn und alttestamentliche Prophetie.

Interessant ist die Tatsache, dass mit dem apokalyptischen Material dieser Zeit keineswegs versucht wurde, einen ungesunden Fanatismus zu schüren, sondern vielmehr besänftigend auf diesen zu wirken. Entscheidend ist die neue Auslegung: „Ein Tag ist vor dem Herrn wie tausend Jahre und tausend Jahre sind wie ein Tag.“ (2. Petr. 3,8).

Die verhüllende Symbolsprache der Offenbarung des Johannes hat der Phantasie Auftrieb gegeben, die dann zwei Tausend Jahre lang kreativ genutzt wurde. Es ist nötig daran zu erinnern, dass die Offenbarung zu den Menschen ihrer Zeit spricht, dass sie in einer bestimmten gesellschaftlichen und politischen Situation verankert ist, aber damit kurz vor der ersten Jahrhundertwende die Naherwartung der Parusie verbindet. Sie ist kein wildes Geflecht verwirrter Visionen, sondern ein literarisches Produkt mit einem bewussten Anliegen. Die Apokalypse findet mit dem Buch der Offenbarung nicht ihren Abschluss, sondern setzt sich in Schriften, die außerhalb des neutestamentlichen Kanons verblieben sind, fort.

Die Bedeutung des Buchs der Offenbarung und der christlichen Apokalyptik nebst ihrer vielfältigen späteren Wirkungsgeschichte kann nicht in Kürze dargestellt werden. Sie erstreckt sich von dem immer wieder aktuell gedeuteten Antichristus bis hin zur bildenden Kunst, zur Musik, zur Lyrik, zum Film und

zu Namen der Rockmusik. Über den Wert der Offenbarung hat es von Anfang an bis zum heutigen Tag Auseinandersetzungen gegeben.

Weder der zweite Petrusbrief noch Konstantin noch die zum Dogma erstarrte Eschatologie konnten die Apokalyptik zu Grabe tragen: Ihre Denkmotive und ihr Vokabular sind in späteren Jahrhunderten in Zeiten der Bedrohung erneut in Gebrauch gekommen, bei Himmelsphänomenen, oder bei Seuchen und Erdbeben, wie etwa bei dem Erdbeben von Lissabon, das in Finnland der Anlass für die Entstehung eines Kirchenliedes war, das noch heute gesungen wird:

Strophe 4    Ja vaikka järkkysikin maa  
               ja tulva syöksähtäisi  
               tai raunioita, kuolemaa  
               vain kaupungeista jäisi,  
               niin järkkymättä kuitenkin  
               jää muuri Herran kaupungin.  
               Se kestää paikallansa.

Und wenn auch das Land bebte  
 und die Flut hereinbräche  
 oder Ruinen, Tod  
 nur von den Städten blieben,  
 so bliebe doch unerschüttert  
 die Mauer der Stadt des Herrn.  
 Sie bleibt bestehen an ihrem Ort.

(Abraham Achrenius 1706-1769, Gesangbuch von 1986, Lied 390)

Schon bald nach dem Erdbeben von Agadir, Marokko, 1961 schrieb Artur Lundkvist das Gedicht ‚Agadir‘ (Stockholm 1961), das 1970 von Anders Frostenson (geb. 1906) für die Sammlung *71 Psalmer och visor* (Verbum, Stockholm 1972) bearbeitet wurde:

Djupen sätter han i skälkning. / All vår säkerhet bryts ner som  
 halmstrån. / Visar han sin makt över världen, / finns ej annan  
 hjälp mot Gud än Gud. –  
 Die Tiefen versetzt er in Erschütterung. / All unsere Sicherheit  
 zerbricht wie Stroh. / Zeigt er seine Macht über die Welt, / gibt es  
 keine andere Hilfe gegen Gott als Gott.

Ich behaupte nicht, dass jedes nach einem Erdbeben oder einer sonstigen Katastrophe entstandene Kirchenlied apokalyptisch wäre, aber das Phänomen zeigt doch, wie leicht dergleichen Ereignisse als *opera Dei* (als Werke Gottes = Journalistenslang für Naturkatastrophen) gesehen werden und wie sehr sie das Bedürfnis wecken so oder so zu reagieren.

Die Zweiteilung von Welt und Leben, wo alles als Kampf im Angesicht der Endereignisse gesehen wird, und das genaue Achten auf die Zeichen des Bösen

können zu einem Grundmuster des Glaubens werden. Religiöses Denken dieser Art kann Elemente des Machtgebrauchs enthalten, während es sowohl für das persönliche Leben des Einzelnen als auch für die Zukunft der ganzen Menschheit eine Erklärung anbietet. Sogar Ingredienzien der Rache können dazugehören. Diese Art des Denkens hilft beim psychischen Überleben, wenn sich der Mensch schwach, unterdrückt und machtlos fühlt. Überflüssig zu sagen, dass eine solche Denkweise auch zum Nährboden für alle Art von Terrorismus werden kann.

### Apokalyptik in Kirchenliedern

Einzelne Wörter, Metaphern und doxologische Hymnen aus der Offenbarung werden so häufig in Kirchenliedern zitiert, dass es Zeitverschwendung wäre, aus diesem gewaltigen Material Beispiele auszuwählen. Trotzdem möchte ich zwei sehr bekannte Kirchenlieder zitieren. Im Lied *Wachet auf, ruft uns die Stimme* ist die erste Strophe klar auf dem Gleichnis von den zehn Jungfrauen (Matth. 25, 1-13) aufgebaut und betont dabei den eschatologischen Aspekt dieses vieldeutigen Gleichnisses. In der zweiten Strophe gesellt sich neben das Gleichnis die Begrifflichkeit der Offenbarung, um dann in der dritten Strophe vollständig die Bildsprache zu übernehmen:

Strophe 3      Gloria sei dir gesungen  
                  Mit Menschen- und mit Engelzungen,  
                  mit Harfen und mit Zimbeln schön.  
                  Von zwölf Perlen sind die Tore  
                  An deiner Stadt; wir stehn im Chore  
                  Der Engel hoch um deinen Thron.  
                  Kein Aug hat je gespürt,  
                  kein Ohr hat mehr gehört  
                  solche Freude.  
                  Des jauchzen wir  
                  Und singen dir  
                  Das Halleluja für und für.

Wäre es möglich, dass Philipp Nicolai (1556-1608) „apokalyptisch orientiert“ gewesen wäre, als er die Meditation *Frewden-Spiegel dess ewigen Lebens* und dieses Lied schrieb, als die Pest schon zwei Jahre in Westfalen gewütet hatte? Er hatte um sich herum die apokalyptischen Bedrängnisse, die „Kelche des Zornes Gottes“ gesehen. Das gab den Benutzern des Liedes ein Vorverständnis an die Hand, auch wenn diese Plagen im Lied selbst gar nicht geschildert werden. Das Lied repräsentiert eine Art aktualisierte Apokalyptik seiner Entstehungszeit. Wenn es heute meistens unter den Liedern zum Advent oder zum Ende des Kirchenjahrs eingeordnet wird, bleibt es ohne den Resonanzboden seiner Entstehungssituation wie jedes andere Kirchenlied, das mit Gleichnissen und der

Metaphorik des Offenbarungsbuches operiert und von der Wiederkunft Christi und der Freude seiner Gemeinde sowie dem zukünftigen Lobpreis erzählt.

Ein weiteres Beispiel, ein allen bekanntes Kirchenlied aus dem 19. Jahrhundert, *For All the Saints* von William Walsham How (1823-1897), zeigt erneut eine typische Verwendung der Offenbarung:

But lo, there breaks a yet more glorious day;  
the saints triumphant rise in bright array;  
the King of Glory passes on his way.  
Alleluia.

From earth's wide bounds, from ocean's farthest coast,  
Through gates of pearl streams in the countless host,  
Singing to Father, Son, and Holy Ghost.  
Alleluia.

Und zum Schluss noch ein drittes Beispiel. Vor einigen Jahrzehnten begann man in Schweden damit Bibeltexte direkt als Kirchenlieder einzusetzen. In der Sammlung *Psalmer och visor 76* (Kirchenlieder und Gesänge 76, Verbum, Lund 1976, Lied 750) gibt es ein Lied, dessen Text fast wörtlich dem Buch der Offenbarung, Kapitel 7, 12-17 entnommen ist.

Amen! Lobpreis und Herrlichkeit und Weisheit und Dank und Ehre und Kraft und Stärke seien unserem Gott immer und ewig. Amen!...

Diese Beispiele beleuchten mehrere Dinge. In der Regel werden im Rahmen der Apokalyptik entstandene Denkweisen und Texte in der Weise genutzt, dass einzelne Wörter, Metaphern und aus dem Textzusammenhang gerissene Liedbruchstücke verwendet werden. Nimmt man jedoch als Ausgangspunkt an, dass apokalyptische Elemente im Lied präsent sind – wenngleich auch nicht in ihrer ganzen Vollständigkeit – dann verdient diese Zitieretechnik schwerlich die Bezeichnung Apokalyptik.

Doxologien und andere Zitate sind der Offenbarung ohne ihren kontextuellen Zusammenhang entliehen. Hier bebzt die Erde nicht, die Sonne verfinstert sich nicht, der Mond wird nicht zu Blut und die Sterne fallen nicht herunter. Das „biblische“ Kirchenlied enthält lediglich wunderbare Versprechungen und himmlische Hymnen.

### Die Apokalyptik im modernen Gebrauch

Anders Frostenson leistete mit seinen Übersetzungen alter lateinischer Texte einen besonderen schöpferischen, modernisierenden Beitrag. Das Beispiellied ist *Salve festa dies* von Fortunatus, betitelt *Dagarnas dag, o uppståndelse* (Tag der Tage, oh Auferstehung)

Strophe 2. Skogarna, fälten för hans skull sig kläder i grönska.  
 Honom, som öppnade djupen och vandrar bland stjärnor,  
 lovsjunger städerna, ljuset och luften och havet.  
 Han som blev fäst vid ett kors är nu världsalltets Herre.  
 Allt som blev skapat kring honom förenas i lovsång.

Wälder, Felder kleiden sich grün um seinetwillen.  
 Ihn, der die Tiefen öffnete und zwischen den Sternen wandert  
 lobpreisen die Städte, das Licht und die Luft und das Meer.  
 Er, der ans Kreuz gehängt wurde, ist jetzt der Herr des  
 Universums.  
 Alle Kreatur vereint sich um ihn in Lobgesang.

(Fortunatus/Frostenson, Dagarnas dag, o uppståndelse. Psalmer och visor. Tillägg till Den svenska psalmboken. Del 1:2. LiberFörlag, Stockholm 1975)

Die Apokalyptik ist hier schon in weite Ferne gerückt. Die Verbindung entsteht durch einige wenige geladene Wörter wie ‚Sterne‘, ‚Meer‘ und ‚Licht‘. Vielleicht fungieren sie auch eher noch als Allusionen.

Das Kirchenlied *Sol och jord och luft och hav* (Sonne und Erde und Luft und Meer) von Anders Frostenson, beschreibt unsere Abhängigkeit von den Elementen des Lebens und betont die Zusammengehörigkeit der Schöpfung. Jede Strophe endet gleich, mit einem Zitat aus der Offenbarung des Johannes: „Tut der Erde und dem Meer und den Bäumen keinen Schaden“ (Offb. 7,3a). Bibelfeste Leser wissen, dass der Ruf des Engels weitergeht: „bis wir versiegeln die Knechte unseres Gottes an ihren Stirnen“ (Offb. 7,3b). Ohne Kontext bekommt das Zitat eine neue Funktion. Es wird zu einem ökologischen *Memento* oder *Imperativo*.

(Frostenson, Sol och jord och luft och hav. Psalmer och visor. Tillägg till Den svenska psalmboken. Del 1:2. LiberFörlag, Stockholm 1975).

Einen bedeutenden Beitrag für einen Überblick über unser Thema leisten zwei Lieder von Eyvind Skeie (geb. 1947).

Snart river dine hender / det siste tunge forheng bort. / Kyrie eleison. /  
 Du og bare du er Gud. / Miskunn deg over alle.

Bald reißen deine Hände / den letzten schweren Vorhang weg. /Kyrie eleison.  
 / Du und allein du bist Gott . / Erbarme dich unser aller.

--

Snart kaster dine øyne / en guddoms lysglans over oss. / Kyrie...

Bald werfen deine Augen / den Glanz des göttlichen Lichts über uns. /  
 Kyrie...

--

Snart tier våre stemmer. / Snart priser vi din herlighet. / Kyrie...

Bald schweigen unsere Stimmen. / Bald preisen wir deine Herrlichkeit. / Kyrie...

--

Snart kommer Kristus til oss / og sprenger tid og rom og grav. / Kyrie eleison. / Du og bare du er Gud. / Da løfter du oss alle.

Bald kommt Christus zu uns / und sprengt Zeit und Ort und Grab. / Kyrie eleison.

Du und allein du bist Gott. / Du erweckst uns alle.

(Eyvind Skeie, Snart river dine hender. Norsk salmebok. Forslag til felles salmebok for Den norske kirke. Norges offentlige utredningaer 1981:40. Universitetsforlaget 1981)

Schon die Einleitungsmetapher führt uns mitten in die Etymologie des Wortes Apokalpytik, auf die ich am Anfang verwiesen habe. Das Tuch – hier der letzte schwere Vorhang – wird gelüftet, die Geheimnisse werden offenbar. Das erste Wort *snart* (bald) zu Beginn einer jeden Strophe ist ebenfalls bedeutsam. In ihm schwingt wie ein Echo das Wort aus der Offenbarung mit: „Siehe, ich komme bald!“ (Offb. 22,12a) Das Bekenntnis der Allmacht Gottes wird in jeder Strophe wiederholt, wie auch das liturgisch feierliche Kyrie eleison auf Griechisch und Norwegisch. Die minimalistische, eliptische Sprache enthält keine direkten Hinweise auf die Apokalpytik, aber dem Sänger werden genügend Andeutungen für eine solche Assoziation gemacht.

Ein weiteres „apokalyptisches“ Kirchenlied von Eyvind Skeie wurde in viele Sprachen übersetzt.

Strophe 1    En dag skal Herrens skaperdrømmer møte  
               Den jord som slektens ondskap har lagt øde.  
               Og det er Dommens dag.  
               Hvert kne seg bøye!  
               All ære til vår Skaper i det høye!

Eines Tages werden die Schöpfungsträume Gottes der Erde  
 begegnen,  
 welche die Bosheit der Menschen öde gemacht hat.  
 Und es ist der Tag des Gerichts.  
 Jeder beuge seine Knie!  
 All Ehre sei unserem Schöpfer in der Höhe!

(Eyvind Skeie, En dag skall Herrens skaperdrømmer møte. Norsk salmebok. Forslag til felles salmebok for Den norske kirke. Norges offentlige utredningar 1981:40. Universitetsforlaget 1981)

Das Vokabular ist nicht so sehr voller Anspielungen oder kryptisch wie im vorherigen Lied, sondern beschreibt vielmehr deutlich, geradezu chronologisch die Geschehnisse im Buch der Offenbarung. Jetzt lautet die Zeitbestimmung nicht mehr ‚bald‘, sondern ‚eines Tages‘ (En dag). Der Anfang des Liedes lässt sich auch als Beschreibung des Zustandes nach einer ökologischen Katastrophe verstehen: Die Bosheit der Menschheit hat die Erde zur Wüste gemacht. Überall auf der Welt sind Klagen zu hören. Aber inmitten all dessen erscheint der Ausblick der Hoffnung. Die Tage des Gerichts und des Zorns der vorangegangenen Strophen werden zum Tag Christi. Es sind ziemlich traditionelle Bilder, mit denen das Ende der Geschichte beschrieben wird. Aber das Außergewöhnliche ist hier, dass die Not bei der Schilderung des Endes der Zeiten mit aufgenommen ist. Das Lied enthält nicht nur Bruchstücke oder Zitate aus dem Buch der Offenbarung, sondern versucht, die ganze Geschichte zu erzählen.

### **Coda**

Nach diesen wenigen Beispielen wage ich nicht zu sagen, ob unsere Gesangsbücher apokalyptische Elemente enthalten und wie sie verwendet werden. Die Antwort hängt auch davon ab, was wir unter Apokalyptik verstehen. Enthält sie die Vision des Todeskampfes einer dualistischen Welt oder ist für uns Apokalyptik bereits ein entliehenes Wort, ein Begriff oder ein doxologisches Fragment aus der Offenbarung?

Wo die Evangelien und die anderen Bücher des Neuen Testaments nur wenig Material für die Beschreibung des Zustands nach dem Tod bieten, kommt die Offenbarung des Johannes zu Hilfe. Die darin geschilderten Schrecken werden übergangen, und übrig bleibt das eschatologische Grundmuster. Wir halten uns lieber an den Lobpreis und die Schilderungen des Himmels. Hier bietet sich die Gelegenheit zu einer breiteren Diskussion über den Gebrauch der Bibel in Kirchenliedern.

Mir liegt jedoch ferne, Kirchen oder Kirchenliedautoren dazu zu ermutigen, die Apokalyptik um der Bibeltreue willen oder weil sie zur kirchlichen Tradition gehört neu zu beleben. Die Denkmodelle der Apokalyptik sollten aus vielen Blickwinkeln betrachtet und untersucht werden, auch als eine Form des Machtgebrauchs. Als Theologen sollten wir uns klarzumachen versuchen, was wir wirklich meinen, wenn wir apokalyptische Begriffe und Denkweisen benutzen.

Übersetzung von Klaus-Jürgen Trabant





**Andreas Marti**

## **Heute die Lieder von gestern singen**

### **1 Vorbemerkung**

Das Kirchenlied als Medium religiöser Kommunikation – so habe ich meine hymnologische Einführungsvorlesung an der Universität genannt, und so möchte ich auch den Gegenstand der Hymnologie verstehen. Das bedeutet, dass die Hymnologie sich stärker als in früheren Zeiten nicht nur mit Gestalt und Gehalt des Kirchenliedes zu beschäftigen hat, sondern auch mit seiner Wirkung, seiner Funktion, seiner Rezeption. In diesem Jahr habe ich bereits an zwei Tagungen in Mainz und in Luzern Gedanken zu diesem Thema formuliert; hier möchte ich sie wieder aufnehmen und weiter auszubauen versuchen.

### **2 Etwas Statistik zur Einstimmung**

Seit November 1998 singen die Deutschschweizer Reformierten und Römisch-Katholiken aus ihren neuen Gesangbüchern. In der reformierten Kirche Köniz bei Bern, in der ich den Orgel- und Kantorendienst versehe, habe ich seither eine Statistik über die gesungenen Stücke aus dem neuen Gesangbuch geführt. Sie ist vielleicht im Einzelnen nicht hundertprozentig zuverlässig, aber in der Tendenz nach nunmehr fast sieben Jahren einigermaßen aussagekräftig, und zwar wohl nicht nur gerade für diese Kirche: Die drei Pfarrer und die eine Pfarrerin unterscheiden sich in ihrer Liedauswahl durchaus und repräsentieren unterschiedliche Arten des Umgangs mit dem Gesangbuch.

Nun lässt sich solch eine Statistik nicht nur durch simples Addieren auswerten. Einige Lieder und Gesänge kommen durch ihre besondere liturgische Stellung oder aus anderen Gründen fast von selbst auf hohe Zahlen, so dass ich nicht absolute Spitzenreiter unkommentiert präsentieren kann, sondern verschiedene Kategorien gesondert behandle. Es geht immer um Lieder und Gesänge, die in der beobachteten Zeit zehnmal und häufiger gesungen wurden.

„Heute“ und „Gestern“ steht im Titel meiner Überlegungen. Die Abgrenzung ist nicht ganz einfach. Wann fängt „heute“ an? Ich will dazu jetzt einmal Texte aus dem 20. Jahrhundert zählen, die uns nicht schon in den ersten Zeilen einen historischen Abstand spüren lassen. Was aber ist mit deutschen Psalmliedern auf die Melodien des Genfer Psalters, die seit Jahrhunderten immer wieder überarbeitet wurden damit Gestriges ebenso wie Heutiges enthalten? Das wird fallweise entschieden werden müssen. Was ist mit Gesängen aus Taizé, die zwar vielleicht unveränderte lateinische Psalmverse

verwenden, aber in ihrer Art und Funktion alles andere als von gestern sind? Schlagen wir sie deshalb einmal dem „Heute“ zu.

Nach den methodischen Präliminarien und notwendigen Verunsicherungen nun zur Sache: Ich habe zunächst jene Titel aussortiert, die an bestimmte liturgische Situationen geknüpft sind – Taufe, Abendmahl, Gemeindeakklationen, Gottesdienstschluss – oder überwiegend an Trauerfeiern und Hochzeiten gesungen werden. Ebenfalls gesondert behandelt werden jene Lieder, die wir von Zeit zu Zeit als Monatslieder verwenden und die deshalb automatisch auf höhere Zahlen kommen. So bleiben 27 „polyvalente“ Stücke übrig, von denen ich 15 dem „Heute“, 12 dem „Gestern“ zurechne. 14 der ab und zu als Monatslieder verwendeten Titel wurden auch sonst verschiedentlich gewählt, so dass sie die „Spitzenreiter“-Limite erreichen. Von ihnen sind 10 neuere und nur 4 traditionelle. Die bei Taufe und Abendmahl meist gebrauchten Lieder stammen alle aus neuerer Zeit (die „Sanctus“-Gesänge nicht eingerechnet), die Gesänge zum Gottesdienstschluss verteilen sich gleichmäßig auf beide Kategorien.

Diese Dominanz des „Heute“ wird etwas überdeckt durch die ausgesprochen traditionelle Ausrichtung des bei Trauerfeiern und Hochzeiten gesungenen Repertoires. Von den 14 meistgesungenen Liedern sind dort nur gerade deren zwei neueren Datums. Absolute Spitzenreiter sind *Großer Gott, wir loben dich* (meist an Trauerfeiern gesungen – zum Entsetzen einer meiner österreichischen Studentinnen) und *So nimm denn meine Hände*. Nebenbei bemerkt: Dieser signifikante Unterschied im Repertoire des Kasual- und des Sonntagsgottesdienstes weist daraufhin, dass die bei den meisten Kasualien anwesende relativ kirchenferne Gemeinde im Grunde genommen traditioneller geprägt ist als die sonntägliche Kerngemeinde, weil sie die Veränderungen in Kirche und Gottesdienst gar nicht mitbekommt und bei älteren Vorstellungen oder gar Klischees stehen geblieben ist.

Schauen wir uns die im Gemeindegottesdienst häufig gesungenen traditionellen Lieder an: Die beiden reformierten Pietisten Neander und Tersteegen führen die Liste an mit *Himmel, Erde, Luft und Meer* bzw. *Gott ist gegenwärtig*. Dies dürfte an den Gottesbildern liegen, die im heutigen Kontext gut zu vermitteln sind: Der Schöpfer bei Neander, die alles durchwaltende Kraft bei Tersteegen. Paul Gerhardt ist mit drei Liedern in der Spitzenliste gut vertreten; es sind alles Texte, die in einem ersten Anschein keine großen theologischen Probleme aufwerfen, sondern als fröhliches Gotteslob gehört und gesungen werden können: *Ich singe dir mit Herz und Mund, Du meine Seele, singe, Die güldne Sonne*. Bei den Kasualliedern fügt sich hier *Sollt ich meinem Gott nicht singen* ebenfalls noch ein (gesungen auf die Dur-Melodie aus Württemberg aus dem frühen 19. Jahrhundert), und immerhin ist mit *Ich bin ein Gast auf Erden* auch eines der komplexeren Gerhardt-Lieder in dieser Liste vertreten.

Ein anderer Gerhardt-Klassiker, nämlich das Passionslied *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* wurde aber gar nicht erst ins Reformierte Gesangbuch aufgenommen, *O Haupt voll Blut und Wunden* steht zwar drin, wird aber kaum gesungen. Zwei der viel gesungenen Gerhardt-Lieder, *Die güldne Sonne* und *Ich*

*singe dir mit Herz und Mund* waren beide Gegenstand kritischer Liedpredigten, die ich in jüngster Zeit zu hören bekam. Und mit *Neander* steht es auch nicht unbedingt zum Besten: *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*, früher ein Top-Ten-Lied, ist aus unseren Gemeindegottesdiensten fast völlig verschwunden. Dazu wäre noch daran zu erinnern, dass im Schweizer Katholischen Gesangbuch von 1998 das 17. und das frühe 18. Jahrhundert weitgehend ausfallen. So kommen wir wohl um die Feststellung nicht herum, dass ein ganzes Teilrepertoire wankt, vor dem Verschwinden steht oder schon verschwunden ist.

### 3 Hindernisse

#### 3.1 Musik

Was ist das „Gestrige“, das alte Lieder verschwinden lässt? Die Musik kann es wohl nicht sein, trotz der immer wieder gehörten Forderung nach „zeitgemäßer“ Musik, d.h. geistlicher Musik im Gewand eines der vielen popularmusikalischen Stile. Die traditionelle Gattung „Kirchenlied“ – oder volkstümlicher gesprochen „Choral“ – vermag wegen ihrer funktionalen Vorteile für den Gesang in größeren Gruppen und ihrer relativ leichten musikalischen Fasslichkeit ihren Platz neben anderen Musiksparten durchaus zu behaupten, wie nicht zuletzt die Beliebtheit einiger neuerer Texte zeigt, die auf alte oder in traditionellem Stil geschriebene Melodien gesungen werden.

#### 3.2 Sprache

Der nächste Grund, das nächste Zugangshindernis scheint die Sprache zu sein. Wir sprechen nicht mehr wie die Menschen vor 300 Jahren, manche Wendung verstehen wir gar nicht, die Worte bleiben fremd oder führen gar zu Missverständnissen. Ein zufällig aufgeschlagenes Beispiel aus dem Gerhardt-Lied *Ist Gott für mich, so trete*: In unserer 8. Strophe (der ursprünglichen 10.) heißt es: „Da ist mein Teil und Erbe mir prächtig zugericht“ – nicht schlechthin unverständlich, aber fast Wort für Wort gegenüber heutigem Sprachgebrauch erklärungsbedürftig.

#### 3.3 Substanz

In sehr vielen Fällen liegt das Problem jedoch in der Substanz der Texte selbst. Jede Zeit hat ihre theologischen Denkmuster, jede Zeit muss den christlichen Glauben zwar nicht gerade wieder neu erfinden, aber neu formulieren und dabei auch inhaltliche Verschiebungen vornehmen. Diese Variabilität und Situationsbezogenheit, die eine gewisse Unschärfe in der Feststellung bewirkt, was denn christlicher Glaube sei, zeigt sich schon in den Schriften des Neuen Testa-

menten, und wir müssen sie aushalten, statt sie als verderblichen Relativismus zu verunglimpfen.

Daraus ergibt sich für uns das Recht, ja die Pflicht zum kritischen Umgang mit Texten, Bildern und Vorstellungen aus der kirchlichen Tradition, und zwar gerade zur inhaltlichen Kritik.

Da wäre etwa das Menschenbild in manchen alten Liedern: Der Mensch ist schwach, übermächtigen Fügungen des Schicksals ausgeliefert, er ist als Sünder unfähig zum Guten, kann nur auf Gottes Gnade vertrauen, diese Welt gering achten und auf ein Leben in einem besseren Jenseits hoffen. Er kann bestenfalls das Schlechte meiden, aber selber wenig und nichts zum Guten beitragen. Das mag für Untertanen in feudalen und absolutistischen Obrigkeitsstaaten mit der Alltagsrealität in Einklang gestanden sein – mit den Anforderungen an mündige Staats- und Weltbürger, die sich zur Mitverantwortung eingeladen und aufgerufen sehen, ist es nicht vereinbar. Es ist ja gerade die Chance des christlichen Glaubens, dass er immer wieder die Kraft gezeigt hat, sich in unterschiedliche gesellschaftliche, kulturelle und politische Kontexte zu inkulturieren – nur bedeutet das dann jeweils auch den Verzicht auf Aspekte, die an vergangene Kontexte gebunden waren, oder zumindest deren gründliche Uminterpretation.

In diesen Zusammenhang gehört die Kritik an der Selbstverständlichkeit männlich-patriarchal-herrschaftlicher Gottesvorstellungen und -bezeichnungen, die ihren Ausgang in feministischer Theologie und Liturgie genommen hat und heute weit darüber hinaus verbreitet ist. Der Abwehrreflex, der „den mächtigen König der Ehren“ aus dem Gemeindegesang verdrängt hat, mag da und dort überzogen sein – und gerade in diesem Lied, wenn man die Fortsetzung in den anderen Strophen näher ansieht; dem Grundanliegen ist aber nicht zu widersprechen.

Kaum noch erträglich sind weiter Lieder, die einen naiven Vorsehungsglauben transportieren – allzu leicht zerbricht er an der Lebenswirklichkeit und wird als Verdrängungs- und Vertröstungsversuch entlarvt.

Zudem stehen auch scheinbar zentrale Aussagekomplexe durchaus zur Diskussion. Ich denke hier etwa an die klassische Passionstheologie, die aus dem offenen „für uns“ des Evangeliums ein durchkalkuliertes Vergeltungssystem gemacht hat – mit schlimmen Folgen für das Gottesbild. Oder ich denke an die Überlagerung des biblischen Jesus Christus durch spätantike „Substanz“-Spekulationen, die zu einem „Göttlichkeits“-Begriff und einer Trinitätslehre geführt haben, die in der Bibel so nicht zu finden sind. Im Kontext der jeweiligen Zeit sind solche Denkweisen als Antwort auf gestellte Fragen hilfreich gewesen. Viele der Fragen sind verblasst oder haben sich verschoben, die Antworten sind isoliert stehen geblieben und zu vermeintlich zeitlosen Glaubenswahrheiten geworden; so belasten sie jetzt eine nicht unerhebliche Zahl klassischer Lieder und liturgischer Texte mit unnötigem Ballast.

### 3.4 Fremdheit

Auf diese Weise entsteht Fremdheit, die nicht weginterpretiert oder überwunden werden kann und die uns darauf verzichten lässt, uns selber oder anderen Menschen einen bestimmten Text als Gebet oder als Glaubensorientierung zuzumuten. Damit ist freilich noch nicht gesagt, dass Fremdheit an sich schon abzulehnen sei. Von dieser historisch bedingten Fremdheit zu unterscheiden ist nämlich die Fremdheit des befreienden und erneuernden „extra me“, des mir von außerhalb meiner selbst zugesprochenen Wortes, das ich mir nicht selbst sagen kann und das darum zunächst das Nicht-Eigene ist. Es führt mich über mich hinaus, eröffnet mir neue Erkenntnis, einen neuen Blick auf mich, auf die Welt, auf Gott. Ihm eignet jene Fremdheit, die sich mit meiner Befindlichkeit stößt, sie durchstößt und aufbricht, mir ein neues, ein erneuertes und verwandeltes Erkennen, Fühlen und Wollen ermöglicht. Solche Erfahrungen können beispielsweise von Psalmtexten freigesetzt werden. Diese stehen ja historisch wahrlich in großer Distanz, aber weil sie meist darauf verzichten, religiöse Erfahrung dogmatisch zu standardisieren, halten sie gerade in ihrer oft anstößigen Fremdheit den Weg zu partieller Identifikation offen.

Es kann ja nicht dabei sein Bewenden haben, dass in Gottesdienst oder Kirchenlied religiöse und existenzielle Erfahrung der Singenden zum Ausdruck gebracht werden. Der christliche Anspruch, solche Erfahrung mit der Breite der biblischen Botschaft und ihrer 3000jährigen Wirkungsgeschichte in Bezug zu bringen, kann und soll das Vorfindliche überbieten, kritisieren, verändern. Es ist unbarmherzig, Menschen im eigenen religiösen Saft schmoren zu lassen und ihnen den Weg zu einer weiter führenden Begegnung mit zunächst Nicht-Eigenem zu verwehren.

## 4 Dialektische Rezeption

Identifikation und Distanz sind offensichtlich keine einander ausschließenden Gegensätze, sondern sind in einem dialektischen Verhältnis zueinander zu sehen. Ich schlage deshalb vor, dass wir für das Kirchenlied von einem Modell der „dialektischen Rezeption“ ausgehen – es steht in einer gewissen Analogie zu der von Albrecht Grözinger entwickelten „ästhetischen Dialektik“ in der Rezeption biblischer und literarischer Texte. In dieser „Dialektik von Distanz und Engagement“, beschrieben im Spannungsfeld von vermeintlich unverbindlicher Ästhetik einerseits, engagierter Ethik andererseits, wird die Rezeption durch die Bildhaftigkeit oder durch die künstlerische Form nicht unverbindlicher, sondern dynamischer. „Erst das Eintreten in die Sphäre des Ästhetischen schafft die notwendige Distanz, um zu gestalten.“<sup>1</sup> Für das Kirchenlied soll hier das Begriffspaar von „distanzierter“ und „identifikatorischer“ Rezeption vorge-

---

<sup>1</sup> Albrecht Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik*, München 1987, S. 127.

schlagen werden, so ähnlich wie es Britta Martini in ihrer empirisch-linguistischen Untersuchung der Kirchenliedrezeption getan hat (dort mit den Begriffen „distanziert“ und „ernsthaft“).<sup>2</sup>

Die beiden Rezeptionsweisen stehen zueinander zunächst einmal in einer Spannung, die mit dem Begriffspaar „Gebet oder Kunstwerk“ umrissen werden kann: Stehe ich einem Kirchenlied wie einem Text der Literatur, wie einem Stück aus der Musikgeschichte gegenüber oder mache ich es mir zu Eigen, so dass es zu meinem Gebet, zu meiner Aussage wird?

Trete ich mit dem Lied in einen Dialog ein, bei dem es ein von mir unterschiedener Gesprächspartner bleibt, ein Partner, der seine Sache in den Begriffen und Formen seiner Zeit oder seines Kontextes sagt? Oder dient mir das Lied dazu, dass ich in seinen Worten meine eigene Sache ausdrücken kann – und dies im Idealfall deckungsgleich, so dass alles für den fraglichen Zusammenhang Wesentliche gesagt ist und zugleich jeder Aspekt des Liedes zum Tragen kommt?

Entscheidend ist aber nicht der Gegensatz von „Gebet und Kunstwerk“, sondern das Zusammenspiel der unterschiedlichen Zugänge: In der „dialektischen Rezeption“ sind sowohl Nähe wie Distanz, sowohl Aneignung wie Fremdheit, sowohl Gebet wie Kunstwerk beteiligt sind. Auf der Seite der Distanz bleibt das Lied zunächst als etwas Fremdes bestehen. Fremdheit und Distanz schaffen Spannung, Spannung kann Energie freisetzen, von einem Lied kann Energie ausgehen, die auf den Menschen, der es singt, liest oder hört, eine Wirkung ausübt.

Gegenüber einer vollständig identifikatorischen Rezeption bedeutet der dialektische Gebrauch, Eigenes mit fremden Worten zu sagen und sich dieser Tatsache bewusst zu sein. Es könnte nun eingewendet werden, dass auf diese Weise keine authentische Aussage zu Stande kommen könne. Nur: Dann müsste streng genommen jedes Gebet, jedes Lied im Moment selbst entstehen, und dies, ohne auf vorgeprägte Formulierungen zurückzugreifen. Ein gemeinsames Singen wäre damit so gut wie ausgeschlossen. Jedes Lied, jeder Gesang, und sei er noch so neu, tritt ja dem Singenden erst als etwas Fremdes gegenüber, weil er schon von einem anderen Menschen formuliert und in Töne gebracht worden ist. Volle Identität ist gar nicht zu erreichen, eine Differenz bleibt auch da, wo sie nicht wahrgenommen wird, und sie entspricht auf anderer Ebene der ebenso unvermeidlichen Differenz zwischen Zeichen und Sache (oder wie man diese semiotische Differenz allenfalls noch weiter präzisieren will). Wo diese Distanz ausgeblendet wird, wo distanz- und differenzlose Identifikation erwartet wird, ist der Fremdbestimmung, der Manipulation Tür und Tor geöffnet. Die Gesänge charismatischer Gruppen dürften ebenso in diese Richtung tendieren wie der gleichschaltende Massengesang totalitärer Systeme. Charakteristisch für beide ist ja auch die Abwesenheit formal-ästheti-

<sup>2</sup> Britta Martini, *Sprache und Rezeption des Kirchenliedes*, Göttingen 2002, S. 273.

schen Gestaltungsanspruchs, der eine Art Eigenleben von Text und Musik und damit eine partielle Distanz zum Rezipienten erzeugen würde.

## 5 Ästhetik

Verschiedentlich ist in kirchenmusikalischen Diskussionen auf das von Gerhard Schulze entwickelte Modell der alltagsästhetischen Schemata und der mit ihnen korrelierenden Milieus zurückgegriffen worden. Ich werde das hier nicht ein weiteres Mal in voller Ausführlichkeit tun, sondern will nur einiges daraus als Interpretationshilfe entlehnen und auf die Kirchenliedrezeption anzuwenden versuchen.

Es liegt nahe, die distanzierte Rezeption mit dem „Hochkulturschema“ in Verbindung zu bringen. Im Extremfall wäre ein Kirchenlied dann einem Bild im Kunstmuseum, einem Objekt in einer Ausstellung zu vergleichen. Der Rezipient ist zunächst einmal Betrachter, der Strukturen, Formen und Inhalte aufnimmt; ein Bezug auf die eigene Person bleibt für ihn vorerst außer Betracht, wiewohl er sie keineswegs ausschließt und für den Idealfall der Rezeption wohl auch anstrebt.

Das Stichwort „Museum“ ist bewusst gewählt. Manche Leute brauchen es als Schimpfwort für ein Gesangbuch, wenn nach ihrer Meinung der Anteil an nicht zeitgenössischen Stücken zu hoch ist und die Fassungen der Lieder sich zu sehr am Original ausrichten. Das ist aber kurzschlüssig. Ein Museum versteht sich ja nicht als bloßer Aufbewahrungsort von Kunstgegenständen (dafür würde ein Archivraum genügen), sondern als ein Ort, der Menschen die Begegnung mit ihrer Geschichte und mit ihrem gesellschaftlich-kulturellen Kontext ermöglicht. Ohne Bezug auf das kulturelle Gedächtnis verkümmert das individuelle Gedächtnis und Bewusstsein. Sicher kann diese wohl verstandene Museums-Funktion nicht die vorwiegende und schon gar nicht die einzige eines Gesangbuches sein – aber sie gehört auch dazu.

Nun gibt es natürlich einen fundamentalen Unterschied zwischen einem Kunstwerk im Museum und einem Lied im Gottesdienst, und zwar, weil wir ein Lied mitvollziehen, es selber in den Mund nehmen und damit die Distanz physisch aufgeben. Und in der existenziell bedeutsamen Situation des Gottesdienstes erwarten wir zu Recht eine existenzielle Relevanz dessen, was wir da tun – also auch des Liedes. Distanz kann nur eine Komponente der Rezeption sein. Wenn aber diese Distanz-Komponente insgesamt mit Argwohn betrachtet oder als sinnlos bewertet wird, kann das zwei verschiedene Ursachen haben.

Zum einen kann es sein, dass Menschen es nicht gewohnt sind, Dinge im „Hochkulturschema“ wahrzunehmen und so mit einer gewissen Distanz umzugehen, vielleicht weil ihnen dazu die nötige Bildung fehlt. Distanz kann dann gar nicht mit einer positiven Wertschätzung verbunden werden. Angestrebt wird eine distanzlose, „naiv“-identifikatorische Rezeption, wie sie für popkulturelle Kontexte eher vorauszusetzen ist. Deren Kriterien laufen auf eine möglichst widerstandslose Rezeption, auf so genannte „Verständlichkeit“ hin-

aus. Hier würde gegenüber einem ästhetisch anspruchsvollen Gegenstand der Vorwurf des „Elitären“ erhoben.

Zum andern geht es um die Idealvorstellung der Authentizität. In der Schulze'schen Systematik ginge es hier um das „Selbstverwirklichungsmilieu“, ästhetisch um das „Spannungsschema“. Die Fremdheit einer aus dem ästhetischen Empfinden einer anderen Epoche stammenden sprachlichen oder musikalischen Gestaltung steht nach dieser Auffassung der Authentizität und damit einer engagierten Rezeption im Weg. Hier taucht der Vorwurf des Uneigentlichen, des Unechten auf.

Die Situation der Pfarrerinnen und Pfarrer zeigt häufig eine Mischung beider Aspekte: Selber sind sie einer engagierten Authentizität verpflichtet, die hohe inhaltliche Ansprüche stellt. Zugleich argumentieren sie im Blick auf die (damit mindestens partiell unterschätzte) Gemeinde mit dem gegen das Hochkulturschema gerichteten Elite-Vorwurf. Das Ineinander dieser beiden Argumentationsebenen ist meist nicht bewusst und verwirrt die Diskussion um die angemessene Musik.

Es lässt sich feststellen, dass Singende und Liturgieverantwortliche grundsätzlich eine identifikatorische Rezeption anstreben und Distanz schaffende Elemente eher ablehnen. Naiv-popularmusikalische und authentisch-engagierte Rezeption führen hier zu einem ähnlichen Ergebnis. Im Blick auf die existenziell engagierende Situation des Gottesdienstes ist dies verständlich, aber es ist eben nur die halbe Wahrheit, weil es die Dialektik des Eigenen und Fremden, des Heute und Gestern, der Nähe und Distanz vergisst.

## 6 Tendenzen und Postulate

Aus der einleitend zitierten Statistik und aus weiteren Beobachtungen lassen sich einige Tendenzen ableiten, wie heute mit dem Problem umgegangen wird. Ich verbinde die Beschreibung dieser Tendenzen mit einigen Forderungen für den zukünftigen Umgang mit alten und neuen Liedern?

### 6.1 Minimierung der Distanz

#### 6.1.1 Neue Texte

Der direkteste Weg zur Verminderung der Distanz-Komponente sind Liedtexte, bei denen die Singenden eine möglichst weit gehende Übereinstimmung mit eigenen Auffassungen feststellen können. Manche der so genannten „Neuen Geistlichen Lieder“ mögen hierhin gehören; allerdings können sie bei veränderter Situation ihre Aktualität auch rasch wieder verlieren. In Praxis und Hymnologie muss das „Neue Geistliche Lied“ bewusst und kritisch gepflegt werden, und zwar vermehrt unter sprachlich-inhaltlichen Aspekten. Gerade unter Musikern dreht sich die Diskussion häufig vor allem um musikalische Stile, Gattungen und Qualitätsmerkmale. Das ist wichtig, weil schlecht gemachte oder unangemessen aufgeführte Musik ein Hindernis für Gebrauch



und Rezeption darstellt. Genau so wichtig sind aber die textlichen Fragen und die Unterscheidung zwischen wirklich gegenwartsnahen Texten und bloßen dünnen Wiederaufgüssen erwecklicher Theologie des 19. Jahrhunderts wie in der so genannten „christlichen Pop-Musik“ oder den charismatischen „Praise Songs“. Auch nicht als hilfreich empfinde ich die theologisch bestenfalls im 19. Jahrhundert beheimateten afroamerikanischen Spirituals und Gospels. Aber es gibt im „Neuen Geistlichen Lied“ ehrenwerte und auch gelungene Versuche, Glauben in heutigem Erfahrungshorizont zur Sprache zu bringen.

### 6.1.2 Rezipierbare alte Texte

Nicht alle alten Texte wirken veraltet, sind unverständlich oder drücken theologische Inhalte aus, die wir nicht mehr nachvollziehen können. Wichtig sind hier vor allem die biblisch fundierten Texte, allen voran die Psalmlieder. Sie mögen zwar auch fremd sein und etwas von ihrem hohen Alter spüren lassen; ihre Rezeption wird aber durch das Ineinander von Fremdheit und Vertrautheit erleichtert, mit dem wir bei Bibeltexten eher umzugehen gewohnt sind. Und gerade in den Psalmen finden wir häufig eine Symbolik, die vielleicht nicht aus unserer Alltagserfahrung stammt, die aber dennoch unmittelbar verständlich ist – verständlich in dem Sinne, dass unterschiedliche Menschen sich und ihre Erfahrungen darin wieder finden können.

## 6.2 Offene Texte

Singen ist nicht Predigen, ein Liedtext ist keine Abhandlung, und wer singt, nimmt zunächst und unmittelbar die Musik auf. Der Text verbindet sich mit ihr auf einer zweiten Ebene, wird aber direkter und weniger reflektiert aufgenommen als beim Lesen oder beim Zuhören einer Rede. Zusammenhänge, Argumentationen verlieren an Gewicht gegenüber einzelnen Begriffen, Sprachbildern und sprachlichen Signalen. Solche Signale können inhaltlich relativ unbestimmt sein, so genannte „Leerstellen“, die vom Singenden mit seinen Vorstellungen und Erfahrungen gefüllt werden. Der Singende bringt sich so in den Gesang ein; dieser ist ihm Identifikationsangebot und Formulierungshilfe. Dieser Vorgang ist bei sehr unterschiedlichen Gesangsgattungen zu beobachten.

### 6.2.1 Kurztexte

Kanons und Taizé-Gesänge enthalten nur sehr wenig Text, so wenig, dass er in der Regel aus sich heraus kein Sinngefüge erzeugt, sondern sich assoziieren lässt mit Gedanken, Empfindungen und Einstellungen der Singenden. Durch die mehrfache Textwiederholung verstärkt sich dieser Vorgang in einer kreisenden oder spiralartigen Gedankenbewegung; wenige Stichworte bilden eine Art Kristallisationskerne, an die sich Gedanken, Empfindungen, Befindlichkeiten der Singenden anlagern können. Darum können diese Gesänge vielseitig, ja sogar mit einer gewissen Beliebigkeit eingesetzt werden. In Taizé hatte ich den Eindruck, dass zwischen den ausgewählten Gesängen und der Thematik der

Texte und Gebete kein spezifischer Zusammenhang gesucht wird. Die Musik und ihre spärlichen Worte bilden einen spirituellen Raum, der individuell gefüllt werden kann – und in Taizé ist durch die Gespräche und Erfahrungen außerhalb der Gottesdienste ja auch genug Substanz da, die in dieses leere Gefäß einfließen kann – ob das in den mancherorts beliebten „Taizé-Andachten“ auch der Fall ist, wage ich nicht zu beurteilen.

### 6.2.2 Geistliches Volkslied

Als „Volkslied“ soll hier – entsprechend den Definitionen der neueren Volksliedforschung – ein Lied gelten, das in unterschiedlichen Gruppen und sozialen (bzw. in unserem Fall: religiösen) Kontexten rezipiert worden ist. Das setzt eine gewisse Vieldeutigkeit voraus. Den Texten fehlen meist präzise Beschreibungen von Lebenssituationen ebenso wie explizite Bezüge auf kirchliche Sprachtradition etwa von Bekenntnissen oder theologisch-systematischen Differenzierungen. Das kann negativ als Verschwommenheit, positiv als offene Symbolik bezeichnet werden, die gerade im viel zitierten „postmodernen Pluralismus“ eine sinnvolle Funktion erhalten kann. *So nimm denn meine Hände* etwa lässt sich aus verschiedenen Formen von Religiosität und aus der Sicht unterschiedlicher Gottesbilder heraus als Ausdruck des Vertrauens auf Hilfe in schwieriger Situation verstehen – dazu kommt bei diesem Lied häufig auch noch ein biographischer Bezug, der zusammen mit der charakteristischen Melodie die emotionale gegenüber der inhaltlichen Rezeption und damit die Offenheit zur individuellen Füllung noch verstärkt.

### 6.2.3 Fremdsprachige Texte

In dieselbe Richtung einer offenen Rezeption weist die Beliebtheit fremdsprachiger Texte. Hier lassen sich semantische Dissonanzen leicht überhören, innere Textzusammenhänge entstehen kaum, und die produktive Aneignung kann von wenigen markanten Einzelbegriffen ausgehen, die gegebenenfalls völlig anders verstanden werden als es ihrer Bedeutung im ursprünglichen Kontext entsprechen würde.

Interessanterweise entsteht an dieser Stelle nun genau jene Fremdheit, die im Falle der eigensprachlichen Tradition so häufig nicht akzeptiert wird. Es gibt gute theologische Gründe, Paul Gerhardts Passionslied *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* im heutigen Rezeptionskontext für unsingbar zu halten. Dieselbe theologische Argumentation müsste sich aber auch gegen *Oh happy day* richten – sie tut es aber nicht, weil wohl nur die erste Textzeile überhaupt wahrgenommen und auf den jeweiligen konkreten Festtag uminterpretiert wird. Oder sollen wir annehmen, dass Konfirmandenklassen oder Brautpaare wirklich den Tag besingen wollen, an dem „Jesus“ ihre „sins away“ gewaschen hat?

Wenn Taizé-Gesänge – wie häufig – lateinisch gesungen werden, kumulieren sich die Effekte von Kurztext und Fremdsprachigkeit für die offene Rezeption.

### 6.3 Distanzierte Rezeption

#### 6.3.1 Biographie, Rezeption auf Vorrat

In die Dialektik von identifikatorischer und distanzierender Rezeption spielt noch ein Faktor hinein, nämlich der Sitz der Lieder in der Biographie des jeweiligen Rezipienten, der jeweiligen Rezipientin. Am einfachsten kann ich dies anhand meiner eigenen Erfahrung beschreiben. Meine Generation ist zumindest partiell in Kindertagen mit dem Kirchenlied vertraut gemacht worden. 1956 bin in die Schule gekommen – da war das Reformierte Kirchengesangbuch der deutschsprachigen Schweiz seit gut drei Jahren im Gebrauch und stand noch in der Einführungsphase. Unsere „singbewegte“ junge Lehrerin hat mit uns Erst- bis Drittklässlern z.B. Willy Burkhardts Vertonung von *Nun ist vorbei die finstre Nacht* gesungen – weder textlich noch inhaltlich ein Lied, das man heute als „kindgemäß“ bezeichnen würde, aber eines, das uns überhaupt keine Schwierigkeiten bereitet hat. Im dritten und vierten Schuljahr habe ich die „Klassiker“ des Gesangbuchs auswendig gelernt: *Ein feste Burg ist unser Gott, Was Gott tut, das ist wohlgetan, Mein ganzes Herz erhebet dich*. Und auf der Oberstufe hat die ganze Schule jeden Schultag mit dem gemeinsamen Gesang einiger Strophen aus dem Kirchengesangbuch begonnen. Über Fremdheit oder Distanz hat sich da niemand Gedanken gemacht; wir haben uns als Kinder mehr oder weniger unterschiedslos alles angeeignet. Darum kann es sehr wohl vorkommen, dass mir heute ein Lied zwar von seiner Aussage her fremd ist, dass ich ihm intellektuell mit einer gewissen Distanz gegenüber stehe, dass es aber zugleich ein Teil meiner Biographie ist und damit zu meiner Identität gehört. Distanz und Identifikation sind auf diese Weise biographisch vermittelt, was ihr Wechselspiel verstärkt und vielleicht erst richtig möglich macht.

Es kann geschehen, dass ein längst bekannter, aber inhaltlich zunächst fremd gebliebener Liedvers plötzlich zu sprechen beginnt. Damit meine ich ausdrücklich nicht die plötzliche Erkenntnis dessen, was der Autor vielleicht gemeint haben könnte, sondern ein Zu-Wort-Kommen meiner existenziellen Situation in den vorgegebenen Worten, die damit die Rolle einer Formulierungshilfe oder gar eines Schlüssels bekommen.

Aus diesem Vorgang ergibt sich das Postulat einer „Rezeption auf Vorrat“, der Aneignung auf einer vor-reflektorischen Stufe, die Fremdes teilweise unaufgeschlüsselt zu Eigenem macht. Selbstverständlich darf dies nur komplementär zur Bemühung um Verstehen, zur reflektierten Formulierung der Existenz hinzutreten – wir wollen ja nicht vor die Aufklärung zurück. Aber als Aufbau einer Sprachfähigkeit, eines Vorrates als Bildern und Begriffen ist sie unverzichtbar, auch wenn diese Bilder und Begriffe dann in völlig neuen Bedeutungen und Zuordnungen auftauchen oder manche von ihnen auch ein Leben lang ungenutzt bleiben können. Ein Grundstock klassischer Kirchenlieder gehört darum unabdingbar in die religiöse Erziehung, in den kirchlichen Unterricht.

### 6.3.2 Die Distanz aushalten

Für die inhaltlich „alten“, theologisch überholten Lieder brauchen wir eine erneuerte hymnologische Hermeneutik (wobei Hermeneutik nicht im spezifischen Sinne der nachbultmannschen Theologie zu verstehen ist): Neben die Aneignung dessen, was man singt, tritt ein Aspekt distanzierter Rezeption, eine Komponente des Nicht-Eigenen, das auch nicht identifizierend angeeignet werden muss, sondern im Gegenüber verbleiben darf – ähnlich wie bei Literatur oder von Werken der bildenden Kunst.

Dieser Zugang stellt erhöhte Anforderungen an die Lieder, „Kunst“ zu sein im Sinne eines die unmittelbare Erscheinung überschneidenden Gehaltes, einer autotelischen, d.h. auf die eigene Gestalt verweisenden Funktion, die kreative und letztlich unvorhersehbare Rezeptionsprozesse in Gang setzen kann. Bloße Gebrauchsdichtung vergangener Zeiten taugt lediglich als frömmigkeits- und kulturgeschichtliches Quellenmaterial und kann nicht in einen mehrschichtigen hermeneutischen Prozess eintreten.

Wir müssen lernen, zu der Distanz zu stehen, nicht nur zur stilistischen, sondern auch zur inhaltlichen. Die Distanz muss benannt und bewusst gemacht werden, und zwar nicht als Verstehenshindernis, sondern als Chance für eine besondere Art des Verstehens und des Gesprächs mit den Generationen vor uns, das im Zusammenspiel von Einverständnis und Abgrenzung einen Erkenntnisfortschritt birgt.

Im konkreten Vollzug des Liedes müssen zum Liedtext selbst Metatexte treten. Das geht von der kompletten Liedpredigt über die Liedführung bei einem Offenen Singen oder einem Singgottesdienst bis zu einer knappen einführenden Liedansage, die sowohl Nähe wie Distanz erkennen lässt, indem sie auf die fremden Worte, aber ebenso auf die darin sich vielleicht spiegelnden eigenen Erfahrungen hinweist. Eine solcherart „gebrochene“ Rezeption kann die Verbindung mit der Tradition aufrecht erhalten – nicht um der Tradition willen, sondern um der heutigen Menschen willen, die aus dieser Verbindung einen Teil ihrer religiösen Sprach- und Ausdrucksfähigkeit schöpfen. Für eine „ungebrochene“, sozusagen naive Rezeption des traditionellen Repertoires hingegen dürfte die Zeit endgültig abgelaufen sein.

## 7 Anhang: Statistik

Mit den Nummern aus dem Reformierten Gesangbuch 1998 und der Gebrauchshäufigkeit in der Reformierten Kirche Köniz CH, Nov. 1998 bis Mai 2005.

t = traditionelles Repertoire

n = neueres Repertoire

### Gottesdienst allgemein

530	Himmel, Erde, Luft und Meer	33	t
162	Gott ist gegenwärtig	32	t
557	All Morgen ist ganz frisch und neu	30	t
239	Gelobet sei der Herr	19	t
652	In dir ist Freude	17	t
723	Ich singe dir mit Herz und Mund	17	t
462	Christ ist erstanden	16	t
27	O Höchster, deine Gütigkeit Ps36	14	t
221	Allein Gott in der Höh sei Ehr	14	t
334	Dona nobis pacem	13	t
98	Du meine Seele, singe	11	t
571	Die güldne Sonne	10	t
842	Jeder Schritt auf dieser Erde	27	n
843	Vertraut den neuen Wegen	19	n
553	Herr der Stunden, Herr der Tage	18	n
15	Der Herr ist mein getreuer Hirt (Kraft)	17	n
705	Dans nos obscurités	17	n
353	Von guten Mächten wunderbar geb.	16	n
518	Großer Gott, wir loben dich (Greyerz)	15	n
554	Der du die Zeit in Händen hast	15	n
271	Ich glaube: Gott ist Herr der Welt	14	n
167	Du hast uns, Herr, gerufen	11	n
215	Herr, wir warten arm und hungrig	11	n
824	Herr, lass deine Wahrheit	11	n
71	Laudate omnes gentes	10	n
377	Wir sagen euch an den lieben Advent	10	n
833	Komm in unsre stolze Welt	10	n

### Ausgang

354	Gott Vater, dir sei Dank gesagt und	21	t
350	Es segne uns der Herr	20	t
324	Im Frieden dein, o Herre mein	10	t
346	Bewahre uns, Gott, behüte uns, Gott	31	n
347	Wenn wir jetzt weitergehen	21	n

343	Komm, Herr, segne uns	10	n
-----	-----------------------	----	---

### Abendmahl

318	Seht, das Brot, das wir hier teilen	28	n
-----	-------------------------------------	----	---

320	Dank sei dir, Vater, für das ewige Leben	10	n
-----	--	----	---

### Taufe

182	Kind, du bist uns anvertraut	40	n
-----	------------------------------	----	---

188	Du öffnest, Herr, die Türen	20	n
-----	-----------------------------	----	---

180	Von Gott kommt diese Kunde	15	n
-----	----------------------------	----	---

### Monatslieder

476	Nun freut euch hier und überall	12	t
-----	---------------------------------	----	---

12	Die Himmel rühmen d. Ewigen E. Ps19	11	t
----	-------------------------------------	----	---

5	Herr, höre doch auf meine Rede Ps5	10	t
---	------------------------------------	----	---

486	Der schöne Ostertag	10	t
-----	---------------------	----	---

11	Mein Gott, auf den ich traue Ps 16	17	n
----	------------------------------------	----	---

49	Wer unterm Schutz des Höchsten Ps91	15	n
----	-------------------------------------	----	---

451	Holz auf Jesu Schulter	14	n
-----	------------------------	----	---

39	Geborgen, geliebt und gesegnet Ps62	13	n
----	-------------------------------------	----	---

457	Was ihr dem geringsten Menschen tut	12	n
-----	-------------------------------------	----	---

703	Du bist der Weg, Herr	12	n
-----	-----------------------	----	---

372	Die Nacht ist vorgedrungen	11	n
-----	----------------------------	----	---

70	Das ist mir lieb, dass du m. Ps 116	10	n
----	-------------------------------------	----	---

830	Der du uns weit voraus	10	n
-----	------------------------	----	---

835	Gib uns Weisheit, gib uns Mut	10	n
-----	-------------------------------	----	---

### Kasualien

247	Großer Gott, wir loben dich	191	t
-----	-----------------------------	-----	---

695	So nimm denn meine Hände	95	t
-----	--------------------------	----	---

233	Nun danket alle Gott	79	t
-----	----------------------	----	---

724	Sollt ich meinem Gott nicht singen	77	t
-----	------------------------------------	----	---

242	Lobe den Herren, den mächtigen K.	65	t
-----	-----------------------------------	----	---

748	Amen, Gott Vater und Sohne	40	t
-----	----------------------------	----	---

681	Wer nur den lieben Gott lässt w.	27	t
-----	----------------------------------	----	---

672	Mein schönste Zier und Kleinod bist	26	t
-----	-------------------------------------	----	---

680	Befiehl du deine Wege	23	t
-----	-----------------------	----	---

30	Wie der Hirsch nach frischer Q Ps42	14	t
----	-------------------------------------	----	---

753	Ich bin ein Gast auf Erden	13	t
-----	----------------------------	----	---

537	Geh aus, mein Herz (Harder)	10	t
-----	-----------------------------	----	---

777	Nun sich das Herz von allem löste	30	n
-----	-----------------------------------	----	---

702	Kum ba yah, my Lord	13	n
-----	---------------------	----	---

**Andreas Marti**

## **Singing Today the Songs of Yesterday**

### **1     Introductory remarks**

The hymn as medium of religious communication – this was the title of my introductory lecture in hymnology at the university. And this is how I want to have hymnology understood, which means that hymnology has to deal more intensively than in earlier times not only with form and content of hymns but also with their effect, function, and reception. During the past year I spoke on this topic at two conferences, at Mainz and Lucerne. Here I shall take it up again and try to take it further.

### **2     Some introductory statistics**

Since November 1998 the members of the German-language Reformed and Roman Catholic churches of Switzerland have been using their new hymnals. In the Reformed church of Könitz near Berne, where I serve as organist and cantor, I have been keeping statistics of what has been sung from the new hymnal. This may not be completely reliable in some cases but the trend during these seven years is quite obvious; it is true not only for this particular congregation. The pastors – three male and one female – differ from one another quite noticeably in their choice of hymns representing different ways of using the hymnal. Such statistics can be interpreted not only by simple additions. Several hymns and songs automatically show high figures simply by virtue of their liturgical role or for other reasons, so that I cannot readily name the absolute leaders without commentary. Rather I must treat the various categories separately. In every case I shall refer to songs that were sung ten times or more often during the time period in question.

“Today” and “Yesterday” is part of the title of these remarks, however, the two groups cannot easily be differentiated. When does “today” begin? I begin by counting twentieth-century texts that do not make us aware of a historical distance already in their first lines. But what about the German psalm hymns sung to the melodies of the Genevan Psalter which have been revised repeatedly over the centuries thus containing elements of yesterday as well as of today? This has to be determined in each case separately. What about the songs from Taizé that use unchanged Latin psalm verses but in their manner and function are anything but a product of yesterday? We shall therefore group them with “Today”.

After these preliminaries about method and the necessary uncertainties we shall now come to the point. To begin with, I have set aside those titles that are associated with certain liturgical situations, such as baptism, communion, congregational acclamations, closing of the service, or that are used primarily in funeral services and weddings. The same was done with those songs which are used from time to time as hymns of the month and which therefore show higher frequencies. This leaves twenty-seven multiple-use numbers, of which I count fifteen under "Today" and twelve under "Yesterday". Fourteen of the occasional hymns of the month were also used in other ways so that they advance into the leading position. Among them are ten newer and only four traditional titles. The hymns used most frequently at baptisms and communion are all of more recent origin (not counting the "Sanctus" songs), the songs for the closing of the service are equally divided among both categories. This predominance of "Today" is somewhat balanced by the distinctly traditional nature of the sung repertoire for funeral services and weddings. Of the fourteen most frequently sung hymns, only two are of more recent origin. Absolute leaders are "*Großer Gott, wir loben dich*" (mostly sung at funerals – to the dismay of one of my Austrian women students) and "*So nimm denn meine Hände*". This significant difference between the repertoire for occasional and Sunday services points to the fact that in the case of the former the worshippers are relatively distanced from the church and basically more traditionally oriented than the Sunday core of the congregation, because the former tend to be unaware of changes that have taken place in the church and its services and are thus adhering to older ideas or even clichés.

We shall now look at those traditional hymns and songs that are frequently sung in the Sunday services. The two Reformed Pietists, Joachim Neander (1650-1680) and Gerhard Tersteegen (1697-1769) are at the top of the list with, respectively, "*Himmel, Erde Luft und Meer*" and "*Gott ist gegenwärtig*". This may have to do with the understanding of God which is easily communicated in today's context: with Neander it the Creator, and with Tersteegen the all-ruling and ordering power. Paul Gerhardt (1607-1676) is represented with three hymns; all are texts that at first glance do not raise any great theological problems, but can be heard and sung as joyful praise of God: "*Ich singe dir mit Herz und Mund*", "*Du, meine Seele, singe*", and "*Die güldne Sonne*". Among the hymns for occasional services are Paul Gerhardt's "*Sollt ich meinem Gott nicht singen*" (sung to an early-nineteenth-century major-key melody from Württemberg) and "*Ich bin ein Gast auf Erden*", a more complex hymn.

Although another classic Gerhardt text, the Passion-tide hymn "*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*" was not received into the Reformed hymnal, his "*O Haupt voll Blut und Wunden*" was, but is hardly ever sung. Two of the frequently sung Gerhardt hymns, "*Die güldne Sonne*" and "*Ich singe dir mit Herz und Mund*" were the subjects of critical hymn sermons which I heard recently. The case of Neander is not much better: "*Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*", formerly a "top-ten" hymn, has almost completely disappeared from our Sunday



services. Here needs to be mentioned that in the 1998 Roman Catholic hymnal for Switzerland hymns from the seventeenth and early eighteenth centuries are largely omitted. Thus we can hardly avoid noticing that an entire section of the repertory is in a tenuous state, being at the brink of disappearing or having disappeared already.

### 3 Obstacles

#### 3.1 Music

What is it about “Yesterday” that causes old hymns to disappear? It cannot be the music despite the repeated demand for “timely” music, i.e., religious music clothed in one of the many popular styles. The traditional genre “hymn” - or, more popularly called, “chorale” - thanks to its functional advantages for singing in larger groups and their relatively easy musical accessibility is quite capable of holding its own besides other musical genres. This has been borne out by the popularity of several more recent texts that were written for old melodies or those written in the traditional style.

#### 3.2 Language

The second obstacle to accessibility seems to be the language. We no longer speak like the people three hundred years ago. Certain phrases are incomprehensible to us, the words are unfamiliar or may even lead to misunderstandings. One example is Gerhardt’s *“Ist Gott für mich, so trete”*. Our eighth stanza (the original tenth) reads: *“Da ist mein Teil und Erbe mir prächtig zugericht”* [There my portion and inheritance is gloriously prepared for me]. This is not completely incomprehensible, but a comparison with today’s speech shows that practically each word needs an explanation.

#### 3.3 Substance

In very many cases the problem is with the substance of the texts themselves. Every era has its theological paradigms, every era must formulate the Christian faith anew, thereby shifting its emphases. This variability and situational nature, which results in a certain ambiguity about the nature of the Christian faith can be discerned already in the books of the New Testament. We must accept it instead of decrying it as destructive relativism. For us this results in the right, indeed the obligation, to deal critically with texts, images, and ideas of the tradition of the church, particularly critically examining their content. One example is the image of the human being in certain old hymns as weak, at the mercy of overpowering turns of fate, a sinner, incapable of doing what is good, can only trust in God’s mercy, disdains this world, and hopes for life in a better

beyond. At best, the human being can avoid what is bad, but is able to contribute little if anything to the good. That may have been in keeping with the daily reality of subjects of feudal and absolutist governments, but is incompatible with the demands on autonomous citizens of a state and the world who see themselves called to shared responsibility. It is the very chance of the Christian faith that it has again and again the strength to inculturate itself into different societal, cultural, and political contexts. However, this also means in each case the renunciation of aspects that had been integral to past contexts, or at least their reinterpretation.

One example is the criticism of the male-patriarchal-feudal concepts and names of God, which had its beginning in feminist theology and liturgy and which is widely accepted today. The negative reactions which have eliminated the “mighty king of glory” from congregational song may have been exaggerated in some cases, especially in the following example if one takes a closer look at how the text continues in the later stanzas of “*Lobe den Herren*” [“Praise to the Lord, the Almighty”], however, one cannot quarrel with the basic concern. Hardly bearable are songs that convey a naive faith in divine providence, which too easily collapses in the face of the reality of life, being exposed as an attempt at repression and hollow consolation. Further examples are certain central statements, such as the classic theology of Christ’s Passion, which has turned the “for us” of the gospels into a cleverly devised system of retribution – with its concomitant negative consequences for the God-concept. Or the overlaying of the biblical Jesus Christ by “substance” speculations of late antiquity which led to a concept of “divinity” and a doctrine of the trinity that is not found in the Bible. Within the context of a given era such ways of thinking were helpful as answers to certain questions, but many of these questions have faded away or have shifted. The answers have remained isolated in place and become supposedly timeless tenets of the faith. Now they are loading unnecessary ballast on a rather large number of classical hymns and liturgical texts.

### 3.4 Unfamiliarity

What we have just discussed creates unfamiliarity that cannot be interpreted away or overcome. It makes us desist from imposing on others a text as prayer or belief. This does not mean, however, that unfamiliarity in itself is objectionable. We must distinguish this historically caused strangeness from that of the liberating and renewing *extra me*, of the promise given me from outside of myself, which I cannot say to myself and which therefore is first of all that which is not-of-me. It leads me beyond myself, opens me to new insights, a new understanding of myself, of the world, of God. It has that unfamiliarity which collides with my own reality, breaks through it and opens it up, enabling me to experience new insights, feelings, and desires. Such experiences can be triggered by psalm texts, for example. They are historically truly at a great distance but because for the most part they do not standardize doctrine,

precisely through their otherwise often objectionable strangeness, they make partial identification with them possible.

It cannot be the sole purpose of worship and hymnody to give expression to religious and existential experiences of the singers. The Christian claim of relating such experiences with the breadth of the biblical message and its three-thousand-year-old history can and must surpass, critique, and change that which is given. It is cruel to let people stew in their own juices and to block their road to an enriching encounter with what at first seems alien.

#### 4 Dialectic reception

Identification and distance obviously are not mutually exclusive opposites. Rather they relate dialectically to each other. I suggest therefore that we start with a model of “dialectic reception” for hymns. This is somewhat analogous to the “aesthetic dialectic” developed by Albrecht Grätzinger for the reception of biblical and literary texts. In this “dialectic of distance and engagement”, described in the tension between supposed neutral aesthetics on the one hand and engaged ethics on the other, the illustrative quality or the artistic form does not render the reception more detached but rather more dynamic. *“Erst das Eintreten in die Sphäre des Ästhetischen schafft die notwendige Distanz, um zu gestalten.”* [Only entering the sphere of the aesthetic creates the necessary distance for creative work.] In order to apply this to hymnody, I suggest the twin concepts of “distanced” and “identifying” reception [*distanzierte und identifikatorische Rezeption*]. This is similar to the method used by Britta Martini in her empirical-linguistic study of the reception of hymns, where she used the terms “distanced” [*distanziert*] and “serious” [*ernsthaf*].

