



I.A.H. Bulletin Nr. 38/2010

CANTICA DOMINI IN TERRA ALIENA

Konferenzbericht
Proceedings Opole 2009
IAH - HSUSC - HSGBI - WTUO

Graz-Opole 2010

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 38/2010

CANTICA DOMINI IN TERRA ALIENA

International Conference of Hymnology
IAH, HSUSC and HSGBI in cooperation with the University Opole
26th July – 31st July 2009 in Opole-Kamień Śl. (Poland)

Internationale Hymnologische Konferenz
IAH, HSUSC und HSGBI in Zusammenarbeit mit der Universität Opole
26. Juli – 31. Juli 2009 in Opole-Kamień Śl. (Polen)

Teil 1 / Part 1

Herausgegeben von
Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski

Graz–Opole 2010

Redaktion

Dr. Piotr Tarlinski
Instytut Liturgii Muzyki i Sztuki Sakralnej
Uniwersytet Opolski
ul. Kard. B. Kominka 1a,
PL – 45-032 Opole (Poland)

Rezensenten / Reviewers

Prof. Dr. habil. Helmut Loos, Universität Leipzig
Univ. Prof. Dr. habil. Bożena Muszkalska, Universität Wrocław

Praca naukowa finansowana
ze środków na naukę w latach 2009-2011
Diese wissenschaftliche Arbeit wurde aus den Mitteln
für Wissenschaft in den Jahren 2009-2011 finanziert

ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-249-0

IAH-Sekretariat

Barbara Lange
Schildkamp 1B; D-17252 Mirow
(Germany)

Titelbild

Der Sänger und die brennende Stadt von Adolf Gerhard (1910-1975)

Graphische Gestaltung
Studio IMPRESO Przemysław Biliczak

Druck
Drukarnia Wydawnictwa św. Krzyża w Opolu

Inhalt – Contents

Editorial	7
Editorial	9

James ABBINGTON

Unsung Hymns by Black and Unknown Bards. Charles Albert Tindley (1851-1933)	11
Ungesungene Lieder von schwarzen und unbekanntem Liedermachern. Charles Albert Tindley (1851-1933)	27
Nieśpiewane hymny czarnych i nieznanym twórców. Charles Albert Tindley (1851-1933) – (Streszczenie)	43

Mary Louise BRINGLE

Truth Is Marching On: Nineteenth Century US Women Singing for a Change	45
Die Wahrheit marschiert vorwärts: Amerikanische Frauen singen im 19. Jahrhundert für Sozialreform.	59
Prawda maszeruje przodem: Amerykańskie kobiety śpiewają w XIX wieku na rzecz społecznych reform – (Streszczenie)	75

Andrew DONALDSON

Singing the Stranger's Song in Our Own Lands	77
Das Lied des Fremden im eigenen Land singen	87
Pieśni obcego pochodzenia śpiewane we własnym kraju – (Streszczenie)	97

Ilona FERENCZI

Zensur und Selbstzensur im Kirchenlied.	99
Censure and Self-Censure in Congregational Hymnody	113
Cenzura i samocenzura w pieśni kościelnej – (Streszczenie)	126

Alan LUFF

How shall we sing the Lord's song in a strange land? How strange is the land today?	127
Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Wie fremd ist unser Land?	145
Jakże możemy śpiewać pieśń ku czci Pana w obcym kraju? Jak obcy jest nasz kraj? – (Streszczenie)	165

Britta MARTINI

Die Leipziger Montagsgebete 1989	167
The Leipzig Monday Prayer Services of 1989	193
Lipskie modlitwy poniedziałkowe 1989 r. – (Streszczenie)	218

Andrew PRATT

When God's covenant is broken – How shall we sing the Lord's Song then?	221
Wenn der Bund mit Gott gebrochen ist – wie sollen wir dann des Herrn Lied singen?	233
Jeżeli przymierze z Bogiem zostało zerwane – jakże możemy śpiewać pieśń Pana? – (Streszczenie)	246

Antoni REGINEK

Śpiew o wolność! Wybrane polskie pieśni kościelne: 1792–1989	249
The Singing of Freedom! Selected Polish Hymns: 1792-1989	281
Das Singen um die Freiheit! Ausgewählte polnische Kirchenlieder zwischen 1792 und 1989 – (Zusammenfassung)	312

Sytze DE VRIES

“Your way is through the see”. Liberation in post-war Dutch hymnody .	315
„Dein Weg geht durch das Meer“. Befreiung im niederländischen Kirchenlied der Nachkriegsjahre	325
„Twoja droga prowadzi przez morze”. Idea wyzwolenia w niderlandzkiej pieśni kościelnej lat powojennych – (Streszczenie) ...	335

Joachim WALOSZEK

- Polska pieśń kościelna – prawdziwy skarb śpiewu religijnego. 337
Hymnody in Poland – a genuine treasure of religious songs 353
Das polnische Kirchenlied – ein wahrer Schatz
des geistlichen Gesangs – (Zusammenfassung) 369

Janet WOOTTON

- Singing the Land Strange with the Lord's Song 373
Das Singen der Lieder des Herrn macht das eigene Land
den Einwohnern selbst fremd 385
Wyobcowanie we własnym kraju przez śpiewanie pieśni dla Pana –
(Streszczenie) 397

Ada KADELBACH

- Berichtigungen für das Bulletin 35/36 (2007/2008) 399

Editorial

In den Tagen vom 26. Juli bis 31. Juli 2009 hat in Oppeln/Groß Stein (Opole/Kamień Śląski) in Polen eine Internationale Wissenschaftliche Konferenz zum Thema: *Des Herren Lied im fremden Land (Ps. 137). Kirchengesang in der Situation von Verfolgung und Unterdrückung* stattgefunden. Diese gemeinsame Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH), der Hymn Society of Great Britain and Ireland (HSGBI) und der Hymn Society of the United States and Canada (HSUSC) wurde von der Theologischen Fakultät der Universität Oppeln mit organisiert. Für die Wahl des Themas war zunächst die schwindende Erinnerungskultur in unserer Gesellschaft und deren Auswirkung auf das Kirchenlied von Belang, ein Ausblenden, das besonders die Zeiten und Situationen von Verfolgung, Unterdrückung, Missachtung der Menschenrechte und der Menschenwürde eher in den Hintergrund zu stellen vermag. Ferner sollte das Thema auch auf die Zukunft hinweisen, die mit all dem Unbekannten, das sie bringt, generell ein „fremdes Land“ ist. Jeder und jede muss sich dem stellen, was noch nicht da ist, was sich entwickelt und neu hinzukommt. Das Erlebnis des Fremden, des Unbekannten, Bedrohlichen ist freilich für viele Christinnen und Christen auch schmerzlicher Bestandteil ihrer Gegenwart, ihrer jüngeren und ferneren Vergangenheit. Wie sind die Herausforderungen des Kirchengesangs in einer feindlichen Umwelt, etwa in kommunistischen Gesellschaften aufgenommen worden? Viele leben wie Fremde im eigenen Land, als Minoritäten, als gesellschaftliche Randgruppen, als nicht akzeptierte „Unterschicht“. Auch deren Lied ist eine Stimme der Klage, des Lobes und für Freiheit und ein Leben in Würde. Und es gibt die Entfremdung von Gott, die Erfahrung seiner Ferne, die Dunkelheit der Seele. Es ist ein weites Feld, welches die Kolleginnen und Kollegen der drei hymnologischen Gesellschaften in ihren Hauptvorträgen untersucht haben.

Die Ergebnisse fasst dieser Band, das I.A.H. Bulletin 38/2010, zusammen.

Darunter befinden sich Lebenserfahrungen der afroamerikanischen Bevölkerung (J. Abbington) und der Einsatz der Frauen für soziale Gerechtigkeit (M.L. Bringle) in den Vereinigten Staaten. Die Ereignisse in Europa der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, besonders die Geschehnisse unter der kommunistischen Herrschaft schildern I. Feren-

dzi (in Bezug auf Ungarn) und B. Martini (in Bezug auf die ehemalige DDR). Dabei haben die Autorinnen die Bedeutung der christlichen Lieder in der wenig Hoffnung versprechenden Situation der kommunistischen Staatskontrolle geschildert. Einen eigenen Status gewinnen dabei die Untersuchungen bezüglich der Konfrontation mit christlichen Liedern aus anderen Ländern, die in den eigenen kulturellen Kontext aufgenommen wurden (A. Donaldson), wie auch das Singen der eigenen Lieder in einem verfremdeten Umfeld, welches das Christliche meidet (A. Luff). Gegenwartsbezogen sind auch die Erkenntnisse bezüglich der Befreiungsthematik im niederländischen Kirchenlied der Nachkriegszeit (S. de Vries) und die diskussionsbedürftige Inkulturation der christlichen Gesänge aus Europa in anderen Teilen der Welt (J. Wootton). Dazu kommt das Kennenlernen einer weithin unbekannt, aber großen hymnologischen Landschaft mit einer langen Tradition des liturgischen Singens: Polen. Den entsprechenden Einblick in die hymnologische Geschichte eines europäischen Landes, das allzu oft als Spielball der Mächtigen erhalten musste und unfreiwillig einer der Schauplätze des unmenschlichen Treibens der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts geworden ist, liefern in diesem Band die Texte von A. Reginek und J. Waloszek.

Die Hauptreferate erscheinen im Volltext in deutscher und englischer Sprache. Eine Ausnahme bilden die Referate von J. Reginek und A. Waloszek, die in polnischer und englischer Sprache gedruckt vorliegen und eine Zusammenfassung in Deutsch erhalten haben. Den übrigen Referaten wurde jeweils eine Zusammenfassung für die polnischen Leserinnen und Leser hinzugefügt.

Im nächsten Band, dem I.A.H. Bulletin 39/2011, werden die Sektionsbeiträge zum Tagungsthema gedruckt vorliegen, welche eine wesentliche und unentbehrliche Ergänzung der Hauptreferate bilden.

Die beiden Bände des I.A.H. Bulletins für die Jahre 2010 und 2011 wurden vom Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Hochschulwesen der Republik Polen aus den Mitteln für Wissenschaft in den Jahren 2009-2011 finanziert, wofür dem Ministerium weltweit seitens aller Forschenden auf dem Gebiet der Hymnologie ein besonderer Dank gebührt. Ebenso sei der Universität Oppeln mit Frau Rektorin Prof. Krystyna Czaja und ganz besonders der Theologischen Fakultät der Universität Oppeln mit ihrem Großkanzler Erzbischof Prof. Alfons Nossol und ihrem Dekan Prof. Stanisław Rabiej recht herzlich gedankt.

Es ist zu hoffen, dass die im breiten thematischen Feld der Tagung zusammengetragenen Ergebnisse einen wichtigen Anstoß zu weiteren Untersuchungen liefern können. Vor allem jedoch mögen die geistlichen Lieder und Gesänge immer in einem Umfeld der Freiheit, des Friedens und der Hochachtung eines jeden Menschen erklingen können.

Wir wünschen Ihnen allen eine ertragreiche Lektüre.

Editorial

From July 26th till July 31st, 2009, an international scholarly conference on the topic “The Song of the Lord in a Foreign Land (Psalm 137). Congregational Song in Situations of Persecution and Oppression” took place in Opole/Groß Stein (Kamień Śląski) in Poland. This joint conference of the Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (IAH), the Hymn Society of Great Britain and Ireland (HSGBI), and The Hymn Society of the United States and Canada (HSUSC) was organized by the theology department of the University of Opole. Important for the choice of the topic was the rapidly disappearing “culture of memory” in our society and its effects up congregational hymnody. This blotting out tends especially to push into the background times and situations of persecution, oppression, and violation of human rights and human dignity. The topic was also intended to point to the future – a future which in general is, with all the unknowns it may bring, a “foreign land.” Every one of us must confront what still remains, what is developing, and what further innovations are coming. For Christians, the experience of the foreign, the unknown, the threatening is of course a painful element of the present day as well as the more recent or more distant past. How are the challenges of congregational singing taken up in a hostile milieu, e.g. in communist societies? Many live as foreigners in their own land – as minorities, as groups on the fringes of society, and as the unaccepted “lower stratum.” Their hymn is a voice of lament, of praise, or of appeal for freedom and a life with dignity. There is also alienation from God, the experience of his distance, darkness of the soul. This is yet another area which our colleagues of the three hymnological societies investigated in their plenary presentations.

This volume of the *IAH Bulletin*, 38/2010, brings together the fruits of the conference. Included are the life experiences of the African-American population (J. Abbington) and the labors of women for social justice (M.L. Bringle) in the United States. Events in Europe in the second half of the 20th century, especially those under communist rule, are portrayed by I. Ferenczi (with reference to Hungary) and B. Martin (with reference to the former G.D.R. in East Germany). These authors portray the significance of Christian hymns in the seemingly

hopeless situation of communist dictatorship. Special attention is given to the investigation of Christian hymns from other lands which are taken into one's own cultural context (A. Donaldson), as well as the singing of one's own hymns in an alienating context which avoids anything Christian (A. Luff). Eminently contemporary are the insights concerning liberation themes in postwar congregational hymns from the Netherlands (S. de Vries) and inculturation of Christian songs from Europe in other parts of the world – a topic in need of further discussion (J. Wootton). Also reported on is our encounter with a largely unknown but great hymnological landscape with a long tradition of liturgical singing: Poland. The papers of A. Reginek and J. Waloszek in this volume offer insight into the hymnological history of a European land which all too often had to put up with being a political football of world powers and involuntarily became the stage for the inhumane mechanisms of totalitarian systems of the 20th century.

The plenary presentations appear in full in German and English. The papers of J. Reginek and A. Waloszek are an exception: they appear in Polish and English, with a German summary. For all the other papers, a Polish summary is included.

In the next volume, *IAH Bulletin* 39/2011, the sectional presentations on the conference topic will be printed. They are an essential and indispensable complement to the plenary papers.

Both volumes of the *IAH Bulletin* for the years 2010 and 2011 are financed by the Ministry for Learning, Scholarship, and Higher Education of the Republic of Poland from the funds for scholarship of the years 2009-2011. The ministry truly deserves international gratitude on behalf of all researchers in the field of hymnology. Cordial thanks also to the University of Opole and the rector, Prof. Krystyna Czaja, and especially to the theology department of the University of Opole and its grand chancellor, Archbishop Prof. Alfons Nossol, and its dean, Prof. Stanisław Rabiej.

One can only hope that the results here brought together in the broad topic area of the conference will serve to give an important impetus for further investigation. Above all, one hopes that the religious hymns and songs will be sung in the context of freedom, peace, and respect for every human person.

We wish you profitable and satisfying reading.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

Unsung Hymns by Black and Unknown Bards Charles Albert Tindley (1851-1933)

As African American poets have tried to reflect in their writings the typical concerns of their culture in the context of a larger American civilization, they created part of their poetical compositions by recalling the folkloric values of their ancestors. In fact, they conceptualized activity, an active means of expression by creating an aesthetic tradition shaped with communal values, the primacy of musicality and stylish improvisation.

Amongst the main African American poets who searched for exclusive vernacular sources of the blues, spirituals, and tales were James Weldon Johnson and Langston Hughes. The former (born in Jacksonville, FL in 1871 and died in Wiscasset, Maine in 1938) played a significant role as an anthologist when he introduced African American poetry to the white world with *The Book of American Negro Poetry* (1922). In his preface, Johnson deals with the debate on the limitations of the black literary corpus. He refuses the so-called “minstrelsy dialect” and looks for a new way of expression that would not bound black poets’ emotional and intellectual life. In fact, James Weldon Johnson placed these experiments in some of his best poetry collected in *God’s Trombones* (1927) in which he shows his skillful treatment of the black sermon and his use of black folk language.

James Weldon Johnson is probably most known for his lyrics to “Lift Every Voice and Sing”, which subsequently came to be known as the “Negro National Anthem” for which his brother, John Rosamond composed the music. Interestingly enough, the lyrics never mention Africa or any other country in the African Diaspora, which makes it an appropriate exaltation to sing “‘til earth and Heaven ring with the harmonies of liberty recalling the struggles and experiences of the past before praying:

*God of our weary years, God of our silent years,
Thou who hast brought us thus far on the way;
Thou who hast by Thy might led us into the light,*

*Keep us forever in the path, we pray.
Lest our feet stray from the places, our God, where we met Thee;
Lest our hearts, drunk with the wine of the world, we forget Thee'
Shadowed beneath Thy hand, may we forever stand,
True to our God, true to our native Land.*

In addition, James Weldon Johnson, whose work straddled the Reconstruction and Harlem Renaissance, believed in the infinite resources to be discovered in-between folk music and speech, and successfully merged the musical forms of blues, jazz, gospel, and work songs with poetic expression in order to keep the uniqueness of the former and reach the difficulty of the latter. In fact, one of Johnson's best-known and best-loved poems is "O Black and Unknown Bards," a moving commemoration to the anonymous composers of the spirituals, sets up the importance of the musical tradition in Johnson's work. To a certain extent, this poem allows Johnson's emotion to break through the conservative popular verse and at the same time he pays a beautiful tribute to the folk poets who created the spirituals. Johnson looks backwards toward the people whose names are unknown, but whose value to the community is immeasurable. He opens the poem by questioning the following:

*O Black and unknown bards of long ago,
How came your lips to touch the sacred fire?
How, in your darkness, did you come to know?
The power and beauty of the minstrel's lyre?
Who first from midst his bonds lifted his eyes?
Who first from out the still watch, lone and long,
Feeling the ancient faith of prophets rise
Within his dark-kept soul, burst into song?
Heart of what slave poured out such melody
As "Steal Away to Jesus"? On its strains
His spirit must have nightly floated free,
Though still about his hands he felt his chains.
Who heard great "Jordan Roll"? Whose starward eye
Saw chariot "Swing Low"? And who was he
That breathed that comforting, melodic sigh,
"Nobody Knows de trouble I see"*

Likewise, it is also important to mention the fact, that throughout the poem he entwines lines from the spirituals praising the creativity of the composers who produced their works without any training and under the worst possible conditions. In actuality, Johnson views these songs not merely as aesthetic successes, but as signs of the depth of the black culture.

Recalling the words of Countee Cullen, a Black poet of the Harlem Renaissance: “Yet do I marvel at this curious thing: to make a poet black, and bid him sing!”, The Reverend Dr. William B. McClain declares with wonder and awe-some sight:

“I still marvel that the caged bird sings. I still marvel that such a weary people could find a cheerful song and express such poetic effusions – some without benefit of letter of lyre – while struggling against a heinous chauvinism and the nineteenth century American version of apartheid. I still marvel more that there breathes through these songs faith in a God who “will whisper sweet peace to your soul” while they urged the singers to “march on, fight on!” I still marvel that these sons and daughters of fairly recently freed slaves, while facing the exigencies of an unresolved American dilemma, could sing such celebratory songs. How could they sing? How dared they sing? Why not really fight? If they must make music, then why not drum the war against their enemies? Create alarms of battle arrayed against their foes?”

McClain continues:

“But our music tells who we are, where we come from, what we feel, what our philosophy of life is, who we feel close to or alienated from, and who we want to be close to. Our songs, more than creeds or doctrinal statements, reveal what our people believe. While they may be poetry, they do not always fit Wordsworth’s notion of “thoughts recollected in tranquility.” Many of the unsung hymns by Black and unknown bards are more often ejaculations of the soul. They are motions of hidden fire, spiritual explosions, quests of the untamed heart. These African-created gropings of freedom with taints of American pietism, evangelical songs with “orthodox” biblical interpretations and words, are songs to compensate for what was promised in the New World version of revivalism moving across the frontier and finding “free grace”. Most if not all of these songs take to heart the Methodist/Wesleyan-inspired message of threefold grace: prevenient (grace which goes before), justifying (salvation by grace, through faith), and sanctifying (holiness, “second rest” or “a heart from sin set free”).

In his book *Somebody’s Calling My Name: Black Sacred Music and Social Change*. The Reverend Dr. Wyatt Tee Walker observes “...if you listen to what Black people are singing religiously, it will provide a clue as to what is happening to them sociologically.” These words resonant clearly in many of the “unknown and forgotten hymns by Blacks and unknown bards”! When asked to name the pioneering Black hymn writers, musicians, historians, hymnologist, and the mass of contemporary African American Christians are unable to name more than four

or five. Such names of Black bards as Joshua McCarter Simpson, Reverend F. M. Hamilton, Bishop Lucius H. Holsey, Reverend George Patterson McKinney, Sarah Collins Fernandis, Elder John Howardton Smith, Bishop Mary L. Tate, Bishop Mary F. L. Keith, Elder H. C. Jackson, Robert C. Lawson, G. T. Haywood, and Elder S. R. Chambers are virtually faceless. Bishop Richard Allen, founder of the African Methodist Episcopal Church (AME) and Bishop Charles Harrison Mason, founder of the Church of God in Christ (COGIC) and figures of historical notability but they are unknown as hymnists. And Bishop Charles Price Jones, founder of the Church of Christ (Holiness) USA, Inc. is recognized as a gospel hymn-writer only among certain Black church denominations, primarily among the Black Holiness and Pentecostal and several of his selections appear in the hymnal of the Assemblies of God (AG), the world's largest Pentecostal Church denomination. But in relation to the larger African American Christian community, C. P. Jones's reputation as a hymn-writer is incommensurate with his prolific output of some thousand hymns. Over 400 appear in the denomination's current hymnal *His Fullness Songs* (1977).

While Reverend Charles Albert Tindley, the celebrated Methodist hymn-writer, composed less than one-twentieth the number of gospel hymns of C. P. Jones – and with no more sublime a poetic grace and veritably less musical skill – it is nonetheless Bishop Jones who is by and large the unknown bard. However, for our time together this morning, and the theme of our conference which centers on a quotation from Psalm 137: “How can we sing the song of the Lord in a strange land?”, the unsung and unknown hymnody of Reverend Charles Albert Tindley, a lesser known African American composer, seemed most appropriate.

Charles Albert Tindley, master preacher, orator, poet, pastor, writer, theologian, social activist, “father of African American Hymnody”, “progenitor of African American gospel music” and “prince of preachers,” made an indelible imprint along Methodism's historic trail and was a most influential and dynamic cleric in American religion and social history. He was one of Methodism's most eminent preachers, but unfortunately, very little has been written about him. Without a doubt, he ranks as one of the most effective preachers ever produced by Methodism in general and Black Methodism in particular. Carter G. Woodson said that Tindley and C. T. Walker were the two greatest preachers of power developed during the second generation of freedom.¹

Born July 7, 1851 in Berlin, Worchester County, Maryland, Charles and Esther Tindley named their newborn son, Charles Albert. His mother died when he was a little more than two years old and he was raised by his father who a very loving parent. The assertion frequently found in biographical sketches, that he born “of slave

¹ Carter G. WOODSON, *The History of the Negro Church*, Washington (DC: Associated Publishers) 1945 and 1972, p. 222.

parents,” seems to draw from his reference to his “slave ancestors.” However, Tindley’s autobiographical statement in his *Book of Sermons* (1932) implies that he was not a slave. He recalls that because of economic hardship after this mother, Esther Miller Tindley, died, his father was forced to hire him out. “This practice was not unusual for freed Blacks. Hired-out workers often worked alongside slaves, experiencing much of the reality of the slave plantation. The major differences were that there was some remuneration (in Tindley’s case, to his father) and that hired-out workers did get the opportunity to go home.”² In Tindley’s *Book of Sermons*, he describes his struggle to learn to read and comments on how this experience affected him:

It therefore became my lot to be “hired out,” wherever father could place me. The people with whom I lived were not all good. Some of them were very cruel to me. I was not permitted to have a book or go to church. I used to find bits of newspaper on the roadside and put them in my bosom (for I had no pockets), in order to study the ABC’s from them. During the day I would gather pine knots, and when the people were asleep at night I would light these pine knots, and, lying flat on my stomach to prevent being seen by any one who might still be about, would, with fire-coals, mark all the words I could make out on these bits of newspaper. I continued in this way, and without any teacher, until I could read the Bible almost without stopping to spell the words.

More than eighteen years of this passed before he learned to read and write.

Through personal diligence, Tindley garnered enough “information” to take the examination for the ministry. In 1885 he joined the Delaware Annual Conference of the Methodist Episcopal Church in session at the John Wesley Church in Salisbury, Maryland.

Tindley moved to Philadelphia in his youth. For three years he worked as a hod carrier in Philadelphia, and attended school at night. He said, “I made a rule to learn at least one new thing - a thing I did not know the day before - each day.” This rule was faithfully pursued throughout all of his life. As a self-taught person, Tindley did not graduate from a recognized college or seminary, although he was an avid reader and accumulated more than 8,000 volumes in his library. The best description of this is probably in Tindley’s own words:

Many people have asked me about my education and how I secured it. I wish I could tell all the ways and means employed for this purpose, for the sake of encouraging some boy and girl who may be as poor and unfortunate as I was. My first plan was to buy every book I could which I thought con-

² Bernice Johnson REAGON (ed.), *We’ll Understand It Better By and By: Pioneering African American Gospel Composers*, Washington (DC: Smithsonian Institution Press) 1992, p. 41.

tained anything that I should know. Then I entered by correspondence, all the schools which my limited means would afford, and sought to keep up the studies with any pupil who studied in the school room. I was able to attend the Brandywine Institute and to finish its Theological course. By correspondence, I took the Greek course through the Boston Theological School and the Hebrew under Professor Speaker through the Hebrew Synagogue on North Broad Street, in Philadelphia, PA, I took my studies in Science and Literature as a private student because I was unable to attend the universities where these subjects were taught. Thus, while I was unable to go through the schools, I was able to let the schools go through me. I have picked my way up the hillside of learning and kept the fires of education burning, and by the gleams of scholarly light, I worked all day and studied all night. I measure not my task by ages, nor pick out others to be my gauge, my life has only just begun, my goal is in the sun. Bennett College (Greensboro, NC) and Morgan College, Baltimore, MD, gave me the degree of Doctor of Divinity some years ago. Before that God had given me a real call to the ministry and the gift of the Holy Ghost.³

This positive attitude buoyed Tindley to excellence. Henry H. Mitchell says "(...) Because his training did not occur in formal settings, he endured ridicule from some of his pastor peers. But his sound, powerful, colorful preaching won him many supporters."⁴

Between the years 1880 and 1885 Tindley was a member of the Bainbridge Street Methodist Church of Philadelphia, where he served as janitor. This congregation granted him license to preach and enabled him to become a member of the Delaware Annual Conference. In 1902 Tindley, refused reappointment as Presiding Elder (now District Superintendent) of the Salisbury District and asked for assignment to Bainbridge Street M.E. Church. His request was reluctantly granted by the bishop for Tindley has brought a new dimension to Presiding Eldership by having rendered statistical reports and personal evaluations of ministers he has supervised.

„Tindley’s arrival at Bainbridge Street was not universally accepted by the congregation for several prominent officials and laypersons remembered him as the tall, gangling man from Berlin, Maryland who over ten year before had taught himself how to read and write while being the unpaid sexton of their place of worship. Others pointed out that he had never attended any school, college, or seminary, as had their previous ministers.”⁵

³ Ralph JONES, *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, Nashville (Abingdon Press) 1982, p. 37.

⁴ Henry H. MITCHELL, *The Genius Composer-Preacher: Charles Albert Tindley*, in: *The African American Pulpit*, Summer 2001, p. 12.

⁵ Tindley Temple United Methodist Church (1837-1987), *150th Anniversary Journal: "Celebrating Our Heritage and Building the Future"*, Philadelphia 1987, p. 3.

Bainbridge Street Methodist Episcopal Church was over-crowded as Tindley appeared as pastor. Most were curious to see how he conducted himself, the message he might bring and to see whether he was still the tall, ungainly person they had known. "All were pleasantly surprised for as Tindley mounted the rostrum, wearing a Prince Albert Coat - then the garb of protestant preachers - he had the dignified bearing acquired during his previous appointments. They were further surprised when Tindley delivered a masterful, soul gripping sermon that brought loud amens and praise God exclamations from his listeners."⁶ From that moment on Tindley's reputation as an outstanding preacher grew by leaps and bounds and spread throughout the country.

During the Depression, as was true of the nation, money problems plagued the congregation. The church rallied and developed a Soup Kitchen to feed and clothe the hungry and homeless. It is still in existence and has won Philadelphia's "Best Practices Award" several times.

As Tindley's reputation as a preacher continued to grow, so did the congregation. In 1924, the neighboring property was brought and construction began on what Tindley referred to as „God's Cathedral." Tindley explained to the congregation that the new church would generally conform to the description of the twelve-gated city as described in the Book of Revelation. It was a mega church before the term was coined. At the height of his ministry, the membership increased to an unheard of 12,000! In 1924, the name of the church was changed once again, this time to Tindley Temple, in honor of the distinguished Pastor. A court decree accomplished this on April 25, 1927.

At age 82, Reverend Tindley's poor health weakened his 6'4" frame. After a two-week confinement in Frederick Douglass Hospital, he died on July 26, 1933.

One of Tindley's outstanding talents was his ability as writer of gospel hymns, which he often interpolated into his sermons. By 1912 he had composed and copyrighted over twenty hymns. „These were printed and sold as this became popular music for the 'saved' and 'unsaved' folk who heard them."⁷ Tindley's music influenced early gospel music composers such as Thomas Dorsey, Lucie E. Campbell, Roberta Martin, William Herbert Brewster, and Kenneth Morris.

Horace C. Boyer offers this helpful insight:

During his lifetime, Tindley was renowned as a gospel preacher, although today he is remembered primarily as a gospel songwriter. He was helped in his musical ministry by his eight children, all of whom exhibited a fondness and talent for musical performance, though none became composers. Emmaline, called Emma, was the most talented, a fine contralto and

⁶ Ibid., 3.

⁷ Ibid., 3.

a skilled pianist; on more than one occasion she served as accompanist to her contemporary, contralto Marian Anderson. Charles, Jr., and Elbert served as arrangers for published versions of his music.

It was not unusual for Tindley to punctuate his sermons by singing verses or choruses of his own songs. The second or third time, the congregation would join in the singing, with Tindley as leader. Beginning in the 1950s, kind of performance would be called a gospel songfest. His sermons as well as his songs testify to a strong person, both in conviction and in musical talent. He even had the physical image of a man of strength; he has been described as a „veritable giant, six-feet-two, and weighing 230 pounds, rugged, honest, humble, compassionate.”⁸

While Thomas Andrew Dorsey has been called the “father of gospel music,” and rightly so, the seed that Dorsey nurtured and brought to maturity had been planted as early as the turn of the twentieth century. The new music of the Black composers that increasingly found acceptance in the Black church was a hymn-like composition differing little from that written by such white composers as William B. Bradbury, Robert Lowry, and William Howard Doane - that is, a song with (1) its text based on conversion, salvation, and heaven; (2) its form a two-part structure of verse and chorus, each eight bars in length; (3) its rhythm characterized by a predominance of quarter and dotted-eighth notes; and (4) its chorus performed in the antiphonal style.⁹

Boyer articulately distinguishes how Tindley moved away from this formula in several respects:

In the first place, he concentrated on texts that gave attention to such important concerns of Black Christians as worldly sorrows, blessings, and woes, as well as the joys of the afterlife. Secondly, he placed many of his melodies in the beloved pentatonic scale and left a certain amount of space in his melodic line and harmonic scheme for interpolation of the so-called blue thirds and sevenths. He also allowed space for the inevitable improvisation of text, melody, harmony, and rhythm, so characteristic of Black American folk and popular music. Tindley, himself a cosmopolitan person, wrote songs expressly for his congregation and other Black Christians and attempted to speak directly to them. As time has proved, he spoke not only to them but to others who found this new kind of musical structure.¹⁰

⁸ Horace Clarence BOYER, *Charles Albert Tindley: Progenitor of African American Gospel Music*, in: Bernice Johnson Reagon, *We'll Understand It Better By and By: Pioneering African American Gospel Composers*, Washington (DC: Smithsonian Institution Press) 1992, pp. 55-56.

⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

In 1901, Tindley published eight songs: „A Better Home,” „A Stranger Cut the Rope,” „After a While,” „From Youth to Old Age” arranged by J. Candler Wright, „Go Wash in the Beautiful Stream,” „I’ll Overcome Some Day,” „What Are They Doing in Heaven?” and „The Lord Will Make the Way.” These songs met with unexpected success and enthusiasm. „I’ll Overcome Some Day” was popular shortly after its publication, then went into a decline for a number of years. During the Civil Rights Movement of the 1960s, a renaissance and new attention was given to it because of the immensely popular „We Shall Overcome.” In his classic *Black Song: The Forge and The Flame*, John Lovell, Jr. says „The hymn «I’ll Overcome Some Day» is almost certainly the source of the theme hymn of the Civil Rights Movement, „We Shall Overcome». Word rearrangements are minor, such as «Deep in my heart I do believe», for «If in my heart I do not yield», which in turn derived from Galatians 6,9: «And let us not be weary in well doing; for in due season we shall reap, if we faint not.»¹¹

Undoubtedly, the success of Tindley’s songs influenced his decision to join three other minister, all bishops: Bishop J. S. Caldwell, Bishop L. J. Coppin, and Bishop G. L. Blackwell to form the Soul Echoes Publishing Company at 420 South Eleventh Street in Philadelphia. The company’s first publication in 1905 consisted essentially of a collection of Tindley’s songs, but, in the fashion of the day, it also included well-known compositions of other composers such as Reverend B. T. Tanner’s “Our Fathers’ Church,” Bishop L. P. Coppin’s “Marching Must Be Done,” Bishop Daniel A. Payne’s “Hymn for Baptism,” Bishop J. S. Caldwell’s “Away in the Kingdom” (text only), “Abide With Me,” Charles Wesley’s “Depth of Mercy! (Seymour),” S. C. Muncie’s “Promised Land,” and R. William Fickland and Bishop Coppin’s “My Soul Delights to Sing.”

In 1909 *Soul Echoes: A Collection of Songs for Religious Meetings No. 2*, an enlarged version was published. The preface of the collection read:

A long felt desire for songs with words of Hope, Cheer, Love, and Pity; for melodies that can sink to the depths of sorrow, and rise to the heights of joy, has had most to do with the publication of this book.

It is the prayer of the publishers that these messages in rhyme shall float from soul to soul until the hills and valleys shall awake into joyful singing.

By 1916, Tindley, his two sons: Charles, Jr. and Elbert, and three other associates: J. Candler Wright, Francis A. Clark, and William D. Smith, had formed Paradise Publishing Company, which Tindley remained associated until his death. The major function of this company was to publish Tindley’s songs. *New Songs of Paradise! No. 1* contained all of Tindley’s compositions except for a few stand-

¹¹ John LOVELL Jr., *Black Song: The Forge and The Flame*, New York (Macmillan) 1972, p. 534.

ard hymns such as “Abide with Me” and “Still, Still with Thee.” The first four editions of *New Songs of Paradise* (the exclamation point was dropped from the title after No. 1) were published during Tindley’s lifetime. *New Songs of Paradise*, No. 6 is very significant in that it includes the entire catalogue of Tindley, as well as a few questionable entries.

Interestingly, the preface of *New Songs of Paradise* No. 6 published in 1941 by Tindley’s son, Elbert read:

The Songs of Paradise appeal to the human heart for songs with words of hope, cheer, love, and pity. For these melodies can sink to the depths of sorrow, rise to the heights of joy and carry upon the soft wings of music the spirit of Jesus Christ to the souls of mankind. It is the prayer of the publisher that these messages in rhyme shall float from soul to soul until the hills and valleys shall awake into joyful singing.

Tindley’s most famous sermon was „Heaven’s Christmas Tree.” It was demanded year after year. The text of the sermon was Revelation 22,2: „In the midst of the street of it, and on either side of the river was the tree of life” (KJV). It became so popular that the church had to rent the Olympia Boxing Hall, a 5,000 capacity arena for him to deliver his famous sermon. Olympia Arena proved to be too small to accommodate the many worshipers and curious nonbelievers. After the sermon, Tindley invited all who were unchurched to come to the altar for prayer. More than a hundred responded, and slightly over fifty applied for membership.¹² For the second time Tindley delivered his „Heaven’s Christmas Tree” sermon in the Olympia Arena. All seats were occupied, but not as many people were turned away as formerly. Tindley expressed himself as disappointed when worship was completed. He was asked why. „I need a proper hymn for that sermon,” he replied. „Next year I’ll have one.”¹³ And he did!¹⁴

In careful preparation of *Beams of Heaven: Hymns of Charles Albert Tindley* published in 2006 by the Global Board of Ministries of the United Methodist Church, Dr. S. T. Kimbrough offered tremendous theological insight into Tindley’s lyrical theology of his view of the world, social justice, and life’s direst challenges.

View of the World

Charles A. Tindley speaks throughout his sacred poetry as a self-educated African American out of the Black experience of prejudice and oppression in the late

¹² Ralph JONES, *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, op. cit., p. 71.

¹³ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴ For the complete sermon see the *Great Revivalists I*, Winter 2001-2002 of *The African American Pulpit*, pp. 50-55, or Ralph JONES’ *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, op. cit., pp. 145-156.

nineteenth century and early twentieth century, and yet, his analysis of the ills of society transcend ethnic and cultural backgrounds with a universal eloquence. The opening couplets to stanzas 1, 2, and 3 of "I'll Overcome Some Day" reveal the poet's grasp not only of pre-civil rights America but of the world in any age.

1. This world is one great battlefield, With forces all arrayed (...)
2. Both seen and unseen powers join To drive my soul astray (...)
3. A thousand snares are set for me, And mountains in my way (...).

War is being waged in this world, both spiritual and physical. Who is caught in this warfare? The poor, pilgrims, homeless – people without resources, food, shelter. It is not surprising that one of Tindley's recurring images for the oppressed is "the pilgrim". He cries out:

*Ye pilgrims through this vale of tears, Come let us cheer each other,
Amid the danger's doubts and fears, Let each console his brother.
Our way is often dark and hard, Temptations all around us,
Unless we pray with one accord, They surely will confound us.*

Again the image of pilgrims appears in these lines:

*Go, ye humble pilgrim stranger, Through this world of woe,
You may meet with many a danger, Everywhere you go.*

In the hymn "I'm Going There" each chorus repeats this quatrain:

*Although a pilgrim here below, Where dangers are and sorrows grow,
I have a home in heaven above, I'm going there, I'm going there.*

One of Tindley's most powerful uses of the image of the pilgrim is in one of his more familiar hymns, „The Pilgrim's Song.”

*I am a poor pilgrim of sorrow, Cast out in this wide world to roam,
Uncertain of life for tomorrow, I want to make heaven my home.*

*I'm now in a waste howling desert, Not a foot of its land to call mine,
No cottage nor tent for a shelter, Though storms are descending
sometimes.*

*I'm wandering in this land of danger, No comfort or peace do I find;
I am a poor wayfaring stranger, To troubles and trials confined.*

*My lot among men may be dreary, My station quite poor and despised;
By grace I will run and not weary, Till called up with Jesus on high.*

In addition to the image of the pilgrim, Tindley sees life through the eyes of the poor and dispossessed. In a poem of cascading, rhyming triplets the climax comes in the use of the image of the poor.

*I am thinking of friends whom I used to know,
Who lived and suffered in this world below;
They've gone up to heaven; but I want to know,
What are they doing now?*

*There were some whose hearts were burdened with cares,
They passed their moments in sighing and tears,
They clung to the cross with trembling and fears,
But what are they doing now?*

*There were some whose bodies were full of disease,
Medicine nor doctor could give them much ease;
They suffered till death brought a final release,
But what are they doing now?*

*There were some who were poor and often despised;
They looked to heaven through tear-blinded eyes,
While people were heedless and deaf to their cries,
But what are they doing now?*

It is not surprising that Tindley's view of heaven is a place where „No poor are begging on the street.”

View of Social Justice

Resonating with the Wesleyan tradition within which Tindley stood, the poet admonished everyone that loves the lord – “Act the part of justice”!

Tindley's view of heaven is of an existence where the injustices of this world have been obliterated. The hymn “I'm On My Way to Heaven Above” (“Joyous Anticipation”) is a litany of earth's injustices that will be rectified. Perfect love will reign.

*„all are free of care”
there are no beggars
there are children with dead parents
no one is denied freedom.*

In „Will You Be There?” he adds that in heaven there are – no wandering homeless souls.”

And the hymn „The Home of the Soul” Tindley expands the litany again –

There prisoners and bond-men forever are free.

One might think at first reading that Tindley is merely projecting all hope in- to the future and beyond this world, because he sees no possibility of change in the here and now. His hope, however, for a heavenly existence absent of injustice is both a subtle and explicit underscoring of what humankind needs to do a- establish the reign of justice now. He articulates the tension between justice in the present and future in his poem „After Awhile”. He anticipates a changed nation.

*The world of forms and changes is just now so confused,
That there is found some danger in everything you use;*

*But this is consolation to every bloodwashed child;
The Lord will change our nation after awhile.*

*Our boasted land and nation, Are plunging in disgrace;
With pictures of starvation almost in every place;
While loads of needed money, remain in hoarded piles;
But God will rule this country, After awhile.*

One must imagine the African American congregation of Tindley Temple Methodist Episcopal Church in Philadelphia, PA with 3,200 seats filled on a Sun- day morning in the early 1930s singing the chorus of this hymn:

After awhile, After awhile, The Lord will change this nation, After awhile.

Tindley gave the people not only a message imbued with reality, but one filled with hope, not just for the world beyond, Hence, he says „A Better Day is Coming.”

*When Christ our Lord shall listen To every plaintive sigh,
And stretch His hand o’er every land in justice by and by.*

View of Life’s Direst Challenges

Time and again Tindley articulates the direst challenges which one faces in life:

- One goes through a vale of tears (Consolation);
- The way is dark and lonely and courage fails – but one must help others (*Pilgrim Stranger*);

- The storms of life are raging with tribulations, the host of hell, persecution, and the deficiencies of aging (*Stand By Me*);
- Soul, however, take courage, for the dark night and the storm will pass, as will the high rolling billows and thunder (*The Storm is Passing Over*);
- Life is filled with burdens, disappointments, troubles, and sorrows, but there is hope (*Some Day*);
- The world is one great battlefield – one is faced with unseen powers and snares (*I'll Overcome Some Day*);
- One is tossed and driven on the restless sea of time: one may be destitute of things and face trials on every hand; there will be temptations (*We'll Understand It Better By and By*);
- One's path is filled with dangers – lack money, poor health, the onslaught of enemies, and old age (*I Will Go, if the Father Holds My Hand*);
- There will be failed plans, threats from the hosts of hell, the denial of comforts, the presence of woes, many crosses to bear, bitter grief, and losses (*Just Today*);
- One is a poor pilgrim of sorrow (*The Pilgrim's Song*);
- One may be poor and weak (*God Will Provide for Me*).

How does one face these difficult challenges? Tindley says – watch and pray, wait, look beyond present suffering, turn to God, sing, choose Christ, do not yield in your heart; keep God's Word as a sword; let Jesus be your leader; Pray with constancy; Guide my feet in peaceful ways; Turn my midnights into day, Lord, make me strong some day!

S. T. Kimbrough summarizes Tindley's poetry most succinctly. He says:

On the whole Tindley's theology is a Wesleyan theology of grace, which emphasizes the importance of individual salvation and the transformation of society or the world in which the redeemed dwell. Unquestionably the persecution and oppression of African Americans is the context out of which he speaks, even though he lived his life primarily in the "free" north of the United States. His speech is eloquent and perceptive and is laced with biblical language. His imagery is vivid and often his lines are terse, even in poetical expression. He is Christo-centric through and through and places less emphasis on the Holy Trinity than one might expect, though the persons of the Trinity do play roles in his poetry.

His social critique is powerful, but has probably been overlooked [unsung, unknown], since the hymns, which contain this dimension of his lyrical theology have not been familiar and popular. His social critique of this world is encoded in a description of what heaven should be like, but he is actually describing

what the world in his own time should be like. While it would be easy to draw the conclusion that he was simply looking beyond the world for the fulfillment of all that could not be realized in this life, that would be a gross error. Tindley clearly hoped for a better day when justice would be established throughout the earth and everyone would have what he or she needed.

While he spoke in language which readily resonated with African Americans, the life of some of his hymns today in a number of hymnals of people of diverse ethnic and cultural backgrounds, indicates that much of what he penned speaks a universal message of redemption and hope.

In conclude with an insight offered by cultural folklorist and songwriter Bernice Johnson Reagon:

Reverend Charles Albert Tindley wrote at least fifty-three songs, whose themes cover much of the general Christian experience. When African Americans dip into the well of his music, we will out those pieces that speak most strongly to our experiences; change and struggle as keys to service and deliverance. Tindley's songs became an extension of the message he felt charged to give. As the Philadelphia congregants packed his services to absorb his sermons, so the larger African American community absorbed his songs. Like water in a dry land, these new songs gave musical energy to the twentieth-century African American sacred experience.

I echo Dr. Reagon's sentiments and add that Tindley's songs have been absorbed and sung, and continue to be absorbed and sung, by non-African Americans Christians both Catholic and Protestant.. Like Martin Luther, he was a theologian, preacher, and composers whose message was as clear in his songs and poetry as they were in his sermons. These songs were composed to inspire, uplift, encourage, provide hope, joy, peace, deliverance, and comfort for *all* Christians worldwide and for those who must continue to sing the Song of the Lord in a strange land!

Ungesungene Lieder von schwarzen und unbekanntem Liedermachern Charles Albert Tindley (1851-1933)

Als afroamerikanische Dichter versuchten, in ihren Dichtungen die typischen Anliegen ihrer Kultur im Kontext der weiteren amerikanischen Zivilisation wiederzuspiegeln, schufen sie einen Teil ihrer Lyrik, indem sie die folkloristischen Werte ihrer Vorfahren ins Gedächtnis zurückriefen. In der Tat schufen sie eine ästhetische Tradition geformt aus dem Wertesystem der Gemeinschaft, in der Musikalität und Improvisation den Vorrang hatten.

Zu den führenden afroamerikanischen Dichtern, die ausschließlich Quellen aus ihrem eigenen kulturellen Umfeld für Blues, Spirituals und Balladen suchten, gehören James Weldon Johnson (1871 Jacksonville, Florida – 1938 Wiscasset, Maine) und Langston Hughes. Ersterer spielte eine wichtige Rolle als Sammler, als er afroamerikanische Dichtung durch „The Book of American Negro Poetry“ 1922 der weißen Welt vorstellte. In seinem Vorwort schreibt Johnson von der Debatte über die Begrenzungen des Corpus der schwarzen Literatur. Er lehnte den so genannten „Minstrelsy dialect“ ab und suchte neue Ausdrucksmöglichkeiten, die das intellektuelle und emotionale Leben der schwarzen Dichter nicht in eine Schublade stecken würde. Tatsächlich publizierte James Weldon Johnson diese Experimente unter seinen besten Dichtungen, die er in „God’s Trombones“ 1927 gesammelt hatte, wo sich seine geschickte Verwertung des schwarzen Predigtstils und sein Gebrauch der schwarzen Volkssprache zeigte.

Johnson ist wahrscheinlich am besten für seinen Text „Lift every voice and sing“ bekannt, der später als das „Negro National Anthem“ bekannt geworden ist, und für den sein Bruder John Rosamund die Musik komponiert hatte. Bemerkenswert ist, dass der Text nie Afrika oder irgend ein anderes Land in der afrikanischen Diaspora erwähnt, was ihn zu einem passenden Ausdruck machte, um „zu singen, bis die Erde und der Himmel mit den Akkorden der Freiheit erklingen“, welche die Kämpfe und Erfahrungen der Vergangenheit ins Gedächtnis rufen. Das Lied setzt mit folgendem Gebet fort:

*God of our weary years, God of our silent years,
 Thou who hast brought us thus far on the way;
 Thou who hast by Thy might led us into the light,
 Keep us forever in the path, we pray.
 Lest our feet stray from the places, our God, where we met Thee;
 Lest our hearts, drunk with the wine of the world, we forget Thee'
 Shadowed beneath Thy hand, may we forever stand,
 True to our God, true to our native Land.*

Außerdem glaubte Johnson, dessen Oeuvre sowohl die Ära der Reconstruction als auch der Harlem Renaissance einschloss, daran, dass zwischen Volksmusik und Sprache unendliche Ressourcen entdeckt werden können, und er verband erfolgreich die musikalischen Gattungen von Blues, Jazz, Gospel und Arbeitsliedern mit poetischer Sprache, um die Einmaligkeit der ersteren zu bewahren und die Schwierigkeit der letzteren zu meistern. Eines der best bekannten und beliebtesten Gedichte von Johnson „O Black and Unknown Bards“ (O schwarze und unbekannte Sänger), eine rührende Hommage an die anonymen Komponisten der Spirituals rückt die Bedeutung der musikalischen Tradition in Johnsons Oeuvre ins Blickfeld. Zu einem gewissen Grad gibt dieses Gedicht Johnsons Gefühlen eine Möglichkeit, die konservative populäre Dichtung zu durchbrechen, während er einen wunderbaren Tribut an die Volksdichter zollt, welche die Spirituals geschaffen haben. Sein Blick richtet sich zurück auf die Menschen, deren Namen zwar unbekannt sind, aber deren Wert für die Gemeinschaft unermesslich ist. Er beginnt das Gedicht, indem er die folgenden Fragen stellt:

*O Black and unknown bards of long ago,
 How came your lips to touch the sacred fire?
 How, in your darkness, did you come to know?
 The power and beauty of the minstrel's lyre?
 Who first from midst his bonds lifted his eyes?
 Who first from out the still watch, lone and long,
 Feeling the ancient faith of prophets rise
 Within his dark-kept soul, burst into song?
 Heart of what slave poured out such melody
 As "Steal Away to Jesus"? On its strains
 His spirit must have nightly floated free,
 Though still about his hands he felt his chains.
 Who heard great "Jordan Roll"? Whose starward eye
 Saw chariot "Swing Low"? And who was he
 That breathed that comforting, melodic sigh,
 "Nobody Knows de trouble I see"*

Es muss auch erwähnt werden, dass er in diesem ganzen Gedicht Zeilen von Spirituals zusammenwebt und dadurch die Kreativität der Liedermacher lobt, die ihre Lieder ohne jegliche Ausbildung und unter den schlechtesten Bedingungen geschaffen haben. Johnson betrachtet diese Lieder nicht als bloßen ästhetischen Erfolg, sondern als Beweise für die Tiefe der schwarzen Kultur.

Der Pastor Dr. William B. McClain zitiert die folgenden Worte von Countee Cullen, einem schwarzen Dichter der Harlem Renaissance, "Yet do I marvel at this curious thing: to make a poet black, and bid him sing!" Mit diesen Worten erklärt McClain mit Verwunderung:

Ich staune noch immer darüber, dass der Vogel im Käfig singt. Ich staune noch immer, dass ein solch lebensmüdes Volk ein solch freudiges Lied finden und solch poetische Ergüsse ausdrücken konnte, manche ohne sogar ohne Kenntnisse von Schrift und Notation, während sie gegen den extremen Chauvinismus und die amerikanische Version von Apartheid im 19. Jahrhundert ankämpften. Ich staune noch immer, dass diese Lieder mit einem Glauben an Gott erfüllt sind, der ‚süßen Frieden für deine Seele flüstern wird‘, während sie die Sänger anspornten ‚weiter zu marschieren, weiter zu kämpfen‘. Ich staune noch immer, dass diese Söhne und Töchter von Sklaven, die erst vor kurzem in Freiheit gesetzt worden waren, solche festlichen Lieder singen konnten. Wie konnten sie singen? Wie wagten sie es zu singen? Warum haben sie nicht wirklich gekämpft? Wenn sie schon Musik machen mussten, warum haben sie dann nicht die Trommeln im Kampf gegen ihre Feinde gerührt? Warum haben sie nicht Schlachtrufe gegen ihre Feinde erfunden?

MacClain setzt fort:

Aber unsere Musik sagt, wer wir sind, woher wir kommen, was wir fühlen, was unsere Lebensphilosophie ist, wem wir uns nahe fühlen, oder wem wir entfremdet sind, und wem wir nahe sein möchten. Unsere Lieder zeigen mehr als Glaubensbekenntnisse oder Dogmen, was unser Volk glaubt. Obwohl sie Dichtung sein mögen, passen sie doch nicht immer in Wordsworth Vorstellung von ‚Gedanken, die in innerer Ruhe ins Gedächtnis zurück gebracht worden sind‘. Viele ungesungene Lieder von Schwarzen und unbekanntem Sängern sind oft eher Aufschreie der Seele. Sie sind Ausdruck von verborgenem Feuer, spirituelle Explosionen, Verlangen des unbezähmten Herzens. Dieses afrikanische Suchen nach Freiheit zusammen mit Anstrichen von amerikanischem Pietismus, evangelikalen Liedern mit „orthodoxen“ biblischen Auslegungen und Worten, ist ein Ersatz für die Versprechungen, die von der Erweckungsbewegung entlang der Grenzen der Wildnis in der neuen Welt gemacht wurden, und durch die „free grace“ (unverdiente Gnade) vermittelt wurde. Die meisten, wenn nicht alle die-

ser Lieder, nehmen sich die Botschaft der Methodisten zu Herzen, nämlich dreifache Gnade: preveniant (Gnade, die vorausgeht), justifying (Rechtfertigung durch den Glauben) und sanctifying (heiligmachende Gnade).

In seinem Buch „Somebody’s Calling My Name: Black Sacred Musik and Social Change“ stellt der Pastor Dr. Wyatt Tee Walker fest: „Wenn man darauf hört, was Schwarze im religiösen Bereich singen, bekommt man eine Ahnung von dem, was soziologisch mit ihnen geschieht.“ Diese Worte hallen klar in vielen der unbekannteren und vergessenen Lieder von Schwarzen und unbekannteren Sängern wieder. Wenn man afroamerikanische Christen fragt, welche ihre bahnbrechenden Liederdichter, Musiker, Historiker, Hymnologen sind, dann ist die Mehrzahl unfähig, mehr als vier oder fünf zu nennen. Zu ihnen gehören: Joshua McCarter Simpson, Reverend F. M. Hamilton, Bishop Lucius H. Holsey, Reverend George Patterson McKinney, Sarah Collins Fernandis, Elder John Howardton Smith, Bishop Mary L. Tate, Bishop Mary F. L. Keith, Elder H. C. Jackson, Robert C. Lawson, G. T. Haywood, and Elder S. R. Chambers, sie haben praktisch kein Gesicht. Bishop Richard Allen, der Gründer der African Methodist Episcopal Church (AME) und Bishop Charles Harrison Mason, der Gründer der Church of God in Christ (COGIC) sind Persönlichkeiten von historischer Bedeutung, aber unbekannt als Liederdichter, und Bishop Charles Price Jones, Gründer der Church of Christ (Holiness) USA, Inc. ist anerkannter Gospelliederdichter, aber nur unter gewissen schwarzen Kirchengemeinschaften, vor allem der schwarzen Holiness- und Pfingstbewegungen. Einige seiner Lieder sind im Gesangbuch der Assemblies of God (AG) rezipiert, welche die größte Pfingst-Gemeinschaft der Welt ist. Aber im Vergleich mit der weiteren afroamerikanischen Christenheit steht C. P. Jones Ruf als Liederdichter in keinem Vergleich mit seinem großen Oeuvre von mehreren tausend Liedern. Mehr als 400 Lieder stehen in dem jetzigen Gesangbuch dieser kirchlichen Gemeinschaft „His Fullness Songs“ (1977).

Obwohl der Pastor und gefeierte methodistische Liederdichter Charles Albert Tindley weniger als ein Zwanzigstel der Anzahl von Gospelliedern des C. P. Jones geschrieben hat, ist es trotzdem Bischof Jones, der im Allgemeinen der weniger bekannte Sänger ist. Trotzdem scheinen für das Thema dieser Tagung mit dem Vers aus Psalm 137 „Wie sollen wir des Herren Lied singen in einem fremden Land“ die ungesungenen und unbekannteren Lieder von Charles Albert Tindley, einem weniger bekannten afroamerikanischen Liedermacher, besser angebracht zu sein.

Charles Albert Tindley, ein Meisterprediger, Redner, Dichter, Pastor, Autor, Theologe, Sozialaktivist, „Vater des afroamerikanischen Kirchenliedes“, „Urheber der afroamerikanischen Gospelmusik“, und „Fürst der Prediger“, hinterließ einen unauslöschlichen Eindruck in der Geschichte des Methodismus und war ein

höchst einflussreicher und dynamischer Geistlicher in der amerikanischen Religions- und Sozialgeschichte. Er war einer der hervorragendsten Prediger im Methodismus, aber leider wurde sehr wenig über ihn geschrieben. Zweifellos zählt er zu den wirksamsten Predigern, die je aus dem Methodismus hervorgegangen sind, vor allem aus dem schwarzen Methodismus. Carte G. Woodson nannte Tindley und C. T. Walker die zwei größten Prediger, die aus der zweiten Generation nach der Befreiung hervorgegangen sind.¹

Charles Albert wurde am 7. Juli 1851 in Berlin, Worchester County, Maryland als Sohn von Charles und Esther Tindley geboren. Seine Mutter starb, als er knapp über zwei Jahre alt war, und er wurde von seinem liebenden Vater aufgezogen. Die Behauptung, die sich oft in biographischen Skizzen findet, dass seine Eltern Sklaven waren, scheint auf seine eigene Erwähnung seiner „Sklavenvorfahren“ zurückzugehen. Tindleys autobiographische Notizen in seinem „Book of Sermons“ 1932 jedoch deuten an, dass er selber kein Sklave war. Er erinnert sich daran, dass wegen der wirtschaftlichen Schwierigkeiten nach dem Tod seiner Mutter sein Vater ihn in Dienst geben musste. „Das war für befreite Schwarze nicht ungewöhnlich. Solche Leiharbeiter arbeiteten oft zusammen mit Sklaven und erlebten auf diese Weise viel von der Realität auf einem Landgut, das Sklaven beschäftigte. Der Hauptunterschied lag darin, dass ein gewisses Entgelt gezahlt wurde (in Tindleys Fall an seinen Vater), und dass Leiharbeiter nach Hause gehen durften.“² In seinem „Book of Sermons“ beschreibt Tindley seine Schwierigkeiten mit dem Lesenlernen und wie dieses Erlebnis ihn geprägt hat.

It therefore became my lot to be "hired out," wherever father could place me. The people with whom I lived were not all good. Some of them were very cruel to me. I was not permitted to have a book or go to church. I used to find bits of newspaper on the roadside and put them in my bosom (for I had no pockets), in order to study the ABC's from them. During the day I would gather pine knots, and when the people were asleep at night I would light these pine knots, and, lying flat on my stomach to prevent being seen by any one who might still be about, would, with fire-coals, mark all the words I could make out on these bits of newspaper. I continued in this way, and without any teacher, until I could read the Bible almost without stopping to spell the words.