The two modes of reception are in a kind of tension that can be described by the twin concepts of “prayer or work of art” [*Gebet oder Kunstwerk*]. Do I approach a hymn like a literary text, like a piece taken from musicology, or do I make it my own so that it becomes my own prayer, my own statement? Do I enter into dialogue with the song where it remains a partner distinct from myself, a partner who speaks in the concepts and forms of its own time or context? Or does the hymn serve me as a vehicle for expressing myself with its words, ideally in an identical way, so that everything essential in a given situation is said and yet every aspect of the song retains its impact? Decisive is not the contrast between “prayer and work of art” but the collaboration of the two different approaches. “Dialectic reception” contains both immediacy [*Nähe*] and distance, appropriation and unfamiliarity, prayer and work of art. At the point of distance the hymn remains something alien for the time being. Unfamiliarity and distance create tension, tension can release energy; a hymn can create energy which affects those who sing, read, or hear it.

In contrast with a completely identifying reception, dialectic use means expressing that which is one’s own with someone else’s words and being aware of the fact. One might argue, that in this way no authentic statements will ever

be made, except that in this case, every prayer, every hymn would have to be generated at the moment it is uttered without resorting to existing formulae. This would make communal singing impossible. Every hymn, every song, be it ever so new, confronts the singer first of all as something alien because it has already been formulated and set to music by someone else. Complete identity can never be achieved, a gap will always remain where it is not consciously perceived. On another level this corresponds to the equally unavoidable difference between sign and signified. Where this distance is being denied, where identification without distance and difference is being expected, the doors are wide open for heteronomy and manipulation from outside. The songs of charismatic groups probably tend in this direction as much as the mass singing of totalitarian systems. Both are characterized by the absence of standards for form and aesthetics which otherwise would create a certain autonomy of text and music and with it a partial distance to the recipient.

## 5 Aesthetics

Occasionally in discussions about church music reference is made to the model devised by Gerhard Schulze with its formulas of daily life and the corresponding milieu. I shall not do that here in full but only borrow a few aspects as aids to interpretation, trying to apply them to the reception of hymns. It seems natural to relate distanced reception to a "high-culture frame of reference" [*Hochkulturschema*], where at the extreme a hymn could be compared to a painting in an art museum or an object in an exhibition. The recipient at first merely observes the structure, form, and content. At this point, there is no question of relating the object to one's own person, although this is not intentionally so and, in the ideal case of reception, may even be hoped for eventually. I purposely chose the word "museum". Some people apply it as a derogatory term to a hymnal if they feel that the representation of traditional numbers is too high and the setting of the hymns follows too closely their original versions. But that is but a fallacy. A museum is after all not a repository of artifacts (for that, an archives would be sufficient) but a place that enables people to get in touch with their history in a socio-cultural context. Without reference to cultural memory the individual memory and consciousness wither. To be sure this understanding of a museum's function cannot be the predominant, much less the only one of a hymnal, but it is certainly a part of it. There is, of course, a fundamental difference between a work of art in a museum and a hymn in a worship service, because we participate in the hymn by singing and are thereby removing the distance physically. In the existentially significant situation of the service we rightly expect an existential relevance of what occurs there, including the singing of hymns. Distance can only be one component of reception, but when this component is generally suspect or dismissed as meaningless, this may be caused by two different motivations.

First, people may not be accustomed to perceiving things in a *Hochkulturschema* and thus have to deal with a certain distance for perhaps lacking the necessary educational background. They strive for an immediate [*distanzlos*] “naive”-identifying reception as might be expected in the context of popular culture. Its criteria are geared to a reception of least resistance, to so-called comprehensibility [*Verständlichkeit*]. In this case, an aesthetically demanding object would be accused of elitism.

Secondly, we are dealing with the ideal of authenticity. In Schulz’s systematics this would be called the “milieu of self actualization” [*Selbstverwirklichungsmilieu*], in aesthetic terms, a framework of tensions [*Spannungsschema*]. According to this view, the unfamiliarity of an object’s linguistic or musical form that dates from the aesthetic feeling of another era stands in the way of authenticity and thus of an engaged reception. This gives cause to the reproach of non-authenticity and artificiality.

Pastors often have to deal with a mixture of both aspects. They are themselves committed to engaged authenticity with high standards as to content. At the same time, considering their congregations (whom they underestimate at least in part), they argue with the reproach of elitism directed against the *Hochkulturschema*. The interfacing of these two levels of argumentation often occurs subconsciously and confuses the discussion about appropriate music.

It can be stated that singers and liturgists in principle strive for an identifying reception and tend to reject elements that create distance. Naive-popular musical and authentic-engaged reception leads to a similar result. Considering the existentially engaging situation of worship, this is understandable, but it is only half the truth because it ignores the dialectic of the authentic versus the alien, of today versus yesterday, of immediacy versus distance.

## 6 Trends and requirements

The statistics given in the introduction as well as those quoted in this paper indicate certain trends in dealing with our problem. In the following I shall combine the description of these trends with several requirements for dealing with old and new hymns in the future.

### 6.1 Minimizing the distance

#### 6.1.1 New texts

The most direct way of minimizing the distance are texts in which the singers discover the greatest possible agreement with their own ways of thinking. Some of the so-called *Neue geistliche Lieder* [new spiritual songs; a special genre in German hymnody] may fall into this category despite the fact that they quickly lose their timeliness when the situation is changed. In practice and theory, *Neues geistliches Lied* must be used intentionally and critically, and that with

attention to language and content. Among musicians the discussions often center above all on musical styles, genres, and characteristics of quality. This is important because poorly written or inappropriately performed music can be an obstacle to its use and reception. Just as important are the questions pertaining to texts and the differentiation between truly timely texts and merely watered-down nineteenth-century revival theology as in the so-called “Christian Pop” music or the charismatic praise songs. Nor do I find the Negro spirituals and gospel songs helpful with their theology which at best dates from the nineteenth century. Nevertheless, honorable and successful attempts have been made in the genre of *Neues geistliches Lied* at expressing the faith within the framework of today’s experiences.

### 6.1.2 Acceptable old texts

Not all the old texts appear dated, are incomprehensible, or express theological values with which we can no longer agree. Of importance are biblically based texts, particularly the psalm hymns. Although they, too, may appear strange revealing their great age, but their reception is eased by that interweaving of unfamiliarity and familiarity to which we are accustomed from dealing with biblical texts. Especially in the psalms we often find a symbolism that may not necessarily derive from our daily experiences but which nevertheless can be immediately grasped in that people can recognize themselves and their experiences in them.

## 6.2 Open texts

Singing is not preaching, a hymn text is not a treatise, and those who sing are first of all aware of the music. The text connects with it on a second level but is comprehended more directly and with less reflection than when read or listened to in a speech. Contexts and arguments lose weight in comparison with individual concepts, images and linguistic signals. Such signals can be indeterminate as to content, they are so-called *Leerstellen* [empty spaces], which singers fill with their own concepts and experiences. In this way they engage themselves in the song; it offers them identification and an aid for verbal expression. This process obtains with very different song genres.

### 6.2.1 Short texts

Canons and Taizé-songs contain only little text, often so little that as a rule they do not create a context of meaning but allow the singers to associate their own thoughts, emotions, and attitudes with them. The repetitions of the text reinforce this process in a circular or spiral movement of the singers’ thoughts. A few key words constitute a kind of crystallization point to which thoughts, emotions, situations of the singers can be attached. This is why these songs can be used in a variety of ways, even with a certain arbitrariness. I had the impression at Taizé that no specific connection is attempted between the selected

songs and the themes of the texts and prayers. The music with its few words constitutes a spiritual space that can be filled individually. At Taizé dialogues and experiences apart from worship allow enough substance to flow into this *Leerstelle*. Whether that is the case also in Taizé-style devotions so popular in some places, I dare not judge.

### 6.2.2 Spiritual folk songs

In this context and according to the definitions of recent ethnomusicology, a folk song [*Volkslied*] is a song that has been received in various group and social (in this case, religious) contexts. This presupposes a certain ambiguity. The texts usually lack precise descriptions of life situations as well as explicit references to language traditions of the church, such as creeds or theological-systematic distinctions. This can be interpreted negatively as vagueness, positively, as open symbolism, which particularly in postmodern pluralism can be given a meaningful function. For example, the song "*So nimm denn meine Hände*" can be understood from the viewpoints of various forms of spirituality and various concepts of God as expression of trust that help will come in a difficult situation. Added to this is often a biographical reference which, together with the characteristic melody reinforces the emotional reception rather than reception of the content, and thus the openness to individual interpretation.

### 6.2.3 Foreign-language texts

Open reception is also evidenced by the popularity of foreign-language texts. In these cases the semantic dissonances are easily missed, internal textual contexts hardly surface, and the productive reception can originate with a few distinctive individual concepts which at times are interpreted in a completely different way from their meaning in the original context. It is interesting to note that here the very sense of unfamiliarity arises, which in one's own language tradition is so often rejected. There are valid theological reasons why in today's context Paul Gerhardt's "*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*" would be considered unacceptable. However, the same theological argument should be directed against "Oh happy day", but this is not done, probably because only the first line of text is noticed at all and is reinterpreted for the respective feast-day. Or are we to assume that confirmation classes or bridal couples should really be expected to sing about the day when "Jesus washed away their sins"? When Taizé songs are sung in Latin - as is often the case -, their combined effectiveness of short and foreign-language texts makes open reception possible.

## 6.3 Distanced reception

### 6.3.1 Biography, stored-up reception

Another factor enters into the dialectic of identifying and distanced reception. This is the place the songs hold in the biography of the recipient. My own experience will illustrate this. My generation became at least in part familiar with

hymns during our childhood. I entered school in 1956, a time when the Reformed hymnal for German-speaking Switzerland had been in use for more than three years and was still being introduced. Among other songs our young teacher used to sing with us elementary-school pupils Willi Burkhard's melody for *"Nun ist vorbei die finstre Nacht"*. This was a song whose text and content would not be considered child-friendly today, yet it was not difficult to sing. During third and fourth grades I learned to sing the "classics" of the hymnal by heart: *"Ein feste Burg ist unser Gott"*, *"Was Gott tut, das ist wohlgetan"*, *"Mein ganzes Herz erhebet dich"*. And in the upper grades of secondary school the entire school began each day by singing together several stanzas from the church hymnal. No one gave any thought to unfamiliarity or distance. We children made everything our own without distinction. That is why today a song may seem to me strange as regards its content and that I view it with a certain intellectual distance, but that it is at the same time part of my life story and thus of my identity. Distance and identification are thus biographically imparted, which reinforces and perhaps only makes possible their mutuality. Sometimes the well-known but not yet fully comprehended verse of a hymn suddenly begins to speak. I expressly do not mean the sudden realization of that which the author might have intended, but a surfacing of my own existential situation in the given words which thus are becoming an aid or even a key for expressing myself. This process results in the demand for "stored-up reception" [*Rezeption auf Vorrat*], the internalization on a pre-reflective level of that which is unfamiliar in its encoded form. Of course this may be added only as complement to the attempt at understanding, and to the reflective formulation of existence - after all, we do not want to go back before the era of Enlightenment. However, for building linguistic ability with a store of images and concepts this stored-up reception is indispensable even when these images and concepts appear in completely new meanings and contexts, or when some of them have remained unused for a whole lifetime. A core of classic hymns must therefore be part of religious education.

### 6.3.2 Maintaining the distance

For those hymns whose contents are "old" and theologically outdated we need a new hymnological hermeneutic, although not in the sense of post-Bultmann theology. In addition to appropriating that which people sing, there is an aspect of distanced reception, a component of something that is not one's own, something with which one does not necessarily identify in its appropriation but which may remain an Other, similar to a work of literature or the arts.

This approach makes greater demands on the hymns to be "art" in the sense of their content transcending the immediate appearance, of an autotelic function, i.e. one that points to its own form, which can trigger creative and ultimately unexpected processes of reception. The merely utilitarian poetry of earlier times serves only as source material of devotional and cultural history and is incapable of entering a multi-layered hermeneutical process. We must



learn to affirm the distance, not only regarding style but also content. The distance must be named and brought to awareness, not as an obstacle to comprehension but as an opportunity for a particular way of comprehending and conversing with the generations preceding ours, which in its interplay of agreement and differentiation contains an inherent step forward in insight.

In the actual singing of a hymn the text must be supplemented by meta texts. These span the range of hymn sermons to hymn introductions at an open hymn sing or a hymn service all the way to a brief introductory announcement which conveys both immediacy and distance by pointing out the unfamiliar words but also any personal experiences reflected in them. Such a "broken" reception can maintain the connection with tradition - not for the sake of tradition itself, but for the sake of the people of today who derive from this connection a part of their spiritual language and ability to express themselves. The time for an "unbroken", as it were naive, reception of the traditional repertoire, on the other hand, may be irrevocably over.

Translation by Hedda Durnbaugh



**Andreas Wittenberg**

## **Von der politischen Dimension des Kirchenliedes**

Was erwartet Sie in den nächsten 50 Minuten? Ich will als Erstes über die Feststellung sprechen, die meinem Thema zugrunde liegt: dass es nämlich eine politische Dimension des Kirchenlieds gibt. Sodann werde ich exemplarisch vorgehen und versuchen, Grenzen und Gefahren einer uneingeschränkten Zulässigkeit dieser These zu erfassen. Dabei werde ich aus den Gesangbüchern überwiegend meiner Konfession und meiner Heimat am Beispiel der Obrigkeitlieder über zwei Jahrhunderte verfolgen, welche politischen Aussagen das Kirchenlied seinen Sängern in den Mund gelegt hat. Als Drittes betrachten wir wiederum exemplarisch einige Aussagen zum Thema Krieg und Frieden. Wir werfen dann einen kurzen Blick auf die identitätsstiftende Dimension des Kirchenliedes und betrachten dann die daraus folgende Versuchung für den Staat, Einfluss auf die politischen Aussagen unserer Lieder zu nehmen oder auch sie für die eigene Propaganda zu nutzen. Wenn wir die Zeit hätten, würde ich Ihnen gerne mit den Nationalhymnen eine Gattung an der Nahtstelle zwischen Kirchenlied und Politik vorstellen. Ich schließe mit der Vorstellung von drei Liedern, die ganz anders sind, als die, die wir bis dahin betrachtet haben. Diese „Lieder der Skepsis“ sollen dann der Ausgangspunkt unserer Aussprache werden.

### **1 Von der politischen Dimension des Kirchenliedes**

Beginnen wir mit meiner Ausgangsthese. Sie lautet: Gesangbuch und Kirchenlied haben auch eine politische Dimension. So wie unser Glaube alle Bereiche unseres Lebens erfasst, tut dies auch das Kirchenlied, es ist ja nichts anderes, als ein Ausdruck dieses Glaubens. Im Kirchenlied bekennen wir unseren Glauben, in seinen Worten formulieren wir unsere Absichten und Vorsätze. Mit dem Kirchenlied singen wir uns selber Mut und Vertrauen zu. Gleichzeitig suchen und finden wir beim Singen Bestätigung durch die, die mit uns dieselben Worte singen. Mit den Liedern, die uns unsere Gesangbücher in den Mund legen, bringen wir aber auch unsere Bitten vor Gott und erbitten seine Hilfe. Und dies natürlich nicht nur bei persönlichen Sorgen oder bei Leid im familiären Umfeld, sondern auch im politischen Bereich, gegenüber den Herausforderungen durch weltweite Ungerechtigkeiten, angesichts der menschengemachten globalen Gefährdung unserer Umwelt oder bei Bedrohungen unserer Sicherheit und Freiheit, unseres Selbstverständnisses, ja unserer Existenz.

Solche Lieder standen in Deutschland früher in einer Liedgruppe, die „Obrigkeit oder Volk und Vaterland“ hieß. Wenn ich heute in meinem Evangelischen Gesangbuch (EG) nach solchen Liedern suche, trägt der betreffende Abschnitt die Überschrift „Erhaltung der Schöpfung, Frieden, Gerechtigkeit“. Vor

vier Jahren in Ljubljana haben wir gehört, dass seit dem konziliaren Prozess der 80er Jahre solche Überschriften sich auch in den Gesangbüchern anderer Länder ausbreiten.<sup>1</sup>

Nun also die Frage: Soll, ja, darf die Kirche sich *in politicis* äußern? Die Kirche sagt ja. Die Gemeinde, so haben es manche Befragungen ergeben, ist vielfach nicht immer dieser Meinung. Vor allem dann, wenn der Befragte anderer Auffassung ist, als die Kirche.

## 2 Der Christ und seine weltliche Obrigkeit

Am Beispiel der evangelischen Kirchenlieder meiner bayerischen Heimat will ich Ihnen zunächst vorstellen, was das Kirchenlied im Laufe der Jahrhunderte seinen Sängern in den Mund gelegt hat, wenn es um das Verhältnis des Christen zum Vaterland und der weltlichen Obrigkeit ging.

Also spricht Paulus: Jedermann der Obrigkeit sei untertan  
mit Furcht und Ehr zu aller Frist, weil sie von Gott geordnet ist. ...  
Wer sich wider die Herrschaft setzt, der hat Gottes Wort verletzt.  
Wer widerstrebt der Obrigkeit, dem ist sein Urteil schon bereit.

So hat man es 1696 in das lutherische Gesangbuch für das Herzogtum Berg hineingeschrieben.<sup>2</sup> Was diese Region südlich des heutigen Ruhrgebiets mit Bayern zu tun hat, fragen Sie? Die Obrigkeit, das waren für die Lutheraner dort damals die katholischen Wittelsbacher, die das Land regierten. In ihren bayerischen Stammlanden ließen die Wittelsbacher keine Protestanten zu. Aber wenn territorialer Zugewinn anders nicht zu haben war, dann waren im Verlauf der Geschichte die deutschen Fürsten immer wieder bereit, auf das Recht zu verzichten, die eigene Religion bei den Untertanen durchzusetzen.

Warum erzähle ich das? Das genannte Lied zitiert seinerseits Römer 13, 1-2, und die Sätze, dass jeder seiner Obrigkeit Gehorsam schuldet, weil die Obrigkeit von Gott ist, waren fester Bestandteil der lutherischen Obrigkeitslehre und damit aller evangelischen Gesangbuchlieder seit der Reformation. Ihre politische Aussage war: Nicht der Papst oder ein Bischof, sondern Gott selbst setzt die Obrigkeit ein. Nur mit dieser Gewissheit konnte Luther den katholischen Kaiser als Obrigkeit anerkennen und seine Mitchristen zum Gehorsam gegen ihn aufrufen.

In den ersten drei Jahrhunderten nach der Reformation stehen solche Lieder in jedem evangelischen Gesangbuch, ganz selbstverständlich und mit immer größer werdendem Anteil. Ihre Aussagen unterschieden nicht zwischen Institu-

<sup>1</sup> Z.B. die Beiträge von Sven-Åke Selander, „Justice –Peace – Preservation of Creation“ (S. 284-296) und Alan Luff, „Hymns Creating National Identity“ (S. 326-337) im IAH-Bulletin 28(2002).

<sup>2</sup> *Singende und klingende Berge das ist Bergisches Gesangbuch, ... Gemeinden derer Hertzogthümer Jülich und Berg ...*, Frankfurt am Main 1701.

tion und Person, und sie setzen das Gebet für die Obrigkeit, zu dem Paulus in 1. Tim. 1-2 die Gemeinde aufgefordert hat, wörtlich um. Also kreisen diese Lieder um zwei Themen: Sie bitten Gott um eine gute Obrigkeit und sie bitten ihn für diese Obrigkeit. So heißt es in einem Nürnberger Gesangbuch von 1621<sup>3</sup>:

Gib uns zum Herren ja kein Kind, nicht Rät', die weits Gewissens sind,  
 ...  
 Gib Haupt- und Amtsleut, Ritterschaft, die nicht nach eigenem Nutzen  
 gafft,  
 die großen Dieb schaff ab behend, dass nicht dein Zorn sich zu uns  
 wend ...

Und im Nürnberger Gesangbuch von 1748 <sup>4</sup>bittet die Gemeinde:

Ach, so lehr die Majestäten, Herr, was dein Befehlen sei,  
 selbst sie, samt ihren Räten dir zu bringen Ehr und Treu. ...  
 Zeige, dass die hohen Würden seien anbefohlne Bürden,  
 keine Lust und Zeitvertreib, welche sucht der Sündenleib.

Das erste evangelische Gesangbuch für das ganze heutige Bayern stammt von 1815. Nach der Niederlage Napoleons hatte das bis dahin rein katholische Bayern sein Territorium verdoppelt. Seine Bevölkerung wurde durch diese Zuwächse zu einem Drittel evangelisch. Das neue Gesangbuch sollte nun die zahlreichen eigenen Gesangbücher der früher unabhängigen Territorien ersetzen, die jetzt in einem Staate zusammengefasst waren. Das neue Buch war allerdings im Unterschied zu den meisten Büchern, die es ablösen sollte, noch von der Aufklärungstheologie geprägt. Das bedeutet Dreierlei:

In der Aufklärung taucht in den Gesangbüchern ein neues Thema auf: die Pflichten der Untertanen. Die singende Gemeinde soll sich also selbst ermahnen:

Wer gehorcht, der tu's mit Lust. Er bleib' immer sich bewusst,  
 dass nicht jeder herrschen kann; sei ein guter Untertan. ...  
 Nie vermessen strebe er höher, als er soll, als er  
 Recht, Gelegenheit und Rat und auch Kraft zu nützen hat. <sup>5</sup>

Das Leitbild des Kirchenliedes dieser Zeit ist somit der gesetzestreue Bürger. Und dieser ist nicht mehr der Obrigkeit untergeben, weil es Christenpflicht wäre. Er ordnet sich vielmehr vor allem deshalb unter, weil sein aufgeklärter Verstand dies als notwendig einsieht.

Nicht jeder ist an Würde groß, oft ist ein niedrer Stand sein Los;  
 doch Jeder, sei er noch so klein kann achtungswert als Bürger sein. ...  
 Er ist's, wann er die Bürgerpflicht nicht öffentlich, nicht heimlich bricht,  
 ...  
 Er ist's, wann er als Bürger denkt, nie andrer Bürger Rechte kränkt, ...

<sup>3</sup> Nikolaus Selnecker, *Hilf Herr Christ unsrer Obrigkeit* nach Nürnberg 1621.

<sup>4</sup> Johann Reinhard Hedinger, *Herr des Himmels und der Erden* von 1704 (Gesangbuch, Nürnberg 1748).

<sup>5</sup> J. A Cramer, *Von den Pflichten gegen die Obrigkeit* (Bayerisches Gesangbuch [1814] Nr. 258, 1-2).

Er weiß: nur des Gesetzes Kraft, und wär' es auch noch mangelhaft,  
gewährt dem Volke Sicherheit und Ordnung und Zufriedenheit.<sup>6</sup>

Zum anderen entdecken die Gesangbücher der Aufklärungszeit das Vaterland als eine Gabe Gottes:

Du schenktest uns ein Vaterland, worin wir glücklich leben.  
Was konnte deine Segenshand uns Neidenswerters geben?<sup>7</sup>

oder

Beim teuren Namen: Vaterland erwachen heil'ge Triebe,  
ich fühle mich mit ihm verwandt; ich fühle, dass ich's liebe.<sup>8</sup>

Und als Drittes fällt die Aufforderung zur Toleranz auf. Sie soll einerseits die neu entdeckte Vaterlandsliebe der Christen vor den Übertreibungen schützen, wie es dem Weltbürgerideal der Aufklärung vorschwebt:

Wie könnt' ich, ist mein Vaterland mir wert, mich so vergehen,  
ein fremdes Volk mit Unverstand zu hassen und zu schmähen!  
Verdienst und Tugend, nah und fern soll immer meine Seele gern  
an jedem Menschen schätzen.<sup>9</sup>

Toleranz wird aber auch als eine neue Fürstentugend für die *Obrigkeit* von Gott erbeten:

Er ehre dich; doch zwing er nie Gewissen, schon und achte sie;  
gewiss, dass durch Gewalt, wer irrt, nie mehr, als bloß ein Heuchler  
wird.<sup>10</sup>

Das nächste bayerische Gesangbuch erschien 1854. Es übernahm von den 17 Obrigkeitsliedern des „aufgeklärten“ Vorgängers nur noch zwei, nahm aber zwei Obrigkeitslieder aus dem 17. Jahrhundert wieder auf, die nun wie früher um eine gute Obrigkeit bitten und die Fürbitte für den König in Worte fassen. Dies Gesangbuch blieb 74 Jahre lang, bis 1928 in Gebrauch. Damit blieb den evangelischen Gemeinden im katholisch regierten Bayern die Art von Obrigkeitsliedern erspart, die nach 1870 vor allem im überwiegend evangelischen Norden Deutschlands die Einigung Deutschlands und die Wiederherstellung des Reiches unter einem Kaiser auf Gottes unmittelbares Eingreifen zurückführte. Dort sang man:

Ein Haupt hast du dem Volk gesandt und trotz der Feinde Toben  
in Gnaden unser Vaterland geeint und hoch erhoben;  
mit Frieden hast du uns bedacht, den Kaiser uns bestellt zur Wacht  
zu deines Namens Ehre.<sup>11</sup>

So beginnt ein Lied, das nach 1880 in kaum einem neuen deutschen evangelischen Gesangbuch fehlte. Ich zitiere es als Beispiel für die enge Verbindung

<sup>6</sup> *Gott der zum Segen für die Welt* (Bayerisches Gesangbuch [1814] Nr. 692, 3-6).

<sup>7</sup> *Herr unser Gott auf dessen Ruf* (Bayerisches Gesangbuch [1814] Nr. 260,2).

<sup>8</sup> *Beim teuren Namen: Vaterland* (Bayerisches Gesangbuch [1814] Nr. 687,1).

<sup>9</sup> A.a.O., Nr. 687,7.

<sup>10</sup> *Wer herrscht, wer Fürst, wer König ist* (Bayerisches Gesangbuch [1814] Nr. 690,9).

<sup>11</sup> Julius Sturm, *Ein Haupt hast du dem Volk gesandt* (Gesangbuch Kirchenprovinz Brandenburg [1884] Nr. 506,1).

zwischen „Thron und Altar“, die bis zum ersten Weltkrieg die deutsche evangelische Kirchengeschichte kennzeichnet. Daneben fällt in den norddeutschen Büchern auch ein antikatholischer Nachhall des preußischen „Kulturkampfes“ auf. Ich zitiere aus dem Hamburger Gesangbuch von 1912:

Brüder, schart euch um die Fahne! Schwingt des deutschen Geistes  
Schwert!

Seid in Eintracht auf dem Plane, wo's das Vaterland begehrt.

Wer sich will der Schmach ergeben, schiele hin nach fremdem Tand.

Aber Heil, wer Gut und Leben gibt für Reich und Vaterland.

Das Lied endet:

... Lasset uns den Kranz erwerben und es soll die Losung sein:

Evangelisch bis zum Sterben, Deutsch bis in den Tod hinein.<sup>12</sup>

Als 1928 das dritte Gesangbuch der bayerischen Landeskirche erschien, gab es keinen Kaiser und keine Könige mehr, für die man hätte beten können. Es gab ein gewähltes Parlament und eine Regierung, die der Bürger in der nächsten Wahl wieder abberufen konnte. Wie hat nun dieses Gesangbuch Röm. 13 und 1. Tim. 2 umgesetzt?

Drei Konsequenzen aus der neuen Lage werden deutlich: Erstens werden die personenbezogenen Obrigkeitlieder entfernt. Darüber hat Mechthild Wenzel in Ljubljana ausführlich vortragen.<sup>13</sup> Zweitens werden aus dem alten Bestand nur solche Obrigkeitlieder übernommen, die sich neutral ausdrücken. Diese Lieder aus vordemokratischer Zeit können die neue Verantwortung des Christen als Bürger in einer Demokratie natürlich nicht verbalisieren. Als Drittes geht man den Ursachen des staatlichen Zusammenbruchs nach. Und da wird es interessant: Neu in der Liedgruppe „Volk und Vaterland“ erscheinen nämlich zwei Bußlieder. *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* erhält an dieser Stelle und durch die getroffene Strophenauswahl eine politische Dimension, die Johann Walther so wohl nicht beabsichtigt hatte. Und auch das andere Lied *Du lässt dich wieder sehen* listet Deutschlands Versäumnisse auf. Max von Schenkendorf (1783-1817) hatte mit diesem Lied zum Feldzug von 1815 aufgerufen und Gottes Hilfe gegen Napoleon erfleht.

Das evangelische Gesangbuch der Weimarer Zeit bietet also Lieder an, die in Niederlage und politischer Umwälzung eine Strafe Gottes sehen. Folgerichtig wird diese Erkenntnis in einen Bußruf umgesetzt und die Lieder bitten um Gottes Hilfe für die Änderung der politischen Verhältnisse. Das Landeswohl für das hier gebetet wird, ist aber nun eben Gottes Unterstützung bei der Befreiung aus den „Fesseln von Versailles“, wie man das damals nannte. Und das war in den neuen Gesangbüchern der übrigen evangelischen Landeskirchen Deutschlands nicht anders als in Bayern.

---

<sup>12</sup> Wilhelm Hoppstädter, *Brüder schart euch* (Hamburger Gesangbuch [1912] Nr. 526,1+3).

<sup>13</sup> Mechthild Wenzel, „Die ‚Fürsten-Lieder‘ in deutschen Gesangbüchern nach dem 1. Weltkrieg“, in: IAH-Bulletin 28(2002), S. 152-171.

Fünf Jahre später kam Hitler an die Macht, und in den Gesangbüchern der „Deutschen Christen“ erschienen die alten Obrigkeitlieder aus der Zeit der Reichsgründung wieder. Lediglich stand jetzt „Führer“, wo damals „Kaiser“ gestanden hat. Wie 60 Jahre früher die Reichsgründung wird nun das nationalsozialistische 3. Reich als Gottes Geschenk und seine Antwort auf das Gebet seiner Gemeinde dargestellt:

Du hast gestillt uns den Bruderzwist, zersprengt die knechtenden Bande.

Die Nacht der Schande vergangen ist, der Morgen scheint unserem Lande...

Du hast ein Wunder an uns getan: Wir danken, Vater, wir danken. ...<sup>14</sup>

oder

...du pflügest tief durch unser Land. Du zwangst zur Härte unsern Mut, du wecktest auf die Ehr im Blut. Du ruhtest nicht, bis es vollbracht, bis du uns endlich freigemacht... ...Dank, dass du uns als Deutsche schufst.<sup>15</sup>

Häufig sind die Lieder auch an das Vaterland gerichtet, wie in *Heilig Vaterland, in Gefahren deine Söhne stehn, dich zu wahren* oder in *Deutschland, heiliges Wort, du voll Unendlichkeit*. Diese Heiligsprechung des Vaterlands geht inhaltlich weit über das hinaus, was frühere Generationen an Vaterlandsverehrung gereimt hatten. Das Vaterland tritt hier an die Stelle Gottes. Man ist nicht mehr nur „stolz darauf, ein Deutscher zu sein“, ein „Deutscher Christ“ glaubt an sein Land. In diesen Liedern wird nicht – so er überhaupt vorkommt – der Name Gottes missbraucht. Hier hat eine verblendete Staatskirche Gott verlassen und den Menschen in den Mittelpunkt gestellt. Ein Volk betet sich selbst an.

Entsprechend eingestellte bayerische Pfarrer haben solche Lieder zwar singen lassen, aber die Gemeinden leisteten hier nachweisbar Widerstand. So wurden diese Texte nie in ein offizielles bayerisches Gesangbuch aufgenommen. Das war in anderen Landeskirchen anders.

Fast zeitgleich mit der Gründung der Bundesrepublik und der DDR erschien 1950 mit dem Evangelischen Kirchengesangbuch das zweite evangelische Einheitsgesangbuch. Ihm schloss sich nun auch die bayerische Landeskirche an, die sich 1928 nicht zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch, dem ersten evangelischen Einheitsgesangbuch, hatte anschließen können. Aber auch in der zweiten Demokratie blieb das Gesangbuch weitgehend schweigsam, wenn es um die Forderungen Gottes an die Regierenden und die Erwartungen des Christenvolkes an und die Bitten für seine politische Führung ging. Was im Stammteil des Evangelischen Kirchengesangbuchs zur Frage nach dem Verhältnis des Christen zu seinem Volk und dessen Regierung auffindbar ist, wirkt zufällig – und ist immer mindestens 250 Jahre alt:

<sup>14</sup> Emanuel Hirsch, *Es ist ein steiler, ein schmaler Pfad* (Gesangbuch der kommenden Kirche 108,2+3).

<sup>15</sup> Emanuel Hirsch, *Wir loben dich du starker Gott* (Gesangbuch der kommenden Kirche 64,1+2).



...drum wünschen wir aus Herzensgrund der Obrigkeit, dass die Gewalt  
von Gott sie nehm und recht verwalt; es geb ihr Gott viel Ernst und Fleiß,  
dass sie aufrecht sei, fromm und weis.<sup>16</sup>

Dies Defizit konnten auch die Lieder nicht abbauen, die nach dem Tutzingener Wettbewerb von 1961 neu entstanden und über Liedblätter und Ergänzungshefte zum Gesangbuch in die Gemeinden kamen. Im Gegenteil: Zwar sprach fast ein Drittel dieser Texte politische und gesellschaftskritische Themen an, die Friedensfrage, die ungerechte Güterverteilung und die Bedrohung der Schöpfung. Aber nur knapp ein Dutzend von den mehr als 1000 neuen Liedern äußert sich überhaupt zur „Obrigkeit im demokratischen Staat“ – und dies vorwurfsvoll und anklagend wie der Text von Kurt Marti:

Das könnte den Herren der Welt ja so passen,  
wenn erst nach dem Tode Gerechtigkeit käme,  
erst dann die Herrschaft der Herren,  
erst dann die Knechtschaft der Knechte  
vergessen wäre für immer.<sup>17</sup>

oder ein Text von Sybille Fritsch:

Komm, Mutter Geist und schütze mich  
vor den mächtigen Herren im Land.  
Sie sind mir verdächtig in all ihrer Macht,  
komm, komm, ich verlass mich auf dich.<sup>18</sup>

Diese Lieder bitten Gott nicht, wie man es erwarten könnte, um eine bessere Obrigkeit oder darum, den Politikern bessere Einsichten zu schenken. Die Obrigkeit ist hier dem Reich des Bösen zugeordnet. Man bittet nicht für, sondern um Schutz vor der Obrigkeit.

Nun waren Lieder dieser Art nicht mit dem Ziel geschrieben, theologische Hilfen für das Verhältnis des Christen von heute zur parlamentarischen Demokratie zu geben. Es handelt sich vielmehr um Kampflieder, entstanden aus der Auseinandersetzung zwischen Teilen des Kirchenvolkes und der damaligen Regierung und ihrer Politik. Sie sind weniger als Bitten an Gott, sondern mehr als propagandistische Mitteilungen an ein Publikum zu verstehen.

Als nach dem ersten Weltkrieg das Deutsche Evangelische Gesangbuch entstand, war die Staatsform den Kirchen einfach suspekt. Man hatte sich zu lange und zu intensiv mit dem Bündnis von Thron und Altar identifiziert, als dass man sich nun rasch mit einer gewählten Obrigkeit hätte anfreunden kön-

---

<sup>16</sup> Johannes Zwick, *Nun wolle Gott das unser Sang* (Evangelisches Kirchengesangbuch [1950] 36,3).

<sup>17</sup> Kurt Marti, *Das könnte den Herren der Welt ja so passen*, zitiert nach Kirchentagsliederheft 1987.

<sup>18</sup> Sybille Fritsch *Komm, Mutter Geist und schütze mich*, zitiert nach Kirchentagsliederheft 1987.

nen. Der deutsche Protestantismus in seiner Mehrheit wollte damals die Demokratie nicht – zumindest hat er sie nicht unterstützt.

Als nach dem zweiten Weltkrieg das Evangelische Kirchengesangbuch zusammengestellt wurde, war die Demokratie im Bewusstsein auch vieler Christen noch eine von den Siegern aufgezwungene Staatsform. Die Kirche stand ihr nicht so ablehnend gegenüber wie früher, aber sie hat zunächst nichts aus der neuen Situation gemacht. Das gilt für die Entstehungszeit des Evangelischen Gesangbuchs (EG) unmittelbar vor der Wiedervereinigung nicht mehr. Auch diesem Gesangbuch kann man kein Bekenntnis zur Demokratie abgewinnen. Aber das hat einen neuen Grund. Nun nämlich schoben sich die Diskurse „Erhaltung der Schöpfung, Frieden, Gerechtigkeit“ in das Zentrum des politischen Interesses der Kirchenleitungen. „Obrigkeit, Volk und Vaterland“ waren kein Thema mehr, diese Liedgruppe verschwand. Nur eine Zeile in der Litanei (EG 192) und drei einzelne Strophen aus den ersten 300 Jahren evangelischer Kirchenliederdichtung folgen im heutigen EG noch der Aufforderung des Apostels, für die Obrigkeit zu beten (423, 4; 133, 10; 505,5).

Das bedeutet, meine Kirche ist in der Frage der Identifikation des Christen mit seinem Vaterland und seinem Staat sehr viel zurückhaltender als die Kirchen in anderen Ländern, die dem Thema „Christ, Obrigkeit und Vaterland“ auch heute in ihren Gesangbüchern weit mehr Raum einräumen. Aber es gilt auch festzuhalten, dass die deutschsprachigen Protestanten mit dieser Liedgruppe die bisherigen engen Grenzen nationalen Denkens verlassen haben. Die Dimension des Politischen wird heute internationalisiert und bezieht geradezu interdisziplinär Ökonomie und Ökologie in ihre Bitten und Aufforderungen mit ein.

Nun werden Sie fragen, wie ist und wie war das bei den deutschen Katholiken? Nun, für die Zukunft erwarte ich, dass wir beim kommenden Gotteslob-Nachfolger dieselbe Tendenz beobachten werden wie beim EG. Was die bisherige Entwicklung seit der Reformation betrifft, muss ich passen. Denn erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geht das katholische Kirchenlied mit eigenen Liedern direkt auf die politischen Dimensionen des christlichen Lebens ein.

Es gab Ausnahmen. Da sind zum einen die „Herz Jesu Lieder“ des 19. Jahrhunderts, mit denen auch die Römische Kirche in der Neuzeit begann, die individuelle Frömmigkeit des einzelnen für politische Ziele so zu instrumentalisieren, wie wir das bei den evangelischen Obrigkeitsliedern gesehen haben.<sup>19</sup> Es lohnt sich, das bei Martina Haag nachzulesen.

Auf zum Schwur mit Herz und Mund, hebt die Hand zum heiligen Bund!

Was die Völker fromm gelobt, von den Feinden rings umtobt,  
das geloben wir aufs neue, Jesu Herz, dir ewge Treue.

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Martina Haag, *Dem Herzen Jesu singen : Politische Instrumentalisierung der Frömmigkeit im 19. und 20. Jahrhundert*, Mainz 2002 .Das zitierte Lied ist dort in anderen Fassungen und nach anderen Quellen aufgenommen.

Wundermächtig immerfort, warst du stets der deinen Hort,  
in der Not und Kriegsgefahr schirmtest Thron du und Altar.  
Drum geloben wir aufs neue Jesu Herz, dir ewge Treue.

Treu und stark zu unserm Gott Stehen wir trotz Hohn und Spott,  
fest am Glauben halten wir, unsres Landes schönste Zier.  
Drum ...

Auf dem weiten Erdenrund Gibt es keinen schönern Bund;  
Lästern uns die Feinde auch, Treue ist der Christen Brauch.  
Drum ...<sup>20</sup>

Die andere Ausnahme beobachten wir im ersten Weltkrieg, wo für die katholischen Gemeinden zahlreiche neue Lieder veröffentlicht und beispielsweise durch die „Musica Sacra“ nachdrücklich propagiert wurden – zumindest 1914 und 1915. Je länger der Krieg dauerte, desto eindeutiger ließ die Werbung für solche Lieder nach.

Wir grüßen dich im Schlachtgesang, Vom Tode rings bedroht,  
Mit Trommelschlag, mit Schwerterklang Und Fahnen, blutig rot.  
O segne uns im Streite Maria! Uns're Königin, Du Hochgebenedeite.

Wir fürchten nicht der Hölle Macht, Nicht Pulverdampf noch Blei;  
Wir ziehen freudig in die Schlacht, Maria, steh uns bei;  
Den Feind laß uns bezwingen, Maria! Uns're Königin, Viktoria dir  
singen.

Du thronest in des Sieges Glanz, Erbitt uns Sieg im Streit,  
Im Leben einen Lorbeerkranz, Im Tod die Seligkeit;  
Im Donner der Kanonen, Maria! Uns're Königin, Erbitt uns  
Siegeskronen.<sup>21</sup>

Dieses Lied von Guido Görres stand über 60 Jahre lang fast unbeachtet im Anhang seiner Maiandachtslieder und im bayerischen Militärgesangbuch.<sup>22</sup> Ich frage mich, wozu er es zu Beginn der vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts geschrieben hat, also mitten in einer der längsten Friedensperioden der deutschen Geschichte. Ich nehme an, dass der Autor, der Marienlieder für alle denkbaren Zwecke sozusagen auf Vorrat produzierte, mit seinen Texten auch versuchte, erschöpfend alle Aspekte der Marienverehrung in Gedichte zu fassen. Zu Beginn des Ersten Weltkriegs wurde das Lied dann für die zivilen

<sup>20</sup> Fassung Militärgesangbuch Leipzig (1915) Nr. 21

<sup>21</sup> Guido Görres, zitiert nach Katholisches Feldgesangbuch Bayern (1914).

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Irmgard Scheitler: *Poesie der Unschuld : Geistliche Lieder von Guido Görres*, in: *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert : Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte* / hg. v. Irmgard Scheitler, Tübingen und Basel 2000 (=Mainzer Hymnologische Studien Bd. 2), S. 233-254.

Kriegsandachten wiederentdeckt und machte eine Karriere, die in den Katholischen Militärgesangbüchern bis in den zweiten Weltkrieg anhielt.

Inhaltlich knüpft das Lied an einen sich seit dem Mittelalter immer weiter ausbreitenden „militärischen“ Zweig der Marienverehrung an. Der *Maria de Victoria*, wie sie seit der Schlacht von Lepanto beispielsweise in Ingolstadt verehrt wurde, wurden seit dem Mittelalter siegbringende Fähigkeiten zugeschrieben, vor allem im Kampf gegen die Ungläubigen: in den Kreuzzügen, bei der Eroberung der baltischen Territorien durch den Deutschen Orden, in der spanischen Reconquista und vor allem in den Türkenkriegen.<sup>23</sup> Marienbilder zieren daher die Fahnen der österreichischen Armee wie des bayerischen Heeres. Ihr werden Länder gewidmet, wie wir gehört haben auch unser Gastgeberland, und unter ihrem Schutz ziehen, wie es im Lied heißt, die Krieger „freudig in die Schlacht“.

Görres konnte, als er das Lied schrieb, nicht wissen, wann es wirklich gesungen werden würde. Wir wissen heute, dass Texte wie dieser die Kriegsbegeisterung vom Sommer 1914 nicht nur abbilden, sondern auch anheizen konnten. Als er den bayerischen Soldaten eines kommenden Krieges die Bitte um Marias Hilfe in den Mund legte, musste er sich darüber im Klaren sein, dass diese Worte in den Sängern auch das Vertrauen auf Gottes Beistand in der Schlacht wecken und stärken würden. Ich fürchte allerdings, dass er sich diese Frage nicht gestellt hat. Ich frage aber: Und zu wem haben eigentlich 1914 die französischen oder englischen Soldaten um Hilfe gebetet?

### 3 Christ und Krieg

Wir müssten nun eigentlich in einem zweiten geschichtlichen Durchgang verfolgen, was die Gesangbücher in den Jahrhunderten seit der Reformation zum Thema Krieg und Frieden anzubieten hatten. Ich habe das vor vier Jahren vor diesem Gremium getan und verzichte daher heute darauf. Ich möchte stattdessen gerade vor internationalen Kennern wie Ihnen der Frage noch etwas mehr Aufmerksamkeit schenken, die ich am Ende unseres letzten Kapitels gestellt habe: Wenn immer wir nämlich unseren Gott in politischen Anliegen um sein Eingreifen zu unseren Gunsten bitten, kann es nicht ausbleiben, dass wir ihn damit gleichzeitig auch um Hilfe gegen andere Menschen bitten. Gegen Menschen, die zwangsläufig entgegengesetzte Interessen haben und sich durch unsere Überzeugungen bedroht fühlen und Gott um Unterstützung gegen uns anrufen. Was dann?

Mit dieser Frage stehen wir an der Grenze dessen, was an politischem Inhalt in einem Kirchenlied sagbar ist. Hier sind die Möglichkeiten unseres Mediums erschöpft. So genau und so ausführlich, wie es hier nötig wäre, kann man in lyrischen Texten, die auf Kürze angelegt und in Reime gebunden sind,

<sup>23</sup> Vgl. hierzu: Klaus Schreiner, *Märtyrer Schlachtenhelfer Siegstifter : Krieg und Frieden im Spiegel mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Heiligenverehrung*, Opladen 2000.

nicht differenzieren. – Vorausgesetzt natürlich, dass man überhaupt so tief nachdenken will.

Es ist kein Zufall, dass meine beiden Beispiele für katholische Lieder politischer Dimension aus dem ersten Weltkrieg stammen. Es gab damals zu Kriegsbeginn zwar ernsthafte Bemühungen auch der katholischen Kirche, ihre internationalen Beziehungen für eine rasche Beendigung des Kriegs zu nutzen. Aber es gab im deutschen Katholizismus, vor allem im evangelisch dominierten Norden Deutschlands eben auch die Tendenz, sich im Kriege demonstrativ als besonders gute Deutsche zu bewähren. Noch deutlicher war dies übrigens bei den deutschen Juden zu beobachten, die den freiwilligen Kriegsdienst bewusst nutzten, um ihre vaterländische Gesinnung zu beweisen.

Wir wissen heute, dass es auf beiden Seiten Kirchenführer gab, die beschwörend zur Versöhnung aufriefen. Die vergeblichen Bemühungen von Papst Benedikt XV. auf diesem Gebiet wurden in diesem Frühjahr nach der Wahl des neuen Papstes ja immer wieder herausgestellt. In Frankreich und England auf der einen und in Deutschland und Österreich auf der anderen Seite behielten 1914 letztlich aber auch in den Kirchen die Chauvinisten das Sagen. Und die sahen die Schuld am Krieg ausschließlich auf der anderen Seite. Sie verkündeten geradezu einen Rechtsanspruch auf Gottes Hilfe für die eigene Seite und sahen keinen Anlass für irgendeine Überprüfung der eigenen Position.

Die Frage, ob und wenn ja, wie unsere Gesangbücher und ihre Lieder auf dies Dilemma reagiert haben, ist in der Forschung meines Wissens noch nicht gestellt worden. Es müsste sich aber Entsprechendes finden lassen, denn zu Beginn des ersten Weltkrieges entstand nicht nur in Deutschland vermehrte neue geistlicher Lyrik zum Thema „Krieg, Frieden, Vaterland“. Ich vermute auch, dass nicht nur in Deutschland Kriegsanhänge und Ergänzungen zu den Gesangbüchern entstanden. Soweit ich das verfügbare Material heute überblicke, haben die Gesangbuchmacher in Deutschland in den sog. Kriegsanhängen allerdings fast ausschließlich die eigenen Kämpfer argumentativ unterstützt und die Entscheidung der eigenen politischen Führung nie in Frage gestellt. 1914 sind Lieder, die um Frieden beten, die Ausnahme. Es gab sie vor allem ab 1916, als die Hoffnung auf den schnellen Sieg verflogen war.

#### **4 Das Kirchenlied und die Interessen des Staates**

Wir haben in Ljubljana ausführlich darüber gesprochen, und das Bulletin 28 und der Band 10 der Mainzer Hymnologischen Studien sind voll von Beispielen dafür, dass Kirchenlieder nicht nur konfessionelle, sondern auch nationale Identität erzeugen<sup>24</sup>, und somit unmittelbar in den politischen Bereich hinein wirken. Diese Wirkung des Kirchenlieds auf die Gemeinde kann aber die politischen Machthaber immer wieder einmal zu Eingriffen in die Rechte der

---

<sup>24</sup> Z.B. IAH-Bulletin 28(2002), S. 47ff, 56f, 60f, 69, 225ff, 263ff, besonders auch S. 282.

Kirche verleiten. Sie versuchen dann, das Kirchenlied für ihre Zwecke zu instrumentalisieren und über das Gesangbuch politisch Einfluss zu nehmen und Druck auszuüben. Die Verbote<sup>25</sup> bestimmter Lieder durch die Nationalsozialisten in besetzten Ländern, von denen wir in Ljubljana gehört haben, sind dafür ebenso Beweis, wie die staatlicherseits verordneten Eingriffe in den Liedbestand oder in die Textfassungen der christlichen Gesangbücher. In Ljubljana wurden hierzu auch mehrere Beispiele aus dem alten Österreich vorgestellt.

Solche Eingriffe des Staates gab es nicht erst im 20. Jahrhundert. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist Luthers *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*. Der Stein des Anstoßes liegt dabei in der zweiten Zeile:

Erhalt uns Herr bei deinem Wort  
Und steur des Papsts und Türken Mord,  
die Jesum Christum deinen Sohn  
wollen stürzen von seinem Thron.

Papst und Türken in einem Atemzug als Feinde Christi zu nennen, das war im 16. Jahrhundert natürlich ein Sakrileg.

Aber genau diese Herausforderung machte *Erhalt uns Herr* zu einem der am häufigsten gesungenen, imitierten und plagiierten, aber auch am meisten veränderten Lieder seiner Zeit. Vergessen wir dabei nicht, dass es in den Auseinandersetzungen des frühen 16. Jahrhunderts tatsächlich immer wieder Zeiten gab, in denen der Papst sich mit den Türken zusammentat, wenn ihm dies gegen Frankreich oder gegen die norditalienischen Städte außenpolitisch opportun schien. Er war damals eben noch nicht das ausschließlich geistliche Oberhaupt seiner Kirche, als das wir ihn heute kennen, sondern er war weltlicher Herrscher wie andere auch und er übte dies Amt auch so aus wie die anderen – machiavellistisch eben.

Seit 1529 hat Luther Papst und Türken immer wieder als die Haupt- und Angstgegner der Protestanten dargestellt. Beide waren politischer Feind und gleichzeitig religiöser Gegner. Und dabei kam der Papst meist schlechter weg als die Türken.

*Erhalt uns Herr* war neben *Ein feste Burg* wohl das politisch relevante Lied der Reformation. Daher war es riskant und hatte Bekenntnischarakter, das Lied in der Gegenwart von Katholiken zu singen. Dieser Fall trat aber immer dann ein, wenn beispielsweise der Kaiser eine seiner evangelisch gewordenen Reichsstädte besuchte. Nürnberg war so eine Stadt. Als Reichsstadt war sie dem Kaiser Gehorsam schuldig, konfessionell aber hing sie Luther an. Was taten die Stadtväter vor dem hohen Besuch?

Sie schränkten 1547 das Absingen des Liedes ein. Von dreimal täglich auf einmal am Tage. Und 1548 verordneten sie eine unverfängliche Fassung des Liedes:

Erhalt uns Herr bei deinem Wort

---

<sup>25</sup> Z.B. IAH-Bulletin 28(2002), 25ff, 44ff, 98 ff.

Und wehr des Satans List und Mord,  
 der Jesum Christum deinen Sohn  
 wollt gern stürzen von seinem Thron.<sup>26</sup>

Aus der Zeit der Reformation gibt es weitere Kirchenlieder mit eindeutiger und hochinteressanter politischer Tendenz und oft mit einer geradezu abenteuerlichen Vermischung der „zwei Reiche“, die Luther streng getrennt sehen wollte. Es sind die Türkenlieder oder auch die Lieder gegen die vom Papst angeordnete Kalenderumstellung. Aber wir wollen uns noch einigen neueren Beispielen zuwenden.

In meinem Bücherregal steht ein kleiner Band mit dem Titel „Lieder, die die Welt erschütterten : Historische Lieder aus vier Jahrhunderten“. Die Sammlung bringt Lieder, die damals tatsächlich die Sänger so motivierten, dass sie dem Lauf der Geschichte eine neue Wendung gaben. Natürlich sind die meisten davon „weltlich“. Das „Pavierlied“ *Was wölln wir aber heben an* gehört dazu, das den Sieg Frundsbergs über die Franzosen von 1525 vor Pavia besingt.

Das Vermahnlied aus dem Feldlager zu Wöhrth von 1546 ist abgedruckt: *Wacht auf, ihr deutschen Christen* und das „Kappeler Lied“ von Ulrich Zwingli von 1529, *Herr, nun selbst den Wagen halt*. Jeder kennt es noch heute, aber die Schweizer, die ich gefragt habe, haben mir alle gesagt, „gesungen wird es nicht“. Es ist eine Reliquie geworden, ein Lied von großer historischer Bedeutung, aber eben nur das. Bedeutung für die Christen der heutigen Zeit habe es kaum mehr. Belehren Sie mich bitte eines Besseren.

Zu den Liedern, die „die Welt erschüttert haben“ zählt die Herausgeberin weitere Lieder, die Sie sicher kennen: das *Marlborough* Lied von 1709, *Prinz Eugen, der edle Ritter* von 1717, den *Yankee Doodle* von 1755, die *Carmagnole* und die *Marseillaise* von 1792, *Schneckenburgers Wacht am Rhein* von 1854 und die *Garibaldi-Hymne* von 1861.

Aber gibt es auch Kirchenlieder, die hier stehen könnten? Kennen Sie solche Lieder aus Ihrer Heimat?

Meine Antwort für Deutschland ist: Zumindest *Ein feste Burg* gehört hierhin, das Friedrich Engels, Heinrich Heine zitierend, die „Marseillaise der Reformation“ nannte<sup>27</sup>, und *Verzage nicht, du Häuflein klein*. Jakob Fabricius (1593-1654) soll es für die Schlacht von Lützen gedichtet haben, die Schlacht, in der König Gustav Adolf von Schweden fiel, der Gustav Adolf, der die hiesige Universität gegründet hat. Ob das Lied damals gesungen wurde, ist dabei unerheblich. Es ist sogar extrem unwahrscheinlich. Die eigentliche Wirkung dieses Liedes lag nämlich in der symbolischen Bedeutung, die ihm spätere Generationen mit der Bezeichnung „Gustav Adolfs Schwanengesang“ zuschrieben. Das also hatte der „Löwe aus dem Norden“, der das protestantische Deutschland unter Einsatz seines Lebens gerettet hatte, gesungen und

<sup>26</sup> Einzelheiten und weitere Beispiele bei: Otto Schlißke, *Handbuch der Lutherlieder*, Göttingen 1948, S. 124-136.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Hermann Kurzke, *Hymnen*, S. 185-209. Den Hinweis auf Heine verdanke ich Britta Martini.

gebetet, bevor er starb. So eine Geschichte gibt einem Lied mehr Profil, mehr Überzeugungskraft und mehr Nachwirkung, als es die tatsächliche historische Wahrheit kann.

Und damit sind wir beim Thema politischer Propaganda. Auch hierfür wurde das Kirchenlied immer wieder benutzt. In einem Artikel über die „Preußenfilme in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“<sup>28</sup> nennt der Verfasser als Quellen für deren Musik auch den protestantischen Choral. Das trifft zu. Wenn er allerdings erklärt, man habe 1942 im Film *Der große König* – er handelt von Friedrich II. (dem Großen) – die Melodie von *Vom Himmel hoch* verwendet, dann ist das natürlich Unsinn. Die abgedruckte Melodiezeile ist nicht „davon ich singen und sagen will“, sondern „das Reich muss uns doch bleiben“. Hätte er doch nur einen Fachmann gefragt. Denn nur dieser Text gibt im Zusammenhang des Films irgendeinen Sinn und vor 60 Jahren assoziierten noch weit mehr Zuschauer als heute die Textzeile aus *Ein feste Burg* mit dieser Melodiephrase, vor allem in einem Durchhaltefilm wie diesem.

Noch ein anderes Beispiel aus dem 20. Jahrhundert. In den 1930er Jahre verwiesen alle hymnologischen Erläuterungen, die ich kenne<sup>29</sup>, zum Lied *Weiß ich den Weg auch nicht* von Hedwig von Redern übereinstimmend auf eine Begebenheit in der Region, in der wir uns befinden: Dieses Lied sei am 22. Mai 1919 von den deutschen Geiseln im Gefängnis in Riga gesungen worden, die wenig später erschossen wurden, unmittelbar bevor die Freikorps der Baltischen Landeswehr das Gefängnis stürmen und die Inhaftierten befreien konnte. Ich kenne diese Geschichte seit meiner Kinderzeit und sie bleibt für mich für immer mit diesem Lied verbunden. Als mir Franz Karl Prassl den Auftrag zu dem heutigen Referat gab, ist sie mir als erstes Beispiel für die politische Beeinflussung mittels eines Liedes eingefallen. Propaganda wirkt also tatsächlich. Ja, selbst der Satz aus dem Artikel, das Lied habe der deutschen Kaiserin in Doorn im finstern Tal geleuchtet, war mir beim Wiederlesen sofort wieder vertraut.

Ich will die Nutzung von Kirchenliedern für die politische Propaganda an einem letzten Beispiel ausführen. Es ist das Lied, das man den der Choral von Leuthen nennt und das eine geschickte Propaganda zum Mythos gemacht hat.<sup>30</sup>

Erinnern wir uns an den 5. Dezember 1757: 50.000 Preußen haben bei Leuthen in einer sehr kühnen und vom König genial geführten Operation 80.000 Österreicher angegriffen und geschlagen. Preußen wird daher Schlesien behal-

<sup>28</sup> Hansjörg Pauli, *Borussia cantat : Zur Bild-Ton Dramaturgie im Preußenfilm*, in: *Preußen im Film* / hg. von Axel Marquart und Heinz Rathsack, Reinbek bei Hamburg 1981 (= Katalog der Preußenausstellung 1981 Bd. 5), S. 195-204.

<sup>29</sup> Ein Beispiel von mehreren: Paul Gabriel: *Das Frauenlied der Kirche*, Leipzig s.a. (ca 1935)(= Welt des Gesangbuchs Heft 9), S. 72f.

<sup>30</sup> Ich folge hier der Darstellung von Bernhard B. Kroeners Aufsatz „Nun danket alle Gott“ : *Der Choral von Leuthen und Friedrich der Große als protestantischer Held. Die Produktion politischer Mythen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: „Gott mit uns“ : *Nation, Religion und Gewalt im 19. und frühen 20. Jahrhundert* / hg. von Gerd Krumeich und Hartmut Lehmann, Göttingen 2000, S. 105-134.



ten. Die Legende weiß, die preußischen Soldaten hätten in der Frühe auf dem Marsche in die Schlacht gesungen: *Gib dass ich tu mit Fleiß, was mir zu tun gebühret*. Und nun war die Schlacht gewonnen und die Soldaten sangen *Nun danket alle Gott mit Herzen Mund und Händen*. Nein, das ist zu harmlos ausgedrückt: Nun „stieg“, so schreibt die einschlägige Literatur, „der alte lutherische Dankchoral mächtig auf zum gestirnten Winterhimmel und zum Throne des Herrn aller Heerscharen, gesungen von mehr als 25.000 Soldaten in tiefster Ergriffenheit“<sup>31</sup>.

Es kann wohl so gewesen sein<sup>32</sup>. Geistliche Gesänge und Dankgottesdienste auf dem Schlachtfeld bildeten in der frühen Neuzeit einen „selbstverständlichen Bestandteil des Schlachtenrituals“<sup>33</sup>. Allerdings gaben die Zeitgenossen dieser Schlacht und diesem Choral zunächst nicht die Bedeutung, die spätere Generationen an das Lied geknüpft haben. *Nun danket alle Gott* soll, so die bisherige Forschungsmeinung, erst im Verlauf der Befreiungskriege zum spezifischen Danklied der preußischen Armee geworden sein.

Aber auch für diese sehr frühe Datierung melde ich Bedenken an, denn im preußischen Militärgesangbuche, das während der Befreiungskriege zur Verfügung stand, findet sich das Lied mit einem anderen Incipit und in einer schwunglos nüchternen, rationalistischen Überarbeitung. Die Vorstellung, dass der Choral in dieser Fassung nach der Schlacht bei Waterloo gesungen worden sein könnte, fällt schwer. Es ist sogar folgende Szene überliefert:

Am Abend des 18. 06. 1815 befahl Gneisenau, das Lied *Nun danket alle Gott* anzustimmen. Der Adjutant kam indes zurück und meldete ihm: „das Lied ist im Heere unbekannt“<sup>34</sup>.

Unbestreitbar ist dagegen, dass die Verbindung von Schlacht und Choral im Vorfeld der Reichsgründung und unmittelbar danach in Text und Bild intensiv propagiert wurden, um „Preußens deutsche Sendung als Erlösung des Reiches aus dem Geist des Protestantismus“<sup>35</sup> zu untermauern. In den Dankgottesdiensten 1870/71 und zu Beginn des Ersten Weltkriegs ist der „Choral von Leuthen“ unter dieser Bezeichnung bereits festes Versatzstück von Ansprachen und Militärgottesdiensten und prägt sich so dem Gedächtnis zahlloser Protestanten ein. Erst *Großer Gott wie loben dich* konnte ihm letztlich den Rang ablaufen. Das aber hat andere Gründe.

Die Legende riss 1919 nicht ab, vielmehr wurde weiter an ihr gearbeitet, denn man sah Parallelen zwischen der Niederlage Deutschlands und der deso-

---

<sup>31</sup> Hans Preuß, *Das Kirchenlied in den geschichtlichen Stunden der deutschen Nation*, Leipzig und Hamburg 1937 (=Welt des Gesangbuchs Heft 15), S.18.

<sup>32</sup> Nicht nur die hymnologischen Geschichtenerzähler wie Preuß, auch die seriöse Militärgeschichtsschreibung erwähnt das Ereignis, vgl. Christopher Duffy, *Friedrich der Große – ein Soldatenleben*, Zürich 1991, S. 220.

<sup>33</sup> Kroener, a.a.O. (vgl. Fußnote 30), S. 108.

<sup>34</sup> A. Schmeck, *Das religiöse Lied im Kriege*, Berlin 1915, S. 21.

<sup>35</sup> Kroener, a.a.O. (vgl. Fußnote 30), S. 115.

laten Lage Friedrichs vor der Schlacht von Leuthen. Man brauchte nur einen Führer, genial wie Friedrich, und alles würde wieder gut werden.

Endgültig wurde das Lied von einem Dankgebet zum Trutzlied des Nationalprotestantismus umstilisiert, als „Der Choral von Leuthen“ 1933 zum Titel des vierten Fridericus-Films wurde. Dieser Film verknüpfte die vergangene Größe der Hohenzollernmonarchie mit den Zielen des neuen Regimes. Das Lied war zum Propagandatricks geworden.

Heute sind diese Zusammenhänge kaum noch jemandem bewusst, und wir können Martin Rinkarts Danklied getrost singen. Wenn wir es aber bei Ereignissen von politischer Bedeutung anstimmen lassen wollen, wie Kanzler Kohl es anlässlich der Wiedervereinigung Deutschlands einmal gewünscht hat, sollten wir uns aber zumindest der propagandistischen Facette seiner Geschichte erinnern.

Als nächstes müßten wir über

## 5 Nationalhymnen im Gesangbuch

sprechen. Aber ich soll ja hier nicht über Nationalhymnen sprechen, sondern die Frage nach der politischen Dimension unserer Kirchenlieder beantworten. Daher stelle ich nur die rhetorische Frage: Gehören Nationalhymnen ins Gesangbuch? Überhaupt nicht? Oder nur, wenn sie in Gebetsform gehalten sind?

Ob sie dahin gehören, darüber kann man streiten. Und darüber sollen Sie auch streiten, wenn ich mit meinem Vortrag am Ende bin. Aber dass sie im Gesangbuch stehen, darüber besteht kein Zweifel. Allerdings nicht in Deutschland.

## 6 Lieder der Skepsis

Bevor ich Ihnen als letztes drei wie ich finde spannende Lieder aus der amerikanischen Tradition vorstelle, will ich noch einmal daran erinnern, dass wir im Kirchenlied nach den politischen Inhalten suchen, die die singende Gemeinde durch das gemeinsame Singen aufnehmen und zur eigenen Überzeugung machen soll. Was haben wir bisher gefunden?

1. Wir haben an den Liedern der Liedgruppe Obrigkeit, Vaterland Krieg und Frieden gesehen, dass unsere Gesangbücher der Gemeinde Lieder in den Mund legen, mit denen sie auch in politischen Angelegenheiten bekennen, danken und bitten soll.
2. Wir haben dabei beobachtet, dass sich diese Aussagen im Laufe der Jahrhunderte verändert haben. Ich konnte dabei nur andeuten, dass diese Veränderungen von sehr unterschiedlichen Kräften bewirkt wurden: von gewandelten politischen Verhältnissen, von Veränderungen im gesellschaftlichen Bewusstsein, im literarischen Geschmack, in der theologischen Erkenntnis, aber auch durch staatliche Eingriffe.

3. Ob wir das für richtig halten, was in diesen Liedern an politischen Aussagen stand, wird uns übrigens in seiner Absurdität und mitunter Monstrosität aber auch seiner emotionalen Tiefe viel rascher deutlich, wenn wir solche Texte nicht lesen, sondern mit der angegebenen Melodie selbst singen. Versuchen Sie es! Ich biete dafür eine Strophe aus Emmanuel Geibels Türmerlied von 1840 an, das 1914 gerne in die Kriegsanhänge aufgenommen wurde. Die Melodie ist *Wachet auf ruft uns die Stimme*

Hört ihr's dumpf im Osten klingen?  
 Er möchte' euch gar zu gern verschlingen,  
 Der Geier, der nach Beute kreist.  
 Hört im Westen ihr die Schlange?  
 Sie möchte mit Sirenensange  
 Vergiften euch den frommen Geist.  
 Schon naht des Geiers Flug,  
 Schon birgt die Schlange klug  
 Sich zum Sprunge;  
 Drum haltet Wacht  
 Um Mitternacht  
 Und wetzt die Schwerter für die Schlacht!<sup>36</sup>.

4. Wir haben beobachtet, dass die politischen Aussagen des Kirchenlieds zwischen den Konfessionen eines Landes sehr unterschiedlich ausgeprägt sein können und ich vermute, dass die nationale Tradition verschiedener Staaten auch bei Kirchen eines Bekenntnisses zu sehr unterschiedlichen Aussagen führen kann. Was in der einen Nation selbstverständlich ist wäre, in einer anderen undenkbar.

Die drei Lieder, auf die ich abschließend Ihre Aufmerksamkeit lenken möchte, sprechen ein politisches Thema in einer Weise an, die ich in der Tradition meiner Kirche und meiner Heimat so noch nicht gefunden habe. Das erste stammt aus dem 19. Jahrhundert:

Once to every man and nation, comes the moment to decide,  
 In the strife of truth with falsehood, for the good or evil side;  
 Some great cause, some great decision, offering each the bloom or blight,  
 And the choice goes by forever, 'twixt that darkness and that light.

*Einmal kommt für jeden Menschen und jede Nation der Moment, in dem man sich entscheiden muss, im Streit zwischen Wahrheit und Lüge, für die gute oder für die böse Seite. Eine große Sache oder eine große Entscheidung bietet jedem Ehre oder Schande, und unwiederbringlich zieht die Möglichkeit vorüber, zwischen der Dunkelheit und dem Licht zu wählen.*

<sup>36</sup> Emmanuel Geibel: *Wachet auf ruft euch die Stimme*. Die Kriegsanhänge Hannover 1914 und 1915 und die Ergänzungen für Sachsen-Coburg-Gotha haben Str. 2+4, der Rheinische Anhang 1914 hat nur Str. 4. In Minden-Ravensberg wurde das ganze Lied einschließlich der zitierten Str. 3 aufgenommen.

Then to side with truth is noble, when we share her wretched crust,  
 Ere her cause bring fame and profit, and 'tis prosperous to be just;  
 Then it is the brave man chooses while the coward stands aside,  
 Till the multitude make virtue of the faith they had denied.

*In diesem Moment ist es ehrenvoll, sich auf die Seite der Wahrheit zu stellen, und ihr grimmes Aussehen zu teilen. Sehr rasch wird ihre Sache Ruhm und Gewinn bringen, wird es sich auszahlen, sich für die Gerechtigkeit entschieden zu haben. In diesem Moment ist es der Tapfere, der eine Entscheidung trifft, während der Feige beiseite steht, bis die Menge eine Tugend aus dem Glauben macht, den die Feigen verleugneten.*

By the light of burning martyrs, Christ, Thy bleeding feet we track,  
 Toiling up new Calv'ries ever with the cross that turns not back;  
 New occasions teach new duties, time makes ancient good uncouth,  
 They must upward still and onward, who would keep abreast of truth.

*Im Lichte der brennenden Märtyrer, Christus, wandeln wir auf den Spuren deiner blutenden Füße. Wir plagen uns mit immer neuen Golgathas, unter dem Kreuz, das kein Zurück kennt. Neue Situationen lehren uns neue Pflichten: Die Zeit macht ungut, was früher gut war. Die mit der Wahrheit Schritt zu halten suchen, müssen immer höher und weiter streben.*

Though the cause of evil prosper, yet the truth alone is strong;  
 Though her portion be the scaffold, and upon the throne be wrong;  
 Yet that scaffold sways the future, and behind the dim unknown,  
 Standeth God within the shadow, keeping watch above His own.

*Wenn auch das Böse wächst und gedeiht, ist doch allein die Wahrheit stark, auch wenn ihr Schicksal das Schafott sein sollte und ihr Anspruch auf den Thron nicht erfüllt wird. Aber es ist dieses Schafott, das die Zukunft bestimmt, und hinter dem unbekanntem Dunkel steht Gott im Schatten und hält Wache über die Seinen.*

Ich habe das Lied zuerst im Cyberhymnal kennengelernt und dann auch in meinen Gesangbüchern gefunden. So wie ich das Lied beim ersten Lesen verstand und heute noch verstehe, ist es eine Mahnung zur Gewissensprüfung, der Aufruf, den Mut aufzubringen, sich auch einmal gegen den „mainstream“ zu entscheiden.

Was mich nun an diesem Lied so verblüfft hat, sind zwei Dinge: Erstens, dass ich gelesen habe, der Verfasser, James R. Lowell habe dies Lied als Protest gegen den Krieg geschrieben, den sein Land 1845 gegen Mexiko führte. Genau mit dieser Tendenz hatte ich es verstanden: Es kann Situationen geben, in denen ein Christ seiner eigenen Regierung *nein* sagen muss, weil sein Gewissen das von ihm verlangt.

Aber dann habe ich, zweitens, dieses Lied im amerikanischen Militärgesangbuch von 1974 gefunden, und in dem Buch von 2003, das derzeit in Gebrauch ist. Und seitdem frage ich mich: Habe ich das Lied falsch verstanden

oder haben die Gesangbuchmacher der amerikanischen Streitkräfte die Größe, ihren Soldaten eine Entscheidung gegen den militärischen Auftrag zuzugestehen, oder haben die Gesangbuchmacher der amerikanischen Streitkräfte das Lied ganz anders verstanden als ich? Gehen sie also davon aus, dass ein guter amerikanischer Staatsbürger sich immer nach dem Grundsatz *Right or wrong, my country* entscheiden würde? Ich bitte unsere amerikanischen Freunde sehr um ihre Meinung zu dieser Frage.

Die beiden anderen Lieder, über die ich gerne mit Ihnen sprechen würde, sind ganz jung. Sie stehen meines Wissens noch in keinem Gesangbuch. Sie entstanden erst vor wenigen Jahren unter dem Eindruck der Zerstörung des World Trade Center durch Terroristen:

How shall we answer terror's cry, The cunning blade, the flaming sky?  
When murderous spite knocks down our door And violence breaks  
upon our shore,

O let us come and look to You To know Your will—what shall we do?

*Wie sollen wir dem Schrei des Terrors antworten? Der hinterhältigen Klinge, dem entflammten Himmel? Wenn mörderische Bosheit unsere Tür einrennt Und Gewalt über unsere Küsten hereinbricht, O, dann lass uns zu Dir kommen und auf Dich sehen Um Deinen Willen zu erkennen— was sollen wir tun?*

When Satan whispers, "Hate your foe, Now take your vengeance—draw the bow,"

Protect us from the tempter's guile, The lying voice, the evil smile.

O let us come in trust to You, To hear the word we know is true.

*Wenn Satan flüstert: "Hass deine Feinde, Nimm Rache – spann den Bogen," Dann beschütze Du uns vor der Arglist des Verführers, Der verlogenen Stimme, dem teuflischen Grinsen. O, lass uns zu Dir kommen, im Vertrauen auf Dich, Um das Wort zu hören, das wir als wahres kennen.*

When executioners hung You high You turned Your prayer up to the sky,

And pled the Father to forgive, You asked that cruel men might live.

O let us Your example take, And pray for sinners as we ache.

*Als Dich die Scharfrichter in die Höhe hängten, Da wandtest Du Dein Gebet zum Himmel, Und flehtest den Vater an, ihnen zu vergeben, Und batest Ihn, die Grausamen am Leben zu lassen. O, lass uns Deinem Beispiel folgen Und in unserem Schmerz für die Sünder beten.*

Bis hierhin hat mich das Lied sehr angesprochen und durch seine in der Liedgruppe „nation“ ungewöhnlichen Denkansätze wirklich überrascht. Allerdings bin ich nicht ganz sicher, wer in Zeile 18 als „sinner“ bezeichnet wird: nur die grausamen Täter oder, wie die ersten beiden Strophen es nahe legen könnten, auch die unter uns, die jetzt nach Rache rufen?

Die letzte Strophe verstärkt meine Bedenken: Das Lied muss missverständlich bleiben, solange nicht geklärt ist, wer „they“ sind, diejenigen also, von

denen der Sänger sich so deutlich distanziert, weil sie noch nicht so sind wie wir, „us“.

We pray that You their hearts will turn; And light a holy fire to burn  
Their dross away, so they may be Like gold refined, eternally.

O let us pray that they become, Like us, with You forever one.<sup>37</sup>

*Wir beten, dass Du ihre Herzen wendest: dass Du ein heiliges Feuer entzündest, das die Schlacke verbrennt, so dass sie seien wie pures Gold, in Ewigkeit. O lass uns beten, dass sie, gleich uns, Eins werden mit Dir*

Dadurch, dass die beiden letzten Zeilen so deutlich zwischen „uns“ und „denen da“ unterscheiden, wird der nachdenkliche, selbstkritische Ansatz der ersten Liedhälfte zunichte gemacht. Die Sicherheit, mit der der Sänger sich am Ende des Liedes auf der Seite Gottes sieht, enttäuscht mich ein wenig. Ich wünschte mir etwas mehr Bescheidenheit. Der Autor kommt mir zu schnell ans Ziel, und ich bin nicht sicher, ob es das richtige Ziel ist.

Gleichwohl: Der Text von Richard W. Adams versucht, etwas zu leisten, von dem ich oben gesagt habe, es sei unleistbar. Ich habe hohen Respekt vor seinem Versuch.

Dieselbe Absicht verfolgt Carolyn W. Gillette mit folgendem Text:

O God, our words cannot express The pain we feel this day.

Enraged, uncertain, we confess Our need to bow and pray.

*O Gott, wir finden keine Worte Für den Schmerz, den wir heute empfinden. Wütend und unsicher gestehen wir Dir Unser Bedürfnis, die Köpfe zu senken und zu beten.*

We grieve for all who lost their lives And for each injured one.

We pray for children, husbands, wives Whose grief has just begun.

*Wir trauern um alle, die ihr Leben verloren haben, Und um jeden Verletzten. Wir beten für die Kinder, Ehemänner, Ehefrauen, Deren Trauer jetzt erst beginnt.*

O Lord, we're called to offer prayer For all our leaders, too.

May they, amid such great despair, Be wise in all they do.

*O Herr, wir sollen auch Für alle beten, die Verantwortung tragen. Mögen sie, inmitten dieser großen Verzweiflung, Weise sein, in allem, was sie tun.*

We trust your mercy and your grace; In you we will not fear!

May peace and justice now embrace! Be with your people here!<sup>38</sup>

<sup>37</sup> HOW SHALL WE ANSWER TERROR'S CRY? © 2001 Richard W. Adams. These lyrics may be freely reproduced or published for Christian worship, provided they are not altered, and this notice is on each copy. All other rights reserved.

<sup>38</sup> O GOD, OUR WORDS CANNOT EXPRESS. © 2001 by Carolyn Winfrey Gillette. All rights reserved. 305 South Broadway, Pitman, NJ 08071. Phone: (856)-589-8444. E-mail: Bruce.Gillette@ecunet.org. You may freely copy the text as long as this notice is included.

*Wir vertrauen auf Deine Gnade und Gunst, Bei Dir werden wir uns nicht fürchten! Mögen sich Frieden und Gerechtigkeit vereinen! Sei hier bei deinem Volk!*

Ich begrüße hier, dass die Verfasserin keine fertige Antwort bereitstellt. Sie kann Gott nur um Trost und Rat bitten und um Weisheit für die politisch Verantwortlichen, die nicht warten können, sondern rasch handeln müssen.

Wir müssen überlegen, wie das „your people here“ der letzten Zeile zu verstehen ist. Es wäre schade, wenn auch hierin ein Schwarz-weiß-Denken gesehen werden müsste, wie es uns in Richard Adams Lied begegnete. Ich würde es lieber als ein schlichtes und demütiges „Bleibe bei uns“ verstehen, das Gott keine Ratschläge gibt.

Ich habe früher solche Lieder mit einer „offenen“ Aussage grundsätzlich abgelehnt. Für mich musste bisher ein Gesangbuch immer Antworten anbieten. Aber je mehr ich darüber nachdenke, was man in einer solchen Situation tatsächlich singen und sagen kann, desto mehr komme ich zu der Überzeugung, dass Frau Gillette recht hat. Die Antwort ist: Gott weiß es, wir Menschen nicht.

Aber auch das ist eine Antwort, wenn auch eine sehr unbequeme: Und sie könnte bedeuten, dass den Kirchenliedern mit politischen Aussagen, die ich Ihnen aus der Geschichte unserer Gesangbücher vorgestellt habe, eine Schwäche anhaftet, über die wir reden sollten: Diese Lieder wussten immer genau – und haben das in ihren Bitten ausgedrückt – was Gott jetzt eigentlich tun müsste. Die Beter haben ihn stets um das gebeten, was sie für richtig hielten. Die Frage, was für uns gut ist, haben sie selbst beantwortet, anstatt die Antwort Gott zu überlassen. Es ist genau der Gedanke, der heute Morgen in der Besinnung angesprochen wurde: Wir sollten mehr zu Gott zu sprechen, als über ihn.





**Andreas Wittenberg**

## **What Hymns Are Saying Politically**

What lies ahead for you during the next fifty minutes? First I shall speak to the fact underlying my topic, that there is a political dimension of hymns. Secondly I shall use hymnals primarily from my own church and region to demonstrate what political statements *Obrigkeitslieder* [hymns about secular authorities] have made in the course of two centuries. Thirdly we shall consider statements to the topic of war and peace. We shall consider how hymns influence identity and the resulting temptation for the secular government to influence the political statements of our hymns and use them for its own purposes. Lastly I shall use national anthems to show several genres on the borderline between church song and politics. I shall conclude by presenting three songs which are quite different from those which we shall have considered until then. These “songs of skepsis” are then to be the starting point for our discussion.

### **1 The political dimension of hymnody**

Let us begin with my initial hypothesis: hymnal and hymnody have a political dimension. Just as our faith comprises all aspects of our lives, so does a hymn. After all, it is the expression of this faith. In hymns we confess our faith, in their words we express our intentions. By singing a hymn we infuse ourselves with faith and trust while seeking affirmation from those who sing the same words together with us. With the help of the songs in our hymnals we also pray to and ask God for help. This applies of course not only to our personal cares or suffering in our families but also to the political realm in the face of global injustices, endangerment of our environment or by threats to our safety and liberty, our self-understanding, even our very existence. In Germany such songs used to be grouped together under the heading of “*Obrigkeit*” or “*Volk und Vaterland*” [nation and country]. If I look for such songs in my hymnal today (*Evangelisches Gesangbuch*—EG), the corresponding rubric is entitled “*Erhaltung der Schöpfung, Frieden, Gerechtigkeit*” [preservation of creation, peace, justice]. Four years ago at Ljubljana we heard that since the commitment of the World Council of Churches in the nineteen eighties to Justice, Peace, and the Integrity of Creation such headings have been used also in the hymnbooks of other countries.

### **2 The Christian and secular government**

Using hymn examples from Bavaria I shall demonstrate what Christians were made to sing about their relationship to their home country and their secular government.

Also spricht Paulus: Jedermann der Obrigkeit sei untertan  
 mit Furcht und Ehr zu aller Frist, weil sie von Gott geordnet ist. ...  
 Wer sich wider die Herrschaft setzt, der hat Gottes Wort verletzt.  
 Wer widerstrebt der Obrigkeit, dem ist sein Urteil schon bereit.

This text was printed in the Lutheran hymnal for the Dutchy of Berg [Ruhr area] in 1696. You ask, what does today's Ruhr area have to do with Bavaria? For the Lutherans in Berg the authorities was the Roman Catholic House of Wittelsbach who were ruling them. In their Bavarian home lands the House of Wittelsbach did not tolerate any Protestants, but if territorial acquisitions could not be made any other way, the German princes were always willing to waive their right to enforce their own religion with their subjects.

In the same way the kings of Prussia turned Reformed in order to acquire the territories along the River Rhine, and the royal house of Saxony converted to Roman Catholicism in order to acquire the crown of Poland. In both cases the subjects retained their own faith.

Why am I telling you this? The text quotes Paul's epistle to the Romans 13:1-2 and the statements that everyone owed obedience to the authorities, because it was instituted by God, were part and parcel of the Lutheran teaching on government and thus of all Protestant hymnbooks since the Reformation. Their political statement was: Not the Pope or a bishop but God himself institutes governments. Only on the basis of this conviction was Luther able to acknowledge the emperor as authority and call his fellow Christians to obedience to him.

During the first three centuries after the Reformation such songs are found in every Protestant hymnbook as a matter of course and in increasing numbers. Their statements did not distinguish between institution and person. They interpreted the apostle Paul's prayer for the authorities literally, to which he called the church in 1 Timothy 1-2. Thus these hymns deal with two themes: They pray to God for a just government and they intercede for it before God. Thus it says in a Nuremberg hymnal of 1621:

Gib uns zum Herren ja kein Kind,  
 nicht Rät', die weits Gewissens sind, ...  
 Gib Haupt- und Amtsleut, Ritterschaft,  
 die nicht nach eignem Nutzen gafft,  
 die großen Dieb schaff ab behend,  
 dass nicht dein Zorn sich zu uns wend ...

[Grant us as overlord no child,  
 nor counselors with a broad conscience ...  
 Grant us officers and officials, and nobles  
 who do not look out for their own welfare,  
 get rid of the great thieves speedily  
 lest your wrath turn upon us.]

In the Nuremberg hymnbook of 1748 the congregation prays:

Ach, so lehr die Majestäten,  
Herr, was dein Befehlen sei,  
selbsten sie, samt ihren Räten dir zu bringen Ehr und Treu. ...

Zeige, dass die hohen Würden  
seien anbefohlne Bürden,  
keine Lust und Zeitvertreib,  
welche sucht der Sündenleib.

[O teach the majesties,  
Lord, your commandments,  
even they, along with their counselors,  
are to show you honor and loyalty.

Show, that their high honors  
are ordained burdens,  
not pleasure and entertainment,  
which the sinful body seeks.]

The first Protestant hymnal for all of today's Bavaria dates from 1815. After the defeat of Napoleon Bavaria, which had been one hundred percent Roman Catholic, doubled its territory. This increase resulted in its population being one-third Protestant. The new hymnal was to replace the numerous hymnbooks of the formerly independent territories that were now united in one state and thus belonged to one state church [*Landeskirche*]. In contrast to the books which it was to replace, the new hymnal bore the stamp of the Enlightenment. What does this mean? Three things: During the Enlightenment a new topic appeared in the hymnals: the duties of the subjects. The singing congregation was therefore to remind itself:

*Wer gehorcht, der tut's mit Lust.  
Er bleib' immer sich bewusst,  
dass nicht jeder herrschen kann;  
sei ein guter Untertan.*

*Nie vermessen strebe er  
höher als er soll, als er  
Recht, Gelegenheit und Rat  
und auch Kraft zu nützen hat. (258:1-)*

[He who obeys does so gladly,  
let him always be aware  
that not everyone can rule;  
let him be a good subject.

Let him never boldly strive  
for more than he has a  
right, opportunity and means  
as well as strength to use it.]

Thus the hymnic model of this time is the law-abiding subject. He is no longer subject to the government because it was his Christian duty but because his enlightened reason realizes this as necessity.

*Nicht jeder ist an Würde groß,  
oft ist ein niedrer Stand sein Los;  
doch Jeder, sei er noch so klein  
kann achtungswert als Bürger sein.*

*Er ist's, wann er die Bürgerpflicht  
nicht öffentlich, nicht heimlich bricht*

...

*Er ist's, wann er als Bürger denkt,  
nie anderer Bürger Rechte kränkt*

...

*Er weiß: nur des Gesetzes Kraft,  
und wär' es auch noch mangelhaft,  
gewährt dem Volke Sicherheit  
und Ordnung und Zufriedenheit.* (692:3-6)

[Not everyone has high honors,  
often his lot is a lowly state;  
but everyone, be he ever so humble  
can be honorable as citizen.

He is that, when his duty as citizen  
he neither publicly nor secretly violates

...

He is that, when he thinks as citizen,  
never violates other citizens' right

...

He knows: only the power of the law,  
even if ever so insufficient,  
guarantees the people security  
and order and contentment.]

Secondly, the hymnbooks of the Enlightenment also discover the homeland as a gift from God:

Du schenktest us ein Vaterland,  
worin wir glücklich leben.  
Was konnte deine Segenshand  
uns Neidenswerters geben? (260:2)

[You gave us a fatherland,  
 where we dwell in happiness.  
 What could your blessing hand  
 give us that would be more enviable?]

Or: Beim teuren Namen: Vaterland  
 erwachen heil'ge Triebe,  
 ich fühle mich mit ihm verwandt;  
 ich fühle, dass ich's liebe. (687:1)

[At the precious name: fatherland  
 holy desires are awakened,  
 I feel my kinship with it;  
 I feel that I love it.]

Thirdly, we are struck by the call to tolerance. It was to protect the newly discovered love for fatherland against exaggeration:

Wie könnt' ich, ist mein Vaterland  
 mir wert, mich so vergehen,  
 ein fremdes Volk mit Unverstand  
 zu hassen und zu schmähen!  
 Verdienst und Tugend, nah und fern  
 soll immer meine Seele gern  
 an jedem Menschen schätzen. (687:7)

[How could I, if my fatherland  
 is dear to me, so forget myself  
 as to with ignorance  
 to hate and deride another people!  
 Merit and virtue, near and far  
 my soul shall always'  
 value in every human being.]

Tolerance even for the government is asked from God as a new princely virtue:

Er ehre dich; doch zwing er nie  
 Gewissen, schon und achte sie;  
 gewiss, dass durch Gewalt, wer irrt,  
 nie mehr, als bloß ein Heuchler wird. (659:9)

[Let him honor you; but may he never force  
 the conscience, protect and honor it;  
 in the certainty that through force, whoever errs,  
 turns never into more than a mere hypocrite.]

The next Bavarian hymnal of 1854 included only two of the seventeen *Obrigkeitslieder* of its "enlightened" predecessor, and printed two of the very old ones which

pray for a good government and intercede for the king. This hymnbook was used for seventy-four years. Thus the Protestant congregations in a Bavaria under Roman Catholic rule were spared the *Obrigkeitslieder* which after 1870 especially in the predominant Protestant North of Germany attributed the unification of Germany and the re-establishment of the *Reich* under one *Kaiser* to God's direct intervention. There they sang:

Ein Haupt hast du dem Volk gesandt  
und trotz der Feinde Toben  
in Gnaden unser Vaterland  
geeint und hoch erhoben;  
mit Frieden hast du uns bedacht,  
den Kaiser uns bestellt zur Wacht  
zu deines Namens Ehre.

[One head you have sent the people  
and despite of the uproar of the enemies  
through your mercy our fatherland  
you unified and highly exalted;  
with peace you have blessed us,  
established the Kaiser for us as protector  
to the glory of your name.]

This is how a hymn began that was printed in almost all the new German Protestant hymnbooks after 1880. I quoted it as an example of the close connection between "throne and altar", which characterized German Protestant church history until World War I. In addition, one is struck in the North German hymnals by an anti-Roman Catholic echo of Prussian "*Kulturkampf*" [culture struggle]. I quote from the Hamburg hymnal of 1981:

Brüder, schart euch um die Fahne!  
Schwingt des deutschen Geistes Schwert!  
Seid in Eintracht auf dem Plane,  
wo's das Vaterland begehrt.

Wer sich will der Schmach ergeben,  
schiele hin nach fremdem Tand.  
Aber Heil, wer Gut und Leben  
gibt für Reich und Vaterland.

[Brothers, gather around the flag!  
Wield the German spirit's sword!  
Be in harmony in the arena,  
where the fatherland needs it.

Whoever will succumb to dishonor,  
let him steal a glance at foreign trumpery.

But hail to him who goods and life  
gives for Reich and fatherland.]

The song concludes:

Lasset uns den Kranz erwerben  
und es soll die Losung sein:  
Evangelisch bis zum Sterben,  
Deutsch bis in den Tod hinein.

[Let us earn the wreath  
and let this be the watchword:  
Protestant until we die,  
German until death.]

When in 1928 the third hymnal for the Bavarian state church appeared there were no longer a *Kaiser* or king for whom one could have prayed. There was an elected parliament and a government which could be dissolved by the people at the next election. How did this hymnal express Romans 13 and 1 Timothy 2? The new situation resulted in three facts: First, the personal *Obrigkeitslieder* were eliminated. Mechthild Wenzel gave a detailed paper about this at Ljubljana. Secondly, only such *Obrigkeitslieder* were retained from the older hymnody that were neutral in tone. In this pre-democracy era the new responsibility of the Christian as citizen in a democracy is, of course, not verbalized. Thirdly, the causes for the collapse of the state was investigated and here an interesting finding was made. In the rubric "*Volk und Vaterland*" there appeared in the new Bavarian hymnal two hymns of repentance. "Wach auf, wach auf, du deutsches Land" is here given a political dimension both by its position and the choice of stanzas that Johann Walther had not intended in this way. Also, "Du lässt dich wieder sehen" points to Germany's sins of omission. This text by Max von Schenkendorf had been a call to the campaign of 1815 and a prayer for God's help against Napoleon.

Thus the Protestant hymnal from the time of the Weimar Republic brings hymns that interpret defeat and political upheaval as punishment from God. Consequently this insight is transformed into a call for repentance, and the hymns pray for God's help in changing the political situation. The prayer for the weal of the land is for God's succor in the liberation from the "*Fesseln von Versailles*" [shackles of Versailles], as it was called at the time. What was true for Bavaria applied was true also for the new hymnbooks in the other Protestant state churches of Germany. Five years later Hitler came to power and in the hymnbooks of the "German Christians" the old *Obrigkeitslieder* from the time of the founding of the *Reich* reappeared. Only now it read "*Führer*" instead of "*Kaiser*". As sixty years earlier it had been the founding of the *Reich*, so now it was the national-socialist Third Reich that was presented as a gift from God, his answer to the prayers of his church:

Du hast gestillt uns den Bruderzwist,  
zersprengt die knechtenden Bande.  
Die Nacht der Schande vergangen ist,

der Morgen scheint unserem Lande.

...

Du has ein Wunder an uns getan:

Wir danken, Vater, wir danken

...

du pflügest tief durch unser Land.

Du zwangst zur Härte unsern Mut,

du wecktest auf die Ehr im Blut.

Du ruhest nicht, bis es vollbracht,

bis du uns endlich freigemacht

...

Dank, dass du uns als Deutsche schufst.

[You have ended the fraternal strife,

broken the enslaving fetters.

The night of shame is gone,

morning shines on our land.

...

You have worked a wonder on us:

We give thanks, Father, we give thanks

...

You ploughed deep furrows through our land.

You forced our courage to be tough,

you awakened the honor in our blood.

You did not rest until it was done,

until you had finally set us freed.

...

We give thanks that you created us Germans.]

Often these songs are addressed to the fatherland, as in "*Heilig Vaterland, in Gefahren / deine Söhne stehn, dich zu wahren*" [Holy fatherland, in danger / are your sons to preserve you], or in "*Deutschland, heiliges Wort, du voll Unendlichkeit*" [Germany, sacred word, you full of eternity]. This sanctification of the fatherland far surpasses the veneration of the fatherland which earlier generations have put to verse. Here the fatherland takes the place of God. One is no longer just "*stolz darauf, ein Deutscher zu sein*" [proud to be German], a "German Christian" believe in his country. These songs do not use the name of God—if it appears at all—in vain. Here a deluded state church has deserted God and placed the human being in the center. Here a people worships itself. Bavarian pastors of this persuasion made their congregations sing such songs, but the congregations can be shown to have resisted this. Thus these texts were never received into an official Bavarian hymnal. The case was different in other state churches.



Almost simultaneously with the founding of the German Federal Republic and the German Democratic Republic (DDR) the *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG) was published in 1950 as second Protestant union hymnal. But also in the second democracy the hymnal remained largely silent on the area of God's demands of the rulers and the expectations of the Christians of and prayers for its political leadership. What little can be found in the EKG *Stammteil* [the common core portion] on the relationship of the Christians to their nation and its government seems accidental, and is always at least 250 years old:

drum wünschen wir aus Herzensgrund  
der Obrigkeit, dass die Gewalt  
von Gott sie nehm und recht verwalt;  
es geb ihr Gott viel Ernst und Fleiß,  
dass sie aufrecht sei, from und weis. (EKG 36:3)

[Therefore we wish from the bottom of our hearts  
that the Obrigkeit take its power  
from God and properly use it;  
may God give it great earnestness and diligence,  
that it be upstanding, devout, and wise.]

This deficit could not be removed even by those songs that were written after the hymn/song contest conducted by the Evangelische Akademie Tutzing in 1961 and were received by the congregations by means of loose-leaf publications and hymnal supplements. On the contrary: Although almost one third of those texts addressed social problems, peace, economic injustice, and the threat to the creation, fewer than a dozen of the more than one thousand submissions addressed the topic of "*Obrigkeit im demokratischen Staat*" [*Obrigkeit* in a democracy]. Those few did it in a reproachful and accusing manner such as the following text by Kurt Marti published in the *Kirchentag* [Protestant church rally] songster of 1987:

Das könnte den Herren der Welt ja so passen,  
wenn erst nach dem Tode Gerechtigkeit käme,  
erst dann die Herrschaft der Herren,  
erst dann die Knechtschaft der Knechte  
vergessen wäre für immer.

[That would suit the masters of the world just fine  
if only after death justice would reign,  
if only then the lordship of the overlords,  
the servitude of the servants  
were forgotten for ever.]

Or this by Sybille Fritsch:

Komm, Mutter Geist und schütze mich  
vor den mächtigen Herren im Land.  
Sie sind mir verdächtig in all ihrer Macht,

komm, komm, ich verlass mich auf dich.

[Come, Mother Spirit, and protect me  
against the powerful masters in the land.  
I am suspicious of them and all their power,  
come, come, I depend on you.]

These songs do not pray to God, as one would expect, for a better *Obrigkeit* or for granting the politicians better insights. Here the *Obrigkeit* is relegated to the realm of evil. The prayers are not for the *Obrigkeit* but for protection from it.

It is true that songs of this nature were not written to provide theological guidelines for the relationship of today's Christians to parliamentary democracy. Rather they were battle songs that originated in the confrontation between factions of church people and the then government and its politics. They must be seen not as prayers to God but as communications to an audience.

When after World War I the *Deutsches Evangelisches Gesangbuch* (DEG) was being compiled, the churches simply did not trust the new form of government. For too long people had identified with the union of throne and altar, so that they could not suddenly favorably view an elected *Obrigkeit*. German Protestantism did not want a democracy at that time—at least it did not support it.

When after World War II *Evangelisches Kirchengesangbuch* (EKG) was being compiled, democracy was perceived by many Christians as a form of government imposed upon them by the victors. The church's attitude was not as negative as before but it could not constructively deal with the new situation. The same was no true for the creation of the EG although this hymnal likewise does not declare itself for democracy. This, however, is for a different reason. By this time the political interests of the church leadership had been concentrating on concepts like "integrity of creation, peace, justice". "*Obrigkeit, Volk und Vaterland*" were no longer subjects of debate and this rubric disappeared. Only one line in the litany (EG 192) and three individual stanzas from the first three hundred years of German hymnody follow the admonition of the apostle Paul to pray for the *Obrigkeit* (EG 133:10; 423:4; 505:5).

In sum: my own church is much more reserved than other German state churches who even today allow much more space for the topic of "*Obrigkeit und Vaterland*". However, we much emphasize that with this rubric the German-speaking Protestants have gone beyond the heretofore narrow horizon of their national worldview. Today the political concerns are broadened to international dimensions and include particularly economic and ecological questions in their prayers and challenges.

The question arises as to how this has been reflected in the Roman Catholic Church. I expect that the same trends will be evident in the forthcoming successor to its hymnal *Gotteslob*, for it was only in the second half of the twentieth century that Roman Catholic hymnody has addressed the political dimension of Christian life with hymns of its own, although there had been exceptions. There were, for example, the nineteenth-century "*Herz Jesu Lieder*" with which the

modern Roman Catholic Church began to orient the piety of individuals for political goals as had been the case with the Protestant *Obrigkeits*-songs.

Martin Haag wrote:

Auf zum Schwur mit Herz und Mund,  
 hebt die Hand zum heiligen Bund!  
 Was die Volker fromm gelobt,  
 von den Feinden rings umtobt  
 das geloben wir aufs neue,  
 Jesu Herz, dir ewge Treue.

[Up, give your oath with hearts and lips,  
 raise your hands in your holy covenant!  
 What the nations devoutly pledged,  
 threatened by foes all around,  
 this we pledge anew,  
 Jesus' heart, eternal loyalty to you.]

*Wundermächtig immerfort,  
 warst du stets der deinen Hort,  
 in der Not und Kriegsgefahr  
 schirmtest Thron du und Altar.  
 Drum geloben wir aufs neue,  
 Jesu Herz, dir ewge Treue.*  
 [Wondrously powerful always  
 you were ever the refuge of your own,  
 in misery and dangers of war  
 you protected throne and altar.  
 Therefore we pledge anew,  
 Jesus' heart, eternal loyalty to you.]

*Treu und stark zu unserm Gott  
 stehen wir trotz Hohn und Spott,  
 fest am Glauben halten wir,  
 unsres Landes schönste Zier.  
 Drum ...*

[Faithfully and steadfastly to our God  
 we stand despite mockery and derision,  
 firmly to our faith we hold,  
 our country's most beautiful adornment.  
 Therefore ... ]

*Auf dem weiten Erdenrund  
 gibt es keinen schönern Bund;*

*lustern uns die Feinde auch,  
Treue ist der Christen Brauch.  
Drum ...*

[On the wide expanse of the earth  
there is no more beautiful covenant;  
let our enemies envy us,  
faithfulness is what Christians keep.  
Therefore ... ]

The other exception we observe during World War I, when numerous new songs were published for the Roman Catholic congregations. In and through the journal *Musica Sacra* they were published and propagated at least during 1914 and 1915. The longer the war lasted the more obviously the propaganda for such songs diminished.

*Wir grussen dich im Schlachtgesang,  
vom Tode rings bedroht,  
mit Trommelschlag, mit Schwerterklang  
und Fahnen, blutig rot.  
O segne uns im Streite,  
Maria! Uns're Konigin,  
Du Hochgebenedeite.*

[We greet you in the battle song,  
threatened by death all around,  
with beating drums and clanging swords,  
and flags as red as blood.  
O bless us in the battle,  
Mary, our queen,  
you greatly blessed one.]

*Wir furchten nicht der Holle Macht,  
nicht Pulverdampf noch Blei;  
wir ziehen freudig in die Schlacht,  
Maria, steh uns bei!  
Den Feind lass uns bezwingen,  
Maria! Uns're Konigin,  
Viktoria dir singen.*

[We do not fear the power of hell,  
nor powder shot or lead;  
we gladly go into the battle,  
Mary, stand by us!  
Help us vanquish the enemy,  
Mary, our queen,

and sing "Victoria" to you.]

Du thronest in des Sieges Glanz,  
 erbitt uns Sieg im Streit,  
 im Leben einen Lorbeerkranz,  
 im Tod die Seligkeit;  
 im Donner der Kanonen,  
 Maria! Uns're Konigin,  
 Erbitt uns Siegeskronen.

[You are sitting on your throne in the glow of victory,  
 intercede for us for victory in battle,  
 for a laurel wreath in life,  
 for salvation in death;  
 in the roar of the canons,  
 Mary, our queen,  
 intercede for the victors' crowns for us.]

This song by Guido Gorres was retained for almost sixty years in the appendix of his *Maiandachtslieder* [songs for the Marian May devotions] and in the Bavarian army hymnal. I wonder why he wrote this song at the beginning of the 1840s, one of the longest periods of peace in German history. I assume that the author, who produced Marian songs for all conceivable occasions, stocking them up for future use, as it were, also tried with his texts to express comprehensively through poetry all aspects of Marian devotions. At the beginning of World War I the above song was rediscovered for the civilian war devotions and remained popular in the Roman Catholic army hymnals until World War II.

The content of this song is linked to the branch of military branch of Marian devotions which had been spreading more and more since the Middle Ages. One example is Maria de Victoria, who had been venerated at Ingolstadt, Germany, since the battle of Lepanto. Since the Middle Ages, victory-ensuring abilities were attributed to her, especially in the fight against the heathens, in the crusades, at the conquest of the Baltic territories by the Deutsche Ritterorden, in the Spanish *Reconquista* and, above all, in the wars against the Turks. That is why images of Mary adorn the flags of the Austrian and the Bavarian military forces. Under its protection the warriors go "joyfully into battle", as it says in the song cited earlier.

When Gorres wrote this song he could not know when it would really be sung. Today we know that texts like this one not only reflected the enthusiasm for war in the summer of 1914, but were capable of heightening it. When Gorres made the Bavarian soldiers in an impending war pray for Mary's aid, he had to be aware of the fact that those words would also awaken and strengthen in the singers their trust in God's succor in battle. I am afraid, however, that he had not asked himself that question. I, on the other hand, am asking: To whom were the French or English soldiers of 1914 praying?

### 3 The Christian and War

Now we would have to trace in a second historical run-through, what statements the hymnals during the centuries since the Protestant Reformation made on the question of war and peace. Since I did this four years ago at the IAH conference in Ljubljana, I shall not repeat it here. Instead I would like to focus on the question which I posed at the conclusion of the previous chapter. This is as follows. Whenever we pray to God for his intervention on behalf of our political concerns, it is inevitable that we pray to him for help against other human beings at the same time. Against human beings who necessarily have interests opposite to ours and who, feeling threatened by our convictions, pray to God for succor against us. And what happens then?

This question puts us at the borderline between what political concerns can and cannot be expressed in a hymn. We have reached the limits of our medium. It is not possible to differentiate precisely and in detail among poetic texts that have to be short and rhymed. Provided one is willing to give that much thought to the matter at all. It is not by coincidence that my two examples of Roman Catholic songs with political aspects derive from the World-War-I era. It is true that at the beginning of the war, there were serious attempts also within the Roman Catholic church, to utilize its international relations toward a speedy end of the war. But there was also the trend, particularly in predominantly Protestant North Germany, to prove oneself demonstratively as especially good Germans in the war. This could be observed even more clearly among German Jews who consciously used the voluntary army service to prove their patriotism. Today we know that there were church leaders on both sides who fervently called for reconciliation. The futile attempts of Pope Benedict XV in this regard were emphasized repeatedly this past spring after the election of the new Pope. In France and England on the one hand and in Germany and Austria on the other, the chauvinists prevailed in the end, even in the churches. They laid the blame for the war exclusively on the other side. They proclaimed practically a legal claim on God's assistance for their own party and saw no reason for critically examining their own position.

To my knowledge, the question, whether and, if so, when our hymnals and their hymns reacted to this dilemma has not been researched by scholars although sufficient material must be available, because at the beginning of World War I new religious poetry was written in Germany and elsewhere on the subject of "War, peace, nation". I also surmise that not only in Germany wartime appendixes and supplements to the hymnals were published. As far as I have discovered, the hymnal publishers in Germany have almost exclusively argued on the side of their own soldiers in their wartime supplements, and never questioned the decision to go to war of their own political leadership.

I have cited two Roman Catholic examples which were notable also for the reason that it was that very type of song which initiated the history of the political dimension in the modern Roman Catholic hymnody.

Now we shall take a brief look at the Protestant wartime appendixes of World War I. They drew largely on the songs from the wars of liberation against Napoleon. Their authors had no chance during the early nineteenth century to be received into hymn books because their texts spoke more about freedom than the Germany of the Karlsbad agreement under the Metternich system could permit.

For example, it was only after the new Prussian King in 1840 had rehabilitated Ernst Moritz Arndt (1769-1860) that the latter's writings could appear again and six of his spiritual songs were printed in the new Prussian hymnal. In 1885 one text by each of the three main poets of the wars of liberation was printed in the first army hymnal after the founding of the *Reich* "*Wer ist ein Mann*" by Arndt, "*Erhebt euch von der Erde*" by Schenkendorf (1783-1817), and "*Vater, ich rufe dich*" by Theodor Körner (1756-1831). These three texts in which the war is described as holy and by God intended, remained in all German army hymnals until 1945.

The real boom for the wartime songs of these authors, however, took place at the centennial of the wars of liberation and continued undiminished one year later with the outbreak of World War I. These texts no longer pray for God's help, they know that God is on the right side namely, their own.

After this strong recourse to the wars of liberation such supplements also contained nineteenth-century patriotic texts. The following is an example to which Irmgard Scheitler directed our attention last spring in Mainz. In 1840, Emmanuel Geibel wrote his *Turmerlied* in Athens in the wake of a surge of patriotic enthusiasm there after a conspiracy against the Greek royal couple had been discovered. In this poem he describes with pathos the situation in Germany as highly threatened, which did not correspond at all to the then political situation. His reasons for doing this shall be left to the scholars to discover. For our topic it is interesting to note that the poem remained unused until it was unearthed at the onset of World War I. Now its second stanza had suddenly become timely.

Hort ihr's im Osten klingen?  
 Er mocht euch gar zu gern verschlingen,  
 der Geier, der nach Beute kreist.  
 Hort im Westen ihr die Schlange?  
 Sie mochte mit Sirenensange  
 vergiften euch den frommen Geist.  
 Schon naht des Geiers Flug,  
 schon birgt die Schlange klug  
 sich zum Sprunge;  
 drum haltet Wacht  
 um Mitternacht  
 und wetzt die Schwerter für die Schlacht!

[Do you hear the sound from the East?  
 It is dying to swallow you up  
 the buzzard, that circles looking for its prey.  
 Do you hear the serpent in the West?

It wants with siren song  
 to poison your devout spirit.  
 Already the buzzard is drawing near,  
 already the serpent wisely conceals  
 itself for the attack;  
 therefore keep the watch  
 at midnight  
 and hone your swords for the battle!]

In 1944 Germany was actually involved in the two-fronted war that Geibel had predicted and that Bismarck had always wanted to avoid. A buzzard in the East and a serpent in the West that had to be dealt with now – by force, of course— corresponded exactly to the mood of August 1914.

Most of the wartime appendixes printed the song without this second stanza. So far I have found only one hymnal that received it in its entirety. This is a good testimony for the other church leaders. Geibel's final stanza with its reference to the Lord's Prayer was used as motto for the hymnbook of the *Reichswehr* after the war. There the text remained even when the book was declared the hymnbook of the *Wehrmacht* [the military of the Third Reich]. Only the *Feldgesangbucher*, which were influenced by the "German Christians", removed the prayer, that God might speak to the government:

Sieh herab vom Himmel droben,  
 Herr, den der Engel Zungen loben,  
 sei gnadig diesem deutschen Land!

Donnernd aus der Feuerwolke  
 sprich zu den Fürsten, sprich zum Volke  
 und lehr' uns stark sein Hand in Hand!  
 Sei du uns Fels und Burg,  
 du fuhrst us wohl hindurch.  
 Halleluja!  
 Denn dein ist heut  
 und alle Zeit  
 das Reich, die Kraft, die Herrlichkeit.

[Look down from heaven above,  
 Lord, whom the angel's voices praise,  
 be merciful to this German land!  
 Like thunder from the cloud of fire  
 speak to the princes, speak to the people  
 and teach us be strong hand in hand!  
 Be our rock and fortress,  
 you will lead us through.  
 Hallelujah!  
 For yours is today



and always  
the kingdom, the power, the glory.]

Although songs that prayed for peace were the exception in 1914, they did exist, especially after 1916 when the hope for a quick victory had vanished.

#### **4 Hymnody as a means for creating a national identity; government interference with hymnody; propaganda using hymnody.**

Hymnody can create not only religious but also national identity, thus impacting directly the political arena. This was discussed in detail at the IAH conference at Ljubljana and numerous examples are given in *I.A.H Bulletin* 28 and volume 10 of *Mainzer Hymnologische Studien*. Occasionally this effect of hymnody on congregations tempts political powers to interfere with the rights of the church. They will then attempt to use hymnody for their own purposes and to exert pressure. The prohibitions of certain hymns by the National Socialists in countries occupied by them—as we heard at Ljubljana—prove this as much as the manipulations of content or text versions of Christian hymnbooks ordered by the government. At Ljubljana examples were given also from the former Austrian empire.

Such governmental interference is found only in the twentieth century. One of the best-known examples is Luther's "*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*". The offensive line was the second one:

Erhalt uns, Herr bei deinem Wort  
und steur des Papsts und Turken Mord,  
die Jesum Christum deinen Sohn  
wollen sturzen von seinem Thron.

[...  
and curb the murder perpetrated by Pope and the Turks  
...]

Naming the Pope and the Turks as Christ's enemies in one breath was, of course, sacrilegious in the sixteenth century. Yet it was this very challenge that made this text one of the most frequently sung, imitated, plagiarized, but also altered hymns of all time.

We must not forget that during the conflicts of the sixteenth century there were repeatedly times when the Pope allied himself with the Turks against France or the free cities of Northern Italy whenever it seemed politically opportune. At that time he was not yet the exclusive spiritual head of his church, as we know him today. Rather he was a secular ruler like many others who served in his office just like the others, even in a Machiavellian manner. Since 1529 Luther portrayed the Pope and the Turks repeatedly as the chief enemies of and threats to Protestants. Both were their political foes and at the same time religious adversaries. In this the Pope usually got off worse than the Turks.

“*Erhalt uns, Herr*” was, besides “*Ein feste Burg*” probably the politically relevant song of the Protestant Reformation. It was therefore risky and of confessional character when this song was sung in the presence of Roman Catholics. This was always the case when, e.g., the emperor was visiting one of his free city states that had become Protestant. Nuremberg was one of those cities. As a free city state it owed allegiance to the emperor, but in the religious realm it adhered to Luther. What did the city father do before such an important visit?

They curtailed the singing of this hymn in 1547 from three times to once a day, and in 1548 they authorized an inoffensive version of the song:

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort  
und wehr des Satans List und Mord,  
der Jesum Christum deinen Sohn  
wollt gern sturzen von seinem Thron.

[...  
And prevent Satan’s cunning and murdering  
...]

Applied to our time, such a manipulation might mean that the *Bundesregierung* forbade the singing of a certain pacifist hymn in locations where the president of the United States was paying a state visit in Germany and might take offence. This would mean that at least the bias of the text had to be lessened if it were to be sung in Germany while Bush was in the country. Although such a measure would be unthinkable today, it was the undisputed right of secular authority 450 years ago.

Pressure from above upon the church leadership was not always necessary. At Ljubljana I spoke, e.g., about “*vorauseilenden Gehorsam*” [eager obedience] on the part of the leading Protestant army chaplains which made it so easy for the Nationa-Socialist oriented “German Christians” to exert their influence on the texts and selections of songs for the army hymnbooks of 1939 of both the Protestant and the Roman Catholic churches. Since then I have discovered that the Roman Catholic army bishop often had to be kept from too much eagerness by his coworkers.

We could spend much time on Reformation-era songs about the Turks oder the new calendar. Those were hymns with clear and highly fascinating political orientation, often boldly mixing the “two realms” that Luther wanted to keep strictly separate. Instead we shall look at several more timely examples.

On my bookshelf there is a small volume entitled *Lieder, die die Welt erschütterten. Historische Lieder aus vier Jahrhunderten* [Songs that shook the world. Historical songs from four centuries]. This collection contains for the great wars or battles those songs that so motivated their singers at the time that they change the course of history. Most of them are, of course, “secular” songs. The “*Pavierlied*” “*Was wolln wir aber heben an*” is one of them. Here, Frundsberg’s 1525 victory over the French at Pavia is being celebrated. It is a song that was sung again and again for a hundred years whenever the emperor’s troops needed courage.

Another is *“Wacht auf, ihr deutschen Christen”* from the army camp at Worth in 1546, as well as Ulrich Zwingli’s *“Kappeler Lied”* of 1529, *“Herr, nun selbst den Wagen halt”*. Everyone still knows it today, but according to those Swiss whom I asked it is not sung. It has become a relic, a song of great historic significance, but no more. The editor of the collection counts among the songs that “shook the world” other songs with which you are probably familiar: the Marlborough song (1709), *“Prinz Eugen, der edle Ritter”* (1717), *“Yankee Doodle”* (1755), *La Carmagnole* and *La Marseillaise* (1792), Schneckenburger’s *“Die Wacht am Rhein”* (1854), and the Garibaldi hymn (1861). Are there additional hymns which might be included here?

I would say that the list should include *“Ein feste Burg”*, which Friedrich Engels called the Marseillaise of the Protestant Reformation, as well as *“Verzage nicht, du Hauflein klein”*. It is said that Jakob Fabricius (1593-1654) wrote it for the Battle of Lutzen, in which King Gustav Adolf of Sweden was killed. Whether the song was actually sung is immaterial, it is even highly unlikely. The real effectiveness of this song was in its symbolic significance which later generations attributed to it by calling it *“King Gustav Adolf’s swan song”*. This is what the *“lion from the North”* who saved Protestant Germany by risking his life sang and prayed before he died. A story like that makes a song more real, endows it with power to convince and more lasting effect than the actual historic truth is capable of doing.

This brings us to the topic of political propaganda. For this, too, hymnody has repeatedly been used. In an article about the use of image and music in Prussian film production the author includes the Protestant chorale among the music sources for the Prussia-films of the first half of the twentieth century. This is true to fact. However, when he declares that in 1942, in the film *Der grosse Konig* – about Frederic II the Great—the melody of *“Vom Himmel hoch”* was used, he is talking nonsense. The printed melody line is not *“davon ich singen und sagen will”* but *“das Reich muss uns doch bleiben”*. He should have asked an expert! Only this text makes sense in the context of the film, and sixty years ago far more viewers than today associated the text from *“Ein feste Burg”* with this melody phrase. Another example from the twentieth century: During the 1930s, a time when it was politically advantageous to be against Bolshevism, all hymnological comments to *“Weiss ich den Weg auch nicht”* by Hedwig von Redern referred unanimously to one particular event. It was said that this song had been sung on May 22 1919 in the prison of Riga, Latvia by the German hostages, who soon afterwards were shot to death, immediately before the free corps of the Baltic militia stormed the prison and freed the prisoners. I have known this story since my childhood and it will forever be associated for me with this song. When Franz Karl Prassl asked me to prepare this paper, I was reminded of it as a first example for political propaganda by means of a hymn. Obviously, propaganda works. Even the mention in the article that the song had been a shining light for the German empress in the dark valley of Doorn was immediately familiar.

A last example will demonstrate how hymns have been used for propaganda. It is the so-called chorale of Leuthen, which clever propaganda made into a myth. On December 1757, an army of 50,000 Prussians attacked and defeated 80,000

Austrians in an operation that had been boldly and ingeniously led by their king. As a result Prussia would keep Silesia. The legend tells that in the morning as the Prussian soldiers advanced they had been singing "*Gib, dass ich tu mit Fleiss, was mir zu tun gebuhret*" [Grant that I do diligently what is expected of me]. After the battle had been won the soldiers sang "*Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Handen*". Historical writing claims that "now the old Lutheran chorale of thanksgiving rose mightily to the starry winter sky and to the throne of the lord of all hosts, sung by more than 25,000 deeply moved soldiers."

It may have happened thus. Spiritual songs and services of thanksgiving on the battle field were a "routine part of modern battle ritual". However, for contemporaries this battle and this chorale were of less significance than later generations associated with them. Research has shown that "*Nun danket alle Gott*" became the specific hymn of thanksgiving of the Prussian army only during the Napoleonic wars. But this, too, might be questioned because already in the army hymn books available during the Napoleonic wars this hymn is found in several different, bland, Rationalist versions. The idea that the chorale would have been used in one of them after the battle of Waterloo is not convincing. There exists even the following tradition: In the evening of June 18, 1815 Gneisenau gave the order to sing "*Nun danket alle Gott*". His aide returned, however, reporting that "the song is unknown among the men."

On the other hand, battle and chorale as preludes to the founding of the *Reich* were intensively propagated in order to support "Prussia's German mission to save the *Reich* out of the spirit of Protestantism". In the thanksgiving services of 1870/71 and at the beginning of World War I the "chorale of Leuthen" had become a regular feature of speeches and worship services thus being imprinted in the minds of countless Protestants. Only "*Grosser Gott, wir loben dich*" was able to surpass it, although for different reasons.

The legend did not die with the year 1919, rather it was perpetuated as a parallel between the defeat of Germany and the desperate situation before the battle of Leuthen. All that was needed was a leader as ingenious as Frederic to remedy everything. Finally the hymn was reshaped from a hymn of thanksgiving to one of challenge by nationalist Protestantism when in 1933 "the chorale of Leuthen" was used as the title for the fourth film about Frederic the Great. This film tied the past greatness of the Hohenzollern monarchy to the goals of the new regime. The song had become a propaganda device. Today hardly anyone is aware of these associations and we are able to sing Martin Rinkart's hymn with a good conscience. But if we ever wish to use it on occasions of political significance, as chancellor Kohl once did, we ought at least to remind ourselves of the propaganda facet of its history.

## 5 National anthems in hymnbook

The book about songs that changed the world contains the one about "*Wilhelmus von Nassaeu*", which is found in many Dutch songbooks. It has long since become

the national anthem of the Netherlands and was therefore included in the Dutch hymnal. The same happened in England, Canada, Australia, Switzerland, and Austria. Since 1745 the current English national anthem "God save the king" first appeared in print, God has become a frequent partner in the dialogue of this genre as we shall see. The first stanza is technically not yet a prayer. There is no comma after "God", it is therefore not a form of address but a wish expressed in the subjunctive. Beginning with the second stanza the singer does address God presenting his/her prayers and wishes. These have remained the same for Elizabeth II as they were 250 years ago for King George, because the English national anthem is one of the most stable in the world; it has gone through hardly any textual changes since its first printing.

By contrast, the Austrian "*Kaiserhymne*" has often been altered. The first version of "*Gott erhalte Franz den Kaiser*" was from the first stanza a prayer addressing God directly. In later versions the Vocative of "*Gott*" turned into a Nominative, the Indicative "*erhalte*" of the prayer became the subjunctive of a wish. Thus God was no longer a partner in dialogue, he was no longer talked to but talked about.

Hermann Kurzke has pointed out the essential difference between the English anthem and the German one sung to the same melody of "*Heil dir im Siegerkranz*" as follows: The person addressed is here the king himself rather than God. The text is a call of the people to their ruler. Its language is still that of a prayer but the place of God has been taken over by the king.

In order to discover whom the texts of the national anthems actually are addressing I analyzed a book about national anthems published in 1982. I was amazed. The Greek anthem addresses freedom, the Turkish is directed to the state symbol, the half moon. Even the Vatican has an anthem in which the city of Rome is being addressed. The largest group with almost half the songs is comprised of texts in which the singers address themselves or a poetic counterpart.

Next came anthems in which the fatherland is being addressed, and only in ten percent of the anthems analyzed intercession was made to God on behalf of the ruler or the fatherland in the manner which we have noted with "God save the king". That did not used to be the case, because the result of my count based on a book published in 1908 showed far more prayers directed to God on behalf of the ruler. After all, there are now fewer ruling houses than before World War I.

Relating to the political dimension of hymns, the question is whether national anthems belong in a hymnbook? At all, or only if they are in the form of a prayer? This is debatable but it they are definitely found in hymnbooks, but not in my country.

In Germany, although national and state anthems are found in songbooks for the schools, I have found no national or "ruler" anthems in any of the older German hymnals, not even in army hymnbooks or the two hymnbooks of the "German Christians", the state church movement promoted by the National Socialists. Although songs about the fatherland and "*Obrigkeit*" in the German hymnals were used for propaganda purposes, the national anthem was never found in an official German hymnal. Heinrich Riehm in his documentation of the

EG shows that today only the editions for Austria and Switzerland contain their respective national anthems. As far as I have observed, most striking and numerically highest is the number of patriotic songs in American hymnbooks. In the very nation whose Constitution established the separation of church and state, every official event is opened by prayer. For centuries every hymnbook contains a sizable number of patriotic songs and usually also the national anthem. These songs add several interesting aspects to our discussion. In the land of unlimited opportunities things are possible even in the hymnbook which used to seem impossible to me.

First, a few oddities. The hymnbooks which the German emigrants published in America contained the same *Obrigkeitslieder* as those contained in the hymnals that they had brought with them from Germany. At some point they began rewriting them which led to such stanzas as:

Ach, gib doch unserm Präsident,  
dass er dich in der Wahrheit kennt.  
Verleih ihm Weisheit, Mut und Kraft,  
dass er des Landes Wohlfahrt schafft.  
(Herr, alle Reiche dieser Welt. Gesangbuch der Evangelischen  
Gemeinschaft. Cleveland, 1850. No. 385:3)

[O grant out president  
that he may know you in truth.  
Grant him wisdom, courage, and strength,  
that he may secure the nation's common weal.]

I am fascinated by the ease with which 150 years ago emperors, kings, dukes, or also the president were named by their titles in hymns, and with which one re-wrote songs for the appropriate titles. In the Germany of today this would be unthinkable.

Another oddity is the rewritten version of "*Es braust ein Ruf wie Donnerhall*", which I found in the Reformed Sunday School hymnbook of 1886. Note how the German immigrants sing about their old homeland giving it good advice:

Ihr deutschen Stamme scharet euch  
um Gottes Wort im ganzen Reich!  
Erstarket als ein Volk des Herrn,  
dann bleibt euch das Verderben fern.  
Germania mit Gott allein  
kannst fest und treu und stark du sein.

[You German tribes gather 'round  
the Word of God in all the realm!  
Make yourselves be strong as a people of the Lord,  
so will disaster not strike you.  
Germania, with God alone  
can you can firm and loyal and strong.]

The next step in the German-language hymnbooks in the US was the rewriting of popular English-language songs into German. The hymnal of 1886 named earlier thus has the American national anthem in German beginning: *O sagt, konnt ihr sehn / in des Morgenrots Strahl*. For “My country, ‘tis of thee” which is still sung frequently, I have found two translations. In the Reformed hymnbook it begins as “*Heimatland, gross und weit*”, in that of the Evangelische Gemeinschaft as “*Heil dir, mein Vaterland*”. In the Lutheran hymnals such finds are rare; there the traditional German *Obrigkeitslieder* were retained as long as the singing was done in German. Today German-language hymnbooks in the US are as good as non-existent. As far as I know only the Amish use a German hymnbook, *Ausbund*, which the immigrants had brought with them.

## 6 Songs of skepsis

Before I present in conclusion three songs from the American tradition, we shall summarize our findings about the political statements in hymns which the singing church was to appropriate and make their own convictions.

- 1) The group “*Obrigkeit, Vaterland, Krieg und Frieden*” showed that our hymnals make the congregations sing songs with which they are to profess, give thanks, and pray even in political matters.
- 2) In the course of centuries these statements have changed.
- 3) These changes were caused by very different impulses: different political conditions, changes in societal consciousness, in literary taste, in theological insight, but also through manipulation by governments.
- 4) Regardless of our opinion of these political statements, their absurdity or emotional depth becomes much more obvious when, instead of reading them, we sing them to their melodies.
- 5) The political statements of hymns can find different forms in different religious denominations in the same country.
- 6) The differences between Germany and the US suggest that the national traditions of different countries can lead to different statements even with churches of the same confession. That which is acceptable in one country would be unthinkable in another.

The three concluding songs address a political topic in a way which I have not yet found in my church and my country. The first dates from the nineteenth century:

Once to every man and nation  
comes the moment to decide  
in the strife of truth with falsehood  
for the good or evil side.  
Some great cause, some great decision  
offering each the bloom or blight  
and the choice goes by forever  
‘twixt that darkness and that light.

Then to side with trust is noble,  
 when we share her wretched curst,  
 ere her cause bring fame and profit  
 and 'tis prosperous to be just.  
 Then it is the brave man chooses  
 while the coward stands aside,  
 till the multitude make virtue  
 of the faith they had denied.

By the light of burning martyrs,  
 Christ, thy bleeding feet we track,  
 toiling up new Calv'ries ever  
 with the cross that turns not back.  
 New occasions teach new duties,  
 time makes ancient good uncouth.  
 They must upward still and onward  
 who would keep abreast of truth.

Though the cause of evil prosper  
 yet the truth alone is strong.  
 Though her portion be the scaffold  
 and upon the throne be wrong.  
 Yet that scaffold sways the future  
 and behind the dim unknown  
 standeth God within the shadow  
 keeping watch above His own.

I encountered this hymn first in the Cyberhymnal and only then found it in my own hymnbooks. As I have understood it is a challenge to examine one's conscience, a call to have the courage to go against the "mainstream".

Two things puzzled me about this hymn. First, that according to the background literature the author wrote the text protesting the war against Mexico. This is how I understood it: there can be situations in which a Christian has to resist his own government because of the dictates of his own conscience.

Secondly, I discovered this song in the American army hymnbook of 1974 which is still in use. Since then I have asked myself whether I have misunderstood the song or whether the hymnal compilers of the American military possess such inner greatness to allow their soldiers a decision contrary to the military command, or did the American hymnbook compilers interpret the song quite differently from me? In other words, do they assume that a good American citizen always decides along the lines of "Right or wrong, my country"?

The two other songs are of very recent vintage. They were written after the World Trade Center had been destroyed by terrorists and to my knowledge have not been printed in any hymnbook.



How shall we answer terror's cry,  
 the cunning blade, the flaming sky?  
 When murderous spite knocks down our door  
 and violence breaks upon our shore.  
 O let us come and look to you  
 to know your will—what shall we do?

When Satan whispers, "Hate your foe,  
 now take your vengeance—draw the bow",  
 protect us from the tempter's guile,  
 the lying voice, the evile smile.  
 O let us come in trust to you,  
 to hear the word we know is true.

When executioners hung you high  
 you turned your prayer up to the sky,  
 and pled the Father to forgive,  
 you asked that cruel men might live.  
 O let us your example take  
 and pray for sinners as we ache.

Up to this point the song strongly appealed to me and amazed me with its ideas which were really unusual for the song group of "Nation". Yet I am not sure what is meant by "sinner" in line 18: only the cruel perpetrators or, as the first two stanzas might suggest, also those among us who are now calling for revenge? The last stanza reinforces my reservations: the song must remain ambiguous as long as it is not clear who "they" are, those from whom the singer so clearly distances himself/herself because they are not yet like "us":

We pray that you their hearts will turn  
 and light and holy fire burn  
 their dross away, so they may be  
 like gold refined, eternally.  
 O let us pray that they become,  
 like us, with you forever one.

The manner in which the two last lines so clearly differentiate between "us" and "they" the initial thoughtful direction of the first half of the song is invalidated. The certainty with which the singer at the end of the song sees himself on the side of God is somewhat disappointing. I would wish for a little more modesty. For my taste the author arrives at his goal too quickly and I am not sure that it is the right goal. Nevertheless, the text by Richard W. Adams attempts something of which I said earlier that it could not be done. I have great respect for this attempt.

The following text by Carolyn W. Gillette has the same purpose:

O God, our words cannot express  
 the pain we feel this day.  
 Enraged, uncertain, we confess

our need to bow and pray.

We grieve for all who lost their lives  
and for each injured one.  
We pray for children, husbands, wives  
whose grief has just begun.

O Lord, we're called to offer prayer  
for all our leaders, too.  
May they, amid such great despair  
be wise in all they do.

We trust your mercy and your grace.  
In you we will not fear!  
May peace and justice now embrace!  
Be with your people here!

I am glad that the author does not offer any pat answers. She can only pray to God for comfort and counsel, and for wisdom for those politically responsible who cannot wait but rush into action.

We have to give some thought as to how in the last line “your people here” is to be understood. It would be regrettable if this, too, were a black-and-white way of thinking as in Richard Adams’ song. I would rather understand it as a plain and humble “Abide with us”, which does not tell God what to do.

I used to reject songs with such an “open” statement outright. For me the hymnbook always had to give me answers, but the longer I have been thinking about what can actually be sung in a situation as this one, the more I am convinced that Ms. Gillette is right. The answer is: God knows, we human beings do not.

Yet even that is an answer albeit an uncomfortable one. It might mean that the hymns with political statements which I have presented to you from the history of our hymnbooks have a certain weakness which we ought to discuss. Those songs always knew exactly—and they expressed it in their prayers—what God ought to be doing in those situations. The prayers always asked for that which the people praying considered right. They already answered the question of what is good for us themselves rather than leaving the answer up to God.

Translation by Hedda Durnbaugh

**Markus Rathey**

## **Der Choral im Konzertsaal\***

### **Archäologie eines Paradigmenwechsels**

Bei den Stichworten „Symphonik und Choral“ oder „Choral im Konzertsaal“ werden jedem Leser sicherlich sofort zahlreiche Beispiele aus dem 19. Jahrhundert einfallen: Mendelssohns Symphonien, Nicolais Ouvertüren, die Choralzitate in den beiden letzten Teilen von Smetanas *Ma Vlast*. Spätestens ab den 1830er Jahren finden wir zahlreiche Beispiele für Choralzitate in Orchesterwerken, die nicht dezidiert für die Kirche, sondern für den Konzertsaal bestimmt sind.

Will man allerdings die Gründe für diese Entwicklung verstehen, so reicht es nicht aus, diese Werke allein zu betrachten, sondern diese Zitate haben eine längere Vorgeschichte, die bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreicht. Ich möchte daher zunächst einen Blick in die letzten drei Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts werfen und der Frage nachgehen, welche Weichenstellungen (ästhetischer wie musikalischer Art) notwendig waren, um schließlich derartige Kompositionen wie z.B. Mendelssohns Reformationssymphonie zu ermöglichen.

#### **Johann Anton André**

Ich möchte dies zunächst tun mit einem Beispiel, in dem das Choralzitat nicht „funktioniert“ hat. Ende 1800 erschien in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung die Rezension der *Sinfonie d'un accompagnement facile, destinée pour les Concerts d'amateurs*, op. 11, komponiert von dem Komponisten und Verleger Johann Anton André (1775-1842). Der Rezensent gibt einen knappen Überblick über die beiden Symphonien, und kommt schließlich zu dem folgenden Resümee:

„[...] Ohne Geist, Charakter, Lebhaftigkeit und innern Werth sind aber diese Sinfonien nicht; gegen das Aeussere, die grammatische Behandlung, den Satz, hat Rec. auch nichts Erhebliches einzuwenden. Aber das muss er, und mit ihm gewiss jeder Mann von Bildung und Geschmack wünschen, dass es Hr. André gefallen haben möchte, die Beweise seiner Kenntnisse im Kirchenstyle an einem schicklichen Orte zu zeigen, als es hier geschehen ist, wo nach einer hüpfenden Menuett im Trio *ein figurierter Choral* vorkommt. Es ist dies Beginnen dem, einiger der modernsten Schriftsteller ähnlich, die auch das Heiligste und Gemeinste durcheinander werfen, dadurch allem Geschmack (um

---

\* Anmerkung der Redaktion: Die Endnoten werden im nächsten Jahrgang des IAH-Bulletins als Nachtrag veröffentlicht, da sie bei Redaktionsschluss nicht vorlagen.

originell zu seyn) Hohn sprechen, die Wirkung des Einen durch die Wirkung des Andern aufheben, das Heilige der Kunst herabwürdigen, und durch den schneidenden und vielleicht witzigen Kontrast lächerlich machen.“<sup>1</sup>

Obgleich André auch in anderen Kompositionen eine Vorliebe für „Sonderbarkeiten“ zeigt,<sup>2</sup> ist doch das Zitat eines Chorals in Rahmen einer Symphonie ausgesprochen ungewöhnlich.

Insgesamt betrachtet, hat die Komposition eine recht konventionelle Satzstruktur. Eine langsame Einleitung wird gefolgt von einem lebhafteren Satz in Sonatenhauptsatz-Form. Die beiden mittleren Sätze sind ein langsames Andante lento und ein lebhaftes Minuett, bevor die Symphonie von einem Allegro-Satz beendet wird:

- I. Adagio Grave–Allegro ma non troppo
- II. Andante lento
- III. Menuetto un poco moderato [mit Trio]
- IV. Allegro con moto

Die ausgesprochene Konventionalität der Symphonie wird nur durchbrochen vom Trio des Minuetts, jenes Satzes, der durch den Rezensenten so heftig kritisiert wurde. Und dieser Satz ist tatsächlich ungewöhnlich. Er beginnt mit einer 16-taktigen Imitation zwischen den beiden Violinen, der durch einen Pizzikato-Bass begleitet wird. Erst in Takt 17 treten die Bratsche und das erste Horn hinzu, die den Choral „*Freu dich sehr, o meine Seele*“ spielen.

Für sich genommen, ist der Satz keineswegs ungewöhnlich. Hätten wir es beispielsweise mit einer Komposition für Orgel zu tun, so hätte kaum ein Rezensent etwas auszusetzen gehabt. Ganz im Gegenteil, vergleicht man etwa Andrés Trio mit einem Satz über den selben Choral in Justin Heinrich Knechts Orgelschule von 1798, so finden sich zahlreiche Parallelen: Nach einer knappen Einleitung erscheint der Choral in der Mittelstimme, begleitet von einem freien Kontrapunkt in der Oberstimme und einem von Pausen unterbrochenen Bass. Sogar die gebrochenen Dreiklänge in der Kontrapunktstimme sind ähnlich.

Knechts Beschreibung dieses Satzmodells könnte ebenso für Andrés Satz gelten:

Nach der vierten Gattung des Choralvorspiels, welche in die Kunst einschlägt, und folglich für Kenner gehöret, schaltet man die Choralmelodie in einer der Mittelstimmen ein, und setzt es über dieselbe entweder kontrapunktische oder andere Sätze.<sup>3</sup>

Der Trio-Satz in Andrés Symphonie ist nicht schlechter als andere zeitgenössische Sätze und entspricht etablierten Satzmodellen. Kritikwürdig ist somit nicht die Komposition in ihrer Substanz, sondern nur ihr Kontext. Es schickte sich nicht, einen Choral im Rahmen einer Symphonie zu zitieren, hieß dies doch, so der Rezensent, der Leipziger AMZ, „das Heiligste und Gemeinste“ durcheinander zu werfen.

Aber die Sache ist weitaus komplizierter. Und es lohnt sich, weitere Symphonien mit Choralzitatzen aus dieser Zeit anzusehen, um zu verstehen, wo das tatsächliche Problem mit Andrés Symphonie liegt.

### Joseph Martin Kraus

Einige Jahre vor André komponierte der Schwedische Hofkomponist Joseph Martin Kraus (1756-1792) eine Symphonie für die Bestattung des Schwedischen Königs Gustaf III. im Jahre 1792. Die Satzfolge ist:

- I. Andante mesto
- II. Larghetto
- III. [Chorale]
- IV. Adagio/Tempo istesso/Andante mesto

Wie André, so zitiert Kraus im dritten Satz der Symphonie einen Choral (*Nun laßt uns den Leib begraben*), nur ist der Kontext ein komplett anderer. Sämtliche Sätze der Symphonie sind langsam. Der langsamste Satz ist der Choral im dritten Satz. Statt also kombiniert mit einem tanzartigen Satz, erscheint der Choral im Gewand höchster Feierlichkeit. Der letzte Satz der Symphonie ist ein Variationssatz, basierend auf dem Choral und dem Thema des Eingangssatzes. Doch auch hier bemüht sich Kraus um eine feierliche Darbietung der religiösen Melodie.

Entsprechend unterschiedlich zu der Komposition Andrés war denn auch die Reaktion der Umwelt. Zahlreiche zeitgenössische Abschriften belegen die Verbreitung und den Erfolg des Werkes. Und Joseph Haydn, dem eine Abschrift übergeben wurde, äußerte sich lobend: „Das ist hervorragend, das ist sehr tief sinnig ... Es ist Musik von ausgesprochener Perfektion und seiner [Kraus'] würdig.“<sup>4</sup>

Die Unterschiede zu André sind offensichtlich: Die Art, in der der Choral dargeboten wird (Trio versus feierlicher Satz) ist diametral entgegengesetzt. Lassen Sie mich dazu aus dem Artikel „Choral“ aus Sulzers *Theorie der Schönen Künste* zitieren, der sofort deutlich macht, warum Andrés Minuett-Trio der falsche Ort war, um einen Choral zu zitieren:

„Er ist einer großen Rührung fähig, und scheinete zu ruhigen Empfindungen weit vorzüglicher zu seyn, als der figurirte melismatische Gesang: wie denn überhaupt überaus wenig dazu gehört, sehr tiefe Empfindungen einer ruhigen Art zu erweken. Wenn er aber seine ganze Kraft behalten soll, so muß durch den Gesang der Fall der Verse, und folglich das richtige Zeitmaas der Sylben, nicht verloren gehen; nur das cadenzirte, zu abgemessene rhythmische Wesen, welches unsre heutigen figurirten Tonstücke gemeiniglich gar zu sehr der Tanzmusik nähert, muß aus dem Choral gänzlich wegbleiben.“<sup>5</sup>

Aber noch ein Zweites ist auffällig: Im Falle der Komposition von Kraus war die Verwendung des Chorals ästhetisch legitimiert durch die Verwendung der Komposition im Rahmen der Trauerfeierlichkeiten für den schwedischen König. Eine solche Zeremonie war ein religiöser Akt und die Verwendung eines

Chorals daher angemessen. Im Falle von André hingegen fehlt eine solche äußere ästhetische Legitimation. Möglicherweise entstand die Symphonie für einen bestimmten Anlass, in dem das Zitat durchaus seine Berechtigung gehabt hätte, aber da der Komponist das Werk ohne einen entsprechenden Hinweis verkauft, sie also als „absolute Musik“ deklariert, wird sie in der Kritik als solche verstanden und „fällt durch“.

André, skurrilen Ideen zugeneigt, missachtet den Dualismus von geistlich-weltlich und wird von der Kritik entsprechend gerügt. Es ist auffällig, dass die Diskussion um den Choral hier ausschließlich im Hinblick auf den Gegensatz von geistlichem und weltlichem musikalischem Idiom geführt wird. Um jedoch die Choral-Symphonien des 19. Jahrhunderts zu ermöglichen, war ein Paradigmenwechsel notwendig, der diesen Dualismus aufbricht und auch andere Formen der Choralverwendung zulässt.

Dieser Paradigmenwechsel deutet sich ebenfalls im späten 18. Jahrhundert an, wird für unser Problem der Choral-Symphonien jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts relevant. Ich meine damit die nationale Aufladung des Chorals, die für das Choralzitat im 19. Jahrhundert von entscheidender Bedeutung ist.