Es dauerte mehr als 18 Jahre, bevor er lesen und schreiben konnte.

¹ Carter G. WOODSON, *The History of the Negro Church*, Washington (DC: Associated Publishers) 1945 und 1972, S. 222.

² Bernice Johnson REAGON (ed.), *We'll Understand It Better By and By: Pioneering African American Gospel Composers*, Washington (DC: Smithsonian Institute Press) 1992, S. 41.

Dank seines persönlichen Fleißes erwarb Tindley genügend „Information“, um die Prüfung für den Pastorendienst zu bestehen. 1885 trat er der Delaware Annual Conference of the Methodist Episcopal Church mit Sitz in der John Wesley Church in Salisbury, Maryland bei.

In seiner Jugend übersiedelte Tindley nach Philadelphia. Drei Jahre lang arbeitete er als Lastenträger und nahm Abendkurse. Er sagt von sich: „Ich setzte mir die Regel, wenigstens eine neue Sache pro Tag zu lernen, etwas, das ich am Vortag nicht gewusst hatte“. Er befolgte diese Regel konsequent während seines ganzen Lebens. Als Autodidakt hat Tindley keinen Studienabschluss von einem anerkannten College oder Predigerseminar, obwohl er ein leidenschaftlicher Leser war und sich in seiner Bibliothek mehr als 8.000 Bände angesammelt hatten. Tindley beschreibt das am besten mit seinen eigenen Worten:

Many people have asked me about my education and how I secured it. I wish I could tell all the ways and means employed for this purpose, for the sake of encouraging some boy and girl who may be as poor and unfortunate as I was. My first plan was to buy every book I could which I thought contained anything that I should know. Then I entered by correspondence, all the schools which my limited means would afford, and sought to keep up the studies with any pupil who studied in the school room. I was able to attend the Brandywine Institute and to finish its Theological course. By correspondence, I took the Greek course through the Boston Theological School and the Hebrew under Professor Speaker through the Hebrew Synagogue on North Broad Street, in Philadelphia, PA, I took my studies in Science and Literature as a private student because I was unable to attend the universities where these subjects were taught. Thus, while I was unable to go through the schools, I was able to let the schools go through me. I have picked my way up the hillside of learning and kept the fires of education burning, and by the gleams of scholarly light, I worked all day and studied all night. I measure not my task by ages, nor pick out others to be my gauge, my life has only just begun, my goal is in the sun. Bennett College (Greensboro, NC) and Morgan College, Baltimore, MD, gave me the degree of Doctor of Divinity some years ago. Before that God had given me a real call to the ministry and the gift of the Holy Ghost.³

Diese positive Einstellung spornte Tindley an, sich auszuzeichnen. Henry H. Mitchell sagt: „(...) Weil seine Ausbildung nicht im formalen Rahmen stattgefunden

³ Ralph JONES, *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, Nashville (Abingdon Press) 1982, S. 37.

den hat, wurde von einigen seiner Pfarrerkollegen lächerlich gemacht. Aber sein wohl fundierter kraftvoller und farbreicher Predigtstil gewann ihm viele Freunde.⁴

Zwischen 1880 und 1885 war Tindley Mitglied der Bainbridge Street Methodist Church of Philadelphia, wo er als Mesner arbeitete. Diese Gemeinde gab ihm die Erlaubnis zum Predigen und machte es so möglich, dass er Mitglied der Delaware Annual Conference wurde. 1902 lehnte Tindley die Wiederernennung als vorsitzender Ältester (Presiding Elder, jetzt: District Superintendent) des Bezirks von Salisbury ab, und bat um Einsetzung in der Bainbridge Methodist Episcopal Church. Sein Ansuchen wurde vom Bischof mit Widerwillen genehmigt, denn Tindley hatte dem Amt des Presiding Elders eine neue Dimension hinzugefügt, indem er Statistiken und Evaluierungen der Pfarrer unter seiner Aufsicht zusammengestellt hatte.

„Tindleys Ankunft in der Bainbridge Street Gemeinde wurde dort nicht allgemein akzeptiert, weil mehrere prominente Amtsträger und Laien sich an ihn als den großen ungelenkten Mann erinnerten, der vor zehn Jahren autodidaktisch Lesen und Schreiben gelernt hatte, während er der unbezahlte Mesner an ihrem Gottesdienstort war. Andere wiesen darauf hin, dass er nie eine Schule, ein College oder Predigerseminar so wie seine Vorgänger im Amt besucht hatte.“⁵

Als Tindley als Pfarrer in der Bainbridge Street Methodist Episcopal Church begann, war der Kirchenraum überfüllt. Die meisten waren neugierig, wie er sich verhalten würde, welche Botschaft er bringen würde und ob er noch immer die große ungelenke Person war, als die sie ihn gekannt hatten. „Alle waren angenehm überrascht, denn, als Tindley das Podium betrat, trug er einen Prinz Albert Rock, die damalige Amtskleidung protestantischer Prediger; er zeigte die würdevolle Haltung, die er sich während seiner vorhergehenden Amtstätigkeit zugelegt hatte. Sie waren auch überrascht, als Tindley eine meisterliche fesselnde Predigt hingelegt hatte, die laute Amen- und Praise God-Rufe von seinen Zuhörern hervorgerufen hatte.“⁶ Von da an wuchs Tindleys Ruf als hervorragender Prediger in großem Maße und verbreitete sich durch das ganze Land.

Während der großen Depression war die Gemeinde wie auch die ganze Nation von Geldsorgen geplagt. Sie haben sich jedoch besonnen und eine Suppenküche eingerichtet, um die Hungrigen und Obdachlosen mit Mahlzeiten und Kleidung zu versorgen. Sie besteht noch immer und wurde mehrmals mit Philadelphias „Best Practices Award“ ausgezeichnet.

⁴ Henry H. MITCHELL, *The Genius Composer-Precacher: Charles Albert Tindley*, in: *The African American Pulpit*, Summer 2001, S. 12.

⁵ Tindley Temple United Methodist Church (1837-1987), *150th Anniversary Journal: "Celebrating Our Heritage and Building the Future"*, Philadelphia 1987, S. 3.

⁶ *Ibid.*, S. 3.

In dem Maße, als Tindleys Ruhm als Prediger zunahm, war dies auch der Fall bei der Gemeinde. 1924 wurde das benachbarte Grundstück gekauft und es begann der Bau der „God’s Cathedral“, wie es Tindley nannte. Er erklärte der Gemeinde, dass die neue Kirche der Beschreibung der Stadt mit zwölf Toren entsprechen würde, wie es in der Offenbarung des Johannes steht. Es war eine Megakirche, bevor es noch diesen Ausdruck gab. Auf der Höhe seiner Amtstätigkeit hatte die Mitgliederzahl die unerhörte Menge von 12.000 erreicht! 1924 wurde der Name der Gemeinde wieder geändert, diesmal auf „Tindley Temple“ zu Ehren des herausragenden Pastors. Dies wurde am 25. April 1927 gesetzlich festgelegt.

Als Tindley, der etwa zwei Meter groß war, 82 Jahre alt war, verschlechterte sich seine angeschlagene Gesundheit weiter. Nach einem zweiwöchigen Aufenthalt im Frederick Douglass Hospital starb er am 26. Juli 1933.

Eine von Tindleys hervorragenden Begabungen war seine Fähigkeit, Gospelmusik zu schreiben, die er oft in seine Predigten einbaute. Bis 1912 hatte er die Texte für mehr als 20 Lieder geschrieben. „Sie wurden gedruckt und verkauft, als Populärmusik sowohl für die ‚Bekehrten‘ als auch für die «Unbekehrten»“.⁷ Seine Musik beeinflusste die Komponisten früherer Gospelmusik wie Thomas Dorsey, Lucie E. Campbell, Roberta Martin, William Herbert Brewster, und Kenneth Morris.

Horace C. Boyer gibt folgende aufschlussreiche Erklärungen:

During his lifetime, Tindley was renowned as a gospel preacher, although today he is remembered primarily as a gospel songwriter. He was helped in his musical ministry by his eight children, all of whom exhibited a fondness and talent for musical performance, though none became composers. Emmaline, called Emma, was the most talented, a fine contralto and a skilled pianist; on more than one occasion she served as accompanist to her contemporary, contralto Marian Anderson. Charles, Jr., and Elbert served as arrangers for published versions of his music.

It was not unusual for Tindley to punctuate his sermons by singing verses or choruses of his own songs. The second or third time, the congregation would join in the singing, with Tindley as leader. Beginning in the 1950s, this kind of performance would be called a gospel songfest. His sermons as well as his songs testify to a strong person, both in conviction and in musical talent. He even had the physical image of a man of strength; he has been described as a “veritable giant, six-feet-two, and weighing 230 pounds, rugged, honest, humble, compassionate.”⁸

⁷ Ibid., S. 3.

⁸ Horace Clarence BOYER, *Charles Albert Tindley: Progenitor of African American Gospel Music*, in: Bernice Johnson Reagon, *We’ll Understand It Better By and By: Pioneering African American Gospel Composers*, Washington (DC: Smithsonian Institute Press) 1992, S. 55-56.

Obwohl Thomas Andrew Dorsey mit Recht der Vater der Gospelmusik genannt wird, war der Same, den Dorsey zum Reifen brachte, schon zur Wende zum 20. Jahrhundert gesät worden. Die neue Musik der schwarzen Komponisten, die zunehmend in der schwarzen Kirche akzeptiert wurde, war den Kirchenliedern ähnlich und unterschied sich nur wenig von jener der weißen Komponisten wie William B. Bradbury, Robert Lowry, und William Howard Doane. Mit anderen Worten: es war ein Lied, in dem 1.) der Text Bekehrung, Erlösung und den Himmel betonte, 2.) dessen zweiteilige Struktur aus Refrain und Strophen zu je 8 Takten bestand, 3.) dessen Rhythmus durch ein Vorherrschen von Viertel- und punktierten Achtelnoten charakterisiert ist und 4.) dessen Refrain wechselchörig ausgeführt wird.⁹

Boyer beschreibt deutlich, wie Tindley in mehrerer Hinsicht von dieser Form abwich.

In the first place, he concentrated on texts that gave attention to such important concerns of Black Christians as worldly sorrows, blessings, and woes, as well as the joys of the afterlife. Secondly, he placed many of his melodies in the beloved pentatonic scale and left a certain amount of space in his melodic line and harmonic scheme for interpolation of the so-called blue thirds and sevenths. He also allowed space for the inevitable improvisation of text, melody, harmony, and rhythm, so characteristic of Black American folk and popular music. Tindley, himself a cosmopolitan person, wrote songs expressly for his congregation and other Black Christians and attempted to speak directly to them. As time has proved, he spoke not only to them but to others who found this new kind of musical structure.¹⁰

1901 veröffentlichte Tindley acht Lieder: „A Better Home,” „A Stranger Cut the Rope,” „After a While,” „From Youth to Old Age” arrangiert von J. Candler Wright, „Go Wash in the Beautiful Stream,” „I’ll Overcome Some Day,” „What Are They Doing in Heaven?” und „The Lord Will Make the Way.” Diese Lieder wurden ein unerwarteter Erfolg und wurden mit Begeisterung aufgenommen. „I’ll Overcome Some Day“ wurde kurz nach seiner Veröffentlichung populär, verschwand aber dann für mehrere Jahre, während der Civil Rights Bewegung der Sechzigerjahre erlebte dieses Lied ein Wiederaufblühen und erlangte neue Beachtung dank des außerordentlich populären Liedes „We shall overcome“. In seinem zum Klassiker gewordenen Buch *Black Song: The Forge and The Flame* schreibt John Lovell Jr. „das Lied «I’ll Overcome Some Day» ist mit großer Sicherheit als die Vorlage für das Lied der Civil Rights Bewegung «We shall overcome» zu betrachten. Textlich ist daran nur wenig geändert, wie beispielsweise «Deep in my heart

⁹ Ibid., S. 57.

¹⁰ Ibid., S. 57.

I do believe», statt «If in my heart I do not yield». Was wiederum auf Galater 6,9 beruht: Lasst uns nicht müde werden, das Gute zu tun; denn wenn wir nicht nachlassen, werden wir ernten, sobald die Zeit dafür gekommen ist.¹¹

Zweifellos hat der Erfolg von Tindleys Liedern seine Entscheidung beeinflusst, sich drei weiteren Pastoren anzuschließen, die alle Bischöfe waren. Bishop J. S. Caldwell, Bishop L. J. Coppin, und Bishop G. L. Blackwell taten sich zusammen, um die Soul Echoes Publishing Company, 420 South Eleventh Street in Philadelphia zu gründen. Ihre erste Veröffentlichung von 1905 bestand im wesentlichen aus einer Sammlung von Liedern Tindleys, aber wie es damals üblich war, beinhaltete diese auch bekannte Kompositionen anderer Komponisten wie Reverend B. T. Tanner's "Our Fathers' Church", Bishop L. P. Coppin's "Marching Must Be Done", Bishop Daniel A. Payne's „Hymn for Baptism“, Bishop J. S. Caldwell's „Away in the Kingdom“ (nur Text), „Abide With Me“, Charles Wesley's „Depth of Mercy! (Seymour)“, S. C. Muncie's „Promised Land,“ und R. William Fickland und Bishop Coppin's „My Soul Delights to Sing.“

1909 wurde *Soul Echoes: A Collection of Songs for Religious Meetings No. 2*, eine erweiterte Auflage gedruckt. Das Vorwort dieser Sammlung sagt:

A long felt desire for songs with words of Hope, Cheer, Love, and Pity; for melodies that can sink to the depths of sorrow, and rise to the heights of joy, has had most to do with the publication of this book.
It is the prayer of the publishers that these messages in rhyme shall float from soul to soul until the hills and valleys shall awake into joyful singing.

1916 hatten Tindley, seine zwei Söhne Charles Jr. und Elbert, zusammen mit drei anderen Partnern die Paradise Publishing Company gegründet, mit der Tindley bis zu seinem Tod verbunden war. Die Hauptfunktion dieser Firma war die Veröffentlichung von Tindleys Liedern. „New Songs of Paradise! Nr. 1“ enthielt alle seine Kompositionen neben einigen Standardliedern wie „Abide with me“ und „Still, still with thee“. Die ersten vier Ausgaben dieses Gesangbuches (das Rufzeichen nach dem Titel wurde ab Nr.2 weggelassen) kamen noch zu Tindleys Lebzeiten heraus. New Songs of Paradise Nr. 6 ist bedeutend, weil es die gesamten Lieder von Tindley enthält, dazu auch einige fragwürdige Zuschreibungen.

Das Vorwort zu Nr.6, welches 1941 von Tindleys Sohn Elbert herausgebracht wurde, sagt:

The Songs of Paradise appeal to the human heart for songs with words of hope, cheer, love, and pity. For these melodies can sink to the depths of sorrow, rise to the heights of joy and carry upon the soft wings of mu-

¹¹ John LOVELL Jr., *Black Song: The Forge and The Flame*, New York (Macmillan) 1972, S. 534.

sic the spirit of Jesus Christ to the souls of mankind. It is the prayer of the publisher that these messages in rhyme shall float from soul to soul until the hills and valleys shall awake into joyful singing.

Tindleys berühmteste Predigt hatte den Titel „Heavens Christmas Tree“. Sie wurde Jahr für Jahr verlangt, Der Bibeltext dazu war Offb 22,2: „In der Mitte des Platzes der Stadt und in der Mitte des Stromes zu seinen beiden Seiten steht der Baum des Lebens.“ Diese Predigt wurde so populär, dass die Gemeinde die Olympia Boxing Hall mit einer Kapazität von 5000 Sitzplätzen mieten musste, damit er seine berühmte Weihnachtspredigt halten konnte. Die Olympia Arena wurde bald zu klein, um die vielen Gottesdienstbesucher und neugierigen Ungläubigen unterzubringen. Nach der Predigt forderte Tindley all jene auf, die keiner Kirche angehörten, zum Altar zum Gebet zu kommen. Mehr als 100 folgten dem Aufruf und etwas mehr als 50 suchten um eine Mitgliedschaft in seiner Gemeinde an.¹² Als Tindley zum zweiten Mal seine Predigt vom „Heavens Christmas Tree“ in der Olympia Arena hielt, waren wieder alle Sitze besetzt, aber weniger Menschen folgten seinem Aufruf als zuvor. Tindley selbst drückte nach dem Gottesdienst seine Enttäuschung aus. Auf die Frage „Warum“ antwortete er: „Ich brauche ein passendes Lied für diese Predigt und nächstes Jahr werde ich eines haben.“¹³ Und das war auch der Fall.¹⁴

Die gesammelten Gedichte Tindleys unter dem Titel „Beams of Heaven: Hymns of Charles Albert Tindley“ sind ein wohlverdienter und sehr verspäteter Zusatz zu vielen katholischen und protestantischen Kirchengesangbüchern. Das aktuelle United Methodist Hymnal 1989 enthält fünf Lieder von Tindley: Nothing Between, Stand By Me, Leave It There, Beams of Heaven as I Go und We'll Understand It Better By and By, die gewöhnlich in den meisten Gesangbüchern enthalten sind. Songs of Zion (Supplement 1981) enthält die obigen Lieder und sieben weitere; I'll Overcome Some Day, I Believe It, Let Jesus Fix It for You“, My Secret Joy, The Storm is Passing Over, I Have Found at Last the Savior und What Are They Doing in Heaven?

Beams of Heaven wurde 2006 vom General Board of Global Ministries of The United Methodist Church sorgfältigst von Dr. S. T. Kimbrough redigiert, der wertvolle theologische Einblicke in Tindleys lyrische Theologie der Welt, der sozialen Gerechtigkeit und der extremsten Herausforderungen des Lebens beitrug.

¹² Ralph JONES, *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, op. cit., S. 71.

¹³ *Ibid.*, S. 73.

¹⁴ Die komplette Ansprache siehe: *Great Revivalists I*, Winter 2001-2002 of *The African American Pulpit*, S. 50-55, or Ralph JONES' *Charles Albert Tindley: Prince of Preachers*, op.cit., S. 145-156.

Weltsicht

In seiner ganzen religiösen Dichtung spricht Charles A. Tindley als autodidaktischer Afroamerikaner aus dem Hintergrund der schwarzen Erfahrung von Vorurteilen und Unterdrückung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Dennoch überschreitet seine Analyse der gesellschaftlichen Übel ethnische und kulturelle Gegebenheiten mit einer universalen Wortgewandtheit. Die Zweizeiler zu Beginn der Strophen 1,2,3 von „I'll overcome some day“ spiegeln des Dichters Verständnis nicht nur für das Amerika vor der Civil Rights Bewegung wieder, sondern auch von der Welt in jedem Zeitalter.

1. This world is one great battlefield, With forces all arrayed (...)
2. Both seen and unseen powers join To drive my soul astray (...)
3. A thousand snares are set for me, And mountains in my way (...).

In dieser Welt werden Kriege geführt, die sowohl geistig als auch materiell sind. Wer wird in diesem Kampf zum Opfer? Die Armen, Pilger, Heimatlosen – Menschen ohne Rückhalt, Nahrung, Obdach. Es wundert nicht, dass ein immer wiederkehrendes Bild Tindleys für die Unterdrückten der Pilger ist. Er klagt:

*Ye pilgrims through this vale of tears, / Come let us cheer each other,
Amid the danger's doubts and fears, / Let each console his brother.
Our way is often dark and hard, / Temptations all around us,
Unless we pray with one accord, / They surely will confound us.*

Das Bild des Pilgers wird in diesen zeilen wiederholt:

*Go, ye humble pilgrim stranger, / Through this world of woe,
You may meet with many a danger, / Everywhere you go.*

In dem Lied „I Am Going There“ wiederholt der Refrain:

*Although a pilgrim here below, / Where dangers are and sorrows grow,
I have a home in heaven above, / I'm going there, I'm going there.*

Eine von Tindleys eindrucksvollsten Arten, das Bild des Pilgers zu gebrauchen, findet sich in einem seiner bekannteren Lieder, nämlich “The Pilgrim’s Song.”

*I am a poor pilgrim of sorrow, / Cast out in this wide world to roam,
Uncertain of life for tomorrow, / I want to make heaven my home.*

I'm now in a waste howling desert, / Not a foot of its land to call mine,

No cottage nor tent for a shelter, / Though storms are descending sometimes.

*I'm wandering in this land of danger, / No comfort or peace do I find;
I am a poor wayfaring stranger, / To troubles and trials confined.*

*My lot among men may be dreary, / My station quite poor and despised;
By grace I will run and not weary, / Till called up with Jesus on high.*

Zusätzlich zum Bild des Pilgers betrachtet Tindley das Leben durch die Brille der Armen und Besitzlosen. In einem Gedicht, das aus gereimten Dreizeilern mit einer Zusatz besteht, wird der Gipfel der Aussage im Gebrauch des Bildes von den Armen erreicht.

*I am thinking of friends whom I used to know,
Who lived and suffered in this world below;
They've gone up to heaven; but I want to know,
What are they doing now?*

*There were some whose hearts were burdened with cares,
They passed their moments in sighing and tears,
They clung to the cross with trembling and fears,
But what are they doing now?*

*There were some whose bodies were full of disease,
Medicine nor doctor could give them much ease;
They suffered till death brought a final release,
But what are they doing now?*

*There were some who were poor and often despised;
They looked to heaven through tear-blinded eyes,
While people were heedless and deaf to their cries,
But what are they doing now?*

Es wundert nicht, dass in Tindleys Sicht der Himmelein Ort ist, wo „keine Armen auf den Straßen betteln“.

Soziale Gerechtigkeit

Der Tradition von Wessley getreu hielt der Dichter Tindley alle, die den Herren lieben, dazu an, „Taten der Gerechtigkeit“ zu üben.

Tindley stellt sich den Himmel als eine Existenz vor, wo die Ungerechtigkeiten dieser Welt zunichte gemacht worden sind. Das Lied "I'm On My Way to Heaven Above" ("Joyous Anticipation") ist eine Litanei über die Ungerechtigkeiten auf der Erde, die im Himmel aufgehoben sein werden. Vollkommene Liebe wird regieren.

*„all are free of care“
there are no beggars
there are children with dead parents
no one is denied freedom.*

In „Will You Be There?“ fügt er hinzu, dass es im Himmel „keine herumirrenden heimatlosen Seelen“ geben wird.

Und im Lied „The Home of the Soul“ führt Tindley die Litanei weiter:

*There prisoners and bond-men forever are free.
[Gefangene und Leibeigene sind für immer frei.]*

Beim ersten Durchlesen könnte man meinen, dass Tindley einfach alle Hoffnung in die Zukunft und jenseits dieser Welt projiziert, weil er keine Möglichkeit sieht, dass Änderungen im Hier und Jetzt möglich sind. Seine Hoffnung jedoch auf ein himmlisches Leben ohne Ungerechtigkeit ist sowohl eine subtile wie ausdrückliche Betonung dessen, was die Menschheit tun muss, um die Herrschaft der Gerechtigkeit im jetzt zu etablieren. Er drückt die Spannung zwischen Gerechtigkeit in der Gegenwart und Zukunft in seinem Gedicht „After Awhile“ aus. Er erwartet eine veränderte Nation.

*The world of forms and changes is just now so confused,
That there is found some danger in everything you use;*

*But this is consolation to every bloodwashed child;
The Lord will change our nation after awhile.*

*Our boasted land and nation, Are plunging in disgrace;
With pictures of starvation almost in every place;
While loads of needed money, remain in hoarded piles;
But God will rule this country, After awhile.*

Man muss sich vorstellen, wie die afroamerikanische Gemeinde in der Tindley Temple Methodist Episcopal Church in Philadelphia, PA mit ihren 3.200 besetzten Sitzplätzen an einem Sonntag Morgen in den frühen Dreißigerjahren den Refrain dieses Liedes gesungen hat:

After awhile, After awhile, The Lord will change this nation, After awhile.

Tindley gab den Menschen nicht nur eine wirklichkeitsnahe Botschaft, sondern eine Botschaft erfüllt mit Hoffnung, aber nicht nur für die jenseitige Welt, mit. Daher sagt er: „A Better Day is Coming.“

*When Christ our Lord shall listen / To every plaintive sigh,
And stretch His hand o'er every land / in justice by and by.*

Die extremsten Herausforderungen des Lebens

Immer wieder spricht Tindley die extremsten Herausforderungen des Lebens an:

- Man geht durch das Tal der Tränen (*Consolation*);
- Der Weg ist dunkel und einsam, der Mut verlässt einen – aber man muss andern helfen (*Pilgrim Stranger*);
- Die Stürme des Lebens wüten mit Heimsuchungen, den höllischen Heerscharen, Verfolgung, und den Schwächen des Alterns (*Stand By Me*);
- Du, o Seele, fasse Mut, denn die dunkle Nacht und der Sturm werden vorübergehen, wie auch die rohen wogenden Wellen und der Donner (*The Storm is Passing Over*);
- Das Leben ist voller Lasten, Enttäuschungen, Schwierigkeiten und Trauer, aber es gibt Hoffnung (*Some day*);
- Die Welt ist ein großes Schlachtfeld – man steht unsichtbaren Mächten und Fallen gegenüber (*I'll overcome some day*);
- Man wird auf dem rastlosen Meer der Zeit herumgeworfen und getrieben: man kann vollkommen besitzlos und auf allen Seiten Prüfungen gegenüberstehen; es wird Versuchungen geben (*We'll Understand It Better By and By*);
- Unser Weg ist voller Gefahren – Mangel an Geld, schlechte Gesundheit, Ansturm von Feinden und hohes Alter (*I Will Go, if the Father Holds My Hand*);
- Pläne werden nicht ausgeführt werden, die höllischen Heerscharen werden drohen, Trost wird verweigert werden, es wird Elend geben, viel Kreuz zu tragen, bittere Trauer und Verluste (*Just Today*);
- Man ist ein armer Leid erfüllter Pilger (*The Pilgrim's Song*);
- Man wird arm und schwach sein (*God Will Provide for Me*).

Wie begegnet man diesen schwierigen Herausforderungen? Tindley sagt: Wache und bete, warte, schau über das gegenwärtige Leiden hinaus, wende dich zu

Gott, singe, wähle Christus, gib nicht nach in deinem Herzen; halte dich an Gottes Wort als ein Schwert; lass dich von Jesus leiten; bete ohne Unterlass; setze deine Füße auf friedvolle Pfade; verwandle meine tiefe Nacht in Tag, o Herr, mach mich eines Tages stark!

S.T. Kimbrough fasst Tindleys Dichtungen am präzisesten zusammen. Er sagt:

Im Allgemeinen ist Tindleys Theologie eine wessleyanische Theologie der Gnade, welche die Wichtigkeit des individuellen Heils betont, sowie die Transformation der Gesellschaft und der Welt, in der die Erlösten leben. Zweifellos ist die Verfolgung und die Unterdrückung der Afroamerikaner der Kontext, in dem er spricht, obwohl er hauptsächlich in dem „Freien Norden“ der Vereinigten Staaten lebte. Seine Sprache ist beredt, sensibel und durchwoben mit biblischen Ausdrücken. Sein Bildersprache ist lebhaft, und seine Zeilen sind oft auch prägnant in den poetischen Wendungen. Er ist durch und durch christozentrisch und legt weniger Betonung auf die Heilige Dreifaltigkeit als man erwarten könnte, obwohl die Personen der Trinität in seiner Dichtung vorkommen.

Seine Sozialkritik ist kraftvoll, ist aber wahrscheinlich nicht genügend beachtet worden, weil die Lieder, welche diese Dimension seiner lyrischen Theologie enthalten, unbekannt und ungesungen waren. Seine soziale Kritik dieser Welt versteckt sich in einer Beschreibung dessen, was der Himmel sein würde. In Wahrheit aber beschreibt er, was die Welt seiner eigenen Zeit sein sollte. Obwohl es leicht wäre, zum Schluss zu kommen, dass er einfach nur den Blick auf das Jenseits gerichtet hat, für die Erfüllung alles dessen, was sich in dieser Welt nicht realisieren lässt, wäre das doch ein grober Irrtum. Tindley hat offensichtlich bessere Tage erhofft, wenn Gerechtigkeit auf der ganzen Erde regieren würde, und wenn alle das hätten, was sie bräuchten.

Obwohl seine Sprache bei Afroamerikanern Anklang gefunden hat, zeigt die Rezeption mancher seiner Lieder in einer Anzahl von Gesangbüchern für Menschen unterschiedlicher ethnischer und kultureller Herkunft, dass vieles von dem, was er geschrieben hat, eine universelle Botschaft von Erlösung und Hoffnung ausdrückt.

Ich komme zum Schluss mit einer Einsicht von Bernice Johnson Reagon, einer Kennerin der Volkskultur und Liedermacherin:

Charles Albert Tindley schrieb Lieder, deren Themen einen Großteil der allgemeinen christlichen Erfahrung abdecken. Wenn Afroamerikaner aus dem Brunnen seiner Musik schöpfen, dann ziehen sie jene Stücke heraus,

die unseren Erfahrungen am meisten entsprechen: Wechsel und Kampf als die Schlüssel zu Dienst und Befreiung. Tindleys Lieder wurden zu einer Erweiterung der Botschaft, die zu vermitteln er sich berufen fühlte. So wie die Gemeinde in Philadelphia zu seinen Gottesdiensten strömte, um seine Predigten in sich aufzunehmen, so hat die breitere afroamerikanische Gemeinschaft seine Lieder in sich aufgenommen. Wie Wasser in einem dürren Land vermittelten diese neuen Lieder dem afroamerikanischen religiösen Erlebnis im 20. Jahrhundert musikalische Energie.

Ich pflichte Dr. Reagons Meinung bei und füge hinzu, dass, obwohl sehr wenige von Tindleys Liedern rezipiert und gesungen worden sind und auch weiterhin von nicht afroamerikanischen Christen sowohl katholischen wie protestantischen Bekenntnisses rezipiert und gesungen werden, in Zukunft mehr von Tindleys Schöpfungen den Weg ins Liedgut der Gemeinden finden werden. Wie Martin Luther war auch Tindley Theologe, Prediger und Komponist, dessen Botschaft in seinen Liedern und Gedichten ebenso klar ausgedrückt war wie in seinen Predigten. Diese Lieder wurden geschrieben, um zu inspirieren, zu erheben, zu ermutigen und Hoffnung, Freude, Frieden, Befreiung und Trost zu schaffen für *alle* Christen in der ganzen Welt und für jene, die weiterhin das Lied des Herrn im fremden Land singen müssen!

Übersetzung: *Hedwig T. Durnbaugh* und *Franz Karl Praßl*

Nieśpiewane hymny czarnych i nieznanych twórców Charles Albert Tindley (1851-1933)

Streszczenie

Afroamerykańscy poeci starali odzwierciedlać własną kulturę w szeroko rozumianym kontekście cywilizacji Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej. Ich liryka ożywiła pamięć o folklorystycznych wartościach przejętych od przodków. Czołowymi twórcami tego rodzaju poezji byli James Weldon i Langston Huges. Pierwszy z nich wychwalał „czarnych i nieznanych śpiewaków” („O Black and Unknown Bards”), zwracając szczególną uwagę na muzyczną tradycję twórców *Spirituals*, ich kreatywność oraz głębię w przekazywaniu kultury afroamerykańskich mieszkańców USA. Oceniając ich twórczość religijną, William B. McClain stwierdza: „ciągle się dziwię, że ptak w klatce śpiewa”. Spośród

afroamerykańskich poetów, którzy zajmowali się tworzeniem pieśni religijnych wyróżnia się Charles Albert Tindley, pastor, teolog i aktywista społeczny.

Artykuł J. Abbingtona prezentuje fakty z życia Tindleya i w łączności z nimi omawia trzy aspekty zawarte w jego twórczości: widzenie świata, zaangażowanie na rzecz społecznej sprawiedliwości oraz postawę człowieka w obliczu ekstremalnych wyzwań życiowych. Twórczość Tindleya nie doczekała się szerokiej recepcji w USA. Ponieważ jednak wyraża ona tęsknotę za pokojem, wolnością i wyzwoleniem, przekazuje nadzieję i niesie pocieszenie, może się ona stać źródłem umocnienia nie tylko dla chrześcijan, ale także wszystkich ludzi, którzy ciągle jeszcze żyją w ucisku, cierpią prześladowania i w naszych czasach zmuszeni są śpiewać „pieśń Pańską w obcej krainie”.

P.T.

Truth Is Marching On: Nineteenth Century US Women Singing for a Change

On a July evening half a century ago, a thirty-year-old Baptist minister addressed a program honoring young activists at a conference of the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) gathered in New York City. The speaker was something of a “young activist” himself. Just a few years earlier, he had soared into national prominence in the US through his leadership in the bus boycott in Montgomery, Alabama. That boycott launched a three-part strategy in the struggle against racial segregation: mobilizing black churches, practicing nonviolence on the model of Mahatma Gandhi, and using rhetorical and moral persuasion to gain widespread support.

No small part of the success of the Civil Rights movement in the US can be attributed to the rhetorical powers of Martin Luther King, Jr. Like another African-American leader much in the news, he knew something about the “audacity of hope” in the face of seemingly insurmountable obstacles.¹ As he closed that speech in July of 1959, he exhorted the “young, valiant freedom fighters” in his audience to keep faith in their cause, even in the face of “gigantic mountains of opposition.” He advised them to “fight on,” in defiance of any temptations to give up in despair. And he assured them of an ultimate victory for the civil rights struggle. “We will win,” he vowed. “We will win because our cause is right. Since justice is God’s will, (...) I can see something marvelous unfolding and a future filled with vast possibilities”²

From this strong affirmation, Dr. King built to his finale, quoting the words of a hymn. To someone who grew up in the 1950s in the South of the United States, it is hard to hear these words spoken and not hear beneath them the rich cadence

¹ *The Audacity of Hope* is the title of a book written by Barack OBAMA while he was a US Senator, prior to his election to the presidency.

² Martin Luther KING, Jr., quoted in *The Papers of Martin Luther King, Jr. Volume V: Threshold of a New Decade, January 1959 - December 1960*, Berkeley/California 2005, pp. 249-250.

Mine Eyes Have Seen the Glory

BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC P.M.

Julia Ward Howe, 1861

Arr. from camp meeting song



1. Mine eyes have seen the glo - ry of the com - ing of the Lord;
2. I have seen him in the watch-fires of a hun - dred cir - cling camps;
3. He has sound-ed forth the trum - pet that shall nev - er call re - treat;
4. In the beau - ty of the lil - ies Christ was born a - cross the sea,



He is tram - pling out the vin - tage where the grapes of wrath are stored;
 They have build - ed him an al - tar in the eve - ning dews and damps;
 He is sift - ing out the hearts of men be - fore his judg - ment seat;
 With a glo - ry in his bos - om that trans - fig - ures you and me;



He hath loosed the fate - ful light - ning of his ter - ri - ble swift sword;
 I can read his righ - teous sen - tence by the dim and flar - ing lamps;
 O be swift, my soul, to an - swer him; be ju - bi - lant, my feet!
 As he died to make men ho - ly, let us die to make men free!



Mine Eyes Have Seen the Glory (cont.)

His truth is march - ing on.
 His day is march - ing on. Glo - ry! glo - ry! Hal - le -
 Our God is march - ing on.
 While God is march - ing on.

lu - jah! Glo - ry! glo - ry! Hal - le - lu - jah!

Glo - ry! glo - ry! Hal - le - lu - jah! His truth is march - ing on. A - men.

of his voice: “I can see something marvelous unfolding and a future filled with vast possibilities,” he declared, because:

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord.
 He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored.
 He has loosed the fateful lightning of His terrible swift sword.
 His truth is marching on.
 He has sounded forth the trumpet that shall never call retreat.
 He is sifting out the hearts of men before His Judgment seat.
 Oh, be swift, my soul, to answer him! Be jubilant, my feet!
 Our God is marching on.³*

³ Julia Ward HOWE, *The Battle Hymn of the Republic* (see attachment).

These words, taken from the first and fourth stanzas of Julia Ward Howe's 1861 *Battle Hymn of the Republic*, became something of a trademark in Dr. King's speeches and sermons. From the July 1959 NAACP celebration when he first used them in a public address, he went on to cite them again many times: two months later in September 1959, addressing the Southern Christian Ministers' Conference in Jackson, Mississippi; in August 1963, as part of his *I Have a Dream* speech from the steps of the Lincoln Memorial in Washington, DC; in his *How Long? Not Long!* exhortation from the statehouse steps in Montgomery, Alabama, following the historic 1965 Selma to Montgomery march for voting rights; and perhaps most movingly of all, in his strangely foresighted remarks on April 3, 1968, in Memphis, Tennessee – the last speech he gave before he was assassinated, in which he boldly announced that though he regularly faced death threats, he did not fear anyone because, as he proclaimed, "I have been to the mountaintop," and "Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord!"

Julia Ward Howe's words echoed from Martin Luther King's lips just over a hundred years after she originally wrote them, in ways she could scarcely have imagined, but of which she would no doubt have approved. Because she was also an activist on the issues of her day: abolition of slavery, reform of alcohol abuses, and ultimately, women's suffrage. While Howe is the best-known example, she actually stands among scores of her contemporaries who chose hymn-writing as a medium for self-expression and social critique. At a time when they were actively discouraged from speaking in religious or political arenas, many nineteenth century women in the US found public voice through the writing of hymns: to protest the unjust conditions under which they were living, to persuade of the rightness of their causes, and to point to a promised new day of justice, fired by the conviction that God's "truth is marching on."

It was a needed march. The nineteenth century in the US was clearly a man's world. For the greater part of the century, women had no access to higher education (and indeed, it was thought that too much mental exertion would cause their reproductive organs to atrophy!). Only a few occupations were open to them: teacher, seamstress, domestic laborer, mill worker. Married women could not enter into contracts or sue in court. They had no rights to property – not even to wages they earned themselves. If a husband was abusive, a woman still could neither divorce him nor gain custody of her children – and if she were desperate enough to leave him anyway, not only would she bear the brunt of moral scandal, but also of financial ruin, since the very clothes on her back belonged to him and not to her. After the Civil War when the fourteenth and fifteenth amendments to the US Constitution granted full citizenship and voting rights to black males, women both white and black – many of whom had been active in the anti-slavery cause – were bitterly disappointed to find that they were expected to remain

second-class citizens. Sad to say, one of the staunchest voices in support of these discriminatory practices came from the Christian church, many of whose clergy cited biblical teachings of male “headship” and female “submission,” insisting that women were to “keep silence” – not just in church, but everywhere outside their limited domestic sphere.

Such oppressive conditions made it all the more remarkable that women like Julia Ward Howe persisted in finding ways to “sing the Lord’s song” in the “strange land” of patriarchy. Her journal makes note of the fact that her own husband strongly disapproved of her writing. On the date of their anniversary in 1865, she recorded sadly: “I have been married twenty-two years today. In the course of this time I have never known my husband to approve any act of mine which I myself valued. Books – poems – essays – everything has been contemptible or contraband in his eyes.”⁴ She had harbored some hope that the *Battle Hymn of the Republic*, by far her most significant and celebrated work, might alter his attitude. But it did not.

In some ways, this was ironic – since she initially wrote the poem in support of one of *his* cherished causes, on an occasion to which he had conducted her. Samuel Gridley Howe, a physician and ardent abolitionist, had been appointed a director of the Sanitary Commission charged with preventing outbreaks of disease in Union Army camps during the Civil War. In December 1861, he took his wife with him to Washington, DC, on a trip to review troops stationed in the surrounding area. Julia Ward Howe tells the rest of the story herself. “Our return to the city,” she writes, “was impeded by the homeward marching of the troops, who nearly filled the highway. Our progress was very slow and to beguile the time, we began to sing army songs, among which the John Brown song soon came to mind. Someone [the Reverend James Freeman Clarke] remarked on the excellence of the tune (...) [and urged me] to write some words that might be sung to it. (...) I (...) – awoke before dawn the next morning, and ... lay still in the dark room, line after line shaping itself in my mind, and verse after verse. When I had thought out the last of these, I felt that I must make an effort to place them beyond the danger of being effaced by a morning nap. I sprang out of bed and groped in the dim twilight to find a bit of paper and the stump of a pen (...). Having long been accustomed to scribble with scarcely any sight of what I might write in a room made dark for the repose of my infant children, I began to write the lines of my poem (...). I completed my writing, went back to bed, and soon fell asleep.”⁵

⁴ Cited by Gary WILLIAMS in *Hungry Heart: The Literary Emergence of Julia Ward Howe*, Massachusetts (Amherst) 1999, p. 213.

⁵ Julia Ward HOWE, *Note on The Battle Hymn of the Republic*, in: *The Century. A Popular Quarterly* 34/4 (1887), pp. 629-630.

Upon returning to Boston, she took her words to the editor of the *Atlantic Monthly* magazine, James T. Fields, who purchased them for five dollars and gave them the title, *Battle Hymn of the Republic*. The hymn became a profound source of encouragement to many, initially sung by captured Union soldiers confined in Southern prisons, and after the war, performed more broadly across the country as a way of galvanizing morale during tumultuous times.

As one biographer states, the 1862 publication of this hymn text “made a different kind of poet of Julia Ward Howe, and a new kind of person.”⁶ From a stay-at-home wife who scribbled verses by candlelight, careful not to rouse her sleeping children, she became a sought-after lecturer on ethics and eventually, on women’s rights – a career into which she fully blossomed after her husband’s death. Invariably, when she appeared on a platform, her appearance was accompanied by the singing of her most famous hymn text. It was sung at the inaugural meeting of the International Council of Women in 1888, attended by delegates from the US and Canada; England and Ireland; France; Denmark, Finland, and Norway; and as far away as India. It was sung at meetings of the American Woman Suffrage Association (of which Howe was co-president); at political equality clubs, including the National Association of Colored Women’s Clubs; at gatherings of the Women’s Christian Temperance Union. Women and men, black and white, found her words to be a source of political as well as personal encouragement.

Ward Howe was not alone in her conviction that God’s “truth [was] marching on” through the advancement of social justice concerns during the latter years of the nineteenth century. Her hymn became so popular that it spawned numerous imitators: women (and men) who took the same tune that had inspired her on that December night in 1861, and used it to write new lyrics to promote causes dear to their own hearts. In fact, more than a dozen different suffrage texts were published to the JOHN BROWN tune, and a staggering thirty-four different texts on temperance themes!⁷

It seems oddly fitting that the *Battle Hymn of the Republic* should have been so imitated, since Howe’s original hymn was itself an imitation – a sort of “anti-parody” of a parody of an earlier religious text. In the mid-1850s, a man named William Steffe of South Carolina began attending “camp meetings” – religious revivals on the western frontier of the US – and noted a need for worship songs with enough repetition in both text and tune to make them easy to perform without printed hymnals. He came up with just such a song: “Say, brothers, will you

⁶ Gary WILLIAMS, *Hungry Heart*, op. cit., p. 207.

⁷ See: Danny O. CREW, *Suffragist Sheet Music: An Illustrated Catalogue of Published Music Associated with the Women’s Rights and Suffrage Movement in America, 1795-1921*, Jefferson/NC 2002; Paul D. SANDERS, *Lyrics and Borrowed Tunes of the American Temperance Movement*, Columbia/MO 2006.

meet us / Say, brothers, will you meet us / Say, brothers, will you meet us / in Canaan's happy land?" Subsequent stanzas readily substituted other "family" words: "Say, sisters, will you meet us?"; "Say, sinners, will you meet us?" "Say, neighbors, will you meet us?" A closing stanza, shifting from second- to first-person plural, suggested a dialogue: "By the grace of God, we'll meet you." The refrain, identical in melody to the stanza, also used a triple repetition – "Glory, glory, hallelujah!" – culminating with the eschatological affirmation, "Forever, forever more."⁸

Steffe's camp meeting song quickly gave rise to other versions, with more complex stanzas using a triple rhyme rather than a triple repetition. Notable among these was an anonymous spiritual song entitled *Rest in Heaven*, with the vivid refrain:

*When this poor body lies mould'ring in the tomb,
When soft winds gently sigh o'er its quiet home, /
When strange sweet flowers in beauty o'er it bloom, /
I shall rest at home.*⁹

The tune, however, was so catchy that it also sparked variants of a more secular than sacred nature – including the army marching song that Julia Ward Howe joined in singing on her trip to review Union troops. *That* version, which she referred to in her memoirs as "the John Brown song," began with the line (clearly indebted to the spiritual, *Rest in Heaven*), "John Brown's body lies a-mouldering in the grave."

Scholars differ, though, about precisely which "John Brown" the lyrics intended. Some claim it was the John Brown who was hanged in 1859 for leading an insurrection at Harper's Ferry, Virginia, aimed at arming and freeing slaves. If this were so, it would have touched on an odd coincidence – for Samuel Gridley Howe, Julia Ward Howe's husband, had himself financially supported Brown's cause (though not the actual insurrection) and temporarily fled to Canada fearing prosecution when the abolitionist was captured and put on trial. Other sources, however, claim that the intended "John Brown" of the parody was a Union army sergeant of Scottish descent whose buddies in the 12th Massachusetts Regiment invented a set of verses for their glee club to sing, playing off the similarity between their friend's name and that of the anti-slavery radical.¹⁰

⁸ Quoted in Ellen Jane LORENZ, *Glory, Hallelujah! The Story of the Campmeeting Spiritual*, Nashville/TN 1978, pp. 63 and 121.

⁹ *The Rockport Weekly Democrat*, Spencer County/IN (Saturday October 29, 1859), cited at <http://bakerscreekbaptistchurch.com/poems/poems/restinheaven.html> (accessed March 12, 2009).

¹⁰ Percy H. BOYNTON, *Civil War Songs*, in: William Peterfield Trent (ed.), *Later National Literature*, (The Cambridge History of American Literature), New York 1921, p. 496.

What is important for our purposes is the version of the song that Julia Ward Howe came to sing: the Union army parody for which she created her “anti-parody,” wittingly or unwittingly returning the tune – with its “Glory, Hallelujah!” refrain – to its religious origins. Her textual version, featuring rich apocalyptic imagery and deliberately archaic language (“mine eyes,” “hath loosed” and so on), is so intensely earnest that one wonders whether she caught the humor in the lyrics for which she was writing her *contrafactum*: “John Brown’s body lies a-moulderin’ in the grave, / His soul is marching on.” In other words, in his career as a soldier, the hapless Brown had drilled so hard that, even dead, he could not stop marching! Howe’s *Battle Hymn* transforms the image from comic to prophetic: not John Brown’s soul, but God’s own truth is relentlessly on the march.

A brief survey of the numerous imitations of Howe’s hymn shows a fascinating diversity in what is assumed to be “marching on” – and in so doing, reveals a range of theological positions characterizing women’s activities for social change in the years between the close of the Civil War and the eventual passage of a women’s suffrage amendment. This range extends from the wholly *theocentric* (texts like Howe’s, in which primary agency is clearly ascribed to God) to the wholly *anthropocentric* (texts in which human beings alone take on the full responsibility for effecting societal transformation). Let us look at one example from either extreme, as well as a few texts that honor a combination of divine and human roles.

One of the most often sung and cited *Battle Hymn* variants was a text written by Julia Mills Dunn expressly for a collection of suffrage songs published in 1884.¹¹ A native of Pennsylvania, Dunn was a Daughter of the American Revolution (her great-great-grandfather fought in the Battle of Bunker Hill), a historian, and an activist for women’s issues. Her suffrage text to the JOHN BROWN tune is the first hymn among nineteen included in the program for the International Council of Women at which Julia Ward Howe spoke in 1888.¹² The very title demonstrates its theocentrism: *God Shall Lead Us On*. Here are the first and final stanzas:

*From Wyoming’s rocky valleys to the wild New Hampshire hills,
from our northern lakes of silver to the sunny southern rills,
Lo! the clarion call of Freedom all the listening silence thrills!
Our God shall lead us on.*

¹¹ The collection, compiled by L. May WHEELER, was entitled *Booklet of Song: A Collection of Suffrage and Temperance Melodies*, Minneapolis/MN 1884. Its entire contents are reprinted by Danny O. CREW in *Suffragist Sheet Music*. In the latter volume, Dunn’s text appears on pp. 94, 109, and 123.

¹² *Report of the International Council of Women, Washington, D.C., U.S. of America, March 25 to April 1, 1888*. Published by the National Woman Suffrage Association 1888, p. 19.

Glory, glory, hallelujah!
Glory, glory, hallelujah!
Glory, glory, hallelujah!
His truth is marching on.

We have watched the dawning splendor of a promise in the skies.
We have heard His accents tender, "Lo! ye faithful ones, arise!
Who would equal justice render, I will nevermore despise.
Your God shall lead you on."

Some aspects of this text become clearer with historical explanation – for example, the two state names. Wyoming gets first mention because in 1869 it voted full franchise for all women over the age of 21 – the first territory of the US to do so. New Hampshire appears second, because its senator Henry Blair was noted for his staunch advocacy of woman suffrage – and he, in fact, went on to introduce into Congress a joint resolution to extend voting rights to women shortly after Dunn’s hymn was written (the resolution, however, did not pass). Even more noteworthy, however, is the text’s conviction that “equal justice” is not just a human ambition, but a divine enterprise. The “clarion call of Freedom” surely echoes the trumpet that God “sounded forth” in Julia Ward Howe’s original hymn – the one that “shall never call retreat.” The “dawning splendor of a promise in the skies” evokes the “glory of the coming of the Lord,” ushering in a new day with the hope for a new heaven and a new earth. In Dunn’s text as in Howe’s, the word of assurance to people living under conditions of inequality and oppression is that their liberation is at hand, because “God’s truth is marching on.”

At the opposite extreme from this text focused on the leadership of God are texts whose language is exclusively human-focused. Given the decidedly ambivalent relationship of the Christian churches and clergy to women’s rights issues, it is not surprising to find many suffrage activists who steered clear of voicing theological affirmations. For them, the “strange land” in which they sang was not just the patriarchy of the state, but that of the church as well; so it was not “the Lord’s song” that sprang from their lips – except, ironically, in their selection of tunes. (Surely, they were happier to think of JOHN BROWN as a simple folk tune rather than a camp meeting spiritual, much less an apocalyptic *Battle Hymn!*) The most dramatic example of this inversion of meanings comes from a *Rally Song for Ohio Suffragists*, written by Mrs. Eunice H. Kauffman in 1910:

Our eyes have seen the glory of the triumph of our cause;
our ears have heard the tidings of the new and better laws;
and our hearts respond to justice as they could not to applause:
Mankind is marching on.

Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
Mankind is marching on.

We have "sounded forth the trumpet that shall never call retreat";
we are "sifting out the hearts of men before the judgment seat";
"Oh, be quick my soul" to do your part, "be jubilant my feet":
*Our cause is marching on.*¹³

The parody of Howe here is obviously deliberate, since the second stanza is primarily a pastiche of her original stanza four – the text so beloved by Martin Luther King, Jr., as a call to participate in the grand work of liberation. Only, in Kauffman's version, that work has nothing to do with God and everything to do with us. *We* sound the trumpet; *we* sift the hearts of the just and unjust. Our souls are still urged to be "quick" – but to do *their* part, not to answer to *God's* imperatives. And most significantly, it is no longer "God's truth" that is marching on, but "*our* cause." The human race itself is heralded as on the move, with the kind of optimism that infused nineteenth century progressivism.

Even when not as boldly anthropocentric as Kauffman, the majority of women who wrote hymns and songs for social change in the era between the Civil War and World War I conveyed comparable hopes for progress. Fueling their work was both the revivalist theology of the camp meeting tradition of the early 1800s in the US, in which "doctrines of individual redemption and salvation [came] couched in a discourse of national perfectionism," and the Social Gospel movement of the later 1800s, which stressed the immanence of God's "Kingdom" on earth and the role of Christians in bringing it to fruition.¹⁴ Reform movements like abolition, temperance, and suffrage were seen to be involved in the important work of purifying the nation, in order that a "golden age" might dawn.

Such imagery pervades the works by women poets patterned after the *Battle Hymn of the Republic* in the middle range of the anthropocentric-to-theocentric continuum. For example, a text by Catharine Stebbins – an anti-slavery and women's rights activist, as well as a pacifist and member of the Society of Friends. The third stanza of her *New Battle Hymn of the Republic*, published in 1882, alters the refrain of the original, concluding the "Glory, Hallelujah!" exclamations with the affirmation, "As *we* go marching on." However, the religious dimensions of her hope, like Howe's, remain unmistakable – particularly in the third stanza:

¹³ In: Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., p. 208.

¹⁴ Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song: "My Country 'tis of Thee" and Democracy in America*, New York 2002, p. 73.

*On this bloodless revolution, when time shall set its seal,
we'll look with courage forward to a noble Commonwealth;
to the glorious later Eden where justice shall be law
and the Church without a flaw.*¹⁵

Or, consider an anonymous text appearing side by side with Julia Ward Howe's hymn on the front page of a leaflet published by the American Woman Suffrage Association in 1889. Titled simply *Woman's Crusade*, its middle stanza combines a commitment to human reform efforts with allegiance to divine authority:

*With a purpose strong and steady, in the great Jehovah's name,
we rise to snatch our kindred from the depths of woe and shame,
and the jubilee of freedom to the slaves of sin proclaim;
our God is marching on.*¹⁶

The reference to a "jubilee of freedom" for the "slaves of sin" reflects a further key theme of nineteenth women singing for social change. After the Emancipation Proclamation of 1863 granted physical freedom to slaves in the South, the rhetoric of freedom took on more metaphoric dimensions. The "slavery of sin" called for new "abolition" movements: most significantly, ones aimed at alcohol abuse. It is hard in our day to understand the fervor of this aim, but it dominated moral discourse in the nineteenth century. Literally millions of people participated in a grassroots movement for temperance: going to meetings; taking pledges to abstain from drinking; working to convert individuals, close saloons, and construct legislation to regulate the sale and use of alcoholic beverages.¹⁷ In a context in which per capita consumption of distilled alcohol by people over the age of 15 was *more than three times* greater than it is in the US today, efforts along these lines seemed vital to the health of the nation.¹⁸ In point of fact, excessive alcohol consumption was responsible for high rates of illness and poverty, as well as alarming rates of domestic violence, whose primary victims were abused or abandoned women and children.¹⁹

The Woman's Christian Temperance Union (WCTU) emerged in the 1870s as a major voice taking up the cause of such women and children. Predictably, it

¹⁵ In: Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., p. 81.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷ Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., p. 71.

¹⁸ Statistics on usage show consumption of more than 26.5 liters per person in the years from 1810-1830, contrasted with 8.6 liters in 2003. For the historical data, see Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., p. 73; for the current, see the World Health Organization, http://www.who.int/whosis/database/core/core_select_process.cfm.

¹⁹ See, for example, Anastatia SIMS, *The Power of Femininity in the New South: Women's Organizations and Politics in North Carolina, 1880-1930*, Columbia/SC 1997, p. 56.

came to have its own *Battle Hymn*, calling women to join in a divinely-led fight against the tyranny of evil:

*We're a band of Christian women marching at the Captain's word,
with our Christian Temperance Union holding high the Spirit's sword;
and through faith we're bound to conquer with the help of Christ our Lord,
as we go marching on.*

*Jesus on His throne in glory, sends this message from above,
by the Holy Spirit's coming in the likeness of a dove,
bidding us to save our children, precious jewels that we love,
for God is marching on.*

*In the name of Christ, the Conqueror, we plead and fight and pray,
that the evils of intemperance may be driven all away;
Lo! the night of sin is passing – dawns the prohibition day,
and God is marching on.²⁰*

We may note again the hope that a new dawn will arise after the conquest of evil. Further, we clearly how the work of that conquest is understood to be shared: in the first of these stanzas, *we* are on the march; in the latter two, *God* is marching on.

It is also worth noting that, apart from one beautiful if puzzling stanza of Julia Ward Howe's original hymn ("In the beauty of the lilies, Christ was born across the sea"), the *WCTU Battle Hymn* is the only social change text among those cited here to make any Christocentric reference. This should not, however, be surprising. While the WCTU was more theologically conservative, other groups working against the oppression of women and children in the late nineteenth century were keen on drawing together as broad a coalition as they could in support of their efforts. Thus, for example, Susan B. Anthony – an acknowledged leader in the struggle for votes for women in the US – insisted in an interview in 1889 that the platform of the National and American Women's Suffrage Associations be "free of theological bias," and make room for "Christians, Mormons, Jews, and nonbelievers."²¹

Nevertheless, many "God" references remained in the speeches made by members of such organizations and, even more particularly in the songs they sang. In part, this may have been strategic: Southern women were unlikely to lend their

²⁰ ANONYMOUS, *WCTU Battle Hymn*, stanzas one and three, from the text of four stanzas in: Paul D. SANDERS, *Lyrics and Borrowed Tunes of the American Temperance Movement*, Columbia/MS 2006, p. 213.

²¹ See: Lynn SHERR, *Failure Is Impossible: Susan B. Anthony in Her Own Words*, New York 1995, pp. 248 and 253.

support to any cause that did not address their religious convictions; and opponents quick to criticize women who “stepped out of their place” did not need to be given the opportunity to add a label of “godless” to their critique. In part, however, the preservation of “God” references seems theologically sincere. Activists of very different religious orientations were nevertheless united in believing that the causes aimed at bringing women out from under oppression and abuse represented not just culturally-relative human values, but divine and absolute Truth.

Such a belief clearly echoed in the songs women wrote and sang. After all, a significant number of the tunes to which they set their new lyrics came from hymns and gospel music; the *Battle Hymn of the Republic* is but one example.²² Such tunes not only had the virtue of being readily familiar to many; they also exerted a kind of legitimizing power. The evangelistic fervor of their original lyrics and the original contexts in which they had been sung still lingered beneath the newer words. Women who might have been anxious about the seemingly-radical act of attending political rallies could be reassured by encountering melodies familiar from church. Indeed, singing might initially be one of the few things such rally-attenders actually *heard*: in an age before microphones and electronic amplification of sound, the words of speakers could be inaudible to all but people in the front rows of an assembly hall; but mass singing, particularly to a well-known tune, came through loud and clear.²³

The organizers of such rallies knew this well. Singing was a regular part of suffrage and temperance conventions, and prescribed in manuals for meetings of “political equality clubs.”²⁴ New hymn texts were regularly printed in newspapers and magazines – which was, in fact, how the *Battle Hymn of the Republic* first became known. Mass production of song leaflets and inexpensive topical hymnals provided further publicity for social causes. And further indoctrination, as well: hymnals specifically designed for children taught moral lessons through their lyrics, aiming not only to shape future adults but also to convert present parents who would hear their children singing and have their hearts turned toward the right.