Wenn ich im Folgenden versuchen werde, diese Nationalisierung des Choralbegriffs nachzuzeichnen, dann wird es notwendig sein, mehrere, teilweise disparate Diskursfäden zu verfolgen, die sich nicht immer zu einem Gesamtbild verdichten, sondern phasenweise auch nebeneinander her verlaufen.

### **Johann Gottfried Herder**

Um die Entwicklung im 19. Jahrhundert nachvollziehen zu können, müssen wir zwei Autoren aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts betrachten, die beide – wenn auch in unterschiedlicher Weise – den Grundstein für den späteren ästhetischen Diskurs gelegt haben. Es sind dies Johann Gottfried Herder und Johann Philipp Kirnberger.

Der locus classicus in den Schriften Herders zur Frage des Chorals ist der 26. *Brief, das Studium der Theologie betreffend* von 1781. Die Relevanz dieses Textes für unseren Diskurs zeigt sich schon darin, dass seine Rezeptionsgeschichte von zahlreichen Über- und Fehlinterpretationen geprägt ist, die ihn vor allem im Sinne einer nationalen Musikhistoriographie interpretieren und Herder sowohl zum Ahnherrn einer kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung wie auch zum Vorreiter einer „umfassenden und tiefgreifenden ‚Deutschen Bewegung‘“<sup>6</sup> apostrophieren.

Allerdings ist der Text Herders, liest man ihn nicht durch die Brille einer nationalen Identitätssuche, wie es das 19. und frühe 20. Jahrhundert getan hat, äußerst indifferent hinsichtlich einer deutschen Vormachtstellung im Bereich der Musik. Es ist zwar richtig, dass er seinen deutschen Lesern den Choral, und vor allem das stilistisch im 16. Jahrhundert wurzelnde Kirchenlied, als Model empfiehlt, jedoch sind seine Adressaten ausschließlich deutsche Protestanten:

So wie bei allen Völkern der Gottesdienst Alterthum, Würde, Feierlichkeit gehabt hat, so sollten auch bei uns die Spuren, die davon etwa noch vorhanden seyn möchten, nicht gänzlich weggetilgt werden ... Was sollen uns Gesänge, die der größte Haufe nicht mitsingen kann und – nicht versteht; was sollen uns andre, die kein Mensch singen kann [...] Der Kirchengesang geht langsam und feierlich daher; was sollen ihm Sprünge. Der Kirchengesang ist für die Menge; also auch für die Bedürfnisse derselben, für ihre Denk- und Sehart, für ihre Situation und Sprache.

Statt dessen propagiert Herder die Kirchenlieder Luthers und seiner Zeitgenossen als Modelle und kommt schließlich zu folgendem affirmativen Aufruf:

Eine Biene des christlichen Gesanges müßte also zuerst die besten aus allen Provinzen, selbst ohne den Unterschied der Protestantischen Religionen, mit ihren Melodien alt und neu sammeln und dies wäre die Grundlage eines guten Gesangbuchs für Deutschland.

Herder propagiert den Choral als Modell für christliche Kirchenmusik, verweist dabei auf das 16. Jahrhundert und Luther, und ruft die protestantischen Regionen Deutschlands auf, ihre besten Lieder (die nach Herders Vorstellungen natürlich dem genannten Modell zu folgen haben) zu einem gemeinsamen Gesangbuch zusammenzutragen. Ebenso wichtig ist jedoch, was Herder nicht sagt: Es fehlt eine Profilierung deutscher Kirchenmusik gegenüber der ausländischen und ebenso enthält er sich einer konfessionellen Profilierung gegenüber dem nichtprotestantischen Deutschland, sprich, dem Katholizismus.

Um diesen Ansatz Herder richtig einordnen zu können, und ihn nicht als schwärmerischen Aufruf zu einer deutschen kulturellen Einigung misszuverstehen, muss seine Sicht der Hymnologie im Zusammenhang mit seiner Sprachphilosophie gesehen werden.

Herder hatte sich zu Beginn der 1770er Jahre, einem 1770 von der Berliner Akademie ausgeschriebenen Preisfrage folgend, mit dem Ursprung der Sprache befasst. Herder manövriert dabei geschickt zwischen aufklärerischen Theorien, wie etwa der Condillacs, der die Entstehung der Sprache aus der Nachahmung tierischer Laute abzuleiten versuchte, wie auch genuin theologischer Ansätze, wie den Hamanns<sup>7</sup>. Vielmehr stellt er fest:

„Die Mutter Natur [...] gab uns die Sprache als ein Werkzeug, die Seele des andern unmittelbar zu berühren, unmittelbar ihr Kenntnisse einzupflanzen, die sie nicht, die andere für sie erfunden haben. Damit erleichtert sie nicht bloß jedem Menschen seine beschwehrlich lange Bahn zur Wissenschaft und Weisheit, sondern sie knüpfte auch ein ewiges Band, das das ganze Menschengeschlecht zu einem großen Ganzen macht.“<sup>8</sup>

Gehört damit also die Sprache wesentlich zur Natur des Menschen dazu und unterscheidet ihn damit vom Tier, so ist das Sprechen-können an sich etwas, das alle Menschen mit einander verbindet. Herder bezeichnet hier allerdings nur einen Anfangszustand, der im Laufe der Menschheitsgeschichte einen Prozess der Diversifikation durchlaufen hat. Mit diesem Diversifikationsprozess des naturgegebenen Sprachvermögens setzt sich Herder später in seiner Ab-

handlung auseinander. Und das mehr oder weniger gezwungenermaßen. Denn die Zusatzfrage der Akademie lautete „Auf welchem Wege der Mensch sich am füglichsten hat Sprache erfinden können und müssen?“ Von Herders selbst gewählter Perspektive aus betrachtet, ist diese Frage müßig, denn sie geht davon aus, das es ein Menschsein gäbe, das der Sprache prävalent wäre. Dies gerade aber bestreitet Herder indem er die Sprachfähigkeit zu einem Konstitutivum des Menschseins deklariert. Wenn es somit schon keine „Spracherfindung“ geben kann, so muss er doch das Faktum zugestehen, dass es verschiedene Sprachen gibt. Diese Sprachentwicklung ist von verschiedenen Faktoren abhängig. Zum einen von dem unmittelbaren sozialen Umfeld eines sprachlernenden Kindes:

„Der Mensch ist in seiner Bestimmung ein Geschöpf [...] der Gesellschaft: die Fortbildung einer Sprache wird ihm also natürlich, wesentlich, notwendig.“

Neben dieser soziologischen Verortung des Spracherwerbs nimmt Herder jedoch noch eine zweite vor:

„So wie das ganze menschliche Geschlecht unmöglich eine Herde bleiben konnte: so konnte es auch nicht eine Sprache behalten.“<sup>9</sup>

Ausschlaggebend für die Diversifikation einer von Herder – im Anschluss an Rousseau – angenommenen Ursprache sind Unterschiede im Klima und den Lebensgewohnheiten der unterschiedlichen Völker. Anders jedoch als sein Vorbild Rousseau sieht er in dieser Diversifikation keinen Abfall vom idealen Naturzustand, sondern einen notwendigen Vorgang:

„So wie nach aller Wahrscheinlichkeit das menschliche Geschlecht ein progressives Ganzes von einem Ursprunge in einer großen Haushaltung ausmacht: so auch alle Sprachen und mit ihnen die ganze Kette der Bildung.“<sup>10</sup>

Sprachphilosophie ist damit gleichzeitig auch Geschichtsphilosophie, und so können wir die von Herder hier gewonnenen Einsichten auch auf seine Sicht des Chorals zurückbeziehen. Denn wenn Sprache, wie auch Bildung, durch soziale wie Umwelteinflüsse einem Diversifikationsprozess unterworfen sind und von ihnen geprägt werden, dann ist es zwar einerseits unstatthaft, die musikalisch-nationalen Idiome einer Kategorisierung von „Besser“ und „Schlechter“ zu unterwerfen; andererseits ist damit aber auch die theoretische Grundlage gelegt zum Konzept eines Nationalstils, der unmittelbar mit dem Charakter des jeweiligen Volkes verknüpft ist. – Eine Sicht, die wir ähnlich, nun allerdings auf die Kunst bezogen – bei Winckelmann finden.<sup>11</sup>

Wichtig für Herder ist dabei allerdings, dass die von einem Volk gepflegte Musik tatsächlich auch dem Volkscharakter entspricht. Dies führt bei Herder einerseits zur intensiven Beschäftigung mit dem Volkslied, die in seiner Edition *Stimmen der Völker* gipfelt,<sup>12</sup> die sich das eben formulierte sprach- und geschichtsphilosophische Konzept zunutze macht. Andererseits dient es ihm aber auch dazu, seine hymnologische Grundkonzeption zu formulieren: Der Kirchengesang muss für die Menge verständlich sein und sich an ihrer „Situation und Sprache“<sup>13</sup> orientieren. Denn wenn der Kirchengesang Ausdruck eines



Volkscharakters ist, dann hat der ideale Kirchengesang auch diesem Charakter zu folgen.

Wenn sich Herder bei seinen Überlegungen vor allem am Vorbild Luthers orientiert, dann ist dies darauf zurückzuführen, dass in seiner Person erstmals die Volkssprache als sakrale Sprache wahrgenommen wurde. Zugleich kommt Luther noch eine weitere Funktion zu, die von Herder nicht ausgesprochen, aber stillschweigend vorausgesetzt wird: Luther galt als Einiger der deutschen Sprache und Vater der deutschen Schriftsprache. Ohne seine Bibelübersetzung, die die dialektalen Unterschiede innerhalb Deutschlands zumindest partiell nivellierte, wäre das Konzept eines einheitlichen deutschen Sprach- und Kulturraums kaum denkbar gewesen. Auch Herders Forderung nach einem einheitlichen Protestantischen Gesangbuch, das das Beste aus allen deutschen Regionen zusammenträgt, wäre ohne diese Grundlage kaum denkbar gewesen.

Eine weitere, Gedanken der Schrift von 1772 wieder aufnehmende, Vertiefung erfährt Herders Konzeption der Volkskultur in der 1773 publizierte Schrift *Von deutscher Art und Kunst*. Der Text ist von den deutsch-nationalistischen Bewegungen des 19. Jahrhunderts und vor allem während der NS-Zeit zur Absicherung und Fundierung nationalistischer Konzeptionen missbraucht worden. Jedoch übersieht eine solche Interpretation, dass es sich bei Herders Text um eine Konkretion seiner Sprachphilosophie handelt (mithin von einer Überordnung deutscher Kultur nicht die Rede sein kann, sondern vielmehr deutsche Kultur in ihrem Verhältnis zum deutschen Nationalcharakter definiert werden soll).

Es bleibt festzuhalten, dass Herders Sicht des Kirchenliedes nicht zu trennen ist von seinem Volksliedbegriff, der wiederum auf seine Sprachphilosophie zurückverweist. Das Kirchenlied ist für ihn Ausdruck des deutschen Nationalcharakters und wurzelt vor allem in jener Zeit, in der Nation, Sprache und Religion in Deutschland erstmals sich als kongruent erweisen, also im 16. Jahrhundert, das durch Martin Luther personifiziert wird.<sup>14</sup>

### **Johann Philipp Kirnberger**

Als ein zweiter Autor, dessen Schriften ebenfalls aus den 1770er Jahren stammen, und der zur Herausbildung des für das 19. Jahrhundert charakteristischen Choralbegriffs entscheidendes beigetragen hat, ist Johann Philipp Kirnberger. Seine Schrift *Die Kunst des reinen Satzes*, erschienen ab 1771, liefert das musikästhetische Supplement zur Herderschen Sicht des Kirchenliedes.

Kirnbergers Kompositionslehre gründet im traditionellen Generalbassatz, der von ihm als vierstimmiger Satz begriffen wird. Selbst komplexere kompositorische Strukturen, so zeigt Kirnberger, lassen sich auf ein simples Akkordgerüst reduzieren.<sup>15</sup> Fasst man diesen Vorgang in Schenkerscher Terminologie – und es war nicht zufällig der Kirnberger nahestehende Carl Philipp Emanuel Bach, anhand von dessen Kompositionen und Schriften Schenker seine Theorien entwickelt hat – so ließe sich formulieren, dass idealiter einer

Komposition ein vierstimmiger *Ursatz* zugrunde liegt, der auskomponiert wird, sich durch Dekolorierung aber jederzeit wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzen lässt. Das Ideal des, wie es in Kirnbergers Titelgebung angedeutet ist, *reinen Satzes*, wobei nicht nur die ästhetische, sondern auch eine moralische Komponente der Reinheit mitschwingt, ist der Choralsatz. Damit geht Kirnberger signifikant über zeitgenössische Ansätze hinaus, die zwar im Zuge der Etablierung des Streichquartetts die Vierstimmigkeit, zum Ideal erhoben haben, dabei jedoch nicht explizit den *Choralsatz* im Blick hatten. Noch deutlicher wird Kirnbergers Fixierung auf den protestantischen Kirchengesang, wenn er nicht nur den *Choralsatz* zum Urgrund der Musik deklariert, sondern auch den Choral als solchen, also den in langsamen Noten einerschreitenden, diatonischen *Cantus firmus*, als Grundlage jeglicher Musik qualifiziert.<sup>16</sup> Hier entfernt er sich nicht nur von Rameau, dem er in vielem noch anhängt, sondern auch von Fux, der weithin sein Verständnis von Satztechnik geprägt hat.

Man wird vielmehr hier einen entscheidenden Einfluß der Bach-Schule, vielleicht Johann Sebastian Bachs selbst annehmen müssen. Denn zeitgleich mit der Entstehung der Schrift über den *reinen Satz* hatte Kirnberger gemeinsam mit Carl Philipp Emanuel Bach die vierstimmigen Choralsätze Johann Sebastian Bachs ediert und in der Vorrede explizit darauf hingewiesen, dass die Sätze als Vorbilder für Komposition wie Improvisation dienen sollten, nicht aber als liturgische Gebrauchsmusik. Bedenkt man weiterhin die große Bedeutung, die dem Choral im Schaffen Bachs zukommt, so wird man schließen können, dass die zentrale Stellung des protestantischen Kirchenliedes Kirnbergers Ästhetik zumindest im Umkreis Bachs seinen Ursprung hat.

### Johann Friedrich Reichardt

Der Sprach- und Geschichtsphilosophische Ansatz Herders und Kirnbergers Musikästhetik sind nicht zwangsläufig aufeinander bezogen. Allerdings bieten sie mit dem Begriff des *Chorals* eine Schnittmenge, die nur darauf wartete, beide Ansätze zusammenzuführen.

Maßgeblich war hier Johann Friedrich Reichardt, der nicht nur kurze Zeit bei Kirnberger studierte und auch in Kontakt zu anderen Mitgliedern des Bach-Kreises stand, sondern er hat sich auch intensiv mit den Schriften Herders, und vor allem mit dem zuvor zitierten Traktat zum Kirchengesang befasst.

Auffällig ist vor allem, dass Reichardt immer wieder sein Konzept einer idealen Kirchenmusik auf den Herderschen Volksliedbegriff zurückbezieht. Für Reichardt ist „der einstimmige Volksgesang eine natürliche, unverfälschte, nicht im eigentlichen Sinne kunstsinnige Ausdrucksform, während die Kirchenmusik Produkt der Weiterentwicklung und Veredelung“ ist.<sup>17</sup> Diese Feststellung ist auf den ersten Blick rein historischer Natur, jedoch lässt sie sich ohne weiteres mit den satztechnischen Maximen Kirnbergers in Einklang bringen, nach denen ja auch der simple Choralgesang die Grundlage jeder Art von Musik ist.

Dieser Rückbezug der Musikästhetik auf die Volksliedästhetik in den Schriften Reichards wird ebenfalls deutlich in einer Betrachtung zu Leonardo Leos Oratorium *Kain und Abel*. Es heißt dort über die Ouvertüre des Stückes:

„Man kann sich fast nichts einfacheres und doch edlers und kräftigers für die Kirche denken, als dieses erste Chor: ich kenne mehr als ein schönes, rührendes, altes Volkslied, das in der Melodie denselben Gang hat, selbst die Wiederholung einzelner Schlußtacte ist eine Lieblingsstelle in alten Volksliedern.“<sup>18</sup>

Der wirkungsästhetische Aspekt, der den Choralbegriff Herders bestimmt hatte, nämlich dass er als vom Volk kommend auch am besten vom Volk verstanden werden könne, ist auch hier deutlich sichtbar, indem für Reichardt die Ausdruckskraft des Satzes gerade durch dessen Nähe zum volkstümlichen Musikzieren gewährleistet wird.

Darüber hinaus finden wir bei Reichardt – ähnlich wie schon bei Herder – eine Pointierung Luthers, wenn es um die Geschichte und Gestalt des Kirchenliedes geht. Reichardt idealisiert die „von heiligem Eifer beseelten Männer der ersten Zeit der Reformation“ und führt die Entstehung des Chorals auf Luther, oder doch zumindest seinen engeren Umkreis zurück.<sup>19</sup>

### Georg Joseph Vogler

Identitätsbildung bedarf einer Negativfolie. Mit anderen Worten, Identität bedarf unweigerlich des Anderen, von dem sie sich abhebt. Kollektive Identität, um diese geht es, wenn wir von dem ‚nationalen Mythos‘ des Chorals sprechen, bedarf einer inklusiven Innenseite und einer exklusiven Außenseite, die die Grenzen zu jenen markiert, die nicht der Gruppen zugehören.<sup>20</sup>

Wir haben festgestellt, dass zwar Herder bemüht ist, den deutschen Choral auf den deutschen Volkscharakter zurückzubeziehen und mit seiner Hilfe (wie des Volksliedes im Allgemeinen) ein Korrektiv für die zeitgenössische Kunst zu etablieren. Dennoch ist sein sprachphilosophischer Ansatz im Allgemeinen frei von einer nationalen Abgrenzung. Auch Kirnberger, obgleich er sich dezidiert gegen andere musiktheoretische Positionen wendet, definiert seine Musiktheorie nicht als ein nationales Proprium. Dennoch enthält Herders Sprachphilosophie eine Grenzsetzung, die jedoch nicht national sondern konfessionell bestimmt ist. Wenn er den protestantischen Choral zum Modell erhebt und Luther als dessen Urheber postuliert, so sind damit die katholischen Teile Deutschlands ausgeschlossen. Und auch Kirnbergers musiktheoretischer Ansatz, wenngleich prinzipiell frei von einer konfessionellen Grenzsetzung, führte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einem, zumindest partiell, konfessionellen Konflikt. Als Antipode firmiert Georg Joseph Vogler, der neben seinen spektakulären Orgelkonzerten vor allem durch seine „Verbesserung“ Bachscher Choräle in die Musikgeschichte eingegangen ist.<sup>21</sup>

Vogler hat sich nicht erst in seinen Korrekturen an einzelnen Choralsätzen Johann Sebastian Bachs, die ab dem Ende des 18. Jahrhunderts im Druck er-

schiene sind, mit dem Choral befasst, sondern erste Anfänge finden sich bereits in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts. Bereits 1778 hatte Vogler in seiner *Kuhrpfälzischen Tonschule* Interesse an den Kirchentönen bekundet und angedeutet, dass sie die Basis für ein faszinierendes Buch böten.<sup>22</sup> Außerdem hatte er sich in dieser Veröffentlichung intensiv mit dem Problem zeitgenössischer Kirchenmusik befasst. Als allerdings das Kurpfälzisch evangelisch-lutherische Konsistorium in Heidelberg Voglers *Kuhrpfälzischen Tonschule* zur Verbesserung des Kirchengesangs empfahl, reagierte Johann Michael Weissbeck mit einer *Protestationsschrift oder exemplarische[n] Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglerischen Tonwissenschaft* (Erlangen 1783).<sup>23</sup> Neben inhaltlichen Differenzen mußte es Weissbeck auch problematisch erscheinen, dass der Katholik Vogler als Modell protestantischer Kirchenmusik firmieren sollte.

Und selbst als sich Vogler dann selbst intensiv mit dem protestantischen Choral befasste, so in seiner in schwedischer Sprache 1798/99 erschienenen *Orgelschule*<sup>24</sup> und dem 1800 zugleich in deutsch und dänisch publizierten *Choralsystem*, stand er in der Gefahr dass die Kritik an seinen Theorien zugleich mit seiner konfessionellen Herkunft verknüpft wurde. Vogler weist in seinem *Choralsystem* denn auch darauf hin, dass ihm Kritiker als Katholiken abgesprochen hätten, in der Lage zu sein, protestantische Choräle zu spielen.<sup>25</sup> Bedenkt man die zentrale Stellung, die der vierstimmige Choralsatz in der Musikästhetik u.a. durch Kirnberger hatte, und welche Bedeutung dem Choral durch Herder und Reichard für die deutsche kulturelle Identität beigemessen worden war, dann wird die musikpolitische Brisanz dieser Auseinandersetzung deutlich: Es ging um die Frage, wer in der Lage war, adäquat mit diesem „Urmaterial“ der Musik umzugehen. Nur die protestantisch-norddeutsche Bach-Schule, oder auch der aus süddeutsch-katholischer Tradition stammende Vogler.<sup>26</sup>

### Ernst Moritz Arndt

Allerdings blieb dieser Konflikt zunächst nur eine Episode, die vor allem durch die Skurrilität der Person Voglers und seinen auch für andere Zeitgenossen unbotmäßigen Angriff auf den „Vater der deutschen Harmonie“ überdeckt wurde. Wichtiger wird in der Folgezeit vielmehr der nationale Aspekt des Kirchenliedes als Ausdruck einer deutschen, konfessionsübergreifenden Kunstkonzeption.

Wir finden diese in besonderer Weise einerseits bei August Jakob Rambach in seiner Abhandlung *Über D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang* von 1813 und bei Ernst Moritz Arndt in seiner Schrift *Von dem Wort und dem Kirchenliede* von 1819. Ich werde mich im Folgende auf letzteren beschränken, da hier die Probleme von nationaler und konfessioneller Identität am deutlichsten zutage treten.

Es ist charakteristisch für seinen Ansatz, dass Arndts Büchlein zunächst das *Wort* im Titel trägt, denn für Arndt ist die Sprache die Leitkunst, an der sich

auch die Musik zu orientieren hat. Ausgehend vom Johannes-Prolog formuliert er zu Beginn:

„Das Wort ist [...] das Tiefste und Höchste. Keine andere Kunst und Herrlichkeit des menschlichen Gemüthes kann sich gegen das Wort aufreizen; alle andere Künste und Herrlichkeiten, wie herrlich sie auch seyen, sind nur dünnschattige Schimmer des einzelnen Hinspiels zur Gottheit gegen diesen vollen Schein derselben.“<sup>27</sup>

Und über die Musik heißt es – wenig schmeichelhaft, und in seiner Denkweise weit entfernt von einem neuen Paradigma absoluter Musik:

„Darum bleibt das Wort der ewige Proberstein der andern Künste, woran man ihre Keuschheit und Menschlichkeit oder ihre Lüsternheit und Thierheit versuchen kann. Was an dem Lichte des Wortes den Glanz verliert, das ist nicht ächt und rein. So kann man die Musik versuchen, diesen feinsten und himmlischsten Vogel, der aber, wenn man ihn falsch pfeifen lehrt, ein rechter üppiger und buhlerischer Lockvogel des Teufels werden kann. Wenn ihre Töne vor der Einfalt und Keuschheit der Sprache nicht bestehen, so sollte man ihre alle Geigen und Flöten inzwei schlagen, dass sie nicht mehr für Wollust und Lüge girren und zwitschern könnten.“<sup>28</sup>

Erst in ihrer Rückbindung an die Sprache also vermag die Musik ihrer Bestimmung zu folgen. Mit dieser Anbindung aller Kunst an die Sprache, ist auch gleichzeitig der Boden bereitet, Herders Sprachphilosophie zu übernehmen, die das Rückgrad auch für Arndt bietet – wenn auch mit leicht verschobenen Gewichtungen.<sup>29</sup> Luther wird wiederum als Modell postuliert und Arndt stellt fest, jener habe „die teutsche Sprache für alle ewige Zeiten mit dem Stempel der Majestät gestampelt und wer künftig teutsch reden und dichten will, wird sich wohl an ihn halten lassen müssen [...]“.<sup>30</sup>

Diese Luther-Panegyrik hat eine weitere Folge, denn indem einerseits Luther als Modell deklariert wird, zum anderen aber die Sprache als Leitdisziplin firmiert, ist gleichzeitig der Kirchengesang des 16. Jahrhunderts, der Choral, ästhetisch legitimiert, da er diese beiden Aspekte in sich vereinigt. Der Choral wird so mit dem Subtext des 16. Jahrhunderts und der Reformation als Gründungsmythen deutscher Kultur versehen, und kann so späterhin selbst als Symbol für diesen Mythos firmieren.

Ein Wort ist noch zu sagen zu dem angeblich überkonfessionellen Charakter von Arndts Gesangbuchplänen. Es trifft sicherlich zu, dass er ein Gesangbuch fordert, das zunächst kaum ein konfessionelles Profil verspricht:

„Was Katholiken Lutheraner Zwinglianer Calvinisten Methodisten Böhmaner und Zinzendorfaner und wie die verschiedenen Namen weiter lauten mögen, die doch alle in dem Einen Namen Jesus Christus selig zu werden hoffen, in einem Sinn worin alle Eins sind, Gottseliges und Christliches gesungen und geklungen haben, das sollte auch dieses christliche Gesangbuch enthalten und allen Christen zur Erquickung und Erbauung übergeben.“<sup>31</sup>

Auch hier steht Arndt ganz in der Tradition Herders, der ähnliches – nur unter Auslassung der Katholiken – bereits 1781 gefordert hatte.<sup>32</sup> Allerdings ist

Arndts Modell keineswegs konfessionell so ‚unprofilierter‘ wie es manchmal die Arndt-Interpretation vorgibt.<sup>33</sup> Ästhetisches Vorbild ist für Arndt der Choral des 16. Jahrhunderts, theologisches Ideal ist die Rückbindung des Choraltextes an die biblische Überlieferung. Arndts Ziel ist die kulturelle Einigung Deutschlands unter einem protestantischen Paradigma. Die Katholiken sind eingeschlossen, soweit sie diesem Paradigma zu folgen bereit sind.

Dass gerade in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts solche Töne laut werden ist leicht nachzuvollziehen, da das deutsche Nationalbewusstsein selten so geschwächt war wie zu Zeiten der Napoleonischen Herrschaft und zugleich die Suche nach einer nationalen Identität selten so virulent war wie gerade da, da an politische Autonomie nicht zu denken war. Arndt ist bemüht, auf religiös-kultureller Ebene das zu erreichen, was auf politischer Ebene noch als Utopie gelten musste. Und so war etwa das Lutherjubiläum 1817 – nur kurze Zeit nach dem Wiener Kongress – ein willkommener Anlass, um die eigene kulturelle Identität zu zelebrieren und dabei gleichzeitig die politische Identität in den Blick zu nehmen. Das Wartburgfest von 1817 ist dafür das bekannteste und signifikanteste Beispiel, aber es finden sich zu dieser Zeit noch zahlreiche andere. Der Mythos Luther, wie auch der Mythos des Chorals als Summe so zahlreicher Aspekte des Reformationszeitalters wurde zu dieser Gelegenheit nicht erfunden, wie wir bei unseren Überlegungen gesehen haben, aber doch fokussiert und seine Symbolkraft forciert.<sup>34</sup>

Mit zunehmender Dominanz Preußens innerhalb Deutschlands – und damit verbunden, auch einer zunehmenden Dominanz des Protestantismus – wurde der Ton schärfer, und das, was in nuce bereits im 18. Jahrhundert angelegt war, wird nun zementiert. So formulierte J.L. Lehner 1847 in seiner Edition von *100 geistlichen Liedern aus dem 16. und 17. Jahrhundert*, nur der protestantische Choral sei, im Gegensatz zur gleichlautenden katholischen Erscheinung (gemeint ist der gregorianische Choral) „heilige Tonkunst und Teil der alten volkstümlichen Formen“. Damit ist nicht nur der von Herder formulierte Gedanke der Volkstümlichkeit der Chorals wieder aufgenommen, sondern zugleich zweifelsfrei definiert was deutsch ist – und was nicht.

Noch brisanter erweisen sich die Überlegungen von Eberhard Krüger in den *Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (1847):

„Die deutsche Kirche also, d.i. die evangelische, hat in dem kirchlichen Volksliede, dem Chorale, ihren ersten künstlerischen Ausdruck gefunden, den ersten und einzigen, kann man sagen, da der Choral der Keim aller späteren Gattungen geblieben ist.“

Krüger macht somit die Gleichung auf: deutsch = evangelisch = Choral. Neben Herder ist auch das Grundkonzept Kirnbergers, im Chorals und seinem vierstimmigen Satz die Grundlage aller Musik zu sehen, hier wieder aufgegriffen worden. Was bei Kirnberger jedoch noch rein auf kompositionstechnischer Ebene formuliert worden war, erscheint hier als allgemeines Paradigma.

Auf dem Hintergrund dieser Äußerungen gewinnt die Auseinandersetzung, die sich zu eben dieser Zeit entspinnt, ob denn Luther der ‚Erfinder‘ des

Chorals sei oder nicht doch die römische Kirche, eine handfeste politische Komponente. Denn sprach man – überspitzt gesagt – den Katholiken die Teilhabe am Choral ab, so stand gleichsam ihre Teilhabe an der deutschen Kultur in Frage.

Dass diese Positionen einen wunden Punkt auf der katholischen Seite getroffen haben, zeigen verschiedene Reaktionen. So veröffentlichte Fr. Bollens 1831 eine Schrift mit dem vielsagenden Titel *Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, seine geschichtliche Entwicklung, liturgische Bedeutung und sein Verhältniß zum protestantischen Kirchengesang. Ehrenrettung desselben wider die Behauptung, dass Luther der Gründer des deutschen Kirchengesanges sei*. Und der Herausgeber der 1845 in Augsburg erschienenen *Cantica spiritualia oder Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit* stellt in seiner Vorrede selbstbewusst fest: „Eines der wirksamsten Mittel, den religiösen Sinn in seiner ganzen Tiefe und seinem wahrsten, geistigsten Leben zu erwecken und herauszubilden, besaß die katholische Kirche von jeher und besitzt sie noch in dem heiligen Gesange“. Von jeher, das hieß: nicht erst seit der Reformation.

### Philipp Wackernagel

Letztlich bildeten diese konfessionellen Differenzen jedoch nur einen Nebenschauplatz. Wichtiger blieb die Verbindung: deutsche Nation, Protestantismus, Choral. Seinen zweifelhaften Höhepunkt, zumindest für das 19. Jahrhundert, erreicht dieser Gedanke bei Philipp Wackernagel in seiner Edition *Das deutsche Kirchenlied*. Im dritten Band, erschienen Ende 1870, also während der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich tobte, heißt es in der Vorrede, im Zusammenhang mit dem Reformationslied *Erhalt uns Herr bei deinem Wort*, das für Wackernagel zugleich ein Revolutionslied ist:

„Der Krieg, in dem wir stehen, ist wie vor vier Jahren und wie alle, die noch kommen werden seinem innersten Wesen nach ein Religionskrieg. Auf die Schlacht von Königgrätz antwortete die römische Curie mit dem Concil: sie wird nicht wissen, womit sie sofort auf die Eroberung Frankreichs antworten soll, aber der Haß wird um so tiefer sitzen, in tiefster Hölle, bis er die Antwort gefunden hat.“<sup>35</sup>

Und wenig später in derselben Vorrede definiert Wackernagel die Lutherische Kirche als Deutsche Nationalkirche und schließlich, gegen Ende der Vorrede, wird die Musik auf ihren Ursprung in der Sprache, und vor allem in der Volkssprache zurückgeführt, womit wir wieder bei unserem Ausgangspunkt Herder sind.

Voraussetzung dafür, der der Choral zum nationalen Symbol werden konnte ist jedoch noch etwas anderes. „Luther“, „Kirche“, „Choral“ sind Termini aus dem religiösen Bereich, aber sie sind vor dem Hintergrund einer fortschreitenden Säkularisation zu begreifen. Es ist weniger so, dass hier der nationale Diskurs religiös aufgeladen wird, als dass sich dieser Diskurs religiöser Sym-

bole bedient. So hat Aleida Assmann zur Entwicklung der spezifisch deutschen Bildungsidee im 19. Jahrhundert festgestellt:

„Die Bildungsidee wird zur säkularisierten Nachfolgeinstitution der Religion. Sie tritt an ihre Stelle und übernimmt ihre Funktionen in einer auf Modernisierung umgestellten Gesellschaft. Die konfessionelle Bindung weicht der Bindung an die Nation; die Aura des Sakralen geht auf die Nation über.“<sup>36</sup>

Diese Nation wiederum muss sich ihrer Geschichte als Identitätsfundament im Sinne eines Kollektivgedächtnisses vergewissern. Eine besondere Funktion kommt dabei der Kunst zu, die einerseits verwissenschaftlicht wird (unsere eigene Disziplin ist ein Resultat davon), andererseits aber zum Gegenstand quasi religiöser Devotion wird.<sup>37</sup> Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Choral dient damit selbst wiederum – wie wir bei Wackernagel gesehen haben – der Arbeit am Mythos. Und zugleich ist der Mythos – so problematisch er uns heute erscheinen mag – Movens gewesen für wissenschaftliche Leistungen, die auch ohne diese ideologische Unterfütterung Bedeutung haben.

## Resümee

Durch die dargestellte ästhetische Umwertung des Chorals und die Erweiterung seines semantischen Spektrums vom Religiösen auf das Nationale war gleichzeitig die Grundlage gelegt für eine weiträumigere Verwendung von Choralzitat. Konnte man André vor dem ästhetischen Hintergrund seiner Zeit noch vorwerfen, „Heiliges und Gemeines“ in unangemessener Weise vermischt zu haben, so vermag dieses Verdikt bei vielen Choralsymphonien des 19. Jahrhunderts nicht mehr zu tragen. Der Choral war nicht nur mit dem Etikett „Geistlich“, sondern nun auch mit dem des „Deutschen“ versehen. Die nicht-geistliche Verwendung eines Chorals war somit ästhetisch gedeckt, wenn er im Kontext nationaler Sinnkonstruktion zitiert wurde. Und dies ist, etwa im Falle von Mendelssohns sogenannter Reformationssymphonie eindeutig der Fall. Das Werk wurde für das 300jährige Jubiläum der Augsburger Konfession komponiert, das im 19. Jahrhundert zugleich als Feier nationalen Selbstbewusstseins begangen wurde. Dasselbe gilt für die Lobgesang-Symphonie Mendelssohns, in der der Choral „*Nun danket alle Gott*“ zitiert wird. Komponiert für das Gutenbergjubiläum 1822 ist auch hier der nationale Unterton unübersehbar.

Als Probe aufs Exempel kann jedoch ein Stück dienen, das, etwa 70 Jahre nach der Symphonie von André komponiert, den Paradigmenwechsel deutlich macht.

Führen wir uns nochmals vor Augen, wo die Probleme mit André lagen: Der Choral entstammte der Sphäre der geistlichen Musik, die Symphonie hingegen, wenn sie nicht ausdrücklich als funktionsgebunden intendiert war, wie etwa im Falle Kraus', war weltlich.



Dies galt umsomehr für den Satztypus des Minuetts bzw. Trios. Seine Herkunft aus der Sphäre des Tanzes machte es ungeeignet, mit einem Choral kombiniert zu werden.

Ganz anders das 1871 komponierte Klangbeispiel. Es handelt sich um einen Marsch, komponiert zu Ehren des deutschen Sieges über Frankreich. Der Choral fungiert hier als Deutsche Hymne, der Marsch symbolisiert die Sphäre des Militärischen. Hinzu kommt, dass der Kontext, Deutschland hat einen militärischen Sieg errungen, das semantische Bedeutungsgeflecht bestätigt, und damit die Verwendung des Chorals legitimiert. Nimmt man hinzu das Zitat Wackernagels, der den Deutsch-Französischen Krieg als Religionskrieg betrachtete, so ist Richard Wagners *Kaisermarsch* [Anmerkung der Redaktion: Der Autor wählte Ausschnitte hieraus aus, die zu Beginn und am Ende seines Vortrags eingespielt wurden.], auf ästhetischer Ebene legitimiert. – Ob wir ihn deshalb mögen, steht auf einem anderen Blatt.



**Markus Rathey**

## **The Chorale in the Concert Hall Archaeologie of a Paradigm Change**

At the mention of “symphonic music and chorale” or “the chorale in the concert hall” each of you will probably think of many examples from the nineteenth century: Mendelsohn’s symphonies, Otto Nicolai’s overtures, the chorale quotations in the last two parts of Smetana’s *Ma Vlast*. After 1830 numerous examples can be found of chorale quotations in symphonic works not specifically intended for performance in church but in the concert hall.

To understand the reasons for this development it is not enough to study the works by themselves, because these quotations have a lengthy early history dating back into the late eighteenth century. I shall therefore begin by looking at the last three decades of the eighteenth century, asking the question, what aesthetic as well as musical changes had been necessary to make compositions like Mendelssohn’s Reformation symphony possible.

### **Johann Anton André**

First I shall illustrate this with an example where the chorale quotation did not “work”. At the end of the year 1800 there appeared in the *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* the review of *Sinfonie d’un accompagnement facile, destinée pour les Concerts d’amateurs*, op. 11 by the composer and publisher Johann Anton André (1775-1842). The reviewer gives a brief overview of the two symphonies concluding with this summary:

It has to be conceded that these symphonies are not without spirit and inner worth; nor are their appearance, grammatical treatment, or setting objectionable. But this reviewer must wish, as every educated person and good taste would, that Herr André might have pleased to display the proofs of his knowledge of church style in a more appropriate place than this, where a lively minuet in the trio is followed by a figured chorale. This is like some of those very modern literary authors who mix even the most sacred with the most banal, thereby (in order to be innovative) flying in the face of all good taste, canceling the effect of the one through the effect of the other, abase the sacred, and ridiculing it by its cutting and perhaps witty contrast.

Although André in other compositions as well shows a preference for “oddities”, the quotation of a chorale within a symphony is decidedly unusual.

On the whole, this composition has a rather conventional structure. A slow introduction is followed by a livelier movement in sonata form. The two middle

movements are a slow andante lento and a lively minuet; and the symphony ends in an allegro movement:

- I. Adagio Grave. Allegro ma non troppo
- II. Andante lento
- III. Menuetto un poco moderato [with trio]
- IV. Allegro con moto

The distinctly conventional nature of the symphony is interrupted by the trio of the minuet, that movement which the reviewer critiqued so severely. This movement is indeed unusual. It begins with a sixteen-measure imitation between the two violins accompanied by a pizzicato bass. Only in measure 17 are the viola and the first horn added who play the chorale "*Freu dich sehr, o meine Seele*".

Taken by itself, the movement is not at all unusual. If we were dealing with a composition for organ, no reviewer would have found fault with it. On the contrary. When we compare André's trio with a movement about the same chorale in Justin Heinrich Knecht's *Orgelschule* of 1798, many parallels can be found. After a brief introduction the chorale appears in the middle voice accompanied by a free counterpoint in the descant and a bass line interrupted by rests. Even the broken chords in the counterpoint line are similar.

Knecht's description of the model for such a movement could just as easily be applied to André's movement:

After the fourth category of chorale prelude, which is artistic and therefore meant for connoisseurs, the chorale melody is added in one of the middle parts and above it, either contrapuntal or other arrangements.

The trio movement in André's symphony is not worse than other contemporary movements and corresponds to established models. Subject to criticism therefore is not the composition in its substance but only its context. It was not proper to quote a chorale within the framework of a symphony because this meant, according to the reviewer, mixing "the most sacred with the most banal".

However, the matter is much more complicated than that and it is worthwhile to examine other symphonies with chorale quotations from the same era in order to understand the actual problem of André's symphony.

### Joseph Martin Kraus

Several years before André the Swedish court composer, Joseph Martin Kraus (1756-1792) wrote a symphony for the funeral of the Swedish king Gustav III. in 1792. The movements are:

- I. Andante mesto
- II. Larghetto
- III. [Chorale]
- IV. Adagio/Tempo istesso/Andante mesto

Like André, Kraus quotes in the third movement of this symphony the chorale “*Nun lasst uns den Leib begraben*“, but in a completely different context. All movements of the symphony are slow. The slowest is the chorale in the third movement. Thus, instead of being combined with a dance-like movement, the chorale appears in the garb of greatest solemnity. The last movement consists of variations based on the chorale and the theme of the first movement. But here, too, Kraus attempts a solemn presentation of the religious melody.

The reaction of the public was accordingly different. Numerous contemporary copies document the spread and the success of the work. Joseph Haydn, who received a copy, praised it: “*Das ist hervorragend, das ist sehr tiefsinning. [...] Es ist Musik von ausgesprochener Perfektion und [Krausens] würdig*“ [This is excellent, this is very profound [...] It is music of absolute perfection and worthy of Kraus].

The differences with André are obvious: The manner in which the chorale is presented (trio versus solemn movement) is diametrically opposed. I shall quote the article “Choral“ from Sulzer’s *Theorie der schönen Künste*, which will immediately make clear why André’s minuet-trio was the wrong place for quoting a chorale:

[The chorale] is capable of great feeling and seems to be much more suitable to calm emotions than figured melismatic song: this the more so as little is required to arouse deep emotions in a quiet manner. But if it is to retain its strength, then the rhythm of the verses and consequently the correct syllabic meter must not be lost through the singing. Only the cadenced, metrically rhythmic style, with which today’s figured compositions generally too closely approach dance music, must be avoided altogether in the chorale.

Something else is striking: In the case of Kraus’s compositions the use of the chorale was aesthetically legitimate because of his using the composition for the obsequies of the Swedish king. This was a religious ceremony and the use of a chorale was therefore appropriate. In André’s case, on the other hand, such an external aesthetic legitimization was lacking. Possibly the symphony was written for a specific occasion where the quotation might have been appropriate, but since the composer sold his work without a comment to that effect, thereby declaring it as “absolute music“, it was understood as such by the critics and did not meet the norm.

André, who tended toward scurrilous ideas, disdained the dualism of sacred vs. secular and was criticized accordingly. It is striking that the discussion of the chorale was conducted exclusively with regard to the contrast of sacred and secular musical idiom. However, in order to pave the way for the chorale-symphonies of the nineteenth century a paradigm change was necessary which would break down this dualism and permit also other forms of using the chorale.

This paradigm change has its beginning in the late eighteenth century, but for our problem of the chorale symphony it becomes relevant only in the

nineteenth. By this I mean the national overtones of the chorale which is of decisive importance for the chorale quotation of the nineteenth century.

In delineating this nationalization of the concept of the chorale it is necessary to follow various threads which not always form a coherent picture but occasionally run parallel to one another.

### **Johann Gottfried Herder**

In order to describe the developments during the nineteenth century we must consider two authors from the last third of the eighteenth century, both of whom in their respective manner laid the foundation for the later aesthetic discussion. They are Johann Gottfried Herder (1744-1803) und Johann Philipp Kirnberger (1721-1783).

The *locus classicus* in Herder's writings to the question of the chorale is the 26<sup>th</sup> *Brief, das Studium der Theologie betreffend* of 1781. The relevance of this text for our present discussion becomes evident in the fact that the history of its reception bears the stamp of numerous over- and misinterpretations, above all along the lines of music historiography, thereby making Herder the forebear of a church-music renewal movement as well as calling him the forerunner of a comprehensive "German movement".

Unless one reads this text with the purpose of finding a national identity as was done during the nineteenth and early twentieth centuries, it is extremely ambivalent about German predominance in the field of music. Although it is correct to say that he commends the chorale to his readers as a model, and especially the hymns whose stylistic roots are in the sixteenth century, he addresses exclusively German Protestants:

Just as in all nations worship was characterized by its antiquity, dignity, solemnity, so should also with us any of its still existing traces be not completely erased. [...] What good are songs in which the biggest crowd cannot join nor understand them; what good are others that no one can sing [...]. Church song proceeds slowly and solemnly; what good are leaps. Church song is for the masses; thus also for their needs, their ways of thinking and viewing things, for their situation, and their language.

Instead, Herder propagates as models the hymns by Luther and his contemporaries and arrives finally at this affirmative challenge:

A bee of Christian song would have first of all to collect the best from all provinces regardless of the differences between Protestant confessions, along with their melodies old and new, and this would be the basis for a good hymnal for Germany.

Herder propagates the chorale as model for Christian church music while pointing to the sixteenth century and Luther. He calls on the Protestant regions of Germany to compile their best hymns (which, according to Herder's ideas had to follow the model he outlined) in a common hymnal. Just as important,

however, is what Herder did not say: German church music was lacking definition *vis à vis* its foreign counterpart as well as non-Protestant Germany, i.e., Roman Catholicism.

In order to understand Herder's words properly and not misunderstand them as an enthusiastic call to a German cultural union, his view of hymnology must be seen in the context of his philosophy of language.

At the beginning of the 1770s in response to a prize question issued by the Berliner Akademie, Herder delved into the problem of the origin of language. In doing this he skillfully moved between Rationalist theories such as the one by Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), who attempted to derive the origin of language from the imitation of animal sounds, and genuinely theological ones such as the one by Johann Georg Hamann (1730-1788). Herder stated:

Mother Nature [...] gave us language as a tool to touch the soul of another without intermediary, to implant in it knowledge which not it, but others have discovered for it. Thus she not only makes the road to knowledge and wisdom easier for each human being, but she also forms an eternal bond which makes all of humankind into one great unity.

If then language is an essentially part of the nature of humankind thus distinguishing it from animals, it follows that the ability to speak is something that unites all human beings with one another. It must be remembered that Herder is here describing only an initial condition which in the course of the history of humankind has passed through a process of diversification. This diversification of the innate linguistic ability later becomes the topic of Herder's thesis. And that was done more or less by necessity, for the additional question of the academy read: By what method was the human being able and forced to invent language? Seen from the perspective that Herder himself chose this question is moot, because it assumes that there is a state of being human that is *prävalent* to language. This is the very point that Herder disputes by declaring the ability for language a constituting factor of human beings. If therefore there can be no "invention of language" then he must admit the fact that there are various languages in existence. This language development depends on several factors. For one, the immediate social environment of a child learning a language: "The human being is a creature [...] of society: developing a language will therefore be natural, essential, necessary for him/her."

In addition to this sociological aspect of learning a language Herder names a second one: "Just as it was impossible for the entire humankind to remain one herd, it was impossible to keep to one language."

Following Jean Jacques Rousseau (1712-1778), Herder assumed one original language, for the diversification of which differences in climate and life styles of the various peoples were decisive. He departs from Rousseau, however, by not considering this diversification a loss of the ideal natural state but a necessary process: "Just as in all probability humanity constituted a progressive whole starting from a great economy, so also all languages and with them the entire chain of education."

Thus philosophy of language is also philosophy of history, and we can therefore relate the insights which Herder gained back to his view of the chorale. For if language and education are subject to a process of diversification through influences of the environment and are impacted by them, then it is on the one hand admittedly not permitted to subject the musical-national idioms to a categorization of “better“ and “worse“; on the other hand it lays the theoretical foundation for the concept of a national style which is closely linked to the character of the people in question. This is a view similar to that which Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) applied to the arts.

It was important for Herder that the music of a people actually corresponded to its national character. This led on the one hand to Herder’s intensive research into folk song culminating in his publication *Stimmen der Völker* in which he utilized this concept of a philosophy of language and of history; on the other hand it served him in formulating his basic hymnological concept: Church song must be comprehensible to the common people and must orient itself along their realities and language. For if church song is the expression of a national character, then the ideal church song must reflect this character.

If Herder in his reflections followed above all Luther, it is because Luther was the first to realize the language of the people as religious language. He had another function, which Herder did not specifically mention but which he presupposed namely, that Luther was considered the unifier of the German language and the father of the German written language. Without his translation of the Bible, which at least partially leveled the differences of the various dialects within the Germanies, the concept of a uniform German language and culture would have been all but incomprehensible. Likewise Herder’s demand for a uniform German Protestant hymnal as a compilation of the best from all German regions would have been inconceivable without this foundation.

The reflections of Herder’s writings from 1772 were taken further to his concept of a national culture [*Volkskultur*] and published in 1773 in his *Von deutscher Art und Kunst*. This text was misused by the nineteenth-century German nationalist movement and above all during the National-Socialist era as a foundation for nationalist concepts. Such an interpretation was ignoring the fact that Herder’s text dealt with a concrete description of his philosophy of language. Thus there can be no question of a superiority of German culture but rather that German culture was to be defined in its relationship to the German national character.

In sum, Herder’s view of hymnody cannot be separated from his concept of folk song which in turn relates back to his philosophy of language. For him, hymnody was an expression of the German national character and had its roots above all in that era when, for the first time in the Germanies, nation, language, and religion were congruent: it was the sixteenth century, personified by the figure of Martin Luther.

**Johann Philipp Kirnberger**



The second author whose writings also date from the 1770s and who contributed significantly to the concept of the chorale as characteristic for the nineteenth century was Johann Philip Kirnberger (1721-1783). His work, *Die Kunst des reinen Satzes* which appeared from 1771 onward, provided the music-aesthetic supplement to Herder's view of hymnody.

Kirnberger's theory of composition was founded on the traditional figured bass which he conceived as a four-part setting. Kirnberger showed that even more complex structures could be reduced to a simple framework of chords. If one were to phrase this process according to the terminology of Heinrich Schenker (1867-1935) one could say that ideally a composition was based on a four-part *Ursatz* [arche-arrangement] which was through-composed but which by means of "decoloration" could be reduced at any time to its original form. (Schenker developed his theories based on the compositions and writings of Kirnberger, who himself was closely connected with Carl Philipp Emanuel Bach). The ideal *des reinen Satzes*, as Kirnberger's title indicates, which alludes not only to the aesthetic but also to a moral component of purity, was the four-part chorale. Thus Kirnberger went far beyond contemporary theories although they, as a result of the establishment of the string quartet, elevated four-part compositions as their ideal, yet were not explicitly taking the four-part chorale into account. Kirnberger's focusing on Protestant church song becomes even more clear in his declaring not only the four-part chorale to be the source [*Ursprung*] of all music but even the chorale as such, in other words, the diatonic *cantus firmus* which progresses in slow notes. Here he departed not only from Jean-Philippe Rameau (1683-1764), on whom he still depended in many respects, but also from Johann Joseph Fux (1660-1741) to whom he owed his understanding of the technique of four-part arrangement.

Instead, a significant influence by the Bach-school, perhaps by Johann Sebastian Bach himself, must be assumed, for contemporaneously with the preparation of *Die Kunst des reinen Satzes* Kirnberger edited together with Carl Philipp Emanuel Bach the four-part chorale arrangements by Johann Sebastian Bach. In the preface to this work he explicitly pointed out that these arrangements were to serve as models both for composition as well as improvisation, but not as liturgical music. If one further considers the great importance of the chorale within Bach's opus, one could conclude that the centrality of the Protestant hymn within Kirnberger's aesthetic had its origin at least in the circle around Bach.

### **Johann Friedrich Reichardt**

Herder's philosophies of language and of history and Kirnberger's music aesthetic have not necessarily been related to each other. Yet through the concept of the chorale they overlap enough to be brought together.

Instrumental in doing this was Johann Friedrich Reichardt (1752-1814). Not only had he studied for a short time under Kirnberger and was also in contact

with members of the Bach circle, he also studied intensively Herder's writings, especially his essay on church song mentioned earlier.

It is especially noteworthy that Reichardt related his concept of the ideal church music repeatedly to Herder's concept of folk song. For Reichardt, monophonic folk singing was a natural, unadulterated, not really artistic form of expression, whereas church music was the product of a further development and refinement. At first glance this fact is of a purely historic nature, yet it can easily be reconciled with Kirnberger's rules about four-part arrangement according to which the simple chorale was the basis of all music genres.

This relating back of the aesthetics of music to that of the folk song in Reichardt's writings becomes clear also in his reflecting on the oratorio *Kain und Abel* by Leonardo Leo (1694-1744) where he wrote this about its overture:

One cannot imagine anything simpler and yet nobler and more powerful for the church than this first chorus: I know more than one beautiful, moving, old folk song which has the same progression of the melody; even the repetition of individual final measures is a favorite with old folk songs.

The idea that an aesthetic has an effect, which had characterized Herder's concept of the chorale namely, that coming from the people it can best be understood by the people, becomes very clear here as well, since for Reichardt the expressive power of an arrangement was guaranteed precisely by its closeness to popular music making.

Beyond that there is with Reichardt, as with Herder, a focus on Luther in regard to the history and form of hymnody. Reichardt idealized the men of the first Reformation generation as being motivated by holy zeal, and he traced the origin of the chorale to Luther or at least to his inner circle.

### **Georg Joseph Vogler**

The forming of identity requires its opposite. In other words, identity must needs have an Other against which it defines itself. Collective identity, which is the point here in speaking of the "national myth" of the chorale, needs an inclusive interior and an exclusive exterior which delineate the boundaries against those who do not belong to the groups in question.

We have noted that Herder endeavored to relate the German chorale back to the German national character, and to establish with its help (just as with the folk song in general) a corrective to the arts of his time. Yet his attempt, based on the philosophy of language is, generally speaking, free of national exclusivity. The same holds true for Kirnberger who, although he clearly turns against other theories of music, defined his own theory not as a national distinction. Nevertheless, Herder's philosophy of language includes a definite setting of boundaries which, however, are not determined by nationality but by religious confession. In elevating the Protestant chorale as a model and postulating Luther as its creator, he excluded the Roman Catholic component of Germany.

Even Kirnberger's attempt at a theory of music, although in principle free of denominational boundaries, led during the last third of the eighteenth century to an at least partial confessional conflict. His exact opposite was Georg Joseph Vogler (1749-1814) whose name, in addition to his spectacular organ concerts, entered the history of music primarily due to his "improvements" of Bach chorales.

Vogler's corrections of individual chorale settings by Johann Sebastian Bach appeared in print at the end of the eighteenth century, however, they were preceded by earlier attempts in the 1770s already. In his *Kuhrpfälzische Tonschule* Vogler evidenced interest in the church modes indicating that they would provide the basis for a fascinating book. In this work he also dealt intensively with the problem of contemporary church music. However, when the Lutheran consistory of the Palatinate at Heidelberg recommended Vogler's *Kuhrpfälzische Tonschule* for the improvement of congregational singing, Johann Michael Weissbeck retorted with *Protestantionsschrift oder exemplarische Widerlegung einiger Stellen und Perioden der Kapellmeister Voglerischen Tonwissenschaft* (Erlangen, 1783). Besides disagreements in content, Weissenbeck probably also had a problem with the fact that Vogler, a Roman Catholic, was to set up the model for Protestant church music.

Even when Vogler himself intensively discussed the Protestant chorale, as in his *Orgelschule*, which appeared in Swedish in 1798/99, and his *Choralsystem*, which appeared simultaneously in German and Danish in 1800, he was running the risk that the critique of his theories would be associated with his confessional background. Thus in his *Choralsystem* Vogler pointed out that his critics denied that he, being a Roman Catholic, was able to play Protestant chorales. Considering the central position of the four-part chorale within the music aesthetics of, among others, Kirnberger, and how important Herder and Reichard rated the chorale in German cultural identity, the political volatility of this debate becomes evident: The question was, who was qualified to deal adequately with this "archematerial" of music. Was it only the Protestant North German Bach tradition, or also Vogler who hailed from the South German Roman Catholic tradition.

### **Ernst Moritz Arndt**

At first this conflict remained merely an episode which was overshadowed particularly by Vogler's absurd personality and his attack on the "Father of German harmony", which even some of his contemporaries deemed inappropriate. What later became more important was the national aspect of the hymn as expression of a German, interdenominational art concept.

This is found especially on the one hand with August Jakob Rambach in his treatise *Über D. Martin Luthers Verdienst um den Kirchengesang* (1813) and with Ernst Moritz Arndt (1769-1860) in his *Von dem Wort und dem Kirchenliede* (1819).

In the following I shall limit myself to the latter, because here the problems of national and confessional identity are the most apparent.

It is characteristic for Arndt's premiss that his little book has the word *Wort* in its title, because for him, language was the primary art, according to which even music had to orient itself. Taking the prologue in the gospel of John as a starting point he formulated his beginning thus:

"The word is [...] the deepest and the highest thing. No other art form or glory of the human mind can equal it; all other arts and glories, no matter how grand they may be, are but faint shadows of the individual glimpse of the deity in comparison with its own full glow."

And about music he said, not very flattering and in its attitude far removed from a new paradigm of absolute music:

"Therefore the word remains the eternal touchstone of the other arts by which one can test their chastity and humanity, or their lasciviousness and bestiality. That which loses its luster in the light of the word is not genuine and pure. This is how one can test music, this finest and most heavenly bird, but this bird, if it is taught to sing false, can become a very voluptuous and seductive decoy of the devil. When the music cannot meet the test of the simplicity and chastity of language, all its violins and flutes ought to be smashed so that they could no longer chirp and coo for lust and lies."

Thus only by reconnecting music with language could music fulfill its destiny. As all art was connected to language, the ground was prepared for accepting Herder's philosophy of language, which also offered the backbone for Arndt, albeit with some shift of emphasis. Luther was again held up as model and Arndt stated that Luther had "put the stamp of majesty on the German language for all time, and whoever in future will speak and write German, will have to follow his example [...]"

This panegyric of Luther had another consequence, because as on the one hand Luther was declared the example, and on the other hand the language was set up as leading discipline, the sixteenth-century congregational song, the chorale, was legitimized aesthetically, because it combined both aspect in itself. Thus the chorale was imbued with the subtext of the sixteenth century and the Reformation as founding myths of German culture, and could later serve as symbol for this myth.

I should say a word about the supposed non-confessional character of Arndt's hymnal. It cannot be denied that he called for a hymnbook that at first glance did not reveal a denominational profile:

"That which has been sung by Roman Catholics, Lutherans, Zwinglians, Calvinists, Methodists, Czech Brethren, and Moravians, and whatever other names they might bear who after all hope to be saved in the one name of Jesus Christ on which all of them agree, all that should be contained in this Christian hymnal and be presented to all Christians to their edification."

In this, too, Arndt followed closely in the tradition of Herder who had called for something similar, albeit with the exclusion of the Roman Catholics, as early as 1781. However, Arndt's paradigm was not at all as lacking a denominational profile as is occasionally claimed by others. For Arndt the aesthetic example was the sixteenth-century chorale, his theological ideal was the reconnection of the chorale text with biblical tradition. Arndt's goal was the cultural unification of Germany under a Protestant paradigm. The Roman Catholics were included to the extent as they were willing to accept this paradigm.

The fact that it was during the first two decades of the nineteenth century that such voices could be heard can easily be understood, because the German national identity had seldom been as weakened as during the Napoleonic rule, and the search for a national identity had seldom been as virulent as during that very time when political autonomy was quite out of the question. Arndt attempted to achieve on the religio-cultural level what was still utopian on the political one. Thus the Luther anniversary of 1817 – shortly after the Congress of Vienna – was a welcome occasion to celebrate one's own cultural identity while at the same time focusing on one's political identity. Although the *Wartburgfest* of 1817 is the best known and most significant example for this, there were numerous others during the same time. The Luther myth as well as the myth of the chorale as sum total of so many aspects of the Reformation era was not invented on that occasion, as we have seen, but were simply brought more into focus and their symbolic power was undergirded.

As Prussia gained dominance within the Germanies – and concomitantly an increasing dominance within Protestantism – the debate became more pointed and that which in its kernel had already been present in the eighteenth century was now being solidified. Thus J.L. Lehner formulated 1847 in his edition of *100 geistliche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert* that in contrast with the Roman Catholic phenomenon of the same name (meaning, Gregorian plainsong) only the Protestant chorale was "sacred music and part of the ancient folk genres." This not only reiterated Herder's idea of the popular nature of the chorale, but also definitively defined what was German, and what was not.

Even more pointed were the statements by Eberhard Krüger in *Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (1847):

"The German Church then, that is, the Protestant one, had found in the churchly folk song, the chorale, its first artistic expression, the first and only one, one might say, as the chorale has remained the germ of all later genres."

Thus Krüger made the equation of German = Protestant - chorale. In addition to Herder's views, Kirnberger's basic concept of understanding the chorale and its four-part setting as the basis of all music was revived here. However, that which Kirnberger had formulated purely on the level of compositional technique, appeared here as general paradigm.

Against the background of these statements the debate of the time, whether Luther was the "originator" of the chorale or whether it was after all the Roman

Church, was given a very concrete political component. For, if one, put crudely, denied the Roman Catholics their participation in the chorale, then their participation in German culture was in doubt.

Several different reactions to this revealed that these stances had touched a sore spot with the Roman Catholics. Thus Fr. Bollens published 1831 his reaction under the revealing title, *Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, seine geschichtliche Entwicklung, liturgische Bedeutung und sein Verhältniß zum protestantischen Kirchengesang. Ehrenrettung desselben wider die Behauptung, dass Luther der Gründer des deutschen Kirchengesanges sei*. And the publisher of *Cantica spiritualia oder Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit* (Augsburg, 1845) stated confidently in his preface: "From the beginning [*von jeher*] to the present, the Roman Catholic Church has owned in sacred song one of the most effective means to revive and nourish the sense for religion in all its depth and its truest, most spiritual life." *Von jeher* meant: not only since the Reformation.

### Philipp Wackernagel

In the end, these denominational differences were but a side issue; of greater importance remained the combination of German nation, Protestantism, chorale. This idea reached its dubious high point – at least for the nineteenth century – with Philipp Wackernagel's (1800-1877) *Das deutsche Kirchenlied*. The preface to the third volume (1870), which appeared during the Franco-German war, says in connection with the Reformation hymn, *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* which, for Wackernagel, was also a hymn of revolution:

"The war in which we are engaged is, as it was four years ago, and as all wars of the future will be in its inmost character a religious war. The response of the Roman Curia to the battle of Königgrätz [1866] was the Council: the Curia will not know what her immediate response to the conquest by France should be, but the hatred will be all the more deep seated, in the depths of hell, until it has found the answer."

A little farther on in the preface Wackernagel defined the Lutheran Church as German national church, and finally, toward the end of the preface, the music is related back to its origin in language, and especially in the vernacular, which brings us back to our starting point, Herder.

There was another pre-condition for the chorale becoming a national symbol. Although "Luther," "church", "chorale" are terms from the religious sphere, they must be understood against the background of a progressive secularization. It was less due to imbuing the national debate with religion, but rather that this debate was using religious symbols. Thus Aleida Assmann commented on the development of the specifically German idea of culture [*Bildungsidee*] during the nineteenth century:

"The idea of culture [*Bildungsidee*] becomes the secularized institution to supplant religion. It takes its place and assumes its functions in a society

which is bent on modernization. The denominational bond cedes to the bond to the nation; the aura of the sacred is transferred to the nation."

This nation in turn had to reassure itself of its history as the foundation of its identity in the sense of a collective memory. In this process, the arts had a special function, as they, on the one hand, were made into sciences (one result is our own discipline), on the other, into objects of quasi religious devotion. The scientific treatment of the chorale in turn served – as we have seen with Wackernagel – to build up the myth. At the same time, the myth – as problematic as this may seem to us today – may have been the moving force behind scientific achievements which were significant even without this ideological padding.

### Summary

The aesthetic reappraisal of the chorale described above and the widening of its semantic range from the religious to the national sphere laid at the same time the basis for a wider use of chorale quotes in musical compositions. Whereas, given the aesthetic background of his time, it was still possible to accuse André of having inappropriately mixed "the sacred with the profane" [*Heiliges und Gemeines*], this was no longer the case with numerous chorale symphonies of the nineteenth century. Now the chorale bore the label not only of "sacred" [*Geistlich*] but also of "German". Thus the non-sacred use of a chorale was aesthetically justified, as long as it was quoted within the context of national interpretation. This was clearly the case with Mendelssohn's Reformation symphony. It was composed for the tricentennial of the Augsburg Confession, which in the nineteenth century was simultaneously commemorated as celebration of national identity. The same had been true for the *Lobgesang* symphony in which the chorale "*Nun danket alle Gott*" was used. Composed for the Gutenberg anniversary in 1832 the national subtext of the Reformation symphony is undeniable.

A piece composed about seventy years after André's symphony can serve as example to illustrate the paradigm change.

To recapitulate the problems with André: the chorale originated in the sphere of sacred music, the symphony on the other hand, unless it was intended for a specific function as, for example, in the case of Kraus, was secular.

The same applied even more for the menuet movement or trio, respectively. Its origin as dance music made it unsuitable for combination with a chorale.

The case is quite different with the sound example from 1871. This is a march, composed to honor the German victory over France. The chorale functions here as a German hymn, the march symbolizes the military sphere. Added to this is the fact that the context of Germany having won a victory validates the merging of meanings thus legitimizing the use of the chorale. If one adds to this the quote from Wackernagel who understood the German-French war as a religious war, then, on the aesthetic level, Richard Wagner's

*Kaisermarsch* is quite legitimate. [Note by the editor: the author chose excerpts from this which were played at the beginning and the end of his paper.] Whether this makes us like it or not, is another question.

Translation by Hedda Durnbaugh



**Eyvind Skeie**

## **Roots and the Future**

“Roots and the future” is a very good description of the tension I feel in my own work and ministry, as a writer of texts for hymns and devotional literature.

I started my professional life as pastor in the Lutheran Church of Norway, then I worked for the Oslo City Mission for about six years, and since 1987 I have been a free-lance writer. I have written mostly scripts for TV productions, songs, hymns, librettos, texts for church cantatas, translations, devotional books, novels, poems, and textbooks for schools in religion and ethics. I run my own communications company and develop campaigns and projects, for instance in relation to road safety for children. I have also traveled on behalf of various Christian organisations in Norway, the former Soviet Union, and in some African countries where I have met church leaders and artists. This year I was in Ethiopia, Egypt, and Mali. I have written a book about the creative process and given lessons about creativity and how to evoke one’s own.

One of the main characteristics of being creative is the ability to leave what is past behind and look forward to something that is yet to come. Creativity thus contains a strong will to start from nothing once again. Sometimes I put it like this: If we had received the message of the resurrection yesterday, how would we have expressed our faith, our service, and our hymns today? Or, if that message had been given us today, how would our hymns sound tomorrow?

The problem is this: creativity in general receives its energy from a kind of anger, a breaking up, a rupture, and a profound search for renewal. The uses of the arts in church and liturgy orient themselves along its tradition and its past, the long story of the church.

Almost all the agendas of the hymnological societies I know are oriented toward the past and not the future. They are not creative societies but rather societies of scholars and educated members, or pastors who happen to have this interest in hymnology.

Although I have written about twelve hundred hymns and songs, and several textbooks that aim at expressing the Christian faith in a contemporary way, I have never been invited to be an official representative of my church, or be a member of an official delegation dealing with the challenges in expressing the faith in the modern world. Creativity is not the most appreciated virtue in the church, and I was therefore happy to learn that the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie wanted to put “roots and the future” on its program.

In presenting my thoughts on “roots and the future” from the perspective of a hymn writer, I shall tell you about the four most important tools that I keep in my “workshop”. I hope that hearing about these tools might be able to inspire

some of you, add a framework for our discussions, and provide some new impulses to your thoughts.

I am now ready to welcome you to my workshop, a small Norwegian “factory” that produces hymns that anyone can sing.

### **Tool Number One: The universe of the letters, language, stories, and images of the Bible**

#### **First Step:**

Living in the stories of the Bible.

#### **Comments:**

If one compares a hymn to a tree, the roots of that tree are the word of God, the words of the Bible. The letters, language, the narrative structures, symbols and images of the Bible are the materials from which all hymns originate.

#### **Challenge:**

How to read the Bible with one’s creative mind; how to rediscover the richness, power, and beauty of the Bible.

#### **Second Step:**

Recognizing Christ in the Scriptures.

#### **Comments:**

There are many ways in which the church tries to be “contemporary”, making Jesus a “man of our time”. But understanding Jesus as the Messiah, the promised Son of God, is only possible when the promises in the Old Testament are understood and when his life, death, and resurrection are seen from the perspective of the Old Testament.

#### **Challenge:**

How to express the vision of Christ as given to us in the Bible in our multi-cultural world of modern religious movements and feelings.

#### **Third Step:**

Making one’s personal language glow in the fire of the biblical symbols.

#### **Comments:**

In some way I must try to be where the prophet Isaiah was: before the holy altar of God where the glowing stone from that altar cleanses my lips.

#### **Challenge:**

Until fairly recently Christianity was the only religion in my country that had any practical impact on people’s lives. Now there are many different religions and traditions that claim people’s devotion and faith. How strong is my own vision of God? How deep is my love for Jesus Christ, the Son of God? Where do I find the words that convey this vision of God and express my devotion to Christ clearly enough to “compete” with all the other religious traditions that are strongly appealing to so many?

#### **Fourth Step:**

Walking around the mystery of God, looking for the unseen aspects of the divine mystery.

**Comments:**

In the tradition of the Hindu pilgrimage, a pilgrim has to walk two or three times around the temple before leaving to make sure that he has worshiped also the unknown manifestations of the deity. This is a very interesting concept. What about me, an writer of hymns, which is perhaps the most traditional literary genre in existence? Perhaps the uses of the arts in the church are expressing and giving space to those unknown aspects of the divine mystery rather than repeating what is already known. Is there a secret language hidden somewhere?

**Challenge:**

Should a hymn writer of today be a pilgrim? Might there be unknown aspects of God that we need to discover or rediscover? Where are my overwhelming visions of God, the mystery of Christ, the experience of the Holy Spirit? How do I walk three times around the holy mystery of God, which is not concealed inside a temple but in the living words of the Bible?

**Fifth Step:**

Taking a stand in the conflict between continuity and discontinuity.

**Comments:**

I am convinced that all of us who are serving in “creative ministries” are taking a stand in the conflict between roots and the future. We must analyze where we are and where we want to be. There is a profound crisis in the way in which the church uses words. The strength and credibility of our words in hymns and sermons are fundamentally connected with our will and ability to understand that crisis and to change our attitudes in accordance with the words of the Bible.

**Challenge:**

I must be willing to relinquish all my old words in order to find the new ones. I must find the way in which I shall walk around the mysteries of God worshiping the unknown aspects of the mystery of the Trinity of Father, Son, and Holy Spirit. I must choose the future rather than the roots. I must choose crisis and creative anger rather than peaceful repetition of traditions.

**Tool Number Two: Reading the daily newspaper**

There is a temptation for me when I decide to be rooted in the words of the Bible; I could be in danger of closing the circle of interpretation. My language could easily lose its connections with the life of today and the experience of the people of today. I have to expose myself openly to the world as it is. I must be present here, not in an imagined biblical world of symbols and stories.

**First Step:**

Openly exposing myself to the pressures of modern life.

**Comments:**

In every aspect the modern world is complex and confusing. Religious paradigms are changing rapidly. In post-modern societies many different religions and value systems can exist side by side, even within one and the

same individual. This is a great change from the way religion and faith used to be expressed. The Christian faith is no longer “unique” and the church is about to lose all its privileges. This is the great change in the religious paradigm of our time. It takes us back to the first centuries of Christian history, the time before Constantine.

**Challenge:**

As a hymn writer I must understand and even feel the pain of this change of the religious paradigm that is taking place before my eyes. In some way this makes it impossible for me just to continue repeating what earlier generations have done. I have to feel the power of this post-modern spirituality and confront it with the vision of God and Jesus Christ as given in the Bible. In this confrontation the language of the “new” hymns can be born, the as yet unsung hymns that will be sung in the future.

**Second Step:**

The birth of pluralism; accepting the end of the idea of unity.

**Comments:**

Post-modernity is characterized by acceptance of pluralism and diversity as something positive and important to be achieved. Post-modern pluralism is not easily dealt with by the church. There is a deep conflict between the pluralistic Western idea of peaceful co-existence among different traditions and religions versus the Christian idea of Christ as the bearer of the ultimate truth about God and humankind and the “intolerant” aspects of the gospel that Christ is Lord and the only one worthy of worship and faith. The hymn is a part of that conflict.

**Challenge:**

Should hymns express the post-modern spirituality with all its longing and poetry, or should they be part of the proclamation of Jesus Christ as the “true light” of the world? How do I, as a writer and poet find the right “temperature” in my hymns? Should they be appealing in the post-modern manner, or should they carry on this “intolerant” vision of Jesus as the only truth from God? A hymn writer must struggle with these issues. In my own writing, I go in both directions.

**Third Step:**

The return to unity based on aesthetic and emotional concepts.

**Comments:**

Which kind of spiritual concept can we foresee for post-post-modern times? And how will that impact our language and the way we speak about God? For my part, I think that the logic-philosophical system and its language is collapsed and no longer exists. Post-post-modern humanity will not experience existence as compatible with the Western logic-philosophical manner. New premises are already at hand: the human language of unity is based on emotions and an aesthetic feeling: the world is one because it is beautiful. Nature gives me pleasure and satisfaction, it impresses me and makes me a small part of something that is beautiful and vast. This is not about faith in God

the Creator, but an awesome attitude toward life and creation as mysteries worthy of being celebrated. How then should my hymns sound *vis à vis* this experience?

**Challenge:**

I must look for words that can express the sacredness of this world and still hold on to the mystery of God and Creation. I need to understand the depths hidden in the mystery of the Word of God from eternity, the Word from the beginning, the Word of Creation incarnate in Christ, and I need to understand the hidden glory of Christ who is also the Word of Creation. I need to find the words for the new songs of the pilgrim; not only for the individual pilgrim on his journey to heaven but words for the pilgrimage of the created world, the earth, and the universe on their pilgrimage to God. I need to be in constant dialogue with many different religious sensibilities and traditions even if they, at first, seem to threaten my own faith and belief. Today, as a writer of Christian songs, stories, and devotional literature I must expose myself to this confusing, complex and, yes, inspiring marketplace, this melting pot where even Christian spirituality is given new forms and expressions.

**Tool Number Three: The power and skill of my creative self**

I have tried to describe two important powers: the roots in the Bible and the pressure and confusion of the post-modern world. It is in the tension between these powers that both the sermon and the hymn come into being. However, one more power is needed: the power of the creative self. I myself must be present, with my talent (if I have one!) and my skills as poet and writer.

**First Step:**

My personal creative power and my ability to express myself.

**Comments:**

A work of art never comes to life without an artist. In the case of hymns, there are normally two artists involved, the poet and the composer. Since a hymn is more than just a composite of several traditional elements it is important to emphasize that there must be an author and that the hymn is a work of art. It is of great importance for a living church to have within its fold this kind of creative workers, partners, and specialists. As a writer, I say to myself, that the church needs me, that I have a very important ministry, that I am an instrument in fulfilling one of the most urgent needs of the church namely, translating and transforming the gospel and the vision of God into poetry, music, and song.

**Challenge:**

I must find my own voice in doing this. I must refine my work as an artist, gather wisdom, techniques, and skills. I must live centered in the Christian faith and devotion without losing my own identity and individuality. I must be very honest to my own artistic expression and still be aware of my solidarity with the church and its confession.

**Second Step:**

Providing support and space for new hymns to be born.

**Comments:**

Whether the church is aware of it or not, it has an obligation to me and to all artists within its body to give support and space for new hymns to be born. When I look back on the some eight hundred hymn texts I have written I feel grateful and satisfied. Yet I have this nagging feeling about why it has been so difficult to be given any kind of support from the church in this work? I have received hundreds of letters and positive comments about my hymn texts but very little direct support and no space where I could unfold my talent within the church. This is regrettable.

**Challenge:**

Talent is a gift. A hymn is a gift, not only from one's talent but from the spirit of God. As an author I need to keep this vision of myself as an individual endowed with talent, as an artist who has the great privilege to serve Jesus Christ with my writing. Still, without pasture the cow dies. It should not have to be like this. If the Christian church, the body of Christ, is to deal with all the great challenges of the future, it has to work more to support the creative forces and individuals within its ranks.

**Third Step:**

Existing between provocation and forgiveness.

**Comments:**

In my work I have sometimes been provocative, thereby causing debates in my church. Some people may have thought it would be best never to trust an artist, because his main goal is to express his own feelings and attitudes. Therefore artists must never be given any positions in the church, instead they are being kept on so that they can say nice words when needed. Artists are the software of the church, but bishops, scholars, and councils are the hardware.

**Challenge:**

If what I have been saying today is valid elsewhere as well, we should do something about it. Whom do we allow to represent the church in society and in public? To whom do we give power in the body of Christ? Where in the hierarchical structure of power do we make room for the power of music and of the arts? As an artist I like to see myself as a partner of all those who want changes in the life of the church. Christ came with fire and the spirit of change. Hymnody must be part of that. My life as an artist in the church is an existence between provocation and forgiveness.

**Fourth Step:**

Poetry and prophecy: where are the bearers of the light?

**Comments:**

There is a link between poetry and prophecy.

**Challenge:**

Who are the bearers of the light in our own time? How can the artist in the church be a part of the renewal of the spiritual patterns of Christian life today?

If I have a talent, where must I go to find inspiration? How can I always be only a pilgrim, always find new words and sing new songs without end?

#### **Tool Number Four: Understanding and recognizing the collective self of the congregation**

##### First Step:

Understanding that my own personal self is a part of the collective self of the church or congregation.

##### Comments:

It is not enough for me as a hymn writer to live in the language of the Bible, read my daily newspaper, and have an individual artistic self. A hymn is not a hymn until a congregation as a body has accepted and recognized it as a valid expression of the collective faith that lives in that congregation. Post-modern religious identity is individualistic and eclectic. Post-modern attitudes give opportunities for many personal experiences and expressions. This is a good time for poets!

##### Challenge:

If I want to be a hymn writer I must see myself as a servant and accept the fact that my voice must be modified by the common understanding of the church and the congregation. I am only a hymn writer when someone wants to sing my hymns. A hymn is a religious poem that the congregation chooses to sing as an expression of their shared faith. The challenge to me is to listen, not only to the whispers of my own soul but to the Christian faith that transcends my own understanding.

##### Second Step:

A hymn must be in touch with the collective experience of the church in the world today.

##### Comments:

It is easy to think of the collective experience of the church in terms of its history, doctrine, confession, and its centuries-long tradition. But it is even more important to think of the collective experience of all Christians living on earth today. Together, in East, West, North, and South we tell the whole story of what it means to be the body of Christ in our time. A hymn must be understood as an ecumenical responsibility.

##### Challenge:

In meeting with Christian sisters and brothers who live under severe conditions and even persecution, nothing has inspired me more than being with Christians who have had to suffer for their faith, and to learn from them what it means to carry the cross of Jesus Christ. In my vision of the revival and renewal of Christian hymnody the concept of the suffering body of Christ and the invisible fellowship of all Christians is essential. I am very grateful to have been part of this.

##### Third Step:

Rethinking the dramatic script of the worship service.

**Comments:**

Hymnody plays various roles in the Christian worship services of different traditions. The religious patterns and paradigms of post-modernity and post-post-modernity demand that we rethink how the dramatic script of the worship service should be organized, and how we should create new hymns to fit into this re-created service. I am thinking of the themes and issues reflected in hymns, how the hymn is structured as a poem, how it is sung in the service, what function it has, how it keeps the balance between personal, individual expressions of poet and church member, and how it can cause the members of the congregation to become more active partners in the service. All this has to do with the concept of the service as a dramatic script needing energy and will of expression. We need to think about all of these points, discuss and experiment with them, and do creative work. This is what makes up the everyday life of a hymn writer.

**Challenge:**

Living the everyday life of a hymn writer. It is a beautiful life! Hallelujah!



**Eyvind Skeie**

## **Herkunft und Zukunft**

„Herkunft und Zukunft“ ist eine treffende Beschreibung jener Spannung, die ich als Verfasser von Liedtexten und Erbauungsliteratur in meiner eigenen Arbeit und meinem eigenen Seelsorgedienst empfinde.

Ich begann meine Berufsarbeit als Pastor in der norwegischen Lutherischen Kirche, danach war ich ungefähr sechs Jahre in the Stadtmission von Oslo tätig, und seit 1987 arbeite ich freischaffend. In der Hauptsache habe ich Texte für Fernsehprogramme verfasst, für Kirchen- und geistliche Lieder, Gedichte und Schulbücher für den Unterricht in Religion und Ethik. Ich habe meine eigene Kommunikationsfirma, wo ich Aktionen und Projekte entwerfe, beispielsweise für die Sicherheit von Kindern im Strassenverkehr. Darüber hinaus bereiste ich im Auftrag unterschiedlicher christlicher Organisation weite Teile Norwegens, der ehemaligen Sowjetunion und auch einiger Länder in Afrika, wo ich mit führenden kirchlichen Persönlichkeiten und Künstlern in Verbindung kam. In diesem Jahr war ich in Äthiopien, Ägypten und auf Mali.

Ich habe ein Buch über den kreativen Prozess geschrieben und Kurse über Kreativität abgehalten.

Eines der Hauptmerkmale von Kreativität ist die Fähigkeit, das Alte zurückzulassen (wie Paulus schreibt) und dem noch verborgenen Neuen entgegenzusehen. Kreativität beinhaltet also den festen Entschluss, vom Nullpunkt aus neu anzufangen. Manchmal erkläre ich das so: Wenn wir die Botschaft der Auferstehung gestern gehört hätten, wie hätten wir unserem Glauben, unserem Dienst und unseren Kirchenliedern heute Ausdruck gegeben? Oder: Wenn diese Botschaft uns heute getroffen hätte, wie würden dann unsere Kirchenlieder morgen klingen?

Das Problem ist dies: Kreativität im Allgemeinen empfängt seine Energie aus einer Art Zorn, Abbruch, Trennung und einem echten Streben nach Erneuerung. Der Gebrauch der Künste in Kirche und Liturgie orientiert sich entgegen der Tradition und der Vergangenheit, gegen die lange Geschichte der Kirche.

Fast alle hymnologischen Vereine, die ich kenne, sind auf die Vergangenheit ausgerichtet und nicht auf die Zukunft. Sie sind keine kreativen Vereinigungen, sondern solche von wissenschaftlich gebildeten Mitgliedern oder Pastoren, die zufällig dieses Interesse am Kirchenlied haben.

Obwohl ich ungefähr 1.200 Kirchen- und geistliche Lieder sowie Schulbücher geschrieben habe, die einen zeitgerechten christlichen Glauben auszudrücken versuchen, bin ich noch nie gebeten worden, meine Kirche nach außen zu vertreten oder Mitglied einer offiziellen Delegation zu sein, die sich mit der Herausforderung beschäftigt, unserem Glauben in der modernen Welt Ausdruck zu verleihen. Kreativität wird von der Kirche nicht sehr hoch eingeschätzt. Deshalb hat es mich um so mehr gefreut, dass die Internationale Arbeitsgemeinschaft für

Hymnologie wirklich daran interessiert war, „Herkunft und Zukunft“ Teil des Programms zu machen.

Ich habe viel darüber nachgedacht, was ich aus der Perspektive eines Kirchenliedverfassers über „Herkunft und Zukunft“ sagen möchte.

Im Folgenden beschreibe ich kurz die vier wichtigsten Werkzeuge in meiner Werkstatt. Ich hoffe, dass diese Werkzeuge anregend sind. Willkommen in meiner Werkstatt: einer kleinen norwegischen Manufaktur, die Kirchenlieder produziert, die ein jeder singen kann.

## **Erstes Werkzeug: Die Welt der Literatur, Sprache, Geschichten und Bilder der Bibel**

### Erster Schritt:

In den Geschichten der Bibel leben.

### Kommentar:

Wenn man ein Kirchenlied mit einem Baum vergleicht, dann wäre die Wurzel dieses Baumes das Wort Gottes, die Worte der Bibel. Die Literatur und Sprache, die Erzählformen, Symbole und Bilder der Bibel sind das Material, aus dem alle Kirchenlieder gemacht sind.

### Herausforderung:

Wie liest man die Bibel kreativ? Wie entdeckt man den Reichtum, die Macht und Schönheit der Bibel aufs Neue?

### Zweiter Schritt:

Christus in der Heiligen Schrift entdecken.

### Kommentar:

Die Kirche versucht auf unterschiedliche Weise, „zeitgerecht“ zu sein und Jesus zu einem Menschen zu machen, der „heutige Interessen“ anspricht. Das Verständnis Jesu als Messias, dem verheissenen Sohn Gottes, kann aber nur dann deutlich werden, wenn dieses Verständnis auf den Verheissungen des Alten Testaments und sein Leben, Tod und Auferstehung aus dieser Perspektive verstanden wird.

### Herausforderung:

Wie kann man die Erscheinung Christi, wie sie uns in der Bibel gegeben ist, in unserer Welt vielfacher Kulturen und moderner religiöser Strömungen und Empfindungen ausdrücken?

### Dritter Schritt:

Sein eigenes Leben in dem Feuer der biblischen Symbole erglühen lassen.

### Kommentar:

Auf welche Weise immer muss ich dort sein, wo der Prophet Jesaja war, nämlich vor dem heiligen Altar Gottes, wo der glühende Stein dieses Altars meine Lippen reinigt.

### Herausforderung:

Es ist noch nicht lange her, seit das Christentum die einzige Religion von wirklichem Einfluss auf das Leben der Menschen in meinem Land. Heute gibt es dagegen viele Religionen und Traditionen mit ähnlichem Anspruch. Wie stark ist

da mein Gottesbild? Wie tief ist meine Liebe zu Jesus Christus, dem Sohn Gottes? Wo finde ich die Worte, die dieses Gottesbild enthalten und meine Liebe zu Christus deutlich genug ausdrücken, um mit all den religiösen Traditionen „konkurrieren“ zu können, die jetzt eine so starke Anziehungskraft auf viele Menschen ausüben?

Vierter Schritt:

Umwanderung des Mysteriums Gottes: Die unsichtbaren Manifestationen des Mysteriums Gottes zu erkennen suchen.

Kommentar:

In der Tradition der hinduistischen Wallfahrt muss der Pilger zwei oder drei Mal die innere Peripherie des Tempels durchschreiten, bevor er ihn verlässt, um sicher zu sein, dass er auch die verborgenen Aspekte der Gottheit verehrt hat. Das ist eine sehr interessante Einstellung. Aber was hat das mit mir zu tun als Verfasser von Kirchenliedern, dem vielleicht traditionellsten literarischen Genre? Vielleicht bedeutet Kunst in der Kirche dies: den verborgenen Aspekten des göttlichen Mysteriums Raum zu geben und sie auszudrücken, statt das Bekannte zu wiederholen. Verbirgt sich hier irgendwo eine geheime Sprache?

Herausforderung:

Sollte der Kirchenlieddichter von heute ein Pilger sein? Könnte es verborgene Aspekte Gottes geben, die wir entdecken oder wiederentdecken sollten? Wo sind meine überwältigenden Visionen von Gott, das Mysterium Christi, die Erfahrung des Heiligen Geistes? Wie wandle ich dreimal um das heilige Mysterium Gott, das sich nicht in einem Tempel, sondern in den lebenden Worten der Bibel verbirgt?

Fünfter Schritt:

Im Konflikt zwischen Kontinuität und Abbruch Stellung nehmen.

Kommentar:

Ich bin überzeugt, dass alle, die in einem sogenannten kreativen kirchlichen Dienst stehen, Stellung nehmen müssen im Konflikt zwischen Herkunft und Zukunft. Wir müssen zu verstehen versuchen, wo wir sind und wo wir sein wollen. Die Art, wie sich die Kirche in Worten ausdrückt, verbirgt eine ernste Krise. Die Kraft und Glaubhaftigkeit unserer Worte in Kirchenlied und Predigt ist eng verknüpft mit unserer Bereitwilligkeit und Fähigkeit, diese Krise zu verstehen und unsere Einstellung in Übereinstimmung mit den Worten der Bibel zu ändern.

Herausforderung:

Ich muss bereit sein, alle meine alten Worte aufzugeben und neue zu finden. Ich muss den Weg für meine Umwanderung der Geheimnisse Gottes finden, und ich muss die verborgenen Aspekte des Mysteriums der Dreieinigkeit von Gott Vater, Sohn und Heiligem Geist anbeten. Ich wähle Zukunft vor Herkunft. Ich bevorzuge Krise und kreativen Zorn vor friedlicher Wiederholung von Tradition.

## **Zweites Werkzeug: Die Tageszeitung lesen**

Es ist eine Versuchung, sich in den Worten der Bibel zu verankern. Es birgt die Gefahr, dass ich den Kreis der Auslegung schließe. Meine Sprache kann leicht die

Verbindung zum heutigen Leben und den Erfahrungen des heutigen Menschen verlieren. Ich muss mich offen der Welt aussetzen so wie sie ist. Ich muss hier sein und nicht in einer imaginären biblischen Welt von Symbolen und Erzählungen.

Erster Schritt:

Mich offen dem Druck der Erfahrung aussetzen.

Kommentar:

Die Welt ist in jeder Hinsicht komplex und verwirrend. Religiöse Paradigmata wechseln rapide. In der post-modernen Gesellschaft können viele unterschiedliche Religionen und Wertsysteme Seite an Seite miteinander existieren, oft sogar in ein und derselben Person. Das bedeutet eine große Veränderung in der Art, wie Religion und Glaube Ausdruck finden. Der christliche Glaube ist nicht mehr „einmalig“ und die Kirche ist daran, alle ihre Privilegien zu verlieren. Das ist eine große Veränderung im religiösen Paradigma unserer Zeit und es versetzt uns zurück in die ersten Jahrhunderte der Geschichte der Kirche vor Konstantin.

Herausforderung:

Als Kirchenlieddichter muss ich diese Veränderung des religiösen Paradigmas verstehen, das sich vor meinen Augen abspielt, und sogar den Schmerz empfinden, den sie verursacht. Das macht es mir unmöglich, weiterhin das zu wiederholen, was andere Generationen vor mir gemacht haben. Ich muss die Macht dieser post-modernen Spiritualität empfinden und ihr mit einer biblischen Vision von Gott und Jesus Christus entgegentreten. In dieser Konfrontierung kann die Sprache des „neuen“ Kirchenliedes geboren werden, die noch ungesungenen Lieder, die in der Zukunft gesungen werden.

Zweiter Schritt:

Geburt des Pluralismus (das Ende der Einheitlichkeit akzeptieren).

Kommentar:

Die Postmoderne ist gekennzeichnet durch ihre Akzeptanz von Pluralismus und Vielfalt, was als etwas Positives und Wichtiges angestrebt werden muss. Für die Kirche ist es nicht leicht, mit dem postmodernen Pluralismus fertig zu werden. Zwischen dem pluralistischen westlichen Begriff einer friedlichen Koexistenz unterschiedlicher Traditionen und Religionen und dem christlichen Begriff von Christus als dem Träger der absoluten Wahrheit von Gott und Mensch einerseits, und dem intoleranten Anspruch des Evangeliums andererseits besteht ein tiefer Konflikt: Christus ist der Herr, der einzige, dem Anbetung und Treue gebührt. Das Kirchenlied ist Teil dieses Konfliktes.

Herausforderung:

Soll das Kirchenlied die postmoderne Spiritualität mit all ihrer Sehnsucht und Poesie ausdrücken, oder soll es Teil der Verkündigung Jesu Christi als das „wahre Licht“ der Welt sein? Wie finde ich als Verfasser und Dichter den richtigen Ton in meinen Liedern? Sollten sie postmodern anziehend wirken, oder sollten sie dieses „intolerante“ Bild Jesu als Gottes Wahrheit beinhalten? Ein Dichter von Kirchenliedern muss sich mit diesen Fragen auseinandersetzen. (In meiner eigenen Arbeit gehe ich in beide Richtungen.)

Dritter Schritt:

Rückkehr zu Einheit gegründet auf eine ästhetische und emotionelle Einstellung.

Kommentar:

Was für einen Begriff von Spiritualität finden wir in der Postmoderne? Wie wird sich das in unserer Sprache in der Art, wie wir von Gott sprechen, auswirken? Ich für meinen Teil halte dafür, dass das logisch-philosophische System mit seinen Begriffen zerbrochen ist und nicht mehr besteht. Der Mensch der postmodernen Welt wird seine Existenz nicht in der westlichen logisch-philosophischen Weise erleben. Neue Prämissen stehen bereits vor der Tür; die menschliche Sprache von Einheit gründet sich auf Emotionen und ästhetisches Gefühl: Die Welt ist Teil davon, weil sie schön ist. Die Natur erfreut und befriedigt mich, sie beeindruckt mich und macht mich zu einem kleinen Teil von etwas sehr Schönem und Großem. Es geht hier nicht um Glauben an Gott den Schöpfer, sondern um eine ehrfurchtsvolle Haltung gegenüber Leben und Schöpfung als Mysterien, die es verdienen, gefeiert zu werden. Wie sollen meine Lieder angesichts dieser Erfahrung klingen?

Herausforderung:

Ich muss Worte finden, die das Heilige dieser Welt ausdrücken und dabei das Mysterium Gottes und der Schöpfung bewahren. Ich muss die Tiefen des Mysteriums des Wortes Gottes von Ewigkeit her, vom Anfang her, verstehen, das Wort der Schöpfung Mensch geworden in Christus, und die verborgene Glorie Christi. Ich muss die Worte für die neuen Lieder des Pilgers finden. Nicht nur jene für den einzelnen Pilger auf dem Weg in den Himmel, sondern auch die Worte für die Pilgerfahrt der erschaffenen Welt, der Erde und des Universums auf ihrer Pilgerfahrt zu Gott. Ich muss in ständigem Gespräch sein mit vielen unterschiedlichen religiösen Gefühlen und Traditionen, selbst wenn sie auf den ersten Blick meinen eigenen Glauben zu bedrohen scheinen. Als heutiger Verfasser von christlichen Liedern, Geschichten und Erbauungsliteratur muss ich mich diesem verwirrenden, komplexen und sogar inspirierenden Marktplatz aussetzen, diesem Schmelztiegel, in dem die christliche Spiritualität neue Form und neuen Ausdruck bekommt.

**Drittes Werkzeug: Die Kraft und das Können meines kreativen Ich.**

Im Vorhergegangenen habe ich versucht, wichtige Kraftfelder zu beschreiben: die biblischen Wurzeln und den Druck und die Verunsicherung in der postmodernen Welt. In der Spannung zwischen diesen Kraftfeldern entsteht sowohl Predigt als Kirchenlied.

Erster Schritt:

Meine eigene kreative Fähigkeit und die Fähigkeit, mich auszudrücken.

Kommentar:

Ein Kunstwerk bekommt Leben nur durch den Künstler. Am Kirchenlied sind meistens zwei Künstler beteiligt: der Dichter und der Komponist. Da ein Kirchenlied mehr ist als nur eine Reproduktion traditioneller Elemente, muss die Rolle des

Verfassers und das Verstehen des Kirchenliedes als Kunstwerk betont werden. Für eine Kirche ist es von größter Wichtigkeit, in ihren Reihen solche kreativen Mitarbeiter, Partner und Spezialisten zu haben. Als Verfasser sage ich mir: Die Kirche braucht mich. Ich habe einen sehr wichtigen Dienst. Ich spiele eine wesentliche Rolle auf dem Gebiet der dringendsten Bedürfnisse der Kirche, nämlich das Evangelium und das Bild Gottes in Poesie, Musik und Lied umzusetzen.

Herausforderung:

Hierin muss ich meine eigene Stimme finden. Ich muss meine Kunst verfeinern, Einsichten, neue Techniken und Fertigkeiten erwerben. Ich muss im Innersten des christlichen Glaubens und christlichen Gebetslebens leben, ohne meine eigene Identität und Individualität aufzugeben. Ich muss meiner eigenen künstlerischen Ausdrucksweise ehrlich gegenüber sein und trotzdem meiner Solidarität mit der Kirche und ihres Bekenntnisses bewusst.

Zweiter Schritt:

Förderung und Raum für das Entstehen neuer Kirchenlieder.

Kommentar:

Ob sie sich dessen bewusst ist oder nicht, hat die Kirche mir gegenüber (wie auch allen kirchlichen Künstlern) die Verpflichtung, Förderung und Raum für das Entstehen neuer Kirchenlieder zu schaffen. Wie erwähnt, habe ich ungefähr 800 Liedtexte geschrieben. Im Rückblick ist dies Grund für Dank und ein Gefühl von Befriedigung. Aber daneben ist noch ein anderes Gefühl: Warum war es immer so schwer, in diesem Werk von der Kirche unterstützt zu werden? Ich habe mehrere hundert Briefe und freundliche Worte zu meinen Texten erhalten, aber sehr wenig direkte Förderung, Stiftungsgelder oder ein Arbeitsfeld innerhalb der Kirche, in dem ich meine Gaben entfalten konnte, erfahren. Kurz: Schade!

Herausforderung:

Talent ist eine Gabe. Ein Kirchenlied ist eine Gabe, nicht nur vom Talent her, sondern vom Geist Gottes. Als Dichter und Verfasser muss ich mein Selbstverständnis als begabter Künstler bewahren, als Künstler, dem es gegönnt ist, Jesus Christus mit seinen Schriften zu dienen. Ich muss aber doch sagen: Ohne Weide stirbt das Vieh. So sollte es nicht sein. Wenn die christliche Kirche, der Leib Christi, all die großen Herausforderungen der Zukunft aufnehmen soll, dann muss sie mehr dazu tun, die kreativen Kräfte und Künstler zu fördern.

Dritter Schritt:

Existenz zwischen Provokation und Vergebung.

Kommentar:

Manchmal hat meine Arbeit zu Provokation und Debatten innerhalb meiner Kirche geführt. Jemand mag da gedacht haben: Trau keinem Künstler! Sein Hauptzweck ist, seinen eigenen Gefühlen und Einstellungen Ausdruck zu verleihen. Künstler dürfen in der Kirche nie verantwortliche Stellungen innehaben. Wir lassen sie zu gegebenen Zeiten schöne Worte reden. Künstler sind die Software der Kirche, aber die Bischöfe, Wissenschaftler und Räte sind die Hardware.

Herausforderung:

Wenn ich wirklich von dem überzeugt bin, was ich hier betont habe, und wenn jemand von Ihnen damit übereinstimmt, dann sollten wir etwas dagegen unternehmen. Wen lassen wir die Kirche in der Öffentlichkeit vertreten? Wem geben wir Macht innerhalb des Leibes Christi? Wo in der hierarchischen Machtstruktur lassen wir Raum für die Macht der Musik und der Künste? Als Künstler sehe ich mich gerne als Partner aller derer, die das kirchliche Leben ändern wollen. Christus kam mit Feuer und dem Geist der Veränderung. Das Kirchenlied muss ein Teil davon sein. Mein Leben als Künstler in der Kirche ist eine Existenz zwischen Provokation und Vergebung.

Vierter Schritt:

Poesie und Prophetie: Wo sind die Träger des Lichtes?

Kommentar:

Wer sind die Träger des Lichtes in unserer Zeit? Wie kann der Künstler in der Kirche an der Erneuerung des spirituellen Lebens des Christen von heute teilhaben? Wenn ich ein Talent besitze, wo soll ich da meine Inspiration suchen? Wie kann ich immer Pilger sein, immer neue Worte suchen, neue Lieder singen, die nie enden?

### **Viertes Werkzeug: Das Verstehen und Erkennen des kollektiven Ich der Gemeinde**

Erster Schritt:

Ich muss begreifen, inwiefern mein persönliches Ich Teil des kollektiven Ich der Kirche, der Gemeinde, ist.

Kommentar:

Es genügt nicht, wenn ich als Kirchenlieddichter in der Sprache der Bibel lebe, meine Tageszeitung lese und ein eigenes künstlerisches Ich besitze. Ein Kirchenlied ist erst dann ein Kirchenlied, wenn die Gemeinde als Ganzes das Lied akzeptiert und es als legitimen Ausdruck des kollektiven Glaubens der Gemeinde erkannt hat. Postmoderne religiöse Identität ist individualistisch und eklektisch. Postmoderne Haltung bereitet Möglichkeiten für vielerlei persönliche Erfahrungen und Ausdrucksweisen. Jetzt ist eine gute Zeit für Dichter!

Herausforderung:

Wenn ich Verfasser von Kirchen- und geistlichen Liedern sein will, muss ich meine Rolle als die eines Dieners sehen. Ich muss akzeptieren, dass meine Stimme durch das allgemeine Verständnis der Kirche und der Gemeinde moduliert wird. Ich bin nur dann ein Liederdichter, wenn jemand meine Lieder singen will. Ein Kirchenlied ist ein religiöses Gedicht, das die Gemeinde freiwillig singt als Ausdruck ihres gemeinsamen Glaubens. Ich bin herausgefordert, hinzuhören, nicht nur auf das Flüstern meiner Seele, sondern auf den christlichen Glauben, der mein eigenes Verstehen transzendiert.

Zweiter Schritt:

Es muss möglich sein, das Kirchenlied mit der kollektiven Erfahrung der Kirche in der heutigen Welt in Zusammenhang zu bringen.

Kommentar:

Es ist leicht, von der kollektiven Erfahrung der Kirche zu sprechen und dabei an die Geschichte der Kirche, ihrer Dogmen und Bekenntnisschriften zu denken, also ihrer jahrhundertealten Tradition. Es ist aber noch wichtiger, an die kollektive Erfahrung aller Christen der heutigen Welt zu denken. Ob im Osten, Westen, Norden oder Süden verkündigen wir zusammen die ganze Geschichte dessen, was den Leib Christi in unserer Zeit darstellt. Das Kirchenlied muss in ökumenischer Verantwortung gesehen werden.

Herausforderung:

Obwohl ich Brüder und Schwestern in Christus kennengelernt habe, die unter Verfolgung und mit schweren Problemen leben müssen. Es hat mich nichts so sehr inspiriert wie die Begegnungen mit Christen, die für ihrer Glauben leiden mussten. Hier konnte ich erfahren, was es heißt, das Kreuz Jesu Christi zu tragen. Für meine Vorstellung von christlicher Erweckung und der Erneuerung des Kirchenliedes ist der Begriff des leidenden Leibes Christi und der verborgenen Gemeinschaft aller Christen wesentlich. Ich bin sehr dankbar dafür, dass ich daran teilhaben durfte.

Dritter Schritt:

Den dramatischen Verlauf des Gottesdienstes neu durchdenken.

Kommentar:

Das Kirchenlied hat unterschiedliche Funktionen im christlichen Gottesdienst und in unterschiedlichen Traditionen. Die religiösen Paradigmata der Postmoderne und der Post-Postmoderne bestimmen, wie wir den dramatischen Verlauf des Gottesdienstes neu durchdenken sollen, an welchem Platz das Kirchenlied der beste Ausdruck ist, und wie wir neue Kirchenlieder verfassen sollten, damit sie in den Gottesdienstverlauf passen. Ich denke dabei an die Themen und Anliegen der Lieder, wie sie poetisch zusammengefügt sind, ihre Struktur, wie sie im Gottesdienst gesungen werden, welche Funktion sie haben, wie sie das Gleichgewicht halten im persönlichem Ausdruck von Dichter und Gemeindeglied, und wie sie die Gemeinde zu einem aktiveren Partner im Gottesdienstgeschehen machen können. All das hat mit dem Verständnis des Gottesdienstes als dramatischen Verlauf zu tun, dem es an Energie und Willen zum Ausdruck mangelt. All das verlangt Durchdenken, Diskussion, Experiment und kreatives Schaffen. Es ist der Alltag des Liederdichters.

Herausforderung:

Wir sind dazu herausgefordert, den Alltag des Liederdichters zu leben. Es ist ein wunderbares Leben! Halleluja!



Kongressbericht Tartu  
– Sektionsbeiträge –



**Erkki Tuppurainen**

## **Die Melodien der Kirchenlieder Martin Luthers im nördlichen Ostseegebiet**

Dieses Referat konzentriert sich vor allem darauf, dass die Reformation Martin Luthers zum ersten Mal außerhalb des eigentlichen Deutschlands in Livland (im heutigen Lettland und Estland), in Riga, aber auch bald in Tartu (Dorpat), eine feste Stellung erreichte. Wenig später folgte Livland die ganze nördliche Umgebung der Ostsee, Dänemark, Schweden und Finnland.

In diesem Beitrag bedeuten „die Kirchenlieder Martin Luthers“ die Gruppe der Lieder, die in dem Buch von Markus Jenny vom Jahr 1985, *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge* (Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe, Köln) genannt werden. Da die meisten der sogenannten liturgischen Lieder meistens nie und wenn dann nur selten im nördlichen Ostseegebiet vorkamen, werden von den 45 Liedern hier nur 39 Lieder behandelt (vgl. Anhang 1). Von diesen Liedern kommen zwei, *Sie ist mir lieb, die werthe Magd* und *Unser große Sünde und schwere Missetat*, in keinem der allgemein gebrauchten Kirchengesangbücher des nördlichen Ostseegebiets vor.

Alle frühen Übersetzungen der Kirchenlieder Luthers begründen sich auf das ursprüngliche Versmaß. Wahrscheinlich ist dies die Folge davon, dass man auch die Melodien, die sich an den deutschen Vorbildern orientierten, aufbewahren wollte.

Meine Untersuchungen gründen sich auf dem nordischen Projekt „Die Kirchenlieder Martin Luthers im Leben der nordischen Völkern“ und setzen die Arbeit des Dänen Henrik Glahn und des Finnen T. Ilmari Haapalainen fort. Dazu kommt meine vorläufige Arbeit an einer Choralhandschrift von Christoph Köhler, die wahrscheinlich in Kurland im Jahr 1686 geschrieben wurde. Ich bedanke mich auch bei Toomas Siitan, dessen Dissertation über die estnischen Choralbücher des 19. Jahrhunderts einen soliden Grund für die Erforschung der späteren Entwicklung der Choralmelodien in Estland bildet.

### **Die Quellen der Melodien**

Für zahlreiche Lieder Martin Luthers liegen schon aus seiner Umgebung mehrere Melodien vor. Das nordische Melodiengut des 16. und 17. Jahrhunderts ist dagegen wesentlich begrenzter. Die Melodien folgten nicht immer den wittenbergischen Vorbildern, vor allem wenn es um die Kirchenlieder der früheren Tradition geht. Die niederdeutschen Gesangbücher, z.B. die von Joachim Slüter, haben wahrscheinlich einen beträchtlichen Einfluss auf die nordischen Lieder gehabt.

Die ersten nordischen Gesangbücher, z.B. das sogenannte Malmö-Gesangbuch (1528), wurden ohne Melodien gedruckt. Die schwedischen Gesangbücher von Olavus Petri (1530, 1536) enthalten sechzehn Lieder Luthers. Das umfangreiche Gesangbuch des Dänen Hans Thomissøn (1569) war ein fester Bestandteil für spätere Gesangbücher in Dänemark, Norwegen und Island. Das Buch enthielt schon fast alle Lieder Luthers. Im Schwedischen Reich wurde ein entsprechendes Gesangbuch mit Melodien nicht früher als 1697 gedruckt. Für Finnland und Ingermanland wurde im Jahr 1702 ein zum Teil ausweichendes „Noten-Buch“ mit dem Titel *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja* auf Finnisch herausgegeben. Die Melodien, die früher im Schwedischen Reich im Gebrauch waren, sind also nur handschriftlich aufbewahrt worden. Die wichtigsten Quellen nach Thomissøn werden in der hier abgedruckten Tabelle ersichtlich.

SCHWEDEN	FINNLAND	BALTIKUM
Olaus Erics (um 1600)	Loimijoki (1580er Jahre?) Kangasala (+ 2 andere) 1624	
Kalmar (1645) / Mönsterås (1646)		
		Christoph Köhler (mit beziff. Bass, 1686)
Roslagskulla (1693?)		
Then Swenska psalm- boken (gedruckt, mit beziff. Bass, 1697)	Die Turkuer Tabulatur (vierstimmig, um 1700) Yxi Tarpelinen Nuotti- Kirja (1702) (Ein Nötiges Noten-Buch, gedruckt, nur Melodien)	

Neben den Faksimileausgaben sind die Melodien von Thomissøn und die frühen finnischen Handschriften auch auf Internet-Seiten zu finden.<sup>1</sup>

Das schwedische Gesangbuch von 1697 enthält die Melodien mit beziffertem Bass. Die Auswahl der Luther-Choräle blieb stabil für eine lange Zeit sowohl in Schweden als auch in Finnland. Aus dem 18. Jahrhundert stammen

---

<sup>1</sup> Thomissøn:  
[http://www.adl.dk/adl\\_pub/udgave/udgave\\_menu.xsql?ff\\_id=78&nnoc=adl\\_public](http://www.adl.dk/adl_pub/udgave/udgave_menu.xsql?ff_id=78&nnoc=adl_public);  
Loimijoki und Kangasala:  
<http://www2.siba.fi/virtuaalikedraali/vanhatvirret>.

zahlreiche Choralhandschriften in Schweden und einige auch in Finnland. Die meisten von ihnen schrieben Organisten und zwar mit beziffertem Bass. In diesen Handschriften kann man keine neuen Melodien für die Luther-Lieder finden. Neben den schwedischen und finnischen Quellen wird hier die älteste erhaltene Handschrift aus den Baltischen Ländern genannt, die oben genannte Köhlersche Handschrift aus dem Jahr 1686 im Estnischen Historischen Archiv.<sup>2</sup> Die Texte der Lieder haben nur deutsche Texte. Nach Toomas Siitan ist aus baltischen Ländern keine andere Handschrift, die früher als 1774 entstanden ist, bekannt. Diese Handschrift des Esten Gustaf Swahn nimmt ein estnisches Gesangbuch als Vorlage.<sup>3</sup> Die Swahnsche Sammlung ist meines Erachtens im Blick auf die Luther-Choräle der Köhlerschen sehr ähnlich.

Die Melodien im Gesangbuch Thomissøns sowie in den frühen Handschriften folgen oft denen im deutschen Gesangbuch von Valentin Babst (1545). Sie enthalten aber auch einige bedeutende Abweichungen. Von den 39 Liedtexten der Luther-Lieder fehlen bei Thomissøn nur vier: *Christe, du Lamm Gottes, Herr Gott, dich loben wir, Sie ist mir lieb, die werthe Magd* und *Unser grosse Sünde und schwere Missetat*. Das letztgenannte ist in allen nordischen Gesangbüchern unbeachtet geblieben, während die anderen hier nur eine begrenzte Aufnahme fanden. Die Luther-Choräle kommen in den späteren Handschriften aus Schweden und Finnland sehr einheitlich vor. Die Melodien haben doch einige Unterschiede mit Thomissøn. Die Handschriften von Köhler und Swahn folgen dagegen ziemlich treu den deutschen Vorbildern.

### Die Ausbreitung der Luther-Lieder

Wie die Anhänge 1 und 2 zeigen, folgen die Gesangbücher in Estland ziemlich treu der Entwicklung der deutschen Gesangbücher. In den anderen Ländern ist die Entwicklung teilweise unterschiedlich. Zu einigen Liedern sind neue Melodien angeschlossen worden. Doch der größte Teil der Lieder hat seine ursprüngliche Melodie (oder zumindest eine von ihnen) behalten.

Sechs Lieder haben ihre Stellung behaupten können. Vier von ihnen sind Lieder des Kirchenjahres sowie zwei Kampflieder:

*Nun komm, der Heiden Heiland*  
*Gelobet seist du, Jesu Christ*  
*Vom Himmel hoch, da komm ich her*  
*Christ lag in Todesbanden*  
*Ein feste Burg ist unser Gott*  
*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*

Zwei der Lieder kommen gar nicht in den genannten Gesangbüchern vor:

*Sie ist mir liebe, die werthe Magd*

---

<sup>2</sup> Eesti Ajalooarhiiv, EAA 1827/1:2, Tartu.

<sup>3</sup> 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*, Sinzig 2003, S. 76–80.

*Unser große Sünde und schwere Missetat*

Die Anzahl der Lieder ist bis zu den Gesangbüchern in Schweden 1697 und Dänemark 1699 angewachsen und seit dem 19. Jahrhundert zurückgegangen, besonders in Schweden. Eine kleinere Renaissance der Luther-Lieder ist doch in den Erneuerungen der 1980er und 1990er Jahren sichtbar.

Der Gebrauch der Melodien von Luther-Liedern in zahlreichen neueren Kirchenliedern kann offensichtlich als eine Äußerung der lutherischen Identität angesehen worden. Diese Erscheinung sollte eine gesonderte Untersuchung wert sein.

Einige Beobachtungen aus der nordischen Projektarbeit kommen im Anhang 1 vor. Im Jahr 2006 werden verschiedene Texte herausgegeben, zum Beispiel eine Übersicht über die Melodien der Luther-Lieder in nordischen Ländern. Hier werden nur einige Beispiele der Lutherschen Hymnen und der finnischen Volksvarianten zu Luther-Melodien vorgestellt.

### Die Lutherschen Hymnen als Beispiel

In folgenden Beispielen stehen neben der heutigen Notation auch Faksimiles aus einigen der wichtigsten Melodienquellen.

Die Hymne *A solis ortus cardine* wurde von Luther als *Christum wir sollen loben schon* übersetzt. In Deutschland hatte sie verschiedene Melodieformen: die traditionell melismatische (Jenny: Fassung c) und die in einem regelmäßigen Rhythmus (Fassung a). Das Gesangbuch von Thomissøn sowie das schwedische Gesangbuch 1697 enthalten nur die erstgenannte, während in den finnischen Handschriften neben dieser auch eine Version vorkommt, die sich der letztgenannten nähert (Fassung b von Jenny). An *Nun komm, der Heiden Heiland* (*Veni redemptor gentium*) schließt sich nur eine „moderne“ Version an. In den finnischen Handschriften sind diese beiden Melodien alternativ zu verwenden.

Thomissøn (1569): *Christum wir sollen loben schon*

**Den Hymne/ A solis ortus  
cardine.  
D. Morten Luther.**

Christum wirskulle loff ue nu/ Mariæ

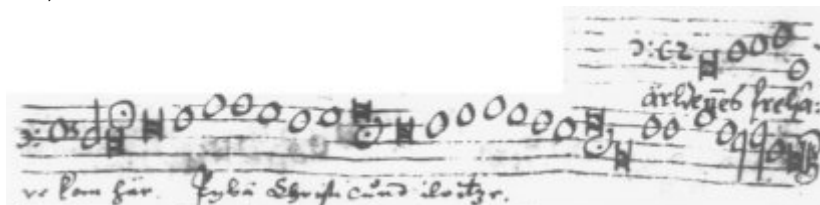
Søn den rene Jomfru/ Saa viit som

Solen off s uer stin/ befiende wi Jes

sum en Herre allen.

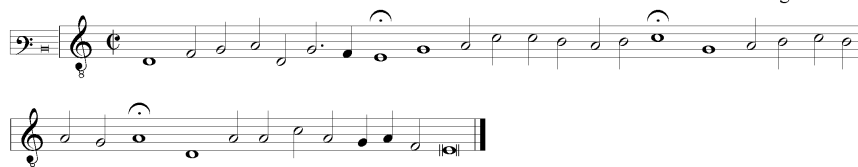
**Christum wi skulle loffue nu**

Thomissön 3v

*Kangasala (1624): Christum wir sollen loben schon*

1589: Werldennes frelsare kom här  
 Wij loffwom Christ een konung bold  
 War gladh tu helga christenheet  
 1605: Tule toevottu turva tänn  
 Cunnioidcam Christust cuningast  
 Pyhä christicund iloidze

Kangasala 8r

*Thomissøn (1569): Nun komm, der Heiden Heiland***Kom Hedningers Frelser sand**

Thomissøn 1r



Zwei andere Melodien zu Hymnen von Luthers, *Verleih uns Frieden gnädiglich* und *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*, sind wahrscheinlich aus der Melodie zu *Nun komm, der Heiden Heiland* erwachsen. In Schweden und Finnland (1697 und 1702) wurde die Melodie der letztgenannten in einer Form gedruckt, die sehr nahe der von *Verleih uns* ist, und sogar im Dreiertakt. Interessant ist, dass in der estnischen Handschrift Swahns diese Version als „Die Schwedische Melodey“ bezeichnet wird.

*Thomissøn (1569): Verleih uns Frieden gnädiglich***Forlae oss met Fred naadelig**

Thomissøn 254r



Thomissøn (1569): *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*

**Beholt oss Herre ved dit Ord**

Thomissøn 253r

Musical score for 'Beholt oss Herre ved dit Ord'. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of quarter and eighth notes. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of quarter and eighth notes.

*Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist* (Veni, Creator Spiritus) kam in Dänemark zu Beginn in der Form von Jennys Fassung a, in Finnland dagegen als Fassung b vor.

Thomissøn (1569): *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*

**Kom Gud Skaber O hellig Aand**

Thomissøn 106v

Musical score for 'Kom Gud Skaber O hellig Aand'. It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of quarter and eighth notes with some rests. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of quarter and eighth notes.

Kangasala (1624): *Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist*

1589: *Kom Helge Ande Herre godh/ besök*  
1605: *Tule Pyhä Hengi Luoja*

Kangasala 10v

Musical score for 'Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist' (Kangasala). It consists of two staves. The top staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of quarter and eighth notes with some rests. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of quarter and eighth notes.

Eine interessante Ausnahme von der deutschen Tradition besteht bei den schwedischen und finnischen Textversionen mit einer deutschen profanen Melodie aus der Sammlung Arndt von Aichs (1519). Diese Melodie hat fünf Phrasen, und die letzte Zeile des Textes muss darum repetiert werden. Die Melodie ist noch heute in Finnland zusammen mit einer freien Übersetzung des Textes im Gebrauch.

Thomissøn (1569): *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott (melodi av Arndt von Aich)*

**Kom hellig Aand i Herre Gud**

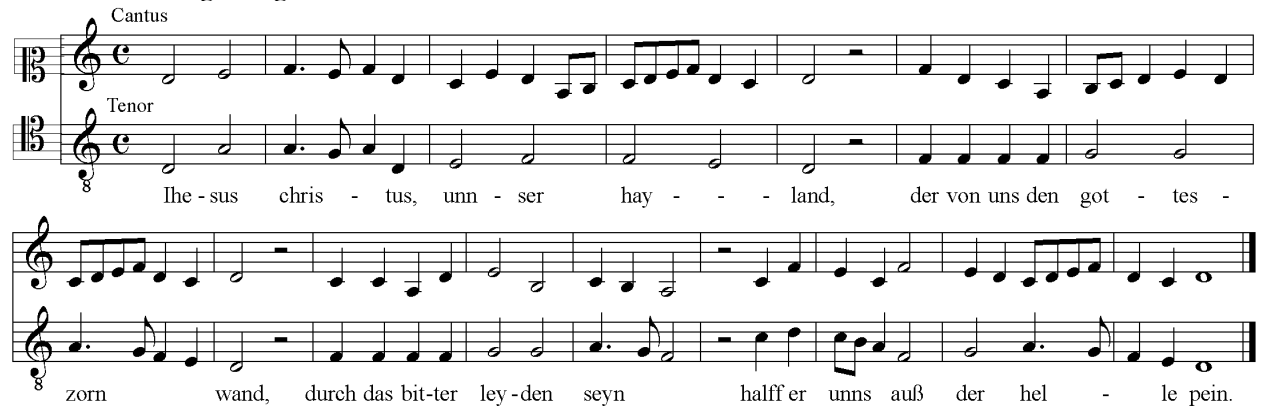
Thomissøn 107v

Musical score for 'Komm, Heiliger Geist, Herre Gott' (Thomissøn). It consists of three staves. The top staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a melody of quarter and eighth notes. The middle staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of quarter and eighth notes. The bottom staff is in treble clef with a common time signature (C) and contains a bass line of quarter and eighth notes.



*Jesus Christus, unser Heiland, der von* (Jesus Christus nostra salus) hatte in frühen mitteleuropäischen Quellen oft eine Gegenstimme. Während in Deutschland und Dänemark die Tenorstimme des untenstehenden Beispiels üblich wurde, war in Schweden und Finnland eine Version der Diskantstimme lange Zeit im Gebrauch.

*Liederblatt in Augsburg um 1524: Jesus Christus, unser Heiland der von uns*



Cantus

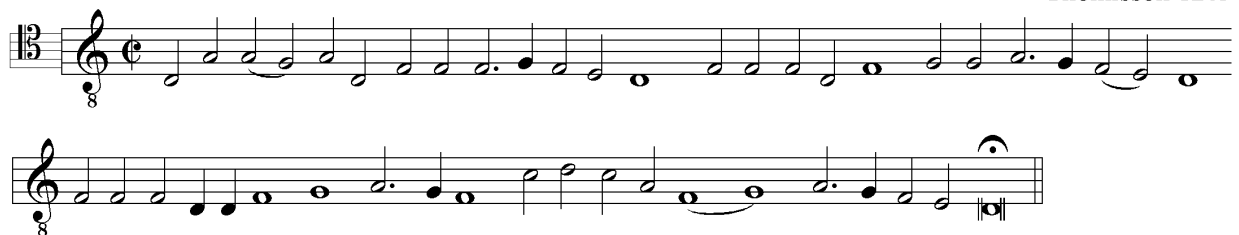
Tenor

Ihe - sus chris - tus, unn - ser hay - - - land, der von uns den got - tes - zorn wand, durch das bit - ter ley - den seyn halff er unns auß der hel - le pein.

*Thomissøn (1569): Jesus Christus, unser Heiland der von uns (Diskantmelodie)*

### Jesus Christus er vor salighed

Thomissøn 128r

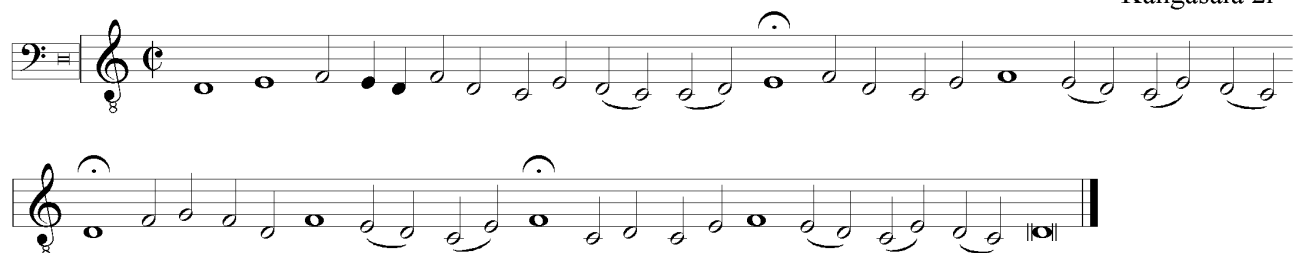


*Kangasala (1624): Jesus Christus, unser Heiland der von uns (Tenormelodie)*

1589: Jesus Christus är vår helsa

1605: Jesus Christus lunastajam

Kangasala 2r



Von den zwei anderen Luther-Hymnen kommt nur *Der du bist drei in Einigkeit* (O lux beata Trinitas) bei Thomissøn vor. Die Köhlersche Handschrift enthält eine ganz interessante, später rhythmisierte Version.

*Thomissøn (1569): Der du bist drei in Einigkeit*

### O du Trefoldig enighed

Thomissøn 323v



Köhler (1686): *Der du bist drei in Einigkeit*

*Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr* (Hostis Herodes impie) hat bei Thomissøn dieselbe Melodie wie in einigen frühen deutschen Quellen. Später wurde in Dänemark auf die Melodie *Vom Himmel hoch* hingewiesen, während dies in Deutschland sowie bei Köhler die Melodie von *Christum wir sollen loben schon* war.

Thomissøn (1569): *Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr*

### Herodes hui frycter du saa saare

Thomissøn 27r

*Te Deum* weicht von späteren Hymnen mit ihren vier oder fünf Zeilen ab. Das Luthersche *Herr Gott, dich loben wir* ist melodisch einfacher und hat ein gleichmäßigeres Versmaß. Die Luthersche Version fand weder in Dänemark noch in Norwegen Gebrauch. Sie kommt auf Schwedisch in finnischen Handschriften ab dem 70er Jahren des 16. Jahrhunderts vor; der Text ist erst im Finnischen Gesangbuch 1583 abgedruckt.

Finnische Handschriften (um 1600): Herr Gott, dich loben wir

### O Gudh wij lofwe tigh, O Gudh

O Gudh wij löff - we tigh, o Gudh wij tac - ke tigh. Tigh Fa - der i E - wig - heet  
 prij - sar wär - den wijdt och bredt. Her Eh - gell och Him - mels häär och alt thet som ska - pat ähr.  
 Sampt Che - ru - bim och Se - ra - phim sijn - ga sitt loff i al - la stundh. Wår Gudh han är he - ligh.  
 Wår Gudh han är he - ligh. He - ligh är Gudh som kal - las Her - ren Ze - ba - oth.

### Zwei Beispiele der späteren Volksvarianten aus Finnland

In den peripheren Gebieten des nördlichen Europas ist eine Menge volkstümlicher Choralvarianten entstanden, z.B. in Schweden, Norwegen, Finnland sowie auf den Inseln Estlands. Im finnischen Gesangbuch aus dem Jahr 1938 wurde zu *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* und zu einem anderen Luther-Lied, *Es wollt uns Gott gnädig sein*, auf eine solche Volksvariante hingewiesen.

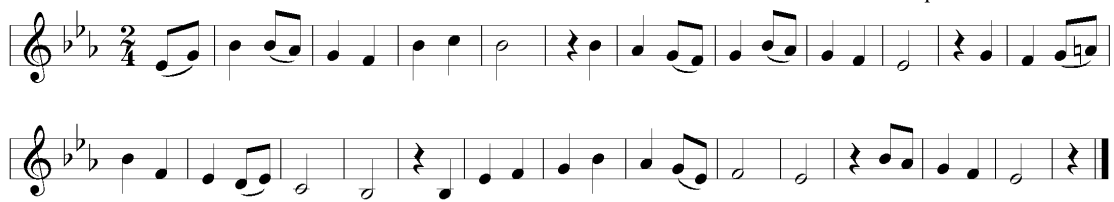
#### Kuin kasteen Jordan-virrassa

Finsk psalmbok 1938/1943: 218

*Nun bitten wir den Heiligen Geist* wird noch heute mit einer verkürzten Form von *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* gesungen, während die ursprüngliche Melodie zusammen mit einer freien Übersetzung des Dänen N.F.S. Grundtvig vorkommt.

Oi Pyhä Henki, vahvista

Finsk psalmbok 1986: 113



## Quellen und Literatur

Folke BOHLIN, 1967, „Die älteste schwedische Choralsammlung“, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 1967. 191–192.

1973, Luthers Credo-psalm och Den svenska mässan 1531. *Reformationen i Norden*. 241–262. Lund.

1985, Nachwort im Faksimile *Den svenska psalmboken 1695. 1697 årets koralbok*. Gidlunds bokförlag.

1993, Frihetstid och gustaviansk tid 1720–1810. *Kyrkosången. Musiken i Sverige II*, red. av L. Jonsson och Anna Ivarsdotter-Johnson. 124–141. Stockholm.

2004, Die reformatorische Singbewegung im Ostseeraum, *Das geistliche Lied im Ostseeraum*/ hg. von Ekkehard Ochs, Walter Werbeck und Lutz Winkler, S. 49–52. Frankfurt.

Erich BURGER, 1933, *Deutsche Kirchenmelodien in Schweden*, Uppsala.

Erik DAL, 1968, *Hans Thomissøns salmebog 1569-1676* (Faksimile & Nachwort: En almen orientering og en speciel bibliografi. Samfundet Dansk Kirkesang). København.

Anders DILLMAR, 2001, „Dödshugget mot våra nationella tonkonst“. *Haeffner-tidens koralreform i historisk, etnohymnologisk och musikteologisk belysning*. Diss. Lunds universitet, Lund. Rezension: Sven-Åke Selander. *Liturgi och drama. Tro & Tanke* 2001:9. 143–145.

Natanael FRANSÉN, 1940, *Koralbok till Then Svenska Ubsala Psalmboken 1645*. Sveriges äldsta bevarade koralbok. Enligt Mönsteråshandskriften. I–II. Stockholm.

Henrik GLAHN, 1954, *Melodistudier til den lutherske salmesangshistorie fra 1524 til ca. 1600*,

I–II, diss. København.

1963, Nogle hidtil ukendte forlaeg til melodier i Hans Thomissøns *Psalmesbog 1569*. *Dansk Aarboeg for musikforskning* 1963. 66–69.

1967, Om melodiforholdene i Kingos *Graduale*. *Thomas Kingos Graduale* (facsimile). 12–13. Odense.

2000, *Salmemelodien i dansk tradition 1569-1973*, Frederiksberg.

Jaakko GUMMERUS, 1933, Onko katolisella ajalla ollut suomenkielisiä virsiä? *Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Vuosikirja* 21 (1931), 333–353. Helsinki.

Harald GÖRANSSON, 1992, *Koralpsalmboken 1697. Studier i svensk koralhistoria*, diss., Göteborg.

1997, *Koral och andlig visa i Sverige*. Stockholm.

1999, Den gåtfulla 1700-talet. Studier kring upplysningstidens svenska koralrevolution. *Svensk tidskrift för musikforskning* 1999, 11–30.

T. Ilmari HAAPALAINEN, 1976, *Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624. Die Melodien und ihre Herkunft*, diss. Åbo.

Karl-Johan HANSSON, 1967, *Koralpsalmboken 1697. En undersökning av dess tillkomst och musikaliska innehåll*, (lic.avhandling), Åbo Akademi.

1985, *En levande församlingssång. 1968 års svenska koralrevision i Finland – idé och verklighet*. Diss. Åbo.

Sven INGEBRAND, 1995, Några gudeliga visor. Våra första reformationspsalmer. *Kyrkohistorisk årskrift* 1995, 9–38.

1998, *Svenske songer 1536. Vår första bevarade evangeliska psalmbok*. Uppsala.

Markus JENNY, *Luthers Geistliche Lieder und Kirchengesänge*. Vollständige Neuedition in Ergänzung zu Band 35 der Weimarer Ausgabe. Köln 1985.

*Koralbok till Then Swenska Ubsala Psalmboken 1645*, Utgiven, translittererad samt försedd med historisk inledning och kommentarer jämte fyrstämmig modal körsats av. Nat. Fransén. Stockholm 1940.

*Käsikiria Jumalan Palweluxesta/ ja Christilisesä Kircon menoista/iotca meiden seuracunisan pitä pidhettämän*. Stockholm 1614.

P. J. I. KURVINEN, 1929, *Suomen virsirunouden alkuvaiheet v:een 1640*. Helsinki.

Ingeborg LAGERCRANTZ, 1948-1954, *Lutherska kyrkovisor i finländska musikhandskrifter från 1500- och 1600-talen*, diss. Del I: Jul och påsk, Helsingfors 1948; Del II: Helsingfors 1952(1954).

P. O. NISSER, 2002, Lutherpsalmerne i den senaste svenska psalmboksrevisionen. *Hymnologiske Meddelelser* 2/2002, 133–144.

Antti NORDLUND, *Suomalaisten Wirtten Korallikirja ynnä Luettelo, jonka jälkeen myös Ruotsalaisten Wirtten nuotit löydetään*. Toinen painos, tarkastellut ja lisäyksillä warustanut Er. Aug. Hagfors. Jyväskylä 1876.

*Olaus Ericis Sångbok. En handskrivnen liber cantus i Gamla Uppsala kyrkoarkiv*. Utgiven med inledning av Folke Bohlin (faksimil), Uppsala 1967.

Reijo PAJAMO, 2001, *Virsikirjan sävelmistöuudistus 1973–1986*. Sibelius-Akatemia. Vammala.

Jan REDIN, 1956, *Koralbok skriven år 1675. Leimontinus 1675*. Lund.

S. A. Forsius 1608: *Någhra Nyia Psalmers/ Loffsångers och Andelighe wijsors Thoner*, efterskrift: Haapalainen, T. Ilmari: *S. A. Forsius' koralhäfte och dess melodier* (faksimil). Åbo 1973.

Birgitta SARELIN, 1998, *Behålla och förnya. Den finlandssvenska psalmrevisionen 1975–1986*, diss., Åbo Akademi, teologiska fakultetet.

Olav D. SCHALIN, 1946, *Kulthistoriska studier till belysande av reformationens genomförande i Finland, I*. Helsingfors.

1947, *ibid.*, II. Helsingfors.

*Then Swenska Psalm Booken Och ett APPENDIX... Åbo 1673.*

*Then Swenska Psalm-Boken. Medh the stycker som ther til höra/ ... Stockholm 1697 (Faksimile), Värnamo 1985.*

Erkki TUPPURAINEN, 1998, Suomalaisten virsikirjojen virsien sävelmät 1500-luvun lopulta 1700-luvun puoleenväliin. *Virsin, lauluin, psalttarein. Juhlakirja Reijo Pajamon 60-vuotispäivänä 27.9.1998.* Sibelius-Akatemia. 83–126. Kuopio.

2001 (red.), *Yxi Tarpelinen Nuotti-Kirja. Vuoden 1702 painettu virsisävelmistö. Näköispainos ja kriittinen editio, (Faksimile, English Summary),* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Vammala.

2004–, *Alte Kirchenliedweisen aus Finnland (Internet-Auflage der Liedmelodien in vier Musikhandschriften aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, auch auf Finnisch, Schwedisch und Englisch),*

<http://www2.siba.fi/virtuaalikatedraali/vanhatvirret/>.

Sigvald TVEIT, 2002, Ulike korallbokversjoner av melodier til tre Luther-salmer. *Hymnologiske Meddelelser 2/2002*, 145–154.

Hannu VAPAAVUORI, 2003, Antti Nordlundin koraalikirja. *Ain' veisatkaam' Herrall'. Vanha virsikirja 300 vuotta. Hymnologian ja liturgiikan seuran vuosikirja* (toim. Reijo Pajamo). 113–122. Helsinki.

Stig Wernø HOLTER, 1999, „Hellig sang med himmelsk lyd“. *Norsk kirkesang i endring og vekst gjennom 100 år (1835–1936) med særlig vekt på Korallbok for den norske kirke*, Bergen.

**ANHANG 1: Die Lieder von Luther (in der Ordnung von Markus Jenny 1985)  
in den wichtigsten Gesangbüchern des nördlichen Ostseegebiets 1568–2002**

	<b>Anmerkungen</b>
001 Dies sind die heiligen Zehn gebot	In Schweden bis 1695; 1819 eine Spiegel-Version; heute nur in Estland
002 Nun freut euch, lieben Christen gmein	Mel. C in Schweden und Finnland 1695-1943, in Estland 1839-
003 Mitten wir im Leben sind	Heute nur in Estland
004 Gott sei gelobet und gebenedeiet	In Dänemark nur bis 1764
005 <b>Gelobet seist du, Jesu Christ</b>	
006 Jesus Christus, unser Heiland, der von uns	In Schweden 1695 und Finnland 1695–1943 Tenormel.; in Estland 1992 Mel. „Schmücke dich“
007 Wohl dem, der in Gottes Furcht steht	Nicht im Gebrauch seit Finnland 1886
008 Ach Gott, vom Himmel sieh darein	In Schweden bis 1695 und in Finnland eine O. Petri-Version
009 Es spricht der Unweisen Mund wohl	Nicht im Gebrauch seit Punschel und Finnland 1886
010 Es wollt uns Gott genädig sein	Heute nur in Estland
011 Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Durmelodie in Estland und beim Paralleltext in Dänemark bis 1699
012 <b>Christ lag in Todesbanden</b>	
013 Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod	Nicht im Gebrauch seit Finnland 1943
014 <b>Nun komm, der Heiden Heiland</b>	
015 Komm, Heiliger Geist, Herre Gott	In Dänemark bis 1699 eine andere Melodie
016 Christum wir sollen loben schon	Heute nur in Estland und Finnl./schw.
017 Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist	In Schweden und Finnland bis 1819 eine andere Melodie
018 Ein neues Lied wir heben an	Nur in Dänemark 1568–69
019 Nun bitten wir den Heiligen Geist	Auch eine Grundtvig-Version

020 Mensch, willst du leben seliglich	Nicht im Gebrauch seit Dänemark 1740; vgl. O. Petri-Version in Schweden und Finnland bis 1938
021 Mit Fried und Freud ich fahr dahin	Nicht im Gebrauch in Finnl./fi. seit 1886 und Schweden seit 1938
022 Wår Gott nicht mit uns diese Zeit	Heute nur in Dänemark
023 Gott der Vater, wohn uns bei	Heute nur in Schweden und Finnland
024 Wir glauben all an einen Gott	Heute nur in Dänemark und Finnl./schw.
026 Jesaja, dem Propheten, das geschah	Nicht im Gebrauch seit Schweden 1937
028 <b>Ein feste Burg ist unser Gott</b>	
030 Verleih uns Frieden gnädiglich	Heute nur in Dänemark und Finnland
031 Herr Gott, dich loben wir	Nicht im Gebrauch in Dänemark; Heute nur in Finnland
032 Christ ist erstanden	Bis 1764 eine etwas ausweichende nordische Tradition; in Estland bis 1774 und überall heute die deutsche Version
033 <b>Vom Himmel hoch, da komm ich her</b>	
034 Sie ist mir lieb, die werte Magd	<b>Nicht im Gebrauch</b>
035 Vater unser im Himmelreich Finnland	Heute nur in Estland und
036 Christ, unser Herr, zum Jordan kam	Heute nur in Estland und Finnland (in Finnl./fi andere Melodie)
037 Was fürchtst du, Feind Herodes, sehr	Nur in Dänemark bis 1699 und Estland bis 1774
038 <b>Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort</b>	In Schweden ein neuer Text
039 Vom Himmel kam der Engel Schar	Nur in Dänemark und Estland
040 Nun lasst uns den Leib begraben	Heute nur in Estland
041 Der du bist drei in Einigkeit	Nur in Dänemark bis 1899 und Estland 1686
042 Unser große Sünde und schwere Missetat	<b>Nicht im Gebrauch</b>



## ANHANG 2: Die Lieder Martin Luthers und ihre Melodien im nördlichen Ostseegebiet

- DK = Dänische Gesangbücher (t = eine andere Melodie)  
 SV = Schwedische Gesangbücher (auch in Finnland bis 19. Jh.)  
 FI = Finnische Gesangbücher  
 FS = Finnlandsschwedische Gesangbücher (seit 1886)  
 ES = Estnische Sammlungen der Chormelodien (Köhler 1686, Swahn 1774, Punschel 1839, Kiriku laulu- ja palveraamat 1992)

Die alternativen Melodien werden durch die Buchstaben bei Markus Jenny (1985) und die Signa der Ausgabenreihe *Das Deutsche Kirchenlied, Kritische Gesamtausgabe der Melodien* (Kassel/Basel 1975–) identifiziert.