Frances Willard, longtime president of the WCTU, knew the power of hymn-singing as well as anyone. She wrote in *Do Everything* (1897), the handbook for her organization, “Song is a sentiment maker (...) [E]very chorus rendered at a public entertainment ought to add new converts to the cause (...) We have not appreciated the magic power of song to win the hearts of those whom we may have sup-

²² Other frequently-used melodies included *Old Hundredth*, *Coronation*, *Hold the Fort*, *Bringing in the Sheaves*, and the patriotic hymn *America* (itself adapted from *God Save the King*). For more comprehensive lists, see not only Paul D. SANDERS, *Lyrics and Borrowed Tunes*, but also George EWEN, *The Well-Tempered Lyre: Songs and Verse of the Temperance Movement*, Dallas/TX 1977.

²³ Colline JENKINS-SAHLIN, *Foreword*, in: Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., p. 1.

²⁴ Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., p. 174.

posed to be indifferent or opposed.”²⁵ The “magic power of song” was a vital tool, as well, for giving voice to the formerly-voiceless. Women who had been actively discouraged from speaking in public – by their husbands, their ministers, and the generally disapproving “strange land” of patriarchy – found that they could still write and sing “the Lord’s song,” calling for a new Eden, a new jubilee of freedom, and the dawning of a new heaven and a new earth.

Unfortunately, that new Eden has not yet come to fruition. Just as in Julia Ward Howe’s day, or Martin Luther King’s day – we still need hymns to lift our hearts and fuel our efforts toward a more free and just community. It is fitting, therefore, that we continue to nurture the “audacity of hope” in us by singing words such as those found in Indiana journalist L. May Wheeler’s *Hallelujah Song*, first published in 1884 but still alive with anticipation:

*Our hearts have felt the glory of the coming of the time
when law and right and love and might shall make our land sublime,
when mount and hill and rock and rill with freedom’s light will shine,
as Truth comes marching on.*

*Glory, glory hallelujah!
Glory, glory hallelujah!
Glory, glory hallelujah!
[God’s] Truth comes marching on.*²⁶

²⁵ Quoted by Carolyn Deswarte GIFFORD, *Temperance Songs and Hymns*, in: Colleen McDaniel (ed.), *Religions of the United States in Practice*, Princeton/NJ 2001, p. 159.

²⁶ *Hallelujah Song*, in: Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., p. 93.

Die Wahrheit marschiert vorwärts: Amerikanische Frauen singen im 19. Jahrhundert für Sozialreform

An einem Juliabend vor 50 Jahren sprach ein junger Baptistenpastor anlässlich einer Veranstaltung zur Ehrung junger Aktivisten bei einer Tagung der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) in New York City. Der Redner war selber so etwas wie ein „junger Aktivist.“ Erst weniger Jahre vorher war er im landesweiten Rampenlicht erschienen, als er den Bus-Boycott in Montgomery (Alabama) anführte. Dieser Boycott setzte eine dreifache Strategie im Kampf gegen Rassendiskriminierung in Gang: Mobilisierung schwarzer Kirchengemeinden, Widerstandslosigkeit im Stile Gandhis wie auch rhetorische und moralische Beweisführung zur Unterstützung aller Rassengruppen.

Zum großen Teil ist der Erfolg der Civil Rights (Bürgerrechte) Bewegung der kraftvollen Rhetorik Martin Luther Kings, Jr. zuzuschreiben. Wie eine spätere afrikanisch-amerikanische Persönlichkeit heute die Schlagzeilen macht, so wusste auch er die „*audacity of hope*“ (Kühnheit der Hoffnung) trotz überwältigender Hindernisse zu wecken.¹ Hören Sie die Worte, mit denen er seine Rede im Juli 1959 schloss:

Ich möchte diesen jungen, tapferen Freiheitskämpfern und allen hier Versammelten sagen, dass wir kämpfen müssen im Glauben daran, dass unsere Sache gerechtfertigt werden wird. (...) Ich weiß, dass es manchmal schwer ist, daran zu glauben. Wenn wir (...) vor den riesigen Bergen von Widerstand stehen, können wir leicht in Verzweiflung geraten. Aber mein Rat an Euch ist, weiterzukämpfen. (...) Wachsen und Fortschritt sind die Früchte von Kampf. (...) Kämpft weiter, Freunde. Wir werden siegen. Wir werden siegen, weil unsere Sache gerecht

¹ *The Audacity of Hope* ist ein Titel des Buches, welches Barack OBAMA als US Senator vor seiner Wahl zum Präsidenten geschrieben hat.

Mine Eyes Have Seen the Glory

BATTLE HYMN OF THE REPUBLIC P.M.

Juha Ward Howe, 1861

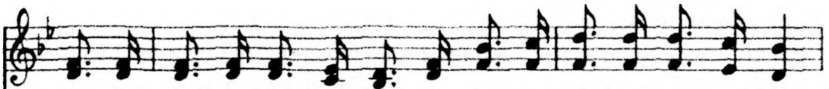
Arr. from camp meeting song



1. Mine eyes have seen the glo - ry of the com - ing of the Lord;
2. I have seen him in the watch-fires of a hun - dred cir - cling camps;
3. He has sound - ed forth the trum - pet that shall nev - er call re - treat;
4. In the beau - ty of the lil - ies Christ was born a - cross the sea,



He is tram - pling out the vin - tage where the grapes of wrath are stored;
 They have build - ed him an al - tar in the eve - ning dews and damps;
 He is sift - ing out the hearts of men be - fore his judg - ment seat;
 With a glo - ry in his bos - om that trans - fig - ures you and me;



He hath loosed the fate - ful light - ning of his ter - ri - ble swift sword;
 I can read his righ - teous sen - tence by the dim and flar - ing lamps;
 O be swift, my soul, to an - swer him; be ju - bi - lant, my feet!
 As he died to make men ho - ly, let us die to make men free!



Mine Eyes Have Seen the Glory (cont.)

His truth is march - ing on.
 His day is march - ing on. Glo - ry! glo - ry! Hal - le -
 Our God is march - ing on.
 While God is march - ing on.

lu - jah! Glo - ry! glo - ry! Hal - le - lu - jah!

Glo - ry! glo - ry! Hal - le - lu - jah! His truth is march - ing on. A - men.

ist. Da Gerechtigkeit Gottes Wille ist (...) kann ich sehen, wie sich etwas Wunderbares entfaltet und sich eine Zukunft mit grenzenlosen Möglichkeiten öffnet.²

Von dieser starken Behauptung ausgehend baute Dr. King seinen Schluss auf, indem er die Worte eines Liedes zitierte. Keiner, der in den 50er Jahren in den Südstaaten der U.S. aufgewachsen ist, kann diese Worte hören, ohne seine sonore Stimme dabei zu vernehmen. „Ich kann sehen, wie sich etwas Wunderbares entfaltet und sich eine Zukunft mit grenzenlosen Möglichkeiten öffnet,“ erklärte er, weil:

² Zitiert in: *The Papers of Martin Luther King, Jr.* Bd. V: *Threshold of a New Decade, January 1959-December 1960*, hrsg. von Clayborne Carson, Berkeley (University of California Press) 2005, S. 249-250.

*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord.
 He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored.
 He has loosed the fateful lightning of His terrible swift sword.
 His truth is marching on.
 He has sounded forth the trumpet that shall never call retreat.
 He is sifting out the hearts of men before His Judgment seat.
 Oh, be swift, my soul, to answer him! Be jubilant, my feet!
 Our God is marching on!*³

*[Meine Augen haben die Herrlichkeit des Herrn gesehen.
 Er keltert die Lese, wo die Trauben des Zorns aufbewahrt sind.
 Er hat die schicksalsschweren Blitze seines schrecklich raschen Schwertes gesandt.
 Seine Wahrheit marschieret vorwärts.
 Er hat die Trompete geblasen, die nie zum Rückzug erschallen wird.
 Er sichtet die Herzen der Menschen vor seinem Richterstuhl.
 O sei geschwind, meine Seele, ihm zu antworten! Frohlocket, ihr meine Füße!
 Unser Gott marschieret vorwärts!]*

Diese Worte aus der ersten und vierten Strophe von Julia Ward Howes „*Battle Hymn of the Republic*“ [Kampflied der Republik] wurden zum Kennwort in allen Reden und Predigten von Dr. King. Nach der NAACP Feier im Juli 1959, als er sie zum ersten Mal in einer öffentlichen Ansprache verwendete, zitierte er sie immer wieder: zwei Monate später im September 1959 vor der Southern Christian Ministers' [Pfarrer] Conference in Jackson, Mississippi; im August 1963 in seiner „*I have a dream*“ Rede auf den Stufen des Lincoln Denkmals in Washington, D.C.; in seiner langen „*How Long? Not Long!*“ [Wie lange? Nicht lange!] Ansprache von den Stufen des Regierungsgebäudes in Montgomery, Alabama nach dem historischen Marsch von Selma nach Montgomery 1965 für Stimmrecht; und vielleicht am eindrucksvollsten in seinen so merkwürdig vorausahnenden Bemerkungen am 3. April 1968 in Memphis, Tennessee, der letzten Rede, die er gab, bevor er ermordet wurde. In dieser Rede erklärte er, dass er trotz häufiger Todesandrohungen niemanden fürchte, weil: „*I have been to the mountaintop*“ [ich bin auf dem Gipfel gestanden] und „*Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord!*“.

Julia Ward Howes Worte hallten von Martin Luther Kings Lippen knappe hundert Jahre, nachdem sie geschrieben worden waren, und auf eine Weise, wie sie es sich kaum hatte vorstellen können, die sie aber zweifellos gutgeheißen hätte. Weil auch sie Aktivist für die Probleme ihrer Zeit war: Abschaffung der Skla-

³ Julia Ward HOWE, *The Battle Hymn of the Republic* (see attachment).

verei, Antialkoholismus und letztlich Stimmrecht für Frauen. Obwohl das beste Beispiel, ist Howe nur eine von vielen Zeitgenossinnen, die zum Verfassen von Kirchenliedertexten als Mittel der Selbstdarstellung und Gesellschaftskritik griffen. In einer Zeit, als es ihnen verwehrt war, in religiösen oder politischen Versammlungen zu sprechen, fanden viele Frauen in den U.S. des 19. Jahrhunderts eine öffentliche Stimme durch das Schreiben von Kirchenliedern, um gegen die ungerechten Bedingungen zu protestieren, unter denen sie lebten, ihre gerechte Sache zu vertreten und auf den aufgehenden Tag von Gerechtigkeit hinzuweisen. Auch sie waren angefeuert durch die Überzeugung, dass Gottes „Wahrheit vorwärts marschiert.“

Es war ein notwendiger Marsch. In den U.S. war das 19. Jahrhundert eindeutig eine Welt der Männer. Während des größten Teils des Jahrhunderts hatten Frauen keinen Zugang zu höherer Bildung (man meinte sogar, dass zu viel intellektuelle Betätigung zum Verkümmern ihrer Fortpflanzungsfähigkeit führen würde!). Nur wenige Berufe standen ihnen offen: Lehrerin, Schneiderin, Hausangestellte, Fabrikarbeiterin. Verheiratete Frauen konnten keine Arbeitsverträge eingehen oder gerichtliche Klage erheben. Sie hatten kein Besitzrecht, nicht einmal das Recht auf Lohn, den sie selbst verdienten. Wenn ein Ehemann ausfallend wurde, konnte sich seine Frau weder scheiden lassen noch Kinderrecht erlangen. Wenn sie verzweifelt genug gewesen wäre, ihn zu verlassen, würde sie nicht nur einen Skandal auf sich bringen sondern auch finanzielle Katastrophe, denn selbst die Kleider auf ihrem Leibe gehörten ihm und nicht ihr. Nach dem Bürgerkrieg, als die 14. und 15. Verfassungsänderungen schwarzen Männern volles Bürger- und Stimmrecht gewährten, waren sowohl weiße wie schwarze Frauen bitter enttäuscht, dass sie Bürger zweiter Klasse bleiben würden. Leider waren die stärksten Befürworter dieser Diskriminierungen in der christlichen Kirche zu finden, wo viele Geistliche Bibelstellen zitierten, welche Oberherrschaft des Mannes und Unterordnung der Frau betonten, welche letzteren zu schweigen hatte, und zwar nicht nur in der Gemeinde sondern auch außerhalb ihrer beschränkten häuslichen Sphäre.

Solche Zustände machen es umso bemerkenswerter, dass Frauen wie Julia Ward Howe nicht aufhörten, Wege zu finden, wie sie des Herren Lied in dem fremden Land einer patriarchalischen Gesellschaft singen konnten. Ihr Tagebuch notiert, dass ihr eigener Mann ihr Schreiben missbilligte. 1865 machte sie an ihrem Hochzeitsjubiläum die folgende traurige Eintragung: „Heute bin ich 22 Jahre verheiratet. In all dieser Zeit hat mein Mann keine meiner Tätigkeiten gutgeheißen, die mir selbst viel bedeuteten. Bücher, Gedichte, Aufsätze, alles war in seinen Augen verächtlich oder unecht.“⁴ Sie hatte im Stillen gehofft, dass „Battle Hymn of

⁴ Zitiert nach Gary WILLIAMS in *Hungry Heart: The Literary Emergence of Julia Ward Howe Amherst* (University of Massachusetts Press) 1999, S. 213.

the Republic“, ihr weitaus bedeutendstes und gefeiertes Werk, seine Einstellung ändern würde. Aber das war nicht der Fall.

In gewisser Hinsicht war das ironisch, da sie ja ursprünglich das Gedicht geschrieben hatte, um eine seiner wichtigen Projekte zu unterstützen, zu einem Anlass, zu dem er sie genommen hatte. Samuel Gridley Howe, Arzt und überzeugter Abolitionist, war zum Direktor der Gesundheitskommission (Sanitary Commission) ernannt und beauftragt worden, Verbreitung von Krankheiten in den Lagern der Union Armee während des Bürgerkrieges zu verhindern. Im Dezember 1861 nahm er seine Frau mit nach Washington, D.C. zu einer Truppenparade derer, die in der Umgebung stationiert waren. Julia Ward Howe berichtet den Rest in ihren eigenen Worten:

Unsere Rückkehr in die Stadt wurde von den heimwärts marschierenden Truppen verzögert, die fast die ganze Landstraße einnahmen. Wir kamen nur langsam vorwärts und zum Zeitvertreib fingen wir an, Soldatenlieder zu singen, unter anderem das Lied von John Brown. Jemand [es war der Pfarrer James Freeman Clarke] lobte die Melodie (...) [und ermutigte mich] einen Text dazu zu verfertigen. (...) Ich erwachte vor Tagesanbruch am folgenden Tag und (...) blieb still in dem dunklen Zimmer liegen, eine Zeile nach der anderen und ein Reim nach dem anderen entstand in meinem Bewusstsein. Als ich zum Ende kam, wusste ich, dass ich das unbedingt davor bewahren müsste, von einem kurzen Morgenschlaf ausgelöscht zu werden. Ich sprang aus dem Bett und suchte im Halbdunkel nach einem Stück Papier und einer Feder. (...) Da ich seit langem gewohnt war, in einem der Kinder wegen verdunkelten Zimmer zu schreiben, ohne genau zu sehen was ich eigentlich schrieb, fing ich an, die Zeilen meines Gedichts niederzuschreiben (...). Ich kam zum Schluss, legte mich wieder ins Bett und war bald eingeschlafen.⁵

Bei ihrer Rückkehr nach Boston brachte sie ihren Text zum Redakteur der Zeitschrift *Atlantic Monthly*, James T. Fields, der ihn um 5 Dollar erstand und mit „Battle Hymn of the Republic“ betitelte. Das Lied wurde eine reiche Quelle der Ermutigung für viele und wurde anfangs von Union Soldaten der Nordstaaten gesungen, als sie im Süden kriegsgefangenen waren. Nach dem Krieg wurde es in breiteren Kreisen als moralische Stütze im Land während unruhiger Zeiten aufgeführt.

Laut einem Biographen verwandelte die Veröffentlichung dieses Liedtextes 1862 Julia Ward Howe zu einer neuen Art von Dichterin und einem neuen Menschen („A different kind of poet (...) and a new kind of person“).⁶ Aus einer

⁵ “Julia Ward HOWE, Note on ‘The Battle Hymn of the Republic,’” in: *The Century: A Popular Quarterly* Bd. 34, Nr. 4 (August 1887), S. 629-630.

⁶ Gary WILLIAMS, *Hungry Heart: The Literary Emergence of Julia Ward Howe*, op. cit., S. 207.

Hausfrau, die bei Kerzenlicht Verse kritzelte und Sorge trug, ihre schlafenden Kinder nicht zu wecken, wurde sie zu einer begehrten Rednerin über Moral und schließlich Frauenrechte. Es war eine Laufbahn, die nach dem Tod ihres Mannes zur vollen Blüte kam. Immer, wenn sie ein Podium betrat, wurde ihr Auftreten vom Gesang ihres berühmtesten Liedtextes begleitet. Man sang es 1888 bei der Eröffnungsfeier des International Council of Women, welcher Abgeordnete aus den U.S., Kanada, England, Irland, Frankreich, Dänemark, Finnland, Norwegen und sogar Indien beiwohnten. Man sang es bei Versammlungen der American Woman Suffrage Association (deren Mit-Präsidentin Howe war); in Klubs für politische Gleichschaltung einschließlich der National Association of Colored Women's Clubs; und in Versammlungen der Women's Christian Temperance Union. Es passt hier gut, einige Strophen davon hier selbst zu singen (siehe Beilage).

Julia Ward Howe war nicht die einzige, die davon überzeugt war, dass Gottes Wahrheit durch soziale Gerechtigkeit während der letzten Jahres des 19. Jhds vorwärts marschierte. Ihr Lied wurde so populär, dass es vielfach nachgeahmt wurde. Frauen (und Männer) nahmen dieselbe Melodie, die sie an jenem Dezemberabend 1861 inspiriert hatte, und schrieben neue Texte dazu, um ihre eigenen Ziele zu fördern. Zur John Brown-Melodie wurden mehr als ein Duzend verschiedene Texte zum Thema Stimmrecht, und 34 verschiedene zum Thema Abstinenz verfasst.⁷

Es ist nicht unpassend, dass „Battle Hymn of the Republic“ so stark imitiert worden ist, war doch Howes eigenes Lied eine Imitation, eine Art „Anti-Parodie“ der Parodie eines älteren religiösen Textes. In den 1850er Jahren begann ein gewisser William Steffe aus South Carolina, „camp meetings“ – religiöse Erweckungsversammlungen entlang der westlichen Frontier – beizuwohnen. Er merkte, dass es an gottesdienstlichen Liedern mangelte, die sowohl in Text wie Melodie genug Wiederholungen aufwiesen, dass sie leicht ohne gedruckte Gesangbücher aufgeführt werden konnten. Er erfand also ein passendes Lied: „*Say, brothers, will you meet us / Say, brothers, will you meet us / Say, brothers, will you meet us / in Canaan's happy land?*“ [Sagt, Brüder, werdet ihr uns treffen (...) in Kanaans glücklichem Land?] Die folgenden Strophen waren leicht zu variieren mit weiteren Worten wie: „*Say, sisters*“ [Schwestern], „*Say, sinners*“ [Sünder]. „*Say, neighbors*“ [Nachbarn]. Eine letzte Strophe, die von der 2. Person Plural zur 1. Person Plural wechselte, deutete ein Zwiegespräch an: „*By the grace of God, we'll meet you*“ [Durch Gottes Gnade werden wir euch treffen]. Der Kehrreim mit identischer Melodie wie die Strophe verwendete ebenfalls eine dreifache Wiederho-

⁷ Für eine Übersicht, siehe Danny O. CREW, *Suffragist Sheet Music: An Illustrated Catalogue of Published Music Associated with the Women's Rights and Suffrage Movement in America, 1795-1921, with Complete Lyrics*, Jefferson/N.C (McFarland and Co., Inc.) 2002, und Paul D. SANDERS, *Lyrics and Borrowed Tunes of the American Temperance Movement*, Columbia/MO (University of Missouri Press) 2006.

lung „*Glory, glory, hallelujah!*“ mit dem eschatologischen Höhepunkt: „*Forever, forever more*“ [auf immer und ewig].⁸

Steffes Camp Meeting Song führte bald zu weiteren Versionen mit komplizierteren Strophen und einem dreifachen Reim statt dreifacher Wiederholung. Bemerkenswert unter diesen ist ein anonymes Spiritual mit dem Titel „*Rest in Heaven*“ [Ruhe im Himmel], mit diesem lebhaften Kehrreim:

*When this poor body lies mould'ring in the tomb,
When soft winds gently sigh o'er its quiet home,
When strange sweet flowers in beauty o'er it bloom,
I shall rest at home.*⁹

[Wenn dieser arme Leib in seinem Grab vermodert,
wenn sanfte Winde seufzen über seinem stillen Heim,
wenn süße Blumen blühen über ihm,
dann ruhe ich daheim.]

Allerdings wurde die Melodie zu einem derartigen Ohrwurm, dass sie Varianten von mehr weltlicher als geistlicher Natur hervorbrachte, einschließlich des militärischen Marschliedes, das Julia Ward Howe auf dem Weg zur Truppenparade mitgesungen hatte. Jene Version, die sie in ihren Memoiren „*the John Brown song*“ nannte, begann mit der Zeile (offensichtlich inspiriert von dem Spiritual „*Rest in Heaven*“): „*John Brown's body lies a-mouldering in the grave*“ [John Browns Leib liegt vermodernd im Grab].

Die Wissenschaftler sind sich allerdings nicht einig, welcher „John Brown“ im Text gemeint ist. Manche behaupten, es war jener John Brown, der 1859 gehängt wurde als Strafe dafür, dass er einen Aufstand in Virginia geleitet hatte, der Sklaven bewaffnen und befreien sollte. Wenn das stimmte, dann läge hier ein merkwürdiger Zufall vor, denn Samuel Gridley Howe, Julia Ward Howes Ehemann, hatte persönlich Browns Sache finanziell unterstützt (zwar nicht den eigentlichen Aufstand), und war vorübergehend aus Angst vor einem Gerichtsverfahren nach Kanada geflohen, als der Abolitionist gefangen genommen und vor Gericht gebracht wurde. Andere Quelle behaupten, dass der „John Brown“ der Parodie ein Sergeant schottischer Herkunft in der Union Armee war, dessen Kameraden im 12. Regiment von Massachusetts ein paar Verse für ihren Gesangsverein erfanden.

⁸ Zitiert in: Ellen Jane LORENZ, *Glory, Hallelujah! The Story of the Campmeeting Spiritual*, Nashville/TN 1978, S. 63 und 121.

⁹ *The Rockport Weekly Democrat*, Spencer County/IN (Saturday, October 29, 1859), zitiert bei: <http://bakerscreekbaptistchurch.com/poems/poems/restinheaven.html>

den, worin sie mit den ähnlichen Namen von ihrem Freund und dem radikalen Abolitionisten Worspiele machten.¹⁰

Für unseren Zweck ist jene Version wichtig, die Julia Ward Howe sang: die Parodie der Union Armee, für die sie ihre „Anti-Parodie“ schrieb und dabei bewusst oder unbewusst die Melodie mit ihrem „Glory, Hallelujah“ Kehrreim an ihren religiösen Ursprung zurückbrachte. Ihr Text mit apokalyptischen Bildern und absichtlich altertümlicher Sprache („*Mine eyes*“, „*hath loosed*“ usw.) ist so ernsthaft, dass man sich fragt, ob sie sich des Humors in dem Gedicht bewusst war, für das sie ihre Kontrafaktur schrieb: „*John Brown's body lies a-moulderin' in the grave, / His soul is marching on*“ [John Browns Leib liegt vermodernd im Grab, / seine Seele marschiert vorwärts]. Mit anderen Worten hat der unglückliche John Brown so scharf gedrillt, dass'er sogar im Tod nicht aufhören konnte zu marschieren! Howes „*Battle Hymn*“ wandelt das Bild um vom Komischen ins Prophetische: nicht John Browns Seele sondern Gottes Wahrheit ist unaufhaltbar am Marschieren.

Ein kurzer Überblick über die zahlreichen Nachahmungen von Howes Lied weist eine faszinierende Vielfalt auf in dem, was man als „*marching on*“ verstehen kann, und erhellt dabei ein Spektrum theologischer Standpunkte bezüglich der Aktivitäten von Frauen für soziale Veränderung in den Jahren zwischen dem Ende des Bürgerkrieges und der schließlichen Verabschiedung der Verfassungsänderung bezüglich Frauenstimmrecht. Dieses Spektrum reicht vom völlig Theozentrischen (Texte wie der von Howe mit dem Hauptakteur Gott) zum völlig Anthropozentrischen (Texte, in denen Menschen allein die volle Verantwortung für soziale Besserung auf sich nehmen). Wir wollen von jedem der Extreme ein Beispiel untersuchen, sowie einige Texte, in denen beide Rollen kombiniert sind.

Eine der am häufigsten gesungenen und zitierten „*Battle Hymn*“ Varianten ist ein Text von Julia Mills Dunn eigens für eine Sammlung von Stimmrechts-Liedern geschrieben, die 1884 gedruckt wurde.¹¹ Dunn war gebürtig aus Pennsylvanien und Mitglied der Daughters of the American Revolution. Ihr Ur-urgroßvater focht in der Schlacht von Bunker Hill, und sie selbst war Historikerin und Aktivistin für Frauenrechte. Ihr Stimmrechts-Text zur JOHN BROWN Melodie ist das erste von 19 Liedern im Programm des International Council of Women, wo Julia Ward Howe 1888 ihre Ansprache hielt.¹² Schon der Titel verrät den Theozentrismus der Veranstaltung: „*God Shall Lead Us On*“ [Gott wird uns vorangehen]. Hier folgen die erste und die letzte Strophe des Liedes:

¹⁰ “Civil War Songs”, *The Cambridge History of English and American Literature*, Bd. XVIII, *Later National Literature*, New York (G.P. Putnam's Sons) 1921.

¹¹ *Booklet of Song: A Collection of Suffrage and Temperance Melodies*, L. May Wheeler, Hrg. (Minneapolis: Co-operative Printing, 1884). Kompletter Nachdruck von Danny O. Crew in *Suffragist Sheet Music*. Hier erscheint der Text auf S. 94, 1109, und 123.

¹² *Report of the International Council of Women, Washington, D.C., U.S. of America, March 25 to April 1, 1888* (Veröffentlichung von der National Woman Suffrage Association, 1888), S. 19.

*From Wyoming's rocky valleys to the wild New Hampshire hills,
from our northern lakes of silver to the sunny southern rills,
Lo! the clarion call of Freedom all the listening silence thrills!
Our God shall lead us on.*

*[Von den felsigen Tälern Wyomings zu den wilden Hügeln New Hampshires,
von unseren nördlichen silbernen Seen zu den sonnigen südlichen Bächen,
hörl! Der Fanfarenruf der Freiheit macht das horchende Schweigen erzittern!
Unser Gott wird uns vorangehen.]*

*Glory, glory, hallelujah!
Glory, glory, hallelujah!
Glory, glory, hallelujah!
His truth is marching on.*

*We have watched the dawning splendor of a promise in the skies.
We have heard His accents tender, "Lo! ye faithful ones, arise!
Who would equal justice render, I will nevermore despise.
Your God shall lead you on."*

*[Wir haben die aufgehende Pracht der Verheißung in den Himmeln gesehen.
Wir haben Seine liebevolle Stimme gehört, "Hört, ihr Treuen, erhebt euch!
Wer allen gleiches Recht gewährt, den werde ich nie mehr verachten.
Euer Gott wird euch vorangehen."]*

Einige Aspekte dieses Liedes werden durch geschichtliche Erklärung erhellt, z.B. die beiden Landesnamen. Wyoming wird zuerst erwähnt, weil es 1869 als erstes für volles Stimmrecht für alle Frauen über 21 gestimmt hat. New Hampshire kommt als zweites, weil sein Senator Henry Blair für Förderung des Frauenstimmrechtes bekannt war. Er ging so weit, dass er im Kongress kurz nachdem Dunn das Lied verfasst hatte, einen gemeinsamen Beschluss für das Frauenstimmrecht vorbrachte, der allerdings nicht angenommen wurde. Mehr Beachtung verdient der Gedanke im Text, dass „*equal justice*“ [gleiches Recht für alle] nicht nur ein menschliches Ziel sondern göttlicher Wille ist. Der „*clarion call of Freedom*“ [Fanfarenruf der Freiheit] ist sicher ein Echo der Trompetenstoßes in Julia Ward Howes Lied, der „*shall never call retreat*“. „*Dawning splendor of a promise in the skies*“ erinnert an die „*glory of the coming of the Lord*“ mit der Hoffnung auf eine neue Erde und einen neuen Himmel. Sowohl Dunn als Howe sprechen die Versicherung aus, dass für alle, die unter Ungerechtigkeit und Unterdrückung leiden, die Befreiung naht, denn „*God's truth is marching on*“.

Am anderen Ende dieses Spektrums sind Texte, die sich ganz auf den Menschen konzentrieren. Angesichts der entschieden ambivalenten Einstellung der Geistlichkeit gegenüber der Frauenrechtsfrage überrascht es nicht, dass viele Aktivisten sich positiver theologischer Meinungsäußerungen enthalten. Für sie ist das

„fremde Land“, in dem sie singen, nicht nur das Patriarchat des Staates, sondern auch jenes der Kirche selbst. Es ist also nicht „des Herren Lied“, das ihre Lippen singen, außer, ironischerweise, in ihrer Melodienwahl. (Sie haben sicherlich lieber JOHN BROWN als einfaches Volkslied gesungen, denn als ein Camp Meeting Spiritual, viel weniger als ein apokalyptisches Kampflied („*Battle Hymn*“!)) Das dramatischste Beispiel dieser Bedeutungsumkehrung ist ein „*Rally Song for Ohio Suffragists*“ [Aufruf für Frauenrechtlerinnen im Staate Ohio] geschrieben 1910 von Eunice H. Kauffman:

*Our eyes have seen the glory of the triumph of our cause;
our ears have heard the tidings of the new and better laws;
and our hearts respond to justice as they could not to applause:
Mankind is marching on.*

*Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
Glory! Glory! Hallelujah!
Mankind is marching on.*

*[Unsere Augen haben die Herrlichkeit des Triumphs unserer Sache gesehen;
unsere Ohren haben die Botschaft der neuen und besseren Gesetze gehört;
und unsere Herzen antworten auf Gerechtigkeit wie sie es
auf Applaus nicht konnten;
die Menschheit marschiert vorwärts.]*

*We have "sounded forth the trumpet that shall never call retreat";
we are "sifting out the hearts of men before the judgment seat";
"Oh, be quick my soul" to do your part, "be jubilant my feet":
Our cause is marching on.¹³*

*[Wir haben die „Trompete geblasen, die nie zum Rückzug bläst“;
wir „sichten die Herzen der Menschen vor dem Richterstuhl“;
„O eile dich, meine Seele,“ tu das Deine, „seid freudig, meine Füße“;
unsere Sache marschiert vorwärts.]*

Die Parodie von Howe ist offensichtlich absichtlich gemacht, da die zweite Strophe in der Hauptsache eine Pastiche der vierten Strophe ihres Originals ist, jener Text, den Martin Luther King, Jr. so liebte als einen Aufruf zur Mitarbeit an dem großen Werk der Befreiung. Allerdings hat in Kauffmanns Version dieses Werk nichts mit Gott aber dafür alles mit uns zu tun Wir blasen die Trompete; wir sichten die Herzen der Gerechten und der Ungerechten. Unsere Seelen werden zwar noch immer aufgerufen, „sich zu eilen,“ aber ihren Teil zu tun, und nicht in

¹³ Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., S. 208.

Antwort auf Gottes Gebote. Am wichtigsten ist dabei, dass es nicht mehr „Gottes Wahrheit“ ist, die vorwärts marschiert, sondern „unsere Sache.“ Die Menschheit selbst wird angekündigt als vorwärtsschreitend mit jener Art von Optimismus, von dem das progressive Denken des 19. Jhds bestimmt war.

Selbst wenn nicht so anthropozentrisch wie bei Kauffman, so hat die Mehrzahl der Frauen, die zwischen dem Bürgerkrieg und dem Ersten Weltkrieg Kirchenlieder und Songs schrieben, ähnliche Hoffnungen auf Fortschritt ausgedrückt. Darin wurden sie einerseits von der Erweckungstheologie der Camp Meeting-Theologie zu Beginn des 19. Jhds angefeuert, nach welcher „Lehren von individueller Erlösung und individuellem Heil in der Sprache nationalen Perfektionismus verpackt waren“; andererseits von der Social Gospel-Bewegung des ausgehenden 19. Jhds, welche das immanente Hereinbrechen des „Königreichs“ Gottes auf Erden und die Rolle der Christen in dessen Vollendung betonte.¹⁴ Reformbewegungen wie Sklavenabschaffung, Antialkoholismus und Stimmrecht wurden als Teil des wichtigen Werkes betrachtet, das die Nation reinigen und läutern sollte, damit ein „goldenes Zeitalter“ anbreche.

Solche Bilder finden sich in der Dichtung von Frauen in Anlehnung an „the Battle Hymn of the Republic“ in der Mitte des anthropozentrisch-theozentrischen Spektrums. Ein Beispiel ist ein Text von Catharine Stebbins, eine Anti-Sklaverei- und Frauenrecht-Aktivistin und Mitglied der Gesellschaft der Freunde [Quäker]. Die dritte Strophe ihres Gedichtes „New Battle Hymn of the Republic“ von 1882 hat den Kehrreim des Originals geändert, indem es den Ausruf „Glory, Hallelujah!“ mit der Bejahung „As we go marching on“ beschloss. Trotzdem bleiben die religiösen Dimensionen ihrer Hoffnung wie bei Howe unverkennbar, vor allem in der dritten Strophe:

*On this bloodless revolution, when time shall set its seal,
we'll look with courage forward to a noble Commonwealth;
to the glorious later Eden where justice shall be law
and the Church without a flaw.¹⁵*

*[Auf diese unblutige Revolution, wenn ihr die Zeit ihren Stempel
aufgedrückt hat, werden wir zurückblicken mit vorwärtsgerichtetem Mut
für eine edle Republik; für ein glorreiches zukünftiges Eden,
wo Gerechtigkeit Gesetz ist und die Kirche ohne Fehler.]*

¹⁴ Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song: "My Country 'tis of Thee" and Democracy in America*, New York (Oxford University Press US) 2002, S. 73; Charles Howard HOPKINS, *The Rise of the Social Gospel in American Protestantism, 1865-1915*, New Haven (Yale University Press) 1940.

¹⁵ Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., S. 81.

Ein anderes Beispiel ist ein anonymes Text, der 1889 neben Julia Ward Howes Lied auf der ersten Seite eines Flugblattes der American Woman Suffrage Association erschien. Der Titel war schlicht „*Woman's Crusade*“ [Kreuzzug der Frau]; die mittlere Strophe verband eine Verpflichtung zu menschlichen Reformbestrebungen mit Treue gegenüber göttlicher Autorität:

*With a purpose strong and steady, in the great Jehovah's name,
we rise to snatch our kindred from the depths of woe and shame,
and the jubilee of freedom to the slaves of sin proclaim;
Our God is marching on.*¹⁶

[Mit einem starken und unerschütterlichen Ziel im Namen des großen Jehova
erheben wir uns, um die Unseren aus den Tiefen von Leid und Scham zu reißen,
und den Sklaven der Sünde das Jubeljahr der Freiheit zu verkündigen;
unser Gott marschiert vorwärts.]

Die Anspielung auf ein „Jubeljahr der Freiheit“ für die Sklaven der Sünde“ spiegelt ein weiteres Schlüsselthema für soziale Veränderung in den Liedern von Frauen wieder. Nachdem die Emancipation Proclamation von 1863 den Sklaven in den Südstaaten Freiheit gewährt hatte, verschob sich die Rhetorik der Freiheit mehr ins Metaphorische. Die „Sklaverei der Sünde“ verlangte neue „*Abolition*“ Bewegungen: am wichtigsten solche gegen Alkoholmissbrauch. Wir können heute den Eifer für dieses Ziel, der den moralischen Diskurs im 19. Jhd bestimmte, kaum nachvollziehen. Buchstäblich Millionen von Menschen beteiligten sich an dieser Bewegung: sie besuchten Versammlungen, gelobten Alkoholabstinenz; bemühten sich, Menschen zu bekehren, Trinkhallen zu schließen und Gesetzgebung zur Regulierung von Verkauf und Gebrauch alkoholischer Getränke zu bewirken.¹⁷ In einer Gesellschaft, wo der pro Kopf Verbrauch von purem Alkohol von Menschen über 15 Jahre mehr als dreimal so groß war wie heute, schienen diese Bemühungen äußerst wichtig zu sein für die Gesundheit des Volkes.¹⁸ In der Tat verursachte übermäßiger Alkoholgebrauch Zunahme an Krankheiten und Armut, und bedenkliche Häufigkeit von häuslicher Misshandlung, dessen hauptsächliche Opfer Frauen und Kinder waren.¹⁹

Die Woman's Christian Temperance Union (WCTU) entstand in den 1870er Jahren als eine führende Stimme in der Sache von solchen Frauen und Kindern.

¹⁶ Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., S. 117.

¹⁷ Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., S. 71.

¹⁸ Vergleiche der Statistiken zeigen: Alkoholverbrauch 1810-1830: mehr als 7 Gallonen (fast 26,5 Liter) pro Person; 2003: 2,27 Gallonen (8,6 Liter). Für historische Daten siehe: Robert J. BRANHAM, Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., S. 73; für jetzige World Health Organization, http://www.who.int/whosis/database/core/core_select/process.cfm.

¹⁹ Anastasia SIMS, *The Power of Femininity in the New South: Women's Organizations and Politics in North Carolina, 1880-1930*, Columbia (University of South Carolina Press) 1997, S. 56.

Wie zu erwarten, hatte diese Union ihr eigenes Kampflied („*Battle Hymn*“), welches Frauen aufrief, einen von Gott angeführten Kampf gegen die Tyrannei des Bösen zu führen:

*We're a band of Christian women marching at the Captain's word,
with our Christian Temperance Union holding high the Spirit's sword;
and through faith we're bound to conquer with the help of Christ our Lord,
as we go marching on.*

*[Wir sind ein Trupp christlicher Frauen, die auf das Wort ihres
Kapitäns marschieren,
mit unserer Christian Temperance Union heben wir hoch
das Schwert des Geistes;
und durch Glauben werden wir siegen mit Hilfe von Christus unserm
Herrn,
in unserem Vorwärts-Marsch.]*

*Jesus on His throne in glory sends this message from above,
by the Holy Spirit's coming in the likeness of a dove,
bidding us to save our children, precious jewels that we love,
for God is marching on.*

*[Jesus in Herrlichkeit auf seinem Thron sendet uns diese Botschaft von
oben
durch den Heiligen Geist, der wie eine Taube kommt,
gebietend, dass wir unsere Kinder retten sollen, jene kostbaren Juwelen,
die wir lieben,
denn Gott marschiert vorwärts.]*

*In the name of Christ, the Conqueror, we plead and fight and pray,
that the evils of intemperance may be driven all away;
Lo! The night of sin is passing—dawns the prohibition day,
and God is marching on.²⁰*

*[Im Namen Christi, dem Eroberer, bitten wir und kämpfen und beten,
dass die Übel von Alkoholmissbrauch ganz vertrieben werden;
seht! Die Nacht der Sünde schwindet, der Morgen der Prohibition beginnt,
und Gott marschiert vorwärts.]*

Wieder wird die Hoffnung auf einen neuen Morgen nach dem Sieg über das Übel ausgedrückt, und wie diese Aufgabe geteilt wird: in der 1. Strophe sind wir auf dem Marsch, in den letzten beiden ist es Gott.

Es ist auch merkwürdig, dass -- abgesehen von der etwas rätselhaften 5. Strophe in Julia Ward Howes ursprünglichem Lied -- „WCTU Battle Hymn“ das ein-

²⁰ ANONYM, „WCTU Battle Hymn“, Strophe 1 und 3 von 4 in Sanders.

zige Lied ist unter den hier im Kontext von sozialer Verbesserung angeführten, das irgendeine Beziehung zu Christus andeutet. Allerdings sollte uns das nicht wundern. Obwohl die WCTU theologisch konservativer war, haben sich andere Gruppen in Opposition zur Unterdrückung von Frauen und Kindern im ausgehenden 19. Jhd bemüht, eine möglichst weitausholende Koalition zu bilden. So bestand beispielsweise 1889 Susan B. Anthony, eine anerkannte führende Persönlichkeit in der Sache vom Frauenstimmrecht, in einem Interview darauf, dass das Programm der National and American Women's Suffrage Associations von jeglicher spezifischen theologischen Orientierung frei bleiben und Raum schaffen sollte für „Christen, Mormonen, Juden und Nichtgläubige.“²¹

Trotzdem verblieben viele Hinweise auf „Gott“ in den Ansprachen der Mitglieder solcher Organisationen und, mehr noch, in den Liedern, die sie sangen. Zum Teil kann das strategisch gewesen sein: Frauen in den Südstaaten waren wenig geneigt, sich für Anliegen einzusetzen, die nicht mit ihrer religiösen Überzeugung übereinstimmten; und Gegnern, die voreilig Frauen kritisierten, die ihre zugeordneten Grenzen überschritten, brauchte man keine Gelegenheit geben, ihrer Kritik auch den Stempel „gottlos“ hinzuzufügen. Zum anderen scheint aber das Festhalten an Hinweisen zu „Gott“ theologisch ehrlich zu sein. Aktivisten unterschiedlicher religiöser Bekenntnisse waren trotzdem Eins in dem Glauben, dass Bestrebungen gegen Unterdrückung und Misshandlung von Frauen nicht nur kulturelle menschliche Werte vertraten, sondern göttliche und absolute Wahrheit darstellten.

Solch ein Glaube erklang ganz klar in den Liedern, welche die Frauen schrieben und sangen. Schließlich stammten viele der Melodien, zu denen sie ihre Texte schrieben, von Kirchenliedern und Gospel Musik. „Battle Hymn of the Republic“ ist nur ein Beispiel dafür.²² Solche Melodien hatten nicht nur den Vorteil, dass sie vielfach bekannt waren, sie vermittelten auch eine Art Legitimation. Der missionarische Eifer der Originale und der Kontext, in dem sie ursprünglich gesungen wurden, war noch unterschwellig in den neuen Texten vorhanden. Frauen, die anders Zweifel hatten über die scheinbar radikale Teilnahme an politischen Versammlungen, konnten durch die vom Kirchengang her bekannten Melodien beruhigt werden. In der Tat mag das Singen anfangs eines der wenigen Dinge gewesen sein, das die Teilnehmer tatsächlich hörten: in einem Zeitalter ohne Mikrophone und elektronische Lautverstärker konnten die Worte vom Rednerpult oft nur in

²¹ Lynn SHERR, *Failure is Impossible: Susan B. Anthony in Her Own Words*, New York (Random House) 1995, S. 248 und 253.

²² Andere oft gebrauchte Melodien sind *Old Hundredth*, *Coronation*, *Hold the Fort*, *Bringing in the Sheaves* und das patriotische *America* (seinerseits adaptiert von *God Save the King*). Siehe auch Paul D. SANDERS, *Lyrics and Borrowed Tunes*, und George EWEN, *The Well-Tempered Lyre: Songs and Verse of the Temperance Movement*, Dallas (Southern Methodist University Press) 1977.

den ersten Sitzreihen gehört werden. Dagegen wurde das Massensingen besonders von bekannten Melodien laut und klar verstanden.²³

Die Organisatoren solcher Massenversammlungen wussten das genau. Singen war ein gewohnter Teil von Stimmrecht- und Abstinenzlertagungen, das in Handbüchern für Versammlungen von „*political equality clubs*“ [Klubs für politische Gleichberechtigung] vorgeschrieben war.²⁴ Neue Liedertexte wurden regelmäßig in Zeitungen gedruckt; so war auch „*Battle Hymn of the Republic*“ bekannt geworden. Massenproduktion von Liedblättern und billige thematische Liederbücher waren weitere Mittel, soziale Bestrebungen zu fördern. Dazu kommt zusätzliche Indoktrinierung: Liederbücher speziell für Kinder verbreiteten moralische Lehren in ihren Texten mit der Absicht, nicht nur zukünftige Erwachsene zu beeinflussen, sondern auch gegenwärtige Eltern zu bekehren, die ihre Kinder singen hörten und dadurch ihre Herzen dem Rechten zuwendeten.

Frances Willard, langjährige Präsidentin der WCTU, kannte die Macht von Singen so gut wie alle anderen. Sie schrieb in *Do Everything* (1897), dem Handbuch für ihre Organisation: „*Song is a sentiment maker (...). [E]very chorus rendered at a public entertainment ought to add new converts to the cause (...). We have not appreciated the magic power of song to win the hearts of those whom we may have supposed to be indifferent or opposed*“²⁵ [Singen schafft Gesinnung (...). Jeder Chor bei einer öffentlichen Unterhaltungsveranstaltung sollte neue Konvertiten der Sache zuführen (...). Wir haben die magische Kraft des Singens nicht genug gewürdigt, die die Herzen jener gewinnen kann, die wir für gleichgültig oder feindlich gehalten haben.]

Die „magische Kraft des Singens“ war aber auch ein wichtiges Instrument, das jenen eine Stimme verlieh, die früher keine hatten. Frauen, denen es vorher verboten war, in der Öffentlichkeit zu sprechen – sei es von ihren Ehemännern, Pfarrern, oder dem allgemein missbilligenden „fremden Land“ des Patriarchats – entdeckten, dass sie aber doch „des Herren Lied“ schreiben und singen konnten, das ein neues Eden forderte, ein neues Jubeljahr der Freiheit und die Morgenröte eines neuen Himmels und einer neuen Erde.

Weil aber dieses neue Eden noch nicht Wirklichkeit geworden ist, brauchen wir heute – genau wie zu Julia Ward Howes oder Martin Luther King, Jr. Zeit – neue Worte der Hoffnung, die unsere Herzen erheben und unsere Bestrebungen für eine freiere und gerechtere Gesellschaft anfeuern. Wir wollen deshalb schlie-

²³ Colline JENKINS-SAHLIN, *Foreword*, in: Danny CREW, *Suffragist Sheet Music*, op. cit., S. 1.

²⁴ Robert J. BRANHAM and Stephen J. HARTNETT, *Sweet Freedom's Song*, op. cit., S. 174.

²⁵ Zitiert in Carolyn Deswarte GIFFORD, „Temperance Songs and Hymns“, in: Colleen McDannell (Hg.), *Religions of the United States in Practice*, Princeton (Princeton University Press) 2001, S. 159.

Poetyckie wersy stworzone przez Julię Ward Howes na blisko 100 lat przed ostatnim wystąpieniem M.L. Kinga (jun.) 3 kwietnia 1968 r. w Memphis (Tennessee), odzwierciedlają jej zaangażowanie na rzecz zniesienia niewolnictwa, przeciwdziałania alkoholizmowi i równouprawnienia kobiet. Julia W. Howes jest tylko jedną z wielu kobiet, które w tworzeniu pieśni religijnych widziały drogę do wyraźnego zwrócenia uwagi na swoją sytuację oraz możliwość wyrażania krytyki społecznej. W czasach, w których kobiety nie mogły publicznie zabierać głosu (XIX w.) zarówno podczas zgromadzeń religijnych jak i politycznych, ich protest przeciwko społecznej niesprawiedliwości oraz nadzieja na rychłe zwycięstwo prawdy mogły wpływać na opinię publiczną jedynie poprzez pieśni kościelne. *Battle Hymn of the Republic* okazał się śpiewem, który od 1862 r. stanowił istotne źródło siły dla ludzi w trudnych sytuacjach życiowych. Wspierał on żołnierzy stanów północnych, którzy podczas wojny domowej w USA dostali się do niewoli na południu kraju. Również w czasach dochodzenia do stabilizacji i przewycięzania niepokoju społeczny po tragicznych działaniach wojennych *Battle Hymn of the Republic* dodawał ludziom otuchy i podtrzymywał ich nadzieję na skuteczną przemianę i upragniony pokój.

Autorka artykułu analizuje *Battle Hymn of the Republic* od strony treści oraz od strony linii melodycznej, zwracając uwagę na jego recepcję oraz licznych naśladowców, przejmujących ten typ twórczości. Do nich należy np. Julia Mills Dunn, która w 1884 r. napisała pieśń zatytułowaną *God shall leads us on* (Bóg będzie nam przewodził). Obie pieśni wyrażają głębokie przekonanie, że po czasach niesprawiedliwości i ucisku nadejdzie dzieło wyzwolenia, gdyż „Boża prawda kroczyć będzie na przdzie”.

P.T.

Singing the Stranger's Song in Our Own Lands

Siph' amandla Nkosi
Wokungesabi
Siph' amandla Nkosi
Siyawadinga.

I wonder if this was how Jewish pilgrims felt in Jerusalem on the day of Pentecost when the early disciples started singing of God's mighty works, each in their own tongue. According to Luke's account, of course, everyone understood.

O God, give us power
To rip down prisons.
O God, give us power
To lift the people.¹

In my daily work I teach people to play guitar and to sing – everything from “99 Luftballon” to “Greensleeves” and a song that we call “Infant Holy, Infant Lowly.” Honesty forces me to add that, in our 1972 *Book of Praise*,² Canadian Presbyterians listed the opening (Polish) words of that carol as its author.

Another part of my work is in a local church congregation near Toronto, Canada. In my presentation today, I will presume the importance of congregational song as a spiritual practice, a way to teach our children, a way to build the larger community of faith, a way to treasure our past, and to help us give shape to a future.

As you will very quickly see, I will presume a North American perspective. I hope you will receive this, not as another example of North American hubris, but merely the limitations of my experience, and take from it the insights that you find useful.

¹ Anders NYBERG, *Freedom is Coming: Songs of Protest and Praise from South Africa*, Glasgow (Wild Goose Publications) 1990, p. 19.

² William FITCH (ed.), *The Book of Praise*, Toronto (The Presbyterian Church in Canada) 1972, Hymn 123.

What is a “global” song?

What makes “Siph’ Amandla,” a “global” song? Is it an exotic scale, an unusual rhythm? Is it a white congregation singing African American spirituals during Black History Month? Is it a small circle of First Nation worshipers in Moose Factory, on the shores of Hudson’s Bay, singing “How Great Thou Art” in the Cree language? We all speak with an accent; we are all part of the global community. As Argentinean composer Pablo Sosa remarked to the Hymn Society in the U. S. and Canada at the 1999 conference entitled “Think Globally, Sing Locally”: “If our music is global, what’s yours?”

What is a stranger’s song? Who is a stranger, and to whom? The search for a definition is always frustrated by the fact that songs are nomadic by nature. A hymn sung with African rhythm and inflection as their own by a Mozambican congregation might have been born and bred in darkest Ontario.

One of the central challenges of singing a stranger’s song in your own land is, of course, the inherent strangeness, otherness, alien-ness of that song. Not only does it use sound patterns different from our mother-tongue, there may be nothing about the melody, the harmony or its rhythmic cadences to offer that “blessedness,” that “joy divine,” that spiritual sweetness that my culture has taught me to expect from a hymn.

The intensity of the challenge is *heightened* when the question “Why should we sing a song in Zulu?” comes from a member of a small country church unlikely to be the centre of a wave of immigration from South Africa. That challenge is further intensified when the song itself was meant to shake, to confront, to unsettle us.

D.T. Niles, the Sri Lankan churchman and ecumenist, can offer us some helpful insight. He writes:

The Gospel is like a seed and you have to sow it. When you sow the seed of the Gospel in Palestine, a plant that can be called Palestinian Christianity grows. When you sow it in Rome, a plant of Roman Christianity grows. You sow the Gospel in Great Britain and you get British Christianity. The seed of the Gospel is later brought to America and a plant grows of American Christianity. Now when missionaries came to our lands they brought not only the seed of the Gospel, but their own plant of Christianity, flower pot included! So what we have to do is to break the flower pot, take out the seed of the Gospel, sow it in our own cultural soil, and let our own version of Christianity grow.³

³ C. Michael HAWN, *Gather into One: Praying and Singing Globally*, Grand Rapids (Eerdmans) 2003, p. 32.

How does this insight teach and challenge us in North America? We are an immigrant culture. The mercantile trades of import/export are a natural result of this culture, and we approach music in much the same way. As exporters, if we create a song, we invent a way to package and market and sell it worldwide, broadcasting our culture at the same time. As importers, we buy songs from the world market and make them our own, shaping them to our own needs. But D.T. Niles' approach stops us short. What if the song we are singing is not our own? What then is our responsibility towards the people who created it? If it is a song for worship, how will molding it to fit North American expectations change or negate what it has to teach us?

I propose to refer to global song as congregational song drawn from outside the common practice of strophic European/North American hymnody, its language, melodic/harmonic vocabulary, instrumentation, social expectations (dancing and other movement) being drawn from outside the receiving congregation. Not only that, but its performance practice draws from a cultural and theological image bank which is, at least in part, different from that of the receiving congregation. Mary Oyer, a Mennonite hymnologist, refers to this as a "sound pool."⁴

Therefore, "global" song will in some way challenge the receiving or the dominant culture. A global song will invite the congregation to learn something new, to experience another person's picture of God, the world view of another culture.

A Partial History

It is fair to say that world song was an extremely small part of major hymnals before the 1980's. It is also safe to say that in the years prior to the 1980's denominations tended to place songs from the world church, along with folk music, in supplements whose publication often followed the denominational collections. Sometimes the idea of "excellence," or the desire to "maintain standards in Christian hymnody" became the closed border crossing which kept much world song outside. The Canadian Presbyterian *Book of Praise* 1972, for example, systematically eliminated almost all refrains except the children's hymn "Dare to Be a Daniel," which effectively banished all folk and popular song from its repertoire. Canadian Presbyterians, and perhaps others, may well be the cultural heirs of eighteenth-century historian Charles Burney, who championed the use of the major scale, and wrote that "(folk music) is best learned in the nursery and the street. Real music arises from a complete scale under the guidance of such rules of art as successful cultivation has rendered respectable and worthy of imitation."⁵

⁴ Mary OYER, *Workshop* given at Conrad Grebel University College Waterloo/Ontario, October 2008.

⁵ Warren Dwight ALLEN, *Eighteenth-Century Histories*, in: *Philosophies of Music History*, New York (American Book Company) 1939, p. 80.

Those who feel that Burney's values were laid to rest along with good Queen Victoria have only to ask a Canadian Presbyterian church choir to put down its printed music and learn the parts by ear.

But a sea-change has taken place. This following Theological Vision Statement of the Presbyterian Committee on Congregational Song, which is preparing the next Presbyterian USA hymnal, shows some of the extent of the change— at least in the stated intent of denominational worship leaders and hymnal editors: “Pentecost teaches us to speak and hear the gospel in many tongues and languages and only thus, “with all the saints,” to comprehend the breadth and length and height and depth of the love of Christ (Eph. 3,18). We do not sing hymns and songs because they were birthed in our culture; we sing them because they teach us something about the richness that is in God.”⁶

What are some of the milestones of these changes?

Publications

*Freedom is Coming*⁷ was published first in 1980 after a visit to South Africa by a Swedish singing group Fjedur, and the Church of Sweden mission. This group returned with a repertoire of songs that have since traveled the world, including “Siyahamba,” “Halleluja Pelo Tsa Rona” and “Freedom is Coming.” This slim volume also included “Siph’ Amandla,” the song with which I began. These songs helped focus and give voice to the anti-apartheid movement around the world.

A major denominational hymnal of this time, *The Psalter Hymnal*,⁸ from the Christian Reformed Church, contained with its majority of music from Western European sources, nine hymns of Spanish origin, five Israeli and three Asian hymns. Another major book, the *Hymnbook 1982*,⁹ from the U.S. Episcopal Church, included the hymn “For the bread which you have broken” to the tune BENG LI with music by I-to Loh, which offers harmony outside the usage of European harmonic common practice. It also included the Dakota aboriginal hymn, “Many and Great,” without Western-style harmony, and a suggested drum part.

In 1987, the World Council of Churches published *African Songs of Worship*,¹⁰ a volume of twenty-one items from twelve African countries, and in its preface observed that Christian churches around the world were singing more and more songs in original languages by African composers. In the same year, the United Church of Can-

⁶ E-mail from the Theological Vision Statement of the Presbyterian Committee on Congregational Song. Used with permission.

⁷ Anders NYBERG, *Freedom is Coming*, op. cit.

⁸ Emily R. BRINK, (ed.), *Psalter Hymnal*, Grand Rapids (CRC Publications) 1987 and 1988.

⁹ *Hymn Book 1982*, New York (The Church Pension Fund) 1985.

¹⁰ I-to LOH, (ed.), *African Songs of Worship*, Geneva (World Council of Churches) 1986.

ada produced *Songs for a Gospel People*. Of its 134 items, some thirteen were from “global” sources, depending on whether one includes as a global song the collaboration between Fred Kaan and Doreen Potter, “Let us Talents and Tongues Employ.”

1991 saw the publication of Scotland’s Iona Community collections *Many and Great* and *Sent by the Lord*.¹¹ These two volumes were distributed in North America by GIA in Chicago, thus extending their audience exponentially.

The Mennonite collection *Hymnal: A Worship Book*,¹² with Mary Oyer on the editorial committee, was published in 1992. It contains what was for that time an unusually high proportion of more than sixty items from global sources.

These collections, some in a limited way, others with a more expansive editorial hand, were stepping beyond providing hymns for their cultural constituents, and were representing the world church to a North American church that was mostly nourished by its European and North American heritage.

Worship and Workshop Events

At the same time, some watershed worship events were taking place in North America. In 1983, the World Council of Churches held its 6th Assembly in Vancouver. Though what has now come to be called “global” music was only a part of the liturgical music repertoire, several sung prayers, including Abraham Maraïre’s “Hal-lelujah,” Patrick Matsikenyiri’s “U-yai o vahnu vese” and especially the Russian Orthodox “Kyrie” made a lasting impression on the participants. The preface to *African Songs of Worship* states that “many who attended the 6th Assembly...remember the worship in the tent as one of the most impressive parts of the assembly.”

According to Rev. Drew Strickland, a minister at a Presbyterian church in a Vancouver suburb and a local organizer at the 6th Assembly, the music was a “spine-tingling visceral experience.” He felt that “the global music presence” was at that time “still orbiting, looking for a place to land.”¹³

The World Council of Churches followed up the interest that it saw in cross-cultural liturgy with annual worship workshops in different parts of the world after 1983. According to the preface to *African Songs of Worship*, events were held in Odense, Denmark and, after the 7th assembly in Harare, another workshop for young people and pastors in Kitwe, Zambia. I was a participant at the North American workshop held near Toronto, Ontario in 1987. It was led by members of the team that had animated the Sixth Assembly worship including Patrick Mat-

¹¹ *Many and Great* and *Sent by the Lord*, Chicago (GIA Publications, Inc.) 1992.