	DK	ES	SV	FS	FI
Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Melodie B, Ea5; in Dänemark 2002 „Aus tiefer Not“ B, Ea6)	1529– 1764 1936 2002	1686– 1992	1602		
[Vgl. Olavus Petri: O Herre Gudh aff himmelrijk, wij; Melodie in Schweden und Finnland „Ach Gott, vom Himmel B, Ea5, in Dänemark 1569 „Ach Gott, vom Himmel“ C, Ec3]	1569		(1530– 1695)	(1886– 1943)	(1583– 1886)  (1938t) (1986)
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (Mel. B, Ea6; Durmelodie D, Eb2, mit einem Paralleltext in Dänemark 1569 und 1699; beide in allgemeinem Gebrauch; bei Köhler 1686 und Swahn 1774 Mel. D; in Finnland um 1620 auch eine Alternativmelodie)	1568– 2002	1686– 1992	1536– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Christ ist erstanden C11 (eigene nordische Tradition aus dem Mittelalter, in Estland und heute die deutsche Version)	1568– 1764  2002	1686 1774  1992	(1562– 1695)  1986	1986	(1583– 1701)  1986
Christ lag in Todesbanden Ea8	1529– 2002	1686 1774 1992	1562– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Christ, unser Herr, zum Jordan kam Ec4	1569– 1801	1686 1774  1992	1543– 1695 1921	1886– 1986	1583– 1886 1938t 1986t
Christum wir sollen loben schon D4A (früher oft gregorianische Version; bei Swahn 1774 Mel. Vom Himmel hoch B)	1569– 1699	1686 1774 1992	1536– 1695	1886– 1986	1605– 1938

	DK	ES	SV	FS	FI
Der du bist drei in Einigkeit Eg40A (In Dänemark 1699– andere Melodien)	1569– 1899	1686			
Dies sind die heiligen zehn Gebot (Mel. A, Ea1)	1529– 1569	1686– 1992	1536– 1695	1886 1943	1583– 1886 1938t
Ein feste Burg ist unser Gott B31	1533– 2002	1686– 1992	1536– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Ein neues Lied wir heben an Ea12 (Mel. im Gebrauch in Schweden und Finnland)	1568 1569				
Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort Ee21 (In Dänemark im 19. Jh. eine andere Melodie; Mel. in allgemeinem Gebrauch)	1568– 2002	1686– 1992	1562– 1921  (1986)	1886– 1986	1583– 1986
Es spricht der unweisen Mund wohl (Mel. C, Ec15; in Island 1594 mit einem anderen Text; bei Swahn 1774 Mel. „Es ist das Heil“)	1568– 1764	1686 1774t 1839	1602– 1695	1886	1605– 1701 1886
Es wollt uns Gott genädig sein (Mel. A, B17; in Schweden 1695-1819 und Finnland 1701 dieselbe Mel. wie „Komm, Heiliger Geist“ in Dänemark)	1529– 1699	1686– 1992	1536 1695– 1819t 1937	1886 1943	1583 1605 1701t 1886 1938t
[Vgl. Olavus Petri: O Fadher wår barmhertig och godh, Mel. Es wollt uns A, B17]	1569– 1699		(1536– 1986)	(1886) (1943)	(1583– 1938)
Gelobet seist du, Jesu Christ Ec10	1568– 2002	1686– 1992	1562– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Gott der Vater, wohn uns bei Ec17	1569– 1699	1686– 1839	1562– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Gott sei gelobet und gebenedeiet Eb1	1529– 1764 1899?	1686– 1839	1536– 1819 1986	1886– 1986	1583– 1986
Herr Gott, dich loben wir D7B (in einer isländischen Graduale 1594 nur die gregorianische Version)		1686– 1992	1608– 1937	1886 1943	1583– 1701 1886t 1938 1986
Jesaja, dem Propheten, das geschah D19	1533– 1569		1562– 1937	1886	1605 1701 1886
Jesus Christus, unser Heiland, der den (Mel. C, Ee6)	1529– 1801	1686	1602– 1695	1886 1943	1583– 1938

	DK	ES	SV	FS	FI
Jesus Christus, unser Heiland, der von (Melodiepaar A, B14: a=Tenor, b=Diskant; in Schweden 1819 beide, 1937 eine andere Mel.; in Dänemark seit 1869 auch eine andere Mel.; in Estland 1992 Mel. „Schmücke dich“)	1529– 2002	1686a– 1992	1530 1695b 1819ab 1937t 1986a	1886b 1943b 1986a	1583 1605– 1938b 1986ab
Komm, Gott, Schöpfer, Heiliger Geist D14 (in Dänemark auch eine andere Übersetzung mit einer Melodie, die auch in Schweden und Finnland gebraucht wird; In Schweden 1695–1937 und in Finnland 1701 eine andere Melodie)	1529– 1801  1953 2002	1686 1774  1992	1530 1695– 1937t 1986	1886– 1986	1583 1605 1701t 1886– 1986
Komm, Heiliger Geist, Herre Gott Ea11 (in Dänemark 1569/1699 und in Island 1594 eine andere Melodie, auch in einem parallelen Lied 2002)	1529– 2002	1686– 1992	1562– 1986	1886– 1986	1605– 1938 1986t
Mensch, willst du leben seliglich (Mel. B) (Köhler 1686 und in Dänemark 1740 Mel. Dies sind)	1568– 1740	1686	1601/02		
[Vgl. Olavus Petri: Then som wil en christen heta, Mel.: Es spricht der unweisen Mund wohl C, Ec15; Mel. auch in Schweden 1820]	1569		(1530– 1695)	(1886)	(1583– 1886) (1938t)
Mit Fried und Freud ich fahr dahin Ec13	1553– 1699 1953– 2002	1686 1774 1992	1572– 1937	1886– 1986	1605– 1886
Mitten wir im Leben sind Ec1	1569 1953– 2002	1686– 1992	1530– 1937	1886 1943	1583– 1938
Nun bitten wir den Heiligen Geist Eb8 (In Island zwei Versionen)	1568– 2002	1686 1774 1839	1536– 1986	1886– 1986	1583– 1986
Nun freut euch, lieben Christen gemein (Mel. A, B15, und C, Ee7; beide im Gebrauch auch mit anderen Texten; Mel. A bei Punschel zu „Es ist gewisslich“)	1529– 2002A	1686– 1774A 1839– 1992C	1536 1608 1695C 1819– 1986A	1886C 1943C 1986A	1583 1605– 1938C 1986A
[Vgl. Olavus Petri: O Jesu Christ som mandom togh; Mel. in Schweden und Finnland „Aus tiefer Not“ D, Eb2, in Dänemark 1569/1699 und in Island 1594 „Ach Gott vom Himmel“ C, Ec3]	1553– 1699		(1530– 1986)	(1886– 1986)	(1583– 1986)

	DK	ES	SV	FS	FI
Nun komm, der Heiden Heiland Ea10 (Swahn 1774 auch „Die Schwedische Melodie“ = „Verleih uns Frieden“)	1569– 1699	1686– 1992	1536– 1986	1886– 1986	1605– 1986
Nun laßt uns den Leib begraben C38 (Luther: Vers 8, Mel. nicht bei Jenny; Jennys B-Melodie Ee20 in Dänemark 1569 mit einem anderen Text)	1569– 1801	1686– 1992	1543– 1819	1886	1583– 1886 1938t
Unser große Sünde und schwere Missetat (Mel. Ef7 „Ach du armer Judas“ in allgemeinem Gebrauch)					
Vater unser im Himmelreich (Mel. B, Eb35; Mel. C, C29, alternativ in Finnland 1583/1605; Mel. B in allgemeinem Gebrauch auch in anderen Liedern)	1553– 1953	1686– 1992	1562– 1695 (1937– 1986)	1886	1583– 1986
Verleih uns Frieden gnädiglich D1 (in einer isländischen Graduale 1594 Mel. „Da pacem Domine“; bei Punschel eine Melodie, die nähert sich an „Erhalt uns, Herr“)	1533– 1764 1953– 2002	1686 1774 1839	1536– 1937 (1986)	1886– 1986	1583– 1986
Vom Himmel hoch, da komm ich her (Mel. B, Ei1)	1539– 2002	1686– 1992	1653– 1986	1886– 1986	1605– 1986
Vom Himmel kam der Engel Schar (in Dänemark, bei Köhler 1686 und in Estland 1992 Mel. A, Ei1, = „Vom Himmel hoch“ B, bei Punschel „Puer natus“ - Disk.)	1569– 1699 1953– 2002	1686– 1992			
Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr (Mel. B; in Dänemark 1699 und in Estland 1774 Mel. „Vom Himmel hoch“ B, Ei1; bei Köhler 1686 Mel. „Christum wir sollen“)	1569– 1699	1686 1774			
Wir glauben all an einen Gott Ec18	1529– 2002	1686– 1839	1530– 1937	1886– 1986	1583– 1938
Wohl dem, der in Gottes Furcht steht (Mel. B, Ee10, und C, Ec12)	1539– 1569C	1686B	1536– 1819B	1886B	1583 1605B,C 1701B 1886B
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit (Mel. A, Ec14; bei Swahn 1774 Mel. „Wo Gott der Herr“; Mel. A in Schweden und Finnland zu Olavus Petri: Vtan herren faller oss til)	1568– 1764 1953– 2002	1686 1774t 1839	(1536– 1695) 1608		(1583– 1701)

**Inger Selander**

## **Luther's hymns in Swedish literature**

### **Background**

This article is part of my investigation in a network set up by The Nordic Institution of Hymnology (Nordhymn). The aim of Nordhymn is to initiate and stimulate the interdisciplinary investigation of hymns and spiritual songs in the lives of the Nordic peoples.

Over the past few years we have carried out a project entitled Luther's Hymns in the Lives of the Nordic Peoples. The aim is to investigate the role and function of Luther's hymns in Nordic church life, as well as in everyday life, from religious, social and cultural perspectives. We are examining how the hymns have been translated and handed down within in the Nordic Evangelical Churches, how they have been used in sermons, quoted in devotional manuals, which importance they have had in religious instruction, at church and at school, on which conditions they have been introduced in different church traditions, which political role they have played, how they have been sung, and how they have functioned and been represented in handcrafted texts, e.g. on wall hangings, and in memoirs, and belles lettres.

The investigators are divided into six sections for discussion and/or collaboration: 1. The dissemination of Luther's hymns in hymnals and spiritual songbooks (the result is a database). 2. Dogmatic interpretations of the hymns. 3. The hymns in liturgy and services. 4. The hymns in didactics. 5. The hymns in cultural and social life. 6. The music which have been used to Luther's hymns.

### **Luther's hymns in communicative and imaginative genres in Sweden**

The aim of my own investigation under section five is to analyse the use and function of Luther's hymns in communicative as well as imaginative genres of Swedish literature.

Hymns belong to our cultural heritage; they have been sung in services for centuries, and have been taught in Church and, until only two or three decades ago, also at school. But to which extent do hymns belong to the intertextual repertoire of authors? In what cultural, religious, social or political context do the hymns occur? What function do they have for the author or the characters in fiction or as intertexts in poetry? Answers to these questions I have sought in fiction and poetry and in communicative genres, e.g. biographies, memoirs, diaries and letters. It is not an ethnological or sociological investigation of

hymns in people's everyday lives, although, indirectly, it will throw light also here.

In order to gain an insight into the dissemination of Luther's hymns the investigation had to include both manual and electronic searches. The database Project Runeberg, Linköping University, has been used, as well as Google. However, Project Runeberg includes only a limited part of Swedish literature. All of Selma Lagerlöf's novels have been scanned, but no hymn by Luther is mentioned; though her novels often have religious motives. My own manual examination has been concentrated on novels and poetry with religious motives, but I have not analysed so called pious stories. My primary intention to search manual for Luther's hymns in women's biographies (mostly unpublished) from the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries was given up. Some studies by other scholars with other purposes for their investigations convinced me that hymns by Luther would hardly be found in this type of literature. Eva Haettner Aurelius has no examples of the use of Luther's hymns in her study, *Inför lagen. Kvinnliga självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer (Biographies of women from the late 17<sup>th</sup> century to the 19<sup>th</sup> century)*. She has investigated many pietistic and moravian women's notations on the courses of their lives (Lebenslauf). The language these women use is a web of quotations, allusions and pious clichés from the Bible, devotional literature, the catechism, collections of sermons, and not least, hymns and spiritual songs.<sup>1</sup> However, Eva Haettner Aurelius' intention was not to search for references to hymns, but to examine the religious language of the women. The quotations of hymns are few and those found are hymns, or more often spiritual songs, expressing the personal experience of or longing for Jesus. They do not belong to the dogmatic, didactic type of hymn such as the Lutheran hymn. Consequently, a more careful examination of these texts would be unprofitable. In the following I will give a few examples from my investigation.

One could expect to find hymn quotations in the diaries and letters of the hymnwriter Lina Sandell (1832-1903) but they contain none. (Her best known hymns are "Day by day", "Children of the heav'nly Father" and "Thy holy wings"). She quotes abundantly from the Bible but nothing from hymnals. Now and then she mentions reading Luther, but his hymns do not seem to have influenced her own writing.<sup>2</sup>

The earliest quotation of a hymn by Luther in the Runeberg database has been found in *Biskop A. O. Ryzelii anteckningar om sitt leverne* (Bishop A. O. Ryzelius' notations from his life). When inspecting the town Sala in September 1702 he visited the silver mine. On their descent into the mine the miners sang

<sup>1</sup> E. Haettner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*. Litteratur, teater, film, nya serien 13. Red. P. Rydén, L. Vinge, M. Wirmark. Lund 1996, p. 245.

<sup>2</sup> About Lina Sandell's hymns, see I. Selander, "A Famous nineteenth century Swedish hymnwriter", *The HYMN. A journal of congregational song*. Vol. 56, no 3. 2005.

Adam Reussner's hymn *På dig jag hoppas, Herre kär* (In dich hab ich gehoffet, Herr; In thee, Lord, have I put my trust), and during their way up they sang *A mighty fortress is our God*.<sup>3</sup> Even in the 19<sup>th</sup> century hymns were sung during various types of work, for example by women spinning. Especially in mines, hymn singing was common. Descending and ascending were a very dangerous part of the work, and thus the miners felt the need of God's protection strongly.

In prose fiction, a hymn can have different functions, from a simple reference to its being sung, e.g. by immigrants in the U. S. at their first service in the new country, to an integration of a hymn phrase in the stream of consciousness of a protagonist in a novel or as an introduction into the existential problems of the novel. An unusual richness of quotations of hymns and spiritual songs occur in Sara Lidman's novels from North Sweden. Sara Lidman (1923-2003) is acknowledged as stylistically innovative and as one of the most significant Swedish writers of the latter half of the twentieth century. Her biographer Birgitta Holm has illustrated how deeply her language is anchored in the oral tradition used in her home village in northern Sweden.<sup>4</sup> According to Walter Ong, S. J. (1912-2003), the famous professor of humanities in St. Louis, the role of religion is often strong in a culture imbued with oral tradition. In the district of Västerbotten where Sara Lidman grew up most people were very pious. Due to the long distance to church, and the bad roads, a tradition of "byaböner", that is, prayer meetings in homes, developed in these isolated villages. Laymen conducted these meetings, and during the 19<sup>th</sup> century reading of Luther's collection of sermons was common. In the middle of the 19<sup>th</sup> century the neo-evangelical revival on Lutheran grounds disseminated in the district. A biblical language, hymns and spiritual songs belonged to people's frame of reference. This is mirrored in Sara Lidman's novels about the people in Västerbotten. Her use of religious language is also inspired by her own family. Her grandmother, who lived in Sara Lidman's home, was a very pious woman, people turned to her in times of sickness or other trouble.<sup>5</sup>

Sara Lidman's language in the novels from her home district of Västerbotten "is a blend of local dialect, high modernism, and the biblical and religious idioms characteristic of the isolated villages of northern Sweden", in Birgitta Holm's words.<sup>6</sup> Her way of using allusions with more or less hidden or adapted quotations has its roots in high modernism and can be compared with T S Eliot's *The Waste land* and James Joyce's *Ulysses*.

In Sara Lidman's eleven novels from Västerbotten one finds eighty quotations from hymns and spiritual songs. Luther is mentioned in the novels,

<sup>3</sup> J. Helander, *Biskop A. O. Ryzelii anteckningar om sitt lefverne i urval utgifna*. Skrifter utgifna af kyrkohistoriska föreningen III:2. Stockholm 1904, p. 32-33.

<sup>4</sup> B. Holm & P. Norlén, "Sara Lidman", *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 257. *Twentieth-century Swedish writers after world war II*. Ed. Ann-Charlotte Gavel Adams. Boston/London 2002. p. 186.

<sup>5</sup> B. Holm, *Sara Lidman - i liv och text*. Stockholm 1998, p. 53-56.

<sup>6</sup> B. Holm & P. Norlén, 2002, p. 187.

but only five quotations refer to his hymns. Three times lines from *A mighty fortress is our God* are quoted.

Most of Sara Lidman's hymn quotations are found in "Jernbaneanpos" ("The Railway Epic", 1977-1985), a five-volume novel about the modernisation of Norrland at the end of the 19<sup>th</sup> century.

Her complicated use of quotations, sometimes broken up and twisted, sometimes interwoven in someone's stream of consciousness, always without quotation marks, makes it difficult to discover and identify the references.

The chief protagonist in "Railway epic", Didrik Mårtensson, is verbally gifted, and therefore he is discovered by the officials as a useful leader of the farmers in the project of modernising Västerbotten. The third part of "The Railway epic", named *Nabots sten* is the only one translated into English, entitled *Naboth's Stone*. In this part of the epic Didrik has achieved two of his goals necessary to get the railway built up here: he has opened a store and he has become chairman of the village. He has built a new, large house with factory-made furniture. His beloved wife Anna-Stava has given him three girls and is expecting another baby. He is quite sure that it will be a son, at last. Arriving at home from a business trip to the nearest town he gets the news that Anna-Stava has given birth to the son he had been longing for. He is very excited when he climbs the stairs to their bedroom and Sara Lidman lets us follow his stream of consciousness:

He fumbled his way up the stairs, mumbling incoherent prayers and practical demands. Threefold, dear Lord, with us! Must get a lamp fixed up in that corner! The Lord is my shepherd, I shall not want! But however many paraffin lamps he acquired, he was constantly finding unlit corners in the house. Supposing Anna-Stava in her long skirts tripped on this dark corner of the stairs, and he had bought nothing for Anna-Stava! But perhaps there was a certain dignity in arriving empty-handed on an evening like this! Without merit! Trusting in the grace alone! Dear Lord, I don't know if I'm praying or blaspheming.<sup>7</sup>

In Didrik's thoughts the first line of Psalm 23 as well as the initial line of a hymn by Luther flow up: *Gud trefaldig, stå oss bi*, in English *God the Father, be our stay* (*Gott der Vater wohn uns bei*). The passage displays how even this not especially pious man has integrated the language of religion in his thoughts.

This hymn was well known to people at the time of which Sara Lidman tells. It has a strong position in the church tradition. It was sung in the Middle Ages at processions through the fields the days before Ascension Day in the prayers for a good harvest. After the reformation, at the same time of the year, it was sung by young people walking to the church where the service was to be held, and after which they were free to amuse themselves. According to the Church Manual of 1599 and 1693 this hymn was to be sung before *Our Father* at High Mass. In the Church Manual of 1942 it was included in the confirmation

---

<sup>7</sup> S. Lidman, *Noboth's stone*. Translated by J. Tate. Norwich 1989, pp. 55-56.



service. However, this hymn will hardly be recognised by the reader of the novel, as it is very seldom used at services nowadays. As Sara Lidman has not marked her quotation in any typographical way to draw attention to it, it is obvious that the translator of the novel into English has not identified the hymn but has translated the line literally, not using the English translation of Luther's hymn. She writes: "Threefold, dear Lord, with us" instead of "God the Father, be our stay".

A hymn quotation or allusion can have many functions. Even if the hymn is only being played it can emphasise the existential problems of the novel, as I will demonstrate with a passage from a novel by Torgny Lindgren. He grew up in Norsjö (b. 1938), a village in Västerbotten, not far from Missenträsk, where Sara Lidman was raised. His family was pious. The men, his two grandfathers and his father, had a dark image of God who judges people by their actions, while God's grace was perceived by the women. This is mirrored in Torgny Lindgren's novels where we find both sides of God.

Lindgren, as also Sara Lidman, has achieved international status as a writer by relying on oral, regional tales in the universal investigations into the human condition.<sup>8</sup> His language is coloured by quotations from the Bible and he deals with existential themes. In his last novel, *Dorées Bibel* (2005) the most famous illustration of the Bible has captured the mind of the illiterate, autistic protagonist. Lindgren's most appreciated novels take place near a mythic realm of good and evil, bringing to mind such authors as Sören Kierkegaard. Many of Lindgren's novels can be read as allegories about good and evil, order and disorder, abuse of power versus helplessness and destitution. Characteristic of Lindgren is also a multiple irony that is open to different interpretations.

Lindgren uses only fifteen quotations from hymns, apart from three quotations from spiritual songs, in his short stories and novels (1965-2005). The quotations are not intertwined in the language of the characters as in Sara Lidman's novels. Instead, the hymns and songs are played or sung. In the novel *Ormens väg på hälleberget*, (1982) translated as *The Way of the Serpent* (1990) the narrator, the protagonist Jani, is sitting as a Job figure after an apocalyptic avalanche, which has wiped out his family as well as the evil landlord. He is ruminating on the so-called theodice problem. Is God good and powerless, or is he evil and mighty? Why did he not help Jani's family who had to repay a debt for two generations to a hypocritical, satanic landlord? But who else will help them? Throughout the whole novel a rhetorical question is repeated: "Lord, to whom shall we go?" (Cf John 6:68). The debt to the landlord/serpent has to be paid with sexual services by the young women of the family. I will quote a passage relating the first time the debt is demanded of the young daughter of the poor family, Jani's mother Tea. Jani is relating these experiences in an ingenious, laconic, thoughtful way, which makes the absolutely hopeless, humiliating,

<sup>8</sup> E. de Noma, "Torgny Lindgren", *Dictionary of Literary Biography*. Vol. 257. *Twentieth-century Swedish writers after world war II*. Ed. Ann-Charlotte Gavel Adams. Boston/London 2002, p. 214.

devastating situation apparent to the reader and reveals the irony of the author at the same time.

If there was ever a time when you, Lord, should have intervened, it was then, that was the right moment for your providence, but nothing happened, nothing in particular. Grandmother prayed silently so hard that her whole face wrinkled up, and mother grabbed her hymnbook and held it to her belly as if to protect herself. But Ol Karsa sat down on the wood-bin and said:

“Won’t you play for me, Thea?”

And that wasn’t much to ask; music is a sort of comfort, and while you are playing it’s as if you’re given a respite from other things. She played hymns and pieces from *Songs of the Lamb* and he seemed to enjoy listening to them. He shut his eyes and waggled his shoes up and down – the farmer here have always been partial to music – and for a while grandmother he would be content with this and fall asleep.

But in the middle of “Out of the depths I have cried, O Lord. Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to the voice of my supplications,” he roused himself, got up, stepped across to mother and pushed in all the stops so that the harmonium suddenly fell silent, and he told grandmother to take the little boy, poor thing, and go outside, for now he was going to settle this matter of the rent and it would be quite enough if he just had Thea to settle the business with.<sup>9</sup>

The hymn *Out of the Depths I cry to you: O Father hear me calling* is not sung, only played, but we can be certain that the text of the chorale was known to the listeners in the story. At that time Swedish people had to learn many hymns by heart in their preparation for confirmation. Furthermore, most people were churchgoers and everybody had to attend services several times each year. The words of the hymn reflect young Tea’s anxiety. Her prayer is not answered, but she is comforted.

This unusual, cruel payment including the playing of music continues in the next generation of both families. The women have to endure this or the family will starve and lose its home. They suffer but their souls are not shattered. Both Tea and her daughter Eva recover their strength through music. As well as the other hymns in the novel, the hymn quoted above has an existential function for the women in the novel.

Like the translator of Sara Lidman’s novel *Naboth’s Stone*, the translator of Liedgren’s novel has not recognised the Lutheran hymn *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, even though Tea is portrayed playing hymns. Probably, most Swedish readers will also miss it. Luther’s text is an adaptation of Psalm 130, with which the translator has replaced the English translation of the hymn. He wrote “Out of the depths I have cried, O Lord, hear my voice: let thine ears be attentive to

---

<sup>9</sup> T. Lindgren, *The Way of the Serpent*. Translated by T. Geddes. London 1990, pp. 16-17.

the voice of my supplication" instead of the first lines of the hymn "Out of the depths I cry to you: O Father, hear me calling. Incline your ear to my distress".

In accounts of funerals, singing of the hymn *A mighty fortress is our God* is mentioned in biographies and reports in newspapers as well as in fiction. If people know a hymn by Luther at all today it is "A mighty fortress" and for this reason it is useful in parodies. The best one is written by Tage Danielsson, an entertainer, film director and satirical author of great artistic and literary merits, commenting on cultural and political life in Sweden. He used the literary tradition in his revues and parodies. His poem *Psalm inför slaget i Båstad 1975* (Hymn Before the Battle of Båstad) is a contribution to the discussion about the problem of the relationship between sports and politics. This international tennis tournament, in which players from Chile were to take part, had been preceded by many and prolonged negotiations. The Swedish government had tried to prevent the game because of the strong opinion in Sweden condemning the infringement of human rights in Chile, where the junta had overthrown the socialist president Allende in 1973. Before the game, the socialist youth organisation arranged a procession of demonstrators to Båstad. Many were of the opinion that sports and politics could not be separated. Consequently, the game should be cancelled.

In his poem, Danielsson is playing on the name of the Swedish tennis star, Björn Borg; Borg means fortress, in German Burg. Danielsson is inverting the hymn phrase: Instead of "Vår Gud är oss en väldig Borg" (Our God is a mighty fortress) he writes "Vår Borg är oss en väldig gud" (Our fortress is a mighty god). The first stanza comes very close to Luther's hymn. (I cannot use the English translation from the *Lutheran Book of Worship*, because Danielsson is building his parody on the Swedish translation of the hymn.)

Our <i>Borg</i> (fortress) is for us a mighty <i>god</i>	Vår <i>Borg</i> är oss en väldig <i>Gud</i>
He is our weapon secure.	Han är vårt vapen trygga.
On him, <i>in the white vestment</i>	På honom, <i>i den vita skrud,</i>
We wish to build our hope.	Vårt hopp vi vilja bygga.
The prince of darkness is descending	Mörkrets furste stiger ned
<i>And wants to be with us.</i>	<i>Och vill vara med.</i>
He is surely arming	Han rustar sig förvisst
With dread craft and might.	Med våld och argan list.
Still, we do not fear.	Likväl vi oss ej frukta.

Danielsson has kept most of the text from Luther's first stanza; only the words in italics are new. In the following three stanzas, the only words of Luther's hymn are "the prince of darkness" and the last line "Still, we do not fear." It is all about the oppression and sufferings of the people in Chile. "The prince of darkness" alludes to the military regime in Chile, which wants to make contact with other countries via sports and by this means attain approval. Björn Borg, "in the white vestment" stands against "the prince of darkness". The word "vestment" as well as "the catechism of the white sports" in the third stanza (not quoted here) stresses the religious sphere of the parody. With his ironic

parody Danielsson shows that he is of the same opinion as the demonstrators; in a democracy we should not arrange a tennis tournament with players from a dictatorship. Sports and politics cannot be separated.

Danielsson's reason for choosing Luther's hymn for his parody is of course the possibility to play on the name Borg. Another reason is that this hymn by Luther has in the past often been used as a battle hymn, often interpreted in a nationalistic way: God is on our side. Last but not least, the hymn belonged to the common repertoire of songs in 1975. Nowadays, young people will miss the point of the parody.

## Conclusion

Luther's hymns do not belong to the most common intertexts in the texts investigated. More often hymns and spiritual songs from the 19<sup>th</sup> century are referred to. An exception is "A mighty fortress is our God". It is the most quoted hymn by Luther in all examined communicative and literary genres through the ages. Another five hymns by Luther occur once in the investigated texts, namely "From heav'n above to earth I come" (Vom Himmel hoch), "Christ Jesus lay in death's strong bands" (Christ lag in Todesbanden), "Lord keep us steadfast in your word" (Enthalt uns, Herr, bei deinem Wort), "Out of the depth I cry to You" (Aus tiefer Not schrei ich zu dir), and "God the Father be our stay" (Gott, der Vater, steh uns bei). It was not unexpected that the hymn "A mighty fortress is our God" is the most quoted. It has been taught at school and at church, it has been sung at church and at regimental prayers. It is the only hymn by Luther I have discovered in lyrics, and the only one I have found on the web (Google).

Hymns occur in different situations. A hymn can be integrated in a religious rite, e.g. a service or a funeral, it can be sung collectively at work, or it can be chosen privately by a character in fiction and there can have a deep existential function. The hymns are used with different techniques, in prose mentioned as being sung or played, or interwoven into someone's stream of consciousness. Hymns can be used in parodies with a political purpose. In lyrics, famous phrases are quoted, adapted, or converted.

Literary references affirm a cultural fellowship and fortify the pact between the author and the reader. Luther's hymns still belong to our literary tradition and to the intertextual repertoire of authors, but they are no longer a part of the fund of general knowledge common to Swedes today, with the exception of *A mighty fortress is our God*. From a general point of view, it can be noted that hymns are less quoted in literature towards the end of the 20<sup>th</sup> century than before, while the Bible is still often used as a source of quotations.

Smári 'Olason

## The Transformation of Reformational Hymns in Icelandic Oral Tradition

According to the Icelandic sagas, which were written in the 13<sup>th</sup> century, the first settlers are believed to have arrived in 874 AD. Initially Iceland was an independent nation but in 1262 it submitted to the Norwegian king. Later it came under Danish domination and did not gain independence until 1944.

The first attempts toward reformation in Iceland were by order of the Danish king in 1540, although this was not accomplished until 1550. From the start of the reformation the language of the church appears to have been Icelandic and Gudbrandur Thorlaksson (1541/42-1627), bishop of Holar, began printing and publishing in 1575. One of his most significant accomplishments was the publication of the Bible, both the Old and New Testaments, in Icelandic in 1584. It has been surmised that the translation of the Bible and the use of the vernacular in the church played a major role in preserving Icelandic from comparable changes to those that took place in Scandinavia, where the language of the church was Danish.

In 1589 a *Hymnal* with musical notation, *Holabok*, was published in Icelandic, to a certain extent based on the *Hymnal* by Hans Thömmisøn which was published in Denmark in 1586. Most of the hymns were translations but some were original compositions in Icelandic. The score in the first edition of the *Hymnal* 1589 is quite poor, with only the first line printed as a kind of prompt for the song. The second edition of the *Hymnal* was published in 1619, this time with a better score, but subsequently the *Hymnals* were only published as textbooks.

In 1594 Bishop Gudbrandur also published in Icelandic *The Graduale*. A *proper common church missal* (and hymnal) or *Grallari*, as the book was usually called. It was mostly based on Niels Jespersøn's *Graduale* which was published in Denmark in 1573. The publication of *Graduale* was a watershed and one of the cornerstones of the reformation in Iceland. *Graduale* was reprinted three times in Gudbrandur's lifetime, in 1594, 1607 and 1623. Printed sources and numerous manuscripts were mostly copied directly from the original books, i.e. the *Hymnals* 1589 and 1619 and the first two editions of *Graduale* 1594 and 1607. *Graduale* was published almost unchanged a total of 19 times, the last edition in 1779. The musical notation of the hymns in this book was in most instances Hufnagelschrift or hoof nail notation.

Only two reprints of the *Graduale* were made in Denmark, the second in 1637; after that, the church hymnals were published with a different style. The development in Iceland was completely different. Jespersøn's *Graduale* was current for 125 years in Denmark while the *Graduale* remained definitive in Iceland for almost 300 years.

*Graduale* was more important than the *Hymnal* and soon became the most used book of songs in Iceland, both in church and in homes. Almost no changes were made to the selection of *hymns* sung in church from the 17<sup>th</sup> century until well into the 19<sup>th</sup> century.

No instruments were available to play the tunes as they had been printed, nor were there any trained musicians to pronounce how they should sound. Therefore, melodies were influenced by existing music in Iceland and were transformed. The outlines of the tunes were sung much the same as they had been written down, but the modes were changed, their rhythm changed and embellishments were added, although these were more individualistic and could vary even within the same household.

### **Hallgrímur Petursson (1614-74)**

Hallgrímur Petursson is one of Iceland's foremost poets and his best known devotional verse was *The Hymns of the Passion* which he is believed to have written in 1656-59 when he was pastor at Saurbær on Hvalfjardarströnd. *The Hymns of the Passion* have been one of the main works of religious poetry in Iceland since the 17<sup>th</sup> century and are still highly respected today. This is best shown by the fact that no other book has been published as often in Iceland – in more than 80 editions. The first edition was published in 1666. An original manuscript in Hallgrímur's own hand still exists.

*The Hymns of the Passion* are a lyrical account of Jesus Christ's martyrdom, i.e. the sequence of events from Jesus' Last Supper with his disciples on Maundy Thursday evening through the evening of Good Friday after his death on the cross.

*The Hymns of the Passion* are the pinnacle of the evolution that began with the hymns of the Reformation. For these 50 hymns Hallgrímur cites 34 tunes which can be traced to the *Hymnals* and the *Graduale*, as well as three references to other songs. Some of the hymns – as many as four – refer to the same tune.

The metre of *The Hymns of the Passion* is based on syllabic count rather than on the syllabic stress which characterized European verse of the same period. Syllabic music is therefore completely unsuitable for *The Hymns of the Passion*.

Neither Hallgrímur's hymns nor those of other hymnists of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries were incorporated into the church *Hymnals* or *Graduale*, which remained almost entirely unchanged from the end of the 16<sup>th</sup> century until 1801.

The Scriptures were read aloud in every home in Iceland from the start of winter until Whitsuntide, and were one of the principle features of religious practice until the end of the 19<sup>th</sup> century, but this custom seems to have completely ceased between 1920 and 1930. Hymns were sung before and after the readings and at Lent Hallgrímur Pétursson's *Hymns of the Passion* were sung, one hymn for each day for 50 days in all. At other times of the year individual verses were sung, or several verses together. It was not uncommon for people

to know all of *The Hymns of the Passion* by heart, which was quite a feat. Each hymn can be anywhere from 8 verses to 29 verses, making a total of 817 verses.

### **The decline of the melodies in the 19<sup>th</sup> century**

In 1801 a new *Hymnal* was published by Magnus Stephensen (1762-1833). Strongly inclined towards singing and music from an early age, as a law student in Copenhagen from 1781-88 Stephensen received instruction in music theory and other basic principles of music and learned the flute. When he lived in Copenhagen from 1799-1800 he took lessons in the organ and imported the first pipe organ known with absolute certainty to have been sent to Iceland, a 5 ½ voice positive.

The *Hymnal* 1801 contains a total of 330 hymns of which about 230 are new compositions and 100 are old, some of them rearranged. In edition C, which was also published in 1801, Stephensen printed an appendix containing an index with the beginning of 100 melodies to the hymns with alphabetical notation. These melodies were similar to the melodies sung to hymns in central Europe at that time.

In 1840 an organ was purchased for Reykjavík Cathedral and a young man Petur Gudjonsson (1812-1877) was appointed as organist. When studying education at Jonstrup seminar in Zealand from 1837-40 Gudjonsson had studied music as a secondary subject. Soon Gudjonsson began working on an Icelandic *hymnbook* that was published in 1861, in which the tunes were adapted to the prevailing tradition in Europe at that time, and he led a calculated campaign to eradicate the existing Icelandic song tradition.

The new form of music that Gudjonsson introduced was sharply criticized and he was accused of importing “new songs”, although he always considered that he was only trying to revive the old tradition and that the Icelanders had corrupted the melodies so much in the course of the centuries that such a restoration was necessary.

### **Transcriptions and recordings**

One principle reason that the “old melodies” were forgotten in the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries was that they were difficult to arrange and play on the organs or harmoniums that were filling Icelandic churches after 1870 and later, at people’s homes as well. The “old melodies” had become rarities by the end of the 19<sup>th</sup> century, so people began to write them down, in the manner they had been sung, a. o. by Rev. Bjarni Thorsteinsson (1861-1938), who published his book *Islenszk thjodlog* (“Icelandic Folksongs”) in several volumes in Copenhagen in 1906-09, after collecting folk songs and information about the Icelandic music tradition for almost 25 years.

From 1903 to 1912 Jon Pálsson (1865-1946), chief cashier and organist, made sound recordings on wax cylinders at his own expense, featuring a variety of

material from folklore and popular culture. The elderly precentor Gudmundur Ingimundarson (1827-1913) visited Reykjavik several times to sing hymns for him. The composer Jon Leifs (1899-1968), also made several sound recordings on wax cylinders in the 1920s and 1930s a.o. some hymns.

In 1962-74, the Icelandic National Radio and the Arni Magnusson Institute organized the systematic recording of popular cultural material all over Iceland and a number of private recordings were also made. For the most part these comprised narratives and information about old traditions, but both ballads and hymns are also included. It was discovered that the "old melodies" for Hallgrimur Petursson's *Hymns of the Passion* had survived longest of the old traditional hymns and people who knew them were still alive, mostly old people who had been born before the turn of the century. Their knowledge varied enormously from most of the hymns to only remembering a single one.

### **My research**

My research into these old traditional hymn melodies has been a.o. to write down all the different types of folk tunes people have been singing to the hymns. I have compared them to each other and also to their origin. In that way I can describe the transformations these old melodies have gone through in more than 300 years. My main results are as follows:

1. Almost every single melody is based on a known melody in the *Hymnals* 1589 and 1619 and the *Graduale* editions.
2. The modes of the melodies have changed. In the *Hymnals* 1589 and 1619 and the *Graduale* editions they are most often in church modes, most common in the dorian mode. The melodies have transformed to the lydian mode, major or others, even the locritian mode.
3. The original line sometimes changes. By thorough comparisons I have tried to judge these alterations according to explainable changes or to determine whether these alterations are independent changes, making new lines.
4. The melodies of the folk tunes are often embellished with passages, for example, connecting a third or shift tones. I count the numbers of notes in the original melody and in the folk tunes and by dividing these numbers I find out the ratio of these additional notes.
5. Most of these folk tunes are sung in a very similar way throughout the whole country. Basically, they have changed in the same way but each performer seems to have his/hers own way of embellishment, so they can vary considerably from one singer to another.



### Example

As an example I present here the comparison of three of the “old melodies” to Hallgrímur Petursson’s *Hymns of the Passion* as they were sung and their origin in the old songbooks.

Hymn of the Passion no. 2, 3, 22, og 45    Example 1  
Mel.: Vater unser im Himmelreich

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. Various ornaments and fingerings are indicated by numbers and ratios in boxes below the notes:

- System 1: Ornaments 1. (1:4) and 2. (1:5)
- System 2: Ornament 3. (2:3) and 3. (2:7)
- System 3: Ornaments 2. (3:2-3), 4. (3:4), 4. (3:5), and 5. (3:6)
- System 4: Ornaments 3. (4:6) and 3. (4:7)
- System 5: No ornaments
- System 6: No ornaments

*Hymns of the Passion* no. 2, 3, 22 and 45  
Melody: *Fadir vor sem a himnum ert*  
Origin: *Vater unser im Himmelreich*, Z 2561

*Hymnal* 1619 p. 90  
*Gradale* from the 6<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> edition

Singer: Halla Loftsdottir, born 1886

Recording: Hallfredur Orn Eiriksson 1969

Original melody: d-dorian (si/sa)

Folk tune: D-Lydian

In this folk tune there are some changes in the original line of the melody. In the first stanza the line changes from  $5^{\wedge} 5^{\wedge} 3^{\wedge} \underline{4^{\wedge}} \underline{5^{\wedge}} 3^{\wedge} 2^{\wedge} 1^{\wedge}$  to  $5^{\wedge} 5^{\wedge} 3^{\wedge} \underline{5^{\wedge}} \underline{4^{\wedge}} 3^{\wedge} 2^{\wedge} 1^{\wedge}$ , actually 1:4 and 1:5 change positions which makes a direct line from  $1:4 = 5^{\wedge}$  to  $1:8 = 1^{\wedge}$ . The main note of 1:4 in the folk tune is a second above the original, in 1:5 the main note (*gis/G sharp*) is a second below the original.

In 2:3 there are changes in the original line:  $5^{\wedge} 5^{\wedge} \underline{4^{\wedge}} 7^{\wedge} 5^{\wedge}$  becomes  $5^{\wedge} 5^{\wedge} \underline{6^{\wedge}} 7^{\wedge} 5^{\wedge}$ , a passage from  $2:2=5^{\wedge}$  to  $2:4=7^{\wedge}$ .

In the second part of the same line there is an alteration in 2:7:  $3^{\wedge} \underline{4^{\wedge}} 5^{\wedge}$  which becomes  $3^{\wedge} \underline{6^{\wedge}} 5^{\wedge}$ , a third above the original line.

The biggest changes are in the 3. line. 3:2-3 are a second below, the main note in 3:4 is a third below and 3:5 is a third below the second note in the origin. There is a new line, instead of:

$5^{\wedge} \underline{7^{\wedge}} \underline{8^{\wedge}} 3^{\wedge} \underline{8^{\wedge}}$  it becomes  $5^{\wedge} \underline{6^{\wedge}} \underline{7^{\wedge}} \underline{8^{\wedge}} \underline{6^{\wedge}}$ . In 3:6 the main song note is a fourth below and the line changes:  $\underline{1^{\wedge}} \underline{7^{\wedge}} 1^{\wedge}$  and becomes  $\underline{5^{\wedge}} \underline{6^{\wedge}} 7^{\wedge} 1^{\wedge}$ .

In 4:6 and actually also in 4:7 the main song notes are a third above the origin. New line:  $8^{\wedge} 2^{\wedge} 8^{\wedge} 7^{\wedge} 6^{\wedge} \underline{5^{\wedge}} \underline{4^{\wedge}} 5^{\wedge}$  becomes  $8^{\wedge} 2^{\wedge} 8^{\wedge} 7^{\wedge} 6^{\wedge} \underline{7^{\wedge}} \underline{6^{\wedge}} 5^{\wedge}$ .

The changes are divided as follows:

1. A second above: 1
2. A second below: 3
3. A third above: 4
4. A third below: 2
5. A fourth below: 1

Number of tones:

Original melody: 6: 8 8 (9) 8 8 8 = 49

Folk tune: 6: 14 13 10 12 12 11 = 73

Ratio:  $73/49 = 1,49$

## Hymn of the Passion no. 27/40

Example 2

Mel.: Gott heiliger Schöpfer aller Stern

From: Conditor Alme siterum

Hymns of the Passion no. 27 and 40

Melody: Skapari stjarna, herra hreinn

Origin: Gott heiliger Schöpfer aller Stern, Z 339

From: Conditor Alme siterum

Hymnals 1589 and 1619 p. 3

Graduale from the 2nd to the 19th edition

Singer: Steinunn Gudmundsdottir, born 1888

Recording: Hallfredur Orn Eiriksson 1964

Original melody: a-hypophrygian, metre 6/4

Folk tune: A-Major (6<sup>^</sup> to 4<sup>^</sup>)

There are no alterations in the uneven rhythm of the origin which is very rare.

This folk tune is one of the few “old melodies” that survived the new church music in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. Around 1900 the organist and collector Jon Pálsson taught his nephew, Páll Isólfsson, this tune. Isólfsson studied in Leipzig and he became organist at the Reykjavík Cathedral and one of the main pillars of music life in Iceland. Isólfsson arranged this melody making some alterations to it, especially in the third stanza. It was printed in the *Choral Book* 1936 no. 141b and the *Hymnal* 1972 no. 41. It is still one of the favorite hymn tunes in Iceland today. Almost everyone who sang this melody in the recordings is strongly affected by Isólfsson’s version. Only people in the South-Eastern part of Iceland sang this tune the way they had learned it as children. Still, the influences of Isólfsson’s tune are always near.

In 1:2-3 the folk tune is a third above the original. In 2:2-3 these two notes alter, 2:2 is a third below and 2:3 is a third above.

In the 4<sup>th</sup> line 4:3 from the original is already as a passage in 4:2 in the folk tune, analog to the movements in 1:2 and 2:2, so 4:3 is here an anticipation of 4:4.

The changes are divided as follows:

1. A second above: 1
2. A second below: 0
3. A third above: 1
4. A third below: 1

Number of tones:

Original melody: 4: 8 8 8 8 = 32

Folk tune: 4: 11 9 13 12 = 45

Ratio:  $45/32 = 1,4$

Hymn of the Passion no. 50 Example 3  
 Mel.: Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein

*Hymn of the Passion* no. 50

Melody: No indication

Origin: Based on *Ich weiss mir ein Röslein hübsch und fein* Z 1678

*Hymnal* 1619

Singer: Rev. Sigmar Torfason, born 1918

The first transcription of Sigmar Torfason's folk tune was made in 1944. It was printed in the *Hymnal* 1972. In 1992 Torfason recorded his own singing himself and in the *Hymnal* 1997 this folk tune was printed again with slight alterations.

Mode: This melody is in g-hypodorian mode in foreign sources but in the *Hymnal* 1619 there is no b as a sign so here it is written in G-hypomixolydian mode. The folk tune is in G-hypolydian mode.

Prior to Hallgrímur Petursson's *Hymn of the Passion* no. 50 there was no hymn in the Icelandic language with the same structure, 5: 8 8 8 4 8, so in his manuscript there is no indication of which melody should be sung to that hymn. It seems that very early on the people adapted the melody of *Hymns of the Passion* no. 29 and 42, *Eins og sitt barn* to hymn no. 50. This hymn tune is based on the German hymn *Ich weiss mir ein Röslein hübsch und fein*. Its structure is 5: 8 7 8 4 7. The 2nd stanza and the 5th stanza of the hymn no. 50 have one additional syllable. In the 4th edition of *The Hymns of the Passion* from 1690 this tune is printed with these alterations by splitting in two the second last tones in 2nd and 5th stanzas.

In the first stanza 1:5 is a second below the tone in the original hymn. This tone *a* is a passage between the second tone in 1:4 and the first tone in 1:6.

In 2:1 the folk tune is a second below the original tone. In 2:7 the folk tune is a third above the additional original tone.

In 3:1 the folk melody is a third below and the main tone in 3:3 is a third above. In 5:1 it is a second below and in 5:3 a second above. In 2:7 the folk tune is a third above the additional original tone.

The changes are divided as follows:

1. A second above: 1
2. A second below: 3
3. A third above: 3
4. A third below: 1

Number of tones:

Original melody: 5: (9) (8) 8 4 (8) = 37

Folk tune: 5: 13 12 11 7 11 = 54

Ratio:  $54/37 = 1,46$

My main goal with this research has been to awaken this old heritage and to bring these old and often forgotten folk tunes to life again. In the 20<sup>th</sup> century, people began reading *The Hymns of the Passion* instead of singing them, mainly because the "new songs" did not fit to the metre of the poetry at all. I have already arranged some of these melodies for choir and for solo with organ accompaniment in a way I believe is true to the origin of the modes. May these hymns be sung again by the people with their "old melodies". Hymns are to sing, not to read.

Irene Bergheim

## “Singing Prayers – prayed Songs”

### A presentation of restored office hours for the church year in Norway

In this short presentation I would like to tell you about the restoration and practising of office hours (*officium*) that is going on in Norway. My goal is to inform you about the work, which I have been involved in for many years, and to bring you some arguments for the importance of these special services, the office hours, transformed from Latin into different languages.

First some word definitions: I use the term “office hours” or “office” for the Latin *officium*, the group of services through the day and night from the Middle Ages. Other English terms for these services are “Divine Office”, “Daily Hours”, or “Canonical Hours”.

The chanting of biblical psalms forms the central part of the office hours, and during a weekly round of the office in the middle ages all the 150 psalms would be sung (if uninterrupted by feasts of any kind). (Hiley 1995 p. 21) The biblical psalms were the very first Hymn Book for the Christians, and in our time we sing many hymns that are derived from the psalms in the Bible. The biblical psalms are the basic hymn repertory for all Christian churches in all countries – a common Hymn Book in our mother tongue.

For many years I have been working with this old tradition – the office hours – in Nidaros cathedral in Trondheim, Norway. This church belongs to the church of Norway, (in fact the main church in Norway), which is a Lutheran church. There is a long tradition for office hours in this church, in the Middle Ages of course, but also in our time. Since the early 1970s there has been weekly office hours in the cathedral, either compline (*completorium*) or evening prayer (*vesper*) on a weekday. These office hours are official services open to everybody, and the music is what usually is called Gregorian chant – plainsong/ plainchant –, and the language is Norwegian.

Gregorian chant has been translated into other languages in European churches since the first part of the 20th century. Antiphonaries have been worked out both in Germany (*Antiphonale zum Stundengebet*, with a new edition in 2005), in Denmark (*Det Danske Antifonale I-II*) and in Sweden (*Den Svenska Tidegården*). Until now no complete vernacular antiphonary with both text and music has existed in Norway. The new Nidaros liturgies are the first since a Sunday compline about 60 years ago.

To transform Latin songs from the Middle Ages into other languages is of course complicated. The Gregorian chant belongs to – and has its identity in – the Christian service, and there was a very close relation between the Latin text and the music in the medieval time. The plainsong has developed parallel with

the Christian liturgy. Gregorian chant has been called *musica orans* – prayed music or musically unfolded prayer. Latin plainsong *is* liturgy in its nature, and the music can never be separated from the text without losing something important. The Latin language, however, is a problem for the Norwegian Christian congregation to day, and traditionally the recreation and restoration of the old office hours is closely connected to the use of the original music. The translations of Latin songs into different mother tongues may rather be called transformations than translations, or perhaps even new compositions inspired from original Latin Gregorian chant. In fact the vernacular office hours can work well, and that is the reason to why we continue with such work in many countries.

The Gregorian chant has at least three qualities that make the music fit very well for congregational singing: It is monophonic (one part singing), it has repeating patterns, which make it easier to join in the singing, and finally it does not need any choir or choir conductor, but just a leader of the singing to start out. (I prefer the term “leader of the singing” instead of “soloist”. “Soloist” is to me a term more for the concert hall, where somebody is singing to a listening audience. In the service there is no audience, but just participants.)

Everybody know that even a monophonic song may be difficult to sing, and of course many of the rich melismatic Latin songs, for example the great responds (*responsoria prolixa*) are too complicated to leave in the hands of the congregation. It is, however, possible to choose melodies with minimal melismatic phrases and still have the character of the old medieval music. For the responds many of the short responds (*responsoria brevia*) functions well.

To day materials from the old office hours are used in different ways, and sometimes songs from the office is put into liturgical settings from our own time, or even mixed up with songs from other office hours, for example by placing a chant (*cantica*) from the evening prayer (*vesper*) in the compline (*completorium*). Some do it because a liturgical mixture is wanted, while other lack historical and liturgical knowledge. In our liturgies for the office hours in Trondheim, the intention has been to recreate the different Hours with references to historical facts, although we know that so called “historical facts” also varied from time to time and place to place during the middle ages.

I will give you some examples from our *vesper* in Nidaros cathedral in Trondheim. This is a service that is celebrated once a week all through the year, every Friday (except Good Friday) in the Chapter House in the cathedral. After the opening words, *In the name of the Father and the Son and the Holy Spirit*, we sing the introduction that ends with the doxology: *O God make speed to save us. O Lord make haste to help us. Glory to the Father and to the Son and to the Holy Spirit; as it was in the beginning is now and shall be for ever. Amen.*



Example 1: The introduction of the Nidaros vespers:

The image shows a musical score titled "Innledning" (Introduction). It consists of three staves of square notation on four-line staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Gud, kom meg til redning. A Herre, skynd deg til min frelse." The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "Ære være Faderen og Sønnen og Den Hellige Ånd, nå og alltid og i". The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "all evighet. Amen. Hal-le-lu-ja." The notation uses square notes on a four-line staff, with vertical lines indicating the rhythm.

We use the square notation on four note-lines, the notation that now is used for plainsong in most countries. It is interesting to recognize that this notation may be a bit confusing to musicians who are used to traditional keys and five note-lines, while it functions very well for people without note-knowledge. The square notation has its advantage in visualizing the motion of the melody, and I think that is the reason to why many not-musicians prefer it.

However, the purpose of all music notation is to be a help in the beginning, and later on to remind you of the music. In the plainsong we have another central help for the melodies: The leader of the singing. The leader has at least three important tasks: Firstly to start out with the right chant (the right part of the liturgy), secondly to find the pitch which is convenient for the congregation, and thirdly to sing the right melody in a suitable tempo and with well articulated text.

The leader of the singing has a responsibility for the whole service, and because the bulk of the office hours – especially vespers – are to be sung, she or he is a very central person. She or he should be a model for the congregation, when it comes to tempo as well as song style for *musica orans*.

After the introduction the chanting begins, and we have three psalms in our *vesper*. Since this is a liturgy for people that don't sing office hours several times a day, and even not every day, we have different chants during the church year. And not even the psalms, but also the responds (*responsoria*) and the hymns are alternating. It is however important not to make the church year liturgies *too* different. The continuity is necessary for the congregation, and therefore we decided to let just three songs change for the different parts of the church year: The first psalm, the respond and the hymn shall characterize the ecclesiastical time, and the rest of the songs are the same throughout the year. But, of course the lessons, the prayers and the parts that we do not sing, may change weekly.

The biblical psalms are the very central part of the office. The psalms deal with all different feelings and situations for human beings. During the church year the congregation in Nidaros will participate in seven different psalms in our *vesper* – psalms that give expression to despair, hope, comfort, remission of sins, expectation and great joy. Psalm 51 is the characteristic psalm for the Lent, and the text of the antiphone is a cry for mercy, *Lord, have mercy upon me!* The antiphone is here repeated during the psalm as a refrain. (The beginning of Psalm 51: *Be merciful to me, O God, because of your constant love.* )

Example 2: The beginning of Psalm 51:

**Salme 51**

Ant  
II



V ær meg nå-dig, A Gud, vær meg nå-dig!



I Vær meg nådig, Gud, i din / trofasthet, \*  
slett ut mine overtredelser i din store / barmhjertighet.

II Gjør meg ren og fri for / skyld, \*  
og rens meg / for min synd!

I For mine overtredelser / kjenner jeg, \*  
min synd står all/tid for meg.

II Mot deg alene har jeg / syndet, \*  
det som er ondt i dine øyne, / har jeg gjort.



A Vær meg nå-dig, Gud, vær meg nå-dig!

I Så får du rett når du / taler, \*  
og står der ren når du / feller dom.

II Ja, jeg kom til verden med / skyld, \*  
med synd ble jeg til / i mors liv.

In our Nidaros-liturgies we practise both of the two traditional singing forms, the antiphonal (change between two groups) and the responsorial singing (change between the leader and the rest of the congregation). The changing has a very good effect: I join the singing, and then I listen to the other group singing, and then it is my chance to sing again. I experience the effect of energy through the changing, energy defined as “the strength and vitality required for sustained activity” – strength and vitality to go on singing and praying!

For Christmas time we use Psalm 96 as the characteristic chant, and here we use the responsorial way of changing. This responsorial singing makes it possible to use some more complicated songs. The leader of singing is given the complicated parts, and the congregation responds with shorter parts, often as refrains, for example *Halleluja* as in Psalm 96: *Sing a new song to the Lord! Sing to the Lord, all the world!*

Example 3: The beginning of Psalm 96:

**Salme 96**  
 Forsangeren synger versene, og alle svarer Halleluja, halleluja.

Svar  
 Re

**H** al-le-lu-ja, hal-le-lu-ja!

† \*  
 † \*

Syng en ny sang for Her/ren! †  
 Hele jorden, syng for / ham! \*  
 Syng for Herren, pris / hans navn! **A** Halleluja, halleluja!

Forkynn fra dag til dag hans frel/se! †  
 Fortell blant folkeslag om hans / herlighet, \*  
 blant alle folk om hans / under! **A** Halleluja, halleluja!

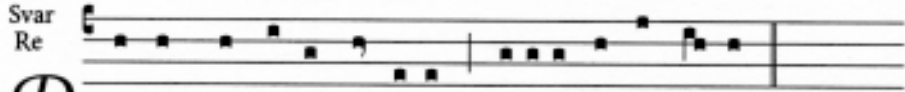
The notation in our office liturgies differs a little from the notation in traditional Latin antiphonaries. Our purpose has been to make everything quite clear to people without experience from Latin liturgical books. Therefore we have chosen to use Roman numerals for the changing antiphonal singing; the letter L for the leader of the singing and A (all together) where everybody shall join the singing. The diagonal in the chant texts shows the time for the ending formulas (*mediatio* and *finalis*) after the recitation tone, and the little melodic gesture used in three part stanzas (*flexa*) is marked with a cross under the note line. (See example 2 and 3, Psalm 51 and 96.) We have reduced the help signs to a minimum. A star (\*) is used for the little pause in the middle of the stanza in biblical psalms and now where else. Repeating melodic parts, for examples in the responds, are usually written out or, as in the next example, explained with the short message “Everybody repeat“ (A Gjenta svaret). For congregational use it is important to help people feel sure *when* and *what* to sing.

Responsorial singing is of course used in the responds. The responds are among the easiest songs to learn, because the congregation just repeat what the soloist sings. The text for our respond for the general time of the year is: *Your word, o Lord, will last forever; it is eternal in heaven. Your faithfulness endures through all the ages.*

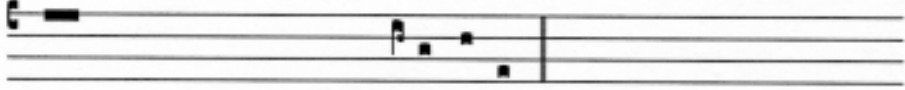
Example 4: The respond for the general time of the year:

**Responsorium**

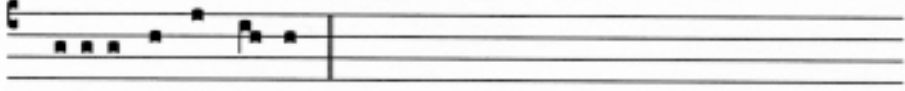
Svar  
Re



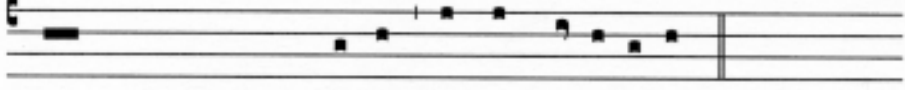
**D**itt ord står fast i himmelen, til evig tid, o Her-re. **A** Gjenta svaret



**L** Din troskap varer gjennom alle slekter.



**A** Til evig tid, o Her-re.



**L** Ære være Faderen og Sønnen og Den Hel-li-ge Ånd. **A** Gjenta svaret

There is a hymn in every office hour, and for the general time of the yearly cycle we use a Trinitarian hymn. Because this hymn has just three stanzas, all the congregation sing all stanzas without antiphonal singing. This plainsong melody in the 8th mode has some two-note melismas in every phrase, but it is not too complicated to the congregation. (The text: *O Holy Trinity*)

Example 5: The hymn for the general time of the year:

**Hymne**

8



**H**el-li-ge Tre-enighet, du lys som ei av nedgang vet,



**A** din sol er slukt, la i vårt sinn ditt guddomslys gå sa-lig inn!

**2** Din lov er årle oss i munn,  
og ydmyk bønn om aftenstund;  
igjennom tiden tung og trang  
deg priser, Gud, vår arme sang.

**3** Gud Fader evig ære skje,  
Guds Sønn som ville til oss se,  
Guds Ånd, vår trøst og salighet,  
lov, takk og pris i evighet!



**A** A-men.

The very last example shows some more melismatic phrases than usually in these congregational vespers. Easter time should be characterized by rejoicing and exultation, and we have marked this in the little final song before the blessing. In addition to the usual words, *Let us praise the Lord*, we add a twofold *Halleluja*, and the final *Halleluja* is quite melismatic. But as in the responds, also here the congregation repeat what the leader of the singing has just sung, and then it is possible with the five- and three-tone melismas.

Example 6: The closing of vesper for the Easter time:

**Avslutning**

**L** a oss prise Herren, halle-lu-ja, halle- lu- ja.

**A** Gud være lovet, halle-lu-ja, halle- lu- ja.

**L** La oss be om Herrens velsignelse.  
Vår Herre Jesu Kristi nåde, Guds kjærlighet og Den Hellige Ånds  
samfunn være med oss alle.

**A** Amen.

My intension with this presentation has been to strike a blow for the office hours for congregational use. We need regularity in our Christian lives, and the office hours are a help to regularity in our prayers and songs of praise. The plainsong is for the congregation, not only for the choir. The plainsong is primarily liturgical music intended for use in the service, not for the concert hall. The vernacular office hours may work well when they are arranged well. The following characteristics of Latin plainsong can also be experienced in transformations into other languages:

“Gregorian chant seems particularly suited as a vehicle for cultic life. It is rich in expression, while at the same time keeping a tight rein on passions. It has room for sentiment, but never falls into sentimentality. It is familiar with tears as well as joy, but never in an obtrusive manner. There is sincerity and dignity to it, and an atmosphere of elevated, quiet joy. As a style, its aim is not primarily to satisfy the subjective need for expression. It endeavours, rather, towards a stylistic content characterised by the superpersonal, and the promotion of community. It thus emerges as well adapted to the purpose of *communal adoration* of the Deity.” (Translated and quoted from Sundberg 1995, p. 7)

To sing and pray office hours are to stay in a living continuity with Christians, in many countries, for hundreds of years. The biblical psalms, the Psalter, never will go out of fashion, they are still meaningful to people to day.

The office hours can be celebrated of Christians from different confessions. They focus on ecumenical and basic Christian faith.

I will conclude with an old Latin proverb: *Qui cantat, bis orat!* (He/she who sings, pray twice!)

### Literature

- Bergheim, Irene / Abildsnes, Margot: *Tidebønner i Nidarosdomen* (Office Hours in the Nidaros cathedral), Trondheim 2003, 2004.
- Hiley, David: *Western Plainchant, a handbook*. Clarendon Press, Oxford 1995
- Sundberg, Ove Kr.: *Grgoriansk sang* (Gregorian Chant), Uni·pub, Compendium, Oslo 1995

**Vasile Grajdian**

## **The Research Concerning the Orality of the Traditional Orthodox Liturgical Chant in the South Transylvania**

### **Summary**

The Orthodox Church chant represents an important spiritual treasure in the Romanian musical culture, a mark of cultural identity and an original contribution to the universal culture and music.

In the orthodox parishes in Transylvania, in the last few centuries, the liturgical chant emerged as an original synthesis between the old Byzantine music tradition and the Romanian oral folk chant.

After Dimitrie Cunțanu published in Sibiu-1890 his first volume of Church Chants, some other experts (Timotei Popovici, Petru Gherman, Gheorghe Șoima) emphasized the necessity of a deep study on the oral variants of the orthodox chant in Transylvania.

The last four years, in a project subsidized by the Ministry of Research, Education and Youth, a team of specialists from the "Andrei Șaguna" Faculty of Theology of the Lucian Blaga University in Sibiu started to review, register, record, analyze and valorize in an as systematic way as possible (and with the help of modern, digital technology) the variety of chants in parishes belonging to the Archiepiscopate of Sibiu (South Transylvania).

The results of this investigation were presented in an Audio and Multimedia Archive (107 Multi-media CDs - with more as 3000 recorded chants, 100 videos, 300 digital-pictures, 100 Audio CDs, some DVDs), 4 books and 8 published studies.

\*

Romanians are 87 % Orthodox Christian, statistically speaking. A great part of their culture developed intertwined with the liturgical life of the Church, and represents an important treasure of the Romanian identity and an original contribution to the universal culture.

The Orthodox Church music, as monodic vocal chant, is an essential part of the Romanian liturgical culture. Throughout its history, while drawing on its Byzantine roots, the Romanian orthodox liturgical chant developed a great variety of original forms. Some influences were based on the historical regions of

the country (Moldavia, Walachia, Transylvania).<sup>1</sup> In the orthodox parishes of Transylvania, the orthodox church chant has a series of specific features: it developed as a synthesis between the Byzantine and the local (Romanian) folk chant.<sup>2</sup>

Because both the old Byzantine liturgical chant<sup>3</sup> and the Romanian folkloric chant are characterized by orality, it is possible to describe it as a synthesis of two oralities, the Byzantine and the Romanian folkloric, in the orthodox liturgical chant from Transylvania; in terms of tradition, it is a synthesis between the Byzantine oral tradition and the Romanian oral (folkloric) tradition.

Dimitrie Cuntan(u) was the first to transcribe some of the Transylvanian oral liturgical chants and to publish a volume of *Church Chants* (Sibiu, 1890)<sup>4</sup> – until today a reference for the orthodox liturgical chants from Transylvania. Later, in 1925, Timotei Popovici together with Candid Popa and Aurel Popovici (all church music teachers in Sibiu like D. Cuntan) tried to transcribe and to introduce some new oral variants of liturgical chants in the second edition of the book of Dimitrie Cuntan<sup>5</sup>. That edition didn't have a good reception in Transylvania and the next editions returned to the form of the first edition of D. Cuntan.<sup>6</sup>

Another musician from Sibiu, Petru Gherman, wrote in 1940 that it is necessary to study the church music (in Transylvania) “on the folkloristic way”<sup>7</sup>, because of its many different oral variants.

In the second half of the 20<sup>th</sup> century, under the communist régime, both the Church and the researchers in the field of folklore ignored the orality of the church chant, the Church authorities being interested by the uniformisation of

<sup>1</sup> Gh.Ciobanu, *Raportul dintre muzica liturgică românească și muzica bizantină* (*The relation between the Romanian and the Byzantine Music*), “Studii de etnomuzicologie și bizantinologie”, vol.II, București, 1979, p.268: “muzica liturgică românească, cu toată varietatea ei regională, are la bază muzica bizantină” (“the Romanian liturgical music, with all its regional variety, has the Byzantine music as basis”).

<sup>2</sup> Pr.Gh.Șoima, *Muzica bisericească și laică în Institutul Teologic din Sibiu* (*The church and laic Music in the Theological Institute of Sibiu*), “Mitropolia Ardealului”, VI 1961, nr.11-12, p.798.

<sup>3</sup> Pr.I.D.Petrescu, *Etudes de Paléographie musicale byzantine*, Bucuresti, 1967, p.13; Gh.Ciobanu, *La rythmique des neumes byzantines dans les transcriptions de I.D.Petrescu de de Egon Wellesz par rapport à la pratique actuelle*, “Rhythm in Byzantine Chant”, Hernen, 1991, p.26.

<sup>4</sup> Dimitrie Cuntanu, *Cântările bisericesci* (*The Church Chants*), 1<sup>st</sup> ed., Sibiu, 1890.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 2<sup>nd</sup> Ed., Sibiu, 1925.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 3<sup>rd</sup> Ed. 1933, 4<sup>th</sup> Ed.1944.

<sup>7</sup> Petru Gherman, *Muzica bisericească din Ardeal – generalități* (*The Church Music in Transylvania – Generalities*), “Omagiu Înalt Prea Sfinției Sale Dr.Nicolae Bălan, Mitropolitul Ardealului, la douăzeci de ani de arhipăstorire”, Sibiu, 1940, p.10.



the chant in the Romanian Orthodox Church and the laic researchers considering the church chant as a mystic (and a not “politically correct”) problem.

After the political changes of 1989 in Romania, the problem of the orality in the Romanian orthodox liturgical chant from South Transylvania began, once again, to be researched in a scientific and a systematic way.

In the last four years, in a project subsidized by the *Ministry of Research, Education and Youth (The National Council of the Scientific Research in the High Education - Grants Nr.290/2002, 368/2003, 368/2004)*, a team of specialists from the “Andrei Şaguna” Faculty of Theology of the “Lucian Blaga” University in Sibiu started to reviewed, register, record, analyze and valorize in an as systematic way as possible (and with the help of modern, digital technology) the different aspects of the chant in the parishes part of the Archiepiscopate of Sibiu (South Transylvania). Lead by Priest Prof.Th.D. Vasile Grajdian (musicologist), the team is comprised of young researchers: Pr.Lect. Mag.Dobre Sorin (musicologist), Streza Iuliana (computer engineer, librarian and archivist), Assist.Grecu Corina (computer engineer).

In the beginning (May-June 2002), 477 chanters from 447 parishes of the Archiepiscopate of Sibiu were registered and an Agenda of meetings with different chanters was established. In the next four years, in more as 90 travels, some 98 chanters were recorded (audio and video). Old chanters were recorded first, but if in some villages were found more than one chanter, then they were all recorded. In some instances, in the same village there are whole families (“dynasties”) of church chanters (grandfather, father, mother and sons) or “village music-academies” with more generations of church chanters (5-7 persons). We tried to record all chanters we met and planned to sort and select through all recordings at the end.

The directions to follow in recording were the liturgical genera: the *Eight Church Modes (The Orthodox Octoechos)*, the chants for the *Holy Liturgy*, for other *Divine Services*, for *Holy Days* etc.

A second phase was the analysis, the selection and the classification of the recorded material. Some variations of chants were partially transcribed to help the musicological analysis. A catalog of recorded material, with many analytical issues, begins to be realized too.

Finally, the results of the investigation (until the end of February 2005) were presented in an *Audio and Multimedia Archive* (107 Multi-media CD’s with more than 3000 recorded chants, 100 videos and 300 digital-pictures; 99 Audio individual CD’s), an *Audio CD-Anthology* with 54 selected songs (offered as demo), some *Multi-media DVD’s*, 2 *books* (in 4 volumes, 1020p.) and 8 *published studies*.

Currently, at the end of the first four years of research in orality, it is possible to conclude that the initial hypothesis about the great diversity and the musical and stylistic value of the oral orthodox church chant in the South Transylvania were confirmed, encouraging further investigation in the future.

**Works published in the frame of the project The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu (2002-2005):**

1. Grăjdian Vasile, Elemente de oralitate în cartea de cântări bisericești a lui D.Cunțanu - Sibiu, 1890 (Elements of Orality in the Book of Church Chants published by D.Cunțanu - Sibiu 1890 ), "Acta Musicae Byzantinae" (Iași), Vol.IV, 2002, p.182-187.
2. Idem, Cercetarea oralității în cântarea ortodoxă din Ardeal (The Research of the Orality in the Orthodox Chant from Transylvania), study presented in the frame of the "International Congress in Byzantine Musicology", București, 17-20 October 2002.
3. Idem, "Românirea" de factură folclorică în cântarea bisericească de origine bizantină din Ardeal - aspecte ale glasului VI (The folkloric "romanisation" in the Church Chant of Byzantine Origin from Transylvania – Aspects of the 6<sup>th</sup> Mode), study presented in the frame of the "International Symposium in Byzantine Musicology", Piatra-Neamț, 29-30 November 2002.
4. Idem, Cercetarea sistematică și valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile Arhiepiscopiei Sibiului (The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu), "Anuarul academic" 2001/2002 al Facultății de Teologie "Andrei Șaguna" Sibiu, p.337-345.
5. Pr.Grăjdian Vasile, Dobre Sorin, Cântăreți bisericești din Ardeal (Church Chanters from Transylvania), 1<sup>st</sup> Vol., University "Lucian Blaga" Press, Sibiu, 2003, 238p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-619-9).
6. Pr.Grăjdian Vasile, Câteva aspecte actuale de oralitate în cântarea bisericească din Ardeal (Some actual Aspects of Orality in the Church Chant from Transylvania), "Acta Musicae Byzantinae" (Iași), Vol.V, 2003, p.102-110.
7. Idem, Moștenirea bizantină în cântarea de strană din Ardeal (The Byzantine Heritage in the Church Chant from Transylvania), study presented in the frame of the Symposium "Byzance après Byzance", Oradea, 7-8 Mai 2003.
8. Pr.Grăjdian Vasile, Imosul Învierii în variante orale actuale ale cântării bisericești de strană din Ardeal (The Heirmos of the Resurrection in actual oral Variants of the Church Chant in Transylvania), "Acta Musicae Byzantinae" (Iași), Vol.VII, 2004, p.137-156.
9. Idem, Oralitatea cântării bisericești din Ardeal - studii (The Orality of the Church Chant in Transylvania - Studies), University "Lucian Blaga" Press, Sibiu, 2004, 300p. (ISBN 973-651-778-0).
10. Idem, Lucrări publicate în cadrul proiectului "Cercetarea sistematică și valorificarea tezaurului de oralitate al cântării de strană din bisericile

- Arhiepiscopiei Sibiului” (Works published in the Frame of the Project “The systematic Research and Valorization concerning the Treasure of Orality of the Chant in the Churches of the Archiepiscopate of Sibiu”), “Acta Musicae Byzantinae”, Iași, Vol.VIII, 2005, p.141-146.
11. Pr.Grăjdian Vasile, Pr.Dobre Sorin, Streza Iuliana, Grecu Corina, Cântăreți bisericești din Ardeal (Church Chanters from Transylvania), 2<sup>nd</sup> Vol., University “Lucian Blaga” Press, Sibiu, 2004, 221p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-651-936-8)
  12. Pr.Grăjdian Vasile, Cântăreți bisericești din Ardeal, (Church Chanters from Transylvania), 3<sup>rd</sup> Vol., University “Lucian Blaga” Press, Sibiu 2005, 264p. (ISBN 973-651-618-0; ISBN 973-739-038-5).



**Felician Roșca et al.**

## **Hymnology between East and West**

### **Reference Points and Differences**

The International Hymnology Seminar from Timisoara, organised by the West University from Timisoara, Timis Council Department and Local Council of Timisoara, took place between 11-14 May, 2004. The papers of *The Seminar* were enriched by a series of concerts sustained by choral groups of children and youngsters from Timisoara and Oradea.

There were presented 40 papers within themes of hymnology and theology of hymns. Local participants like Prof. univ. dr. Valentin Timaru, Prof. univ. dr. Felician Roșca, Conf. univ. dr. Elena Șorban, Conf. univ. dr. Nicolae Belean, Conf. univ. dr. Grajdian Vasile and others presented papers which were of great interest from *The Seminar* entitled *Religious songs for children and youngsters* and *The Theology of the Hymn – The Hymn of the Theology*. Foreign participants like Prof. univ. dr. Philipp Harnoncourt from the Graz University, Prof. univ. dr. Yasuhiko Yokosaka from the Niigata University in Japan, Soji Kitamura the president of the Hymnology Society in Japan, Prof. dr. Gillian Warson from England and other personalities from Italy, Yugoslavia and Hungary were also present.

The Seminar was sustained by an exceptional documentary base by printing the programme and *The Hymnology Studies* at the West University from Timisoara editure, volume in which were published a large part of the presented papers, a song book for children titled *Bird whistles* edited by CARD and ITAGU Cernica.

A poster was printed and also programmes of different concerts in Timisoara and Oradea. The entire financing of these prints and of the necessary materials was assured by the Timis Council Department and Local Council of Timisoara.

The accomodation and dining of the participants were assured by the members of the Timisoara churches which gave a lot of hospitality and christian dedication. *The Seminar* took place in the Orthodox Church *Cetate*, The Adventist Church *Betania*, The Baptist Church *Betel* from Timisoara, the Bihor District Museum and the *Emanuel* Christian University in Oradea. At this occasion the 200 children from Timisoara and Oradea who were involved in the choirs presented in *The Seminar* received a free sample of *Bird Whistle*.

*The Seminar* has a web page created by Razvan Rosca<sup>1</sup>, where all the presented papers are available.

---

<sup>1</sup> <http://www.Hymnology.Ro>.

*The Seminar* had a positive echo reflected by the mass-media in Timisoara. The next *Hymnology Seminar* will take place in 2006 with the theme of *The christian hymn in a continuously changing society*.

By this occasion a volume of Hymnology Studies were printed - The West University Editure, Timisoara, 2004, ISBN 973-8433-58-4. The volume contains papers within the hymnology and musicology domains, presented in 2002 and 2004 sessions.

We are presenting you a resume containing the most important abstracts in the volume.

## **1 Dr. Constanța CRISTESCU: The modal structures of church song collections of Atanasie Lipovan**

The need of creating church musical books in the contemporary notation system adopted by the Romania Orthodox Church for the liturgic orthodox used in West and South-west Romania, determined me to study the anthropology of liturgical bizantyne modal musical structures. We find these in a very rich repertoire, in many variants of notation and musical interpretation within a domain without so much support from musicologists and musicians, regarding the spiritual and estetic values. The folowing paper will present modal structures identified in a model-book of a night-liturgy (vecernie) written by the distinguished liturgical singer Atanasie Lipovan. The name of the book is *The eight liturgical orthodox church voices From Banat and Crisana, aranged on staffs*, second Edition, Diecezana Tipography, Arad, 1936 and *Orthodox Church songs*, Diecezana Tipography, Arad, vol.1-1944, vol. II-1946.

Modal musical analysis is a good way to analyze the way in which the church's 8 voices conserved during time and the theologic impact on diferent ways of liturgical orthodox expresion. For more details we recommend you to visit the website [www.hymnology.ro](http://www.hymnology.ro).

## **2 Ovidiu GIULVEZAN: Historical guidelines on the similarities between Serbian and Romanian orthodox liturgical choral music**

The jurisdiction of The Metropolitan Seat in Karlovac<sup>2</sup> over the Romanian orthodox from Banat and Transylvania, lasted between 1690 and 1864. There are many historical sources where we can find out how did the Romanians from the late Hapsburgical Empire<sup>3</sup> got under the jurisdiction of The Metro-

<sup>2</sup> Karlovac (Karlowitz)- political, ecclesiastical and cultural center in the XVIIth, XVIIIth, XIXth century; present Serbian territory.

<sup>3</sup> In order to preserve their national identity and their forefathers belief, the Romanian nationals in Transylvania and Banat who were not acknowledged as an ethnical group beside „the three nations”: the Saxons of Transylvania, the Szeklers

litan Seat in Karlovac. One of those is the most recent study developed by Nikola Gavrilović<sup>4</sup> „After defeating the Austrians, at Kačanik and Slankamen, the Turks succeeded in conquering large territories including Banat Region. The Serbians from the Austrian territory, guided by Patriarch Arsenije the IIIrd Čarnojević, began to withdraw towards North. Finding himself in this situation, King Leopold I (1657-1705) had to turn towards the slavik nations for help (through the proclamation *Litterae invitatorie*). Arriving in Beograd, Patriarch Arsenije summoned the „people’s assembly” (June 18<sup>th</sup> 1690) which decided to send Isaia Daković- Bishop of Jenopolie, in Vienna, in order to negotiate with the Emperor himself, the settling of the Serbians in Hungary. As a result of these negotiations Leopold I elaborated the „Diploma” (August 21<sup>st</sup> 1690), which specified the political and religious advantages that were to be granted to the Serbians as a reward for their military involvement, as soon as they were settled in Hungary. The same document pointed at Patriarch Arsenije as the religious leader of the entire orthodox community from the Hapsburgical Monarchy, including the Serbians, the Ruthenians and the Romanians. He was entitled to ordain the bishops and the priests, to collect and bless, to use the old-style calendar... These rights that were granted to the Serbians were called *Ilirical Privileges*...”

In fact, the jurisdiction of the serbian bishops over the Romanian orthodox from Ardeal Region started „*in pure dogmaticis et spiritualibus*”, in 1701.

The views of the Romanian historians about the role that the jurisdiction of The Metropolitan Seat in Karlovac had over the Romanian people from Transylvania and Banat are devised. There are some authors who tried to justify the negative attitude of the Romanian bourgeoisie towards „*the Serbian hierarchy*” referring to the desire of ethnical spiritual assertion on the entire territory inhabited by Romanians. On the other hand, there were others, who wrote about this issue with no nationalist preconceived ideas, judging objectively, admitting to the fact that the Romanians from Ardeal and Banat Regions, in their fight against the danger of loosing their denomination or nationality, had to gain from the real support of the Metropolitans in Karlovac. From this second category we can enumerate: Prof. Univ. Ioan Rămureanu, dr. Grigore G. Comşa- Bishop of Arad, dr. Gheorghe Ciuhandu- counselor and diocesan reviewer at the Diocese of Ardeal, Roman Ciorogariu- Bishop of Oradea, dr. Gheorghe Cotoşnean- Vicar of the Diocese in Timisoara<sup>5</sup>.

In addition to Serbian Bishops’ and Metropolitans’ concern for keeping the denominational and national integrity, it can be noted that, evidently, there are similarities between the Serbian and Romanian church rituals and lectern hymns.

Even though the jurisdiction of the Metropolitan Seat in Karlovac over the Romanians from Transylvania came to an end in 1864, the church customs,

---

and the Hungarians, had no alternative but to take advantage of the *Ilirical Privileges* of the orthodox Serbians.

<sup>4</sup> Gavrilović Nikola, *The Romanians and the Serbians*, Ed. Did. And Ped., Bucharest and Zavod za Udžbenike i Nastavana Sredstva, Beograd- 1977.

<sup>5</sup> All of these public persons lived and wrote right about the 1900 year.

including the musical ones remained the same or very much alike both at Serbians and Romanians, for a long period of time. The churches in Banat Region, including those from Timisoara were used jointly by the Serbians and the Romanians, until 1918. These common historical foundations led to the building of a common musical substance and, of course, to the outlining of explicable musical similarities, between the Serbian Orthodox Church and the Romanian one, especially in Banat.

In order to have an example for these similarities, which were sketched out in over 200 years of common church songs, we will insert two passages from two illustrative Liturgies from both churches, which were written at the end of the above mentioned period, when the coral song with many voices gained advantage over the monodic singing. We are talking about „*The Liturgy for mixed choir*”, by Stevan Stojanović Mokranjac (1908), and, „*The Liturgy for male voices*”, by Sabin V. Drăgoi (*d minor*, 1926).

### **3 Dr. Elena CHIRCEV: Aspects of the text- diastematic-ornamentation relation as found in the Kekragaris in the Oriental Manuscript No 365 at Romanian Academic Library, Cluj-Napoca**

The urge of the psalmist David „Praise, praise the Lord from the heavens” (Psalm 148) materialised in the Byzantine cult among with the forming of a rich repertory of hymns, most of them created by first Christian millennium melurgs and then accurately transmitted through centuries by Church servants, priests, psalmists and copyists.. Among these creations there are the kekragaris or the clamours- term found in Romanian manuscripts, whose origin is found in the first words at the beginning.

Today the kekragaris are part of the collection called Anastasimatarion, whose hymns commemorate the Resurrection of Jesus the Saviour and embodies the prayers of Saturday Evening vespers and Sunday Morning Service. Taken out from the old Sticherarion, these books have become from a certain point important teaching means, indispensable for moulding the lectern, some of them being part of the melodic models for the Poetastic and Irmologic style. This explains the great number of Anastasimatarion collections kept, whether as separate manuscripts or as part of Stchiherarion or Antologhoin.

The Oriental Manuscript No 365, an Antologhian, in koukouzelian notation, kept at the Romanian Academy Library in Cluj, contains in its final part, the Kekragaris for the eight eclogues (pastoral plays). The manuscript has not been yet studied in detail, it has just been mentioned in different bibliographical sources.

We limit our presentation to the beginning and final moments of the singings for reasons of length of its dicourse which, taking into consideration all eight voices, it would need more space to develop the conversation. On the other hand, as it will be shown below, the literary text of the melodic formula we have chosen puts together the essential dates of this evening service prayer.



In contrast to other singings, the text of the Kekragaris is kept unchanged through its eight modal hypostasis, being taken from Psalm 140. In the Oriental Manuscript no. 365 we found the following version:

**Κ**ύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου, εἰσάκουσόν μου, Κύριε. Κύριε, ἐκέκραξα πρὸς σέ, εἰσάκουσόν μου· πρόσχευε τῇ φωνῇ τῆς δεήσεώς μου, ἐν τῷ κεκραγένοι με πρὸς σέ· εἰσάκουσόν μου, Κύριε.

In Romanian translation the text is:

„Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă. Auzi-mă, Doamne. Doamne, strigat-am către Tine, auzi-mă; ia aminte glasul rugăciunii mele; când strig către Tine auzi-mă, Doamne.”

„I said to the Lord: You are my God; hear the voice of my supplications, O, Lord”

The beginning formula of the stichera consists of the first two words and the final one of the last two words. So, in „Kyrie, ekekraxa...eisakouson mou, Kyrie” (God, I have cried, hear me) we find the essence of the vespers prayer, the words pointing out the action of the person who implores (I have cried), his wish (hear me) and the divinity called (Lord). The word Lord is found four times during the stichera, in the same imperative manner, but its location on the first and last place of the singing rounds of the form, completing the prayer and strengthening the request. In the Greek version the words have the same place: Kyrie, ekekraxa...eisakouson mou, Kyrie”. The two enunciations are separated by a cesure; this is made clear in the contemporary version by the comma which separates the noun from the verb. We will also find the cesure at the musical discourse level as well as the asymmetry that accentuates, asymmetry resulted from the different number of the words’ syllable in the two formulas.

In order to establish the means used to emphasize the text of the prayer we first drew our attention to the intervals and elements of ornamentation and not the rhythm because we observed that the rhythm loses from its importance in a construction, most of all in a melismatic one.

The analysis pointed out the fact that the text -diastematic – cheironomic relation is one of subordination of the musical elements to the literary text. The introductive words are accompanied by a melodic formula whose simplicity goes together with the first saying of a prayer. The final two words have a different melodic support. If eisakouson mou (hear me) reveal its importance through the insistence through which each syllable is prolonged by the sound which form the melismas, the word Kyrie (Lord) detach because of the concision of its syllabic melody or cvasi-syllabic and it is this that offers the text intelligibility.

Kyrie ekekraxa ...eisakouson mou, Kyrie (Lord, I have called ... hear me, Lord) invocation and prayer, incipit and cadence, among which the essence of the entire singing appears like a tremendous symmetrical axis whose sonorous

substance shows different colours having behind the modal nature of the eight Byzantine eclogues.

#### 4 Rev. Dr. Vasile GRAJDIAN: Theological Aspects in the Hymnography Of the Orthodox Church

The hymnography of the Orthodox Church was defined from the beginnings by his dogmatic character, developed in the struggle against heresies. But the orthodox liturgical hymns are more than „concise statements of doctrine“, because „in Byzantine worship the Councils of Nicaea, Constantinople, Ephesus and Chalcedon were not simply «transposed» from the language of philosophy into the language of sacred liturgical poetry; they were revealed, fathomed, understood, manifested in all their significance“.

The next pages propose a short anthology of texts, just to illustrate the theological dimension of the orthodox liturgical chanting.

We can find a first collection of hymns in the fixed yearly cycle of the twelve books of the Menaion (one book for every month). Works of the Holy Fathers of the Church, the texts to Vesper and Matins for every liturgical day are sometimes surprising by their theological meaning, in strength relation to the Bible, but revealing unexpected aspects.

Ecclesiological aspects are revealed in relation with the Holy Virgin Mary, the Most Holy Theotokos (Mother of God), as an image (Icon) of the Church, on the 21<sup>st</sup> of November, at the Presentation or Entry of the Most Holy Theotokos into the Temple. She is „the living Ark of God“ and „thysself a Temple most pure, hast gone within the Temple of God“.

In other worship books (and at the same time hymnographical collections), like The Book of Hours (Horologion) and The Book of Eight Tones (Oktoichos), the Most Holy Theotokos is represented as „land of promise ... from whom floweth milk and honey“, „tabernacle of God the Word“, „sanctified temple and spiritual paradise“, all symbolic images of the Church, understanding “the faith of Christians in the ontological newness of the Church as the eschatological beginning in this world, in this aeon, of the Aeon of the Kingdom” and “the powerful and exclusive experience of the Church herself as Parousia, as the Presence of the Risen Lord, as the Beginning of His Kingdom”.

It is necessary to remark that the mentioned problem of the two natures of Jesus Christ is present, too, in the “eucharistic” Hymns of the Mother of God:

“Truly fearful and ineffable is the mystery that has been wrought in you, O Undeified; for you gave birth to the Word, cause of all things, beyond cause and word, who became embodied by the holy Spirit, taking his flesh from you, while his own nature remained unchanged. For when both had come together self-subsistently in a single hypostasis, he came forth double in nature, wholly God and wholly man, displaying the wholeness in both with active properties. For having suffered the passion in the flesh on the Cross, he himself remained impassible in his godhead; having died as a mortal he came to life again as God on

the third day, after destroying the might of death and delivering humanity from corruption ...”

An other collection of liturgical hymns are the Triodion, the liturgical book employed in “the period of the Triodion”, the time of the Great Lent, ten weeks before Easter.

Among the many „theological” chants of this period, very interesting are the hymns of the Great Saturday at the Matins (“The Burial of the Lord”), who can be considered like a biblical recapitulation of all the history of our Salvation, from the Genesis until the Passion of the Lord. In the three Sections of chants of the worship, some time only in a few words, we wonder for example how the “King of all, O Jesu, who established earth’s bounds, on this day you make your home in a little tomb”.

Past moments are brought in the “sacramental present” of the worship, sometime together with the (prophetical) promise of the future immortal life, from the “old” to the „new Adam”: “By your death, O Saviour, you lead back into life Adam, who of old by envy was brought to death, as in flesh as a new Adam you appear.” Trough that, and here is a important theological (soteriological) idea; we are all called to true life: „When the lance, A contrasting style indicate us a complex, antinomical theological knowledge: „human-kind you formed, with your own hand fashioned us, O Saviour, now, O Sun, you set underneath the earth, raising companies of mortals from the fall” and “He who at the start by His will alone set Earth revolving, lifeless as a mortal sets under earth”.

Other some examples we selected from Pentecostarion, the worship book employed in the Orthodox Church eight weeks after the Resurrection - who has in common with the Oktoichos the fact that both worship books are collections of Resurrection hymns (chants).

From the beginning of the book, the first Irmos of the Canon of the Resurrection introduce us in a whole theological expression, explaining the meaning and the importance of the Great Holiday of the Resurrection: “The day of Resurrection, let us be radiant, O peoples! Pascha, the Lord’s Pascha; for Christ God has brought us from death to life, and from earth to heaven, as we sing the triumphal song.” After that, all hymns remain in the same theological atmosphere.

At the same Holiday of the Assumption we can find an other small theological synthesis of the whole economy of the Salvation, from the Nativity and Baptism (according to the flesh of our Lord and God and Savior, Jesus Christ) until His Assumption and the Pentecost: “You were born, as you yourself willed; you appeared, as you yourself wished; you suffered in the flesh, O our God; you rose from the dead, having trampled on death; you were taken up in glory, who fill the universe, and you sent us the divine Spirit, that we might hymn and glorify your Godhead.” Related to this hymn it is very interesting the fact that the Pentecost will be celebrated only ten days later.

Finally, at the Pentecost, the chants are rich in pneumatical explanations: "We celebrate Pentecost and the coming of the Spirit, the appointed time of the promise and the fulfillment of hope. How great is the Mystery Great indeed and revered! And so we cry out to you: Creator of all, Lord, glory to you!" We learn by chanting that „the Holy Spirit gives all things: makes prophecies flow, perfects priests, taught the unlettered wisdom, revealed fishermen to be theologians, welds together the whole institution of the Church. Consubstantial and equal in majesty with the Father and the Son, our Advocate, glory to you." The final doxology is both a reference to the mystery of the Holy Trinity and an anticipation of the next Holiday, the Monday of the Holy Trinity (the second day of the Pentecost).

But, for the moment, the Pentecost is associated to the Old Testamentary episode of the Babel Tower (Gen. 11, 1-9), remembering how "Once tongues were confused through the presumption of building the tower; but now tongues have been made wise through the glory of the knowledge of God. There God condemned the impious for their offence; here Christ has enlightened the fishermen with the Spirit. Then discord was wrought for punishment; now concord is renewed for the salvation of our souls."

On second day of the Pentecost, on the Monday of the Holy Trinity, his mystery is possible to be understood only in the light of the Holy Spirit: "The holy Spirit always was, and is, and will be, neither beginning nor coming to an end, but always ranked and numbered with the Father and the Son; life and giver of life; light and bestower of light; goodness itself and source of goodness; through whom the Father is known and the Son glorified and by all is known, one power, one order, one worship of the holy Trinity." So, we can better understand why we are all called to "(Come, you peoples, let us ) worship the Godhead in three persons, the Son in the father, with the Holy Spirit; for the Father timelessly begot the Son, coeternal and co-reigning, and the Holy Spirit was in the Father, glorified with the Son; one power, one essence, one Godhead, whom we all worship as we say: Holy God, who created all things through the Son, with the co-operation of the Holy Spirit. Holy Strong, through whom we have come to know the Father, and through whom the Holy Spirit came into the world. Holy Immortal, the Advocate Spirit, who proceeds from the Father and rests in the Son. Holy Trinity, glory to you." There is here an exegesis of the well-known Trisagion: "Holy God, Holy Strong, Holy Immortal, have mercy on us."

Through the some examples presented we hope to have demonstrated enough the rich theological character of the orthodox hymnography.

## **5 Choral cromatic după o temă de Penderecki Transcripții de chorale. De la Lied la Choral de Ovidiu Manole.**

The communication object is represented by a special composition built to test a possible cromatic approach of the choral harmony, having a different sound.

We propose a study – and maybe more – of a choral chromatised after a Krzysztof Penderecki theme from *Passio secundum Lucam*, written at Krakow 1967 (page 32). The text of this theme, noted Basso solo, expresses Peter's drop that he's one of Jesus's disciples: "Homo, nescio quid dices" (Man, you don't know what you are talking). The choral is made after the gregorian song *Dies irae*.

The lied form of the choral is precessed at 4 voices, in lipidar style with equal values, harmonized permanently chromatic.

## 6 Drd Speranța CĂTANĂ: Elements of classifications and analise in creation of hymnological of Nicolae Moldoveanu

As the persecuted christians from the first times, the christians of both millenium witch we just finished not long time ago, were misunderstood and persecuted. The beatings and humiliations, fortune taking, jails, death sentences, did nothing than make stronger the believe of those who suffered for Christ.

One of the most persecuted christian from Romania who lives now at Sibiu is Nicolae Moldoveanu. Composer, who wrote a lot of books, the name of Nicolae Moldoveanu was known as the author of many artistic productions witch contributed to the foundation of cultural thesaurus of those who just toked and transmitted, oral and through writings. Those compositions were written in a few volumes, most of them having as support his own lyrics, or on the lyrics of Traian Dorz, Costache Ioanid, Ioan Marini, etc.

Besides his musical works witch contains a rich spiritual message, were edited a lot of writtings signed by Nicolae Moldoveanu, containing meditations based on Christ.

## 7 Drd. Mihai Șerban UNGUREANU: Model of armonical analisis of J. S. Bach's choral

The author analizes Choral 237 *Schwing dich auf zu deinen Gott* with the following marks: Soprano melodic line analysis; generative irreductible elements – quart and quint intervals; topomelodic values; topomelodical vectorial values; choral form; ambitus; latent harmony; the 4<sup>th</sup> level of function numbering; the 5<sup>th</sup> level of function numbering; 1<sup>st</sup> – 2<sup>nd</sup> – 3<sup>rd</sup> levels of function numbering; diatonic and chromatic modulation lists (a. modulator variations, b. armonic special situations).

**Choral application.** The study of the armonic phenomenon, by the structural analysis of a text or by creating a musical work in a definite style, respecting the construction of the models in that style, permits the application of Bach's choral on multiple categories.

**Pedagogic utility.** Chorals are diverse and have different problems. Since the armonic density of the 4 choral voice, the „armonic themes” from the musi-

cal pedagogy find similarities with the choral processing. Chorals, written in an artistic manner do not respect the rules of the classical harmony: they situate at the border between:

- a) respectance of the theory regarding the polyphonic technique and voices conduction;
- b) Bach's tonal creation.

This comes with a plus of pedagogical value so, as a result of the analogies that can be made, every choral can be transcribed or reanalysed within his transformation in a harmonic theme at choral voices.

## 8 Dr. Felician Roșca: National symbols. The contemporary world and hymnology dynamic

The iluminist epoch was a big chance for the integration of the European culture. Within Dimitrie Cantemir and the remake of Romanian state, also within the iluminist measures of Maria Tereza and Iosif the 2nd, the national affirmation appears. The foundation of Romanian schools, cristalization of the Latin writing and even music influenced the Romanian identity. Regarding hymnology this period is marked by one of the greatest works. The hymn „Deșteapta-te române!” („Wake up Romanians!).

The musicologist Mihail Gr. Poslușnicu in „History of Romanian music” presents the apparition of „Deșteapta-te române!”.

“About the origin of the melody adapted for the verses of Andrei Muresan, the singer and teacher Ucenescu from Brasov – Anton Pann’s student which knew the church music and the full repertoire of national songs of Anton Pann – says: *‘The year 1848 was searching for a melody which can be singed by friends that should meet in the church garden... I singed many test songs but singing „Din sânul maicei mele’ the poet asked me to come next Sunday and sing it on his poetry, in front of some friends and guests. Sunday comes and the poet comes with for persons and, laying on the grass, giving me the poetry ‘Deșteaptă-te Române’. I tested some notes and noticed that the melody fits so I sang it. Repeating it all those persons learned the song by hearth and sang with me. From that day ‘Deșteaptă-te Române’ was familiar and I was asked to sing it in many places.’*”

**Romanian national hymnology.** In România we can identify a national hymnology after the organization of the Romanian National State. One of the promoters is Ciprian Porumbescu. Along him we should mention Gavril Musicescu, Alfonso Castaldi, Timotei Popovici, Sabin Drăgoi, Alexandru Flechtenmacher, George Enescu and I.D. Chirescu. The music of these artists was animated by lyrics from poets such as Alecsandri, George Coșbuc, Șt.O. Iosif, Dimitrie Bolintineanu and Ion Nenițescu.

**Romania and the perspective of the European Union integration** determines some preoccupation regarding the future values regarding national symbols, hymn, arms and flag. The revolution from December 1989 requires a changing of the national hymn and „Deșteaptă-te Române” was a normal and

benefic consequence of profound changes. We can still say that Andrei Mureșanu's lyrics and Anton Pann's music were and are the best choice.

Regarding the future we think that future valours will require a new hymn. This is not a political necessity at the moment but a new establishment of national valours in which the revolutionary element will be a factor of fulfillment not a perspective in the new values.

## 9 Geanta CEZAR: The theology of the hymn

Theology, as a sacrum discipline, studies the relations between human and God, and the religion serves for the reconstruction and consolidation of these relations, practically between the prayer and his Creator.

Which it's the role of the hymn in faith's image? The hymn (the song of praise, the song of confession, of dedication, of thanking, of adoring etc.) has the scope of sensitizing and purification of the mind, by stimulating the emotional capacities.

Emotional memory it's much more efficient in religion than the rational memory, based only on arguments. There were cases in which people who got carried away in life and got lost drowned in sins, woke up to reality after hearing a hymn, which they used to know from their childhood, from their faithful parents.

The Bible sets forth that God's creation it's also accompanied by music, when he creates the worlds, the galaxies, the rational human beings.

„Where were you when I created the earth? ...when the stars of morning blew up in songs of exhilaration, and when all God's sons were joyfully singing?” Iov 38, 4.7

In order to achieve its scope, the hymn has to meet some technical and esthetical qualities; either it could turn from blessing to real curse. Which are those qualities that make a hymn to be dignified for using it in holy scopes?

1. The music of the hymn has to be in accord to the lyrics, meaning that the message of the music has to be the same as the message of the words. Because of the fact that this condition was not strictly respected horrible results appeared with awful associations between the text and the music. If we research the collection of contemporaneous hymns, we will notice how the authors easily can join solemn and holy lyrics, like the one regarding the oblation for Messiah, with melodies for dancing, for partying and for locals.

This is a very huge blasphemy! The cause that brought this decadence to the hymn it was and still is the ignorance of the great power that music has regarding his emotional message. They didn't pay attention to the fact that this message (the inner echo) it's much stronger than the message of the lyrics. If many times you just cannot understand it, while it's sang, the music, in change, entails by capturing the attention in totality and persists for longer in your mind, after it was presented. The most persistent element of music, which remains like an obsession in the listeners' mind it's the rhythm. Maybe that's the

reason for which this telluric element it's so promoted, amplified and diversified in the sacrum music... to desecrate it!

There is an unseen producer, enemy with the good, who inspires people to desecrate everything that left from the classical valor of hymnology. The great hymns of the XVI and XVII centuries were modified, „meaning they were treated after models of the entertaining music” so that they could annihilate the force of the extraordinary melodically message that they have. In this way the ear it's captured by the rhythmic group, next to the melody, and the orchestra, so called modern, specific to street music with electric guitars, batteries, saxophones, accordions etc. so that the desecration it's complete. It's very hard to answer what connection could be between this fiesta of noisy and godlessness sounds and the holy lyrics. There are some neo protestant churches with orchestras for music, with amplifiers and deafening loud speakers, where they create a disco atmosphere, with „hard” rhythms and with weird tones, never heard before – because of the synthesizer – which terrorizes old-age prayers, and those with selected preferences for the school of classical music.

2. A second pure religious quality, that the hymn should have it's the continuity. If the hits are ephemeral, the great hymns inspired by God are eternal. The real religious music it's a specific form of manifestation of divine love. It's not „Eros”, neither „Fileo”, it's „Agape”. This supreme Love „Agape” it's a universal principle that flows from the Big „I am” in Iowan 4, 16 we find written that: „God is Love”. The manifests like: light, air, heat, music, theology, sacrum arts in general and others. In 1Cor. 13, 8 it is said that „Love never will disappear”. The true hymns that come from „The Father of lights” (Jacob, 1, 17) are manifests of Love that immolates, of non egoist Love which gives itself for other's happiness and have the essence of immortality in their private structure.

Great classical composers known and intensely searched this essence of deathlessness, this divine „vibration”, a fact that pushed them to break and damage scores, hundreds of manuscripts which did not correspond to the principle of continuity. Some realized to do more, some realized to do less about the deathlessness of their creations. The contemporary industry of hymns, of carols and other products so called religious, which filled the world with kitsch, not only that doesn't cloy the hunger souls for spiritual food, but it debases their taste, keep them away from their real utility.

An academic hymnology based on musicological analyses, on historical data, etc. it is necessary and useful only for the specialists. In order to be useful for people, it should bring its fetch to separate the valor from non valor, in the field of religious music, to get more involved in the education of tastes by promoting some quality repertoires, by combating (with musicological, medical and psychological arguments) those cheap products that easily assert, from the first audition, but which are real drugs of desecrate illiteracy.

The evolution of the society from savage till civilization it's much more alike the evolution of a person from the stage of childhood till his maturity. Regarding the grade to percept music, the stage of childhood can be prolonged



until the anilities, if they don't work to educate and educate themselves, so that they would develop their esthetical preferences. What can be more disappointing than a church formed by mature people, but with childish preferences for the sacrum music?

At the beginning, children adore the pure and simple rhythm, without melody, and then they start to like only the simple melodies but very well rhythmical and amplified, which would have short and repeatable phrases. They prefer noisy pulsate instruments, and they push their selves away from the melodically ones with expressive sound, like the violin. This kind of preferences can be easily noticed at those mature people that have gradually developed their understanding for musical language by repeated auditions, going through the evolution of the musical phenomenon, from monody till polyphony, from chorus music, till symphonic music and room music.

Only by filling this "cultural empty" we can hope to refresh the hymn, as it was back in its period of glory in the XVI-XVII century; and the mission of the hymnology it's to keep the old musical standards checked during the time and recommended by the sacrum Word: "Talk between you with psalms, with laudable songs and with spiritual songs, and sing and bring from all your heart praise to Lord." Efeseni, 5, 19.

## **10 Dr. Nicolae BELEAN: The Religious Song and its Role in the Education of a Young Generation**

Music is the most sensible modality to express the human feelings. It is not known when it first appeared but it is surely known that it has never existed on earth any community which did not know about it or did not use it somehow. The antiques place it among the sciences to instruct the young people and later on music had a religious role because it made man close to God. Among other aspects music is seen as a vary of reaching the virtue, of purifying from passions, of spiritual growth.

The church will use the music in religious services even from the beginning being aware of its benefactor role. It was observed that the soul is ready to receive the truth within the religious texts.

In order to discover the role of the religious music in the education we would like to mention the greatest thinkers of the Christianity to see their advice in this field and to decide if they can be applied nowadays.

Saint Basil the Great tells us that not all types of music are good for the young people, not any music determine the purification of the soul and that there is also a noxious music which determines us to bad deeds. There is a story told by Plutarch about Alexander the Great: "because of the music, once when Alexander the Great heard a song, he rose from the table and went to his arms but he came back to his meal when the song changed". Music has a great power on the human being.

“Song to the Lord those devoted to Him...” (Ps. 29). It can be concluded that not anyone that has in his mouth the psalmist words sings to the Lord but those who raise from pure hearts the psalms songs. God listens only to those with pure hearts and minds.

We all see today on TV-set all kind of beauty contests, the beauty of the body. together with music that determines us to violence and sex. There was a case described in a newspaper about a young man who, on his way home from a discotheque, murdered someone because of the evil music that he heard. In a secularized world, those who are concerned in the destiny of the country should have a serious care in the spiritual education.

Could the Church help them? If we make an analysis between the young people that listen to religious music and those who listen to the music of our time. we would see that the difference is incredible. There are quite a few those who want to find peace and equilibrium and many of us consider the religious music as being primitive.

School has the most important role in changing this view to educate the young generation, to show them the benefic effect of the religious music.

The Saints of the old times knew how to educate the young people, even if they did not have so much knowledge in the music theory but they considered it necessary in the education. Therefore it would be helpful if we use the religious music in the education of the young generation because “when the words are helpless only music can bring peace of the human soul”.

## **11 Nastasescu Beniamin ROȘCA: The Hymnology for the Children and the Education for the Values**

„The only constant things in our world are God and the Scripture. Our society’s needs are in a continuous change. A teaching and education well documented philosophy based on the Bible, will give stability in the flowing of the changes. Sharing the principles of the Bible and accepting the role of the church in history will give a direction for the future. The God of the Church is the same God of the History. And God is the same Who stands in the centre of the Universe. But not us.”

This is a pathetic declaration in the end of the book “Christian education: Its History and Philosophy” by Kenneth O. Gangel and Warren S. Benson. A powerful instrument that can be used by the Christian teacher is , without doubt, the hymn, the song. Its capacity of fixing model is unique in the outfit of the teacher. The history experiences of the Christianity are undoubtedly proofs for the fixing power that the song has on the humanity. So, to render the constant values of the world, God and the Scripture, is the most important objective for the hymns of the authors.

What I am proposing is a case study regarding a way to transmit the Christian values, analyzing the work of an American group of teachers who, as well, used as fundament the text from 2 Peter 1,5-7: “For this very reason, make

every effort to add to your faith goodness; and to goodness, knowledge; and to knowledge, self-control; and to self-control, perseverance; and to perseverance, godliness; and to godliness, brotherly kindness, and to brotherly kindness, love.”

What is proposing to us is: two materials, a notebook for teacher and eight notebooks, books for coloring made for children. Their efficiency comes from the interaction of the proposed tools. In this gearing: word, drawing, song, the last one plays the role of glue.

Starting from the biblical text, we are watching the following patience, piety, kindness, love. A ladder of the whole life and unbreakable for the future.

How do the authors proceed?

Respecting the space limits, we will analyze the first value: faith. We will base on the song.

Step one: there will be proposed some questions to prepare the understanding of the lesson.

Step two: there will be made some activities which will underline the fact that the faith will always be born from evidences and not from demonstrations.

Step three: we will sing the song: „I am hiding”. The words underline the play’s features of the song. The song will be along with the play of hiding and revealing. The fixing power is in the word. We start from the concrete experience of the hiding and revealing of what already exists. After that, we change the domain of the faith. We believe in Him, the One who is near us. To build the play, first of all the song must be sung by the teacher and repeated by the child: “I am hiding, I am hiding, Can you tell me where?”.

The second part is sung by the mother: “I can’t see you, I can’t see you, But I know you’re there.”

The stanza is making the change: “God is watching, God is loving Children everywhere”

Presuming the learning, presuming the possibility of being repeated, the song putting the faith in a favorable light, will fix this value on the first step on the ladder of life:

It follows a song which underlines this values: “Watching over me”

God is up in heaven watching over me.

God is up in heaven watching over me.

I know He’s there.

I know He’s there

God is up in heaven watching over me.”

This song stamps like seal a certain value: the faith about the unrevealed God.

The next step is to divide the elements of the faith: trust, thankfulness, courage, confidence, confession, safety.

To transmit all this to others it will be used the next method:

- A text from the Bible followed by a commentary;
- A couple of questions that will clarify the meaning of the every element;

- Some activities that help to understand and assimilate the proper behavior to express the value;
- And, in the end, the song "Trusting Jesus"

We're a band of happy children, Trusting Jesus, trusting Jesus  
 On the path that leads to heaven, trusting all the way, trusting, trusting  
 Trusting Him to lead us safely, trusting, trusting, trusting all the way.  
 For the thankfulness, the song imitates the sounds from the nature, from  
 the world who praises the Lord for His care. The confidential song is  
 like a play: „I know a secret”  
 I know a very special secret, It's a secret, It's a secret  
 I know a very special secret, It's a secret and I won't tell!

For the practicing of the faith the song imitates the rain drops that remind us the promise about the rainbow. Just like Noah, seeing the splendor, the faith exults. Naturally, we will go to the song about safety. The angels are sent to watch over us, in the time of the night, with love, care and safety. The text that is below the drawings of the notebooks to be colored, straightens through exercise the value: I am proposing this way to transmit the values where the song is the principle to an excellent and efficient one:

“Praise the Lord.  
 Praise God in His sanctuary; praise Him in His mighty heavens. Praise Him for His acts of power, praise Him for His surpassing greatness.” –  
 Psalm 150, 1-2.

His Glory, His Majesty are His character. Those are lent to our weak characters through the songs that put on us His values, starting with our childhood, that period of life when our characters are built.

## 12 Drd. Catană SPERANȚA: Childrens Repertory

God finds pleasure in the song of love of good heart and true faith. Singing help us to show Him our love from the bottom of our heart and express the most profound thoughts and emotions of our inside being.

When we sing we honor God and we open our souls for Him, we show the message of God's love for saving souls.

Our redeemer left us the most concrete image of serving others with a good heart, when He compared children with Christians, He said “and said, ‘Truly I say to you, unless you are converted and became like children, you will not enter the kingdom of heaven.’”

The teacher understands the way children behave and appreciates in the right way the limits of their age. Even mature people some times (re)act in the wrong way. “But to what shall I compare this generation? It is like children sitting in the market places, who call out the other children” (Matthew 11:16).

When children sing many people have the chance to listen the message of the gospel. Singing is a way of worship and is well known that in all times believers followed God. In times of joy, in hard times and times of hope, belie-

vers sing hymns of glory. Many people like to sing but not many sing for the glory of God.

We sing in times of joy and when we need peace for our soul.

We try to teach our children to sing and thank the Lord for His love. There is not even one man among God's people who doesn't like to sing. It is true that not many have the gift of composing melody and verse for Christian songs and especially those addressed to children. Although, this job is let by God he commanded to Moses to write a praise song for deliverance under the Egyptians and teach children to always remember what God did by singing this songs and not forget the history and God's goodness. Jesus fulfilled the will of the Father for children.

**Topics.** All churches celebrations are ways of celebrate big events from the life of Jesus Christ or from the history of the church and children are involved - as much as they can understand - in these celebrations. The calendar of most churches contains celebrations that involves children in the artistic program.

These themes can be part of the historical events of the church: Christmas – birth of the Saviour; Palm Sunday; Easter - resurrection of the Christ; Pentecost

They are some other themes as Jean Staenschi shows us in his book „Children's Singing Book" translated in Romanian in 1929 and published again, after it was revised, in 1979. This book contained "100 spiritual songs for children" as it's said in the subtitle. The songs are translated and discovered by Jean Staenschi. The author places in the preface of the book a thematic index in an alphabetical order as it follows: Bible, Church, Heaven, Calling to God, Christmas, Creation, Faith, Love of God, Holy Spirit, God take's care, Happiness, Forgiveness, Confidence, Teaching, Lord's sacrifice, Praise, Confess, Mission, Redeem, Pace, Easter, Sin, Surrender, Pray, Evening, End of the lection, The coming of the Lord, Life on earth, Victory over sin.

The composer Iovan Miclea, conductor teacher in The "Ciprian Porumbescu" Conservatory from Bucharest, published in the period of communism under the pseudonym of Ion Milutanu, published in Portland in December 1992 a book with choral songs for children entitled "Praise the Lord". I would like to remark this edition not only for the content of the "choir songs for children", as its subtitle says, but also for the themes repartition operated by the author that is unusual for a children's book. The composer himself explains in the preview of the book:

"The rich and diverse summary, from a musical, emotional and thematic point of view, of the 75 choral songs from the volume Praise the Lord insures a big aria of choice and orientation of the repertory demanded by the new generations of children and also asked by the growing needs for the occasional or Sunday services from the House of Lord".

**Typology.** Interpretation. If we are to classify the children's repertory we would come to this conclusion: Songs for children sung by children; child singing solo; children group.

Solo with choir interventions; Solo with instrumental accompaniment; children choir with instrumental accompaniment; songs for children sung by adults.

**Oral transmission.** One of the most used ways of spreading these songs is the oldest method of learning, this is the oral way. Generation after generation, from church to church, belonging to different denominations, the most beautiful songs for children are composed and spread. Parents and grandparents educate their followers, teachers of Sunday schools teach their students, friends make changes of musical knowledge in the simplest manner possible: learning as they hear.

**Audio recordings.** In our times the same repertory can be heard on different tapes, which circulate from hand to hand in churches. Sunday school programs, which include songs of praise of children promote as a didactic material songs recorded on tapes. A lot of the musical bands of children revealed themselves through these songs for children recorded on tapes.

**Writings.** In the practice of the work with children we can find many writings, which also circulate hand to hand, from church to church with different celebrations as Mother's day, Easter, Christmas etc. Some of the songs are written on the singing notebooks of musicians, which are responsible for the singing act with children. Others are found on a variety of technical supports.

**Music books.** There have been made some efforts in time that the most known songs which orally were promoted or as writings to be written on notes and put in special "Books for children". Many churches have set aside a special place to sell different books and, among them, books and tapes with songs. Many books for children are nicely adorned with pictures, beautiful stories and poetry. Some of these are translated from other languages

**Pedagogical importance.** The forming of a Christian character with the help of music is a new method discovered by the Christians teachers. Nicolae Iorga says that the "Romanian religious music is in essence of choral tradition and it comes, for sure, from the Byzantium." He also mentions that music schools from Constantinople, sent priests and teachers of music in the Romanian Countries, to bring here the influence of oriental music.

We close this brief presentation of our study in the spirit of Nicolae Moldoveanu's words from preview of the book "Songs for children": "For the man of faith, the song is unimaginable power in pain and in joy. It gives wings to the spirit and takes the spirit in places of peace and heavenly lights ... The followers of the Savior, we, the parents, the teachers and the children we will not forget sacrifice of praise – the song – which we must bring every day on the altar of a clean heart. This is our holly duty! Praised be the Lord!"

### 13 Fekete ISTVAN: Children's Songs

According to the physical and spiritual progress of children we can distinguish between well specifiable age-groups. In accordance to the Hungarian practice

syllabuses are made for day nursery, kindergarten and school age-groups which take into consideration the developmental stages and individual abilities inside the group.

The same principles, which are used in the selection of kindergarten and school songs, apply when we select children songs for church purposes. This article concentrates on musical and prosodic considerations talking about lyrics.

Mainly we concentrate in this article on the singing activities of the 0-3 years old age-group, but there will be times when we make a reference to older children. Family and Church can cooperate in this very open age to arouse children's interest in music and in imitation, to give them pleasure by playful singing and singing together. In this very young age we can prepare musical education in Church together with other communities (such as day nursery, family programs) and we can establish good musical taste. Children pass on readily to each other proper knowledge and behavior that is based on sound biblical foundations. Well established musical education - together with a playful mood, happiness, and an intimate relationship - these children will pass on gladly in their adulthood to their children. Preparing this way together to the kingdom for which Jesus thought us to pray: "Thy kingdom come" (Mat. 6:10).

Stories from the Bible need to be presented in harmony of the understanding of a growing mind. „Greater attention should be given by religious teachers to instructing the people in the facts and lessons of Bible history and the warnings and requirements of the Lord. These should be presented in simple language, adapted to the comprehension of children. It should be a part of the work both of ministers and parents to see that the young are instructed in the Scriptures.

Parents can and should interest their children in the varied knowledge found in the sacred pages. But if they would interest their sons and daughters in the word of God, they must be interested in it themselves. They must be familiar with its teachings, and, as God commanded Israel, speak of it, "when thou sittest in thine house, and when thou walkest by the way, when thou liest down, and when thou risest up." (Deuteronomy 11:19). "Those who desire their children to love and reverence God must talk of His goodness. His majesty, and His power, as revealed in His word and in the works of creation."

"From the earliest times the faithful in Israel had given much care to the education of the youth. The Lord had directed that even from babyhood the children should be taught of His goodness and His greatness, especially as revealed in His law, and shown in the history of Israel. Song and prayer and lessons from the Scriptures were to be adapted to the opening mind."

This receptive age is the initial phase of musical education is the Church, which is formed by parents and teachers together. This is when further musical education can be established. For this reason we have to pay attention to the followings: we have to provide to children musical material according to their development and we have to choose from the most valuable material.

We can rely boldly on research results in church service. These thorough investigations examined the development of musical abilities of children, stating what kind of musical material should be given to the different age-groups. "Remaining faithful to the principles of Kodaly, we choose the best and valuable material: folklore, play of adults with children, folk songs to listen to, lied for setting the atmosphere."

Musical abilities – sensitivity, ear for music, singing, sense of rhythm, sense of form –, during activities, or during listening to singing, improve without separate practicing.

Bible classes for children require complex preparations. Often teachers of children classes cope with the task. The presence of parents needed especially in the youngest age. As soon as the little child can be taken to the church we have to arrange for activity for them. This way they can learn the songs together (coupled with movements) and they can repeat them at home. Children and adults can find a great pleasure in this.

#### **14 Drd. Rafaela Ani CARABENCIOV and Artur FUNK: Christmas-songs of the pawlikian children-groups**

In the first part of their contribution the authors give essential information about the pawlikians. They are a minority of roman-catholic Bulgarians and immigrants in the western region of Romania (Banat) during the eighteenth century. The most important settlements are Star-Bisnov (Romania name Duestii Vechi) and Vinga. They had their own church and schools and their language is the first written Bulgarian dialect. In the last decades their community was under various influences but they could preserve their songs and old customs.

After short considerations about the folklore of the pawlikian Bulgarians and especially about their music the authors describe the Christmas costumes. Finally they give six examples of Christmas songs:

Falin Isus, dragji hora;  
 Hej, pastire kako-j tuj;  
 O badzanaku gargule;  
 Ni vidit li zvezdata;  
 Na salasu vaz Betlema;  
 Na salasu vaz Betlema (variations).

#### **15 Dr. Felician ROȘCA: Horst Gehann. Spiritual songs for „the small ones and the big ones“**

Horst Gehann's spiritual songs dedicated to „the small ones and the big ones“, with the reminding that they are written for one or two voices with an organ or piano backing, are together in the Opus 2.



Written in both English and German, they are considered as a talent and inspiration example, regarding both the song line and the lyrics.

The 12 songs can be taken as a conclusive message of a child's life over an year, in which every song can express the experience of a world.

We could assume that they can signify the 12's apostles characters. We discover the eager Peter that must learn to have patience, John that loved Jesus "So Much", the impulsive Zebedei brothers who need to learn kindness.

The theme of the 12 songs can reveal us moments of Jesus's life when He found Himself on the mountain praying. Of course, a child's fantasy can discover other personal connotations in which they can find their own feelings.

The titles of the 12 songs are: We thank you, When birds sing, Patience, May your life be like this, So much, Fall in prayer, Remember, God is my strength, Calling, Give us your help, On your altar Jesus, The divine scripture.

Theologically speaking we find in the text a lot of domains in which the prime domain of interest is education.

Subjects like: gratitude, trust, knowing along with patience, remembering, praying, calling can be considered as essential messages in the Christian education of a child.

Beyond the poetic message of the lyrics as educators we can discover the necessary themes in a child's healthy education. Even if we sometimes overlook the role of a little song, I think that this sang message can be in a teenager's life essential. Trough the beautiful following of the melody a little song learnt in childhood can measure a lot more then a pile of "educational" talking. This is why I think that beyond their technical values, these 12 songs have a much greater value in their educational purpose.

To be greatfull, to be patience, to know how to bow in prayer, to be faithful, are beautiful and practical subjects but they come better with education, with forming the personality then with the poetical-philosophical art.

I think that this should be the main role in the child's song, and the artistic matter should come second. I hope to be in concordance with the authors of these beautiful songs when I say that education itself was their muse.

Poets that have inspired the musical creativity oh Horst Gehann are: Elisei Dumitrescu, Vali Ghiorghită, Cornel Greissing, Arthur Irimia, Lucia Thomas.

The first song has as a title a calling: We thank you. Written in E, in 6/8 measure, with a musical structure like A+b+A+c, in which the choir "C" is written in 4 temps measure. The soloist-choir alternance, in which the choir is represented by children can underline the composer's thought to dedicate these songs to the small ones and the big ones. The anaconda from the second measure has the purpose of placing the accent on the right place.

When birds sing song continues the structure of the first song. The tonality is kept, fact that underlines the possibility that the two songs are bond to one another by interpretation. The binary choir gives the soloist-choir alternance. Even the alternance between the birds singing and thanking the Lord puts us at the very beginning in the children's universe.

In this melody we need to mark the harmonies with a chromatic sense but which is resolved tonal every time.

The song *Patience* drifts apart from the mentioned atmosphere but it preserves still the ternar elements of 6/8 measure. The melody of this song, written in D, obviously underlines the quiet atmosphere in which patience is learnt. The harmonies are peaceful so the modulator inflections create a symbiosis between tonal and modal.

May your life be like this can be considered as a conclusion of the *patience*. Written in D, in the binar measure of 4, the work is great in its melody in both harmonic and chromatic way.

The ups and downs of these harmonies underlines the idea of "moral passivity" of the text:

"May your entire life be like this  
And the doings that you leave behind  
Such as an unstained flower  
To be that clean  
Every moment that you live."

The second stanza underlines the benefic result of patience:

„Because every voice that is heard  
And every doing on your way  
Is like a seed that grows beyond  
The seed of goodness from now on."

The song *So much* written in G, and in 6/4 measure puts us in the middle on Christ's loving territory. The chromatic melody with a modal structure underlines the esthetic theme of eternal love. The slightly undulated movement remind us of a mother's „rocking hands". The peace atmosphere of christian love is underlined precisely by this rocking.

*Fall in prayer* is surprising by the fascinating harmonies and the beautiful bonding between music and lyrics. The idea of personal praying is underlined with the changing of the 3 halves measure in a binar measure of 4 terms. The melodic lines underline three descending motives the idea of bending in prayer. The chromatic harmonies underline the inner universe created by a prayer. "Fall in prayer God once said Your wish present to Me..."

*Remember* by its number seven underlines the importance of the resting day, that we find in the 4th commandment. The symbolic number seven is taken as a marking signal that indicates the moment or resting for all God's creatures. The ascending alternance written in 4 halves through the motive of the 3 notes f-f-f; g-g-g; c-c-c; suggests the climbing steps to reaching the level of Sabat's adoration.

*God is my strength*, written in b, and the binar measure of 4 terms, replaces in our memory the structure of the protestant coral. The jump of a sixth brings to our memory the structure of the Lutheran Choral, d-c-d-e-d-c-h.

The song *Calling* is split in two big sections A+B, in which the final cadence rebuilds the initial motive from A. The soloist-choir-soloist alternance

has the role of the evangelist (the soloist) and the choir of the old preclassical orator. The modulation from the initial tonality of e to the homonym of E and then returning to another e, can signify the returning of the big ones in the small one's world.

Give us your help with the underline written in German that this song is a message to the big ones, in how they should entrust themselves into God's hands when they're trying to shape up their children's characters. The big final underlines the educative role of the song. The following passages, underlined by the surprising harmonies of the background suggest the peaceful atmosphere in which every person can put their trust in God.

On your altar, Jesus is the most elaborated piece from the 12. Written for solo voice, choir and organ in D and the measure of 6/4 has the structure of a canon, in which every voice stands up for itself. The organ has the role of bonding the two very different voices: kids and adults. The piece ends with a coda on the word Amen.

The last piece called The divine scripture is bonded to the piece before. It has the role of a final conclusion in which the idea of the young's and the adult's both should live with the word of the Scripture is underlined. It is the ideal conclusion in the educational purpose of the 11 songs, that conclusion that the Scripture is "A Light on the way, always and everywhere". Also, an instrumental passage ends like an ideal conclusion.

Horst Gehann's spiritual songs dedicated to "the small ones and the big ones" can be considered to be a little education treaty through music. The musical and poetic means are used by slightly educate kindly and patiently. Through their musicality and the beautiful bonding of children's voices with the ones of their parents these songs can be a model of education through Hymn. Like this, the educative and religious song's role in a family's life is deeply underlined.

## 16 Ovidiu MANOLE: Chromatic Study for Children Choir (1 voice)

In Romanian Baptist churches the collection *Harfa Copiilor* (The harp of the children) is considered until today the base of the best musical education of many children generations. The source and model of the German collection *Das Singvogelein*, 1925 (Songs of the birdie) have been certainly privileged antecedents.

Mozartian melodies, often very beautiful, the hundred songs about, assembled in this collection belong specially to the major tonality. Occasionally, pieces by famous authors are added, for example the lullaby songs by Mozart, Schubert, Brahms... Year after year the children choirs have interpreted this repertoire to the delight of the listeners in churches or concert halls.

In time, the assimilation of the new rhythmic elements and melodic formulae emphasizes, so to say, a contemporary character of the children songs. Therefore, from a theoretical point of view, these songs remain in the same tonal space to keep up a diatonic intonation.

I thought to try a curiosity, namely to approach an easy chromatic intonation by chromatic semitones and increased quarts; but also to implant the empty quint (without third) times 9, 10 as well the interval "tritonus" times 11, 12. In fact, this represent my little work.

### **17 Dr. Ovidiu PAPANA: Modalities of processing in classic style the carol from our oral culture**

Music-taken as a way of communicating between people-occupied since always a special place in the spiritual life of them. Without the usual communication, for which the humans are using the verbal language (most part in an utilitarian purpose), music has other ways of transmitting the ideas and the beliefs, that have a profound action upon the human psichic.

In the cultural-artistic life, the ritual music is separated obviously by other typeset has a social status. To the most parts of the artistic types, the communications has an interhuman characteristic from person to person. The ritual music instead presumes a "sacred" dialog with the supernatural, its destination not being the common person (even if it sustains its activity most part in a social environment). Not by mistake, the ritual song that we meet to the most part of the oral cultures is one of the oldest and most stable forms of artistic speaking. It has passed over the centuries heaving the same essence- a superior communication and approaching with the holiness (or the absolute).

The ritual song from the oral cultures benefits by a meticulous polishing in time. This thing made him to reach, considering the consistence and the form, perfection rarely found in the artistic phenomena. As a result of this, when we speak about processing this type of song, we need to clarify some questions:

- why and how much can we afford to process such a repertoire, without changing its initial message?
- how do we process the ritual oral song in the written culture?
- wich is the most appropriate methods of processing the music for this kind of song?

Indeed, the initiative of processing the ritual song is very difficult, first of all because we can not afford to change the purpose of this creation. The communication with the sacred-in the processed works-can not go down to an artistic level that is profane, even if the result is well realized from an esthetic point of view. This creation shouldn't be cosmetized. It should contain the same characteristics that were presented in the original piece. In an ideal way, the methods of expression used in the written culture should complete the initial message of the folkloric piece. Each processing should keep its fingerprints even through the way in which is realized. As a result, the composer should have 2 qualities: intuition and ingenuity. The creation that has been taken as a model needs to be studied and understood in all its ways. Only in this way can be transmitted all the particularities of the ritual type, keeping away the creation from a common way of working.

## 18 Yasuhiko YOKOSAKA: Current Trends of Hymns for Children as seen in The Hymnal for Children of the UCC in Japan (2002)

Why is this quote so important when we are dealing with the Japanese hymnody? Because, hymnody for children in Japan are still under the influence of European and American hymnody, though the Hymnal for Children of UCCJ keeps certain degree of independence and uniqueness. So, first, let us explore the historical background in the English hymnody to find some relevance in the hymnody of Japan.

The earliest example of Christian hymns which suggests this condition is even succeeded after 2000 years in The Hymnal 21 of the United Church of Christ in Japan.

The Hymnal 21 is used inter-denominationally in Japan since its publication in 1997. For detailed information, please refer to "The Editorial Principles of The Hymnal 21 of the United Church of Christ in Japan" in the IHA Bulletin No. 26 (1998). In this hymnal, you can find the hymn "Hitsujikai wa," which is a translation of the "Shepherd of tender youth" written in 1846 by Henry M. Dexter, an American congregational minister. The hymn depicts Christ as a shepherd who calls us into one and who leads us to victory. But the text by Dexter is considered a free translation of one of the two Greek hymns included in "Paidagogos" (195?) by Clemens Alexandrius. It's an interesting example of the earliest Christian hymns surviving in Japan via a translated text in another language; however, it is difficult to say how the original ideas are transformed into the Japanese version.

After the reformation era, we begin to see more conscious effort in developing the hymns for children than ever. Even in German hymnody, Martin Luther assigns the first half of the hymn „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ to adults and the second half to children to sing. And in the English hymnody, many hymnals edited for children began to appear one after another. The hymnologist Samuel J. Rogal lists 500 hymnals for children between the years 1655 to 1900 in England and 309 hymnals between 1753 to 1900 in the United States (The Children's Jubilee: A Bibliographical Survey of Hymnals for Infants, Youth, and Sunday Schools Published in Britain and America, 1655-1900, Greenwood Press, 1983). Among those historical hymnals, some collections are influential over others. Having 25 editions printed by the middle of the 18th century, Divine Songs Attempted in Easy Language, for the Use of Children (1715) by Watts is clearly one of them. Although there are many criticisms against this hymnal, Rogal tries to classify the 36 hymns in this collection into the 4 categories in defense of Watts: 1, Benefits derived from piety and prayer (19); 2, Consequences of disobeying God (9); 3, Appeal to God for assistance (5); 4, Recognition of God as guardian and protector (3). When Wesley's Hymns for Children was published in 1763, the condition did not change much. Here are the first and the final stanzas of Charles Wesley's hymn for children entitled

“Gentle Jesus” which is said to be the only lasting example of what he wrote with children in mind.

1, Lamb of God, I look to thee thou shalt my Example be;  
 thou art gentle, meek and mild, thou wast once a little child.  
 7, I shall then show forth thy praise, serve thee all my happy days;  
 then the world shall ever see, Christ the holy Child, in me.

While there is a clear difference in the style of Watts and Wesley in their approach to children, they share the same problem of drawing a line between adults and children and trying to impose morality to children. Here we see a message of an adult trying to tell children how they should behave in a form of Christian hymn.

I basically agree with the five points he makes here, and especially points No. 3 and 5 are relevant to children’s hymnody in Japan as well. These two points relate to the fact that „how” the message is expressed is as important as „what” message it has. In other words, when the message is expressed in the language that communicates directly to the experience and the imagination of children, it will become effective. The key to read current trends in the hymnody of children lies exactly in the transition „from what to how.” If you are careful, you can see some examples that are successfully making this transition in the second half of the 20<sup>th</sup> century. For example, “The Clock Carol” by Paul Townsend tries to tell that God is with us everywhere, working and carrying His plans for the world. It begins with a simple imagination of a child wondering upon the time difference in the world and gradually develops to the message that God is center of the world embracing everyone.

Children’s hymnody in Japan suffered in the same way. Especially because Christianity is new religion brought into Japan by the missionaries, and because the Christian population is still under 1 percent, succession of Christian faith in generation to generation is a very serious question.

In the 143 hymns of The Hymnal for Children of the UCCJ (1987), the predecessor of the 2002 edition, there are many 19<sup>th</sup> century hymns from Europe and America. However the origin of many of them are not even traceable these days. Besides well known hymns like *Savior, like a shepherd lead us* by Dorothy Thrupp, *What a friend we have in Jesus* by Joseph Scriven, and *Jesus loves me, this I know* by Anna. B. Warner, there are more than 100 hymns written by Japanese hymn writers. “Hikari, hikari” is one them. It invites a child to become a “child of light”, “bright and cheerful child of light,” “pure child of light,” “strong and healthy child of light,” and “right child of light who always tries to be right.” It almost gives you an impression that if you do not satisfy these conditions, you are out of God’s blessing. Then, what can my youngest daughter do to be blessed by God when she can not breathe because of asthma and when coughs attack her all night that disturbs her from sleep? The hymn “Kami no megumi wo” uses such expressions like “We children of light, pure and bright, should work hard following Jesus who was loved by God and people. We children of God, brave and hopeful, should work hard to make the world of God come true.”

The hymn *Watashitachi wa Chi no shio desu* even goes to say that “We are salt, fighting against sins and purify the world. We are the light, fighting against injustice and make this world bright and right.” There are many other hymns that do not reflect this kind of morality; but I introduce them as examples that come to contact with the points that Michael Hawn makes.

Fortunately the number of this kind of hymns is decreased in the 2002 edition. There are more hymns using the language that speaks directly to the experience and imagination of children. For example, the hymn *Esusama, kyou mo watashi wo* by Yohko Matsubara sings “Jesus calls me again today. Jesus encourages me to live again today by saying. There is nothing to be afraid. Just believe me and put your trust in me.” As you can see there is no condition or requirement that children have to fulfill before they get called by Jesus. And they do not have to work hard as children’s army of God trying to purify the world. Instead the hymn affirms you that you are all right as who you are and you can live as who you are. *Kono hanano youni* by Jun Kawakami expresses kindness and love in Christian faith without pushing it to children. “I want to grow like a flower under the Sun. I want to be kind like the fragrance of the flower. I want to show the love of God gently like the flower.” Here you do not have to be a “child of light” and “strong and healthy child of light” who always looks straight forward and who walks straight up to the lord. Also the modesty reflected in this text shows a kind of contrast compared to English and American hymns that are full of celebration. There is also a humorous hymn *Kyodaigenka wo shinaihi wa* by Hiroo Sakata. As being one the texts that are succeeded from the previous edition, the hymn shares the world of children in humor and wonder that they may actually feel. “Why do I fight against my brother almost everyday? Tell me lord, why? Why do we fight so often among friends and also among those who do not each other? Tell me lord, why? When our heart is weak we tend to score each other; when we feel full of energy, we hate each other. Oh, how sad. Tell me lord, why? But at times, I feel like being kind to everybody. At times, I want to apologize everybody. Tell me lord, why?”

I certainly do not mean that “what” is expressed in the hymn is unimportant, but “how” it is expressed is indeed the key to read children’s hymnody today.

## 19 Kitamura SOJI: Theological Background of Hymnody in Japan

The history of Christian church and Hymn in Japan: It was in 1549 when Roman Catholic missionary Francisco de Xavier visited Japan firstly diffuse Christianity. The insular country, Japan, has implemented chained policy and the ban of Christianity for 234 years. Finally in 1873, the door for trade with European countries and for the missionary work of Christianity was officially re-opened. In the following year, each denomination of protestant churches published each hymnals separately. Each denomination means Congregational,

Presbyterian, Methodist, Baptist and Anglican church. As those separated hymnals were revised again and again, it was seen that some common hymnals among some denominations were published.

The incunabulum of hymnal starting in 1874 accounts for eight. Some lifted less than 100 hymns. Following ones listed more than 100 hymns.

“SAMBIKA” = ‘HYMN’, Presbyterian, 1881

“SAMBIKA NARABINI GAKUFU” = ‘HYMN & TUNES’, Congregational, 1882

“SHINSEN-SAMBIKA” = ‘NEW HYMNAL’, joint edition of Congregational and Presbyterian, 1888

“KIRISUTOKYO-SEIKASHU” = ‘CHRISTIAN HYMNAL’, Methodist, 1884 (word-only edition), 1885 (word and music edition)

“KIRISUTOKYO-SAMBIKA” = ‘CHRISTIAN HYMN’, Baptist, 1896

About a quarter of a century after since the beginning of hymnal publishing in Japan, a proposal for editing and publishing a common hymnal was ratified in 1900, and three years later in 1903, the first common hymnal was published, which is called “SAMBIKA” = ‘THE HYMN’ and consists of 485 hymns. In other words, this was done 101 years ago from today. The denominations that participated in editing this common hymnal are mainly Congregational, Presbyterian, Methodist, and Baptist church.

At this time, the Anglican related, the Japan Anglican Church and Lutheran Church did not participated. During this period, Anglican Church edited its own hymnal called “KOKIN-SEIKASHU” = ‘HYMNS ANCIENT & MODERN’. Lutheran Church has used the common hymnal until 1974, when the Church acquired its own hymnal, “KYOUKAI-SAMBIKA” = ‘CHURCH HYMNAL’. In addition, Baptist published its own “SHINSEI-SAMBIKA” = ‘MEW LIFE HYMNS’ in 1989.

The common hymnal, which is firstly published in 1903, was revised many times. The first revised edition was published in 1931, and then in 1954 after the Pacific War, the next revised edition was published. The supplemental editions were edited and published during the revisions, in 1909, 1967 and 1976. Comparing these hymnals, we can see how the trend of thought and theology was reflecting the hymn in each period of time. We can also see volumes and the different types of hymns were also added. However, it took a long time to encompass the theology of liturgy, especially liturgical movement which began in western countries in late 19th century and ecumenical movement which advocates unification of churches. It was late 20th century when the content of liturgical movement and ecumenical movement was actually introduced in Japan.

**Theological background.** Since 1874, the theological background of Japanese Christian churches has inherited the background of each denomination of European churches for 130 years. Even though they were called Protestant churches, we have never experienced the Reformation, and so it was rather that of Puritan we were influenced. In addition, we tended to accept some Unitarian aspects as well. As a result, „Non-church movement” as unique



Japanese phenomenon occurred. The impact of that phenomenon was rather strong and widespread. The feature of it can be greatly seen in how to select hymn at service. It was that of public missionary and individualistic trend. Or heavenly oriented hymn that are on the crest of the wave of Gold Rush was favorably sung. Despite great efforts of missionaries, priests and pastors, the number of Christians in Japan is still small portion, which accounts for less than one percent of the total population. Having said this, the influence of what Christianity did to Japanese society, including education, culture and social welfare, was definitely huge. After Japan was defeated in the Pacific War in 1945, she created and kept "Peaceful Constitution" which declares to abandon any war affairs. Under this situation, Japan became economic power, but we are aware that religious and mental sphere is still rather poor.

On the other hand, South Korea became successful in terms of Christian mission. In the first quarter of 20th century, she was occupied by Japanese government for 36 years, and when she was released from Japan, the Korea peninsula was divided into North and South Korea. However the percentage of Christians in South Korea is now about 25 percent. Taiwan was also once occupied by Japan in early 20th century and Christians there are more active than Japan, but not as many as those in South Korea.

When three countries are compared, it is often said that Korean Church is "Praising Church", Taiwanese Church is "Praying Church" and Japanese Church is "Theologically active Church".

Since 1960, many books of theology of worship in the area of Japanese church and theology were published, and then the concern and research for liturgy arose. Some courses of worship began in theological schools in Japan. In 1955, I wrote master thesis on worship, graduated from graduate school and started to work as a pastor. However because of the theme of my master thesis, I was asked to lecture on theology of worship at a school of theology in 1962. I felt the responsibility to study further, and so I studied liturgics and hymnology at Union Theological Seminary in New York, N.Y., U.S.A., 1963/64. Returning to Japan, I taught liturgics at a few schools of theology, and hymnology at school of music, mainly in Tokyo. I was also involved in writing and editing a dictionary of Christian Worship and Liturgy, with colleagues, and could publish the dictionary in Japanese in 1977.

The fortunate incident was that in this period of time, as a result of Vatican Council II, Japanese Protestant churches started to have ecumenical dialogue, and collaborate with Japanese Catholic churches and Orthodox churches soon after the Council. On top of this, it is fortunate to know that Japanese churches began to exchange ideas, have conversation, and hold meetings with churches in South East Asia as well as those in South Korea and Taiwan.

In the field of theology of worship, or liturgics, it is not too much to say that we are on the verge of reconciling a sort of estrangement between mission and worship. Mission of church has been classified as external act, while worship of church as internal act. But by the recovery of worship as common act, in other

words, worship in church as a faith community and the mission of God himself or 'Missio Dei', we succeeded to overcome that kind of estrangement or contradiction.