¹² *Hymnal: A Worship Book*. Prepared by Churches in the Believers Church Tradition, Elgin/Illinois (Brethren Press), Newton/Kansas (Faith and Life Press), Scottsdale/PA (Mennonite Publishing House) 1992.

¹³ From e-mail recollections, January 7, 2009.

sikenyiri from Zimbabwe, Pablo Sosa from Argentina, the late Dieter Trautwein from Germany and James Minchin from Australia.. Many of the key challenges and contradictions of using world song in a North American context were explored by participants at this workshop Crieff Hills.

Pablo Sosa told participants of the elderly woman who, when the spicy tango rhythms of “Tenemos Esperanza” began throbbing and pulsing in church, quietly stood up from her place near the back – and closed the church doors.

Brother Pascal Jordan OSB, then working in Trinidad and Tobago, told of the challenges that he had faced teaching his church members, all black Caribbeans, to value their indigenous musical expressions. He told us, “We love to dance, to move our bodies, but not in church. When we meet on Sunday morning, we’re very Afro-Saxon.”

Equally important as the study of cross-cultural worship that took place on this particular week in 1987, however, was the fact that this group comprised many of those who would shape the next denominational hymnbooks and other hymn collections, not only in Canada, but in other parts of the world.

Who have been the main practitioners?

Publications and worship events have been observable markers in the changes in congregational song of the past few decades. But the promotion of world music has been even more the passionate work of some practitioners of congregational song animation.

These animators, song leaders, “enliveners” (in the term used by Catholic educator Michael Warren)¹⁴ are all motivated by more than the commercial interests of music publication, or the academic interests of hymnology or musicology, or the employment interests of working musicians, worthy though those interests might be. These individuals have a deep commitment to giving and receiving spiritual gifts expressed through cross-cultural congregational song. For some, this is a direct offering: they bring songs from their own cultural heritage and work as bridge-builders to those willing to receive those songs. Others work as interpreters, or connectors between one culture and another.

I-to Loh is a musicologist, a hymnologist, a teacher, a translator and a composer, now based in Tainan, Taiwan. I-to Loh is disciplined, determined, passionate and relentless in his work of inspiring rigorous work from those who want to bring a musicological depth to their use of world song.

Pablo Sosa, pastor of a Methodist church in Buenos Aires, Argentina, has also taught for many years at ISEDET (Instituto Evangelico de Estudios Teologicos), a theological school in Buenos Aires. I will say more about Sosa in a few moments.

¹⁴ C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., p. 242.

Patrick Matsikenyiri has trained generations of church musicians at Africa University in Mutare. Patrick will stop a song that he is leading and say to a group of very stiff North Americans: "God gave you many joints. Use them!"

Simeu Monteiro has worked for the World Council of Churches in Geneva, and led worship at its Assembly in Harare in 1998.

Per Harling is a composer and a pastor from Sweden and a member of the United Methodist Global Praise working group. I will always be grateful to him for his song "Du är Helig," with its samba lilt – yes, Swedes can swing.

Mary Oyer taught for many years at the Mennonite Goshen College in Indiana, but has studied music and congregational song all over the world. She has led many large worship gatherings with nothing more than her voice and her authoritative but inviting presence.

John Bell, Graham Maule and Alison Adam have carried the vision and the work of the Iona Community and the Wild Goose Working Group in Glasgow around the world

Michael Hawn, like the Wild Goose group, travels widely, leading singing sessions and workshops. One of Hawn's techniques is to place world song and Western strophic hymnody together in liturgies so that each can offer its own gift and exert its particular power.

Jorge Lockward, and his predecessor S T Kimbrough of the United Methodist General Board of Global Ministries brought music from the world church into local congregational life through their Global Praise program.

John Thornburg, a hymn-writer and congregational song leader from Dallas, has recently completed a collaborative project with Christians in Cameroon, working with a Cameroonian editorial group to produce a French-language hymnal for Cameroonian Methodist congregations.

The Spiritual Gifts of Global Song

In North America, where music is first and foremost a product or a service, performed by professionals, and where group singing is rare outside of church – and being eroded by many forces in our churches – the songs of the world church offer many gifts. I will restrict myself to four that I have seen strongly at work.

Hospitality

Singing global song has offered North American congregations a way of showing the stranger hospitality. A delegation from the Korean church in Japan came unexpectedly to worship at Beaches Presbyterian Church in Toronto, where I was music director. For about 15 years, we had used music from around the world as

a regular part of worship, in combination with traditional strophic hymnody. One song we had used was a paraphrase from Romans 8 using the traditional Korean melody, ARIRANG. When the visitors were announced by their Canadian host, my colleague Don Anderson suggested to me quietly that we should play “Abba, Abba, hear us” in honour of our visitors. The expression of surprise and delight on their faces told us that we had made a good change to the liturgy.

What we had chosen to do in this community was to sing not only our own songs, the songs of our own cultural heritage, and not only, in John Thornburg’s words, “for the person seated next to us,”¹⁵ but also for the person not yet in the pews. Even though there were no Korean Canadians worshipping regularly with us, still we sang for the day when there would be.

Humility

Sometimes, however, the practice of hospitality can hide the sin of cultural arrogance, where the person who is welcoming the stranger by singing their song does so from a position of cultural superiority, as if to say “This is your song, but here’s how it’s done where I come from.” Learning global song can be, must be, a journey of learning humility. In *Gather into One*¹⁶ Michael Hawn gives Mary Oyer’s definition of humility, derived from her years of study with musicians schooled in traditions other than her own. Humility is “the ability to fail...(or) choosing the vulnerable position.” Giving up our own sounds, setting aside the richness and authority of our own cultural traditions; learning not only another person’s song, but striving to learn it in the way that they learned it; singing another person’s song in that person’s idiom, not presuming to correct it according to our cultural mandates, and to be willing to fail in the attempt – this is the struggle and the gift of singing the songs of the stranger in our own land.

Play

The qualities of seriousness, solemnity, quiet reflection, order and calm are highly regarded, and even considered essential in much Protestant worship. This ideal, however effectively eliminates anger, lament, protest and joy – unless expressed decently and in order. John Bell writes:

There is a very true sense in which if we are not enabled to cry,

¹⁵ John THORNBURG, *Preface to: The One Who Taught Beside the Sea: Hymn, Anthem, and Worship Response Texts*, Colfax/NC (Wayne Leupold Editions) 2003, p. viii.

¹⁶ C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., p. 264.

“How long?” we may never be able to shout “Hallelujah.”¹⁷

This ideal of quiet and calm also tends to turn children away, and frowns on one of the basic modes of child-like behaviour: that of play. It is almost unnecessary to add that adults, too, tend to leave behind their playfulness when they come to church.

Pablo Sosa leads people into a spirit of play in many of his songs. Part of this playfulness, this “lúdico” spirit, shows in how a song can vary considerably from one performance to the next, and from how it appears on the page. His “Gloria,”¹⁸ uses a folk dance form which underscores the Gospel witness that the message of the angels came to poor folk, to outsiders, and not to the powerful and the cultured. The gift that this playful song offers the Christian church is not a frivolous one. It invites me to ask, “If I met these shepherds, how would I treat them? Would I exploit them for cheap labour, or refuse them a place to live in my neighbourhood?”

Fiesta

Pablo Sosa has also said that “people who have no strength to celebrate, have no strength to liberate themselves.”¹⁹ Part of the spirit that Pablo Sosa brings to his Gloria can also be seen in the Latin American spirit of fiesta, those occasions where the community gathers to celebrate, even in the midst of pain and struggle. This spirit of fiesta is also expressed by a setting of the “Sanctus” by Guillermo Cuéllar.²⁰ This setting was written by Cuéllar in El Salvador as a commission from Bishop Oscar Roméro. Bishop Roméro, after confronting the military in El Salvador, was shot while celebrating mass. The words interpret and amplify the traditional text of the “Gloria”:

Que acompaña nuestro pueblo, que vive en nuestras luchas.

O God, You accompany your people, you live within our struggles.

Like Mary’s Magnificat, this “Santo” uses the dangerous language of liberation, of celebrating the God who brings down the powerful from their thrones. It is dance music, a song to accompany a feast: and so it should be. In it we are celebrating in joyous anticipation of the heavenly fiesta.

¹⁷ John L. BELL, *The Singing Thing: A Case for Congregational Song*, Chicago (IL: GIA Publications) 2000, p. 28.

¹⁸ Words: Traditional liturgical text. Music: Pablo SOSA, in: *Many and Great*, Glasgow (Iona Community/Wild Goose Publications) 1990, p. 10.

¹⁹ Pablo SOSA, in: Vernon WICKER (ed.), *Spanish American Hymnody: A Global Perspective. Hymnology Annual*, Berrien Springs (MI.: Vande Vere Publishing) ³1993, p. 68. Quoted in: C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., p. 49.

²⁰ *La Misa Popular Salvadoreña*, Words: Guillermo CUÉLLAR, Music: Guillermo CUÉLLAR (El Salvador). Spanish words and tune ©1988, Chicago (GIA Publications, Inc.).

Pentecost

*"O God give us power,
to rip down prisons
O God give us power,
because we need it."*²¹

In Luke's story in the Acts of the Apostles,²² people gather in Jerusalem with their foods, their songs, the particular cadence of their speech, how they dress, how they move when they dance. They gather like they did last year, and the year before, and the year before that. But the unexpected happens. They hear and understand each other, each in their own tongues. I like to imagine them not speaking, but dancing, drumming and singing, as the Spirit was poured out on old and young, male and female – the whole known world, all telling of God's great works. This is the kind of worship that was present at the birth of the church.

Singing a stranger's song in our own land might not be the occasion of an astounding miracle or an instant transformation. Any transformation takes time, learning, listening, humility and the willingness to fail; miracles I leave in God's hands. But I have seen the gifts of the Spirit work through the songs of the world church in local congregations who receive them with hearts to understand and ears to hear.

²¹ Anders NYBERG, *Freedom is Coming*, op cit., p. 19.

²² Acts 2,1-17.

Das Lied des Fremden im eigenen Land singen

*Siph' amandla Nkosi
Wokungesabi
Siph' amandla Nkosi
Siyawadinga.*

Ich frage mich, ob sich die jüdischen Pilger so vorgekommen sind, als sie zu Pfingsten nach Jerusalem kamen und die ersten Jünger anfangen von Gottes großen Taten zu singen, jede/r in der eigenen Sprache. Laut Lukas hat natürlich jedermann alles verstanden.

*O God, give us power
to rip down prisons.
O God, give us power
to lift the people.¹*

*[O Gott, gib uns Macht,
Gefängnisse niederzureißen.
O Gott, gib uns Macht,
die Menschen aufzurichten.]*

In meiner täglichen Arbeit unterrichte ich Gitarrespielen und Singen, alles von „99 Luftballons“ bis „Greensleeves“, und ein Lied, das wir „*Infant Holy, Infant Lowly*“ nennen [Heiliges Kindlein, bescheidenes Kindlein]. Wenn ich ehrlich sein soll, dann muss ich eingestehen, dass in unserem *Book of Praise* von 1972² kanadische Presbyterianer das (polnische) Textinzipit als Autor des Liedes angaben.

Ein anderer Teil meiner Arbeit ist in einer Kirchengemeinde unweit Toronto, Kanada. Dieses Referat soll eine Darstellung sein der Bedeutung des Gemeindegesangs als geistliche Übung, als Lehr- und Lernmittel für unsere Kinder, als Mittel für den Aufbau der breiteren Glaubensgemeinschaft, eine Möglichkeit für die Wertschätzung unserer Vergangenheit, und als Hilfsmittel zur Gestaltung der Zukunft.

¹ Anders NYBERG, *Freedom is coming: Songs of Protest and Praise from South Africa*, Glasgow (Wild Goose Publications) 1990, S. 19.

² William FITCH (Hg.), *The Book of Prais*, Toronto (The Presbyterian Church in Canada) 1972, Hymn Nr. 123.

Wie sie bald merken werden, gehe ich vom nordamerikanischen Gesichtspunkt aus. Ich hoffe, Sie werden das nicht als ein weiteres Beispiel nordamerikanischer Überheblichkeit empfinden, sondern einfach als die Gegebenheiten meiner Erfahrung aus denen Sie vielleicht hilfreiche Einsichten gewinnen können.

Was ist ein „globales“ Lied?

Was macht „*Siph' Amandla*“ zu einem globalen Lied? Ist es eine exotische Tonleiter, ein ungewohnter Rhythmus? Ist es, wenn eine weiße Gemeinde Negro Spirituals während des „*Black History Month*“ singt, wenn ein kleiner Kreis von „*First Nation*“ [d.h. Indianer] Gottesdienst in Moose Factory am Ufer der Hudson Bucht hält und „*How Great Thou Art*“ („Wie groß bist du“, M. von Glehn, Übers.) in der Sprache der Cree singt? Wir alle sprechen mit einem Akzent; wir sind alle ein Teil der globalen Gemeinde. Bei der Hymn Society of America Tagung in 1999, die unter dem Titel stand: „*Think globally, sing locally*“ [Denk global, singt local], machte der argentinische Komponist Pablo Sosa die folgende Bemerkung: „Wenn unsere Musik global ist, was ist dann eure?“

Was ist das Lied eines Fremden? Wer ist ein Fremder, und wem gegenüber? Die Suche nach einer Definition wird immer dadurch vereitelt, dass Lieder von Natur aus wandern. Ein Lied, das mit afrikanischem Rhythmus und Lautklang von einer Gemeinde in Mozambik als ihr eigenes gesungen wird, kann im dunkelsten Ontario geboren und aufgewachsen sein.

Eine der zentralen Herausforderungen, wenn man das Lied des Fremden im eigenen Land singt, ist natürlich seine innewohnende Fremdheit, Andersartigkeit, Ungewohntheit. Es ist nicht nur, dass die sprachlichen Klangmuster anders sind als die unseren, Melodie, Harmonisierung, rhythmische Kadenzen beinhalten vielleicht nichts von der „Seligkeit“ (*blessedness*), „himmlischen Freude“ (*joy divine*), jener geistlichen Süße, die mich meine Kultur von einem Kirchenlied erwarten lässt.

Die Intensität der Herausforderung wird erhöht, wenn die Frage „Warum sollen wir ein Lied in Zulu singen?“ von einem Gemeindeglied in einer kleinen Landgemeinde gestellt wird, die nicht gerade im Brennpunkt einer Einwanderungswelle aus Südafrika steht. Diese Herausforderung wird noch gesteigert, wenn das Lied selbst uns schütteln, konfrontieren, aufrütteln soll.

D.T. Niles, Kirchenmann und Ökumenist aus Sri Lanka, hat einige hilfreiche Einsichten. Er sagt:

Das Evangelium ist wie ein Samen und man muss ihn säen. Wenn man den Samen des Evangeliums in Palästina sät, dann wächst eine Pflanze, die man palästinensisches Christentum nennen kann. Wenn man ihn in Rom sät, dann wächst eine Pflanze, die römisches Christentum heißt. Sät man ihn in Großbritannien, so bekommt man britisches Christentum. Der Sa-

me des Evangeliums wird später nach Amerika gebracht und es wächst dort eine Pflanze von amerikanischem Christentum. Wenn also Missionare in unsere Länder kamen, so brachten sie nicht nur die Samen des Evangeliums, sondern ihre eigenen Pflanzen des Christentums, zusammen mit dem Blumentopf! Wir müssen also jetzt den Blumentopf zerbrechen, den Samen des Evangeliums herausnehmen, ihn in unseren eigenen Kulturböden säen, und unsere eigene Version des Christentums wachsen lassen.³

Was lehrt uns diese Einsicht und welche Herausforderung stellt sie uns in Nordamerika? Wir sind eine Immigrantenkultur. Die Kaufmannsbranchen von Import/Export sind ein natürliches Resultat dieser Kultur, und gehen ganz ähnlich mit Musik um. Wenn wir als Exporteure ein Lied machen, dann erfinden wir eine Art es zu verpacken und weltweit zu verkaufen, während wir gleichzeitig unsere Kultur säend verbreiten. Als Importeure kaufen wir Lieder im Weltmarkt ein und machen sie uns zu eigen, formen sie so um, dass sie unseren Erwartungen entsprechen. Aber die Methode von D.T. Niles lässt uns einhalten. Was ist, wenn das Lied, das wir singen, nicht unser eigenes ist? Was für eine Verantwortung haben wir dann den Menschen gegenüber, die es geschaffen hatten? Wenn es ein Gottesdienstlied ist, wie wird unser Umgestalten für amerikanische Ansprüche gerade das verändern oder sogar verneinen, was uns das Lied lehren soll?

Ich schlage vor, unter globalem Lied ein Gemeindelied zu verstehen, das von außerhalb der strophischen europäisch-nordamerikanischen Kirchenliedtradition kommt, dessen Sprache, melodisch/harmonisches Vokabular, Instrumentation, soziale Erwartungen (Tanzen und andere Arten von Bewegung) von außerhalb der Empfängergemeinde kommt. Dazu kommt, dass seine Aufführungspraxis von kulturellen und theologischen Bildern genährt wird, die wenigstens teilweise anders sind als die der Empfängergemeinde. Mary Oyer, mennonitische Hymnologin, nennt das einen „*sound pool*“ (Klang-Reservoir).⁴

Folglich soll das „globale“ Lied auf irgendeine Weise die empfangende oder vorherrschende Kultur herausfordern. Ein globales Lied will die Gemeinde auffordern, etwas Neues zu lernen, das Gottesbild eines anderen Menschen oder die Weltsich einer anderen Kultur zu erleben.

Kurzer historischer Überblick

Man kann sagen, dass vor den 80er Jahren der Bestand an globalem Liedgut in den Gesangbüchern der großen Kirchengemeinschaften minimal war. Man

³ C. Michael HAWN, *Gather into One: Praying and Singing Globally*, Grand Rapids (Eerdmans) 2003, p. 32.

⁴ Mary OYER, *Bildungsseminar* gehalten am Conrad Grebel University College Waterloo/Ontario, October 2008.

kann auch sagen, dass vor den 80er Jahren die Denominationen Lieder aus der Weltkirche zusammen mit Volksliedern gerne in Anhänge steckten, die oft erst nach den jeweiligen Kirchengesangbüchern herauskamen. Manchmal wurde die Vorstellung von „Qualität“ (*excellence*) oder der Wunsch, gewisse „Normen im christlichen Kirchenlied zu bewahren“ (*maintain standards*) zu einem gesperrten Grenzübergang, der einen großen Teil des Weltgutes im Kirchenlied ausschloss. Das kanadische *Book of Praise* (1972) beispielsweise hat systematisch fast alle Kehrreime ausgemerzt mit Ausnahme des Kinderliedes „*Dare to be a Daniel*“ (Wage es, ein Daniel zu sein), was zur Folge hatte, dass alle Lieder im Volks- oder populären Stil aus dem Repertoire verbannt waren. Kanadische Presbyterianer und vielleicht auch andere könnten wohl die kulturellen Erben von Charles Burney, einem Historiker des 18. Jahrhunderts, gewesen sein, der sich für den Gebrauch der Dur Tonarten einsetzte und schrieb, dass „Volksmusik am besten in der Kinderstube und auf der Straße gelernt wird. Richtige Musik basiert auf einer ganzen Tonleiter und auf jenen Regeln der Kunst, deren sorgfältige Pflege durch die sie respektabel und nachahmenswert gemacht worden ist.“⁵

Wer noch meint, dass Burneys Kriterien zusammen mit Königin Viktoria zur Ruhe bestattet wurden, braucht nur den Kirchenchor einer kanadischen Presbyterianischen Gemeinde auffordern, ihre Noten wegzulegen und mehrstimmig nach dem Gehör zu singen.

Es ist aber eine grundlegende Veränderung (*sea change*) eingetreten. Die folgende Erklärung einer „Theological Vision“ des Presbyterianischen Ausschusses für Gemeindegesang, der das nächste Presbyterianische Gesangbuch USA vorbereitet, spiegelt etwas von dieser Veränderung wieder, zumindest in der erklärten Zielsetzung der Presbyterianischen Gottesdienstleiter und Gesangbuchherausgeber: Pfingsten lehrt uns das Evangelium in vielen Sprachen zu verkündigen und zu hören und nur so „mit allen Heiligen die Breite und Länge, die Höhe und Tiefe ist“ Liebe Christi begreifen (Eph 3,18). Wir singen Kirchenlieder und Songs nicht, weil sie in unserer Kultur geboren sind; wir singen sie, weil sie uns etwas von dem Reichtum in Gott vermitteln.⁶

Was sind einige der Meilensteine dieser grundlegenden Veränderung?

Veröffentlichungen

*Freedom is Coming*⁷ wurde erstmalig 1980 herausgebracht nach einem Besuch der schwedischen Gesangsgruppe Fjedur und der Mission der schwedischen

⁵ Warren Dwight ALLEN, *Eighteenth-Century Histories*, in: *Philosophies of Music History*, New York (American Book Company) 1939, S. 80.

⁶ E-mail vom Theological Vision Statement des Presbyterian Committee on Congregational Song; mit Genehmigung zitiert.

⁷ Anders NYBERG, *Freedom is Coming*, op. cit.

Kirche. Diese Gruppe kam mit einem Repertoire von Liedern zurück, die seither die Welt bereist haben. Darunter waren „*Siyahamba*“, „*Halleluja Pelo Tsa Rona*“ und „*Freedom is Coming*“, sowie „*Siph' Amandla*“, das Lied, mit dem ich dieses Referat begonnen habe. Diese Lieder trugen dazu bei, die Anti-Apartheid Bewegung in den Brennpunkt zu rücken und ihr eine Stimme zu geben.

Ein wichtiges Gesangbuch war damals das *Psalter Hymnal*⁸ der Christian Reformed Church [niederländischer Herkunft], das zusätzlich zu überwiegend westeuropäischer Musikquellen 9 Lieder spanischer Herkunft, 5 aus Israel und 3 aus Asien enthält.

Hymnbook 1982 der U.S. Episcopal Church⁹ enthält „*For the bread which you have broken*“ zur Melodie BENG LI harmonisiert von I-to Loh; und das Lied „*Many and great*“ der Dakota Indianer ohne westliche Harmonisierung und mit Trommel.

1987 gab der Weltrat der Kirchen *African Songs of Worship*¹⁰ heraus, mit 21 Liedern von 12 afrikanischen Ländern, laut dessen Vorwort singen christliche Kirchen weltweit zunehmend Lieder afrikanischer Komponisten in den Originalsprachen singen.

Im gleichen Jahr gab die United Church of Canada *Songs for a Gospel People* heraus. Von seinen 134 Liedern war mehr als 13 aus „globalen“ Quellen, jenachdem ob man die Zusammenarbeit zwischen Fred Kaan und Doreen Potter in „*Let us talents and tongues employ*“ als globale Lied rechnet.

1991 wurden von Schottlands Iona Community *Many and Great* und *Sent by the Lord* herausgebracht.¹¹ Diese beiden Liederbücher wurden von GIA [Gregorian Institute of America] in Nordamerika vertrieben, wodurch ihr Publikum stark erweitert wurde.

Hymnal. A Worship Book.¹², ein gemeinsames Projekt der Church of the Brethren und zweier mennonitischer Kirchengemeinschaften mit Mary Oyer im Gesangbuchausschuss, kam 1992 heraus. Es enthält einen für damals hohen Anteil von mehr als 60 Liedern globaler Herkunft.

Jedes dieser Gesangbücher brachte auf seine Art mehr als nur Lieder für ihren eigenen kulturellen Umkreis, indem sie die weltweite Kirche der nordamerikanischen Kirche vorstellen, die ihrerseits hauptsächlich von ihren europäischen und nordamerikanischen Quellen genährt wurde.

⁸ Emily R. BRINK, (Hg.), *Psalter Hymnal*, Grand Rapids (CRC Publications) 1987 und 1988.

⁹ *Hymn Book 1982*, New York (The Church Pension Fund) 1985.

¹⁰ I-to LOH, (Hg.), *African Songs of Worship*, Geneva (World Council of Churches) 1986.

¹¹ *Many and Great* and *Sent by the Lord*, Chicago (GIA Publications, Inc.) 1992.

¹² *Hymnal: A Worship Book. Prepared by Churches in the Believers Church Tradition*, Elgin/Illinois (Brethren Press), Newton/Kansas (Faith and Life Press), Scottdale/Pennsylvania (Mennonite Publishing House) 1992.

Gottesdienste und Bildungsveranstaltungen

Zur gleichen Zeit ereigneten sich in Nord Amerika mehrere einschneidende Ereignisse. 1983 hielt der Weltrat der Kirchen seine 6. Vollversammlung in Vancouver. Obwohl das, was wir heute unter „globaler“ Musik verstehen, damals nur ein Teil der Liturgien war, machten mehrere gesungene Gebete bleibenden Eindruck auf die Teilnehmer. Darunter waren Abraham Maraires „Halleluja“, Patrick Matsikenyiris „*U-yai o vahmu vese*“ und besonders das russisch-orthodoxe „Kyrie“. Laut dem Vorwort zu *African Songs of Worship* „erinnern sich viele der Teilnehmer der 6. Vollversammlung an den Zeltgottesdienst als eine der denkwürdigsten Veranstaltungen der Versammlung.“

In den Worten von Reverend Drew Strickland, Pastor an einer Presbyterianischen Gemeinde in einem Vorbezirk von Vancouver und einer der Organisatoren am Ort war die Musik ein „*spine-tingling*“ Erlebnis [es lief einem der Schauer über den Rücken hinunter]. Er meinte, dass der Geist globaler Musik damals noch die Erde umkreiste und nach einem Landungsplatz suchte.¹³

Nach 1983 führte der Weltrat der Kirchen das Interesse an zwischenkultureller Liturgie weiter durch jährliche Gottesdienst-Werkstätten in unterschiedlichen Gegenden der Welt: Laut Vorwort zu *African Songs of Worship* waren darunter Odense, Dänemark; und nach der 7. Vollversammlung in Harare, eine Werkstatt für Jugendliche und Pastoren in Kitwe, Zambia. 1987 nahm ich an der nordamerikanischen Werkstatt in der Nähe von Toronto, Ontario, teil, die geleitet wurde von Mitarbeitern am Gottesdienst der 6. Vollversammlung wie Patrick Matsikenyiri von Zimbabwe, Pablo Sosa von Argentinien, dem verstorbenen Dieter Trautwein aus Deutschland, und James Minchin von Australien. Viele der wichtigsten Herausforderungen und Widersprüchlichkeiten, die der Gebrauch weltweiten Liedgutes im Gottesdienst mit sich bringen, wurden unter der Leitung von Crieff Hills diskutiert.

Pablo Sosa berichtete von einer älteren Frau, die, als der Tango-Rhythmus von „*Tenemos Esperanza*“ anfang, im Kirchenraum zu vibrieren, ruhig von ihrer Bank aufstand und die Kirchentüren schloss.

Bruder Pascal Jordan OSB, der damals in Trinidad und Tobago wirkte, berichtete von den Problemen, die er mit seinen Gemeindemitgliedern hatte – lauter schwarze Karibiker – denen er die Wertschätzung ihrer eigenen musikalischen Ausdrucksformen nahe bringen wollte. Er sagte: „Wir tanzen gerne, wir bewegen uns gerne, aber nicht in der Kirche. Wenn wir am Sonntag morgen zusammenkommen, dann sind wir ganz *Afro-Saxon*.“

¹³ E-mail, 7. Januar 2009.

Ebenso wichtig wie zwischenkultureller Gottesdienst war für diese Werkstatt 1987 die Tatsache, dass die Gruppe zusammengesetzt war aus Menschen, von denen viele die nächsten kirchlichen Gesangbücher und andere Liedersammlungen gestalten würden, und zwar nicht nur in Kanada sondern auch in anderen Teilen der Welt.

Wer waren die Ausübenden?

Veröffentlichungen und Gottesdienste waren offensichtliche Meilensteine, die den Wechsel im Gemeindegesang der letzten Jahrzehnte markierten. Die Förderung weltweiter Musik war jedoch das Werk einiger begeisterter Leute, die sich der Belebung des Gemeindegesangs widmeten. Diese Vorsänger, „enliveners“ [„Beleber“] (ein Ausdruck des katholischen Michael Warren)¹⁴ sind motiviert von mehr als nur dem kommerziellen Interesse des Musikvertriebs oder dem akademischen Interesse an Hymnologie oder Musikologie, oder beruflichen Interessen, so legitim sie auch alle sind. Diese Menschen sind engagiert, die Geistesgaben zu empfangen und weiterzugeben, die durch zwischenkulturellen Gemeindegesang ausgedrückt werden. Für manche bedeutet das ein direktes Geschenk: sie bringen Lieder ihres kulturellen Erbes und wirken als Brückenbauer zu denen, die diese Lieder entgegen nehmen wollen. Andere wirken als Dolmetscher oder Verbindungsglieder zwischen Kulturen.

I-to Loh is Musikologe, Hymnologe, Lehrer, Übersetzer und Komponist, der jetzt in Tainan, Taiwan lebt. I-to Loh ist diszipliniert, entschieden, leidenschaftliche und unaufhaltsam in seinem Bestreben, gute Arbeit von allen zu erwarten, die ihren Gebrauch weltweiter Lieder mit musikologischer Tiefe füllen wollen.

Pablo Sosa, Pastor einer Methodistenkirche in Buenos Aires, hat viele Jahre am Instituto Evangelico de Estudios Teologicos (ISEDET) in Buenos Aires unterrichtet. Mehr über ihn spatter.

Patrick Matsikenyiri hat Generationen von Kirchenmusikern an der Africa University in Mutare ausgebildet. Er ist bekannt dafür, dass er manchmal das Singen unterbricht mit den Worten: „Gott hat euch viele Körperteile gegeben. Gebraucht sie!“

Simeo Monteiro hat für den Weltrat der Kirchen in Genf gearbeitet und 1998 den Gottesdienst bei der Vollversammlung in Harare geleitet.

Per Harling ist Komponist und Pastor in Schweden, und Mitglied der Arbeitsgruppe „United Methodist Global Praise“. Ich bin ihm ewig dankbar für sein Lied „Du är helig“ [Du bist heilig] mit seinem Samba Rhythmus.

¹⁴ C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., S. 242.

Mary Oyer hat viele Jahre am mennonitischen Goshen College im US Staat Indiana unterrichtet und selbst Musik und Gemeindegesang in vielen Teilen der Welt studiert. Sie hat viele Gottesdienstversammlungen bloß mit ihrer Stimme und ihrer autoritären und doch ermutigenden Gegenwart geleitet

John Bell, Graham Maule und Alison Adam haben den Traum und das Werk der Iona Kommunität und der Glasgower Arbeitsgruppe Wild Goose um die ganze Welt getragen.

Auch Michael Hawn reist viel wie die Wild Goose Group als Singe- und Werkstättenleiter. Eine seiner Methoden ist, weltweiten Gesang und westliches strophisches Kirchenlied in Liturgien zu verbinden, sodass jedes seine eigene Gabe beitragen und seine Wirksamkeit ausüben kann.

Jorge Lockward und sein Vorgänger S.T. Kimbrough des United Methodist General Board of Global Ministries hat Musik der weltweiten Kirche durch ihr „Global Praise“ Programm in das Leben von Ortsgemeinden eingeführt.

John Thornburg, Kirchenlieddichter und Vorsänger aus Dallas, Texas, hat kürzlich ein gemeinsames Projekt mit Christen in Kamerun fertiggestellt, wobei er mit einem lokalen Redaktionsausschuss ein französisch-sprachiges Gesangsbuch für methodistische Gemeinden in Kamerun herausbrachte.

Die Geistesgaben des weltweiten Gesangs

In Nordamerika, wo Musik in erster Linie ein Produkt oder eine Darbietung von Berufsmusikern und wo Gruppengesang außerhalb der Kirchengemeinde selten ist – und von vielen Einflüssen der Kirche selbst untergraben wird – bringen diese Lieder der weltweiten Kirche viele Gaben mit. Ich beschränke mich auf vier, die ich im Besonderen gemerkt habe.

Gastfreundlichkeit

Das Singen weltweiter Lieder hat nordamerikanischen Gemeinden eine Möglichkeit geboten, dem Fremden Gastfreundschaft zu erweisen. Eine Abordnung der koreanischen Kirchen in Japan kam einmal unerwartet in einen Gottesdienst der Beaches Presbyterian Church in Toronto, wo ich Musikleiter war. Etwa 15 Jahre lang hatten wir weltweite Musik als regelmäßigen teil unseres Gottesdienstes zusammen mit traditionellen strophischen Kirchenliedern verwendet. Ein Lied war eine Paraphrase von Römer 8 mit der traditionellen koreanischen Melodie ARI-RANG. Als die Besucher von ihrem kanadischen Gastgeber angekündigt wurden, schlug mein Kollege Don Anderson leise vor, dass wir zu Ehren unserer Gäste „Abba, Abba, hear us“ singen sollten. Die Zeichen von Überraschung und Freude in ihren Gesichtern sagte uns, dass wir das Richtige mit unserer Liturgie gemacht

hatten. In dieser Gemeinde hatten wir uns entschieden, nicht nur die Lieder unseres eigenen kulturellen Erbes zu singen, und das nicht nur – in John Thornburgs Worten – „den Nachbarn in der Kirchenbank zuliebe“ („*for the person seated next to us*“)¹⁵, sondern auch für diejenigen, die noch nicht in der Kirchenbank saßen. Obwohl keine koreanischen Kanadier regelmäßig zu unseren Gottesdiensten kamen, sangen wir doch im Hinblick auf den Tag, wenn das der Fall sein würde.

Demut (*Humility*)

Manchmal allerdings kann Gastfreundlichkeit die Sünde der Arroganz verdecken, wenn diejenigen, welche die Fremden das Singen ihrer Lieder aus einer Haltung kultureller Überheblichkeit tun, als wollten sie sagen: „Das ist zwar euer Lied, aber so wird es gesungen, wo ich herkomme.“ Das Singen weltweiter Lieder kann und muss ein Vorgang des Lernens von Demut sein. In *Gather into One* zitiert Michael Hawn Mary Oyers Definition von *humility*: Es ist „*the ability to fail ... (or) choosing the vulnerable position*“ [die Fähigkeit, scheitern zu können ... (oder) die schwächere Stellung einzunehmen].¹⁶

Auf unseren eigenen Klang verzichten; den Reichtum und die Macht unserer eigenen kulturellen Traditionen aufgeben; nicht nur jemandes anderen Lied zu erlernen, sondern es so zu lernen wie sie; ein Lied in jemandes anderen Ausdrucksweise zu singen und sich nicht erlauben, es nach unseren kulturellen Normen zu korrigieren; und gewillt sein, in diesem Bestreben erfolglos zu sein – das ist der Kampf und die Gabe dessen, wenn wir die Lieder des Fremden in unserem eigenen Land singen.

Spiel (*Play*)

Die Eigenschaften von Ernsthaftigkeit, Feierlichkeit, stille Betrachtung, Ordnung und Ruhe werden im protestantischen Gottesdienst hoch geschätzt und sogar für unerlässlich gehalten. Dieses Ideal schließt allerdings Zorn, Klage, Protest und Freude aus sofern diese nicht diskret und ordentlich ausgedrückt werden. John Bell schreibt dazu: „Darin liegt eine große Wahrheit, dass, wenn wir nicht schreien dürfen ‘How long?’, wir niemals fähig sein könnten, ‘Halleluja’ zu rufen“ („*This is a great truth: if we are not enabled to cry, ‘How long?’ we may never be able to shout ‘Hallelujah.’*“)¹⁷ Dieses Ideal von Ruhe und Stille neigt auch

¹⁵ John THORNBURG, Vorwort zum: *The One Who Taught Beside the Sea: Hymn, Anthem, and Worship Response Texts*, Colfax/North Carolina (Wayne Leupold Editions) 2003, p. viii.

¹⁶ C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., S. 264.

¹⁷ John L. BELL, *The Singing Thing: A Case for Congregational Song*, Chicago (IL: GIA Publications) 2000, p. 28.

dazu, Kinder abzuschrecken, indem es eine der fundamentalen kindlichen Ausdrucksweisen rügt: das Spielen. Man braucht fast nicht hinzufügen, dass auch Erwachsene alles Spielerische zurücklassen, wenn sie zur Kirche gehen.

Pablo Saso leitet die Menschen in vielen seiner Lieder in einen Geist des Spiels. Ein Teil dieser Ausgelassenheit (*playfulness*), dieses „*lúdico*“ Geistes, zeigt, wie sich ein Lied von einer Vorführung zur nächsten verändern kann, und wie anders es sein kann, als die Noten auf der gedruckten Seite. Sein „*Gloria*“¹⁸ verwendet die Form eines Volkstanzes, was den Bericht der Evangelien untersteicht, dass die Botschaft der Engel zu den Armen kam, zu Außenseitern, und nicht zu den Machthabern und der kulturellen Elite. Das Geschenk dieses spielerischen Liedes an die christliche Kirche ist nicht frivol. Es verlangt von mir die Antwort auf die Frage: „Wenn ich diesen Hirten begegnete, wie würde ich sie behandeln? Würde ich sie um ihrer billigen Arbeit wegen ausbeuten, oder ihnen eine Wohnstätte in meiner Nachbarschaft verweigern?“

Fiesta

Pablo Saso sagte weiter, dass „Menschen, die nicht die Kraft haben zum Feiern, auch keine Kraft haben, sich zu befreien“ („*People who have no strength to celebrate, have no strength to liberate themselves*“).¹⁹ Ein Stück des Geistes, den Pablo Sosa in sein „*Gloria*“ gehaucht hat, findet sich auch in dem lateinamerikanischen Geist der Fiesta, jenen Anlässen, wenn eine Kommunität sich zum Feiern sammelt, selbst mitten unter Schmerzen und Kampf. Dieser Geist der Fiesta drückt sich auch in einem Satz des „*Sanctus*“ von Guillermo Cuéllar aus,²⁰ das von Bischof Oscar Roméro in Auftrag gegeben worden war. Nachdem er die Militärmacht konfrontiert hatte, wurde Bischof Roméro erschossen, während er eine Messe zelebrierte. Der Text interpretiert und erweitert den traditionellen Text des Gloria:

“*Que acompaña nuestro pueblo, que vive en nuestras luchas.*”
[O Gott, du gehst deinem Volk zur Seite, du lebst in ihrem Kampf.]

Wie Marias Magnificat, so spricht dieses „*Santo*“ die gefährliche Sprache der Befreiung, die einen Gott feiert, der die Mächtigen von ihren Thronen stürzt. Es

¹⁸ Words: Traditional liturgical text. Music: Pablo Sosa, in: *Many and Great*, Glasgow (Iona Community/Wild Goose Publications) 1990, p. 10.

¹⁹ Pablo SOSA, in: Vernon WICKER (ed.), *Spanish American Hymnody: A Global Perspective. Hymnology Annual*, Berrien Springs (MI: Vande Vere Publishing) ³1993, p. 68. Quoted in: C. Michael HAWN, *Gather into One*, op. cit., S. 49.

²⁰ *La Misa Popular Salvadoreña*, Words: Guillermo CUÉLLAR, Music: Guillermo CUÉLLAR (El Salvador). Spanish words and tune ©1988, Chicago (GIA Publications, Inc.).

ist Tanzmusik, ein Lied für ein Festmahl: und so soll es auch sein. So feiern wir in freudiger Erwartung die himmlische Fiesta.

Pfingsten

*O Gott, gib uns Macht,
Gefängnisse niederzureißen.
O Gott, gib uns Macht,
denn wir brauchen sie.²¹*

In der Apostelgeschichte des Lukas²² kommen Menschen in Jerusalem zusammen mit ihren Speisen, ihren Liedern, der Klangfarbe ihrer eigenen Sprachen, ihrer Art sich zu kleiden und sich beim Tanzen zu bewegen. Sie haben sich versammelt wie im vergangenen Jahr und wie sie es eh und je getan hatten, aber diesmal geschieht etwas Unvorhergesehenes. Sie hören und verstehen einander, ein jedes in seiner eigenen Sprache. Ich stelle sie mir vor, nicht, wie sie sprachen, sondern wie sie tanzten, trommelten und sangen, als der Geist Alte und Junge erfüllte, Männer und Frauen – die ganze erschlossene Welt, die alle von Gottes großen Werken Zeugnis geben. So war der Gottesdienst, als die Kirche geboren wurde.

Des Fremden Lied in unserem eigenen Land zu singen mag nicht Anlass für ein erstaunliches Wunder oder eine plötzliche Verwandlung sein, jede Verwandlung braucht Zeit, Demut und die Bereitschaft, zu scheitern. Wunder überlasse ich Gott. Aber ich habe gesehen, wie die Geistesgaben durch die Lieder der weltweiten Kirche in Ortsgemeinden am Werk waren, die sie aufnahmen mit Herzen zu verstehen und Ohren zu hören.

Übersetzung: *Hedwig T. Durnbaugh*

Pieśni obcego pochodzenia śpiewane we własnym kraju

Streszczenie

Śpiew podczas zgromadzenia wierzących jest wieloaspektowy, stając się ćwiczeniem duchowym (religijnym), sposobem przekazywania następnym pokoleniom wartości zawartych we własnej tradycji, budowaniem wspólnoty oraz skutecznym środkiem wskazującym właściwą drogę do kształtowania przyszłości. Poetycko oddają to słowa opublikowane przez Andersa Nyberga w śpiewniku *Freedom is coming*, Glasgow 1990, s. 19:

²¹ Anders NYBERG, *Freedom is Coming*, op. cit., S. 19.

²² Apg 2,1-17.

*O, Boże, daj nam siłę,
byśmy mogli burzyć więzienia.
O, Boże, daj nam siłę,
byśmy mogli umacniać ludzi.*

W wydawanych zbiorach pieśni religijnych często znajdują się takie śpiewy, które mają zasięg globalny. Argentyński kompozytor Pablo Sosa pyta wprost: „Jeżeli nasza muzyka jest globalna, to co jest n a s z ą muzyką?” Jeżeli śpiewamy pieśni powstałe w innych kontekstach społecznych i wynikające z innych doświadczeń życiowych, to są to pieśni obce dla nas samych. Co jest pieśnią ludzi nam obcych? Kto jest dla nas obcym i dlaczego?

Odpowiedzi na te pytania poszukuje Andrew Donaldson. Autor zwraca uwagę na to, że pieśń obcych śpiewana we własnym kraju zawiera w sobie często daleko idącą odmienność. Składają się na nią: swoisty idiom kulturowy, własne wzorce poetyckie i brzmieniowe w warstwie muzycznej, odmienne struktury rytmiczne oraz indywidualna wyrazowość, która niejednokrotnie ma niewiele wspólnego z błogością (blessedness) i niebiańską radością (joy divine) naszych śpiewów religijnych. Analizując repertuar zawarty w niektórych śpiewnikach opublikowanych w obszarze języka angielskiego w ciągu minionych 30 lat, A. Donaldson zwraca uwagę na ilość i rodzaj śpiewów pochodzących z innych kręgów kulturowych. Autor przedstawia repertuar zawarty w następujących śpiewnikach: *Book of Praise* (1972), *Hymnbook* (1982), *Freedom is coming* (1990), *Hymnal: A Worship Book* (1992). A. Donaldsona interesuje liturgia sprawowana z wykorzystaniem pieśni religijnych „obcego pochodzenia” oraz kursy muzyczne wprowadzające uczestników w świat „obcych śpiewów” wywodzących się z innych kultur. Wykształceni animatorzy muzyczni i śpiewacy (enliveners) przyczyniają się do ożywienia i upowszechniania tego rodzaju repertuaru.

Do znanych osobowości twórczych, których pieśni zyskały znaczną popularność, należą m.in. I-to Loh (Taiwan), Pablo Sosa (Argentyna), Patrick Matsikenyiri (Afryka: Mutare) czy Simeo Monteiro oraz Per Harling w Europie. Wykonywanie pieśni obcego pochodzenia ma również wpływ na śpiewających, przyczyniając się w nich do wzrostu gościnności, pokory, radości podczas świętowania i otwartości na działanie Bożego Ducha.

P.T.

Zensur und Selbstzensur im Kirchenlied

In den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, als Ungarn unter politisch schwerem Druck stand, war die Situation der traditionellen Kirchen sehr schwierig. Da der Staat von vorn herein in den Kirchen als Organisation sowie im Einzelnen einen Gegner sah, unterstellte er die Tätigkeit der Kirchen seiner Kontrolle. Zwar waren die Gewissens- und Religionsfreiheit gesetzlich garantiert, doch wurden die mit dem Staat nicht zusammenarbeitenden oder nicht übereinstimmenden, nicht loyalen Kirchenleiter mittels an den Haaren herbeigezogener, meist wirtschaftlich begründeter Anklagen zu Gefängnisstrafen verurteilt. Mönchsorden wurden aufgelöst. Der Friedensversammlung ostentativ fernbleibende Theologen wurden zum Abbruch ihres Studiums gezwungen.¹ Zur Widersprüchlichkeit der Situation gehört, dass viele von den so „freigewordenen“ Priestern, Pfarrern und Ordensmitgliedern weltliche Stellungen annahmen, in denen sie außerordentlich wertvolle literarische, historische, musikalische oder ethnografische Tätigkeiten ausübten, die letztlich mit der einstigen Existenz in der Kirche in Zusammenhang stand. Einige Jahrzehnte lang konnte auch die IAH solche der Kirche verpflichteten Menschen zu ihren Mitgliedern zählen.²

Der stärkste Druck lastete natürlich auf der zahlenmäßig sehr großen katholischen Kirche. An die Spitze der kirchlichen Hierarchie wurden Leute berufen, die willig waren, die vom Staat diktierten Lösungen auf friedlichem Wege zu verwirklichen und durchführen zu lassen. Deshalb wurde dann, als es in den 1970er Jahren zur Redaktion des neuen katholischen Gesangbuches kam, diesem relativ ungefährlich erscheinenden Bereich von oben, von seiten des Staates also, keine große Aufmerksamkeit gewidmet. In der Redaktionskommission des Gesangbuches sah man die Schwierigkeit vor allem in der Lösung der Spannungen zwischen den die verschiedenen Traditionen und Geschmacksrichtungen vertretenden Gruppen. Das neue katholische Gesangbuch, die geistliche Volks-

¹ Über die Kirchenpolitik des ungarischen Parteistaates siehe Szilvia KÖBEL, *Osza meg és uralkodji: A pártállam és az egyházak* [Divide et impera: Der Parteistaat und die Kirchen], Budapest 2005.

² U. a. Béla Holl und Tibor Schulek.

gesangsammlung *Éneklő Egyház* (Singende Kirche) mit liturgischen Gesängen und Gebeten, erschien 1986. Das Material des früheren Gesangbuches *Szent vagy, Uram* (Heilig bist Du, Gott), das ein halbes Jahrhundert lang mehrere Ausgaben erlebte, wurde mit bekannten Varianten aus Volksmusiksammlungen erweitert und mit liturgischen Erklärungen versehen. Derzeit sind beide in Gebrauch: Die der Liturgie Verpflichteten verwenden das neue, diejenigen, die den Gemeindegesang für wichtiger halten, bleiben bei dem früheren.

Bei der Redaktion des reformierten Gesangbuches spielte die politische Lage in Ungarn nach dem Zweiten Weltkrieg fast überhaupt keine Rolle, da ein großer Teil der Redaktion schon während des Weltkrieges vor sich gegangen war. Die Probeausgabe des von Kálmán Csomasz Tóth redigierten reformierten Gesangbuches erschien 1948 und sein unveränderter Nachdruck für den Gebrauch in der Gemeinde 1950. Dieses Gesangbuch wollte in erster Linie in Ordnung bringen, was seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf Einfluss unterschiedlicher Ideenströmungen zum Abweichen von der „ersten Liebe“ geführt und sich auch im Gemeindegesang gezeigt hatte. Den Tiefpunkt des reformierten Gesangbuches stellte das 1837 in Siebenbürgen herausgegebene Gesangbuch dar, das vollkommen und nachdrücklich den Weg des Rationalismus betrat.³ Auch wenn das nach dem Ersten Weltkrieg (1921) herausgegebene Gesangbuch ein höheres Niveau vertrat, bedeutete erst das in der Mitte des 20. Jahrhunderts erschienene oben erwähnte Gesangbuch einen echten Durchbruch, das sich folgende Ziele gesetzt hatte: gemeinsame Betonung des typisch reformierten und ungarischen Charakters des Gemeindegesangs und der christlichen Universalität sowie Wiederherstellung der Schriftgemäßheit und des formalen Niveaus (vgl. das Vorwort 1948). Für das Material des Gesangbuches berücksichtigte man die vorreformatorische Hymnendichtung, das Erbe der lutherischen Liedreform und die ungarische reformatorische Liedtradition. Man gab die Genfer Psalmen in ihrer originalen rhythmischen Gestalt wieder⁴ und bezog ausländische Lieder evangelikaler Gemeinden mit ein. Absicht war, die eigene Arbeit mit der ähnlichen Tätigkeit der anderen Konfessionen in Ungarn, vor allem der evangelisch-lutherischen Kirche, zu harmonisieren. Trotz seiner Überholtheit ist es in der reformierten Kirche bis heute nicht gelungen, ein Gesangbuch ähnlicher Bedeutung zu redigieren. Das zum III. Weltkongress Reformierter Ungarn (1996) herausgegebene Ungarische Reformierte Gesangbuch enthält auch Gebete und eine liturgische Zusammenstellung, aber sein Liedermaterial bleibt weit hinter dem ein halbes Jahrhundert früher Erschienenen zurück, und deshalb wurde es auch nicht offiziell und verpflichtend in Ungarn in Gebrauch genommen.

³ Der Rationalismus in den ungarischen Kirchen ist viel kritischer zu bewerten als in vielen anderen Ländern.

⁴ Das Reformierte Gesangbuch enthält alle 150 Genfer Psalmen.

Innerkirchliche politische Bestrebungen gab es vor allem bei der Redaktion des evangelisch-lutherischen Gesangbuches, da die Leitung der kleinen Kirche viel mehr mit der Redaktionskommission in Kontakt kam und deren Arbeit kontrollierte, als es bei der unabhängigeren katholischen Redaktion der Fall war. Deswegen und wegen des persönlichen Bezuges steht in diesem Vortrag das evangelische Gesangbuch im Zentrum der Untersuchung. Ich muss eingestehen, dass mich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, der Zeit der Redaktion des Gesangbuches, dessen Angelegenheit noch nicht sonderlich interessierte. Als Mitarbeiterin des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften beschäftigte ich mich tagtäglich mit der Gregorianik und systematisierte die mehr als siebzigtausend Volksmelodien aus einem halben Hundert Nationen des europäischen Melodienkatalogs. Darauf angesprochen, schlug ich zwar auch selbst zur Aufnahme in das evangelische Gesangbuch geeignete Lieder vor, doch kam ich nicht in engeren Kontakt mit der Redaktion. Ich sah auch die für das neue Gesangbuch vorgeschlagenen neuen Lieder, die gelegentlich in der Wochenzeitung *Evangélikus Élet* (Evangelisches Leben) erschienen, doch wirklich aufmerksam wurde ich, als folgendes Lied in der Zeitung stand:

Kínok árnyékaiból (Aus den Schatten der Qualen)

Sein Dichter, Sándor Weöres war ein Staatspreisträger, der die ungarische Sprache virtuos beherrschte; die Melodie von Imre Sulyok ist eher eine Komposition als ein Gemeindelied. Ich kann mir bis heute nicht vorstellen, dass dieses Lied als Gemeindelied genutzt wird. (Auf das Lied komme ich später noch zurück).

432 - Kínok árnyékaiból

Sulyok Imre sz. 1912

Kí-nok ár-nyé-ka-i-ból, Kí-nok ár-nyé-
ka-i-ból Szó-lok hoz-zád, Is-te-nem.
Kín mar, sújt, te-met. Jó-zan e-sze-met
Vak veszélyben, láncosmélyben Ne hagyd el-ve-szí-te-nem!

Weöres Sándor 1913-1989.

In einer Sitzung der Musiksektion des Ungarischen Protestantischen Bildungsvereins 1990 hielt der Redakteur des evangelischen Gesangbuches einen Vortrag mit dem Titel *Redaktionsprinzipien des evangelischen Gesangbuches und seine Probleme*. Bereits damals begann in mir der Gedanke zu reifen, dass das meiner Meinung nach im Inhalt uneinheitliche und in seiner Konzeption grundsätzlich in Frage zu stellende Gesangbuch einer Verbesserung und Umgestaltung bedürfte. Deshalb begann ich 1993 eine Serie in der Fachzeitschrift *Lelkipásztor* (Seelsorger)⁵, um zehn Jahre nach dem Erscheinen des Gesangbuches klarzustellen, was alles in einer folgenden Ausgabe notwendigerweise verändert werden müsse. Meine Artikel fanden gemischte Aufnahme: mancher freute sich über die bloße Tatsache, dass die hymnologische Arbeit fortgesetzt würde, mancher sah die Möglichkeit, das evangelische Gesangbuch zu erneuern, wogegen die Redaktion das Prestige des Gesangbuches gefährdet sah. Seither wurde offensichtlich – wie ich meine, nicht nur mir, sondern auch anderen –, dass die überstürzte und erzwungene Herausgabe des Gesangbuches damals eine Prestigefrage war: Es sollte für die Teilnehmer der Vollversammlung des Lutherischen Weltbundes 1984 in Budapest die Existenzberechtigung der ungarischen „dienenden Kirche“, besser gesagt, der diakonischen Theologie, dokumentieren.⁶ Diese Konzeption legte fest, dass das Gesangbuch nicht in erster Linie gemeindlichen, sondern propagandistischen Zwecken diene. Es konnte auch keine echte Redaktionskommission zustande kommen, weil die nach dem Weltkrieg territorial und zahlenmäßig geschrumpfte evangelische Kirche in Ungarn keine dazu befähigte Gruppe zusammenstellen konnte. Es gab wenig Fachleute, die in der Hymnologie und in der Liturgie zugleich bewandert waren. Erschwert wurde die Lage dadurch, dass ein großer Teil der Lieder aus anderen Sprachen, vor allem aus dem Deutschen über-

⁵ Ilona FERENCZI, *Evangélikus Énekeskönyv 2002* [Evangelisches Gesangbuch 2002], I–VIII, in: *Lelkipásztor* 1993/1, S. 28–29; 1993/2, S. 68–69; 1993/3, S. 110–111; 1993/4, S. 151–152; 1993/5, S. 186–187; 1993/6, S. 233–234; 1993/10, S. 360–361; 1994/9, S. 329–331; ferner siehe Ilona FERENCZI, *Hogyan tovább? Még mindig az evangélikus énekeskönyv jövőjéről* [Wie soll es weitergehen? – Noch immer über die Zukunft des Gesangbuches], in: *Lelkipásztor* 2001/3, S. 102–108.

⁶ Diakonische Theologie ist ja nicht dasselbe wie Theologie des Dienstes. Sie ist vielmehr ein verfehlter Versuch, der Kirche in einem atheistisch-„sozialistischen“ [= totalitären] Regime das Überleben zu sichern, indem diese Theologie als ihre zentrale Aussage behauptet, dass Jesus gekommen sei, um dem Wohl des Menschen zu dienen. Der sozialistische Staat „dient“ ebenfalls dem Wohl der Menschen. Seine Parole war, der Mensch sei der allerwichtigste Wert. So kann die Kirche auch mit einem atheistischen Staat in Partnerschaft zusammenarbeiten. Deshalb soll die Kirche den Staat und seine Ziele unterstützen. Unser Bischof wollte mit dieser theologischen Konzeption einen Weg für die Kirche im Sozialismus einschlagen und hoffte, so werde die Kirche als loyal gegen den Staat betrachtet und mehr Freiheiten bekommen. In diesem Sinne war die diakonische Theologie eine kontextuelle Theologie und hat das Evangelium tendenziös einseitig verfälscht. Darüber ausführlicher siehe András KORÁNYI, *Diakonische Theologie: Weg oder Irrweg zwischen Staat und Kirche in der Kirchengeschichte Ungarns?* in: *Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte* 74 (2005), S. 23–27.

setzt werden mussten. Außerdem konnte die Kirchenleitung – und wollte zuweilen auch nicht – alle beschäftigen, die etwas vom Thema verstanden. So durfte z. B. ein uns allen vom *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* bekannter evangelischer Pfarrer (Der schon erwähnte Tibor Schulek), der sich jahrzehntelang intensiv mit der evangelischen Liturgie in Ungarn und den Liedertexten beschäftigt hatte, nicht an den Vorbereitungsarbeiten teilnehmen, weil er in einem Pfarrerkonvent gegen den vom Staat gesetzlich befürwortete Abtreibung aufgetreten war, deswegen für die Kirchenleitung untragbar geworden war, und sogar aus seiner Pfarrstelle entlassen wurde. Solche und ähnliche Fälle mahnten die Redakteure zur Vorsicht: sie zogen sich in eine Verteidigungsstellung zurück und suchten Lösungen, aus der sie die Konflikte glaubten vermeiden zu können. Zugleich wollten sie beweisen, dass die Kirche mit dem Staat zusammenarbeite. Das heißt, sie übten von vorn herein Selbstzensur, so dass Zensur fast schon überflüssig wurde.⁷

Das evangelische Gesangbuch erschien 1982, die wirkliche Arbeit hatte dem Vorwort gemäß 1976 begonnen. Unter Berücksichtigung des Gewichtes und des Inhalts der Arbeit ist es selbst einer über Traditionen verfügenden Gruppe unmöglich, in so kurzer Zeit ein Gesangbuch zusammenzustellen, geschweige denn einer Kommission in schwieriger Lage. Wenn ich mich richtig erinnere, war zur Zeit der IAH-Tagung in Prag 1989 der Vorentwurf des deutschen Gesangbuches bereits fertig, und doch erschien die endgültige Version erst nach einigen Jahren. Ganz zu schweigen davon, dass Anfang der 1980er Jahre auch die Drucklegung mehr Zeit in Anspruch nahm, womit sich die Redaktionszeit noch weiter verkürzen würde.

Mit der Redaktion des Gesangbuches wurde also keineswegs unter idealen Bedingungen begonnen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts befand sich die Redaktion des ungarischsprachigen evangelischen Gesangbuches in Ungarn in jedweder Hinsicht in einer schwierigen Situation. Und bei einem historischen Rückblick darf auch nicht vergessen werden, dass die Sache des ungarischsprachigen Gemeindegesangbuches sehr langsam vorankam. Zwar waren im 16. Jahrhundert drei Gesangbücher mit Noten erschienen, doch gab man in den folgenden drei Jahrhunderten die ungarischsprachigen evangelischen Gesangbücher ohne Melodien heraus.⁸ Selbst noch 1911 ließ man die Melodien im sog. Transdanubischen Gesangbuch weg, dessen erst nach dem Zweiten Weltkrieg erschienener und viele wertvolle historische Lieder enthaltender Anhang die Liedtexte zusammen mit ihren Melodien brachte (1955). Somit konnten sich die Redakteure des

⁷ Diese Art vorzubeugen bespreche ich später ausführlich.

⁸ Den historischen Überblick über die ungarischen Gesangbücher siehe Sándor CZEGLÉDY, *Zur Geschichte der evangelischen Kantionalbücher in Ungarn*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), S. 159-163; Tibor SCHULEK, *Kurzer Abriss der Geschichte des ungarischen Kirchengesangbuchs und des Standes hymnologischer Forschung in Ungarn*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 13 (1968), S. 130-140.

jetzigen Gesangbuches musikalisch in erster Linie auf die ungarischen Choralbücher, die deutsch- und slowakischsprachigen Gesangbücher und manchmal auf die vielschichtigen Traditionen stützen. Das erste bekannte ungarische Gesangbuch, das István Gálszécsi in Krakau (1536) herausgab, enthielt sehr primitive sprachliche und dichterische Formen, in denen die ursprünglichen deutschen Vorbilder fast nirgendwo zur Geltung kommen. Bei der Übersetzung hatte man die einfache und etwas primitive Lösung verwendet, mittels Zusammenziehung der Töne oder Auflösung der Melismen den gegebenen Zeilenrahmen zu verkürzen bzw. zu erweitern, wodurch unterschiedlich lange Zeilen entstanden. Die Gedichte und Übersetzungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind schon um vieles reifer, und zwar sprachlich, literarisch und inhaltlich gleicherweise, und daneben auch viel gedrängter als die Gedichte der späteren Jahrhunderte. Auch deshalb war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Revisionsprozess erforderlich, der, wie ich meine, bis heute nicht abgeschlossen ist. Trotzdem wäre es schade, das 1982 erschienene Gesangbuch zu übergehen, wie man es z. B. in der Erweckungszeit mit dem amtlichen Gesangbuch getan hatte. Viel eher sollte man jene Lieder verwenden, die gegenüber den vorigen unser Gemeindeleben bereichert haben.

Die Textinhalte der Lieder

Die Textprobleme der Lieder erscheinen auf ideologischer Ebene in zwei Bereichen. Der eine ist das Hervortreten der diakonischen Theologie in den neu vertexteten oder übersetzten Liedern, selbstverständlich mit Betonung der Menschenliebe, der Nächstenliebe. Der andere ist die Verdrängung der Sündhaftigkeit des Menschen in den auch die Frage der Sünde behandelnden Liedern, die Reduzierung der Rolle der Sünde auf ein Minimum. Im zweiten und dritten Gemeindelied des evangelischen Gesangbuches (Nr. 41 u. 42), den Paraphrasen eines der uralten Gesänge der Christenheit, des *Te Deum*, erscheint der vom Originaltext abweichende Gedanke.

Das eine von Gál Huszár 1574 herausgegebene Lied, das sogenannte *Te Deum laudamus summa* (Nr. 41)⁹, gliedert sich sonderbarerweise in Strophen in fünf kurzen Zeilen. Das einfache ungarische Lied enthielt ursprünglich neun Strophen. Als man es in das 1950 erschienene Reformierte Gesangbuch erneut aufnahm (Nr. 242), wurde Strophe 4 mit dem Lobpreis der Apostel, Propheten und Märtyrer weggelassen, ebenso die Strophe, die Jesus Christus als ewigen König der Herrlichkeit, den einen Sohn Gottes des Vaters verherrlicht. Die Sprache des 16. Jahrhunderts hatte man im 20. Jahrhundert aufgefrischt, das evangelische Ge-

⁹ *Téged, Úristen* (Dich, Herr Gott), vgl. Gál HUSZÁR, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjátí 1574* [Lobgesänge und Gebete für die christliche Gemeinde, Komjátí 1574], mit einer Studie von Gabriella HUBERT, *Bibliotheca Hungarica Antiqua 13*, Budapest 1986, Bd. II, S. XXII.

sangbuch folgt dem reformierten mit Ausnahme einiger kleiner und einer größeren Abweichung. Die größere Veränderung betrifft die kurze 4. und 5. Zeile von Strophe 3; Reformiertes Gesangbuch: *Szent, szent, szent Isten, te seregeknék vagy Ura Istene! Teljes a menny s föld nagy dicsőségeddel* (Heilig, heilig, heilig bist du, Gott, Herrscher himmlischer Heerscharen. Voll sind Himmel und Erde deiner großen Herrlichkeit). Evangelisches Gesangbuch: *Menny és föld szolgái nagy dicsőségedre* (Heilig, heilig, heilig bist du, Gott, Herrscher himmlischer Heerscharen. Himmel und Erde dienen deiner großen Herrlichkeit).

Bei der Umgestaltung achtete man außer der Einfügung des Wortes „dienen“ mit Sicherheit auch darauf, den Vers zu reimen. Dabei war der Dichter des 16. Jahrhunderts nicht unbedingt um reimende Zeilenenden bemüht gewesen, wie auch das *Te Deum* ursprünglich kein Reimvers gewesen war, sondern Versprosa, die den Psalmen entsprechend in zwei Halbzeilen geteilt rezitiert wurde. Die deutsche Variante dieser uralten Form erschien 1955, im Teil des Anhangs des schon erwähnten Transdanubischen Gesangbuches (Nr. 712). Im Vorwort dieses Gesangbuches beruft man sich gerade dort auf dieses Lied, wo die Notwendigkeit der geplanten liturgischen Reform aufgeworfen wird (S. 9). Ins Gesangbuch von 1982 wurde die rezitierende Form nicht aufgenommen, aber das würden wir unter den heutigen beschränkten Voraussetzungen wohl auch nicht anstreben. Sollte es doch dazu kommen, würden wir es eher in der besonderen ungarischen Variante verbreiten, die den Schlussteil in eine höhere Tonlage erhebt und eine Quarte höher transponiert (auch schon in Gál Huszárs gedrucktem Gesangbuch von 1574 und in vielen hss. Gradualen).¹⁰

Die andere *Te Deum*-Paraphrase entstand nach dem Lied *Großer Gott, wir loben dich*, in dem Ignaz Franz in 11 Versen das alte Lied zusammengefasst hat. In unserm Gesangbuch gibt die ungarische Übersetzung die ersten beiden Strophen treu wieder, die beiden letzten haben jedoch unter Veränderungen gelitten. Zwar können wir unsere Strophe 3 mit keiner der deutschen völlig identifizieren, am nächsten kommt sie jedoch der 10. Strophe:

Deutsches Evang. Gesangbuch
Nr. 331, Strophe 10

*Alle Tage wollen wir
dich und deinen Namen preisen
und zu allen Zeiten dir
Ehre, Lob und Dank erweisen.
Rett aus Sünden, rett aus Tod,
sei uns gnädig, Herre Gott!*

Ungarisches Evang. Gesangbuch
Nr. 42, Strophe 3

*Dich segnen wir, Gott.
Dich preist unser Dienst.
Dein sei unser Leben!
Danken soll dir jeder Tag!
Schütze uns vor Sünd und Übel!
Segne und bewahre dein Volk!*

¹⁰ Der Schlussteil *Alle Tage* (...).

Wenn es künftig irgendwann zur Redaktion eines neuen evangelischen Gesangbuches kommt, müssen aus dem Lied der deutschsprachigen allgemeinen Praxis mehr Strophen in das Gesangbuch aufgenommen werden, mit genauerer Übersetzung und unter Weglassung der Wendung „unser Dienst“.

Im Zusammenhang mit der Beschneidung der Liedertexte gab die Redaktion zu,¹¹ dass die Kürzung der Lieder stärker als notwendig ausfiel. In ihrer Erklärung begründet sie die notwendige Verkürzung der Liedtexte und deren *gute* Verwirklichung damit, dass man auf die kürzeren Lieder besser achten könne und die ausgelassenen Verse nicht fehlen. – Ich meine aber, dass unsere Pfarrer schon bisher von der Möglichkeit zu kürzen Gebrauch machten, wenn dies nötig erschien. Sie *konnten* aus den Strophen der vollständig gebliebenen oder doch vollständiger erhaltenen Lieder besser für einen bestimmten Zuschnitt auswählen. Außerdem darf nicht vergessen werden, dass in mehreren Gemeinden die Lieder in der täglichen Frömmigkeitspraxis auch als Gebete verwendet werden. – Und hier muss wiederholt werden: Der Textbeschneidung im jetzigen Gesangbuch sind viele Bußverse zum Opfer gefallen. Das kann kein Zufall sein. Das muss dann geändert werden.

Der Text der Lieder darf nicht nur in eindeutigen Fällen, aus inhaltlichen Gründen nicht gekürzt werden, wie z. B. im Falle des Liedes über die Zehn Gebote oder das Vaterunser. Wenn man mit den Strophen eines Liedes frei schalten und walten kann, ergibt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, sich mit ihm zu beschäftigen, es zu veröffentlichen, wenn es keinen einheitlichen Gedankengang hat, der kein äußeres Eingreifen gestattet. – Bei den Textkürzungen geht die Redaktion nicht auf das folgende Problem ein, das aber hier von neuem erwähnt werden muss, weil die inhaltlichen Fragen zuweilen im Gewand der Form auftreten. Wenn die erste Strophe das Wesen eines Liedes enthält und der Autor sie am Ende des Liedes wiederholt oder ähnlich noch einmal bringt, darf sie dort keinesfalls weggelassen werden. Das geschah in unserem Gesangbuch mit Dietrich Bonhoeffers Gedicht, dessen bei der Wiederkehr leicht veränderter Rahmenvers am Liedende fortgeblieben ist (*Von guten Mächten treu und still umgeben*, Nr. 355), und ebenso bei der Genfer Version von Psalm 8 (Nr. 44), in dem der ursprünglich 9 Verse umfassende Psalm auf 5 Verse geschrumpft ist. Und im das Gesangbuch eröffnenden liturgischen Teil wurden die zum Rezitieren vorgeschlagenen Psalmtexte auf ebenso unverständliche Weise verstümmelt aufgenommen.

Die von mir als schlecht beurteilten Textveränderungen erklärt die Redaktion teilweise damit, dass sie selbst diese geerbt habe. Meiner Ansicht nach kann man sich bei der Redaktion eines Gesangbuches nicht darauf berufen. Auf diese Weise wurde auch die Übersetzung des *Vaterunsers* „geerbt“. Die Redaktion

¹¹ Für die Antwort auf meine Serie siehe GáboTRAJTNER, *Énekeskönyvünk jövője* [Zukunft unseres Gesangbuches], Lelkipásztor 1994/11, S. 407-409; 1994/12, S. 448-449.

ging wie auch bei diesem Lied, im Allgemeinen, von der Textfassung von 1911 aus; sie hat angeblich nur dann geändert, wenn prosodische oder theologische Gründe dafür sprachen. Meinen (Rück-) Veränderungsvorschlag für das *Vater-unsere*-Lied (Nr. 72) sehe ich aus theol. Blickwinkel: man darf auch nicht außer Acht lassen, dass er dem originalen Luther-Text (*Gib, dass nicht bet allein der Mund, hilf, dass es geh von Herzensgrund*) näher kommt. Im neuen Gesangbuch steht: *Gib, dass nicht bet der Mund, hilf, dass es geh von Herzensgrund*. Mit Weglassen des Wortes *allein* hat sich auch der theologische Inhalt verändert. Es muss nicht eigens erklärt werden, was es bedeutet, wenn wir in dem Gebet *unseren Mund* bewusst weglassen. Besonders bei einem Lied wie diesem, von dem es mehrere Übersetzungen gibt, musste man nicht unbedingt auf der Übersetzung von 1911 bestehen.¹²

Neuere Übersetzungen haben oftmals den Fehler, dass sie die objektive Formulierung des Originaltextes in subjektive Richtung verschieben. Auch aus dieser Sicht müssen mehrere Übersetzungen überprüft werden. Die genauere ungarische Wiedergabe des Vaterunsers hat auch noch der kraftvolle Inhalt erschwert. In den Versen kommen mehrfach das Böse, der sündige Mensch, die falsche Lehre, das unglückliche, auf falschem Weg geführte Volk vor: Gedanken, die eventuell auf die damalige politische Lage hätten bezogen werden können! Um dies zu vermeiden, erscheint das Böse verwischt in der Gestalt des Satans. Auch die schlimmen Tage werden matt und schwach. Am deutlichsten wird das am Ende der 2. Strophe:

Deutsches Evang. Gesangbuch
Nr. 344, Strophe 2

*Geheiligt werd der Name dein,
dein Wort bei uns hilf halten rein,*

*daß auch wir leben heiliglich,
nach deinem Namen würdiglich.
Behüt uns, Herr, vor falscher Lehr,
das arm verführet Volk bekehr.*

Ungarisches Evang. Gesangbuch
Nr. 72, Strophe 2

*Geheiligt werde dein Name!
Lasst uns dein heilig Wort halten,
(rein ist ausgefallen!)*

*Und bis das Grab uns bedeckt
leben als Gläubige, fromm!
Behüt deine Herde vor Irrglauben,
Sei du unser treuer Hirte!*

Andererseits hat man sich bei der Redaktion des evangelischen Gesangbuches bei den fremdsprachigen Liedern im Allgemeinen um selbstständige Übersetzungen, um eine evangelische Textvariante bemüht. Wenn jedoch im reformierten Gesangbuch bereits eine gute Übersetzung erschienen war, hätte man nicht um jeden Preis eine schlechtere (weil uncharakteristischere, inhaltsleerere) schaf-

¹² Einen Übersetzungsvorschlag hatte auch ich damals meiner Stellungnahme beigelegt.

fen müssen. Das geschah beispielsweise mit dem Lied *Der Mond ist aufgegangen* (Evang. Gesangbuch Nr. 119, Reformiertes Gesangbuch Nr. 502). Vom Original blieb die Übersetzung der Strophen 3, 4 und 6 weg, weil man sich vor den anschaulichen Vergleichen fürchtete, vor den direkten Worten, wie z. B. „Wir spinnen Luftgespinste und suchen viele Künste und kommen weiter von dem Ziel.“ Die Melodie des Liedes vom Reformierten Gesangbuch „trat der Redaktion gemäß auf der Stelle und führte nirgendwohin“, weshalb sie den Text der Melodie von *O Welt, ich muß dich lassen* unterlegte.¹³

Die Redaktion achtete auch darauf, dass Texte von staatlich anerkannten Dichtern ins Gesangbuch aufgenommen wurden. Dies betrifft das einleitend schon erwähnte Lied *Aus den Schatten der Qualen* (Nr. 432), ein Gedicht von Sándor Weöres, das zwar als Gebet beginnt, aber im letzten Vers eine völlig andere Richtung nimmt. Auf Grund der Äußerung je einer bedeutenden Gestalt des Alten und Neuen Testaments (Mose und Apostel Paulus) wäre die eine Zeile noch berechtigt: *Tán kárhozásom áldás lesz máson* (Vielleicht wird meine Verdammung anderen zum Segen). Viel problematischer ist die Strophe aber dort, wo Gott die Seelenqual, die Bitte um Reue fast gleichgültig aufnimmt: Er hat ohnehin entschieden, ob er verloren gehen lässt oder rettet. Mich schaudert, wenn ich daran denke, wie eine Gemeinde gemeinsam die folgenden Gedanken singt: „Dein Wille geschehe, dein Wille geschehe, wenn ich verloren gehen soll, so sei es gut: Vielleicht wird meine Verdammung anderen zum Segen – Aber wenn du mir einen Schatz anvertraut hast, so rette mich nun, mein Gott.“!

Eine ähnliche Geste in Richtung Staat war auch, dass man außer der schon allgemein verwendeten Übersetzung des Liedes *Ein feste Burg* in das Gesangbuch auch die Übersetzung des einseitig zum proletarischen Dichter erklärten Attila József aufnahm: *Ein feste Burg ist unser Gott, unser hartes Eisen und Wehr* (Nr. 254 + 256).

Den großen Teil der Übersetzungsarbeit übernahm Erzsébet Túrmezei, die im übrigen auch die Texte mehrerer neuer Lieder verfasste und deren Namen wir 105mal im Gesangbuchregister finden. Die frühere Leiterin des Diakonissenmutterhauses hatte ungarische Literatur und deutsche Sprache studiert und hat mehrere Lieder, darunter auch norwegische Gemeindelieder herrlich und gehaltvoll ins Ungarische übersetzt. Die große Menge von Übersetzungen während dieser Zeit ging allerdings vielfach auf Kosten des Niveaus. Erzsébet Túrmezei übersetzte auch das aus der Antiphon *Da pacem Domine* stammende einstrophige Lutherlied *Verleih uns Frieden*, zu dem man sie um zwei weitere Strophen bat und damit das Lied ebenfalls in den Dienst der diakonischen Theologie stellte (s. Nr. 291):

¹³ Qualität erhält eine Melodie nicht durch den Tonumfang, sondern durch Geformtheit und Ausnutzung des Tonbestandes; diesen Ansprüchen entspricht auch die Melodie des Reformierten Gesangbuches. Mit der selben Melodie hätten wir das Lied zusammen singen können.

1. *Verleih uns Frieden gnädiglich, / Herr Gott, zu unsern Zeiten. / Es ist doch ja kein anderer nicht, / der für uns könnte streiten, / denn Du, unser Gott, alleine.*

2. *Gib Frieden zu unseren Zeiten, / Herr Gott, auf dich warten wir. / Hilf uns, dass wir im arbeitsamen Frieden / treulich dienen. / Segne unser Vaterland, segne unser Volk!*

3. *Gib Frieden zu unseren Zeiten, / Gib uns Frieden, / Überall: im Haus und Herzen! / In Jesu Namen bitten wir, / So erhöre uns, Amen!*

Wahrscheinlich konnte man Erzsébet Túrmezei leicht von der Popularisierung des Dienstes, der Diakonie – versteckt: der diakonischen Theologie – überzeugen, war doch ihr als Diakonisse, wenn auch in anderem Sinne, die Diakonie Herzenssache.

Der Rhythmus in den Liedern des ungarischen evangelischen Gesangbuchs

Bei den Rhythmus-, den Grundwerten der Lieder kommen wir zu einem der wichtigsten musikalischen Probleme des ungarischen evangelischen Gesangbuches. Im Vorwort der Ausgabe von 1982 steht: „die Notierung der Melodien haben wir vereinheitlicht, die Maßeinheit ist das Viertel.“¹⁴ Leider sieht es in der Praxis anders aus: Die Melodien des Gesangbuches sind entsprechend zweierlei Grundeinheiten angegeben, und die Einheit wird im Allgemeinen vom geraden oder ungeraden Takt bestimmt. Bei den Liedern mit geradzahligem Takt sind die Grundwerte *meistens* Viertelnoten und Achtelnoten statt der traditionelleren Halbnoten und Viertelnoten. Der Redaktion nach „haben wir mit dieser viel kritisierten Notationsweise in der Praxis eine Schlacht gewonnen: Der Gesang der Mehrheit unserer Gemeinden sei schwungvoller geworden.“¹⁵ – Ich glaube, wenn man dasselbe Lied statt Viertel- und Halbnoten in Achtel- und Viertelnoten notiert sieht, wird das bei jedem ganz selbstverständlich die Reaktion auslösen, schneller zu singen. Deshalb ist meine Bemerkung fast überflüssig, dass die statt der früheren Viertelnoten genommenen Achtelnoten das Singen ausgesprochen beschleunigt haben – und zwar so sehr, dass wir damit über das Ziel hinausgeschossen sind. Interessanter- und sogar typischerweise hat sich in den Dorfgemeinden, wo das Singen die Tradition hat, dass die Töne mit Inhalt gefüllt werden, am Tempo des Singens wenig geändert. In der Hauptstadt haben wir uns in zwanzig Jah-

¹⁴ Siehe das *Vorwort*, S. 6.

¹⁵ Siehe den in der Fußnote 14 angeführten Aufsatz.

ren dahin „entwickelt“, dass wir in gehetztem, manchmal doppelt so schnellem Tempo singen als früher.

Aus dem Problemkreis der Grundwerte ergibt sich also die Frage des Tempos. Die halbierte Notation ist irreführend, weil sie die meisten Menschen mit Musikausbildung oder auch die weniger musikalisch Gebildeten dazu anregt, schneller zu singen. Tatsächlich war vor Jahrzehnten für viele Gemeinden das schleppende Singen typisch und vielleicht gilt das für einige noch heute. Aber langsames Singen bedeutet nicht unbedingt inhaltsloses Singen, anders als die heutige beschleunigte Gesangsweise. Ich weiß nicht, ob dies Absicht war, aber wir haben sogar die Deutschen übertroffen. Ja gewiss, wir singen schneller als sie. Denn bei ihnen sind nicht diese Werte notiert, und somit haben sie Zeit, die Verzierungen und die Übergangstöne auszusingen. Und hier muss theoretisch etwas geklärt werden. Die der heutigen ähnliche Schreibweise war bereits vor der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden – ganz zu schweigen vom 18. Jahrhundert –, und auch wenn man zuweilen mit Rücksicht auf die altertümliche Schreibweise größere Werte (halbe Note – ganze Note) verwendete, so war dies doch keineswegs allgemein. Auf Grund dessen kann ich mit völliger Sicherheit behaupten, dass das Viertel, das in der Zeit Bachs im allgemeinen Gebrauch ein Viertel war, auch heute mit Recht so zu interpretieren ist. Danach kann es keine Frage sein, was in das neue deutsche Gesangbuch aufgenommen wurde.

Wenn wir das 1994 erschienene deutsche Evangelische Gesangbuch (EG) betrachten, ist der Grundwert der „klassischen“ Reformationlieder das Viertel – jenes Viertel, das im ungarischen Gesangbuch als Achtel fungiert –, denn in diesen Rahmen passen die Verzierungen und die Übergangstöne mit Achtel hinein. Damit ist dann der Gesang mit Viertel-Grundwert auch gar nicht so eintönig, so monoton. Diese Verzierungstöne sind in unserem Gesangbuch im Allgemeinen weggeblieben, was wiederum zur Beschleunigung des Grundtempos führte. Dem deutschen evangelischen Original kommt in vielen Fällen das Lied im ungarischen reformierten Gesangbuch wesentlich näher. Vergleichen wir nur z. B. beim Lied *Liebster Jesu, wir sind hier* die gebräuchlichen Varianten im neuen deutschen evangelischen (Nr. 161), im ungarischen Reformierten (*Kegyés Jézus, itt vagyunk*, Nr. 164) und im ungarischen Evangelischen Gesangbuch (*Jézus Krisztus, itt vagyunk*, Nr. 274)!¹⁶

Ich weiß, die Lösung des Notationsproblems ist nicht so einfach und die Grundwerte sind nicht zu uniformisieren. Aber auch wenn sich durchgängig im ganzen Gesangbuch der Grundwert in den aus verschiedenen Zeiten stammenden Liedern von verschiedenen Nationalitäten und Konfessionen nur schwer oder überhaupt nicht vereinheitlichen lässt, kann man es den Stilen entsprechend doch versuchen.

¹⁶ In dem letzteren bilden vier Achtel einen Takt, nicht vier Viertel, wie in den vorherigen.

Ich würde diese Inkonsequenz innerhalb eines Stils zu allererst beseitigen. Denn durch nichts ist begründet, dass z. B. der Pfingsthymnus (*Ó, jőjj, teremő Szentlélek*, Nr. 231) mit Achteln, aber das gleichfalls achtsilbige Lied in ebenso ruhigem Stil (*Jer, dicsérd Istent, nagy világ*, Nr. 252) mit Vierteln angegeben ist.¹⁷

Bei der Bestimmung des Grundwertes muss die Silbenzahl der Zeilen berücksichtigt werden. Es ist nicht gleichgültig, ob eine Melodiezeile 6-8 oder 11-12 Silben hat. Bei Strophen mit höherer Silbenzahl werden die Zeilen oftmals durch Tonwiederholung gestaltet, und das aus zwei Silben bestehende Viertel wird zur Grundeinheit (wie bei mehreren Liedern der Böhmisches Brüder oder bei den historischen Liedern bzw. später im 19. Jahrhundert).¹⁸ Auf Grund dessen ist der Gebrauch der kleineren Werte, der zu zweit gebundenen Achtel, nur bei Liedern mit höherer Silbenzahl nötig. – Und vielleicht sollte man auch darüber nachdenken, mit welchem Recht wir, wenn in Europa fast jeder die Lieder deutscher Herkunft aus dem 16.–17. Jahrhundert mit Viertel-Grundwerten herausgibt, das ändern könnten. Es ist ja nicht so, dass man mit der nötigen Begründung die Notationsweise der Lieder nicht modifizieren kann, dann aber muss man auch die Folgen bedenken: Es beeinflusst den Charakter des Singens in hohem Maße, ja verändert auch die Harmonisierung, die Basis der Gesangsbegleitung. Deshalb gelangte in unser Choralbuch keine einzige Begleitung aus unserer sehr wichtigen protestantischen Vergangenheit, aus dem 17.–18. Jahrhundert!¹⁹

Bei der Notation kann entscheidend sein, welche Harmonisierung das Lied verlangt, welches die Grundeinheit ist, dergemäß der Harmoniewechsel geschieht. Der Gebrauch der kleinen Werte beeinflusst die Harmonisierung der Lieder meiner Meinung nach in eine falsche Richtung. Das rächt sich besonders beim Zeilenbeginn mit Auftakt, wenn der Bass, die Begleitung, sich nicht gleichzeitig bewegt, nicht gleichzeitig mit der Melodie beginnt: Dem Achtelauftakt geht der Viertel-Begleitungsakkord voraus; seltsamerweise muss dahinein der neue Zeilenanfang gesungen werden. Nicht zufällig findet sich in den deutschen Choralbegleitungen *keine* ähnliche Lösung. In der deutschen Harmonisierung schwingt sich die Orgelbegleitung gemeinsam mit der Gemeinde auf, in der ungarischen bekommt im allgemeinen jede zweite Silbe eine neue Harmonie.

Das ungarische evangelische Gesangbuch enthält 488 Lieder. Davon sieht etwa ein Drittel in einer Gemeinde in Gebrauch, von etwa einem Drittel wird keine Notiz genommen, und etwa ebenso viele Lieder kamen auf die schwarze Liste wegen des reichen Angebots für dieselben Feste oder Themen (z. B. 23 Abendlieder, Gottvertrauen 26 Lieder), oder weil sie uncharakteristisch waren.

¹⁷ Vgl. im deutschen Evangelischen Gesangbuch Nr. 126 und 184, *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist und Wir glauben Gott im höchsten Thron*.

¹⁸ Siehe dazu das Lied im Ungarischen Evangelischen Gesangbuch, Nr. 88.

¹⁹ Das ist eine bedauerliche Tatsache, für die keinerlei Erklärung akzeptiert werden kann.

Zusammenfassung der wesentlichsten Eigenschaften des Gesangbuches

Eine große Tugend des 1982 erschienenen evangelischen Gesangbuches ist, dass alle Gesänge einzeln mit Melodien versehen sind und dass es den Liederschatz mehrerer Jahrhunderte repräsentiert, die Charakteristiken des spezifischen Melodien- und Textstils jeweils einer Zeit darstellt. Wir können einige mittelalterliche gregorianische Hymnen, im 16. Jahrhundert zu Gemeindeliedern gewordene, rhythmisierte gregorianische Lieder kennenlernen. Das Rückgrat des Gesangbuches bilden vor allem die deutschen Choräle der Reformationszeit, aber auch die Lieder der ungarischen Reformatoren sind mit enthalten. Das internationale Repertoire bereichern die Lieder der Böhmisches Brüder und der Finnen, angelsächsische und skandinavische Lieder, sowie französische Psalmen. Nach der pietistischen Liederproduktion des 17. Jahrhunderts gibt es immer weniger herausgabe-gewürdigte Lieder: Der Rationalismus war in Ungarn kein günstiges Pflaster für den Gemeindegesang. Deshalb erfahren wir aus den letzten zwei Jahrhunderten nur mehr in Auswahl, von welchen Liedern der Mensch des 19. und 20. Jahrhunderts Glaubenserneuerung erwarten konnte. Was von diesen im Gemeindegebrauch bleibt und welche Lieder in ein neues Gesangbuch aufgenommen werden können, das festzulegen, wird nun schon die Aufgabe der folgenden Generation sein, die ganz sicher mehr freie Hand hat, ihre eigene, durchdachte Konzeption zu verwirklichen. Wir haben den Wunsch, dass auch weiterhin in unseren Gemeinden die seit Jahrhunderten schallenden Lieder erklingen, dazu auch die wertvollen neuen Lieder. Sie sollen künftig dazu beitragen, dass sich im Geiste Jesu, unseres Erlösers, unser individuelles, familiäres, kirchliches und das gesamte Gemeinschaftsleben erneuert.

Censure and Self-Censure in Congregational Hymnody

In the decades after the Second World War, as Hungary stood under severe political pressure, the situation for the historical churches was very difficult. Because the state saw the church *a priori* as an organization and likewise the individual as an opponent, it put the activity of the church under its control. To be sure, freedom of conscience and freedom of religion were legally guaranteed, but in fact, any disloyal church leader who did not work with the state or agree with it was pulled in by the hair and condemned to a prison term, mostly with charges justified economically. Religious orders were dissolved, and theologians who ostentatiously absented themselves from the peace gatherings were forced to end their studies.¹ It was part of the contradiction of the situation that many of the “now liberated” priests, pastors, and member of religious order took up secular positions in which they carried out such extraordinarily valuable literary, historical, musical or ethnographical activities which ultimately stood in connection with the previous existence of the church. For decades the IAH counted among its members such people bound to the church.²

Naturally, pressure of the strongest sort burdened the Catholic church, which was numerically very large. People who were willing to bring about and implement in a peaceful manner the solutions dictated by the state were called to the highest levels of the church hierarchy. Thus, when it was time for editing a new Catholic hymnal in the 1970s, the higher-ups on the side of the state paid little attention to this sphere which appeared relatively harmless. Within the editorial commission for the hymnal, the main difficulty was resolving the tension between the various traditions and views of taste of the groups represented. The new Catholic hymnal, the collection of religious folk songs *Éneklő Egyház* (The Singing Church) with liturgical songs and prayers, appeared in 1986. Content from the earlier hymnal *Szent vagy, Uram* (Thou Art Holy, O God), which experienced several editions

¹ Über die Kirchenpolitik des ungarischen Parteistaates siehe Szilvia KÖBEL, *Oszd meg és uralkodj! A pártállam és az egyházak* [Divide et impera: Der Parteistaat und die Kirchen], Budapest 2005.

² U. a. Béla Holl und Tibor Schulek.

over a half century, was enlarged with well-known variants from folk music collections and provided with liturgical explanations. Both are in use presently: those more obedient to the liturgy employ the new one; those who consider congregational singing to be more important remain with the previous one.

In the editing of the hymnal of the Reformed church, the political situation in Hungary after the Second World War played almost no role whatsoever, because a large part of the editing had already moved forward before the war. The experimental edition of the reformed hymnal edited by Kálmán Csomasz Tóth appeared in 1948, and its unaltered reprinting for congregational use was in 1950. This hymnal primarily intended to bring some order to the situation since the beginning of the 19th century, under influence of various schools of thought, which had led to a falling away from the "first love" and had made itself known also in congregational singing. The hymnal published in Siebenbürgen in 1837 represented the low point of Reformation hymnals, for it completely and emphatically went the direction of rationalism.³ Even if the hymnal published after the First World War (in 1921) was at a higher level, the hymnal mentioned above which appeared in the middle of the 20th century represented a real breakthrough. It gave itself the following goals: common emphasis of the typically Reformed and Hungarian character of congregational hymnody and of Christian universality, along with restoration of literary propriety at a more formal level (cf. the 1948 Foreword). For the content of the hymnal one took account of pre-Reformation hymn poetry, the inheritance of the Lutheran hymn reform, and the Hungarian Reformation hymn tradition. The Genevan Psalter was presented in its original rhythmic form,⁴ and hymns of Protestant communities outside Hungary were brought in. The intention was to harmonize their own work with similar activities of other confessions in Hungary, above all the Protestant-Lutheran church. Despite the fact that this hymnal is rather outdated, it has not been possible up to the present day to edit a hymnal of similar importance. The Hungarian Reformed hymnal published for the Third World Congress of Reformed Hungarians (in 1996) additionally contains prayers and a liturgical collection, but its hymn content lags considerably behind the hymnal from a half century earlier, and because of this it was not put into official and obligatory use in Hungary.

It was especially in the editing of the Protestant-Lutheran hymnal that there were political struggles within the church, because the leadership of this small church was much more in contact with the editorial commission and controlled its work more than was the case with the independent Catholic editors. Because of this, and because of my personal connections, the Evangelical-Lutheran hym-

³ Der Rationalismus in den ungarischen Kirchen ist viel kritischer zu bewerten als in vielen anderen Ländern.

⁴ Das Reformierte Gesangbuch enthält alle 150 Genfer Psalmen.

nal is at the center of investigation for this talk. I must confess that back in the second half of the 1970s, at the time of the editing of this hymnal, I was not especially interested in such things. As a coworker of the musicology institute of the Hungarian Academy of Science, I concerned myself daily with Gregorian Chant, and I systematized more than 70,000 folk melodies from the fifty nations of the European catalogue of melodies.

When approached, I did in fact suggest appropriate hymns to be included in the Protestant hymnal, but I really did not come into closer contact with the editors. I also saw the hymns proposed for the new hymnal which appeared at times in the weekly newspaper *Evangélikus Élet* (Protestant Life), but I became truly engaged only when the following hymn (no. 432) appeared in the newspaper:

Kínok árnyékaiból (Out of the Shadows of Torment)

The poet was a state prize winner who had a virtuoso command of the Hungarian language; the melody was more a composition than a congregational hymn (Sándor Weöres – Imre Sulyok). Up to the present day, I cannot imagine that this hymn was employed as a congregational hymn. It probably never was. (I will come back to this hymn later.)

432 *Kínok árnyékaiból* (Out of the Shadows of Torment)

Words: Weöres Sándor 1913 -1989, Tune: Sulyok Imre sz. 1912.



m
Kí-nok ár-nyé-ka-i-ból, Kí-nok ár-nyé-
ka-i-ból Szó-lok hoz-zád, Is-te-nem.
l
Kín mar, sújt, *l* te-met. Jó-zan e-sze-met.
Vak veszélyben, láncosmélyben Ne hagyd el-ve-szí-te-nem!

In a meeting of the music section of the Hungarian Protestant Education Society in 1990, the editor of the Protestant hymnal gave a lecture with the title "Ed-

itorial Principles and Problems of the Protestant Hymnal.” Already at this time the thought was ripening in me that the hymnal was in need of improvement and reconception. In my opinion, its contents were uneven and its guiding principles were fundamentally questionable. Thus I began a series in 1993 in the professional journal *Lelkipásztor* (The Church Minister)⁵, in order to make clear, ten years after the appearance of the hymnal, what all would necessarily have to be changed in a subsequent edition. My article found mixed reception. Some were happy with the simple fact that hymnological work was continuing; some saw the possibility of renewing the Protestant hymnal; but the editorship, in contrast, saw the prestige of the hymnal endangered. It has since become obvious – I stress, not only to me, but also to others – that the hurried and forced publishing of the hymnal was a question of prestige at the time. There was a desire to offer justification for existence of the Hungarian “servant church,” or better put, the theology of diakonia, for the participants of the full gathering of the Lutheran World Congress in 1984.⁶ This conception maintained that the hymnal in the first place served goals of propaganda and not goals of the community. No true editorial commission could come into being because, after the world war, the territorially and numerically shrunken Protestant church in Hungary could not pull together any qualified group for it. There were few experts who knew both hymnody and liturgy. The situation was made more difficult because a large part of the hymns had to be translated from other languages, above all German. Furthermore, the church leadership was not able – and sometimes not willing – to involve all the individuals who knew something about the topic. To give an example, a Protestant pastor known to all of us from *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* (it is Tibor Schulek), who for decades had involved himself intensively with hymntexts and Protestant liturgy in Hungary, was not permitted to take part in the preparatory

⁵ Iлона FERENCZI, *Evangelikus Énekeskönyv 2002* [Evangelisches Gesangbuch 2002], I–VIII, in: *Lelkipásztor* 1993/1, S. 28–29; 1993/2, S. 68–69; 1993/3, S. 110–111; 1993/4, S. 151–152; 1993/5, S. 186–187; 1993/6, S. 233–234; 1993/10, S. 360–361; 1994/9, S. 329–331; ferner siehe Iлона FERENCZI, *Hogyan tovább? Még mindig az evangélikus énekeskönyv jövőjéről* [Wie soll es weitergehen? – Noch immer über die Zukunft des Gesangbuches], in: *Lelkipásztor* 2001/3, S. 102–108.

⁶ To be sure, the theology of diaconia is not the same thing as the theology of servanthood. The theology of diakonia is much more a failed attempt to secure the survival of the church in an atheist-“socialist” [= totalitarian] regime. Toward this end, this theology claims as its central statement that Jesus came to serve the wellbeing of people. The “socialist” state also serves the wellbeing of people; its slogan was that the human person is the most important value of all. Thus the church can work together in partnership even with an atheistic state. Therefore the church should support the state and its goals. With this theological conception our bishop wanted to find a way for the church, and he hoped that the church would be seen as loyal by the state and have more freedom. In this sense, the theology of diaconia was a contextual theology which had falsified the Gospel tendentiously and one-sidedly. See more: András KORÁNYI, *Diakonische Theologie: Weg oder Irrweg zwischen Staat und Kirche in der Kirchengeschichte Ungrens?* in: *Zeitschrift für Bayerische Kirchengeschichte* 74 (2005), p. 23–27.

work because he spoke out against abortion (which the state approved) at a pastors' meeting and thus was *persona non grata* to the church leadership and was even removed from his parish position. This and similar cases pressured the editors to exercise caution. They retreated defensively and sought solution by which they believed they could avoid conflict. At the same time, they wanted to prove that the church worked together with the state. That meant that they exercised self-censure *a priori*, so that censure was virtually superfluous.⁷

The Protestant hymnal appeared in 1982. According to the Foreword, the actual work had begun in 1976. Taking into account the weightiness and content of the work, it is impossible, especially for a group which draws on several traditions, to compile a hymnal in such short time, and all the more for a commission in such a difficult situation. If I remember correctly, already at the time of the IAH Conference in Prague in 1989 a preliminary draft of the German Lutheran hymnal was completed, but yet the final version appeared only in 1995. To say nothing of the fact that in the early 1980s it took more time to get something into print, so that the time for editing was shortened even further.

And so, the editing of the hymnals took place under by no means ideal conditions. In the second half of the 20th century, the editor of the Hungarian-language Protestant hymnal in Hungary found himself in a difficult situation in every respect. And in a historical retrospective it must not be forgotten that things advanced very slowly for Hungarian language congregational hymnals. True, three hymnals appeared in the 16th century with notation, but in the following three centuries Hungarian-language hymnals were published without melodies.⁸ Even as late as 1911 the melodies were left out of the so-called Trans-Danube Hymnal, the appendix of which appeared only after the Second World War in 1955 and presented many valuable historical songs along with their melodies. Thus the editors of the current hymnals could base themselves musically in the first place upon Hungarian choir books, German-language and Slovakian-language hymnals, and multi-layered traditions in some cases. The first known Hungarian hymnal, which István Gálszécsi published in Cracow in 1536, contained forms linguistically and poetically very primitive in which the original German models almost never appeared. In the translation one employed simple and somewhat primitive solutions, by means of combining pitches or splitting melismas to shorten or lengthen the framework of the lines, so that lines of varying length came about.

⁷ Later I will discuss the manner of precaution in detail.

⁸ The historical overview of the Hungarian hymnals see: Sándor CZEGLÉDY, *Zur Geschichte der evangelischen Kantionalbücher in Ungarn*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), p. 159-163; Tibor SCHULEK, *Kurzer Abriss der Geschichte des ungarischen Kirchengesangbuchs und des Standes hymnologischer Forschung in Ungarn*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 13 (1968), p. 130-140.

The poetic texts and translations of the second half of the 16th century are already richer by far, equally on linguistic grounds, literary grounds, and with respect to content, and at the same time they are more compressed than the poetic texts of later centuries. Because of this, a process of revision was called for in the second half of the 20th century. I maintain that this is still not completed today. Nevertheless, it would be a shame to pass over the hymnal which appeared in 1982, as had been done, e.g. with the official hymnal at the time of reawakening. Much more should we employ those hymns which, compared to their predecessors, have enriched our congregational life.

The Text of the songs

Textual problems of hymns appear in two areas at an ideological level. One of these is the prominence of the theology of diakonia in the newly written or translated hymns, of course with emphasis upon love for humanity and love of neighbor. The other is the suppression of the sinfulness of humanity, even in hymns which treat the question of sin, and the reduction of the role of sin to a bare minimum. In the second and third congregational hymns of the Protestant hymnal (nos. 41-42), paraphrases of one of the most ancient hymns of Christendom, the *Te Deum*, ideas appear which deviate from the original text.

The one hymn, published by Gál Huszár in 1574, the so-called *Te Deum laudamus summa* (No. 41)⁹, is peculiarly divided into strophes of five short lines. The simple Hungarian hymn originally contained nine strophes; and as it was again taken into the Reformed hymnal which appeared in 1950, the fourth strophe with praise of the apostles, prophets, and martyrs was left out, as was the strophe which glorifies Jesus Christ as the eternal King of Glory, the only Son of God the Father. The language of the 16th century was freshened up in the 20th century. The Protestant hymnal followed the Reformed hymnal, with the exception of one smaller and one larger deviation. The larger change concerns the short fourth and fifth line of the third strophe. The Reformed Hymnal: *Szent, szent, szent Isten, te seregeknek vagy Ura Istene! Teljes a menny s föld nagy dicsőséggeddel* (Holy, holy, holy art thou, God, Ruler of the heavenly hosts. Heaven and earth are full of thy great glory). Protestant-Lutheran hymnal: *Menny és föld szolgál nagy dicsőségdedre* (Heaven and earth serve your great glory.)

Passing over the insertion of the word "serve," in the revision they certainly took care to make the verse rhyme. But in fact the poets of the 16th century were

⁹ *Téged, Úristen* (Dich, Herr Gott), vgl. Gál HUSZÁR, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjátí 1574* [Lobgesänge und Gebete für die christliche Gemeinde, Komjátí 1574], mit einer Studie von Gabriella Hubert. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13, Budapest 1986, Bd. II, S. XXII.

not necessarily concerned about rhymes at the end of the lines, just as the *Te Deum* was not rhyming verse originally. Rather, they were concerned with verse prose [*Versprosa*], which was recited, corresponding to the Psalms, with division into two half lines. The German variants of this most ancient form appeared in 1955 in part of the appendix of the already mentioned Trans-Danube hymnal (no. 712). In the Foreword of the hymnal they appealed precisely to this hymn, as the necessity of the planned liturgical reform was thrown aside (p. 9). The reciting form was not taken into the hymnal of 1982, but under the current rather limited presuppositions we would not force that either. If this were ever to happen, we would preferably disseminate it in the particularly Hungarian variant which has the concluding section elevated into higher regions, transposed up a fourth (as already in Gál Huszárs printed hymnal of 1574 and in many liturgical manuscripts, the so-called *gradualia*).¹⁰

The other *Te Deum* paraphrase followed the hymn *Großer Gott, wir loben dich* [*Holy God, We Praise Thy Name*], in which Ignaz Franz had summarized the ancient hymn in 11 stanzas. In our hymnal the Hungarian translation transmits both of the first two strophes faithfully, but the last strophes have suffered alterations. In fact we cannot match our third strophe fully with any of the German ones, but it comes the closest to the tenth strophe.

German Lutheran Hymnal
No. 331, Strophe 10

*All our days we will
praise you and your name
and at all times give you
glory, praise, and thanks.
Rescue us from sin and death,
be gracious to us, Lord God!*

Hungarian Protestant-Lutheran Hymnal
No. 42, Strophe 3

*We bless you, God.
Our service praises you.
May our life be yours!
Every day must give thanks to you!
Protect us from sin and evil!
Bless and preserve your people!*

If at some time or the other in the future we arrive at the editing of a new Protestant hymnal, we must include in the hymnal more strophes from the hymn as in general German-language praxis, with more exact translation and with omission of the phrase “our service.”

Concerning the chopping up of hymntexts, the editors admitted that abbreviation of the hymns went further than necessary.¹¹ In their explanation they justified the necessity of abbreviation of hymntexts and their *well-done* execution with

¹⁰ Der Schlussteil *Alle Tage (...)*.

¹¹ Für die Antwort auf meine Serie siehe GáboTRAJTLER, *Énekeskönyvünk jövője* [Zukunft unseres Gesangbuches], Lelkipásztor 1994/11, S. 407-409; 1994/12, S. 448-449.

the claim that people could better concentrate on short hymns and would not miss the omitted verses. But I maintain that our pastors previously already made use of the possibility of shortening when this was absolutely necessary. They were better able to have a particular text when they had available the strophes of the complete, or more complete, hymn. Furthermore, it must not be forgotten that in some congregations the hymns were used as prayers as part of daily devotional praxis. And here it must be repeated: Many penitential verses were sacrificed in the textual chopping up of the current hymnal. That is hardly a coincidence, and it must also be changed.

The text of the hymns, not only in clear cut cases, must not be changed for reasons of content, as e.g. in the case of hymns on the Ten Commandments or the Our Father. If you can play fast and loose with the strophes of a hymn, this leads to the question of whether there is any sense whatsoever to concerning oneself with the hymn or publishing it, if it has no coherent line of thought which disallows external interference. In textual abbreviation the editorship did not take up the following problem, which however must again be mentioned here because questions of content sometimes appear in the clothing of their form. When the first strophe contains the essence of a hymn and the author repeats it at the end of the hymn or sounds it in similar fashion, by no means may it be omitted. This happened in our hymnal with Dietrich Bonhoeffer's poetry, whose repetition with a somewhat altered framing stanza at the end of the hymn was left out (*Von guten Mächten treu und still umgeben* = *Surrounded faithfully and quietly with benevolent powers*, no. 355), and also in the Genevan version of Psalm 8 (no. 44), in which the psalm originally with nine stanzas was shrunk to five stanzas. And in the opening liturgical section of the hymnal, the Psalm texts proposed for recitation were also inexplicably mutilated.

The editors partially explained the textual alterations which I judge to be very bad by stating that the new hymnal inherited them. In my view, one cannot appeal to this in the editing of a hymnal. The translation of the Lord's Prayer was also inherited in this manner. With this hymn, as is generally the case, the editors started with the textual version of 1911. They allegedly made changes only when there were reasons of prosody or theology. I consider my suggestion for alteration of the Our Father hymn (no. 72) to be a theological one, and it must not be left out of consideration that my suggestion is closer to the original text of Luther: *Gib, dass nicht bet allein der Mund, hilf, dass es geh von Herzensgrund* = *Grant that it is not only the tongue that prays, but that it comes from the depths of the heart*. We read in the new hymnal: *Gib, dass nicht bet der Mund, hilf, dass es geh von Herzensgrund* = *Grant that it is not the mouth that prays, that it comes from the depths of the heart*. With the omission of the word *allein* [alone], the theological content has been altered. In my opinion, it need not be explained here what it

means when we consciously do not use our tongue. Especially with a hymn for which there are in fact many translations, one hardly would have had to stay with the translation of 1911.¹²

Translations from modern times often make the mistake that they shift objective formulations in a subjective direction. With this in view, many translations must be checked over. The exact transmission of the Hungarian Our Father has also rendered the powerful contents more difficult. In the strophes there is repeated appearance of evil, the sinful person, false teaching, unhappiness, people led down the wrong path, *thoughts* which possibly could have been related to the political situation of the time. In order to avoid this, evil appears wiped out in the form of Satan, and difficult days become flat and weak. More than any other, the beginning of the second strophe has become powerless:

German Lutheran Hymnal
No. 344, Strophe 2

*Hallowed be thy name,
thy word help keep us pure,*

*so that we live in holiness,
worthily according to thy name.
Protect us, Lord, from false teaching,
and bring poorly tempted people to repent.*

Hungarian Protestant-Lutheran Hymnal
No. 72, Strophe 2

*Hallowed be thy name!
May thy holy Word preserve us,
(pure is omitted!)*

*And until the grave covers us over
may we live as believers, devoutly!
Protect thy flock from superstition,
Be thou our faithful shepherd!*

For foreign language hymns, on the other hand, they generally worked for an independent translations in the editing of the Protestant hymnal, a Protestant textual variant for foreign language hymns. But when a good translation had already appeared in the Reformed hymnal, they would not have had to create at any price a worse one (uncharacteristic or lacking in content). This occurred with the hymn *Der Mond ist aufgegangen* [*The Moon has Arisen*] (Protestant-Lutheran hymnal no. 119, Reformed hymnal no. 502). Stanzas 3, 4, and 6 were omitted from the original out of fear for vivid comparison and overly direct words, such as, e.g. "Wir spinnen Luftgespinste und suchen viele Künste und kommen weiter von dem Ziel" [*We spin webs of air and seek after art and only come further from the goal*]. According to the editors, the original melody just marked time and led nowhere, and so they underlayed the text to the melody of *O Welt, ich muß dich lassen*.¹³

¹² At that time I also included a suggested translation in my position paper.

¹³ A melody does not get its quality from the melodic range, but from goodness of form and exploitation of the available pitches. The original melody corresponds well to these demands.

The editors also took care to include texts from poets approved of by the state. This applies to the hymn mentioned at the outset, *Aus den Schatten der Qualen* [*Out of the Shadows of Torment*] (no. 432), a poem by Sándor Weöres, which begins as a prayer, but goes in an entirely different direction in the last stanza. Because of the appearance of important figures from both the Old and New Testament (Moses and the apostle Paul), this line would have been justified: *Tán kárhozásom áldás lesz máson* (Perhaps my condemnation will become a blessing). Much more problematic is the strophe in the place where God almost with indifference takes on the soul's torment and the request for repentance: he has decided anyway whether he saves or lets be condemned. I shudder when I ponder how a congregation sings the following thoughts: "Thy will be done, thy will be done, and if I should be lost, it be yet good: Perhaps my condemnation will become a blessing for another – But if thou hast entrusted me with a treasure, then rescue me now, my God!"

It was a similar gesture to the state that, alongside the already generally used translation of the hymn *Ein' feste Burg*, the translation was included of Attila József, the one-sidedly self-declared proletarian poet (no. 254 + 256).

Erzsébet Túrmezei took over most of the translation work, and she also wrote the texts for several new hymns. Her name is to be found 105 times in the hymnal index. The former leader of the mother house of the deaconesses had studied literature and the German language, and she wonderfully and richly translated into Hungarian several hymns, including Norwegian congregational hymns. But the large part of translations during this time happened at the price of quality in many respects. Erzsébet Túrmezei also translated the one-stanza hymn of Luther based on the antiphon *Da pacem Domine*, but she was asked to write two further stanzas and thus put this hymn at the service of the theology of diaconia (see no. 291):

1. *Graciously grant us freedom, / Lord God, in our day. / There is indeed no other, / who for us can do battle, / than Thou alone, our God.*

2. *Give peace to our days, / Lord God, we wait for thee. / Help us, that we in productive peace / serve faithfully. / Bless our fatherland, bless our people!*

3. *Give peace to our days, / Give us peace, / Everywhere: in house and heart! / In the name of Jesus we beg, / So hear us, Amen!*

Most likely they were able to convince Erzsébet Túrmezei easily of popularization of the idea of service, of diakonia – secretly: of the theology of diakonia, even as diakonia in another sense was close to her heart as a deaconess.

The rhythm in the songs of the Hungarian Protestant hymns

With the basic rhythmic values of the hymns we arrive at one of the most important musical problems of the Hungarian Protestant-Lutheran hymnal. It says in the Foreword to the 1982 edition: "We have standardized the notation of the melodies, and the basic unit is the quarter note."¹⁴ Unfortunately, things look different in practice: the melodies of the hymnal are given in two corresponding basic units, and the unit is in general determined by even or uneven beats per measure. For the hymns with even beats per measure, the basic values are *mostly* quarter notes and eighth notes instead of the traditional half notes and quarter notes. According to the editors, with this much-criticized style of notation a battle has been won in the praxis: singing in the majority of our congregations has become livelier.¹⁵ – I believe that when one sees the same hymn notated in quarter notes and eighth notes instead of quarter notes and half notes, this will provoke the same reaction by everyone: to sing faster. Thus my remarks are almost superfluous, that the eighth notes instead of the previous quarter notes has decidedly accelerated the singing – and in fact so much, that we have overshot the goal. Interestingly, and typically, in village congregations where there is a tradition of singing, the filled out note heads have changed little in the tempo of the singing. In the big cities we have "evolved" in twenty years to the point that we sing at a frantic tempo, sometimes twice as fast as previously.

From the problem area of basic values the question of tempo arises also. The halved notation is deceptive because it provokes both the musically educated and the less musically educated to sing more quickly. In actuality, decades ago a dragged out tempo was typical for many congregation, and this holds true possibly for some today still. But slow singing does not necessarily mean singing without content, in contrast to today's rushed manner of singing. I do not know whether this was the intention, but we have surpassed even the Germans. For sure, we sing faster than they do. For they do not have the values notated, and thus they have time to sing the ornaments and passing tones. And here something must be clarified on a theoretical level. A manner of writing similar to the present came into being already before the middle of the 17th century – to say nothing of the 18th century – and even when they at times employed larger note values (half note, whole note) with reference to the ancient manner of writing, this was by no means universal. For this reason I maintain with complete confidence that the quarter note which at the time of Bach was in general usage a quarter note, is rightly to be so interpreted today. Accordingly no questions should be raised about what was taken into the new German hymnal.

¹⁴ Siehe das *Vorwort*, S. 6.

¹⁵ Siehe den in der Fußnote 14 angeführten Aufsatz.

When we take a look at the German hymnal which appeared in 1995, the basic value of the “classic” Reformation hymns is the quarter note – that quarter note which functions as an eighth note in the Hungarian hymnal –, for the ornaments and passing tones are compatible with the eighth note in this framework. Thus, singing with the quarter note basic value is not at all so monotonous. The ornamental pitches are in general left out of our hymnal, which also has led to acceleration of the basic tempo. In many cases the hymn in the Hungarian Reformed hymnal comes essentially closer to the German Lutheran original. Let us compare e.g. in the hymn *Liebster Jesu, wir sind hier* the customary variants in the new German Lutheran hymnal (no. 161), in the Hungarian Reformed hymnal (*Kegyves Jézus, itt vagyunk*, no. 164) and in the Hungarian Protestant-Lutheran hymnal (*Jézus Krisztus, itt vagyunk*, no. 274)!¹⁶

I understand that the solution to the notation problem is not so easy, and the basic values cannot be standardized. But even if the basic values throughout the entire hymnal in hymns coming from various eras from various nations can be standardized only with difficulty or not at all, one can still attempt to do so corresponding to the styles. First of all I would eliminate inconsistencies within one style. There is no justification e.g., for the Pentecost hymn (*Ó, jőjj, teremő Szentlélek*, no. 231) to be given with eighth notes, but the equally gentle hymn (*Jer, dicsérd Istent, nagy világ*, no. 252), also in eight syllables, to be given with quarter notes.¹⁷

In determining the basic value, the number of syllables per line must be consulted. It makes a difference whether a melody has 6-8 melodic lines or 11-12 syllables. For strophes with a higher number of syllables, the lines are often constructed with melodic repetition, and the quarter note consisting of two syllables becomes the basic unit (as for many hymns of the Bohemian Brethren or for the historical hymns or later in the 19th century).¹⁸ For this reason, the use of smaller values and of eighth note which all too often are connected is only necessary for hymns with a greater number of syllables. – And perhaps we should give some thought to what right we have to change it, when in Europe almost everyone publishes hymns of German origin from the 16th-17th century with quarter note basic values. It is certainly not the case that one may not modify the manner of notation with the requisite justification, but then one must accept the consequences. It influences the character of the singing to a large extent, indeed it also changes the harmonization which is the basis of hymn accompaniment. For this reason, not one single accompaniment from our very important Protestant history,

¹⁶ In dem letzteren bilden vier Achtel einen Takt, nicht vier Viertel, wie in den vorherigen.

¹⁷ Cf. no. 126 and 184 in the German Lutheran hymnal, *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* and *Wir glauben Gott im höchsten Thron*.

¹⁸ Siehe dazu das Lied im Ungarischen Evangelischen Gesangbuch, Nr. 88.

from the 17th-18th century, has made its way into our chorale book – they could not be accepted.¹⁹

In the notation, which harmonization a hymn calls for can also be decisive for what the basic unit is, according to which harmonic rhythm occurs. In my opinion, the use of smaller values influences the harmonization of the hymns in the wrong direction. This takes revenge especially in line beginnings with an upbeat if the bass of the accompaniment does not move at the same time, does not begin simultaneous with the melody. The quarter note accompaniment chord precedes the eighth note upbeat, and beginning of the new line must strangely be sung within all this. It is not coincidental that there is no similar solution in the German chorale accompaniments. In the German harmonization the organ accompaniment takes off together with the congregation. In the Hungarian accompaniment, every other syllable receives, in general, a new harmony.

The Hungarian Protestant-Lutheran hymnal contains 488 hymns, of which about one third is in use in a congregation, about one third is ignored, and about as many were put on the black list because of the rich offerings for the same feast or theme (e.g. 23 evening hymns, 26 hymns on the theme “trust in God”), or because they were so uncharacteristic.

Summary of the essential features of the hymnal

A great virtue of the Protestant hymnal of 1982 is that all hymns are given only with melody, and that it represents the treasury of hymns of many centuries and portrays the characteristics of specific melodic and textual styles of a given era. We were able to become acquainted with a few medieval Gregorian hymns which became congregational hymns in the 16th century as rhythmic Gregorian hymns. German chorales of the Reformation era above all form the backbone of the hymnal, but hymns of our Hungarian reformers are also included. The hymns of the Bohemian Brethren and of the Finns, Anglo-Saxon and Scandinavian hymns, and also French Psalms enrich the international repertoire. After the pietistic hymn creations of the 17th century there are increasingly fewer hymns worth publishing: rationalism was not a good seedbed for congregational singing. Thus we find only a selection of hymns from the last two centuries which afforded hopes of renewing their faith to people of the 19th and 20th century. Determining what of this remains in congregational usage, and which hymns should be taken into a new hymnal, will have to be the task of succeeding generations. They will certainly have more free hand to carry out their own thoughtful conception. We have the wish that hymns which have resounded for centuries

¹⁹ This is a regrettable reality for which no explanation whatsoever can be accepted.

will continue to be sung in our congregations, along with valuable new additions. May they assist us, in the Spirit of Jesus our Redeemer, in the renewal of our individual, familial, ecclesial, and societal life.