Therefore we had a task to speak a loud the necessity for developing hymn that are suitable for those theology of worship and liturgics. As a chairperson of Hymnal Committee of United Church of Christ in Japan, I was responsible for revising hymnal for more than thirty years. Thus, it is my great honor and pleasure to be able to publish "SAMBIKA 21" = 'THE HYMNAL 21' in 1997. I would also like to add that in order to accomplish all these above, the periodical called "REIHAI TO ONGAKU" = 'WORSHIP AND MUSIC' had played the great role to be a place for presentation for concrete research or ecumenical dialogue since 1955, (First 20 years are monthly, since 1974 quarterly). Amongst those who involved in this project, there were pastors, theologians, church musicians and believers from Orthodox Church, Catholic Church as well as Protestant Church. After my retirement as a pastor in the spring of 2001, with some colleagues, including Prof. Yasuhiko YOKOSAKA, from different denominations, we came to found Hymn Society in Japan and started our new footsteps together.

## **20 Eugen CINCI: The importance and modalities of learning for children of the Orthodox pew songs (especially the ones from Banat)**

The religious worship sustained in the most important Christian religions (Orthodox, Roman-catholic, Reformat), is conceived as a dialog between the Holiness and the believers gathered together for praying and for singing together and for worshipping God.

The ways in which the believers are answering to the Holly call are different from one church to the other. In the Orthodox Church, the singers that are sustaining the so-called pew singing give the answers.

Even if is certain that the pew songs are heaving their roots in the Byzantine song, today, this is separated more of the specific elements of the mentioned type of singing. When we considered the Romanian orthodox space, the differences mentioned are more obvious in the Banat region. When we analyze the pew songs from Banat, we will find some specific things of it. Sometimes is difficult even to put it close to the Byzantine songs. The explanations must be searched in the church's past. It is good to know that the Romanian orthodox population from Banat found itself many years under the influence of the canonic guardianship to the Mitropolitan seat from Karlovici (the actual Serbia), together with the Serbian population. This guardianship imposed, tacit or less tacit, the way of religious singing as the one from Karlovici (karlovacko pojanje). It is also known the fact that at the pew from Karlovici, simple people sustained the singing. As a result, is resulted a big influence of the popular songs, it was transmitted on oral way, this thing determining its continuous changing.

Until the Romanian population got out from the guardianship of the Karlovici Metropolitan seat, process that lasted many years, and heaving its peak at the middle of the XIX's century, the pew song was learned together by the Romanian and the Serbian population. Even today we can notice the marks of the Romanian-Serbian common past of the singing from Banat, with inevitable influence one upon the other. We can notice also the ways of learning and transmitting the pew songs. Even today the singers are heaving a particular way to systemize the pew song, a way that passes the theoretic pattern, and comes much closer to the folkloric singing.

When we try to analyze the pew song considering the theoretic conceptions, we notice some differences that make us doubt the integrity of the conception itself. We will illustrate only one example: voice I and voice VI. If we will reduce the sonorous material, trying to quadrature it in heptacordic pattern, we will notice that between the 2 voices there are not important differences that can make us to consider 2 different entities. We will naturally arrive at the conclusion that maybe something else make the voices different. The key element is the melodic form of the cadence.

After the modalities of systemizing the pew songs, regarding the melodic contour and especially upon the cadences forms (the popular concept), this is close to the popular music. As the cadence form from a popular melody defines the folkloric zone of birth of the voice defines its identity. An elementary systemizing, simplified, of the voices, based on the concept that we named as popular, can be next:

- voice I have in it the melody named the voice itself, and the melody tropar, with the specific melodic cadence formulas
- voice II has the voice itself, tropar and antiphon
- voice III has the voice itself and tropar
- voice IV has the voice itself, tropar and antiphon
- voice V has the voice itself and tropar
- voice VI has the voice itself and tropar
- voice VII has the voice itself and tropar
- voice VIII has the voice itself , tropar and antiphon

The voices (I-VIII) are heaving besides the melodies that we just mentioned podobii. They are present not so often during the religious service and some singers not even know them. About that pieces, the singers are saying that they have their own melody and that they are treated, outside the system of the known voices.

If the voices of the pew songs are properly systemized, they can be easily learned by the children, even from a small age. In the first period, the voices will be learned after the ear, and later, after the rules of the vocal method, using the notes. In this way there is literature that even so needs some adjustment. The rhythm follows the text and the character of the piece, and it could be learned easily by children.

We could present numerous arguments in the favor of learning the children the pew songs. Such an activity can develop the musical hearing, the rhythmical sense, abilities for solfeggio and also the musical memory.

But it appears the question: from whom can the children learn the pew singing? This religious-musical domain is for many a dilemma. When a professional musician refers to the Orthodox music, he is most of the time referring to the choral music, forgetting that the pew music, and not the choral one is specific. We mentioned that the children could easily learn it. How could adults consider it difficult? As a conclusion, it is needed only a big amounts of patience, will and of course the ability of systemizing the pew song in a good way. The pew song is not only a religious domain. It is also a part of our national cultural treasure and we have the obligation of knowing it.

## 21 Dr. Gillian WARSON: A History of Children's Hymnody in England

In England the subject of hymns for children has been of interest to believers and educators for many hundreds of years. In this paper I shall be outlining some of the significant developments and publications which have influenced children's hymnody since early Christian times.

We know that children have been singing hymns since early Christian times. Chaucer, in his famous collection of stories *The Canterbury Tales*; Isaac Watts' *Divine and Moral Songs for Children*; *Hymns for Infant Minds* by Ann and Jane Taylor; Frances Mary Yonge's *The Child's Christian Year* published in 1841; *Hymns for little Children* contains hymns that cross all denominational boundaries; *All things bright and beautiful*, *There is a green hill far away* and *Once in royal David's city*; *The Public School Hymn Book* which appeared in 1903; *The Methodist Sunday School Hymn Book* of 1879 contains a variety of hymns intended to suit every occasion.

The twentieth century opened with a major collection. Carey Bonner's *The Sunday School Hymnody* published in 1905 was described as "as a twentieth century hymnal for young people". It contained a massive 622 hymns suitable for children of all ages, complete with a range of additional tunes. The popularity of *The Sunday School Hymnody* is indicated by the fact that 24 editions were issued between 1905 and 1959 and it was not replaced until the publication of *Sunday School Praise*.

During the first quarter of the 20<sup>th</sup> century the attitude to hymn singing altered subtly as the importance of singing in schools increased and hymn singing started to make an important contribution to school music lessons as well play a part in general worship and school assemblies. The need for suitable material was met partly by *Songs of Praise* and *The Church and School Hymnal*. The text used up-to-date imagery supported by well-written melodies and good harmonies and was described by the compilers as a "modern resource for children of all denominations".

The Second World War delayed the publication of the next two significant collections of hymns for children, *The School Hymn Book of the Methodist Church* and *Sunday School Praise*. By this time it was expected that the words and tune would appear together and that any singing would be led by piano or organ. One of the most significant developments contained in *The School Hymnbook of the Methodist Church* was that conventional hymns started to be replaced with a new type of song – lyrics that were not precisely hymns. This included all kinds of thought-provoking texts that were to become characteristic of hymnody as the 20<sup>th</sup> century progressed. The morbid sentimentality found in some children's hymns completely disappeared. However, the contents of most hymn books until the middle of the 20<sup>th</sup> century remained largely conservative.

The many changes in popular culture seen in the 1960s were quickly reflected in children's hymns. This can be seen both in the type of texts which were becoming available and the way in which they were presented. *Youth Praise* was the first collection to show this and met the changes by including guitar chords and symbols alongside the piano accompaniments. Repertoire, too, was changing and the trend for the new type of lyric was increasing in keeping with the ideals of the changing and multicultural society of the 1960s. A group of books known as the *Faith and Folk* books contains a variety of songs dealing with the topical themes of freedom, peace and protest. Although these books provided suitable material for teenagers, children under eleven years of age still lacked a hymnbook that reflected the new sensibilities of the era. This gap was filled by *New Orbit*. This marked a significant development because it expected children not only to sing but also to join in by accompanying the hymns on musical instruments. Gone was the attitude that children should merely sing to a piano accompaniment; many of the songs have ideas for simple percussion accompaniment and in all cases guitar chords are supplied.

In church, greater attention was starting to be paid to the needs of children during services but the growing trend for family services and all-age worship brought its own problems. For this reason the book *Partners in Praise* was introduced with the intention of including children in services.

One of the most significant developments in hymn singing in the later twentieth century was the increasing involvement of television and radio, particularly in schools. The schools broadcasting service (BBC) produced a weekly programme including music from contemporary and traditional sources. A selection of suitable material was collected together in the book called *Come and Praise* in 1978. This book was extremely successful and was followed in 1988 by *Come and Praise 2*. The hymns in both collections deal with Christian themes, celebrate the activity of God in the world and remind youngsters of their own responsibilities. However, an innovation in *Come and Praise 2* is that it is intended to appeal to those who recognise the festivals of many faiths in their school assemblies. Furthermore, a number of musical cultures outside Europe are represented with melodies from Africa, Asia, the Middle East and the Caribbean. This broadening of subject matter grew to be

acceptable so that the term “hymn book” became looser and came to mean books intended for common worship and singing, containing a variety of songs from all traditions. One example of a book that presents songs on a variety of social themes is *Alleluia: Songs for thinking people*.

As the 20<sup>th</sup> century drew to a close many new subjects found their way into hymn texts for children. Environmental issues, such as caring for the planet and conserving resources joined the subjects of social equality, peace and poverty. Many gatherings of children, such as school assemblies, contained followers of faiths other than Christian, and this presented further challenges for the writers of children’s hymns. The two books *Big Blue Planet* and *Sound Bytes* are examples of the changing attitude to children’s hymns.

Štefan A. Ferenčak

## PJEVAJTE GOSPODU PJESMU NOVU

### Singet dem Herrn ein neues Lied

Nach mehrjähriger<sup>1</sup> Arbeit erschien im Jahre 2003 das neue kroatische Gesangbuch *PJEVAJTE GOSPODU PJESMU NOVU*. Hrvatska liturgijska pjesmarica. II. popravljeno i dopunjeno izdanje. Zagreb, 2003. / *Singet dem Herrn ein neues Lied*. Kroatisches liturgisches Gesangbuch. II. verbesserte und vermehrte Ausgabe. – Die erste Ausgabe erschien 1983.

#### 1 Der Aufbau des Gesangbuches

Die Gesänge der Sammlung *Pjevate Gospodu / Singet dem Herrn* sind in acht Kapitel aufgeteilt:

- **Kap. I (S. 12-64, Nrn. 1-74)** bringt *Red mise s narodom / Messordnung mit der Gemeinde*. Hier sind alle gesungenen Messteile der Gemeinde zu finden, und zwar in der kroatischen wie auch in der lateinischen Sprache samt einem gregorianischen Ordinarium Missae (Nrn. 62-74).

- **Kap. II (S. 65-270, Nrn. 75-338)** ist das umfangreichste Kapitel. Es beinhaltet Gesänge der liturgischen Zeit *Vrijeme kroz godinu / Im Jahreskreis* in der folgenden Reihenfolge: Psalmgesänge (Psalm mit der Antiphon) zum Einzug, nach der Lesung, vor dem Evangelium, zur Kommunion und Psalmgesänge als Messgesänge zu verschiedenen Teilen der Messe. Den Psalmgesängen folgen die eigentlichen Lieder oder Gesänge: zunächst verschiedene Hymnen (vor allem für die Feier des Stundengebets<sup>2</sup>), dann Lieder zum Einzug, zur Gabenbereitung, zur Kommunion und zur Verehrung des Altarsakraments. Dieses Kapitel beenden Gesänge für die Messe mit den Kindern (S. 244-270, Nrn. 289-338).

- **Kap. III-VII:** Ähnlich diesem Muster (zuerst Psalmgesänge dann eigentliche Lieder) sind auch die Kapitel III bis VII aufgebaut: **Kap. III.** *Božićni krug liturgijske godine / Weihnachtskreis des liturgischen Jahres* (S. 271-344, Nrn. 339-424), **Kap. IV.** *Uskršni krug liturgijske godine / Osterkreis des liturgischen Jahres* (S. 345-464, Nrn. 425-567), **Kap. V.** *Svetačka slavlja / Heiligenfeiern* (zu Ehren der Gottesmutter: S. 466-501, Nrn. 568-620; zu Ehren der Engel und Heiligen S. 502-574, Nrn. 621-702; zu besonderen Anlässen: S. 574-588, Nrn. 703-708), **Kap. VI.** *Sakramenti / Feier der Sakramente* (S. 589-602, Nrn. 709-721) und **Kap. VII.**

---

<sup>1</sup> Bereits in der Woche der Kirchenmusiker / Tjedan crkvenih glasbenika, 25. - 28. April 2000 in Zagreb, berichtete Josip Korpar über die Arbeit an dem neuen Gesangbuch in: *Sveta Cecilija* LXX, 2000, Nr. 2, S. 42.

<sup>2</sup> Vgl. *Pjevajte Gospodu pjesmu novu*. Gebrauchshinweise. S. [9].

*Blagoslovne / Segnungslieder* (Kirchweihe: S. 604-605, Nr. 722; Gottesdienst für Verstorbene: S. 606-628, Nrn. 723-752).

- **Kap. VIII** bringt *Dodatak / Anhang*, der in drei Gruppen geteilt ist: **(I)** *Skladbe za liturgijsku uporabu / Gesänge für den liturgischen Gebrauch* (S. 630-653, Nrn. I-XXVII; Lieder zum Einzug, Psalmgesänge, Lieder zur Gabenbereitung, zu Ostern und zu verschiedenen Anlässen) und **(II)** *Skladbe za izvanliturgijsku uporabu / Gesänge für den außerliturgischen Gebrauch* (S. 654-739, Nrn. 753-861; Christus-, Marien- und Heiligengesänge, ferner Gesänge zu Weihnachten und zu besonderen Anlässen). – An dieser Stelle kann ich es nicht unerwähnt lassen, dass sogar der allorts bekannte Gesang *Adoro te devote* von Thomas von Aquinas (Nr. 850), noch dazu mit der gregorianischen Weise, und das weltbekannte Fürbittenlied *Christus vincit, Christus regnat* (Nr. 845) zum außerliturgischen Liedgut gezählt werden. – **(III)** In der dritten Gruppe werden keine neuen Gesänge geboten, sondern nur eine Auswahl der geeigneten Lieder für die Feier der Sakramente, der Kirchweihe und für das Begräbnis.

Am Ende der Sammlung sind 6 Verzeichnisse zusammengestellt: Incipit der Gesänge, Psalmen nach den Nummern, verwendete Bibeltexte, Textautoren, Komponisten und Inhalt des Gesangbuches nach Kapiteln.

## 2 Bemerkungen zum Untertitel

### 2.1 Der Untertitel „vermehrte Ausgabe“

Der Untertitel „vermehrte Ausgabe“ ist berechtigt, da es in der zweiten Ausgabe 39 zusätzliche Nummern, sprich Gesänge, gibt. Zwischen den Liednummern 752 und 753 sind 27 zusätzliche Gesänge zu finden, die mit den römischen Ziffern numeriert sind, und am Ende des Gesangbuches – verglichen mit der ersten Ausgabe, die mit der Staatshymne Nr. 849 endet, – sind noch 12 Gesänge mit der fortlaufenden Numerierung dazugegeben.

### 2.2 Der Untertitel „verbesserte Ausgabe“

Der Untertitel „verbesserte Ausgabe“ ist weniger überzeugend, insbesondere was die Quellenforschung anbelangt. Einige der auffallendsten Beweise dafür sind:

- Nr. 554 = Nr. XXII *Isus je uskrsnuo / Christ ist erstanden*; der Text, beide Male 5 Strophen, und die Melodie sind gleich; der einzige Unterschied liegt darin, dass die Nr. 554 2-stimmig, die Nr. XXII aber 1-stimmig geboten wird; doch die Nr. 554 ist in beiden Ausgaben mit zwei Fehlern abgedruckt: Die 4/2-Takt-Melodie hat im letzten Takt 6 Halbe und die letzte Phrase (Refrain) ist somit 3- statt 4-taktig; der Text hat im ersten Wort der 4. Strophe eine Silbe zu wenig: *Podajmo* anstatt *Popadajmo*;<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Vgl. *Hrvatski crkveni kantual*. Vijenac, Ljubljana 1934, S. 376.



beide Fehler wurden in der Nr. XXII korrigiert; Nr. 554 ist ferner mit „CO“ (= Cithara octochorda) ohne das Jahr angegeben, Nr. XXII aber mit „N: Co, 1757“ (= Volkslied: Cithara octochorda, <sup>3</sup>1757). – Doch das ist kein kroatisches, sondern laut Gotteslob Nr. 213 *Christ ist erstanden* ein altes deutsches Lied „M: Salzburg 1160/1433, Tegernsee 15. Jh., Wittenberg 1529“. Letztlich ist auch eine sinnlose Verdoppelung ein und desselben Liedes in ein und derselben Sammlung kein fehlerfreies Vorgehen.

- Nr. 285 *Pun vjere stoj*, HCK (= Hrvatski crkveni kantual /1934/). Wiederum keine genaue Quellenangabe! - Das ist aber das Lied *O Christ, hie merk'*, das man z.B. im *Orgelbuch zu dem Gebet- und Gesangbuche* für die katholische Schuljugend der Erzdiözese Wien, K. und k. Schulbücher-Verlag, Wien 1915, S. 40, Nr. 13, mit der Angabe „Gesgb. von Corner 1625.“ finden kann; ferner in: Coloman Assem, *Ehre sei Gott in der Höhe!*, Ausgabe mit Noten, Wien [20]1925,<sup>4</sup> Nr. 119; wie auch in: *Die betende Gemeinde*, Wien-Leipzig <sup>1</sup>1926, S. 327, Nr. 13, Ausgabe mit Noten <sup>5</sup>1936, S. 345, Nr. 13.
- Nr. II *Vladaru puka, vremena*; ist das Katholikentagslied *Du Herr der Völker und der Zeit* anlässlich der Wallfahrt der Völker nach Mariazell 2004; das Lied, obwohl neuesten Datums, ist ohne die Angabe des Komponisten Thomas Dolezal abgedruckt; angegeben sind bloß Textautoren (Übersetzerin und Autor des Refrains).
- Nr. XIX *Radujte se, krščani*; ohne jegliche Angabe der Autoren des Textes und der Melodie; der Tondichter ist jedoch der bekannte slowenische Musiker Karlo Adamič.<sup>5</sup>
- Nr. 778 *Marijo, svibnja kraljice / Maria, Maien Königin*; als Ursprungsland des Liedes ist Slowenien angegeben; doch die Weise ist in Slowenien unbekannt; im *Orgelbuch zu dem Gebet- und Gesangbuche* für die katholische Schuljugend der Erzdiözese Wien. K. und k. Schulbücher-Verlag Wien 1915, S. 128, Nr. 74, ist aber als Komponist „P. Anselm Schubiger 1845“ († 1888 in Einsiedeln) angegeben.
- Nr. 832 *Pristupite vjerni*; für das weltbekannte Lied *Adeste fideles* steht in beiden Ausgaben die Bezeichnung „GK“ (= Gregorijanski koral), anstelle „John Reading 17. Jh.“ (siehe: *Gotteslob* Nr. 143).
- Nr. 856 *O Isuse, daj da pjevam / Lass mich deine Leiden singen*; ohne Angaben des Übersetzers wie auch des Komponisten; im *Gotteslob Österreich* Nr. 821 liest man zu diesem Lied: „T: Michael Denis 1774, M: in Geistliche Lieder bei St. Stephan, Wien 1774“.
- Bei mehreren bekannten gregorianischen Nummern fehlen in beiden Ausgaben jegliche Quellen-Angaben (z.B.: Nrn. 13, 28, 29, 41, 42, 64-74,

<sup>4</sup> Im Jahre 1925 erschien die „20. vermehrte“ Auflage ohne Noten im selben „Verlag von Josef Habel“.

<sup>5</sup> Karlo Adamič, *Zmagovalcu smrti*. Zbirka 7 velikonočnih pesmi. Uglasbil Karlo Adamič. Ljubljana 1931, Nr. 6 Pesmi pojte radostne.

202), wie auch bei nichtgregorianischen Weisen (z.B.: Nrn. 241, 291-293, 321-323, 327, 328, 330, 331, 368, 463, XIX, XX, 773, 784, 828-831, 839, 853, 855- 861).

### 3 Tatsächliche Anzahl der Gesänge

Im Ganzen gibt es in der 1. Ausgabe (1983) 849 in der 2. Ausgabe (2003) 849 + 39 = 888 Nummern. Doch im 1. Kapitel *Red sv. mise s narodom / Messordnung mit der Gemeinde* (Nrn. 1-74) sind als selbstständige Liednummern mehrere Begrüßungen mit den Antworten, wie auch Dialoge zwischen Priester und Gemeinde, die auch in folgenden Kapiteln nicht fehlen (z. B. Nrn. 512, 513, 518, 523 usw.).

Außerdem beinhalten 14 Nrn. bloß den Text ohne die Melodie (Nrn. 5, 6, 10, 11, 14, 27, 31, 36, 37, 774, 775, 776, 782, 835).

Jede Melodienummer bedeutet darüber hinaus auch nicht eine neue, selbstständige Weise, da ein und dieselbe Melodie für zwei, drei oder gar für vier verschiedene Texte verwendet wurde, z.B.:

- 7 Weisen für je 2 Texte: Nrn. 178 und 195, 300 und 301, 633 und 638, 645 und 646, 410 und 411, 508 und 509, 781 und 782;
- 3 Weisen für je 3 Texte: Nrn. 165 und 224 und 241, 294 und 289 und 302, 353 und 355 und 357;
- 1 Weise für 4 Texte: Nrn. 634 und 636 und 637 und 639.

Dadurch verringert sich die tatsächliche Anzahl der Lieder und noch mehr die der Melodien auf ungefähr 800, oder gar darunter.

### 4 Der Tonsatz

Die meisten Gesänge sind 1-stimmig abgedruckt. Eine stattliche Anzahl (ca. 170 = ca. 20 %) von Liedern ist 2-stimmig gesetzt; mehrere Gesänge sind zusätzlich zum Teil 2-stimmig. Bloß zwei Gesänge (Nr. 312 und 313) sind 3- und nur die Nr. 507 ist 4-stimmig gesetzt; dazu sind noch vier Gesänge (Nrn. 54, 435, 542 und 621) zum Teil 4-stimmig.

### 5 Einige Besonderheiten der Sammlung

Vergleichen wir das kroatische Gesangbuch *Pjevajte Gospodu pjesmu novu / Singet dem Herrn ein neues Lied* etwa mit dem slowenischen *Slavimo Gospoda / Preisen wir den Herrn* aus dem Jahre 1988, stellen wir vor allem zwei Besonderheiten fest.

## 5.1 Psalmgesänge

Die erste Besonderheit stellen sehr viele Psalmgesänge mit den Antiphonen bzw. mit dem Halleluja dar. Bereits in der 1. Ausgabe gibt es über 200, in der 2. Ausgabe gibt es sie 221 Mal. - Das slowenische *Slavimo Gospoda* hat bloß 46 Psalmgesänge (Nrn. 312-357).

Dazu ist noch zu sagen, dass es Psalmgesänge nicht nur nach der Lesung (Pripjevni psalmi) (Nrn. 89-131) und vor dem Evangelium (Pjesme prijne evanđelja) (Nrn. 132/1-3, 133/1-4, 134/1-2), sondern auch zum Einzug (Ulazne) an Herrenfesten (Nrn. 75/1-5, 76/1-2, 77/1-2) und an Sonntagen (Nrn. 78/1-3, 79/1-3, 80-84, 85/1-2, 86/1-2, 87/1-2, 88/1-2), wie auch zur Kommunion (Pričesne) (Nrn. 135/1-3, 136/1-3) gibt. Danach folgen von der Nr. 137 bis 162 noch Psalmen mit den Antiphonen als Messgesänge (Psalmi kao misne popijevke) zu verschiedenen Teilen der Eucharistiefeier.

Damit nicht genug! Ähnliche Reihenfolge der Psalmgesänge (Einzug, nach der Lesung, vor dem Evangelium, zur Kommunion, Psalmen mit den Antiphonen als Messgesänge) gibt es auch für Advent, Weihnachten, Fastenzeit und Ostern. Laut Psalmenverzeichnis kamen 80 Psalmen zur mehrfachen Verwendung (Ps 96 und 118 gar zehnmal).

## 5.2 Gregorianische Weisen

Die zweite Besonderheit liegt in der Anzahl der gregorianischen Weisen: die zahlreichsten sind verschiedene Antiphonen (58), es folgen die Hymnen (31), Sequenzen (5), dann die Halleluja-Gesänge, das Ordinarium Missae usw., insgesamt über 130 Weisen des gregorianischen Chorals. – Im slowenischen *Slavimo Gospoda* finden wir – abgesehen von Psalmtoni – kaum 40 gregorianische Melodien.

Leider folgte die Transkription des gregorianischen Chorals weder in der 1. noch in der 2. Ausgabe den wissenschaftlichen Erkenntnissen der Gregorianik. So wird die Note vor der Quilisma noch immer verlängert und die Binarneumen (bipunctum, bistropha ...) werden mit einer Viertel statt mit zwei gebundenen Achteln wiedergegeben (z.B.: S. 470).

## 6 Ausgabe mit dem Bosnien und Herzegowina-Anhang

Im selben Jahr 2003 erschien auch *Pjevajte Gospodu pjesmu novu. Vlastitosti BK BiH / Singet dem Herrn ein neues Lied*. Eigentümlichkeiten [Proprium] der Bischofskonferenz von Bosnien und Herzegowina. Zagreb-Sarajevo 2003.

Bis zur Liednummer 752, Kap. I-VII, sind beide Ausgaben identisch. Das VIII. Kapitel der bosnisch-herzegowinischen Ausgabe setzt aber mit der Numerierung 753 bis 816 fort, ohne den Einschub von 27 Liedern mit der römi-

schen Numerierung der kroatischen Ausgabe. Bloß wenige dieser 27 Gesänge kommen später im bosnisch-herzegowinischen Proprium vor (nur 7, einige auch mit textlichen und melodischen Varianten). Die Nr. XXII – als 1-stimmige Verdoppelung der Nr. 554 – gibt es nicht.

Nach der Liednummer 861 folgt der Bosnien und Herzegowina-Anhang, Proprium, in zwei Teilen: der I. Teil bringt Lieder (Popijevke), der II. Teil Gebete (Molitveni obrasci).

Der Liedteil hat folgende Unterteilung:

- Messgesänge (Misne popijevke) Nrn. 862-899;
- Liturgisches Jahr (Liturgijska godina), Advent bis Ostern, Nrn. 900-920;
- Zeit im Jahreskreis (Vrijeme kroz godinu), Nrn. 921-955, Gesänge zu Ehren des Herrn, Mariä und der Heiligen; Kirchweihe- und Begräbnisgesänge;
- Gregorianische Weisen (Gregorijanski napjevi), Nrn. 956-977; am Ende dieser Reihe noch als Nr. 978 *O sanctissima*;
- Neue geistliche Gesänge und einige Gelegenheitsgesänge (Nove duhovne popijevke in neke prigodne), Nrn. 979-997. Es sind fast ausschließlich sogenannte „rhythmische Gesänge“.

Der II. Teil des Anhangs, Nrn. 998-1029, bringt nur Gebete und Texte zur Messfeier, zur Spendung der Sakramente, zum Begräbnis und zu den Segnungen. Das Ende bilden die Texte verschiedener Andachten.

Im Ganzen sind es also in der bosnisch-herzegowinischen Ausgabe 109 Gesänge mehr als in der kroatischen.

Auch der kroatische Teil sollte wesentlich umfangreicher sein, doch die Kroatische Bischofskonferenz habe eine stattliche Anzahl der vorgeschlagenen Gesänge, darunter auch mehrere sogenannte „rhythmische Gesänge“, gestrichen, wie man aus gut informierten Kreisen erfahren konnte. Das bedeutet aber auch keine vorbehaltlose Zufriedenheit mit der neuen kroatischen Ausgabe.

Aus dem Vorwort der Präsidenten beider Bischofskonferenzen geht unmissverständlich hervor, dass der Reprint der ersten Ausgabe mit Ergänzungen eine Übergangs-Ausgabe (prijelazno izdanje) darstellt. Die Arbeit an der zweiten Ausgabe des kroatischen liturgischen Gesangbuches wird fortgesetzt.

**Marijke Bleij - Pel**

## **Kinderlied in der Kirche**

Wenn ich hier etwas über das geistliche Kinderlied aussage, muss ich voranstellen, dass ich von der spezifischen niederländischen Situation ausgehe. Das bedeutet, – obwohl ich selbst aus lutherischem Hause komme – dass wir von einem kalvinistischen Hintergrund aus sprechen, wo Kinder im Allgemeinen ihren eigenen Kindergottesdienst haben – früher Sonntagsschule genannt – und wo sie sich vom 14. bis zum 18. Lebensjahr dem Katechismus widmen und dann konfirmiert werden.

Eine weitere Voraussetzung: Die Westeuropäer verlernen das Singen; Singen gehört nicht mehr selbstverständlich zum Leben. Seit den 1970er Jahren verschwindet das Singen und eigentlich überhaupt das Musizieren aus Elternhäusern und Schulen; an den Grundschulen ist der Musikunterricht fast überall ausgefallen. Es gibt kein gemeinsames Repertoire mehr, Volkslieder gehen schnell verloren. Und wer als Kind nicht mit anderen singt, wird später als Erwachsener auch nicht singen; zusammen singen ist manchmal selbst etwas Peinliches. Die Kirchen sind eigentlich noch die einzigen Orte, wo man mit Anderen singt. Da gibt es sogar manchmal eine lebendige Kirchenmusikpraxis; dort sind Kantoreien und – jetzt leider oft nur noch kleine, aber doch – Kinderchöre. Und es ist immer Musik vorhanden.

Ende der sechziger Jahre kam man zu der Erkenntnis, dass die Kluft zwischen dem Gottesdienst für Erwachsene und dem für Kinder zu groß geworden war und dass Kinder auf diese Art ihre Beziehung zur Kirche zu verlieren drohten. In den Niederlanden war inzwischen eine starke Bewegung entstanden, die sich für Erneuerung – also eigentlich für die Einführung – der Liturgie einsetzte, und gleichzeitig widmeten sich einige namhafte Dichter dem (erneuten) Übersetzen alter Kirchenlieder, unter anderem dem vollständigen Genfer Psalter, und dem Schreiben neuer Lieder, vor allem Bibellieder. Das führte zur Ausgabe eines neuen Gesangbuches mit – neben Liedern aus der historischen Ökumene - Hunderten von neuen Liedern. Nur hatte man bei seiner Zusammenstellung die Kinder vollkommen übersehen. Die durften zwar zusammen mit den Erwachsenen singen, aber ein Lied, das z.B auch die Eltern zusammen mit den Kindern hätten singen könnten, fehlte. Die Erwachsenen der Gemeinde widmeten sich gemeinsam Gottes Wort; in einer Schule oder einem Nebengebäude wurde in der Sonntagsschule Unterricht gegeben. Eigentlich handelte es sich lange Zeit um eine gesonderte Arbeit, die kaum etwas mit der Kirchengemeinde zu tun hatte. Pfarrer schenken im Allgemeinen den Kindergottesdiensten wenig Aufmerksamkeit; nur beim Weihnachtsgottesdienst trafen sie die Kinderschar. In der Kirche wurde das Evangelium verkündet, in der Sonntagsschule wurde die biblische Geschichte erzählt. Im Gottesdienst werden die Schriften geöffnet, da steht der Altar, da wird die Katechese bis zur äußersten

Spannung der Osternacht behandelt. Für die Kinder jedoch gibt es keine eigene Stelle zum Feiern. Trotzdem sind sie durch die Taufe vollwertige Gemeindeglieder und verdienen, ernst genommen zu werden. Eigentlich sollten sie in den engsten Kreis der Gemeinde aufgenommen werden. Die Gemeinde hat die Aufgabe, ihnen das Geheimnis, aus dem die Gemeinde lebt, anzuvertrauen, denn in der Kirche gehen wir miteinander auf der Grundlage der biblischen Werte um. „Wir wollen es nicht verschweigen ihren Kindern; wir verkündigen dem kommenden Geschlecht den Ruhm des Herrn und seine Macht und seine Wunder, der er getan hat.“ (Ps. 78: 3, 4). Und: „Du sollst meine Worte deinen Kindern einschärfen und davon reden.“ (Deut. 6:7).

Also: Die Kinder stehen auch in der Tradition; die großen Geschichten werden ihnen zuhause oder in der Kirche weitergegeben. Aber – in der Kirche spricht man eine andere Sprache als zuhause, auf der Strasse oder in der Schule. Der Gottesdienst ist eine Feier mit einem dialogischen Charakter; es ist die Begegnung Gottes mit den Menschen, ein konzentriertes Zusammensein, und das erfordert eine sorgfältige Umgangssprache.

Für die Kindergottesdienste in unserer Amstelveener Gemeinde entwickelten wir in den siebziger Jahren eine liturgische Form, hergeleitet von der klassischen Liturgie. Diethard Zils nennt es in seinen *Werkbuch Kindergottesdienst* das „Amstelveener Modell“. Diese Liturgie schließt sich der klassischen Liturgie (also der alten römischen Messform) an, und hat feste Bestandteile mit Wörtern, die für Kinder deutlich wiedererkennbar sind:

Eingangspsalme nach 122: (gesungen): Ich war so froh, als man mir sagte: Lasst uns zum Hause unsres Gottes gehen. Unsre Füße stehn in deinen Toren; zu dir sind die Stämme unterwegs, o, du festgefügte Stadt Jerusalem; ein einfaches Kyrie und Gloria, Sonntagslied, Lesung, Kinderpredigt mit Gespräch nachher.

Am Ende aus dem 122. Psalm: Der Herr wird eure Wege bewahren ... usw.

Der Ritus für den Kindergottesdienst ist also einfach und durchsichtig gestaltet, schafft Raum für kindliche Spontaneität und Aktivität. Einige Wörter werden vielleicht über ihre Erlebniswelt gehen, aber sie werden dort hineinwachsen. Und die Sprache im Erwachsenengottesdienst ist nicht mehr etwas Fremdes für die Kinder.

### **Das neue Kinderlied**

Zu einer anderen Form der Kindergottesdienste gehören auch andere Lieder, und die sind gekommen, in einer Vielfalt von Ausgaben.

Wenn wir übrigens über Kinder sprechen, müssen wir auch bestimmen, um welche Altersgruppen es sich handelt. Kinder durchlaufen ja so viele Lebensphasen. Beim Kinderlied gehe ich von Kindern aus, die schon bewusster sonntags zur Kirche gehen und recht gut lesen können. Wir werden hier also Texte und Melodien für Kinder im Alter von 8 bis etwa 12 Jahren behandeln. Was für jüngere Kinder an neuen Liedern entstanden ist, das ist ein eigenes

Kapitel. Man kann selbst eine Trennung zwischen Liedern für Kleinkinder und Kinder im Vorschulalter machen. Für Kleinkinder sind es kleine, vierzeilige Verschen. Sie werden zu vorgelesenen Bibelgeschichten gesungen und sollten einen Melodieumfang von höchstens einer Quinte haben. Durch diese kleinen Texte können sie doch in kürzerer Zeit einige Bibelgeschichten in sich aufnehmen. Für Kinder im Vorschulalter kann der Wortschatz und der Melodieumfang noch etwas erweitert werden.

Kleinkind: Schnapp, sagte der große Fisch,  
und er schluckte Jonas hinunter,  
denn Jonas der war naseweis  
und er machte, was er wollte.

(Hap, zei de grote vis,  
en slikte Jona in.  
Jona was zo eigenwijs,  
deed toch zijn eigen zin)

Kind im Vorschulalter:

Siebenmal musste der kranke Naäman  
mit dem Kopf unter Wasser im Jordan.  
Eins zwei drei vier fünf sechs sieben,  
gesund konnte er wieder nach Hause.

(Zeven keer moet de zieke Naäman  
kopje onder in de Jordaan.  
Een, twee, drie, vier, vijf, zes, zeven;  
gezond kan hij naar huis toe gaan). \*1)

Die früheren Lieder aus der Sonntagsschule waren oft vereinfachte Fassungen des häufig frommen und pietistischen Erwachsenenliedes. In meiner Jugend begannen wir die Sonntagsschule mit: *„Du Jesus, teurer Heiland, sieh wohlwollend auf uns nieder, verleih uns Deinen Beistand, darum bitten wir Dich, oh Herr. Lehr' uns, getreu und rechtschaffen zu leben. Oh Herr, erhör' uns jetzt, um uns Deinen Segen zu geben. Dann kommen wir zu Dir.“*

Da nun aber ein neues Lied entstand, konnten die Kinder aus ihrer eigenen Erlebniswelt singen. Ihnen wurde ein Lied innerhalb ihrer eigenen Sprachgrenzen geboten, jedoch musste die Sprache stilvoll bleiben. Wir probierten festzulegen, welche Kriterien für das geistliche Kinderlied gelten sollten. Durch die unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Kirchen war es nicht immer möglich, eine übereinstimmende Antwort zu geben. Die etwas konservativeren Richtungen innerhalb der Kirchen haben dem Kind Glaubensworte angeboten, und die modernere Theologie probierte, den Kindern biblische Bilder vorzulegen, mit denen sie später ihren Glauben formulieren konnten. Auch gab es den Aufruf, Kindern ihre eigene Popmusik in der Kirche zu geben. Die Kirche muss sich doch der neuen Zeit anpassen? Aber die Kirchensprache ist nun einmal etwas Anderes, sie ist einzig in ihrer Art. Es ist keine Wegwerfssprache, sondern eine sorgfältige. Theologen, Kirchenmusiker, Lehrer, Pädagogen und glücklicherweise auch Dichter sprachen in verschiedenen Arbeitskreisen miteinander.

Und es entstanden viele Bände mit neuen Kirchenliedern. Im Rundfunk konnten wir mit einem eigenen Studiokinderchor fast 20 Jahre lang in liturgischen und Kirchenmusiksendungen für Kinder alles Neue und alles, was wir aus der Tradition her als wertvoll betrachteten, in Lehrsendungen zu Gehör bringen.

Was die Beispiele betrifft, habe ich mich auf Bibellieder beschränkt, und zwar über Moses, Exodus und den Zug durch die Wüste. Aber auch über Josef, David oder die Parabel des Neuen Testaments hätte ich eine solche Auswahl treffen können.

### **Welchen Anforderungen muss ein gutes Kinderlied genügen?**

Für jüngere Kinder muss seine Sprache direkt, komprimiert und vor allem ehrlich sein, mit kurzen Sätzen und klaren Bildern. Sie muss viele konkrete Begriffe enthalten, wenig Adjektive und viel Substantive. Unnötige ausführliche Erörterungen, die nichts zur Geschichte beitragen, sind zu unterlassen.

In „Musikantenspiele zur Bibel“, einer Ausgabe aus 1971, und für mich eine Fundgrube für originale und ansprechende Kinderlieder, steht ein treffendes Beispiel: \*2a)

Ein zweites Beispiel lässt die Kinder die Angst des Volkes miterleben, ihr geringes Vertrauen, und dann endlich die Rettung \*2b)

Für etwas ältere Kinder können die Sätze etwas länger sein. Der Aspekt der schönen Ausdrucksweise soll auch eine Rolle spielen und es wird ein dichterisches Element hinzugefügt.

1. Das Volk hat Moses nachgeschaut, als er den Berg bestieg bis in die Wolken, um unsichtbar mit seinem Gott zu sprechen.
5. Er schmolz das Gold und hat davon ein Kalb geschmiedet vor ihren Augen  
ein gold'nes Kalb, ein Abgottbild; das Volk war ganz begeistert.

1. Zij hebben Mozes nagekeken toen hij alleen de berg beklom tot in de witte wolken om onzichtbaar met zijn God te spreken .....
5. Hij smolt het goud en voor hun ogen heeft hij daarvan een kalf gesmeed, een gouden kalf, een afgodsbeeld, en heel het volk was opgetogen)

### **Klare Bildsprache**

Die Bilder, die in einem Lied vorkommen, müssen deutlich zu erkennen sein. Darum müssen die Kinder mit den großen Bibelgeschichten vertraut gemacht werden, so dass die Bilder und Begriffe, die in einem Lied auf sie zukommen, ihnen etwas sagen. In der Kinderpredigt kann über den Zusammenhang der alten Geschichten mit ihrem heutigen Leben gesprochen werden und ein Gedankenaustausch stattfinden.

Ein sehr schönes Beispiel ist das Lied von Hanna Lam en Wim ter Burg. Es ist ein Lied über Sehnsucht, über unterwegs sein. Bilder drängen sich dem Volk



auf, das durch die Wüste zieht, mit den wenigen Besitztümern eines Nomadenvolks. Aber es ist auch der Lebenslauf eines Menschen; und während des Lebenslaufs werden die Menschenkinder schlecht und recht groß.

Einfach so losgehen mit dem Stock in der Hand  
ohne zu wissen, was du zu essen bekommst, ..... endlos weit  
ist das versprochene Land.

Einfach so losgehen: wird es Leben oder Tod?

Immer mehr Angst, dauert es noch länger? ..... In der Wüste  
werden die Kinder groß.

Einfach so losgehen, mit seinem Wort als Beweis,

Immer weitergehen, immer weitergehen ..... Bald wohnen wir  
im Paradies \*<sub>3</sub>)

### **Kehrr reimlied**

Eine Form, die sich sehr gut für das Singen mit Kindern eignet, ist das Kehrr reimlied. Die noch nicht so geübten Leser singen den Kehrr reim, die Älteren die Verse. In der Form einer Ballade können dann viele Ereignisse besungen werden. Durch die direkte, einfache Sprache ist der Inhalt für Kinder unmittelbar erkennbar. Dabei ist es wichtig, dass eine volksliedähnliche Melodie den Text stützt. So beschreiben die Strophen des nachstehenden Liedes die vollständige Periode des Auszugs, des Durchzugs und der Ankunft des Volks Gottes durch die Wüste. Alles kommt darin vor: der Durchzug durch die See, Brot aus dem Himmel, Wasser aus dem Felsen, die Zehn Gebote, das Goldene Kalb, die zwölf Steine am anderen Jordanufer und schließlich die Heimkehr nach Kanaan.

Der Kehrr reim lautet:

O Herr, der uns befreit hat, uns aus dem Dienerhaus führte,  
zeig uns mit ausgestreckter Hand den Weg ins gelobte Land.

1. Wir machen uns auf den Weg hinter der Wolke,  
ein Pfad quer durch das Meer und Gott geht mit uns.

5. Wir tanzen um einen Stier, ein goldenes Kalb, ein Tier,  
das stumm ist, weder sieht noch hört,  
dennoch führt der Herr uns weiter.

7. Wir werden durstig, wir sind so müde von der Wüste,  
aber Mose, böse und stolz schlägt Wasser aus dem Felsen.

10. Wir jauchzen, die Posaune bläst Mauern nieder zu  
Schrott.

Gott gibt uns, Mann für Mann, ein Haus in Kanaan. \*<sub>4</sub>)

### **Mythologische Geschichten**

Es ist eine schwierige Aufgabe, die großen mythologischen Geschichten so wiederzugeben, dass die verborgene Wahrheit oder das Bild von dem, was sie durch die Art des Erzählens entweder poetisch oder narrativ ausdrücken will,

ans Licht kommt. Diese Geschichten eignen sich dafür, in Form einer Ballade in humorvoller Sprache erzählt zu werden. Zum Beispiel die Geschichte von Jonas. Kinder in den Niederlanden spielen auf der Straße das Spiel „Jonas im Walfisch, der heut' Nacht gefangen ist, ...“ usw, wobei sie einander zu fangen versuchen. Die Kleinen in der Kinderkirche singen: „Schnapp, sagt der große Fisch“, „Jonas, der ist über Bord, Jonas ist in die See geworfen, aber der Fisch hat ihn gerettet und an Land gebracht.“ Die etwas größeren Kinder singen *Jona uit de grote vis*. \*5) Und die Erwachsenen übertragen die Geschichte von Jonas zum Beispiel auf das Osterevangelium. Aber auch über die Schöpfung, über Noah oder über dem Turm von Babel kann auf diese Art gesungen werden.

Vielleicht müssen wir noch in einigen Worten erläutern, was wir nicht so gerne im Text eines Kinderlieds sehen. Hier muss ich mich auf einige Tiefpunkte beschränken, denn es gibt zahllose Beispiele unsorgfältiger Wortauswahl nach dem Motto „Ach, es ist doch bloß ein Kinderlied“ und von Trivialität (*Eva lag in der Sonne und sie wurde schon schön braun*), in dem unbeholfenen Streben, das Kind so genannte zeitgenössische Texte singen zu lassen. Es gibt (auch in den Niederlanden leider sehr viele) Beispiele von Reimerei, von pflichtmäßigen Reimen, von übermäßigem Gebrauch nicht relevanter Hinzufügungen (*um die bunten Blumen tanzen schöne Schmetterlinge in dem Hof, und die schillernden Farben singen fröhlich des Herren Lob*) – eine Aneinanderreihung überflüssiger Mitteilungen; außerdem scheinbar populäre Texte. Einige atemberaubende Beispiele finden sich bei v.d. Velden (S. 26; S. 18).

Es lassen sich viele Beispiele archaischer Sprache finden, auch noch in neueren Liedern, oder eben von infantiler Wortauswahl, von verkehrten Zeilen, die häufig durch pflichtmäßiges Reimen entstehen (*Als Jesus einmal den Berg bestieg, wie jemals Moses tat, kamen auch Menschen mit, ganz arm und schlecht gekleidet*. „Toen Jezus eens de berg opging, zoals eens Mozes deed, toen gingen er ook mensen mee, heel arm en slecht gekleed“). Jesus sagt zwar: Warum macht ihr euch Sorgen um eure Kleidung? Seht euch die Lilien im Feld an! Aber dass die Jünger schlecht gekleidet waren, ist eine dümmliche Interpretation. Außerdem darf das Kinderlied nie moralisierend sein, denn Kinder müssen ja noch so frei wie ein Vogel leben können. Das Anlernen eines Schuldgefühls beziehungsweise eines Sündenbewusstseins ist wohl das Letzte, was wir in einem Kindergottesdienst erzielen wollen. *Es gab einmal einen kleinen Jungen, der hatte etwas verkehrt gemacht*. Letzte Zeile: *Wir denken dann nicht immer daran, was uns Gott gelehrt hat*. Oder: *Wir haben nicht getan, was gut war, oh Herr, vergib uns jedes Mal wieder*.

Das altmodische Kinderkirchenlied legte den Kindern auch schon einen nahezu erwachsenen Glauben in den Mund. „Ich möchte sein wie Jesus, so schlicht und auch so gut“, „... Heiland, willst Du mir helfen und mach mich so wie Du.“ „Dass ich Jesus gehör', dankbar ist mein Herz dafür“, „Du bist nicht auf Rosen gebettet, wer Jesus folgt, den trifft viel Hass. Doch weißt du, dass du gewählt hast, seine Liebe ist stärker als das Schlechte“.

## Welchen Anforderungen an eine Melodie zu stellen

Eine Melodie muss vor allem immer ohne Begleitung gesungen werden.

Kinder müssen genug Zeit zum Atmen bekommen.

Das Wort/Tonverhältnis muss gut sein; der Rhythmus der Melodie ist in Übereinstimmung mit dem Textrhythmus. Zuweilen wird es peinlich deutlich, dass manche Dichter unmusikalisch sind. (...kamén sie an beim Grab; jung und gekleidet in Weiß). Der Rhythmus darf nicht starr sein, sondern spielerisch, fröhlich und lebendig. Am liebsten mit etwas Humor.

Keine funktionslosen Modulationen.

Für Kinder bis zu zehn Jahren sollte man sparsam mit Melismen umgehen.

Synkopen sind wirklich nicht mehr nötig. Die Zeit, in der sie modern waren, liegt schon eine geraume Zeit hinter uns.

Man muss den Stimmumfang der verschiedenen Altersgruppen berücksichtigen.

Wir machten die Erfahrung, dass es für Kinder, die über 10 Jahre alt sind, eigentlich wenig nennenswerte Beschränkungen in Bezug auf den Schwierigkeitsgrad gibt. Bei Radiosendungen über neue Kirchenliedmelodien stellte sich heraus, dass unsere Kindergesanggruppe kein einziges Problem mit z.B. der berühmten atonalen Melodie von Sven-Erik Bäck – *du som gick före oss* – hatte, mit dem Singen von alten Hymnen oder mit den neuen rhythmisch originellen Rolf Schweitzer-Liedern.

Neue Kinderlieder haben also ihren eigenen Wert, wenn sie dazu dienen, Geschichten einzuprägen und biblische Namen bekannt zu machen. Aber mit vielen Kinderliedern ist es wie mit Kinderkleidung. Sie wachsen daraus. Und wenn Kinder das traditionelle Kirchenlied zusammen mit den Großen singen, kommen sie in eine andere Dimension. Es trägt ein Geheimnis mit sich, das auf Dinge hinweist, die über das menschliche Verstehen hinauswachsen, von denen wir aber nicht ausgeschlossen sind. Es ist die Mehrdeutigkeit der biblischen Sprache, die wir auch die Kinder zu verstehen lehren können, Wörter, die wir im neuen Kinderlied antreffen: Berg, Lamm, Wüste, Wasser, Brot, Wörter, die wir auch in den Psalmen wieder finden.

Kinder leben in einer auf Geld eingestellten Wegwerfkultur. Sie sehen sich Zeichen- und Animationsfilme in groben Farben an oder sie spielen knallharte Computerspiele. Ihre Musik ist dröhnend und ohne Melodie. Der Kontrast zwischen dem, was sich in der Kirche abspielt und der Außenwelt, wird immer größer. Die Kirche hat zwar versucht, sich dem Geschehen in der Außenwelt anzupassen, aber Popmusik in der Kirche war nur ganz kurz in der Mode und ist heute Geschichte.

Die Kirche bleibt bei ihren Psalmen und Gesängen. Das Kirchenlied und die Kirchenmusik sind schließlich Lobopfer der Gemeinde an Gott; auf diesem Lobgesang thront er. Und dazu sucht sich die Gemeinde das Beste aus. Wir wiederholen weiterhin – neben vieler neuen Musik – die Lieder aus der Tradition. Das wird von den Eltern auf die Kinder übertragen. Indem das Kind mit

den Erwachsenen singt, wird es Teil der Gemeinschaft; es gehört dazu und unbewusst nimmt es einen großen Schatz an biblischen Begriffen in sich auf. Aber beinahe wichtiger ist es, dass die Erwachsenen auch zusammen mit den Kindern singen. Ein schönes Beispiel ist noch *An dem Abend als der Auszug aus Ägypten wurde gefeiert*. Der Kehrreim ist von einer derartigen Wärme und Fröhlichkeit, dass Kinder sowie Erwachsene davon inspiriert werden. *Wir geh'n 'rum mit dem Brot, wir geh'n 'rum mit dem Wein*. Die Strophen dieses wiederum erzählenden Liedes können sehr gut von einem Kinderchor gesungen werden.  
\*6)

Die Kirche hat also sowohl in theologischer als auch in musikalischer Hinsicht eine formende Aufgabe gegenüber den Kindern. Viele Prediger haben sich kaum um das Kind und den Kindergottesdienst gekümmert, und wenn es nicht zu spät ist, werden sie sich mit der Formung der Kinder beschäftigen müssen. Chorleiter werden Kinder soviel wie möglich bei ihrer Arbeit einbeziehen müssen. Die Kinderkantorei ist immer ein gewaltiger Anreiz. In dieser Hinsicht habe ich in den Niederlanden der großen Kultur mehrstimmiger deutscher (Kinder)Kantoreimusik aus den siebziger Jahren viel zu verdanken. Dankbar haben wir damals die Ausgaben verwendet von zum Beispiel Fidula Verlag in Boppard (Freudenquell, Gnadenquell, Kinderpsalmen), von Merseburger – (Mit Freuden zart, O gläubig Herz, Die helle Sonn, Klingende Runde, Klingender Tag, Chorbuch für Kinder), und Bärenreiter (Geistliche Zwiegesänge), nur ein ganz kleiner Griff aus meiner Bücherei.

Es wäre eine gute Sache, Gesangbücher mal gut abzusuchen auf Texte und Melodien, die durch ihre Schlichtheit und Direktheit, ihr Darstellungsvermögen sich eignen, mit Kinder gesungen zu werden, damit auch die Lieder der Tradition nicht verloren gehen. Ich denke z.B., was das Evangelische Gesangbuch betrifft, an (Strophen aus) *Die beste Zeit im Jahr ist mein, Die güldene Sonne; Der Mond ist aufgegangen; Vom Himmel hoch; Komm, Herr, segne uns; Gott des Himmels und der Erden; Deine Hände, großer Gott; Himmel, Erde, Luft und Meer; Mit meinem Gott geh' ich zu Ruh*; also nur eine kleine Auswahl eines Außenseiters. Aber aus jedem Gesangbuch in jeder Sprache lässt sich so eine Auswahl treffen.

### Literatur:

*Kinderdiensten 1 - 4*; Wonno Bleij, Callenbach Nijkerk/Nederlandse Zondagschoolvereniging – Amsterdam.

*Beleidsnota inzake de toekomst van het kerklied in Nederland* - Interkerkelijke Stichting v.h.Kerklied. Pijnacker – 1995.

*Kerklied*; Kerk en kind; Arie Eikelboom. St. Centrum voor de Kerkzang, Den Haag – 1985.

*Werkbuch Kindergottesdienst*, Uwe Seidel und Diethard Zils. Verlag J.Pfeiffer.

*Criteria voor geestelijke kinderliederen*; Jan van Laar en Drs Anna Zegwaard; Samenwerkingsorgaan.

---

voor de Eredienst van de Nederlandse Hervormde Kerk en de Gereformeerde Kerken in Nederland – 1993.

*Singen heute*; Christia Reich. Beitrag in „Neue geistliche Lieder“, Arbeitsstelle Gottesdienst, 2/16(2002).



Irene Bergheim

## Kingo's Graduale and Hymn Book, and Folk Song Style in an Norwegian Rural District\*

About 20 years ago, a collection of old hymn tunes from Skodje/Vatne, a rural district close to the city of Aalesund in Norway, was (accidentally) discovered. The handwritten hymns are transcribed by *one* person, Knut Didriksen Stafset, a man who worked as a peasant farmer, a teacher, a musician, a parish clerk and much more. He wrote that he was the very last one to sing the old tunes in the old manner, and his intention with the transcriptions was to save the old melodies for future generations.

Knut D. Stafset grew up in a family of generations of parish clerks, and he had learned all the melodies from a living aural tradition. One can therefore assume him to be a reliable source for the old way of singing. However, the collection of notes is a *transcription* and therefore a secondary source for research. We have no recordings of these hymn tunes from people from the direct aural tradition. What can be seen in the notes is the result of the transcriber's interpretation, his personality and his musical knowledge and experience. As a matter of fact, Stafset learned to write notes when he was about 65 years old, and his writing of notes, placing of bars, use of accidentals, etc., sometimes reveal that he was an untrained writer of music. He was an autodidact in the written musical language, and there are some differences between his rough copy and what he copied out. In spite of these remarks, the Stafset hymn collection is regarded as an interesting collection of folk songs from the 19<sup>th</sup> century – perhaps even as far back as the middle of the 18<sup>th</sup> century.

In this presentation I will concentrate on the part of the collection which contains hymns from Kingo's Graduale (64 hymns), and I will present some aspects of the differences and similarities between the Stafset melodies (KDS) and the corresponding Kingo melodies (KG).

Many of our Norwegian religious folk tunes have connections with melodies from the authorized versions in hymn books, and the Stafset melodies are no exception. None of the hymn tunes are *exactly* like the hymn book versions, but sometimes we hear it as obviously being the "same tune". With regard to other hymns, the similarity is more hidden, and it is sometimes easier to *see* the similarities in the notes than to *hear* them. And, of course, it can be difficult to draw boundaries between a melody regarded as a "variant" and one regarded as a new melody.

In addition to the obvious similarities that we hear immediately, I have investigated 3 main aspects: 1) The end-phrase notes (the notes that end the diffe-

---

\* Dies ist ein Sektionsbeitrag der 21. Studientagung der IAH im Jahr 2001 in Ljubljana.

rent phrases). 2) The motion of the phrases (rising, falling etc.). 3) “Hidden melodies” (tones that exist within a group of tones, for instance in a melismatic context).

**Example 1: Jesu dine dype vunder (the same melody as for instance *Hilf uns, Herr, in allen Dingen*).**

We can observe that parts of the melody (phrases 1, 2 and 7) are similar to the Kingo melody (marked above the lines), and that all the end-phrase notes are the same in both melodies (vertical arrows above the end-phrase notes). Both melodies start with an upward motion (arrows indicate the motion). The Stafset hymn is written in duple time, and in the Stafset collection as a whole we do not find any hymns in triple time.

Example 1: *Jesu dine dype vunder*:

KDS 7

KG 40 / 99

Je- su di-ne dy- be vun- der og din smer- te- ful- de død,  
 trøs- ter mig i al- le stün- der ud- i livs og sjæ- lens nød.

Som hior- ten med Trøst be- gan- gen Ski- ger ef- ter Kil- de- vand.  
 Saa gjør min Siæl med for- lan- gen Ef- ter dig min Gud for sand.

gal- der no- get endt mig ind paa din pi- ne  
 straks jeg tæn- ker i mit sind

Min Siæl efter Gud med hast, Dønd løvende Trøster- fast Naar skal jeg en

som for- by- der mig at dri- ve skjeemt med ly- der  
 gang frem træ- de / Guds An- sigt at see med Glæ- de.



**Example 2: Alleneste Gud i himmerig (*Allein Gott in der Höh sei Ehr, All glory be to God on high*)**

It illustrates what I have called hidden melody. When we hear the Stafset tune, we do not think it is the same melody as in Kingo. But the triad, which is the main part of the Kingo tune in phrase 1, can be found in the Stafset tune (marked out in the notes). The Stafset tune plays with this triad. In the rest of the melody we find more similarities.

Example 2: *Alleneste Gud i himmerig*:

KDS 2

Al-le-nes-te Gud i him-me-rig væ-re lov og pris for al sin  
der han ha-ver gjort i jor-de-rig i dis-se sam-me naa-de-li-ge

KG 10 (transp.)

Al-læ-nis-te Gud i Him-me-rig væ-re Lof og Pris for ald sin  
Der hand høj-ver gjort i Jor-de-rig I disse sam-me Naa-de-li-ge

naa-de, paa jor-den er kom-men stor glæ-de og fred, men-nes-ke-ne  
da-ge.

Naa-de Paa Jor-den er kommen stor Glæde og Fred / llen-nis-ke-ne  
Da-ge.

maa vel glæ-des ved Guds yn-dest og go-de vil-je.

maa vel glæ-des ved Guds Yn-dist og go-de Vil-li-e.

**Example 3: Av høiheden oprunden er (*Wie schön leuchtet der Morgenstern*)**

This is another example of hidden melody, and here we also recognize the very melismatic style in the Stafset hymn, for instance in phrases 2, 5, 7-8, 11-12.

Example 3: *Av høiheden oprunden er:*

KDS 10

KG 51 (transp.)

af høi-he-den op-run-den er en mor-gen-stjer-ne klar og skjær  
 du Da-vids søn af Ja-cobs stamm' min Kon-ning god og min brud-gom

af Høi-he-den op-run-den er En mor-gen-stjer-ne saa klar og skjær/  
 Du Da-vids Søn af Jacobs Stamm' min Kon-ning good og min Brud - gom

fuld af sand-hed og naa-de, lif- lig, ven- lig, skjøn og her- lig,  
 mig fry-der o- ver-maa- de, lif- lig, ven- lig, skjøn og her- lig,

fuld af Sand-hed og Naa-de; Lif- lig, Ven- lig / skjøn og her- lig /  
 Fry- der mig of- ver-maa- de: Lif- lig, Ven- lig / skjøn og her- lig /

stor og hæ-derlig, rig paa ga-ver, lys og liv jeg i dig ha-ver  
 Stoor og Hæ-der-lig/Rig paa Gaf-ver/Livs og Liv jeg i dig haf- ver:

Religious folk songs are usually categorised as “variations” or “variants” of melodies from authorized hymn books. In the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries very few parish clerks in Norway were familiar with the note system, and it is easy to understand how a melody could change from person to person who had learned the hymns by ear. In his article “Chorale-variants” (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980), Professor Carl-Allan Moberg speaks about “official choral melodies” and “original melodies”. However, the problem of folk song style is much more complicated than regarding the folk songs as “insufficient variants” of some “right and original versions”. The following statement from Moberg is important: “The transformations ... may be the result of a process of change not as yet fully understood”.

The melismatic or neumatic style is particularly striking in this folk song style from Norway (and other Scandinavian countries). Professor Moberg writes that chorale-variants “have evolved according to primitive musical

laws...”, and he explains the neumatic folk song style as being the result of “an untrained singer’s need for supporting and transitional notes...”. About 100 years ago, professor Ilmari Krohn explained the style in the same way: “Aber in den Verzierungen können auch allgemeine, der Menschenstimme eigenthümliche *Gesetze für das Tontreffen* beobachtet werden; sie lassen sich deshalb auch davon herleiten, dass künstlerisch unausgebildete Menschen sich fremde Melodien eingeprägt haben und dabei sich einer Stütze zur sichereren Ausführung der Tongänge bedienen.” (I. Krohn: *Die Art und Entstehung der Geistlichen Volksmelodien*. 1899, page 9)

Such an explanation of the melismatic/neumatic style is a result of Western art music thought, where the written melodies in the hymn books are seen as correct versions which the rural population were unable to sing. In a way it reduces the beautiful and liquescent melodic lines of this old musical heritage to being something “wrong”, and this can not be the whole truth. Our ancestors must have sung like this because they preferred this way of singing. It is, in other words, an aesthetic dimension, just as in the old Gregorian chant. It is important to look upon the hymns in folk song style just as they are, with their particularities, without always evaluating them in proportion to authorized and correct versions. We may rather talk about *other* versions, versions which have their own value and their own history.

Closely connected to this melismatic song style is the free text declamation, which is not within the limits of 3/4 or 4/4 metre. This is a linear song ideal, a way of thinking music without instrumental accompaniment, and free from the strong, and less strong, accents in the metre. The Stafset transcription (with bar lines and metre) do not express this free, personal rhythm.

Among other particularities in the folk song style are the intervals, often called “indefinite” intervals, that do not correspond to the equal temperament of Western art music. Some of the Norwegian folk song collectors in the last part of the 19<sup>th</sup> century described this particularity in folk song as song out of tune, and they “corrected” the intervals in their transcriptions. Knut D. Stafset does not mark out “indefinite” intervals, but I think that his inconsistent use of accidentals (sharps, flats and naturals), has to do with this problem.

**Example 4: Jeg løfter høit op øine min' (the same melody as *Vater unser im Himmelreich*)**

It illustrates this “indefinite” sixth in phrase 5 (A or A flat).

Example 4: *Jeg løfter høit op øine min'*:

The image shows a musical score for the hymn "Jeg løfter høit op øine min'". It consists of three systems of music, each with a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is annotated with circled numbers 1 through 6, indicating specific phrases. Arrows point to specific notes in the piano part, and a star symbol is placed above certain notes in the vocal line. The lyrics are written in Danish.

**System 1:**  
 KDS 43  
 ① Jeg løf-ter høit op øi-ne min' naar jeg er stædt i sorg og pin'  
 KG 107 / 132 (transp.)  
 Fa-der vor u-di Him-me-rig / Som bødst os lyd-ve Brø-der-lig/

**System 2:**  
 ③ naar al min trøst for-seun-den er til Gud om hjælp er min be-gjær,  
 ④ Og dig med Fiid at kal-de paa Vor Bøn du gier-ne hør-re maa/

**System 3:**  
 ⑤ jeg tror paa han-nem vis-se-lig han vil og kan for-swa-re mig.  
 ⑥ Gif at ey a-le-ne be-der vor mund/hjælp at det gaar af Hier-tens Grund.

Like the Kingo melodies, many of the Stafset melodies contain some melodic formulas. Mostly towards the end of the phrases, and sometimes in the beginning, we find some brief characteristic musical ideas or motives, e.g. falling or rising melodic triads:

**Example 5: Jesu søde hukommelse (the same melody as *Mein Seel, o Herr, muss loben dich*)**

Phrase 4: Falling minor triad as an end formula.

Example 5: *Jesu søde hukommelse*:

The image displays a musical score for the hymn "Jesu søde hukommelse". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

**System 1:**

- Vocal Line (KDS 5):** The melody starts with a circled 1 above the first measure. It continues through several measures, with a circled 2 above the eighth measure and a circled 3 above the thirteenth measure. The lyrics are: "Je-su sø-de hu-kom-mel-se, gjør glæ-de i hjer-tet sig møn-ne te, men".
- Piano Line (KG 23 (transp.)):** The piano accompaniment follows the vocal line, with the lyrics: "Je-su sø-de hu-kom-mel-se / Gjør Glæ-de i Hjer-tet sig møn-ne tee / Men".

**System 2:**

- Vocal Line:** The melody continues with a circled 4 above the first measure of this system. The lyrics are: "in-tet sølt der tæn-kes kan som Je-sus, den Guds søn og mand.".
- Piano Line:** The piano accompaniment continues with the lyrics: "in-tet sølt kom-mer der ved Aar-hand er self saa nær til med.".

Arrows in the piano lines point to specific notes, and a downward arrow in the vocal line of the second system points to a note.

**Example 6: Alene til dig Herre Jesu Krist (Allein zu dir, Herr Jesu Christ):**

Phrase 9: Rising and falling minor triad as an end formula.

Example 6: *Alene til dig Herre Jesu Krist*:

KDS 35  
 a- le- ne til dig Herre Je- su Krist, staar alt mit haab paa jor- den,  
 jeg veed du er min troes-ter viot, du er min frel- ser vor- den;

KG 95  
 Al- le- ne til dig/ Herre Je- su Christ / Staar aldt mit Haab paa Jor- - - den/  
 Jeg veed du est min Troes-ter viot / Du est min frel- ser vor- - - den/

fra ver- dens for- ste tid ei kom et men- nes- ke paa jor- den saa from  
 Fra Ver- dens for- ste tiid ey kom Et mennis- ke paa Jor- den saa from/

der i min noed kunde hjel- pe mig, jeg raa- ber til dig, til dig mit  
 Der i min noed kunde hjel- pe mig / Jeg raa- ber til dig / Til dig mit

hjer- te for- tros- ter sig.  
 Hjer- te for- tros- ter sig.

This type of falling or rising triads is rarely seen as a major triad, but a melodic major triad in second inversion is fairly common. Through this melodic motive the tune is raised to a higher level, and the Stafset melodies seem to prefer ending on the high keynote where the Kingo melody ends on the low keynote:

**Example 7: *Vor Gud han er saa fast en borg* (*Ein feste Burg ist unser Gott, A mighty fortress*), phrase 1-4.**

Example 7: *Vor Gud han er saa fast en borg* / *Den idræt Gud er tækkelig*:

The image shows a musical score for three different versions of the hymn 'Vor Gud han er saa fast en borg'. Each version is on a separate staff, all in treble clef and G major. The top staff, labeled 'KDS 56', includes circled numbers 1, 3, 2, and 4 above the notes, indicating specific ornaments or phrasing. The middle staff, labeled 'KG 131 (transp.)', and the bottom staff, labeled 'Tho 217v (transp.)', provide transcriptions of the same melody. The lyrics are written in Danish and Norwegian, with some words in italics.

In all traditional folk song in Norway many different ornaments or grace notes are used. These ornaments incorporate both rhythm and pitch (for instance the “indefinite” intervals), and it is extremely difficult to transcribe them. Perhaps because of the transcribing difficulties, Stafset has made little use of ornaments.

**Example 8: *Kom hedningers frelser sand* (*Nun komm, der Heiden Heiland*)**

Just a few hymns from the Stafset-collection seem to have no correspondence at all to Kingo's Graduale or other hymn books. One of these is the old hymn, **example 8a**, *Kom hedningers frelser sand* (*Nun komm, der Heiden Heiland*). The Stafset melody seems to be quite different from the well-known Kingo melody. The difference with respect to minor and major tonalities is not very special. In folk song style, major melodies are transformed into minor melodies and vice versa. However, there is an interesting theory about the old-fashioned two-part song from the Middle Ages (treble song) as a possible root for hymns in folk tune style. This theory is mentioned already in the 1940s (by Erik Eggen) and in the 1960s (by Øystein Gaukstad). Treble song was taught in the cathedral schools in Norway, and possibly the second voice (which was sung in parallels and in contrary motion to the principal voice) was mixed up with the principal voice, and this mixture may have survived as an independent hymn tune. Perhaps a speculative theory, but I tried to put the two melodies together, the melody from Kingo with the tails down, and the Stafset melody with the tails up. The minor and major tonalities will be problematic, but if we keep the Kingo minor mode, the result will be as shown in **example 8b**.

Example 8a: *Kom hedningers frelser sand:*

KDS 53 (transp.)  
 Kom hed-ning-ers frel-ser sand, en jom-fre-es barn u- den mand

KG 48  
 Kom hed-ning-ers Frel-ser sand en Jom-frees Barn u- den Mand /

③ → → → → ↓ ④

det al ver-den un-dre maa Gud den gød-sel skik- ked saa.

Det ald Ver-den un-dre maa / Gud dend Fpød-sel skik- ket saa.

Example 8b: *Kom hedningers frelser sand:*

KDS 53 (transp.)  
 KG 48

Kom hed-ning-ers frel-ser sand, en jom-fre-es barn u- den mand,

det al ver-den un-dre maa Gud den gød-sel skik- ked saa.

## Conclusion

Most of the similarities between Kingo's Graduale and the Stafset collection are obvious, but sometimes they are impossible to find (example 8). The roots for this last group of melodies may be found in other melody collections or in unwritten sources. The old melodies in the Stafset collection are forced into a modern note system appropriate for Western art music, and they suffer in this transcription. In order to understand this old musical heritage, we must look away from the strong notation system and use our knowledge of the old aural traditional singing, with indefinite intervals, ornaments, free rhythm and a glissando-like way of intonation – closely related to a religious identification and personal involvement.