Translated by: *Anthony Ruff, OSB*

Cenzura i samocenzura w pieśni kościelnej

Streszczenie

Po II. Wojnie światowej sytuacja kościołów chrześcijańskich na Węgrzech była bardzo trudna i podlegała silnemu naciskowi politycznemu. Działalność wspólnot wyznaniowych, które uważano za przeciwnika systemu reprezentowanego przez rządzących, poddano kontroli państwa. Osoby stojące na czele poszczególnych Kościołów były bezprawnie skazywane na karę więzienia, rozwiązywano wspólnoty zakonne i likwidowano studia teologiczne. Paradoksalnym był fakt, że duchowni, którzy pozbawieni byli funkcji kościelnych, zajmowali znaczące pozycje na polu literatury, historii, muzyki czy etnografii. Wielu z nich współpracowało z Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie (I.A.H.).

Najtrudniejszą sytuację miał Kościół Katolicki, na którego czele ówczesne władze państwowe na Węgrzech akceptowały jedynie ludzi współpracującą z rządzącą dyktaturą. Redagowany w latach 70. XX w. katolicki śpiewnik *Eneklő Egyház* (Śpiewający Kościół), który ukazał się w 1986 r., nie budził większego zainteresowania ze strony totalitarnego reżimu.

Nieco inna była sytuacja związana z redakcją śpiewnika Kościoła Reformowanego. Pierwszy powojenny śpiewnik ewangelicki wydany w 1950 r. redagowany był również bez wpływu sił politycznych na jego zawartość. Nawiązywał on do tradycji kościołów protestanckich w Europie, szczególnie do spuścizny luterańskiej, z uwzględnieniem bogactwa węgierskich śpiewów chrześcijańskich. Kolejne opracowanie śpiewnika, które podjęto w latach 70-tych XX w. ukazało się drukiem w 1982 r. Wydanie to zawiera pieśni, których wersje tekstowe jak i melodyczne budzą spore zastrzeżenia. Ilona Ferenczi zwraca uwagę na wiele niuansów, które wprowadzono do pieśni pod wpływem obowiązującego systemu politycznego. Dla przykładu: w *Te Deum laudamus* wykreślono zwrotkę wychwalającą apostołów, proroków i męczenników, a także wersy mówiące o Jezusie, jako Królu wiecznej chwały. W śpiewniku pojawiły się teksty poetów uznawanych i popieranych przez państwo. Dominującą rolę ogrywała wtedy politycznie ukierunkowana i służalczo podporządkowana reżimowi tzw. teologia diakonijna, która współdziałała z systemem totalitarnym, aby uniknąć represji. Również notacja poszczególnych melodii jest dalece problematyczna, a proponowane rozwiązania odbiegają od wersji oryginalnych i ogólnie przyjętych.

How shall we sing the Lord's song in a strange land? How strange is the land today?

The public face of hymn singing in Britain

It will seem strange that I wish to appropriate these words to the situation that we have at present in Great Britain. To all appearances we have not been under pressure to stop singing the Lord's song and we may not appear to be now. We have not undergone periods of great persecution. We have not suffered enemy occupation. The Church in its established form in England of the Church of England still has many privileges, and there are many occasions in the year when Christianity is paraded as the state religion and there are Christian prayers said, and indeed, Christian hymns sung. Throughout the 1980s I worked at the heart of this aspect of British society on the staff of Westminster Abbey. There we had from time to time state occasions. More often there were celebrations of aspects of national life, centenar-ies of great and useful organizations, memorial services to figures of national importance or of those held in high regard in the arts. These all required hymns to be sung. But one soon recognized that in almost all cases the choice of these hymns was firmly rooted in the past, and heavily influenced by the educational backgrounds of those arranging the services, largely in what we know as the Public Schools.

Hymns and other forms of Christian song are of course sung in churches of all denominations Sunday by Sunday. At more domestic occasions too, apart from Sunday services, hymns are still being sung – at weddings when these are held in church, and at funerals, whether in church or in the crematorium. Indeed in the latter the local government authority which runs the crematorium provides books in the pews which contain hymns, and there is often a second book of yet more hymns. However, as anyone in a local church ministry will have found, on these occasions, unless those taking part are closely involved with the church, the hymns requested are the very few, very familiar hymns, often those that have been featured in television programmes. So at all levels it is *Amazing grace, how sweet the sound* (John Newton 1725-1807) that is requested (best known from

a recording of some years ago played by massed Scottish bagpipes), or in the socially more favoured weddings at Westminster Abbey, where the bride and bridegroom had usually been to a public school the choice would often be 'Jerusalem', that grandiose setting by C.H.H. Parry (1848-1918) of the words by William Blake (1757-1827) 'And did those feet in ancient times'.

One of the most popular Sunday programmes on the television is *Songs of Praise*, usually made up of a selection of hymns with introductions on their history and meaning. It has become clear that this no longer has the high profile among the programme planners that it once had. They very often record two programmes in the same place on the same day, to be put out several months apart as if of two wholly different occasions. Nevertheless, any suggestion that these programmes be withdrawn is met with a storm of public protest.

Such programmes however often present a picture of church life that is different from the truth. In very many communities the churches are in severe decline with only a handful attending worship. It is very difficult for most of the Christian denominations to find sufficient ordained ministers to serve in all the places that once expected to have their own minister. The ordination of women was not undertaken to shore up this situation, but in fact it has done that. Organists are also in short supply, but a few hymns are usually sung, however inadequately.

Our schools still hold acts of worship, sometimes daily, but the material sung at those occasions is often far from the traditional repertoire of hymns sung in our churches. There are many publications of religious songs prepared especially for school assemblies. Their content is not always specifically Christian.

Hymn singing in Wales

In Wales the situation can perhaps be seen at its gravest. In the 18th century the Methodist Revival was hugely successful in Wales in its Calvinist form. The adherents of the various chapels (as the churches of the non-conformist, i.e. non-Anglican denominations are known) outnumbered those in the part of the Church of England in Wales. They came to be divided among a number of denominations, and in communities large and small up and down the land these competed with each other, in particular in erecting their own buildings in every community. While many of them flourished, in many communities there was seating in these buildings for many more than ever made up the populations they were supposed to serve, and although it is often asserted that 'in those days everyone went to church or chapel' it is clear that only half of the adult population actually did. Since the end of the 19th century this great Christian movement has been on the decline. There was a temporary upsurge in the Revival of 1904-1905, but then the decline resumed. Now very many of those chapel buildings, some of them very imposing landmarks in their communities, have

been closed. Sometimes the few remaining members of these chapels, usually quite elderly, meet in a small room adjacent to the old chapel. It must be said in fairness that there are numbers of thriving and lively chapels, but they are the exception.

This Welsh chapel movement had fostered a strong hymn singing culture, particularly in Welsh, which was at that time the language of the majority of the inhabitants of Wales. At the very beginning of the Methodist Revival one of its most important founding fathers was William Williams, Pantycelyn (1717-1791), who developed into perhaps the finest hymn writer in Welsh. He certainly set the model for a flowering of hymnody in Welsh that continued into the 19th century, when developments took place that produced a parallel flowering of Welsh hymn tunes. The Welsh texts have not travelled far in translation, but the Welsh tunes are sung round the world to English texts. During the latter half of the 19th century and in the first half of the 20th each Welsh denomination produced their own hymn book, and in the 1980s some of them were producing supplements to their main books, influenced to a certain extent by the new flowering of hymn writing in English at that time, but also including some in the rather lighter, more popular idiom of the worship song. By the end of the twentieth century all the denominations realized that what they needed was a complete new book. But they all realized that they could not afford to produce such a book themselves, and that they no longer had the membership that would buy sufficient quantities to justify the costs. The churches had been conferring over the years to try to work out a scheme to unite the denominations. They failed in this larger task, but the churches were willing to join together to produce in 2001 a large collection of hymns entitled *Caneuon Ffydd*, (Songs of Faith). It has many signs of the compromises necessary in the production of such a joint book, but it has considerable qualities and it has proved hugely successful. But its very existence as a joint production speaks volumes on the weakness of the churches in Wales.

Hymn singing continues in Wales. One of the signs of its continuing place in the popular imagination is the television programme every Sunday *Dechrau Canu*, *Dechrau Canmol* (Begin to sing, begin to praise), which is rather like the *Songs of Praise* programme in England. In these programmes Sunday by Sunday one sees large chapels filled with people singing a selection of hymns, mainly old, but, in fairness, also some new ones that have become popular. They give a picture of a flourishing chapel life. But this is usually a quite false façade. This is rarely a single congregation. The various congregations in the local community are gathered for the occasion, with people being eager both to sing hymns with a large gathering of people, and to be seen on television. Behind these programmes is the tradition of the *Cymanfa Ganu* (Singing Meeting) which each chapel has for many generations held every year, using the booklet of hymns that each denomination has in the past produced for that year. Fringe members of the congregation and members of other congregations would come to swell the numbers, because the Welsh

greatly enjoy hymn singing, and the larger the number taking part, the better. The television programme picks up on this tradition, sweeping in local people for the programme, and even bringing in local secular choirs, particularly the ubiquitous male voice choirs, to make up the deficiency of men in most congregations. This is important since the tradition in Wales is that hymns are sung in four vocal parts. The television programme presents a picture of vigorous church life. The reality of chapel life Sunday by Sunday, is more often than not quite different. Hymn singing is something that can be put on show for a television programme, but it is no longer a sign of a vigorous church life. This is apparent elsewhere too.

Hymn singing in Welsh secular life

Hymn singing in Wales is to be found also as part of secular life. Amateur choral groups will often sing arrangements of hymns as part of their programmes. But hymn singing has a particular place in connection with sport. Rugby football is the nation's iconic activity. It is often said that it is almost a religion in itself. Certainly the exploits of the national team take up much space in the national newspaper. Victory, particularly against England, will take up the entire front page on the Monday following the match, and much space inside as well. Defeat is mourned as a national tragedy. So with the hymn as the music of the Welsh heart it is not surprising that hymns are sung on such occasions and one hymn in particular. I want to make something of a case study of this. The hymn is 'Guide me, O thou great Redeemer/Jehovah' to the tune CWM RHONDDA, sometimes described as the unofficial Welsh National Anthem. It will be well sung even by the huge crowd of over 70,000 at the Millennium Stadium in Cardiff.

- 1 *Guide me, O thou great Redeemer/ Jehovah,
pilgrim through this barren land;
I am weak, but thou art mighty,
hold me with thy powerful hand:
bread of heaven,
feed me now and evermore.*
- 2 *Open thou the crystal fountain
whence the healing stream doth flow;
let the fiery, cloudy pillar
lead me all my journey through:
strong deliverer,
be thou still my strength and shield.*
- 3 *When I tread the verge of Jordan
bid my anxious fears subside;
death of death, and hell's destruction,*

*land me safe on Canaan's side:
songs of praises
I will ever give to thee.¹*

You will see that it is a militant, marching hymn. It was first written in Welsh by William Williams, Pantycelyn during a very difficult period of the Welsh Revival, and is in the original a much gloomier hymn, picturing the pilgrim struggling across the land with the Old Testament imagery much beloved by Williams. After the Revival regained momentum it was translated into English, the first verse by Peter Williams, the rest possibly by William Williams himself, and became in the new version this song of triumphal progress. The tune, now inseparable from the English version, was written in 1904, and takes up well the sense of the English version – though it is a little vulgar, and certainly not a Welsh tune of first vintage. It is sung before international rugby matches (and indeed may break out during the match) very much as a war chant to inspire the team to move on to triumph. The text is addressed to the Great Redeemer in the usual version sung today, though the original had ‘Great Jehovah’. The second verse has clear references to the Israelites in the wilderness, though many who sing it today may not know their Bible well enough to be able to discern the precise references. The fact that the last verse looks forward to the singer’s death does not detract in any way from its belligerence as it is sung: indeed the feeling may well be that the players should be going all out in a spirit of ‘death or glory’ as they play for their country.

There is nothing perhaps strange about this. We have a Christian hymn being sung in a secular context. The enthusiastic singing out of doors will not have been foreign to William Williams’s own experience in those early years of the Revival. Few however of those singing it today will be singing it as a hymn in our understanding of the word, in any spirit of worship. It is indeed the Lord’s song in a strange land. But I need to take this case study one step further. The singing will continue for longer than might be expected if the usual three verses are sung, and careful listening will prove that there are some additional verses being sung in Welsh. These are not however the original Welsh version, but another Welsh hymn, the verses of which are being interleaved with those of ‘Guide me O thou great Redeemer’. In translation it runs:

*1 See him stand among the myrtles,
Object worthy of my mind,
Though I only partly know him,
Over all things, unconfined;
Hail that morning,
When I see him as he is.*

¹ William WILLIAMS (1717-1791), *Arglwydd arwain drwy'r anialwch*; translation: Peter Williams (1727-1796) and William Williams (1717-1791) or John Williams (1754-1828).

2 *He is called the Rose of Sharon,
Handsome, radiant, fair of face;
He excels by far ten thousand
Splendid sights in time and space;
Friend of sinners,
Here's their pilot on the sea.*

3 *What concern to me in future,
Ailing idols of the earth?
I proclaim that none among them
Rivals Jesus' matchless worth;
O to stay here,
In his love through all my days.²*

It is a hymn by Ann Griffiths, whose 70 odd stanzas that survive are among the finest Christian lyrics ever written in any language. You will see from the translation by Alan Gaunt that this is a powerful song from the redeemed soul to the Redeemer, really a love song. I have long protested against the fact that the Welsh sing these words to CWM RHONDDA (it is interesting that they always use a different tune for the original Welsh version of 'Guide me'). It hardly seems the right kind of tune for such sentiments as are in the Ann Griffiths verses. These words, of which the translation is a fair reproduction, are bellowed by 70,000 voices in the spirit of a war chant before an international rugby match. Some of those present will be simply mouthing the syllables since they do not understand the Welsh. I find the choice of this tune for these words a betrayal at the best of times. On such occasions as I have been trying to describe to you, it is surely an act of the utmost insensibility. In Dylan Thomas' radio play 'Under Milk Wood' the Reverend Eli Jenkins, in sentimental mode, says 'We are a musical nation'. That is true, and that music has often been that of hymns. But this study of the singing of CWM RHONDDA has I hope demonstrated how far we have strayed from singing hymns as an exercise of Christian devotion. Of course, hymns in English and Welsh are sung in Wales Sunday by Sunday with attention to their meaning, and that meaning is carried into the daily prayers and lives of faithful congregations. But on the wider stage the hymn can be said to have been downgraded to the level of a popular, secular song, sung perhaps with fervour, but with little sense of the meaning of the words, let alone of the importance given to those words by our forebears in the faith who have left us such a treasury of praise. The Lord's song is indeed being sung, but it is a strange landscape that now surrounds it.

² Ann GRIFFITHS (1776-1805), *Wele'n sefyll rhwng y myrtwydd*; translated by Alan Gaunt (born 1935). English translation © 1997 Stainer & Bell Ltd.

The attack from outside

So the church is failing from within, with different symptoms in different places. But the church is under attack from outside. There have, of course, been Atheists from time immemorial, though in many communities it has been dangerous to assert one's lack of faith. Certainly up to the first half of the 20th century it was not something that most atheists in Britain would trumpet abroad, even if a few notorious people did. As the century moved on more people felt emboldened to take their stand on this, and from time to time letters to this effect appeared in the newspapers, mocking the churches and church leaders. Books have been published promoting the atheist view and have had a considerable sale, with more in recent years, especially those of Richard Dawkins, in particular his book *The God Delusion* (2006). Now atheists are being much bolder. At the beginning of 2009 the British Humanist Association coordinated the placing of advertisements on the sides of buses in London and elsewhere, reading 'There's probably no God. Now stop worrying and enjoy your life'. There has been considerable discussion about the inclusion of the word 'probably' though we are told that it is there because of the rules of the authorities governing advertisements, rather than it being the first choice of those inventing the wording. Those behind the campaign say that they have been impelled to undertake it because of the offensive nature of the advertisements for Christianity that do appear in many places. It is true that these are often threatening, and following up the poster by accessing the website named there leads to promises of hellfire for unbelievers and so on. It is this kind of fear that the Atheist advertisement wishes to free us from, hence the 'stop worrying', that is, stop worrying that you might be damned to all eternity. I have seen very little backlash against this advertisement from Christians. Indeed some leading figures have commented that the appearance of such advertisements strengthens the hand of believers, rather than weakening us. It at least provokes people who might not consider the question very frequently to consider their own position. Keeping 'the rumour of God' alive is important. It may well be thought to be one of the functions of our great churches visited by tourists, who may enter them simply wanting to enjoy a great architectural masterpiece and to revel in its history, but may come away wondering why it was built in the first place.

Darwin and Hymn singing

But, of course, the challenge of secular thinking is all around us and, particularly in 2009 when we celebrate Darwin, is centering on the question of what we are as Christians to make of the Theory of Evolution. We know that this is a huge question in America. My own position is that I have no doubt that evolution happened, to put it in the vaguest terms, but I also believe in a creator God.

This whole debate opens up the question of the place of hymns concerning creation in the life of our churches.

A charming, and very well-loved 19th century children's hymn, written in Ireland, but probably in every hymnbook in UK and in most English books everywhere, poses the problem very well.

*All things bright and beautiful,
all creatures great and small,
all things wise and wonderful
the Lord God made them all.*

1 *Each little flower that opens,
each little bird that sings,
he made their glowing colours,
he made their tiny wings:*

Refrain

2 *The purple headed mountain,
the river running by,
the sunset and the morning
that brightens up the sky:*

Refrain

3 *The cold wind in the winter,
the pleasant summer sun,
the ripe fruits in the garden,
he made them every one:*

Refrain

4 *The tall trees in the greenwood,
the meadows where we play,
the rushes by the water
we gather every day:*

Refrain

5 *He gave us eyes to see them,
and lips that we might tell
how great is God almighty,
who has made all things well:*

Refrain

Cecil Frances Alexander [née Humphreys] (1818-1895).

This is far from the only hymn one might quote, but it does set the problem very clearly. It is the same problem that faces us in reading the Bible, where this same general theology is presupposed everywhere. There are places where it is

powerfully presented as in the Psalms, Isaiah and Job, though the actual creation story implied there is neither of those in the opening chapters of the book Genesis. The familiar verse from the psalm from the office of Matins says it plainly:

The sea is his and he made it: and his hands prepared the dry land.
(Ps 95 v 5).

The question of creation is not very prominent in the New Testament, but God's part in it is just taken for granted:

Consider how the lilies grow in the fields; they do not work, they do not spin; yet I tell you, even Solomon in all his splendour was not attired like one of them. If then that is how God clothes the grass in the fields (Matthew 6 vv 28-29).

Our liturgies naturally reflect the biblical position, and our modern liturgies simply take this up from our historic texts. The Nicene Creed begins:

I believe in one God the Father almighty, Maker of heaven and earth, and of all things visible and invisible.

Similarly one does not have to look far in our hymns to find the biblical position set out. I have quoted a children's hymn. With more grandeur there is:

- 2 *O tell of his might, O sing of his grace,
whose robe is the light, whose canopy space;
his chariots of wrath the deep thunder clouds form,
and dark is his path on the wings of the storm.*
- 3 *The earth with its store of wonders untold,
almighty, thy power hath founded of old;
hath stablished it fast by a changeless decree,
and round it hath cast, like a mantle, the sea.*

William Kethe (fl.1559-1594), Robert Grant (1779-1838).

No doubt our congregations are mixed in their opinions on this controversy. I doubt whether many of them have given much thought to this as a problem that impinges on them, particularly in their worship. Asking one very faithful and well educated mother what she said to her children about this, she said that she was content that they should hear the Bible and sing the hymns in church and meet the scientific theories later. She was clearly not worried that they might go along with evolution in the end. Perhaps this *laissez-faire* attitude is the healthiest one.

But for my part I do want to ask whether we do not need in our churches hymns that express, or at least take for granted, this strange intellectual land in which we now live, and say something by way of praise if we believe that somehow or other God has done his work in creation in the way that the scientists show us. We do have some texts in English. There will be others in our various hymn traditions.

One of the first voices to be heard in the flowering of new hymn writing in English that we have come to call The Hymn Explosion (I much prefer 'Lied Frühling') was that of Albert Bayly (1901-1984) a minister in the Congregationalist Church. We ignored his work for too long. The spirit of his writing is in a verse written in 1981:

*Our Father, you gave us a mind to explore
the universe in which we dwell:
with knowledge, Lord, help us to grow more and more
in wisdom to use your gifts well.*

A number of his hymns take that attitude into useful texts on the created universe. Soon after his first hymn in 1945 he wrote a hymn in which he moves easily from the scientific explanation of creation to the biblical view:

- 1 *O Lord of every shining constellation
that wheels in splendour through the midnight sky,
grant us your Spirit's true illumination
to read the secrets of your work on high.*
- 2 *You, Lord, have made the atom's hidden forces,
your laws its mighty energies fulfil;
teach us, to whom you give such rich resources,
in all we use, to serve your holy will.*
- 3 *O Life, awaking life in cell and tissue,
from flower to bird, from beast to brain of man
help us to trace, from birth to final issue,
the sure unfolding of your age-long plan.*
- 4 *You, Lord, have stamped your image on your creatures,
and, though they mar that image, love them still;
lift up our eyes to Christ, that in his features
we may discern the beauty of your will.*
- 5 *Great Lord of nature, shaping and renewing,
you made us more than nature's sons to be;
you help us tread, with grace our souls enduring,
the road to life and immortality.*

In another fairly well known hymn Bayly is more explicit. In this hymn he works in verses 1, 2 and 3 with a broad outline of Evolution. He changes in verse 4 from the scientific view of the world to the view of faith.

1 *Lord of the boundless curves of space
and time's deep mystery,
to your creative might we trace
all nature's energy.*

2 *Your mind conceived the galaxy,
each atom's secret planned,
and every age of history
your purpose, Lord, has spanned.*

3 *Your Spirit gave the living cell
its hidden, vital force;
the instincts which all life impel
derive from you, their source.*

4 *Yours is the image stamped on man,
though marred by man's own sin;
and yours the liberating plan
again his soul to win.*

5 *Science explores your reason's ways,
and faith can more impart:
for in the face of Christ our gaze
looks deep within your heart.*

6 *Christ is your wisdom's perfect word,
your mercy's crowning deed:
in him the sons of earth have heard
your strong compassion plead.*

7 *Give us to know your truth, but more,
the strength to do your will;
until the love our souls adore
shall all our being fill.*

Albert F. Bayly (1901-1984) © Oxford University Press.

It is strange that this line of thought was not taken up by many of those who came after him and were part of the Hymn Explosion proper. One of the major writers of the Explosion, Fred Pratt Green (1903-2000), has few texts that explore this subject. Perhaps this next example by him is too questioning to be a hymn that would be easy to use in an act of worship, but it is profound, I think, in its acknowledgement that all searching is in the end a search for God.

- 1 *Lord, you do not need our praises:
Yet all beings must adore
You who are the world's Creator:
To believers, how much more!
You, the First Cause, you, our Parent,
Who shall see you face to face?
Who shall say where human seeking
Reaches into realms of grace?*
- 2 *Lord, your unbelievers praise you
In their love of humankind:
For there's nothing worth achieving
Lies outside your loving mind.
So shall scientists acclaim you
Seeing cause where some see chance;
Trusting in their dark researches
That your universe makes sense.*
- 3 *Lord, accept your Church's praises
For your Son, whose name we bear;
For your Saints, whose pure compassion
Teaches all of us to care:
For the faithful, who find courage
To proclaim your saving word;
For all those who serve your kingdom
Without knowing Christ is Lord.*

Fred Pratt Green 1903-2000 © 1973 Stainer & Bell Ltd.

One would have expected the American, Thomas Troeger (born 1945) to have tackled this subject, and in some ways he does, but usually in a moralistic way, preaching the proper use of the discoveries that science gives us. Another American Jeffrey Rowthorn (born 1934) does deal with contemporary issues, but in the only hymn by him in a British book moves on from hints of scientific theories in verses 1 and 2 to deal with social as well as intellectual problems:

- 1 *Creating God, your fingers trace
the bold designs of farthest space;
let sun and moon and stars and light
and what lies hidden praise your might.*
- 2 *Sustaining God, your hands uphold
earth's myst'ries known or yet untold;
let water's fragile blend with air,
enabling life, proclaim your care.*

3 *Redeeming God, your arms embrace
all now despised for creed or race;
let peace, descending like a dove,
make known on earth your healing love.*

4 *Indwelling God, your gospel claims
one family with countless names;
let every life be touched by grace
until we praise you face to face.*

Jeffrey W Rowthorn (born 1934) © 1979 Hymn Society of America.

In Britain it is the second generation of new writers who have taken up the theme of how to believe in a creator God without disavowing scientific discoveries or taking up an avowedly creationist position. David Mowbray (born 1938) has a number of thoughtful texts to his credit and I personally much value his honest approach.

1 *Immense, immeasurable space
drives thought of God away;
yet still we meet, with bread and wine,
to celebrate and pray.*

2 *Our thoughts divide as we explore
how everything began:
the riddle of the universe,
the mind behind the plan;*

3 *the marvel of the miniature,
the splendour of the great:
these joys no evil rampant now
can finally frustrate.*

4 *Great God, sustainer of the worlds,
in whom we live and move!
You came in Christ your Son our Lord
to demonstrate your love.*

5 *This is our faith! and this our aim,
to view as partners here
our science and our Christian faith,
unblinkered, free of fear.*

6 *Praise, then, to God far greater than
our minds can comprehend:
God of immeasurable space
who stoops to call us friend.*

David Mowbray (born 1938) © David Mowbray/Jubilate Hymns.

Martin Leckebusch is one of our leading younger writers, but with his more evangelical outlook seems less disposed to stray from the biblical story of creation. The nearest he gets is perhaps in this verse from 'A universe of rich delights':

3 *So many fresh discoveries
as science searches paths unknown -
and yet the source of each advance
is found in you alone.
To all who tread the frontier
where study broadens human skill,
Lord, grant the wisdom to pursue
your wisdom and your will.*

A more senior writer, but with very few of his hymns in circulation is Arthur Wright. I am intrigued by a hymn in which he uses some of the words that popular science writing and TV programmes have made familiar (also inventing one of his own 'evolutive'):

- 1 *In timelessness, when God deployed
the darkness of the unformed void,
he spoke, and from his Spirit he
devised a singularity.*
- 2 *In thund'rous silence angels sang;
God spoke again, then came the Bang!
Enabled by Christ's holy Name
the universe roared into flame.*
- 3 *A billion years are as one hour
to God, whose evolutive power
propelled creation's interplay
from hydrogen to DNA.*
- 4 *He made the dust for Saturn's rings,
he formed all fragile, lovely things;
the quasars, nebulae and quarks,
primroses, dinosaurs and larks.*
- 5 *We are most wonderfully made
from ashes of dead stars, which fade,
while their recycled parts progress
to spirit, mind and consciousness.*

6 *Research discloses to our eyes
a world of wonder and surprise;
our Father's creativity
is popping now with novelty.*

7 *Redeemed by love, God's face to see,
we do not know what we shall be;
but here proclaim with one accord
that Jesus Christ is Cosmic Lord!*

© Arthur Wright (born 1928).

Finally two hymns by writers present at the conference. The first is by Andrew Pratt. His texts often refer to the created world as it is revealed to us by the scientists, and takes for granted evolution rather than ever hammering it home to us. In a text written the day the Large Hadron Collider was opened he names some of the key terms in current cosmology. Here are some of the verses:

*We seek the source of all that was
of all that is to be;
the ground of being, source of life
that set creation free*

*The cataclysmic cosmic force,
God's rollercoaster ride,
may give a glimpse back into time
as particles collide.*

*But even if we comprehend
or wonder at these things,
Higgs boson, quasars, pulsars, quarks,
we need the faith God brings.*

© Andrew Pratt 10/9/2008.

The Conference sang another of his hymns of more general reference to the way the scientists, and particularly the cosmologists teach us to think of the universe:

1 *God-given energy, flaring and fiery,
stellar collisions of fury and pace;
shafts of the light from the cosmic conception
beaming to earth from infinity's space.*

- 2 *Stars for millennia driven by forces
formed at the birthing of matter and time;
mystical sinews restraining the planets,
elegant science and God's hidden rhyme.*
- 3 *These are the visions of wonder and rapture,
signs of significance, pointers to place,
drawing us out from our narrow discernment,
windows to love and God's infinite grace.*

Andrew E. Pratt (born 1948) © 2006 Stainer & Bell Ltd.

The session ended by singing a hymn by Janet Wootton. It does not face the Darwin issue head on, but as I have hinted, I do not see that our hymns ought necessarily to do that. It is perfectly satisfactory that it should be possible to sing them while accepting at the same time that evolution is the means by which we have become what we are - we, together with the rest of the living world with its horrors as well as its wonders.

- 1 *Maker of this world of wonder,
where, in whirling depths of space,
humans on a fragile planet
bear the image of your face;
thank you for the wealth of beauty
we can touch or see or know;
joy of art and grasp of science,
chance to live and room to grow.*
- 2 *God of love, you share our sorrow
when we damage your design,
when, through centuries of slaughter,
vengeance spirals on in time.
Thousands, starved, enslaved and murdered,
pay the savage penalty
so the few can live in comfort -
cushioned inhumanity.*
- 3 *All the while, the living Spirit
longs to show a better way,
free and open, full of laughter,
learned through loving day by day.
By the Spirit's call to justice,
by the gifts of hope and faith,
peace may grow and freedom flourish,
giving life not dealing death.*

4 *Maker of this world of wonder,
help us cherish your design;
God of love, through your forgiveness,
help us break the chains of time;
living Spirit, move among us,
stirring dreams to change the world,
that our hands may shape a future
where God's promise is fulfilled.*

Janet Wootton (born 1952) © 2007 Stainer & Bell Ltd.

Summary

There are areas of community life that show that hymns are being sung in Britain in a situation no longer friendly to them. The wide use of hymns in churches and on national occasions, together with the popularity of television programmes of hymns conceals a weakness within church life. There are other signs that hymns may be sung without their being appreciated in their original sense. The singing of hymns at a sporting occasion is analysed. The strong attack on the churches in the interest of a Darwinian understanding of creation brings into question the large number of hymns that assume the biblical standpoint. Examples are given however of hymns that bring together an evolutionist understanding of nature and the Christian faith, while the place is emphasized of hymns that do not tackle the problem directly but which can be sung without compromise by Christians who accept the evolutionary point of view.

Two of the hymns were sung both in the English original and translations by Jürgen Henkys:

- 1 *Herr, grenzenlos gekrümmt der Raum,
Zeittiefen rätselhaft:
Es quillt des Weltalls Energie
aus deiner Schöpferkraft.*
- 2 *Dein Geist ersann die Galaxie,
Atome dein Verstand.
Dein Vorsatz hat im Weltenlauf
Zeitalter ausgespannt.*
- 3 *Der Zelle pflanzt du Kräfte ein,
dass sie sich teilen kann.
Instinkt und Lust, von dir gewollt,
treibt alles Leben an.*

- 4 *Dein Bild, dem Menschen aufgeprägt,
verwischt durch Menschenschuld –
doch dein ist der Befreiungsplan,
der uns dir wieder holt.*
- 5 *Vernunft forschst deinen Spuren nach,
erst Glaube fasst dich ganz:
Auf Christi Antlitz leuchtet uns
dein Herz in vollem Glanz.*

Jürgen Henkys (2009), nach *Lord of the boundless curves
of space* von Albert F. Bayly (1901-1984).

- 1 *Wirkkräfte Gottes, auflodernd und glühend,
Sternkollisionen in rasender Fahrt,
Lichtpfeilsignale stellarer Empfängnis
strahlen zur Erde aus endlosem Raum.*
- 2 *Sonnen, getrieben durch tausend Millenien
seit der Geburt von Materie und Zeit,
mystische Kraft hält Planeten am Zügel,
blendend das Wissen, verborgen der Reim.*
- 3 *All die Visionen begeisternder Wunder,
Sinnbilder, Zeichen am Weg durch die Welt,
ziehen uns fort aus beschränktem Erkennen:
Fenster zur Liebe, unendlich in Gott.*

Jürgen Henkys (2009), nach *God given energy,
flaring and fiery* von Andrew E. Pratt.

Wie können wir das Lied des Herrn im fremden Land singen? Wie fremd ist unser Land?

Das öffentliche Gesicht des Kirchengesangs in Britannien

Es mag merkwürdig scheinen, dass ich das Thema auf unsere gegenwärtige Lage in Großbritannien anwende. Allem Anschein nach sind wir nicht gezwungen, den Lobgesang Gottes einzustellen. Wir sind keinen anhaltenden Verfolgungen unterworfen. Wir haben nicht unter feindlicher Besatzung gelitten. Die Kirche Englands in ihrer amtlichen Gestalt als Church of England genießt noch immer zahlreiche Privilegien, und im Laufe eines Jahres gibt es viele Anlässe, zu denen sich das Christentum als Staatsreligion präsentiert, wenn christliche Gebete dargebracht, und sogar christliche Kirchenlieder gesungen werden. Während der 80er Jahre ging ich meinem Beruf nach im Herzen dieses Teils des britischen Lebens am Mitarbeiterstab von Westminster Abbey. Dort gab es ab und zu Staatsfeiern, öfter aber Nationalfeiern, Hundertjahrfeiern bedeutender und nützlicher Organisationen, Feiern zum Gedenken von nationaler Bedeutung oder solcher im Bereich der Kunst. Für all diese Anlässe brauchte man Kirchenlieder. Es stellte sich aber bald heraus, dass die Wahl fast immer auf die hymnische Vergangenheit zurückgriff und stark vom Bildungsgrad der Planer beeinflusst war, zumeist Absolventen der privaten „Public Schools“ wie Eton und Harrow.

Selbstverständlich werden Kirchen- und andere Arten christlicher Lieder allsonntäglich in unseren Kirchen gesungen, daneben aber auch bei mehr privaten Anlässen wie Hochzeiten, sofern sie in einer Kirche stattfinden, Beerdigungen sowohl in Kirche wie Krematorium. Für die letzteren stellt die jeweilige Ortsgemeinde, die das Krematorium verwaltet, in den Bänken ein oder mehrere Gesangbücher zur Verfügung. Wie aber Ortspfarrrer gut wissen, wenn die Trauergemeinde nicht aus regelmäßigen Kirchgänger besteht, werden bei solchen Anlässen die wenigen sehr bekannten, und oft jene Lieder ausgesucht, die in Fernsehprogrammen

gesungen werden. So wird meistens „Amazing Grace“ (John Newton 1725-1807) verlangt, das durch Vorführung durch einen Massenchor von Dudelsackpfeifern bekannt geworden ist. Genauso bei gesellschaftlich höher gestellten Hochzeiten in Westminster Abbey, bei denen Braut und Bräutigam meistens eine public school (private Internatsschule) absolviert hatten, war es oft „Jerusalem,“ jener grandiose Satz von C.H.H. Parry (1848-1918) zu dem Text von William Blake (1757-1827): „And did those feet in ancient times“ zu hören.

Eines der populärsten Sonntagsprogramme im Fernsehen ist Songs of Praise, das meistens aus einer Auswahl von Kirchenliedern mit historischen Einleitungen und Auslegungen besteht. Es wurde offensichtlich, dass diese Sache nicht mehr so vorrangig von den Programmplanern eingeschätzt wurde wie einstmals. Sie nehmen oft zwei Programme am selben Ort und am selben Tag auf, die dann in einem Abstand von mehreren Monaten gesendet werden, als seien sie zwei vollkommen verschiedene Anlässe. Trotzdem stießen alle Vorschläge, diese Programme zu streichen auf vehementen Protest seitens der Öffentlichkeit.

Außerhalb dieser sehr sichtbaren Arena bietet sich ein völlig anderes Bild. In vielen Gemeinden befindet sich der Kirchengesang im Niedergang. Die meisten christlichen Denominationen haben es schwer, adäquat ausgebildete Pastoren für alle ihre Gemeinden zu finden. Obwohl die Ordinierung von Frauen nicht durchgeführt wurde, um dieser Situation abzuhelpen, hatte sie jedoch genau dieses Resultat zur Folge. Auch Organisten gibt es nur wenige, aber ein paar Kirchenlieder werden doch für gewöhnlich gesungen, wenn auch sehr mangelhaft.

Unsere Schulen halten noch immer Andachten, oft sogar täglich, aber was da gesungen wird, ist meistens weit entfernt von den Liedern der Kirchen. Es gibt viele Veröffentlichungen religiösen Liedgutes, das besonders für Schulfeiern zusammengestellt wurden. Ihr Inhalt ist nicht immer spezifisch christlicher Natur.

Kirchengesang in Wales

Ich lebe jetzt schon zwölf Jahre in Wales, und während der 70er Jahre war ich dort Vikar. Es ist gerade hier, wo sich diese Situation wohl am krassesten zeigt. Im 18. Jh. war die methodistische Erweckungsbewegung in ihrer Calvinistischen Prägung sehr erfolgreich. In Wales haben die Anhänger der unterschiedlichen „Chapels“, der Kirchen der Non-Konformisten (d.h. der nicht-anglikanischen Kirchengemeinschaften) die Church of England zahlenmäßig weit übertroffen. Seit dem ausgehenden 19. Jh. ging diese große christliche Erweckungsbewegung allerdings stark zurück. 1904-1905 gab es vorübergehend ein Aufflackern, aber dann nahm sie weiterhin ab. Es gibt allerdings einige Ausnahmen.

Diese walisische Chapel-Bewegung hatte eine lebhaftere Gesangskultur zur Folge, vor allem in Walisisch, was damals von der Mehrzahl der Bevölkerung von

Wales gesprochen wurde. Einer der wichtigsten Begründer dieser methodistischen Erweckungsbewegung war William Williams Pantycelyn, wohl der beste walisische Liederdichter. Er war Vorbild für ein Aufblühen des walisischen Kirchenlieds, das bis ins 19. Jh. andauerte, zusammen mit einer parallelen Entwicklung walisischer Kirchenliedweisen. Die walisischen Texte sind nicht weitgehend rezipiert worden, dagegen werden die Weisen weltweit zu englischen Texten gesungen. Während der zweiten Hälfte des 19. und der ersten des 20. Jahrhunderts brachte jede walisische Denomination ihr eigenes Gesangbuch heraus. In den 80er Jahren erschienen dann zu einigen davon Anhänge, wahrscheinlich unter dem Einfluss des damaligen erneuten Aufblühens im englischen Kirchenlied und einem etwas leichteren, eher populären Stil. Zu Ende des 20. Jahrhunderts beschlossen alle Denominationen, ein völlig neues Gesangbuch herauszugeben. Die äußeren kirchlichen Umstände ließen ein solches Unternehmen aber nicht zu und ein jahrelanges Bemühen, die einzelnen Kirchengemeinschaften zu vereinen, schlug fehl. Dagegen war man bereit, 2001 gemeinsam ein großes Gesangbuch herauszugeben, mit dem Titel: Caneuon Ffydd (Glaubenslieder). Neben vielen Kompromissen, die ein solches Buch erforderte, zeigt es aber auch gute Eigenschaften und war ein großer Erfolg. Jedoch ist es gerade sein Erscheinen, das Bände spricht über die Schwäche der Kirchen in Wales.

Der Kirchengesang in Wales ging seinen Gang. Er hat weiterhin seinen Platz in der Gemeinde durch das sonntägliche Fernsehprogramm Dechrau Canu, Dechrau Canmol (Fangt an zu singen, fangt an zu lobpreisen), ähnlich dem erwähnten Programm Songs of Praise in England. Hier sieht man jeden Sonntag große Chapel-Räume voll Menschen, die zumeist alte Kirchenlieder singen aber auch neue, die populär geworden sind. Dieses Bild blühenden Chapel-Lebens ist aber nur eine falsche Fassade. Es stellt nicht eine einzelne Kirchengemeinde dar, sondern mehrere, zusammen mit ihren Chören, die zu diesem Anlass versammelt wurden und sich aus Menschen zusammensetzen, die sowohl gerne im großen Rahmen Kirchenlieder singen und dabei im Fernsehen gesehen werden. Das wirkliche sonntägliche Leben in einer Chapel ist meistens ganz anders. Kirchengesang kann man als Fernsehshow präsentieren, es ist aber nicht mehr Zeichen eines lebendigen kirchlichen Lebens. Das zeigt sich auch anderweitig.

Kirchenlieder im walisischen weltlichen Leben

In Wales werden Kirchenlieder auch im weltlichen Leben gesungen, vor allem im Zusammenhang mit Sportveranstaltungen. Rugby ist der Nationalsport mit Symbolbedeutung. Es heißt oft, dass er fast eine Religion an sich sei. In dem Ausmaß wie das Kirchenlied die Musik im Herzen der Waliser ist, so überrascht es nicht, dass Kirchenlieder bei diesen Anlässen gesungen werden, und eines im

Besonderen. Ich möchte das als Spezialfall diskutieren. Das Lied ist „Guide me, O thou great Redeemer/Jehovah“ mit der Melodie CWM RHONDDA, manchmal die inoffizielle Nationalhymne von Wales genannt. Sogar eine Menschenmasse von mehr als 70 tausend im Millenium Stadio in Cardiff singt es mit Erfolg.

- | | |
|--|---|
| <p>1 <i>Guide me, O thou great Redeemer/ Jehovah, pilgrim through this barren land; I am weak, but thou art mighty, hold me with thy powerful hand: bread of heaven, feed me now and evermore.</i></p> | <p><i>Leite mich, o großer Heiland/Jehova, Pilger durch dieses öde Land; ich bin schwach, doch du bist mächtig, halte mich mit deiner starken Hand: Brot vom Himmel, nähr' mich jetzt und immerdar.</i></p> |
| <p>2 <i>Open thou the crystal fountain whence the healing stream doth flow; let the fiery, cloudy pillar lead me all my journey through: strong deliverer, be thou still my strength and shield.</i></p> | <p><i>Öffne du die kristall'ne Quelle, wo das heilende Wasser fließt; lass die brennende Wolkensäule mich auf meiner Fahrt leiten: starker Erretter, sei du mir Kraft und Schild.</i></p> |
| <p>3 <i>When I tread the verge of Jordan bid my anxious fears subside; death of death, and hell's destruction, land me safe on Canaan's side: songs of praises I will ever give to thee.¹</i></p> | <p><i>Wenn ich des Jordans Ufer betrete, stille meine Angst und Furcht, Todes Tod und der Hölle Verderben, hilf mir sicher hinüber nach Kanaan: Lobgesänge will ich dir auf ewig bringen.</i></p> |

Sie sehen, es ist ein militantes Marschlied, ursprünglich verfasst in Walisisch von William Williams Pantycelyn während einer schwierigen Phase der walisischen Erweckung, später ins Englische übersetzt mit der ersten Strophe von Peter Williams und dem Rest wahrscheinlich von William Williams selbst. In dieser neuen Version wurde es ein Lied von einem triumphalen Fortschreiten. Die Melodie, die jetzt untrennbar an den englischen Text gebunden ist, wurde 1904 komponiert. Sie entspricht dem Ton der englischen Version, obgleich etwas vulgär und keine echt walisische. Das Lied wird vor Rugby-Matches gesungen, manchmal spontan während des Spiels, ganz wie ein Kriegslied zur Aufmunterung der Mannschaft, zum Sieg fortzuschreiten.

Wir haben hier also ein christliches Lied, das in einem weltlichen Kontext gesungen wird. Das enthusiastische Singen im Freien könnte der eigenen Erfahrung von William Williams während jener ersten Jahre der Erweckungsbewegung entsprechen. Es wird nur wenige Menschen geben, die das Lied heutzutage

¹ William WILLIAMS (1717-1791), *Arglwydd arwain drwy'r anialwch*; Übersetzung: Peter Williams (1727-1796) und William Williams (1717-1791) oder John Williams (1754-1828).

als Kirchenlied in unserem Sinne singen. Es ist in der Tat das Lied des Herrn in einem fremden Land. Wir müssen diese Untersuchung aber noch einen Schritt weiter führen. Der Gesang halt meistens länger an, als man von drei Strophen erwartet, und beim genaueren Hinhören vernimmt man zusätzliche Strophen auf Walisisch. Sie sind aber nicht das ursprünglich walisische Lied sondern ein anderes, dessen Strophen zwischen die von „Guide me“ eingeflochten sind. Hier ist ihre Übersetzung:

- | | |
|--|--|
| <p>1 <i>See him stand among the myrtles,
Object worthy of my mind,
Though I only partly know him,
Over all things, unconfined;
Hail that morning,
When I see him as he is.</i></p> | <p><i>Sieh, er steht unter den Myrrhen,
würdiger Gegenstand meiner Beachtung,
wenn ich ihn auch nur wenig kenne,
über alles, uneingeschränkt;
jener Morgen sei begrüßt,
wenn ich ihn sehe, wie er ist.</i></p> |
| <p>2 <i>He is called the Rose of Sharon,
Handsome, radiant, fair of face;
He excels by far ten thousand
Splendid sights in time and space;
Friend of sinners,
Here's their pilot on the sea.</i></p> | <p><i>Er heißt Sarons Rose,
schön, strahlend, gut anzusehen;
er übertrifft mehr als zehn tausend
großartige Bilder in Zeit und Raum;
Freund von Sündern,
hier ist ihr Steuermann auf dem Meer.</i></p> |
| <p>3 <i>What concern to me in future,
Ailing idols of the earth?
I proclaim that none among them
Rivals Jesus' matchless worth;
O to stay here,
In his love through all my days.²</i></p> | <p><i>Was kümmern mich zukünftig
kranke Götzen dieser Welt?
Ich bezeuge, dass keiner von ihnen
Jesus auch nur nahe kommt;
O hier zu verweilen,
in seiner Liebe mein ganzes Leben lang!</i></p> |

Der Text von Ann Griffiths mit seinen mehr als 70 extanten Strophen gehört zur besten christlichen Lyrik aller Zeiten und Sprachen. Sie können Alan Gaunts Übersetzung entnehmen, dass es ein kraftvolles Lied der erlösten Seele an den Erlöser ist, im Grunde ein Liebeslied. Ich war lange dagegen, dass die Waliser diesen Text zu CWM RHONDDA singen. (Sie singen immer eine andere Melodie für die Originalversion von „Guide me“). CWM RHONDDA eignet sich kaum für den Text von Ann Griffiths. Stellen Sie sich diesen Text, den die Übersetzung ziemlich getreu wiedergibt, vor, wenn er von 70.000 Stimmen vor einem internationalen Rugby-March wie ein Kriegsgeschrei gebrüllt wird, was tatsächlich der Fall ist. Selbst im besten Fall empfinde ich die Wahl dieser Melodie für diesen Text wie einen Verrat. Bei Anlässen wie den eben beschriebenen ist es nichts an-

² Ann GRIFFITHS (1776-1805), *Wela'n sefyll rhwng y myrtywydd*; translated by Alan Gaunt (born 1935). English translation © 1997 Stainer & Bell Ltd.

deres als der Gipfel von Gefühllosigkeit. Man kann sagen, dass das Kirchenlied degradiert worden ist auf das Niveau des populären, weltlichen Songs, vielleicht salbungsvoll gesungen aber doch mit wenig Verständnis für den Text, geschweige für die Bedeutung der Worte, die unsere geistlichen Vorfahren ihnen gegeben und uns so diesen Schatz an Lobgesang hinterlassen haben. Des Herren Lied wird hier zwar gesungen, aber in einer sehr verfremdeten Landschaft.

Der Angriff von außen

Die Kirche verfällt also von innen heraus, mit unterschiedlichen Symptomen an unterschiedlichen Stellen. Die Kirche wird aber auch von außen angegriffen. Es hat natürlich immer schon Atheisten gegeben, wenngleich es in vielen Gemeinden gefährlich war, seinen mangelnden Glauben zu bekennen. Heutzutage sind Atheisten viel mutiger. Zu Beginn des Jahres 2009 plakatierte der Verein britischer Humanisten (British Humanist Association) die Außenwände von Bussen in London und anderwärts Reklameschilder mit der Aufschrift: „There’s probably no God. Now stop worrying and enjoy your life.“ [Es gibt wahrscheinlich keinen Gott. Also hör’ auf, dir Sorgen zu machen und genieße dein Leben]. Die Veranstalter behaupten, sie seien zu dieser Aktion gezwungen gewesen als Gegenreaktion auf die erniedrigende Art der christlichen Reklame, die vielerorts aufscheint. Es stimmt, dass die letzteren oft drohender Natur ist, und wenn man die angegebene Webseite aufsucht, so wird dort den Ungläubigen Höllenfeuer usw. angedroht. Die Atheisten wollen uns gerade von dieser Art von Furchteinflößung befreien, daher das „stop worrying“, also: mach dir keine Sorgen darüber, dass du auf alle Ewigkeit verdammt bist. Ich habe nur wenig Gegenreaktion auf diese Reklame von christlicher Seite bemerkt. Manche behaupten sogar, dass diese Art von Reklame die Stellung der Christen nur stärkt statt sie zu schwächen. Zumindest regt sie viele zum Denken an, die sich hierüber noch nie den Kopf zerbrochen haben.

Darwin und das Kirchenliedersingen

Wir sind natürlich überall von der Herausforderung durch die weltliche Gedankenwelt umgeben, ganz besonders in diesem Jahr, wo wir das Geburtsjahr von Charles Darwin feiern und uns fragen, wie wir als Christen der Frage der Evolution gegenüber stehen. In Amerika ist das ein heißes Thema. Ich kämpfe selbst damit und zweifle nicht daran, dass Evolution, generell gesprochen, stattgefunden hat, ich glaube aber auch an Gott den Schöpfer. Hier ist nicht der Ort, dieses Problem aufzuwerfen, es ist aber der Ort für eine Auseinandersetzung mit dem Ort des Kirchenliedes in Bezug auf den Schöpfungsakt im Leben unserer Kirchen.

Ein bezauberndes und vielgeliebtes Kinderlied des 19. Jahrhunderts, in Irland verfasst aber wahrscheinlich in jedes Gesangbuch im United Kingdom und in die meisten englisch-sprachigen Gesangbücher überhaupt rezipiert, spricht das Problem sehr gut an.

- | | |
|--|---|
| <i>All things bright and beautiful,
all creatures great and small,
all things wise and wonderful
the Lord God made them all.</i> | <i>Alle leuchtenden und schönen Dinge,
alle Tiere, groß und klein,
alle weisen und wunderbaren Dinge
hat Gott der Herr geschaffen.</i> |
| 1 <i>Each little flower that opens,
each little bird that sings,
he made their glowing colours,
he made their tiny wings:</i>
Refrain | <i>Jede kleine Blume, die sich öffnet,
jeder kleine Vogel, der singt,
er schuf ihre leuchtenden Farben,
er schuf ihre winzigen Flügel:</i>
Refrain |
| 2 <i>The purple headed mountain,
the river running by,
the sunset and the morning
that brightens up the sky:</i>
Refrain | <i>Die lilafarbenen Berge,
der vorbeifließende Fluss,
Sonnenuntergang und Morgen,
die den Himmel erleuchten:</i>
Refrain |
| 3 <i>The cold wind in the winter,
the pleasant summer sun,
the ripe fruits in the garden,
he made them every one:</i>
Refrain | <i>Die Kälte des Winters,
die angenehme Sommersonne,
die reifen Früchte des Gartens,
er schuf ein jedes:</i>
Refrain |
| 4 <i>The tall trees in the greenwood,
the meadows where we play,
the rushes by the water
we gather every day:</i>
Refrain | <i>Die hohen Bäume im Wald,
die Wiesen, wo wir spielen,
das Schilf beim Wasser,
das wir täglich einsammeln:</i>
Refrain |
| 5 <i>He gave us eyes to see them,
and lips that we might tell
how great is God almighty,
who has made all things well:</i>
Refrain | <i>Er gab uns Augen, sie zu sehen,
und Lippen, damit wir davon reden,
wie groß der Allmächtige ist,
der alles gut geschaffen hat.</i>
Refrain |

Cecil Frances Alexander [née Humphreys] (1818-1895).

Es ist bei weitem nicht das einzige Kirchenlied zu diesem Thema. Wir stehen dem gleichen Problem gegenüber, wenn wir die Bibel lesen, wo dieselbe Theolo-

gie vorausgesetzt wird. In den Psalmen, in Jesaja und Hiob wird sie klar dargestellt, wenngleich die implizierte eigentliche Schöpfungsgeschichte mit der des ersten Buchs Mose nicht identisch ist. Der bekannte Satz aus dem Psalm für Matutin spricht das deutlich aus:

Sein ist das Meer, das er gemacht hat, / das trockene Land, das seine Hände gebildet.

(Ps 95, 5)

Im Neuen Testament ist die Frage nach der Schöpfung nicht im Vordergrund, Gottes Handlung wird vorausgesetzt:

Und was sorgt ihr euch um eure Kleidung? Lernt von den Lilien, die auf dem Feld wachsen: Sie arbeiten nicht und spinnen nicht. Doch ich sage euch: Selbst Salomo war in all seiner Pracht nicht gekleidet wie eine von ihnen.

(Mt 6, 28-29)

Unsere Liturgien reflektieren natürlich das biblische Verständnis. Das Nicensische Credo beginnt mit den Worten:

Ich glaube an Gott den allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erden, und aller sichtbaren und unsichtbaren Dinge.

Das Gleiche gilt für unsere Kirchenlieder. Grandioser als das zitierte Kinderlied finden wir das Folgende:

2 *O tell of his might, O sing of his grace,
whose robe is the light, whose canopy space;
his chariots of wrath the deep thunder clouds form,
and dark is his path on the wings of the storm.*

*O verkündige seine Macht, singe von seiner Gnade,
dessen Mantel Licht ist, dessen Baldachin der Weltraum;
die Streitwagen seines Zornes sind die Donnerwolken,
und schwarz ist sein Pfad auf den Flügeln des Sturmes.*

3 *The earth with its store of wonders untold,
almighty, thy power hath founded of old;
hath established it fast by a changeless decree,
and round it hath cast, like a mantle, the sea.*

*Die Erde mit ihren vielen Wundern,
Allmächtiger, deine Allmacht hat sie geschaffen;*

*fest gesetzt durch unerschütterlichen Beschluss,
und umringt, gleich einem Mantel, vom Meer.*

William Kethe (fl.1559-1594), Robert Grant (1779-1838)

Es besteht kein Zweifel, dass unsere Gemeinden unterschiedliche Meinungen in dieser Kontroverse haben. Ich glaube kaum, dass viele Menschen sie als ein Problem empfinden, das ihre Gottesdiensthaltung beeinträchtigt. Als ich eine kirchentreue und gebildete Mutter fragte, was sie ihren Kindern dazu sagte, antwortete sie, dass es ihr genüge, dass sie die biblischen Geschichten hören und die Lieder singen; die wissenschaftlichen Theorien können bis später warten. Sie machte sich offenbar keine Sorgen darüber, dass sie sich letztendlich für Evolution entscheiden würden. Vielleicht ist diese Haltung von *laissez-faire* die vernünftigste. Für meinen Teil frage ich aber doch, ob wir in unseren Kirchen nicht neue Lieder brauchen, die dieses fremde intellektuelle Land, in dem wir uns befinden, zum Ausdruck bringen; Loblieder, die Gottes Schöpfungswerk so besingen, wie es die Wissenschaftler uns zeigen. Das gibt es schon einige Texte, von denen ich Ihnen eine Auswahl vorstellen werde.

Einer der ersten Dichter der englischen „Hymn Explosion“ (ich ziehe dem das deutsche „Liederfrühling“ vor) war Albert Bayly (1901-1984), ein Pastor in der Congregationalist Church. All zu lange wurde sein Werk ignoriert. Der Geist seines Schreibens ist im Vers von 1981 sichtbar:

*Our Father, you gave us a mind to explore
the universe in which we dwell:
with knowledge, Lord, help us to grow more and more
in wisdom to use your gifts well.*

*Unser Vater, du gabst uns einen Geist zum Erforschen
des Weltalls, in dem wir leben:
mit Wissen, Herr, hilf uns wachsen
an Weisheit, deine Gaben wohl zu nutzen.*

Er verfasste eine Reihe gut zu brauchender Texte, die unser Augenmerk auf den Kosmos um uns richten. Bald nach dem Erscheinen seiner ersten Lieder 1945 schrieb er einen Text, in dem er zwanglos von der wissenschaftlichen Sicht der Schöpfung zur biblischen schreitet:

1 *O Lord of every shining constellation
that wheels in splendour through the midnight sky,
grant us your Spirit's true illumination
to read the secrets of your work on high.*

*Herr aller leuchtenden Sternbilder,
die durch den Nachthimmeln wirbeln,
erleuchte uns durch deinen Geist,
dass wir die Geheimnisse deiner Schöpfung dort oben verstehen.*

*2 You, Lord, have made the atom's hidden forces,
your laws its mighty energies fulfil;
teach us, to whom you give such rich resources,
in all we use, to serve your holy will.*

*Du, o Herr, hast die verborgenen Kräfte des Atoms geschaffen,
sie folgen deinen Gesetzen;
lehre uns, denen du solchen Reichtum gibst,
in allem, das wir nutzen, deinen heiligen Willen zu sehen.*

*3 O Life, awaking life in cell and tissue,
from flower to bird, from beast to brain of man
help us to trace, from birth to final issue,
the sure unfolding of your age-long plan.*

*O Leben, das in Zellen und Geweben Leben weckt,
von Blume zu Vogel, von Tier zum Menschengehirn,
lass uns erkennen, von Geburt bis zum Ende
die gewisse Entfaltung deines ewigen Plans.*

*4 You, Lord, have stamped your image on your creatures
and, though they mar that image, love them still;
lift up our eyes to Christ, that in his features
we may discern the beauty of your will.*

*Du hast dein Bild auf deine Geschöpfe geprägt
und liebst sie, auch wenn sie es beschmutzen;
erhebe unsere Augen zu Christus, dass in seinem Antlitz
wir die Schönheit deines Willens erkennen.*

*5 Great Lord of nature, shaping and renewing,
you made us more than nature's sons to be;
you help us tread, with grace our souls enduring,
the road to life and immortality.*

*Großer Herr aller Natur, schaffend, erneuernd,
du machtest uns mehr als Söhne der Natur;
du hilfst uns, mit Gnade in unseren Seelen,
zu wandern auf dem Weg zu Leben und Unsterblichkeit.*

In einem anderen Lied drückt er sich noch deutlicher aus. Hier beschreibt er Evolution in Strophe 1, 2 und 3 in breiten Umrissen. In der 5. Strophe wechselt er von der wissenschaftlichen Weltansicht zur biblischen Glaubenssicht. Leider vermischt die 4. Strophe den Zusammenhang etwas, weshalb viele Gesangbuchherausgeber diese Strophe oft auslassen.

- | | |
|---|--|
| 1 <i>Lord of the boundless curves of space
and time's deep mystery,
to your creative might we trace
all nature's energy.</i> | <i>Herr des unendlichen Weltraumes
und des tiefen Mysteriums der Zeit,
deine Schöpfermacht ist die Quelle
aller Energie in der Natur.</i> |
| 2 <i>Your mind conceived the galaxy,
each atom's secret planned,
and every age of history
your purpose, Lord, has spanned.</i> | <i>Dein Geist erschuf die Sternbilder,
jedes Atoms geheimen Plan,
und jedes Zeitalter unserer Geschichte
steht unter deinem Plan, o Herr.</i> |
| 3 <i>Your Spirit gave the living cell
its hidden, vital force;
the instincts which all life impel
derive from you, their source.</i> | <i>Dein Geist gab der lebenden Keimzelle
ihre verborgene Lebenskraft;
die Instinkte, die alles Leben antreiben,
stammen von dir, ihrem Ursprung.</i> |
| 4 <i>Yours is the image stamped on man,
though marred by man's own sin;
and yours the liberating plan
again his soul to win.</i> | <i>Dein Bild hat den Menschen geprägt,
wenngleich verzerrt durch seine Sünde;
dein ist der Heilsplan,
der seine Seele wiedergewinnt.</i> |
| 5 <i>Science explores your reason's ways,
and faith can more impart:
for in the face of Christ our gaze
looks deep within your heart.</i> | <i>Wissenschaft erforscht deine geheimen Wege
und Glaube gibt noch mehr hinzu:
denn in Christi Antlitz blicken wir
tief in dein Herz hinein.</i> |
| 6 <i>Christ is your wisdom's perfect word,

your mercy's crowning deed:
in him the sons of earth have heard
your strong compassion plead.</i> | <i>Christus ist das vollkommene Wort
deiner Weisheit,

die krönende Tat deines Erbarmens:
in ihm haben die Söhne der Erde vernommen
das Flehen deines großen Erbarmens.</i> |
| 7 <i>Give us to know your truth, but more,

the strength to do your will;
until the love our souls adore
shall all our being fill.</i> | <i>Lass uns deine Wahrheit erkennen,
aber mehr noch:

gib uns die Kraft, deinen Willen zu tun,
bis die Liebe, die unsere Seelen anbeten,
unser ganzes Wesen durchdringt.</i> |

Merkwürdigerweise wurde dieser Gedankengang von seinen Nachfolgern in der Hymn Explosion nicht aufgenommen. Einer der wichtigsten Dichter dieser Bewegung, Fred Pratt Green, schrieb einige Texte zu diesem Thema. Dasselbe hätte man von Thomas Troeger erwartet, wenn auch meistens moralisierend, indem er predigt, wie die wissenschaftlichen Entdeckungen zu verwerfen seien. Ein weiterer Amerikaner, Jeffrey Rowthorn greift diese aktuellen Fragen zwar auf, aber in dem einzigen Lied, das in einem britischen Gesangbuch vorkommt, geht er von Naturwissenschaft in Strophe 1 und 2 zu sozialen statt intellektuellen Fragen über:

- 1 *Creating God, your fingers trace
the bold designs of farthest space;
let sun and moon and stars and light
and what lies hidden praise your might.*

*Schöpfer Gott, deine Finger zeichnen
die kühnen Bahnen des tiefsten Weltraums;
lass Sonne, Mond, Sterne und Licht
und alles Verborgene deine Macht loben.*

- 2 *Sustaining God, your hands uphold
earth's myst'ries known or yet untold;
let water's fragile blend with air,
enabling life, proclaim your care.*

*Erhaltender Gott, in deinen Händen liegen
die Geheimnisse der Erde, bekannt und unerkannt;
lass der Gewässer Bund mit Luft,
der Leben hervorbringt, deine Fürsorge verkünden.*

- 3 *Redeeming God, your arms embrace
all now despised for creed or race;
let peace, descending like a dove,
make known on earth your healing love.*

*Erlöser Gott, deine Arme umfassen
alle wegen Bekenntnis oder Rasse Verachtete;
lass Frieden, wie eine Taube sich senkend,
der Erde deine heilende Liebe verkünden.*

- 4 *Indwelling God, your gospel claims
one family with countless names;
let every life be touched by grace
until we praise you face to face.*

*Innewohnender Gott, dein Evangelium kennt
nur eine Familie mit unzähligen Namen;*

*lass jedes Leben von Gnade berührt werden,
bis wir dich von Angesicht zu Angesicht preisen.*

Jeffrey W Rowthorn (born 1934) © 1979 Hymn Society of America

In Großbritannien hat die zweite Generation der Liederdichter die Frage aufgenommen, wie man an einen Schöpfer-Gott glauben kann, ohne wissenschaftliche Erkenntnisse zu verneinen oder eine ausgesprochen „creationist“ Stellung einzunehmen. David Mowbray (geb. 1938) schrieb eine Reihe guter Texte hierzu. Ich schätze vor allem seine ehrliche Haltung.

- | | |
|---|--|
| <p>1 <i>Immense, immeasurable space</i>

<i>drives thought of God away;
yet still we meet, with bread and wine,

to celebrate and pray.</i></p> | <p><i>Ungeheuer großer,
unermesslicher Raum
vertreibt Gedanken an Gott;
doch kommen wir zusammen
mit Brot und Wein
zu Feier und Gebet.</i></p> |
| <p>2 <i>Our thoughts divide as we explore</i>

<i>how everything began:
the riddle of the universe,
the mind behind the plan;</i></p> | <p><i>Unsere Gedanken trennen sich,
wenn wir nachforschen,
wie alles began:
das Rätsel des Universums,
die Intelligenz hinter dem Plan;</i></p> |
| <p>3 <i>the marvel of the miniature,
the splendour of the great:
these joys no evil rampant now

can finally frustrate.</i></p> | <p><i>das Wunder des Winzigen,
die Pracht des Großen:
diese Freuden kann kein
losgelassenes Böses
letztlich verderben.</i></p> |
| <p>4 <i>Great God, sustainer of the worlds,
in whom we live and move!
You came in Christ your Son our Lord

to demonstrate your love.</i></p> | <p><i>Großer Gott, Erhalter der Welten,
In dem wir leben und weben!
Du kamst in Christus deinem Sohn
unserm Herrn,
deine Liebe zu erzeugen.</i></p> |
| <p>5 <i>This is our faith! and this our aim,

to view as partners here
our science and our Christian faith,

unblinkered, free of fear.</i></p> | <p><i>Das ist unser Glaube! Und das ist
unser Ziel,
als Partner hier zu betrachten
unsere Wissenschaft
und unsern christlichen Glauben,
scheuklappenlos, befreit von Furcht.</i></p> |

- 2 *In thund'rous silence angels sang;
God spoke again, then came the Bang!
Enabled by Christ's holy Name
the universe roared into flame.* *In donnerndem Schweigen sangen Engel:
Gott sprach erneut, dann kam der Knall!
Bewirkt durch Christi heiligen Namen
brach das Weltall in Flammen aus.*
- 3 *A billion years are as one hour
to God, whose evolutive power
propelled creation's interplay

from hydrogen to DNA.* *Eine milliarde Jahre sind wie eine Stunde
vor Gott, dessen evolutionäre Kraft
das Miteinanderspiel der Schöpfung
vorwärts trieb
vom Wasserstoff zum DNA.*
- 4 *He made the dust for Saturn's rings,

he formed all fragile, lovely things;

the quasars, nebulae and quarks,
primroses, dinosaurs and larks.* *Er schuf den Staub für die Ringe
des Saturn,
er bildete alle zerbrechlichen,
schönen Dinge;
die Quasare, Nebel und Quarks,
Primeln, Saurier und Lerchen.*
- 5 *We are most wonderfully made
from ashes of dead stars, which fade,

while their recycled parts progress

to spirit, mind and consciousness.* *We sind ganz wundersam gebildet
aus der Asche erstorbener Sterne,
die verbleichen,
während ihre wiederverwerteten
Teile weiterschreiten
zu Geist, Verstand und Bewusstsein.*
- 6 *Research discloses to our eyes
a world of wonder and surprise;

our Father's creativity
is popping now with novelty.* *Forschung eröffnet unseren Augen
eine Welt voll Wunder
und Überraschungen;
die Schöpfungskraft unseres Vaters
überschäumt jetzt mit Novitäten.*
- 7 *Redeemed by love, God's face to see,

we do not know what we shall be;

but here proclaim with one accord
that Jesus Christ is Cosmic Lord!* *Erlöst durch Liebe,
Gottes Angesicht zu sehen
wissen wir nicht, was wir einmal
sein werden;
aber hier verkündigen wir einstimmig,
dass Jesus Christus der Herr
des Kosmos ist!*

© Arthur Wright (geb. 1928).

Zum Abschluss werden wir zwei Lieder von Dichtern singen, die bei dieser Tagung zugegen sind, und die selbst etwaige Fragen zu ihren Texten beantworten können. Das erste ist von Andrew Pratt. Seine Texte beziehen sich oft auf die

geschaffene Welt, wie sie uns von den Wissenschaftern gezeigt wird, und nehmen Evolution als selbstverständlich an, statt uns damit zu bombardieren. In einem Text, den er an dem Tag schrieb, als der Große Hadron Collider eröffnet wurde, nennt er mehrere Schlüsselbegriffe aus der Kosmologie. Hier folgen einige Strophen daraus:

*We seek the source of all that was
of all that is to be;
the ground of being, source of life
that set creation free*

*Wir suchen den Ursprung alles dessen, das war,
alles dessen, das sein wird;
den Grund alles Seins, den Ursprung des Lebens,
der die Schöpfung befreite.*

*The cataclysmic cosmic force,
God's rollercoaster ride,
may give a glimpse back into time
as particles collide.*

*Die verheerende kosmische Kraft,
Gottes Berg-und-Tal-Bahn,
gewährt vielleicht einen Blick zurück in jene Zeit,
als Partikel aufeinanderprallten.*

*But even if we comprehend
or wonder at these things,
Higgs boson, quasars, pulsars, quarks,
we need the faith God brings.*

*Aber selbst wenn wir verstehen
oder erstaunen über diese Dinge,
"Higgs boson", Quasare, Pulsare, Quarks,
brauchen wir den Glauben, den Gott bringt.*

© Andrew Pratt 10/9/2008

Wir werden aber ein anderes Lied von ihm singen mit mehr genereller Beziehungnahme zu der Art, wie die Wissenschaftler, und vor allem die Raumwissenschaftler, uns das Universum darstellen wollen:

*1 God-given energy, flaring and fiery,
stellar collisions of fury and pace;
shafts of the light from the cosmic conception
beaming to earth from infinity's space.*

*Gott-geschaffene Energie, brennend in Flammen
Zusammenstöße von Sternen mit rasender Macht;
Strahlen des Lichts vom Beginn des Kosmos
scheinen zur Erde aus unendlichem Raum.*

*2 Stars for millennia driven by forces
formed at the birthing of matter and time;
mystical sinews restraining the planets,
elegant science and God's hidden rhyme.*

*Sterne durch Millennien von Kräften getrieben,
gebildet bei der Geburt von Materie und Zeit;
mystische Sehnen die Planeten bezwingend,
elegante Wissenschaft und Gottes verborgene Poesie.*

*3 These are the visions of wonder and rapture,
signs of significance, pointers to place,
drawing us out from our narrow discernment,
windows to love and God's infinite grace.*

*Das sind die Visionen von Wunder und Verzückung,
Zeichen von Bedeutsamkeit, Wegzeichen des Ortes,
uns aus unserem engen Erkenntnisvermögen ziehend,
Fenster zu Liebe und Gottes ewiger Gnade.*

Andrew E. Pratt (geb. 1948) © 2006 Stainer & Bell Ltd.

Janet Wootton (geb. 1952) ist auch zugegen und ich will damit abschließen, indem wir eines ihrer Lieder singen. Es befasst sich nicht direct mit der Frage von Darwin, aber wie schon gesagt, sollen Kirchenlieder das nicht unbedingt tun. Wir brauchen aber neue Lieder, die wir singen können, während wir gleichzeitig anerkennen, dass Evolution der Vorgang ist, durch den wir das geworden sind, was wir sind – wir, zusammen mit allen anderen Lebewesen in einer Welt des Schreckens und des Wunderbaren.

*1 Maker of this world of wonder,
where, in whirling depths of space,
humans on a fragile planet
bear the image of your face;
thank you for the wealth of beauty
we can touch or see or know;
joy of art and grasp of science,
chance to live and room to grow.*

*Schöpfer dieser Welt der Wunder,
 wo, in wirbelnden Raamtiefen
 Menschen auf einem zerbrechlichen Planeten
 das Bild deines Antlitzes tragen;
 Dank sei dir für den Reichtum an Schönheit,
 die wir betasten, sehen, oder kennen können;
 Freude an Kunst und Verstehen von Wissenschaft,
 eine Chance zu leben und Raum to wachsen.*

- 2 *God of love, you share our sorrow
 when we damage your design,
 when, through centuries of slaughter,
 vengeance spirals on in time.
 Thousands, starved, enslaved and murdered,
 pay the savage penalty
 so the few can live in comfort-
 cushioned inhumanity.*

*Gott der Liebe, du fühlst unsere Trauer,
 wenn wir deinem Plan Schaden zufügen,
 wenn in Jahrhunderten von Morden
 Rachelust sich mit der Zeit steigert.
 Tausende, verhungert, geknechtet und gemordet
 bezahlen die brutale Strafe,
 so dass die wenigen in bequemer Unmenschlichkeit
 leben können.*

- 3 *All the while, the living Spirit
 longs to show a better way,
 free and open, full of laughter,
 learned through loving day by day.
 By the Spirit's call to justice,
 by the gifts of hope and faith,
 peace may grow and freedom flourish,
 giving life not dealing death.*

*Der lebende Geist, immerfort,
 sehnt sich danach, einen besseren Weg zu zeigen,
 frei und offen, voll Lachens,
 erlernt durch Lieben von Tag zu Tag.
 Durch des Geistes Aufruf zu Gerechtigkeit,
 durch die Gaben von Hoffnung und Glauben
 kann vielleicht Friede wachsen und Freiheit blühen,
 Leben spendend, und nicht Tod.*

4 *Maker of this world of wonder,
 help us cherish your design;
 God of love, through your forgiveness,
 help us break the chains of time;
 living Spirit, move among us,
 stirring dreams to change the world,
 that our hands may shape a future
 where God's promise is fulfilled.*

*Schöpfer dieser Welt der Wunder,
 lass uns deinen Plan bewahren;
 Gott der Liebe, durch dein Vergeben
 hilf uns die Fesseln der Zeit brechen;
 lebender Geist, sei unter uns,
 entfache Träume, die Welt zu verändern
 dass unsere Hände eine Zukunft gestalten,
 In der Gottes Verheißung erfüllt wird.*

Janet Wootton (geb. 1952) © 2007 Stainer & Bell Ltd.

Zusammenfassung

An gewissen Aspekten des Gemeindelebens erkennt man, dass in England Kirchenlieder in Situationen gesungen werden, wo sie nicht mehr angemessen sind. Der weitverbreitete Gebrauch von Kirchenliedern in Kirchen und bei staatlichen Anlässen, verbunden mit der Beliebtheit von Fernsehprogrammen über Kirchenlieder übertüncht eine Schwäche im kirchlichen Leben. Auch anderweitig macht es sich bemerkbar, dass Kirchenlieder gesungen werden, ohne dass ihr ursprünglicher Sinn gewürdigt wird. Das Singen bei Sportveranstaltungen wird kritisch untersucht. Die starke Kritik an den Kirchen vom Standpunkt der Evolution stellt eine große Anzahl von Kirchenliedern in Frage, die den biblischen Schöpfungsglauben vertreten. Es gibt allerdings Beispiele von Liedern, die ein evolutionäres Naturverständnis mit dem christlichen Glauben vereinbaren. Gleichzeitig werden Lieder hervorgehoben, die das Problem nicht direkt ansprechen, die aber kompromisslos von Christen gesungen werden können, die den evolutionären Standpunkt einnehmen.

Zwei dieser Lieder wurden sowohl im englischen Original und in der Übertragung von Jürgen Henkys gesungen.

*1 Herr, grenzenlos gekrümmt der Raum,
 Zeittiefen rätselhaft:
 Es quillt des Weltalls Energie
 aus deiner Schöpferkraft.*

- 2 *Dein Geist ersann die Galaxie,
Atome dein Verstand.
Dein Vorsatz hat im Weltenlauf
Zeitalter ausgespannt.*
- 3 *Der Zelle pflanzt du Kräfte ein,
dass sie sich teilen kann.
Instinkt und Lust, von dir gewollt,
treibt alles Leben an.*
- 4 *Dein Bild, dem Menschen aufgeprägt,
verwischt durch Menschenschuld –
doch dein ist der Befreiungsplan,
der uns dir wieder holt.*
- 5 *Vernunft forscht deinen Spuren nach,
erst Glaube fasst dich ganz:
Auf Christi Antlitz leuchtet uns
dein Herz in vollem Glanz.*

Jürgen Henkys (2009), nach *Lord of the boundless
curves of space* von Albert F. Bayly (1901-1984).

- 1 *Wirkkräfte Gottes, auflodernd und glühend,
Sternkollisionen in rasender Fahrt,
Lichtpeilsignale stellarer Empfängnis
strahlen zur Erde aus endlosem Raum.*
- 2 *Sonnen, getrieben durch tausend Millenien
seit der Geburt von Materie und Zeit,
mystische Kraft hält Planeten am Zügel,
blendend das Wissen, verborgen der Reim.*
- 3 *All die Visionen begeisternder Wunder,
Sinnbilder, Zeichen am Weg durch die Welt,
ziehen uns fort aus beschränktem Erkennen:
Fenster zur Liebe, unendlich in Gott.*

Jürgen Henkys (2009), nach *God given energy,
flaring and fiery* von Andrew E. Pratt.

Jakże możemy śpiewać pieśń ku czci Pana w obcym kraju? Jak obcy jest nasz kraj?

Streszczenie

Podejmowanie refleksji z perspektywy Wielkiej Brytanii na temat religijnych śpiewów w sytuacji ucisku i prześladowań może się wydawać nieco kuriozalne. Długotrwałych i intensywnych prześladowań na terytorium brytyjskim nie było. Okupacja przez obce mocarstwa też nie miała miejsca, a Kościół anglikański cieszy się wolnością, uczestnicząc wydatnie w życiu publicznym u boku dworu królewskiego oraz przy okazji rocznic państwowych. Tam śpiewa się pieśni. Jednym z najpopularniejszych niedzielnych programów telewizyjnych jest emisja *Songs fo Prais* (Śpiewy uwielbienia). Niezależnie od tego, w wielu środowiskach parafialnych i szkolnych obserwuje się znaczny upadek wykonywania pieśni kościelnych. Na tym tle interesującym zjawiskiem jest odrodzeniowy ruch śpiewaczy wywodzący się ze środowiska metodystycznego z silnym wpływem kalwinistycznym, którego wyróżnikiem stały się pieśni głównie w języku walijskim. Współzałożycielem tego ruchu był najwybitniejszy walijski pieśniarz – William Williams Pantycelyn.

W 2001 r. wydany został śpiewnik dla wszystkich wspólnot chrześcijańskich w Walii zatytułowany *Caneuon Flydd* (Pieśni wiary). Podobnie jak w Anglii, również w Walii propaguje się wykonywanie pieśni kościelnych poprzez telewizję. Tym samym religijny śpiew ludu zostaje przeniesiony w kontekst pozaliturgiczny. Pieśń kościelną wykonuje się w nowym środowisku i w nowych okolicznościach usytuowanych poza ceremoniałem liturgicznym. Charakterystycznym przykładem tego stanu rzeczy jest religijny pieśń *Guide me, O thou great Redeemer Jehovah* (Prowadź mnie, o wielki Odkupicielu, Jahwe), która stała się nieoficjalnym hymnem narodowym Walii. Śpiew ten podczas spotkań piłkarskich na stadionie w Cardiff wykonuje z zaangażowaniem 70 tys. kibiców. Pieśń kościelna zaczyna funkcjonować w nowych sytuacjach i innym kontekście. Religijny śpiew dla Pana coraz częściej przenoszony jest „do obcej krainy”. Wynika to niewątpliwie z trudnej sytuacji Kościoła, która rozwija się w nim samym. Ponadto wzrasta opozycja zewnętrzna wobec Kościoła, którą dodatkowo wzmocnia nasilający się neo-ateizm. Do tego dochodzi fakt, że działalność i nauczanie Kościoła przebiega w środowisku intelektualnym, które w obszarze teorii naukowych jest rozbieżne z poglądami reprezentowanymi przez chrześcijaństwo.

W obliczu dokonujących się przemian społecznych istotnym wydaje się być pytanie o to, czy nowa sytuacja nie domaga się ujęcia w poetycką, religijną refleksję, czy nie należałoby włączyć do repertuaru śpiewów kościelnych współczesnych doświadczeń człowieka. Przykładem tego rodzaju zaangażowania jest twórczość takich poetów, jak: Albert Bayly (1901-1984), Arthur Wright (ur. 1928 r.) David Mowbray (ur. 1938 r.), Andrew Pratt (ur. 1949) czy Janet Wootton (ur. 1952).



Die Leipziger Montagsgebete 1989

Mit drei Vorbemerkungen möchte ich beginnen:

1. Das mir gestellte Referatsthema habe ich – wie auch die anderen Referatsthemen – als eines von vielen Unterthemen des Tagungsthemas verstanden. Zur Erinnerung möchte ich das Tagungsthema hier noch einmal nennen: *Des Herren Lied im fremden Land (Ps 137). Kirchengesang in der Situation von Verfolgung und Unterdrückung – Singen, wenn es schwierig wird zu glauben.*
2. Als ein Unterthema des Tagungsthemas muß mein Referat also auch oder vielleicht sogar in erster Linie vom Gesang und den Liedern in den sogenannten Leipziger Montagsgebeten handeln, vielleicht auch von der Funktion und Wirkung der dort gesungenen Lieder und Gesänge.
3. Dies ist in zweierlei Hinsicht für mich ein Problem: Erstens bin ich keine Zeitzeugin. Im Oktober 1993 kam ich aus Frankfurt am Main nach Leipzig und habe dort bis 2001 am Kirchenmusikalischen Institut der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ zuerst sechs Jahre als wissenschaftlich-künstlerische Assistentin und später als Lehrbeauftragte unterrichtet. Zweitens werden Gesang und Lieder der Leipziger Friedensgebete in den einschlägigen Dokumentationen und Untersuchungen, soweit ich sehe, eher am Rande erwähnt. Und die noch vorhandenen Liedblätter der Friedensgebete, die seit Anfang der achtziger Jahre bis heute stattfinden, sind zu einem großen Teil undatiert, so daß die Unterscheidung zwischen den Liedern und Gesängen der Friedensgebete vor und nach der sog. Wende problematisch ist. So wird mein Vortrag möglicherweise mehr Fragen als Antworten enthalten.

1. Wem gehören die Leipziger Friedensgebete?

Diese Frage hat Hermann Geyer in seiner großen Untersuchung über „die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig“¹ gestellt und folgendermaßen beantwortet: „Nikolaikirche, montags um fünf“ ist weder der Gottesdienst der Kirchgemeinde, der Parochie oder ‚Kerngemeinde‘ allein, noch der der Basisgruppen, der Ausreisekreise, der konziliaren Ökumene, der anonymen Stadtöffentlichkeit (...) noch der Amtskirche oder Kirchenleitung, obwohl alle daran teilhatten und ihre Anliegen einbrachten. Eines der Geheimnisse dieses Gottesdienstes von außergewöhnlicher Reichweite und Ausstrahlung ist, daß er gerade an dieser Heterogenität festhielt. Nur so gelang es ihm, Menschen und Gruppen verschiedenster Herkunft, Bewußtseins- und Interessenlage zumindest temporär zu integrieren, sie in dramatischer Zeit in einem (...) Veränderungsprozeß zu begleiten und den Prozeß der tiefgreifenden Gesellschaftstransformation selbst maßgeblich mitzugestalten.“²

Die montäglichen Friedensgebete in der Kirche St. Nikolai – einer im Zentrum von Leipzig gelegenen Kirche – begannen Anfang der Achtziger Jahre,³ sie wurden anfangs gestaltet und getragen von Jugendlichen und kirchlichen Jugendmitarbeitern, die in der Friedensbewegung engagiert waren.⁴ Sehr schnell entwickelte sich ein Trägerkreis, der im Friedensgebet die Begrüßung, die Ankündigung des Themas und der mitarbeitenden Gruppe sowie das Eingangsgebet übernahm, zur weiteren Gestaltung des Gottesdienstes jedoch verschiedene kirchliche Gruppen aus anderen Leipziger Kirchengemeinden einlud. „Ende der Achtziger Jahre [waren es] 24 Basisgruppen (...), die sich in die Gestaltung der Friedensgebete teilten.“⁵ Schon im Jahr 1984 „nahmen bereits nicht selten zwischen 200 und 300 Menschen am Friedensgebet teil.“⁶

Waren es zu Beginn eine Vielzahl kirchlicher Basisgruppen, die das montägliche Friedensgebet in St. Nikolai mehr und mehr zu einem politischen Gottesdienst werden ließen – ihre Themen waren zunächst unter anderem der äußere und innere Friede, Umwelt/Ökologie und Gerechtigkeit⁷ – so „avancierte“ seit An-

¹ Hermann GEYER, *Nikolaikirche, montags um fünf. Die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig*, Darmstadt 2007.

² Ebd., S. 349.

³ 1981 oder 1982. Die Angaben über den Beginn der Friedensgebete in der Leipziger Nikolaikirche differieren; vgl. Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 81.

⁴ Vgl. Ebd., S. 83.

⁵ Hermann GEYER, „*Haus der Hoffnung in dieser unserer Stadt*“. *Friedensgebete der ‚Wendezeit‘ an der Stadtkirche von St. Nikolai/Leipzig*, in: Irene Mildenerberger/Wolfgang Ratzmann (Hg.), *Liturgie mit offenen Türen*, Leipzig 2005, S. 81-127, hier: S. 94.

⁶ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 84.

⁷ Vgl. Ebd., S. 8.

fang 1988 das Friedensgebet „zum Forum Ausreisewilliger einerseits und der sich formierenden Leipziger Opposition andererseits.“⁸ Die Teilnehmerzahl des Friedensgebetes stieg sprunghaft an. Damit ging – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – eine Beunruhigung sowohl der staatlichen als auch der kirchlichen Behörden einher, die Ende August 1988 eine Neukonzeption der Friedensgebete in der Nikolaikirche zur Folge hatte. Der politische Charakter der Gottesdienste sollte zugunsten eines liturgisch-theologischen Gehalts zurückgedrängt werden. Bestandteil sowohl der ‚alten‘ als auch der ‚neuen‘ Friedensgebete waren Lesungen, ein Informations- und Verkündigungsteil, Fürbitten, „mit immer demselben orthodoxen Kyrie⁹ begleitet“, Vater Unser, Segen, „sowie meistens drei Lieder, mehr nicht.“¹⁰ Seit der Neugestaltung des Friedensgebetes in der Nikolaikirche kam unaufgebar die regelmäßige Lesung der Seligpreisungen (Mt 5, 3 – 12) hinzu. Dennoch lösten die Friedensgebete in der Nikolaikirche weiterhin Turbulenzen aus. Auf Wunsch des damaligen Landesbischofs Johannes Hempel wurden die Friedensgebete seit dem 8. Mai 1989 vorübergehend als „Montagsgebete“ bezeichnet, weil durch „regelverletzende Auftritte einiger Gruppen und die Unruhe der Ausreisekreise (...) ein ‚Aggressionsgebet‘ entstanden“¹¹ sei.

Ab Oktober 1989 schlossen sich weitere Leipziger Innenstadtkirchen dem Friedensgebet an. Ab dem 23. Oktober und den ganzen November 1989 hindurch fanden „Friedensgebete in 7 Leipziger Kirchen gleichzeitig“ statt.¹² St. Nikolai, Reformierte Kirche, Michaeliskirche, St. Thomas¹³, Peterskirche, Methodistische Friedenskirche, katholische Propsteikirche.

Als „Ausgangsort“ der Friedensgebete wurde jedoch die Nikolaikirche anerkannt, so der Superintendent Johannes Richter in seiner Ansprache am 19. März 1990 in der Thomaskirche: „Wenn wir nun mit diesem 17. Friedensgebet in der Thomaskirche die Reihe der Friedensgebete abschließen (...), tun wir es, weil wir diese Gebetsanliegen wieder voll aufnehmen in unsere Gottesdienste und weil wir meinen, sie gehören an den Ausgangsort in unserer Stadt. Das ist und bleibt die Nikolaikirche.“¹⁴

⁸ Ebd., S. 8.

⁹ Gemeint ist EG 178.9.

¹⁰ Nikolaipfarrer Christian Führer, zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 206.

¹¹ Ebd., S. 150.

¹² Ebd., S. 320.

¹³ Hermann GEYER, *Texte und Materialien zu den Friedensgebeten*, op.cit., S. 197: „Die Andachten 1989 in St. Thomas hießen ‚Fürbittgebete‘“. Vgl. auch Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 258 u. S. 262.

¹⁴ Zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 328.

2. Lieder und Gesänge der Leipziger Friedensgebete

2.1. Quellen

Eine systematische Auflistung der Lieder und Gesänge, die in den Leipziger Friedensgebeten der Wendezeit gesungen wurden, ist mir nicht bekannt. Mit Hilfe von Veröffentlichungen zu den Friedensgebeten – Berichte, Bücher, Dokumente, von denen ich aus Zeitgründen nur einen Bruchteil studieren konnte – und persönlichen Berichten, e-mails und einer kleinen Anzahl von Liedblättern, habe ich eine Liste von Liedern und Gesängen zusammengetragen, die in den Leipziger Friedensgebeten gesungen wurden. Wohl erst seit ihrer Neuordnung Ende August 1988 wurden in den Friedensgebeten in St. Nikolai regelmäßige Liedblätter ausgeteilt.¹⁵

Mir lagen acht undatierte Liedblätter, darunter eine undatierte hektographierte Liedsammlung mit 28 bzw. 37 Liedern¹⁶ – Titel: „Friedensgebet in der Nikolaikirche Montag 17 Uhr“ – und vier datierte Liedblätter vor. Die datierten Blätter sind vom 1. September 1989 (Freitag !), vom 9. Oktober 1995 (Montag), vom 4. September 2006 (Montag) und vom 1. September 2008 (Montag). Nur eines der datierten Liedblätter – es enthält wie die anderen datierten Blätter zugleich den gesamten Gottesdienst-Ablauf – stammt also aus dem Jahr 1989, ein gefaltetes DIN-A-Blatt, das die Überschrift trägt: „Ökumenischer Bittgottesdienst für Frieden und Versöhnung am 1. September 1989, 19.30 Uhr, in der Nikolaikirche zu Leipzig, 50 Jahre nach dem Ausbruch des 2. Weltkrieges“. Der 1. September 1989 war ein Freitag. Die Leipziger Friedensgebete der Nikolaikirche fanden Montags um 17 Uhr statt. Somit handelt es sich hier nicht um ein Friedensgebet aus der Reihe der Montagsgebete. Dennoch gehören die hier abgedruckten fünf Lieder und Gesänge (*Kyrie eleison* aus der orth. Liturgie¹⁷; *Sonne der Gerechtigkeit*¹⁸ in der ökumenischen Fassung; *Unfriede herrscht auf der Erde, Herr, erbarme dich* von J. Seuffert¹⁹ und der Kanon *Schalom chaverim*²⁰) zum Repertoire der Montagsgebete. Der frühere Superintendent von Leipzig-Ost, Friedrich Magirus, der mir dieses Blatt zur Verfügung stellte, schickte es mir zusammen mit 9 weiteren Sammlungen, in denen „Texte und Lieder für das [!] Friedensgebet“, also das Friedensgebet am Montag, abgedruckt sind.

Auch am Montag, dem 4. September 2006 fand um 17 Uhr ein Friedensgebet in der Nikolaikirche statt, wiederum „zum Gedenken an den Beginn des Zwei-

¹⁵ Vgl. Hermann GEYER, *Texte und Materialien zu den Friedensgebeten*, op.cit., S. 199, Fußnote 298.

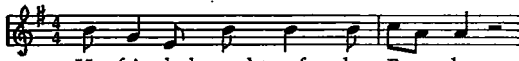
¹⁶ Die aktuelle Auflage enthält mittlerweile 37 Lieder.

¹⁷ EG 178.9.

¹⁸ EG 262.

¹⁹ EG 178.10.

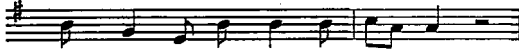
²⁰ EG 434.



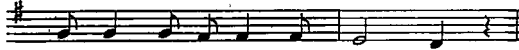
1. Un-frie-de herrscht auf der Er - de.
2. In je-dem Men-schen selbst herr-schen
3. Laß uns in dei - ner Hand fin - den,



1. Krie-ge und Streit bei den Völ - kern
2. Un-rast und Un-ruh' ohn' En - de,
3. was du für al - le ver - hei - ßen.



1. und Un - ter-drük-kung und Fes - seln.
2. selbst wenn wir stän - dig ver - su - chen,
3. Herr, fül - le un - ser Ver - lan - gen,

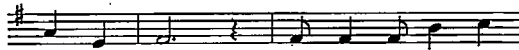


1. zwin-gen so vie - le zum Schwei - gen.
2. Frie - de für al - le zu schaf - fen.
3. gib du uns sel - ber den Frie - den.

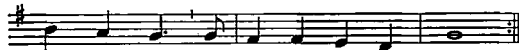
Kehrsvers:



Frie-de soll mit euch sein, Frie-de für



al - le Zeit! Nicht so, wie ihn die



Welt euch gibt, Gott sel - ber wird es sein.

T UND M: NACH DEM POLNISCHEN FRIEDENS LIED

»CIAGŁY NIEPOKOJ NA SWIECIE«: ZOFIA JASNOTA 1969

ten Weltkrieges vor 67 Jahren am 1. September 1939“, so die Überschrift des Lied- und Gottesdienst-Blattes. Eines der hier abgedruckten sechs Gemeindelieder (und -gesänge) erklang auch im Weltkriegs-Gedenkgottesdienst am Freitag, dem 1. September 1989: *Unfriede herrscht auf der Erde*²¹. Die anderen Lieder des Liedblattes vom 4. September 2006 (der *Kyrie-Kanon* von Herbert Beuerle²²; ein *Gloria-Gesang* im 6/8-Takt aus Taizé; *Vertraut den neuen Wegen*²³; *Herr, erbarme dich* von Janssens²⁴ und *Komm, Herr, segne uns*²⁵) wurden wohl bereits in den Friedensgebeten der Wendezeit regelmäßig gesungen. Hier liegt demnach ein erstes Anzeichen dafür vor, daß die für die Leipziger Friedensgebete vorgesehenen Lieder und Gesänge aus anderen Kontexten in diese eingewandert und in weitere Kontexte auch wieder ausgewandert sind. Die Überschneidung der Lieder aus unterschiedlichen Kontexten bestätigt auch der emeritierte Leipziger Theologieprofessor Jürgen Ziemer, der mir ein undatiertes Liedblatt mit dem Titel „Lieder für Kongreß und Kirchentag“²⁶ schickte und dazu schrieb: „Hier ist der avisierte Liedzettel, wie er nach meiner Erinnerung in

²¹ Laut Auskunft von Superintendent i.R. Friedrich MAGIRIUS hat sich das polnische Lied von Zofia JASNOTA *Unfriede herrscht auf der Erde* (EG BEP 663, EG NB 617) „sehr schnell durchgesetzt“; e-mail vom 20.6.09.

²² EG 178.14.

²³ EG 395.

²⁴ EG 178.11.

²⁵ EG 170.

²⁶ Laut einer e-mail von Jürgen ZIEMER vom 27.04.2009 handelt es sich um einen gedruckten Liedzettel vom Leipziger Kirchentag [Juli] 1989.

vielen Friedensgebeten 1989 verwendet wurde. Durch den Kirchentag gab es davon einfach genug. (...) Die Berührung von Kirchentagsliedgut und Friedensgebet ist übrigens wohl nicht untypisch.“²⁷

Eine weitere Quelle, die Auskunft über die Lieder und Gesänge in zumindest einigen Friedensgebeten gibt und dann auch mit Datumsangaben, sind „Texte und Materialien aus Leipziger Friedensgebeten“, ein nicht veröffentlichter Anhang zur Untersuchung von Hermann Geyer. In drei dieser 30 Dokumente – einsehbar in der Bibliothek des Liturgiewissenschaftlichen Instituts in Leipzig – werden im Zusammenhang mit Friedensgebeten aus der Wendezeit konkrete Lieder und Gesänge genannt.

In seinem Aufsatz „Gottesdienst und Politik – Zur Liturgie der Friedensgebete“²⁸ nennt Jürgen Ziemer als immer wiederkehrende Lieder *Sonne der Gerechtigkeit*²⁹, *O komm, du Geist der Wahrheit*³⁰ und *Komm, Herr, segne uns*. Letzteres Lied von Dieter Trautwein, „auf die geistliche Gemeinschaft zielend“, sei „zu einer Art ‚Hymne der friedlichen Revolution‘“³¹ geworden.

Die Lieder aus den mir vorliegenden Quellen habe ich in drei Listen zusammengefasst; Sie haben sie zusammen mit meinem Vortragsmanuskript erhalten.

2.2. Funktionen – Wirkungen – Deutungen

Wie können Funktionen, Wirkungen und Deutungen von Liedern zuverlässig und wissenschaftlich nachprüfbar bestimmt werden? Das ist nur möglich, wenn man sie mit bestimmten kommunikativen Situationen, wie z.B. Leipziger Friedensgebete im Herbst 1989, und mit bestimmten Menschen(-gruppen) in Beziehung setzt. Für die Analyse einer solchen Dreiecksbeziehung ist die Kenntnis der drei beteiligten Faktoren Rezeptionsgegenstand, RezipientIn und kommunikative Situation eine wichtige Voraussetzung.

²⁷ Schreiben vom 29.4.09. In einer späteren mail (vom 6. Juli 2009) schrieb mir Jürgen ZIEMER, dass ihm nach der Lektüre meines Manuskripts aufgefallen sei, wie „kasualienhaft“ die Liedauswahl der Friedensgebete gewesen sei. Seine Erklärung: „(...) dass man mit kirchenfernen Besuchern rechnet, und da sucht man nach Texten, die halbwegs verstehbar sind, auch wenn man nicht dazu gehört. Das wiederum schränkt den Liederkanon ziemlich ein.“

²⁸ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik – Zur Liturgie der Friedensgebete*, in: Reinhold MORATH, Wolfgang RATZMANN, *Herausforderung: Gottesdienst. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität*, Bd. 1, Leipzig 1997, S. 181-199.

²⁹ Und gibt dieses Lied mit EG 263 an. Die mir vorliegenden Fassungen von *Sonne der Gerechtigkeit* in Dokumenten der Friedensgebete folgen jedoch dem ökumenischen Text (EG 262).

³⁰ Auch *O komm, du Geist der Wahrheit* habe ich in den mir vorliegenden Dokumenten der Friedensgebete bisher nur in einer Fassung angetroffen: Str. 1 nach EG 136 von Philipp SPITTA; drei weitere Strophen von Volker VON TÖRNE (20. Jh.).

³¹ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op.cit., S. 192.

Wenn man von den Rezipientinnen und Rezipienten der Lieder in einer bestimmten kommunikativen Situation ausgehen möchte, kann man Auswertungen von Erfahrungsberichten und Interviews vornehmen; man fragt danach, wie die Lieder insgesamt oder bestimmte Einzelaspekte der Lieder bei bestimmten, einzelnen Menschen angekommen und aufgenommen worden sind. Man fragt auch nach den Gründen, also warum bestimmte Lieder, bestimmte Texte, Melodien, Worte, Sätze, Themen und mit den Liedern verbundene Situationen bei einzelnen Menschen eine bestimmte Wirkung haben oder gehabt haben. Wenn man diese Methode anwendet, untersucht man zugleich Möglichkeiten der Rezeption von Liedern, ihren Texten, ihren Melodien. Die Literaturwissenschaftlerinnen Renate von Heydebrand und Simone Winko unterscheiden bei der Rezeption von Texten – und ich erweitere die Kategorie der Texte hier um die Kategorie der Lieder und Gesänge – zwischen zwei Tätigkeiten: „zum einen das Lesen eines Textes“ – ich erweitere: das Aufnehmen eines Liedes – „sowohl durch ‚normale‘ als auch durch professionelle Leser, zum zweiten alle die ‚weiterverarbeitenden‘ Handlungen, die mit einem rezipierten Text vorgenommen werden, und zwar Interpretation, Übersetzung, Bearbeitung, Verfilmung, Umdichtung und Kritik.“³² Sogenannte Normalleser übernehmen nach von Heydebrand und Winko eine „identifikatorische“ Leserrolle, d.h. „sie rezipieren literarische Texte heteronom (...) und beziehen sich in erster Linie auf deren Inhalt und beziehen das Gelesene direkt auf eigene Erfahrungen und Probleme.“ Sogenannte professionelle Leser nehmen dagegen eine „distanzierte (...) autonomieästhetische Leserrolle“ ein, sie bringen in ihrer Erwartung an den Text „primär ästhetische Bedürfnisse ein, richten ihre Aufmerksamkeit auf formale Eigenschaften der Texte und vermeiden es, die Texte bzw. Textpassagen unmittelbar auf ihre Lebenswirklichkeit zu beziehen.“³³ Im Zusammenhang mit dem hier verhandelten Thema stellt sich die Frage, welche der beiden Rezeptionsweisen, welche der beiden „Leserrollen“ bei der Auswahl, Funktion und Wirkung der Lieder und Gesänge anlässlich der Leipziger Friedensgebete 1989 im Vordergrund standen, und ich glaube, zeigen zu können, daß wir es hier mit der heteronom rezipierenden, identifikatorischen Rezeption zu tun haben.

Dies möchte ich gern anhand von bestimmten Liedern und anhand von einigen Erfahrungsberichten belegen. Als in groben Zügen bekannt setze ich den dritten Faktor, die kommunikative Situation ‚Leipziger Friedensgebete im Herbst 1989‘ voraus: Im ersten Teil meines Referats habe ich eine Skizzierung der Leipziger Friedensgebete der Wendezeit versucht.

³² Renate VON HEYDEBRAND, Simone WINKO, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn 1996, S. 34 f.

³³ Ebd., S. 102 f.

2.2.1. Einige exemplarische Lieder und Gesänge

Die Betrachtung der drei Liederlisten zeigt, dass viele der Lieder markante, zur kommunikativen Situation der Leipziger Friedensgebete 1989 passende Signalwörter schon in ihren Incipits, aber auch in einzelnen Strophen aufweisen; solche Signalwörter sind: Friede; Wahrheit; Mut; Liebe; Gerechtigkeit; Freiheit; Hoffnung.

Auch Themen der Lieder – ich spreche hier nicht von analytisch herausgearbeiteten, sondern von intuitiv wahrgenommenen Themen – können Signalfunktion in bestimmten kommunikativen Situationen übernehmen, z.B.: Gemeinschaft; Handeln; Verantwortung.

Hinzu kommen sogenannte Leerstellen, d.h. vage Formulierungen, die mit konkreten Bedeutungen versehen werden können, z.B. „daß wir uns nicht trennen“. Die zweite Zeile aus Trautweins Lied *Komm, Herr, segne* uns hat in den von Ausreisegruppen geprägten Leipziger Friedensgebeten der Wendezeit eine große emotionale Wirkung gehabt.³⁴ Als besonders signifikantes Beispiel für eine Neufüllung von Leerstellen können alle drei Strophen des Liedes *Vertraut den neuen Wegen* gelten.

Klaus-Peter Hertzsch schrieb sein Lied anlässlich des Traugottesdienstes seiner Patentochter im August 1989. Es verbreitete sich schnell und hat „die Umbrüche und Erfahrungen des Jahres 1989 mit dem Massenauszug aus der DDR und Fall der Mauer begleitet.“³⁵ „Neue Wege“, der Auszug in „das gelobte Land“, „offene Tore“ können je nach Situation unterschiedlich gedeutet werden: „ob bei Taufe, Konfirmation oder Trauung, im Kontext des Engagements für Gerechtigkeit, Frieden und Bewahrung der Schöpfung, ob in Gottesdiensten, bei Gemeindeveranstaltungen oder kirchlichen Großveranstaltungen“.³⁶ Ein Lied, das geradezu dazu einlädt, es mit der je eigenen bzw. einer gruppenspezifischen Bedeutung aufzuladen: „*Vertraut den neuen Wegen* war dann besonders das Wendelied (ursprünglich ist das ja ein Lied zur Trauung gewesen!); seine Metaphern weisen ja fast ausschließlich auf die offene neue Situation und ihre Verheißung. Gegen dies Lied gab es übrigens auch starke Einwendungen von eher linken Christengruppen, die dann bald darin eine ‚Heiligung‘ der neuen Strukturen im Nachwende-Deutschland sahen! Woran Klaus-Peter Hertzsch nun wirklich nicht gedacht hatte, als er es schrieb!“³⁷ Jürgen

³⁴ Dies teilte mir Pfarrer Christian FÜHRER in einem Interview vom 7.6.1995 mit, ebenso Superintendent Friedrich MAGIRIUS in einer e-mail vom 20.6.09: „Unvergessen ist die Atmosphäre bei dem häufig gesungenen *Komm, Herr, segne uns* von Dieter TRAUTWEIN zum Abschluß“. Vgl. auch den Leserbrief von Prof. Dr. Hans SEIDEL in: Neues Singen in der Kirche (NSK) 2/90.

³⁵ Ernst-Dietrich EGERER in *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, (Heft 14), Göttingen 2008, S. 95.

³⁶ Ebd.

³⁷ Jürgen ZIEMER in einer e-mail vom 4. März 2009.

r. Ver - traut den neu - en We - gen, auf
weil Le - ben heißt: sich re - gen, weil

die der Herr uns weist,
Le - ben wan - dern heißt. Seit leuch - tend

Got - tes Bo - gen am ho - hen Him - mel

stand, sind Men - schen aus - ge - zo - gen

in das ge - lob - - - te Land.

2. Vertraut den neuen Wegen / und wandert in die Zeit / Gott will, daß ihr ein Segen / für seine Erde seid. / Der uns in frühen Zeiten / das Leben eingehaucht, / der wird uns dahin leiten, / wo er uns will und braucht.

3. Vertraut den neuen Wegen, / auf die uns Gott gesandt! / Er selbst kommt uns entgegen. / Die Zukunft ist sein Land. / Wer aufbricht, der kann hoffen / in Zeit und Ewigkeit. / Die Tore stehen offen. / Das Land ist hell und weit.

T: KLAUS PETER HERTZSCH 1989

M: LOB GOTT GETROST MIT SINGEN (NR. 243)

drei weitere Strophen von Volker von Törne.⁴² Der damalige Superintendent Dr. Friedrich Magirius schrieb mir dazu: „Einer kirchenfernen Friedensgebetsgemeinde sind Worte wie ‚größter Regent‘⁴³, ‚scharf geschliffene Waffen‘⁴⁴ und ‚trotz allem Heidentum‘⁴⁵ erklärungsbedürftig.“⁴⁶

Ziemer, von dem diese Erinnerung stammt, bestätigt mit seinem Bericht indirekt die Vagheit der Formulierungen und den damit verbundenen Grad kontextabhängiger Deutungen.

Signalwörter finden sich u.a. in den Incipits und Strophen von *Verleih uns Frieden gnädiglich*³⁸; *Gib Frieden, Herr, gib Frieden*³⁹; in den Strophen 7 und 8, die von Paul Gerhards *Lied Zieh ein zu deinen Toren*⁴⁰ gesungen wurden; und in dem viel gesungenen Lied *O komm, du Geist der Wahrheit*⁴¹, das wohl überwiegend in einer Mischung von alt und neu gesungen wurde, d.h.: die erste Strophe in der Fassung von Philipp Spitta und

³⁸ EG 139.

³⁹ EG 430.

⁴⁰ EG 133.

⁴¹ EG 136.

⁴² Am Ende von Liste 4 abgedruckt.

⁴³ EG 136,2.

⁴⁴ EG 136,2.

⁴⁵ EG 136,4.

⁴⁶ E-mail vom 20.6.09.

Nicht nur Friede und Liebe, sondern auch Wahrheit sind wiederkehrende Begriffe in den Leipziger Friedensgebeten: Im Friedensgebet am 24.10.1988⁴⁷ ziehen „15 Gruppenmitglieder (...) während des Eingangsliedes *O komm, du Geist der Wahrheit* mit Kerzen zum Altarraum und stellen sich dort auf bzw. setzen sich hin. Die von ihnen mitgeführten Transparente tragen die Parolen: ‚Wir mahnen, an die zu denken, die gehen mußten‘; ‚Wir mahnen, die Wahrheit zu sagen‘; ‚Wir mahnen, danach zu handeln‘; ‚Mündigkeit verpflichtet – ziviler Ungehorsam‘.⁴⁸ Im Verlauf dieses Gottesdienstes sagt Kaplan Fischer (unter Bezugnahme auf den Konflikt zwischen den Basisgruppen und Superintendent Magirius wegen der Gestaltung der Friedensgebete), der „Dialog sei (...) die einzige Existenzform der Wahrheit, die wirklich frei macht.“⁴⁹ Am 19.6.1989 fordert Pfarrer Christian Führer in Anlehnung an Mk 1,15⁵⁰ in seiner Predigt: „Es darf nicht länger geschwiegen, vertuscht, verharmlost werden. Die Zeit ist reif für die Wahrheit, auch wenn sie inzwischen weh tut.“⁵¹ Öffentlich verlangt Pfarrer Gotthard Weidel am 9.10.1989, daß sich die SED „den Anfragen und ‚dem Drängen auf Wahrheit‘ stellen müsse“⁵². Jürgen Ziemer schreibt: „Der ‚Geist der Wahrheit‘ – das war es doch, wonach sich zumindest die Idealisten der Friedlichen Revolution sehnten. Der Überdruß an den Verlogenheiten des alten Regimes konnte da aus der Seele gesungen werden.“⁵³

Auch das ebenfalls häufig gesungene Lied *Laß uns in deinem Namen, Herr, die nötigen Schritte tun* ist mit Signalwörtern passend zur Situation der Friedensgebete geradezu gespickt: „Mut“ (in jeder Strophe), „Liebe“, „Wahrheit“, „Hoffnung“, und immer wieder: Handeln in Gottes „Namen“, also in Gottes Auftrag, im Einverständnis mit Gottes Willen. Ebenfalls eine Häufung von Signalwörtern läßt sich in einem Standardlied der Friedensgebete nicht nur in Leipzig, in *Sonne der Gerechtigkeit*⁵⁴, und besonders in der offenbar bevorzugt gesungenen ökumenischen Fassung⁵⁵, feststellen. Jürgen Ziemer schreibt in einer e-mail nicht von Signalwörtern, sondern von „Stichworten“: „Bei Sonne der Gerechtigkeit ist es mir immer ein Wunder gewesen, wie dieses geradezu volksmissionarische Lied im Kontext der

⁴⁷ Friedensgebet am 24.10.1988 in der Nikolaikirche, gestaltet vom katholischen Friedenskreis Lindenau-Grünau mit dem damaligen Kaplan Hans-Friedrich FISCHER. vgl. Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 135.

⁴⁸ ebenda.

⁴⁹ Ebd., S. 136.

⁵⁰ Mk 1,15: Die Zeit ist erfüllt, und das Reich Gottes ist herbeigekommen.

⁵¹ Zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 316.

⁵² Pfarrer Gotthard WEIDEL am 9.10.1989 in St. Nikolai, zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 260.

⁵³ E-mail vom 4. März 2009.

⁵⁴ *Colours of Grace*, S. 77.

⁵⁵ EG 262.

1. Laß uns in dei - nem Na - men,
Herr, die nö - ti - gen Schrit - te tun.
Gib uns den Mut, voll Glau - ben, Herr,
heu - te und mor - gen zu han - deln.

2. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Liebe, Herr, / heute die Wahrheit zu leben.

3. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Hoffnung, Herr, / heute von vorn zu beginnen.

4. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Glauben, Herr, / mit dir zu Menschen zu werden.

T UND M: KURT ROMMEL 1964

Friedensgebete zu einer Hymne der friedlichen Revolution⁵⁶ wurde. Dazu liefert es in fast jeder Strophe die notwendigen Stichworte: Gerechtigkeit, Schlaf der Sicherheit (!), Zertrennung, Tu Türen auf, Licht in dunkler Nacht (Revolution der Kerzen!), Kraft und Mut, kleine Kraft, Frieden schafft, Laß uns eins sein!⁵⁷

Ein besonderes Kennzeichen dieses Liedes ist der jede Strophe beschließende Kyrieruf „Erbarm dich, Herr.“⁵⁸ Gesungene Kyrie-Rufe waren

ein fester Bestandteil der Friedensgebete. Sie wurden zumeist in der musikalischen Form der orthodoxen Liturgie⁵⁹ bei den Fürbitten gesungen. Einige der mir vorliegenden Liedblätter enthalten ein gesungenes Kyrie, eines sogar zwei, nämlich das bereits erwähnte Liedblatt zum ökumenischen Bittgottesdienst für Frieden und Versöhnung am 1. September 1989 (Freitag) in der Nikolaikirche zu Leipzig, 50 Jahre nach dem Ausbruch des 2. Weltkrieges. Nach der Eröffnung

⁵⁶ Ebenfalls als „Hymne der friedlichen Revolution“ hat Jürgen Ziemer Dieter Trautweins *Komm, Herr, segne uns* bezeichnet, in: Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op.cit., S. 192. Wahrscheinlich hat die friedliche Revolution mehrere Lieder zu ihren Hymnen gemacht.

⁵⁷ E-mail vom 4. März 2009.

⁵⁸ Es ist aber natürlich nicht das einzige Lied mit einer Kyrie-Endung. Auch die beiden Strophen des in Friedensgebeten gesungenen Liedes *In Ängsten die einen* von Hildebrand/Janssens enden mit einem Kyrieruf.

⁵⁹ EG 178.9.

mit Ps 130 folgt das orthodoxe *Kyrie*⁶⁰, während im Schlussteil des Gottesdienstes zum Fürbittgebet das *Kyrie* von Seuffert⁶¹ vierstimmig abgedruckt ist. Die *Kyrie*-Rufe der Friedensgebete waren mit der konkreten Situation eng verbunden, dies bezeugt eine Ansage des Pfarrers der Reformierten Kirche in Leipzig, Roland Schein⁶², zum Fürbittgebet in der Reformierten Kirche am 23. Oktober 1989: „In wenigen Augenblicken werden Zehntausende zu einer gewaltigen Demonstration aufbrechen. (...) Laßt uns in dieser Stunde innehalten. Laßt uns das vor Gott bringen, was uns bewegt. Seit nahezu zweitausend Jahren rufen Christen mit dem Gesang *Kyrie eleison* Gottes Erbarmen herab. So wollen wir es jetzt auch miteinander tun: *Kyrie*...“⁶³ Auch Jürgen Ziemer spricht von der „Konkretheit (...) in dem *Kyrie*, in der Predigt oder in den Fürbitten“. Möglicherweise hat der christliche *Kyrie*-Gesang der Friedensgebete in den späten achtziger Jahren der DDR etwas von seiner Subversivität zurück gewonnen, die er in der jungen Christenheit vor „nahezu zweitausend Jahren“ im Römischen Reich besaß: Damals wie 1989 wurde mit dem *Kyrie*-Ruf eine andere – nicht weltliche – Herrschaft proklamiert, was damals wie 1989 zu wütenden Reaktionen staatlicher Stellen führte. Von Subversion spricht Jürgen Ziemer in seinem Rückblick auf die Friedensgebete als eine Form von politischen Gottesdiensten nicht, aber er läßt die altkirchliche Geschichte des *Kyrie* anklingen, wenn er schreibt: „Wo ist der Ort, an dem wir klagen können über das, was wir sehen, und über unsere Ohnmacht angesichts des Zustandes unserer Welt – wenn nicht im Gottesdienst! Zum Beispiel im *Kyrie*, das ja nicht nur den Bittruf meint, sondern ursprünglich auch die credoartige Absage an alle ‚fremde Herrschaft‘.“⁶⁴ Indem Pfarrer Roland Schein im Friedensgebet vom 23.10.1989 jede Bitte mit den Sätzen „Herr unser Gott! Wir stehen zwischen den Zeiten“ beginnt,⁶⁵ erhält auch das auf jede Bitte folgende *Kyrie* seinen Platz „zwischen den Zeiten“: Es trägt etwas von seiner alten Kraft in die Jetztzeit und hält die Hoffnung auf eine neue Zeit am Leben.

2.2.2. Perspektiven der Rezipienten

In diesem Teil meines Vortrags möchte ich die Lieder und Gesänge der Leipziger Friedensgebete aus der Rezipientenperspektive betrachten, d.h. danach fragen, welche Funktionen, Wirkungen und Deutungen einzelne Zeitzeuginnen und

⁶⁰ EG 178.9.

⁶¹ EG 178.10.

⁶² Ob er wirklich ein Pfarrer der Reformierten Kirche war, muss noch überprüft werden.

⁶³ Zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 321.

⁶⁴ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op.cit., S. 195. Sein Zitat der ‚fremden Herrschaft‘ bezieht sich auf Joachim STALMANN, *Wie politisch ist der Gottesdienst? Überlegungen zur Öffentlichkeit relevanz der Liturgie*, in: PTh 80(1991), S. 521-535.

⁶⁵ Zitiert nach Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 321.

Zeitzeugen mit einzelnen Liedern und Gesängen verbunden haben. Auch hier ist die Materialbasis recht schmal. Es gibt einige e-mails, einen Leserbrief, und es gibt ein Interview, das ich mit dem Nikolaipfarrer Christian Führer schon 1995 geführt habe. In diesem Interview ging es mir nur um Trautweins Lied *Komm, Herr, segne uns*, aber das hat Christian Führer nicht davon abgehalten, auch von anderen Liedern und von den Friedensgebeten insgesamt zu erzählen, und ich musste ihn – weil mich damals eben nur seine Deutung von *Komm, Herr, segne uns* im Kontext der Friedensgebete interessierte – immer wieder zurück zum Thema locken, was mir nicht immer gelang.

Die größte Rolle in den Friedensgebeten hat, so Führer, das Lied *Komm, Herr, segne uns* gespielt, daneben das Lied *Laß uns in deinem Namen, Herr, die nöti-*

i. Komm, Herr, seg - ne uns, daß wir
son - dern ü - ber - all uns zu
uns nicht tren - nen, Nie sind wir al - lein,
dir be - ken - nen.
stets sind wir die Dei - nen. La - chen o - der
Wei - nen wird ge - seg - net sein.

2. Keiner kann allein Segen sich bewahren. / Weil du reichlich gibst, müssen wir nicht sparen. / Segen kann gedeihn, wo wir alles teilen, / schlimmen Schaden heilen, lieben und verzeihn.

3. Frieden gabst du schon, Frieden muß noch werden, / wie du ihn versprichst uns zum Wohl auf Erden. / Hilf, daß wir ihn tun, wo wir ihn erspähen – / die mit Tränen säen, werden in ihm ruhn.

4. Komm, Herr, segne uns, daß wir uns nicht trennen, / sondern überall uns zu dir bekennen. / Nie sind wir allein, stets sind wir die Deinen. / Lachen oder Weinen wird gesegnet sein.

T UND M: DIETER TRAUTWEIN 1978

gen Schritte tun: „Diese beiden Lieder waren am meisten dran.“ Zwar wurden sie nicht an jedem Montag gesungen, aber sie zogen sich „wie ein roter Faden eigentlich mehr oder weniger durch“. Warum?

Ich kam von einer eher distanzierten, autonomieästhetischen Leserrolle⁶⁶ her und hatte zu Trautweins Lied gerade einen kleinen Essay geschrieben,⁶⁷ in dem ich die Wirkung des Liedes, ausgehend von seinem Text, zu ergründen versuchte. Im Gespräch mit Führer traf ich auf eine moderne identifikatorische Rezeption; eine historische Version identifikatorischer Rezeption

⁶⁶ Vgl. Renate V. HEYDEBRAND, Simone WINKO, *Einführung in die Wertung von Literatur*, op.cit.

⁶⁷ Kurzfassung in: I.A.H. Bulletin 24(1996), S. 385-399; Langfassung in: Ulla FIX, Gotthard LERCHNER, *Stil und Stilwandel*, Frankfurt am Main 1996, S. 301-318.

war mir bereits in der hymnologischen Literatur bei Eduard Emil Koch⁶⁸ und bei Theodor Bruppacher⁶⁹ begegnet. Hier wie dort war die Wirkung bestimmter Lieder ausschließlich durch eine unmittelbare In-Beziehung-Setzung von Liedtext und persönlicher Situation der Rezipienten bestimmt, ich zitiere Pfarrer Führer: „Das Lied [*Komm, Herr, segne uns*] hat emotional offenbar die Menschen ungeheuer berührt. ‚Daß wir uns nicht trennen‘, wo sie doch nun gerade bei der Trennung waren, aber doch kann man mit dieser Trennung eigentlich nicht leben.“ Führer spricht hier von den Ausreisegruppen, also von den Menschen, die einen Ausreiseantrag gestellt hatten, während der daran anschließenden Wartezeit mehr und mehr isoliert wurden und ihr bisheriges Leben in der DDR nicht mehr wie gewohnt weiterführen konnten. Diese zumeist völlig kirchenfernen Menschen fanden in den Friedensgebeten Hilfen zur Bewältigung ihrer seelischen Notlagen und Kraft zum Aushalten ihrer Situation. In Christian Führers Lieddeutung passen viele einzelne Formulierungen genau zu der damaligen Situation der „Montagsgemeinde“⁷⁰: „Und: ‚keiner kann allein Segen sich bewahren. Dies (...) ist irgendwie das Gefühl, daß sie des Segens Gottes bedürfen, obwohl sie von Gott nichts wissen oder mehr was ahnen, dass sie dieses Segens bedürftig sind, das war ganz stark. (...) Dieses Lied gehörte zu dem, was immer gewollt wurde und gebraucht wurde; ja, das war für die Leute existenziell ganz wichtig. Ich kann das im Einzelnen gar nicht mehr begründen, nur die Reaktion der Leute daraufhin schildern, die war sehr stark.“

An einer anderen Stelle im Interview konnte ich Pfarrer Führer noch einmal dazu bringen, sich zu *Komm, Herr, segne uns* zu äußern. Meine Frage war: „Was, glauben Sie, ist die zentrale Botschaft des Liedes für Sie oder für die Leute? Was an dem Lied spricht die Leute an? Wieweit ist das Lied heute noch aktuell?“ Führers Antwort war, „daß dieser ganz individuelle Wunsch nach Geborgenheit, Gemeinschaft in diesem Lied rauskommt. (...) ‚Keiner kann alleine⁷¹ Segen sich bewahren‘, also (...) das wollten die Leute ja auch gar nicht, die wollten, brauchten ja dringend die Gemeinschaft; und dann, Frieden, ein zentrales Anliegen in den Friedensgebeten, insofern gehört dieses Lied auch in die Friedensgebete, unabhängig von den Scharen, die da drinsitzen, und ‚daß wir uns nicht trennen‘, das hat nun auch die Leute besonders angesprochen, weil die Trennung von der Heimat, von den Freunden, wußte man ja nicht, wie wird man mit dieser Trennung fertig werden? Und denen das nochmal zu sagen, daß der Segen, daß wir den Segen brauchen,

⁶⁸ Eduard Emil KOCH, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, Stuttgart 1866-1876³.

⁶⁹ Theodor BRUPPACHER, *Was töricht ist vor der Welt. 48 Gemeinschaftslieder*, Bern 1959.

⁷⁰ Diese Anrede hat Pfarrer Führer regelmäßig benutzt. Vgl. Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 200 f.

⁷¹ Dieses Wort hat Führer sehr betont ausgesprochen.

Gottes, daß wir die Gnade Gottes brauchen, diese Formulierung werden die Leute nicht mitkriegen als Nichtchristen, aber das Gefühl, Gottes Segen, ich sag es mal in unserer Terminologie, daß sie den brauchen, daß sie den Schutz brauchen, daß sie die Ermutigung brauchen, daß sie den Beistand des heiligen Geistes, würden wir jetzt sagen, brauchen, das haben die alles nicht so formulieren können, das können die nicht so ausdrücken, aber genau das ist es, was sie gebraucht haben.“

Von einer ähnlichen Erfahrung mit Trautweins Lied berichtet der inzwischen emeritierte Leipziger Theologieprofessor Hans Seidel in einem Leserbrief 1990 an die Schweizer Zeitschrift „Neues Singen in der Kirche“, ich zitiere: „In NSK⁷² 3/87 finden sich weitgehend kritische Äußerungen zum Lied *Komm, Herr, segne uns*. Offensichtlich sind die Erfahrungen der singenden Gemeinde völlig anders. 1989 wurde das Lied zum Kirchentagslied erkoren und von jüngeren Leuten hier und da schon auswendig mitgesungen. Dieser Eindruck verstärkte sich noch in den Friedensgebeten der Thomaskirche (...). Das Lied ist neben dem Kanon *Do-na nobis pacem* tragender Bestandteil der Liturgie des Friedensgebetes. Viele singen es auswendig, und es entwickelt eine große tragende und einende Kraft. Man singt es mit dem Herzen, und die innere Bewegung ergreift auch von außen kommende Besucher, die nicht existenziell von Friedensgebet und politischer Demonstration betroffen sind.“⁷³

Hans Seidel ist sich bei seinen Ausführungen durchaus bewußt, daß er hier eine identifikatorische Rezeption beschreibt und gegenüber einer distanzierten, autonomie-ästhetisch orientierten Rezeption in ihr Recht setzt: „Was in NSK 1987 kritisch zu *Komm, Herr, segne uns* geäußert wurde, verrät eine beurteilende Distanz, die 1987 wahrscheinlich auch mancher von uns eingenommen hat. In der singenden Gemeinde von 1989/90 gibt es diese Distanz nicht, sondern dieses Lied ist als Glaubenszeugnis angenommen und fast zum ‚geistlichen Volkslied‘ geworden. Vielleicht verunsichert diese Erfahrung etwas die Maßstäbe und Wertkriterien, mit denen wir mit neuen Liedern umgehen.“⁷⁴

Von der emotional stark aufgeladenen Atmosphäre der Friedensgebete in der Nikolaikirche berichtet auch die Leipziger Kirchenmusikerin Gabriele Wadewitz, die Christian Führer im Interview mit mir als „die Revolutionsorganistin“ bezeichnete. Frau Wadewitz mailte mir: „(...) ich habe tatsächlich die meisten der wichtigsten Friedensgebete auf der Orgel begleitet. (...) Ich ahnte nicht im Geringsten, daß diese Friedensbewegung den Sturz der DDR bewirken wird. Was ich Ihnen beschreiben kann ist folgendes (nicht im Zusammenhang mit einem Lied): Beeindruckend war der Blick von der Orgelempore auf die vielen unterschiedlichen Besucher, die sich zum Segen erhoben und an den Händen faßten.

⁷² Neues Singen in der Kirche (NSK).

⁷³ NSK 2/90.

⁷⁴ Ebd.

Die Nikolaikirche war erfüllt von einer warmen Welle großer Emotionalität und Verbundenheit, die auf der Straße erhalten blieb. Als eine der Letzten die Emporentreppe hinuntergehend hörte ich das Bellen der Polizeihunde und das Gebrodel der Menschenmassen, um mich dann in die Demonstration zu begeben mit Gefühlen zwischen Angst und Erfüllung.⁷⁵

Superintendent i.R. Magirius bestätigt, daß es „bei besonderen Anlässen“ auch beim Singen „ein Händereichen“ gab, so zum Beispiel bei dem Lied *Friedensnetz*.⁷⁶ Auch das Protestlied *We shall overcome*⁷⁷, dessen letzte Strophe eine Friedensstrophe ist, wurde „bei gefaßten hochgereckten Händen“ gesungen,⁷⁸ nicht nur auf Demonstrationen, sondern „Ende September auch im Gottesdienst“.⁷⁹

2.2.3. Die Textsorte Gruppenlied

Auch wenn die Materialbasis schmal ist und nur wenige Lieder genauer betrachtet werden konnten, darf angenommen werden, dass die meisten der in den Friedensgebeten gesungenen Lieder und Gesänge eine gemeinschaftsbildende und gemeinschaftsstabilisierende Funktion und Wirkung gehabt haben. Um diese Hypothese näher zu beleuchten, könnte eine Untersuchung des im letzten Jahr verstorbenen Freiburger Sprachwissenschaftlers Ernst Ulrich Große zum Texttyp ‚Gruppenlied‘ hilfreich sein. Große hat Merkmale für den ‚dominant gruppenindizierenden Texttyp Gruppenlied‘ zusammengetragen, und einige dieser Merkmale lassen sich auch in Liedern der Friedensgebete wiederfinden. Zu diesen Merkmalen gehören unterschwellige Textbotschaften der Lieder, z.B.: „Wir demonstrieren hiermit (uns selbst und/oder anderen), daß wir eine Gruppe (Gemeinschaft) sind“.⁸⁰ Diese Botschaften vermitteln sich u.a. durch die häufige Verwendung von Personal- und Possessivpronomina der 1. Person Plural; auch bestimmte Themen und Motive, z.B. „der gemeinsame Ursprung“, oder „das gemeinsame Ziel“ unterstreichen diese Textbotschaft.⁸¹ Gruppenlieder weisen häufig Formen des Futurs auf.

Tatsächlich wird man einige, vielleicht sogar viele Friedensgebetslieder nennen können, die diesen Kriterien entsprechen, wie überhaupt ein großer Teil sämtlicher Kirchenlieder auch in die Schublade ‚Gruppenlied‘, manche sogar in die

⁷⁵ E-mail vom 2. März 2009.

⁷⁶ E-mail vom 20.6.2009. *Friedensnetz: Jeder knüpft am eignen Netz* (Incipit); T.: Hans-Jürgen Netz (!); M.: Peter Janssens (1975). Abgedruckt u.a. in „Mein Liederbuch für heute und morgen“, Nr. B 68.

⁷⁷ In drei Regionalteilen des EG; RG 860.

⁷⁸ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 310 u. 315.

⁷⁹ Superintendent i. R. Friedrich MAGIRIUS in einer e-mail vom 20.6.2009.

⁸⁰ Ernst Ulrich GROSSE, *Texttypen. Linguistik gegenwärtiger Kommunikationsakte*, Stuttgart 1974, S. 322.

⁸¹ Ebd., 327.

Schublade ‚dominant gruppenindizierender Texttyp‘ passen würde. Aus zeitlichen Gründen ist es hier nicht möglich, diese Hypothese anhand konkreter Lieder zu überprüfen; ich erwähne Großes Kriterien aber auch deshalb, um auf eine gravierende Diskrepanz zwischen seiner Definition der Textsorte ‚Gruppenlied‘ und der kommunikativen Situation ‚Leipziger Friedensgebete‘ hinzuweisen. Zwar gehören zu Großes Kriterien für dominant gruppenindizierende Lieder auch die Abgrenzung eines ‚Wir‘ oder eines ‚kollektiven Ich‘ gegen den Rest der Welt sowie die Ausgrenzung anderer – und hier muß ich nun doch ein konkretes Lied nennen: Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*, das ebenfalls in den Leipziger Friedensgebeten gesungen wurde, baut durchaus solche Oppositionen ‚Wir‘ gegen ‚die anderen‘ auf⁸² –, jedoch wurde in der kommunikativen Situation ‚Leipziger Friedensgebete‘ das Gegenüber der verschiedenen Gruppierungen – Basisgruppen versus Institution Kirche; Christen versus Nichtchristen; ‚echte‘ Teilnehmer der Gottesdienste versus Beobachter von der Staatssicherheit; ‚Wir‘ in der Kirche versus ‚die anderen‘ draußen vor der Kirche – aufmerksam wahrgenommen und immer wieder explizit angesprochen. Wenn in dem denkwürdigen Friedensgebet in St. Nikolai am 9. Oktober 1989 Pfarrer Gotthard Weidel seine Ansprache mit einem Friedensaufruf beendet, der die draußen wartenden „uniformierten Männer“ ausdrücklich einschließt, wird das Gegenüber von ‚Wir‘ und ‚die anderen‘ nicht gelehnet; es erhält aber eine neue Qualität:

„Können wir eine größere Aufgabe in unserer Stadt haben, als Friedensmacher zu sein? Jeder Zuhörer, jeder Teilnehmer dieser Andacht hat die große Aufgabe, ein Werkzeug des Friedens zu sein. Der Geist des Friedens muß aus diesen Mauern herausgehen. Achtet darauf, daß die uniformierten Männer nicht angepöbelt werden. (...) Nehmt die Steine aus der Hand, die sich in der geballten Faust befinden.“⁸³

Robert Darnton, Historiker an der Universität Princeton, beobachtete im Herbst 1989 die Zeitenwende in Leipzig und berichtet: „Eine Stunde zuvor hatten die Gläubigen in der Thomaskirche für Frieden, für ihre Kirche, für ihre Seelen und für die Seelen ihrer Feinde gebetet; sie beteten für Gorbatschow sowie für Modrow und Kohl (...) Und sie beteten für die Stasi (...). Die Stasi-Mitarbeiter sind (...) zu Parias geworden, und deshalb beteten die Leipziger für sie. Sie beteten stehend in den Seitenschiffen, Schulter an Schulter gedrängt. Die Kirche kann kaum überfüllter gewesen sein als zu der Zeit (...), als Luther 1519 gegen den Papst predigte. Wenn man sie nur singen hört, *Ein feste Burg ist unser Gott*, glaubt man an die Macht ihrer Überzeugung. Die Leipziger brauchten einen solchen Glauben, als sie am 9. Oktober auf die Straßen gingen.“⁸⁴

⁸² Vgl. besonders die letzte Strophe EG 362,4.

⁸³ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op.cit., S. 261.

⁸⁴ Zitiert nach: Ebd., S. 292.

Aufgrund dieser Berichte läßt sich festhalten, daß das Gegenüber von Christen und Nicht-Christen („Wir laden euch alle, auch und besonders euch, die ihr keine Christen seid, zu dieser angstlösenden Hoffnung ein“⁸⁵) sowie das Gegenüber von Opposition und Staatsmacht fürbittend, einladend und ermahrend in ein Nebeneinander gerückt wird: „Führer [erinnerte] angesichts der Gewaltexzesse vom 11.9. und der andauernden Inhaftierung junger Oppositioneller daran (...), daß jede/r, ‚auch der, der mit Gewalt gegen uns vorgeht, ein Mensch‘ als Gottes Ebenbild bleibt (...).“⁸⁶

Zusammenfassend läßt sich also eine weitere Hypothese aufstellen: Eine wesentliche Funktion der Textsorte Gruppenlied, nämlich die Bildung und Stabilisierung von Gemeinschaft, entfaltete im Kontext der Friedensgebete offenbar nicht eine exklusive, sondern eine inklusive Wirkung.

3. Schlußbetrachtung

Mich hat an dem mir gestellten Vortragsthema die Funktion und Wirkung der Lieder und Gesänge in den Leipziger Montags-/Friedensgebeten interessiert. Um diesen Aspekt zu untersuchen, muß ein repräsentatives Textcorpus erstellt und ausgewertet werden.⁸⁷ Diese Aufgabe war mir nicht möglich. So kann ich meinen Vortrag nur mit Hypothesen schließen, zum Beispiel mit der Hypothese, daß eine überwiegend identifikatorische, heteronome Rezeption der zu den Leipziger Friedensgebeten gesungenen Lieder und Gesänge die Regel war. Die Lieder und Gesänge mußten ‚stimmen‘, d.h. sie mußten inhaltlich, aber auch überwiegend formal der Zeitenwende 1989 entsprechen. Inhaltlich: Sie mußten die Sehnsüchte der sich aus einer Diktatur befreienden Menschen in Form von (theologischen) Themen und Signalwörtern zum Ausdruck bringen bzw. für diese Sehnsüchte geeignete Formulierungen oder zumindest Vagheitsstellen anbieten, Vagheitsstellen, die sich je nach Kontext mit passenden Deutungen aufladen ließen. Formal: Sie mußten Attribute des Neuen aufweisen, sprachlich und hinsichtlich ihrer formalen Gestalt (Kanons, Refrainlieder, fremdsprachige Texte oder Herkunft, neue Musikstile).

Die älteren Kirchenlieder und Texte – *Kyrie*, *Ein feste Burg*, *Verleih uns Frieden*, *Sonne der Gerechtigkeit* und *O komm, du Geist der Wahrheit* (letzteres in

⁸⁵ Ebd., S. 268.

⁸⁶ Ebd., S. 317.

⁸⁷ Einen anderen bedeutenden, ebenfalls bisher nicht untersuchten Aspekt hat Jürgen ZIE-MER in seiner mail vom 6. Juli 2009 angesprochen: „Was eigentlich verwunderlich ist: Die Friedliche Revolution war hymnologisch nahezu unproduktiv (anders etwa als die Bürgerrechtsbewegung in den USA). Ich jedenfalls kenne kein Lied, das sich dieser Zeit verdankt. Erklärungen? Es war eine relativ kurze Phase, in der es den Boom der Friedensgebete gab. Andere Erklärung: Die politisch motivierten Akteure waren zum größeren Teil im Grunde nicht religiös, bedienten sich einfach pragmatisch der christlichen Tradition. Das sind nur Vermutungen. In Wirklichkeit weiß ich es nicht.“

den Friedensgebeten ja nur mit seiner ‚alten‘ ersten Strophe in Gebrauch) – haben diese Regel als Ausnahme bestätigt und sich 1989 als offene und geeignete Dialogpartner für die in Neuland aufbrechende Menschen erwiesen.

Anhang: Lieder im Zusammenhang der Friedensgebete (der Wendezeit?)⁸⁸

1. Liste

Diese Liste enthält:

- a) alle Lieder und Gesänge aus den mir vorliegenden Liedblättern (Liste 4)
- b) alle in der von mir verwendeten Sekundärliteratur genannten Lieder und Gesänge
- c) Lieder und Gesänge aus mündlichen oder brieflichen Mitteilungen

Nr	Incipit	EG-Nr.; anderer Fundort	Quelle (Lieblatt-Nr.; Sek.-Lit.; mündl./schriftl. Mitteilung)	Kommentar
1	Auf allen Wegen in deinem Leben		7	
2	Auf den Wegen durch die Welt		10	
3	Aus einem Feigenbaum und Weinstock		CF Interview	
4	Bewahre uns, Gott	171	7	
5	Bleibet hier und wachet	789.2 Taizé	4	
6	Dona nobis pacem	435	4	
7	Du bist ein Geist der Liebe	133, 7 + 8	4; 5	EG 133, 1. Str.: Zieh ein zu deinen Toren (nicht abgedruckt)
8	Du sendest uns durch dein Wort in die Welt		4	
9	Ein feste Burg ist unser Gott		CF Interview	
10	Es steht in deiner Macht, Gott loszulassen		1	
11	Freunde, dass der Mandelzweig		7	
12	Friedensnetz / Jeder knüpft am eigenen Netz	Telgte	1	
13	Gib Frieden, Herr, gib Frieden	430	5; 10	
14	Gloria	Taizé	9; 10	
15	Halleluja. Suchet zuerst Gottes Reich in dieser W.	182.4	1; 6	1: 4 von der heutigen EG-Fassung leicht abweichende, holprige Str.

⁸⁸ Die mir vorliegenden Liedblätter sind zu einem großen Teil undatiert.

Nr	Incipit	EG-Nr.; anderer Fundort	Quelle (Lieblatt-Nr.; Sek.-Lit.; mündl./schriftl. Mitteilung)	Kommentar
16	Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer	He 610	TuM: 10.10.88,NK; 1	
17	Herr, gib uns deinen Frieden	436	4	
18	Herr, gib uns Mut zum Hören auf das, was du sagst		7	
19	Hört, wen Jesus glücklich preist	MKLB Nr. 78, 4 Str.; ML B 7, 5 Str., nur z.T. identisch mit MKLB	TuM: 10.10.88,NK	Nur Incipit angegeben; welche Str. in welcher Fassung gesungen wurden, kann so nicht ermittelt werden.
20	Ich bin bei euch alle Tage (Refrain)		1	1. Str.: Wenn die Welt mit Schrecken kommt
21	In Ängsten die einen		4; 5	
22	Ins Wasser fällt ein Stein		7	
23	Jesu, meine Freude	396; drei Gerhard- Schöne- Strophen	7	
24	Komm in unsre stolze Welt	428	7	
26	Komm, Herr, segne uns	170	TuM: 29.8.88,NK; CF Interview; 4; 5; 6; 8; 9	CF im Interview: „Diese beiden Lieder waren am meisten dran“
27	Kyrie (orth.)	178.9	TuM: 14.3.88,NK; 3	
28	Kyrie (Seuffert)	178.10	3	
29	Kyrie (Janssens)	178.11	9	
30	Kyrie (Beuerle)	178.14	9; 10	K
31	Laß uns in deinem Namen, Herr, die nötigen Schritte tun	He 614	TuM: 10.10.88,NK; CF Interview; 4; 5	CF im Interview: „Diese beiden Lieder waren am meisten dran“
32	Lieben statt Hassen		5	
33	Möchte gern Brücken bauen fest und schön		7	
34	O Herr, mach mich zum Werkzeug deines Friedens	416	7; 10	10: Chorlied?
35	O komm, du Geist der Wahrheit	136,1; 2-4: Volker v. Törne	TuM: 29.8.88,NK; 4; 5; 6; 8	
36	Schalom chaverim	434	3	
37	Schalomlied		TuM S. 208	

Nr	Incipit	EG-Nr.; anderer Fundort	Quelle (Lieblatt-Nr; Sek.-Lit.; mündl./schriftl. Mitteilung)	Kommentar
38	Sind so kleine Hände	Bettina Wegner	Geyer 2007,13	Sololied?
39	Singt und tanzt und jubelt laut vor Freuden		1	Str. 1: Reiß dich los und eile ins Vaterhaus
40	So ein Tag, so wunderschön wie heute		Geyer 2007, 325	Demonstrationsgesang (?) am 4.12.89 anlässlich d. symbolischen Besetzung des Leipziger Stasi-Gebäudes.
41	Sonne der Gerechtigkeit	262 5	3; 4; 5; 6; 8	
42	Unfriede herrscht auf der Erde		1; 3; 4; 5; 6; 9	mit poln. Refrain (mail von FM 20.06.09).
43	Unsre Zeit in Gottes Händen		7	
44	Vater, nimm die Fremdheit weg		10	
45	Verleih uns Frieden	139	TuM: 14.3.88,NK; 8	8: als Orgelchoral?
46	Vertraut den neuen Wegen		9; 10	
47	Von guten Mächten treu und still umgeben		1	
48	We shall overcome	EG He 636	Geyer 310	Gottesdienst- und Demonstrationslied: We shall overcome: today; FM mail 20.06.09.
49	Wir beten für den Frieden	Peter Spangenberg	4; 5; 6; 8	

2. Liste

Die 2. Liste ist identisch mit Liedblatt 2 (s. Liste 4) und enthält die Lieder und Gesänge des Liedblattes „Lieder für Kongreß und Kirchentag“ (vom Leipziger Kirchentag Juli 1989). Nummerierung in der Reihenfolge des Liedblattes.

Nr	Incipit	EG-Nr. / anderer Fundort	Quelle (Lieblatt-Nr; Sek.-Lit.; mündl./schriftl. Mitteilung)	Kommentar
1	Sonne der Gerechtigkeit	262 5	2	7 Str. abgedruckt
2	Fröhlich wir nun all fangen an	159.	2	3 Str. abgedruckt
3	Allein Gott in der Höh	179	2	4 Str. abgedruckt

Nr	Incipit	EG-Nr. / anderer Fundort	Quelle (Lieblatt-Nr.; Sek.-Lit.; mündl./schriftl. Mitteilung)	Kommentar
4	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut	326	2	Str. 1,2,3,5,7 ohne M abgedr.; Str. 3,5,7 angestrichen
5	Du hast uns, Herr, gerufen	168	2	Str. 1-3 ohne M abgedruckt
6	Großer Gott, wir loben dich	331	2	Str. 1,2,5,10,11 ohne M abgedruckt
7	Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herren	245	2	Str. 1,3,5 ohne M abgedruckt
8	Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer	EG He 610	2	4 Str. abgedruckt
9	Komm, Herr, segne uns	170	2	4 Str. abgedruckt
10	Herr, du lebst, und wir können nur staunen	Heino Groß 1989	2	5 Str. abgedruckt
11	Halleluja. Suchet zuerst Gottes Reich		2	3 Str. abgedruckt
12	Gottes Stimme lasst uns sein	Alfred Stier; <i>Rühmt des Herrn Namen. 300 Kanons. EVA Berlin 1987</i>	2	K; vgl. Hermann GEYER, <i>Nikolaikirche</i> , S. 260 ⁸⁹
13	Die Herrlichkeit des Herrn bleibe ewiglich		2	K
14	Herr, gib uns deinen Frieden	436	2	K
15	Dona nobis pacem	435	2	K
16	Jeder Teil dieser Erde	EG He 635	2	K
17	Kyrie eleison (orth.)	178.9	2	
18	Confitemini Domino	Taizé	2	
19	Selig seid ihr	He 599	2	4-stg. abgedruckt

3. Liste

Die Liste Nr. 3 enthält die Lieder aus den beiden mir vorliegenden Liedheften (mit Melodien) der Friedensgebete in St. Nikolai. Es handelt sich um verschiedene Auflagen, die beide deutlich nach der Wendezeit entstanden sind. Das dün-

⁸⁹ „Unter dem Motto: Volkes Stimme lasst uns sein (...) trug [am 9.10.09] in St. Nikolai die Friedensgruppe Gohlis eine kritische Textcollage der die Menschen bedrohenden ‚Leserbriefe‘ aus der *Leipziger Volkszeitung* und ‚Reaktion[en] der Betroffenheit‘ von Frauen vor, die erfolglos versucht hatten, mit Redakteuren in ein Gespräch über solche verantwortungslose Stimmungsmache zu kommen.“ Das Motto ist zweifellos eine Kontrafaktur des bekannten Kanons von Stier.

nere Heft mit 28 Liedern stellte mir Superintendent i.R. Friedrich Magirius zur Verfügung. Das dickere Heft mit weiteren 9 Liedern habe ich im Februar 2009 in Leipzig gegen eine Spende in der Nikolaikirche erhalten.

Die Nummerierungen folgen den Heftnummerierungen. Alle Quellenangaben, soweit in den Heften vorhanden, stehen in der Quellenspalte.

Nr	Incipit	EG-Nr. / anderer Fundort	Quellenangaben im Liederheft	Kommentar
1	Auf dem Weg der Gerechtigkeit ist Leben	Pila Music	TM: Clemens Bittlinger	
2	Aus der Tiefe rufe ich zu dir	tvd-Verlag Düsseldorf	T: Uwe Seidel; M: Oskar Gottlieb Blarr	
3	Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt	EG He 638; tvd-Verlag Düsseldorf	T: H.-J. Netz; M: Christoph Lehmann	
4	Brich mit den Hungrigen dein Brot	420		
5	Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen	272; Hänssler	M: Claude Fraisse	
6	Freunde, daß der Mandelzweig	EG He 613; Hänssler/tvd	T: Ben-Chorin; M: F. Baltruweit	
7	Sonne der Gerechtigkeit	EG 262 ö		die Quellenangaben sind aus EG 263 (!) übernommen
8	Laß uns den Weg der Gerechtigkeit gehn	EG He 640; tvd-Verlag Düsseldorf	T: Zils/Lehmann; M: Cristóbal Halffter Jiménez	
9	Erleuchte und bewege uns		T: F.K. Barth; M: P. Janssens	
10	Selig seid ihr	EG He 599	T: F.K. Barth/P. Horst; M: Peter Janssens	
11	Ich kenne Gottes Ruf			
12	Wenn das Brot, das wir teilen	EG He 632	T: Claus-Peter März; M: Kurt Grahl 1981	
13	Mögen sich die Wege vor deinen Füßen ebnen		Altirischer Reisesegen; M: Günter Schwarze	
14	Gott gab uns Atem	432	T: Eckart Bücken; M: Fritz Baltruweit 1982	
15	Hineh ma tow (K)	Strube Verlag München	Trautwein/Schöne	
16	Wir sehen viele Wege			
17	Vertraut den neuen Wegen		T: Klaus Peter Hertzsch 1989; M: 16. Jh.	

Nr	Incipit	EG-Nr. / anderer Fundort	Quellenangaben im Liederheft	Kommentar
18	Wir wollen aufstehen	Pila Music	TM: Clemens Bittlinger 1996 (!)	
19	Sanftmut den Männern	EG He 633	TM: Südafrika/ Schöne	
20	Ein jeder braucht sein Brot, sein' Wein	Strube Verlag München	F.K. Barth/Dieter Trautwein	
21	Schenk uns Weisheit, schenk uns Mut		TM: Irmgard Spieker	
22	Bewahre uns, Gott	171	Deutscher T: Eugen Eckert 1987	
23	Komm, Herr, segne uns	170	TM: D. Trautwein	
24	Wie ein Fest nach langer Trauer		T: Jürgen Werth, M: Joh. Nitsch 1988	
25	Gehe ein in deinen Frieden	489	TM: aus Israel; Dt. Übertragung König/Heuser 1957/1966	
26	Abend ward, bald kommt die Nacht	487	T: Rudolf Alexander Schröder; M: Samuel Rothenberg	3-stg. Satz
27	Laß uns in deinem Namen, Herr	EG He 614	Kurt Rommel	Ab hier: „Anhang“
28	Jesu, meine Freude		Gerhard Schöne	ohne M; 3 Strophen
29	Ihr seid das Salz			ab hier: Auflage Februar 2009
30	Widerstehn, wo der Haß neu wirbst		TM: Jörn Philipp	
31	Jeder Teil dieser Erde	EG He 635	Seattle/Vesper	K
32	Sind so kleine Hände		Bettina Wegner (1979)	
33	Alles muß klein beginnen	Lieder für Kirchentage 1987	TM: Gerhard Schöne	
34	Friedensnetz / Jeder knüpft am eigenen Netz	Telgte	T: H.-J. Netz; M: Peter Janssens (1975)	
35	In Ängsten die einen		T: G. Hildebrandt; M: P. Janssens	
36	Wir erwarten einen neuen Himmel		M: Michael Corti	K
37	Du Gott stützt mich bzw. uns	EG He 592	Dorle Schönhals- Schlaudt	K; <i>mich</i> durch <i>uns</i> handschriftl. ersetzt.

Abkürzungen:

CF	Pfarrer Christian Führer, Nikolaikirche
EG	Evangelisches Gesangbuch (1993)
FM	Superintendent i.R. Friedrich Magirus
He	EG Hessen
K	Kanon
M	Melodie / Musik
ML	Mein Liederbuch für heute und morgen, Düsseldorf 1981
MLKB	Menschenskinderliederbuch, Frankfurt/Main 1987
NK	Nikolaikirche
s.	siehe
Stasi	Staatssicherheitsdienst der DDR (Geheimpolizei)
Str.	Strophe/n
T	Text
TuM	Texte und Materialien (unveröffentlichter Anhang zu Hermann GEYER, <i>Nikolaikirche, montags um fünf. Die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig</i> , Darmstadt 2007)

4. Liste

Die 4. Liste enthält die mir vorliegenden Liedblätter:

1. Schreibmaschinen-Liedzettel undatiert und ohne Titel. Am Ende des Blattes: Nur für den innerkirchlichen Dienstgebrauch! N 221/84/200. 8 Lieder (Liste 1).
2. Titel: Lieder für Kongreß und Kirchentag. Undatiert. Mitteilung von Prof. Dr. Jürgen Ziemer (e-mail), dass es sich um den Liedzettel zum Leipziger Kirchentag 1989 handelt. 19 Lieder (eigene Liste Nr. 2).
3. Titel: Ökumenischer Bittgottesdienst für Frieden und Versöhnung am 1. September 1989, 19.30 Uhr in der Nikolaikirche zu Leipzig, 50 Jahre nach dem Ausbruch des 2. Weltkrieges. 5 Lieder (Liste 1).
4. Titel: Texte und Lieder für das Friedensgebet. Symbol: Nikolaikirche. Undatiert. 12 Lieder (Liste 1).
5. Texte und Lieder für das Friedensgebet. Symbol: Nikolaikirche. Undatiert. 11 Lieder (Liste 1).
6. Titel: Texte und Lieder für das Friedensgebet. Symbol: Nikolaikirche. Undatiert. 6 Lieder (Liste 1).
7. Titel: Texte und Lieder für das Friedensgebet. Symbol: Schwerter zu Pflugscharen. Undatiert. 10 Lieder (Liste 1).
8. Titel: Friedensgebet am 9.10.1995 Bv.-Ref. Kirche zu Leipzig. Verantw. Stadtökumenekreis. 5 Lieder (Liste 1).

9. Titel: Friedensgebet zum Gedenken an den Beginn des zweiten Weltkrieges vor 67 Jahren am 1. September 1939, Montag 4. September 2006, 17 Uhr Nikolaikirche. 6 Lieder (Liste 1).
10. Titel: Friedensgebet am 1.9.2008, 17 Uhr aus Anlaß des 50-jährigen Bestehens der Aktion Sühnezeichen Friedensdienste und des 69. Jahrestages des Überfalls Hitlerdeutschlands auf Polen. Keine Ortsangabe. Mitteilung des Kollektenzwecks am Ende des Liedblattes: Gemeinde der Nikolaikirche. 6 Lieder (Liste 1).
11. Titel: Friedensgebet in der Nikolaikirche. Symbol: Schwerter zu Pflugscharen (Micha 4,3). Montag / 17.00 Uhr. Frühere Auflage, 28 Nummern. Die beiden auf der Rückseite des Heftes abgedruckten Lieder (Nr. 27 und 28) sind mit „Anhang“ überschrieben (Liste 3).
12. Titel: Friedensgebet in der Nikolaikirche. Symbol: Schwerter zu Pflugscharen (Micha 4,3). Montag / 17.00 Uhr. Auflage Februar 2009. 37 Nummern. „Anhang“ ab Nr. 27 (Liste 3).

Lied „O komm, du Geist der Wahrheit“ – Neudichtung Volker von Törne; es gibt noch zwei weitere Strophen von ihm.

<p>2. Gib unsern Herzen Stärke zur Umkehr aus der Nacht, die wir durch unsre Werke in deine Welt gebracht. Lass uns nicht matt und träge und trostlos abseits stehn. O führ uns auf die Wege des Sterns von Bethlehem.</p>	<p>3. Bleib bei uns alle Tage, du Geist, der Frieden bringt, der unsre Schuld in Gnade geduldig auf sich nimmt. O löse unsre Zungen, und wir bekennen frei: Du hast den Tod bezwungen, weckst uns zum Leben neu.</p>	<p>4. Sei uns, wenn wir verzagen, die Hoffnung und die Kraft, die uns in finstern Tagen den Mut zur Wahrheit schafft. O öffne unsre Augen der Angst und Not der Welt, und stärke uns im Glauben, Fels, dran der Tod zerschellt.</p>
--	--	---

The Leipzig Monday Prayer Services of 1989

I wish to begin with three preliminary observations:

1. I have taken the paper topic given to me – and also the other paper topics – to be one of many subtopics of the conference theme. Here I wish to state the theme of the conference once more as a reminder: *The Lord's Song in a Foreign Land (Ps 137). Congregational Song in Situations of Persecution and Oppression – Singing When It Is Difficult to Believe.*
2. Thus, as a subtopic of the conference theme, my talk must also treat, or perhaps primarily treat, singing and hymnody in the so-called Leipzig Monday Prayer Services, perhaps also treating the function and effects of the hymns and songs which were sung there.
3. This is a problem for me in two respects. First, I am not an eye witness. I came from Frankfurt am Main to Leipzig in October 1993, and there I taught within the Church Music Department of the “Felix Mendelssohn Bartholdy” School of Music and Theater for six years, until 2001, first as an academic and artistic assistant, later as an appointed instructor. Second, as near as I can tell, the songs and hymns of the Leipzig Prayers for Peace are only mentioned marginally in the relevant reports and investigations. And the still extant pamphlets of the Prayers for Peace, which took place from the beginning of the 1980s until today, are mostly undated, so that it is problematic to distinguish between hymns and songs of the Prayers for Peace before and after the so-called Turn [*Wende*]. Thus, my lecture may well offer more questions than answers.

1. To Whom do the Leipzig Prayers for Peace Belong?

Hermann Geyer, in his comprehensive investigation of “the political worship services in Leipzig at the time of the political turn,”¹ posed this question and answered it as follows: “St. Nicholas Church, Mondays at 5, is neither the worship service of solely the parish congregation, the parish or the ‘core congregation,’ nor is it the worship service of the base communities, the circle of those trying to leave the German Democratic Republic [*Ausreisekreise*], the council-minded ecumenical community, the anonymous public of the city (...), nor of the official church or the church leadership, although all these took part in it and brought their concerns to it. One of the mysteries of this extraordinarily influential and effective worship service is that it held firm to precisely this heterogeneity. Only thus was it able, at least for a time, to integrate people and groups of the most varied origins, mindsets, and interests; to accompany them in a process of change during dramatic times; and to play a significant formative role itself in the processes of profound societal transformation.”²

The Monday Prayers for Peace in the Church of St. Nicholas – a church located in the center of Leipzig – began in the early 1980s;³ at first they were planned and executed by youth and youth ministers who were engaged in the peace movement.⁴ Soon there developed a core working group which took over the greeting, the announcement of the theme and the collaborating group, and the opening prayer. They also invited various church groups from other parish congregations in Leipzig to be involved in further planning. “At the end of the 1980s [there were] 24 base communities (...) which took part in the planning of the Prayers for Peace.”⁵ Already in 1984, “not seldom, between 200 and 300 people took part in the Prayers for Peace.”⁶

If originally it was a large number of ecclesial base groups who increasingly let the Monday Prayers for Peace in St. Nicholas become a political worship service – at first, its themes were, among other things, external and inner peace,

¹ Hermann GEYER, *Nikolaikirche, montags um fünf. Die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig [The Church of St. Nicholas, Mondays at Five. The Political Worship Services at the Time of the Political Turn in Leipzig]*, Darmstadt, 2007.

² *Ibid.*, p. 349.

³ 1981 or 1982. Information varies on the beginnings of the Prayers for Peace in the St. Nicholas Church of Leipzig; Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 81.

⁴ Cf. *Ibid.*, 83.

⁵ Hermann GEYER, “Haus der Hoffnung in dieser unserer Stadt.” Friedensgebete der ‘Wendezeit’ an der Stadtkirche von St. Nikolai/Leipzig” [*“The House of Hope in This City of Ours.” Prayers for Peace in the ‘Time of the Political Turn’ at the City Church of St. Nicholas in Leipzig”*], in: Irene Mildenerger/Wolfgang Ratzmann (ed.), *Liturgie mit offenen Türen [Liturgy with Open Doors]*, Leipzig 2005, pp. 81-127, here 94.

⁶ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 84.

the environment/ecology, and justice⁷ – from the beginning of 1988 the Prayers for Peace “advanced” “into a forum of those who wished to leave the G.D.R. on the one hand, and the Leipzig Opposition then being formed on the other hand.”⁸

The numbers participating in the Prayers for Peace grew by leaps and bounds. Parallel to this, disconcertment grew – if for different reasons – among both state authorities and church authorities. As a consequence, there was a reconception of the Prayers for Peace in the St. Nicholas Church at the end of August, 1988. The political character of the worship service was to be suppressed for the sake of a liturgico-theological format.

These were elements of both the “old” and the “new” Prayers for Peace: Readings, Announcements, Proclamation, Petitions “always accompanied by the same Orthodox Kyrie,”⁹ the Our Father, the Blessing, “and at the most three hymns, never more.”¹⁰ Since the reconception of the Prayers for Peace in the St. Nicholas Church, the reading of The Beatitudes (Matthew 5: 3-12) became an indispensable and routine element. But still, the Prayers for Peace in the St. Nicholas Church continued to provoke turbulence. At the wish of the regional bishop of the time, Johannes Hempel, beginning on May 8, 1989 the Prayers for Peace were henceforth called “Monday Prayers,” because “prayers of aggression” had “come about” through the “illegal appearance of some groups and the agitation of those seeking to travel abroad [*Ausreisekreis*].”¹¹ From October 1989, additional churches from central Leipzig joined in the Prayers for Peace. From October 23 and through all of November 1989, “Prayers for Peace took place in 7 Leipzig churches simultaneously.”¹² St. Nicholas, the Reformed Church, the Church of St. Michael, St. Thomas,¹³ the Church of St. Peter, the Methodist Church of Peace, and the Catholic collegiate church.

In any case, the Church of St. Nicholas was recognized as the “place of origin” of the Prayers for Peace, as Superintendent Johannes Richter said in his address of March 19, 1990, in the Church of St. Thomas: “When we concluded the series of prayers for peace with the 17th Prayer for Peace (...), we did this because we once again brought these prayer concerns into our own worship services, and because we are of the opinion that they belong in the place of origin in our city. This is and remains the Church of St. Nicholas.”¹⁴

⁷ Cf. *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ This refers to *Evangelisches Gesangbuch [=EG]* no. 178.9.

¹⁰ Christian Führer, pastor of St. Nicholas, quoted in Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 206.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 320.

¹³ Hermann GEYER, *Texte und Materialien zu den Friedensgebeten [Texts and Material for the Prayers for Peace]*, p. 197: “The devotional prayers of 1989 in St. Thomas were called ‘petitions.’” Cf. also Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 258 and 262.

¹⁴ Quoted following Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 328.

2. Hymns and Songs for the Leipzig Prayers for Peace

2.1. Sources

I do not know of a systematic listing of the hymns and songs which were sung in the Leipzig Prayers for Peace of the time of the political Turn. I have collected a list of hymns and songs which were sung in the Leipzig Prayers for Peace with the help of publications about the Prayers for Peace – reports, books, documents, from which I could, because of time limitations, study only a portion – and personal accounts, emails, and a small number of hymn sheets. To be sure, only since its reconception at the end of August 1988 were hymn sheets regularly passed out in the Prayers for Peace at St. Nicholas.¹⁵

I have access to eight undated hymn sheets, an undated photocopied hymn collection with 28 or 37 hymns¹⁶ – titled “Prayers for Peace in the Church of St. Nicholas on Monday at 5:00 p.m.” – and four dated hymn sheets. The dated sheets are from September 1, 1989 (a Friday!), October 9, 1995 (Monday), September 4, 2006 (Monday), and September 1, 2008 (Monday). Thus, only one of the dated hymn sheets – it contains the entire order of worship for the service just like the other dated sheets – stems from the year 1989, a folded sheet of paper, which has at its top the title “Ecumenical Liturgy of Prayer for Peace and Reconciliation of September 1, 1989, 7:30 p.m. in the St. Nicholas Church of Leipzig. 50 Years after the Outbreak of the Second World War.” September 1, 1989 was a Friday. The Leipzig Prayers for Peace at the Church of St. Nicholas took place on Mondays at 5:00 p.m. Thus it is not a matter here of a Prayer for Peace from the series of Monday Prayers. But still, the five hymns and songs printed here belong to the repertoire of the Monday prayers (*Kyrie eleison* from the Orthodox liturgy;¹⁷ *Sonne der Gerechtigkeit [Son of Justice]*¹⁸ in the ecumenical version; *Unfriede herrscht auf der Erde [Strife Rules the Earth]*; *Herr, erbarme dich [Lord, Have Mercy]* by J. Seuffert¹⁹ and the canon *Schalom chaverim*²⁰). The former superintendent of East Leipzig, Friedrich Magirius, who made this sheet available to me, sent it to me along with 12 additional sheets on which are reprinted “Texts and hymns for the [singular *das!*] Prayer for Peace,” i.e., the Monday Prayer for Peace.

On September 4, 2006, at 5:00 p.m., a Prayer for Peace in the Church of St. Nicholas also took place, once again “In Memory of the Beginning of the Second

¹⁵ Cf. Hermann GEYER, *Texte und Materialien zu den Friedensgebeten*, op. cit., p. 199, footnote 298.

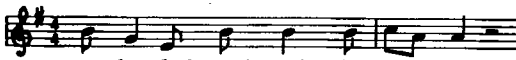
¹⁶ Meanwhile, the current edition contains 37 hymns.

¹⁷ EG no. 178.9.

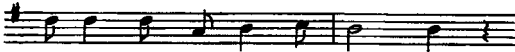
¹⁸ EG no. 262.

¹⁹ EG no. 178.10.

²⁰ EG no. 434.



1. Un-frie-de herrscht auf der Er - de.
2. In je-dem Men-schen selbst herr-schen
3. Laß uns in dei - ner Hand fin - den,



1. Krie-ge und Streit bei den Völ - kern
2. Un-rast und Un-ruh' ohn' En - de,
3. was du für al - le ver - hei - ßen.

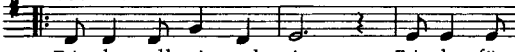


1. und Un - ter-drük-kung und Fes - seln
2. selbst wenn wir stän - dig ver - su - chen,
3. Herr, fül - le un - ser Ver - lan - gen,

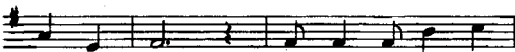


1. zwin-gen so vie - le zum Schwei - gen.
2. Frie - de für al - le zu schaf - fen.
3. gib du uns sel - ber den Frie - den.

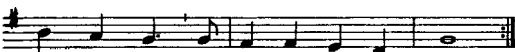
Kehrvers:



Frie-de soll mit euch sein, Frie-de für



al - le Zeit! Nicht so, wie ihn die



Welt euch gibt, Gott sel - ber wird es sein.

T UND M: NACH DEM POLNISCHEN FRIEDENSLIED
 »CIAGŁY NIEPOKOJ NA SWIECIE«: ZOFIA JASNOTA 1969

World War 67 Years Ago on September 1, 1939,” as the title at the top of the sheet with hymns and order of worship has it. One of the six congregational hymns (and songs) reprinted here was also heard on September 1, 1989: *Unfriede herrscht auf der Erde [Strife Rules the Earth]*.²¹

The other hymns of the hymn sheet of September 4, 2006 (the *Kyrie* canon by Herbert Beuerle;²² a *Gloria* hymn in 6/8 time from Taizé; *Vertraut den neuen Wegen [Trust in New Paths]*;²³ *Herr, erbarme dich [Lord, Have Mercy]* by Janssens;²⁴ und *Komm, Herr, segne uns [Come, O Lord, and Bless Us]*²⁵) were certainly already sung regularly in the Prayers for Peace from time of the political Turn. Thus, we have here a first sign that the hymns and songs foreseen for the Leipzig Prayers for Peace

wandered in from other contexts, and then wandered back into broader contexts. The retired Leipzig theology professor Jürgen Ziemer, who sent me an undated hymn sheet with the title “Hymns for Church Conventions and Assemblies,”²⁶ confirmed the overlapping of hymn coming from various contexts when he wrote to me, “Here is the promised hymn sheet, just as it was used in many Prayers

²¹ According to information from retired Superintendent Friedrich Magirus, the Polish hymn by Zofia JASNOTA, *Unfriede herrscht auf der Erde [Strife Rules the Earth]* (EG BEP no. 663, EG NB no. 617), “became established very rapidly,” email of 6. 20. 09.

²² EG no. 178.14.

²³ EG no. 395.

²⁴ EG no. 178.11.

²⁵ EG no. 170.

²⁶ According to an email from Jürgen ZIEMER of 4.27.2009, it concerns a printed hymn sheet from the Leipzig Church Assembly [*Kirchentag*] of [July] 1989.

for Peace in 1989 as I recall. Because of the church assembly, there simply was enough then. (...) Furthermore, commonality between the hymns of the church assemblies and the Prayers for Peace was not at all untypical.”²⁷

A further source which gives information about the hymns and songs in at least some of the Prayers for Peace, including indication of the date, is “Texts and Materials from the Leipzig Prayers for Peace,” an unpublished appendix to the investigation by Hermann Geyer. In three of these 30 documents – able to be seen in the library of the university liturgiology department in Leipzig – concrete hymns and songs are named in connection with the Prayers for Peace from the time of the political Turn.

In his article “Worship and Politics – On the Liturgy of the Prayers for Peace,”²⁸ Jürgen Ziemer identifies *Sonne der Gerechtigkeit* [*Son of Justice*],²⁹ *O komm, du Geist der Wahrheit* [*O Come, Thou Spirit of Truth*],³⁰ and *Komm, Herr, segne uns* [*Come, O Lord, and Bless Us*] as hymns used repeatedly. This last hymn by Dieter Trautwein, which was “aimed toward spiritual community,” became “a sort of ‘hymn of peaceful revolution.’”³¹

I have summarized the hymns from the sources available to me in three lists; you have received them along with the manuscript of my talk.

2.2. Functions – Effects – Interpretations

How can functions, effects, and interpretations be determined reliably and with intellectual verification? This is possibly only when they are brought in relationship with specific communicative situations, such as, e.g. the Leipzig Prayers for Peace in Fall 1989, and with specific (groups of) people. Awareness of the three factors involved – the content being received, the recipient, and the communicative situation – is the prerequisite for analysis of such a triangular relationship. When one intends to begin with the recipients of the hymns in a specific commu-

²⁷ Letter of 4.29.09. In a later e-mail to me of July 6, 2009 Jürgen Ziemer wrote that he noticed in reading my manuscript how carefully (*kasualienhaft*) the hymns had been selected for the emphases of the individual services for peace (*Friedensgebete*). His explanation was “that it was expected that people disaffected from the church would be attending, and therefore texts were chosen that would be accessible to them, even as outsiders. That in turn greatly limits the selection of hymns.”

²⁸ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik – Zur Liturgie der Friedensgebete*, in: *Herausforderung Gottesdienst. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität* [*Liturgy as Challenge and Demand. Notes on Liturgy and Spirituality*], Leipzig 1997, pp. 181-199.

²⁹ And cites this hymn with EG no. 263. The versions available to me, however, follow the ecumenical text (EG no. 262).

³⁰ So far I have also encountered *O komm, du Geist der Wahrheit* [*O Come, Thou Spirit of Truth*] only in one version: stanza I according to EG by Philipp Spitta; three further stanzas by Volker von Törne (20th century).

³¹ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op. cit., p. 192.

nicative situation, one can undertake an evaluation of experiential reports and interviews; one asks how the hymns as a whole or specific individual aspects of the hymns were received and accepted by specific individual people. One can also inquire about the reasons – that is, why particular texts, melodies, words, phrases, topics, and situations tied to the hymns have, or have had, a specific effect upon individual people. If one employs this method, one investigates at the same time the possibilities of reception of hymns, their texts, and their melodies. The scholars of literary studies Renate von Heydebrand and Simone Winko distinguish between two activities in the reception of texts – and here I enlarge the category of texts into the category of hymns and songs: “first, the reading of a text” – I enlarge: the acceptance of a hymn – “by both ‘normal’ and professional readers; second, all of the ‘further reworked’ activities which are carried out with a received text – namely, interpretation, translation, reworking, filming, literary recasting, and critique.”³² According to v. Heydebrand and Winko, so-called normal readers carry out a role of “identification” when they read. I.e., “they receive literary texts heteronymously (...) and relate primarily to the content of the texts, and they relate what they read directly to their own experiences and problems.” So-called professional readers, in contrast, engage in a “distanced, autonomous-aesthetic role when they read.” In their expectations of the text, they incorporate “primarily aesthetic requirements. They direct their attention to formal properties of the texts and avoid relating the texts or textual passages directly to their own lived reality.”³³ In connection with the topics treated here, the question arises of which of these two manners of reception, which of these two reader roles, stood in the foreground in the selection, function, and effect of the hymns and songs of the Leipzig Prayers for Peace of 1989. I believe I can demonstrate that we find heteronymous reception of identification here. I would like to prove this by means of specific hymns and some experiential reports. I presume the third factor, the communicative situation of the “Leipzig Prayers for Peace in Fall 1989,” known to us in broad strokes: in the first part of my talk I have attempted to sketch out the Leipzig Prayers for Peace at the time of the political Turn.

2.2.1. Some hymns and songs as examples

A look at the three lists of hymns shows that many of the hymns display striking word signals appropriate to the communication situation of the Leipzig Prayers of Peace of 1989 already in their opening phrases, but also in individual stanzas.

³² Renate von HEYDEBRAND, Simone WINKO, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation* [Introduction to the Evaluation of Literature. Concepts – History – Legitimation], Paderborn 1996, p. 34 f.

³³ *Ibid.*, p. 102 f.

Such word signals are: peace, truth, courage, love, justice, freedom, hope. Further, the topics of the hymns – here I am speaking not of the analytically worked out topics, but rather of the intuitively perceived topics – can take on a function of signal in specific communicative situations, e.g.: community, action, responsibility.

In addition to this are the so-called empty spots – i.e. vague formulations which can be furnished with concrete interpretations, e.g. *dass wir uns nicht trennen* [that we not be separated]. The second line of the hymn by Trautwein, *Komm, Herr, segne uns* [Come, O Lord, Bless us], had had a highly emotional effect up-

1. Ver - traut den neu - en We - gen, auf
weil Le - ben heißt: sich re - gen, weil
die der Herr uns weist, Seit leuch - tend
Le - ben wan - dern heißt.
Got - tes Bo - gen am ho - hen Him - mel
stand, sind Men - schen aus - ge - zo - gen
in das ge - lob - - - te Land.

2. Vertraut den neuen Wegen / und wandert in die Zeit! / Gott will, daß ihr ein Segen / für seine Erde seid. / Der uns in frühen Zeiten / das Leben eingehaucht, / der wird uns dahin leiten, / wo er uns will und braucht.

3. Vertraut den neuen Wegen, / auf die uns Gott gesandt! / Er selbst kommt uns entgegen. / Die Zukunft ist sein Land. / Wer aufbricht, der kann hoffen / in Zeit und Ewigkeit. / Die Tore stehen offen. / Das Land ist hell und weit.

T : KLAUS PETER HERTZSCH 1989

M : LOB GOTT GETROST MIT SINGEN (NR. 243)

on the Leipzig Prayers for Peace from the time of the political Turn, especially since these prayers were so affected by the groups seeking to emigrate [Ausreisegruppen].³⁴ All three stanzas of the hymn *Vertraut den neuen Wegen* [Trust in New Paths] can be reckoned as especially significant examples of filling in the empty spots.

Klaus - Peter Hertzsch wrote his hymn on the occasion of the wedding of his goddaughter in August, 1989. It spread quickly and “accompanied the upheaval and experiences of the year 1989 with the mass exodus from the GDR and the fall of

³⁴ Pastor Christian FÜHRER shared this with me in an interview of 6.7.1995; likewise, Superintendent Friedrich MAGIRIUS in an email of 6.20.09: “The atmosphere around the frequently sung concluding hymn *Komm, Herr, segne uns* [Come, O Lord, and Bless Us] by Dieter TRAUTWEIN is unforgettable.” Cf. also the letter to the editor by Prof. Dr. Hans Seidel, in: *Neues Singen in der Kirche* (NSK) 2/90.

the [Berlin] Wall.”³⁵ “New Paths,” the exodus to the “promised land,” “open doors” can be interpreted differently according to the situation: “whether at baptisms, confirmations, or marriages, in the context of engagement for justice, peace, and preservation of creation; or whether in worship services, at congregational special events or at larger events put on by the church.”³⁶ A hymn which practically invites us to impress upon it meanings specific to the individual or the group: “At the time, especially *Vertraut den neuen Wegen [Trust in New Paths]* was the hymn of the political Turn (in fact, this had originally been a wedding song!); its metaphors refer virtually exclusively to the new situation and its promise. Furthermore, there were strong objections against this hymn from the more leftist groups of Christians, because they saw in it a ‘blessing’ of the new structures in Germany after the Turn! Certainly this never occurred to Klaus-Peter Hertzsch when he wrote it!”³⁷ Jürgen Ziemer, from whom this recollection comes, confirmed indirectly in his report the vagueness of the formulation, and tied to this, the extent of context-dependent interpretations.

Word signals are found, among other places, in the opening phrases and stanzas of *Verleih uns Frieden gnädiglich [Graciously Grant us Peace]*;³⁸ *Gib Frieden, Herr, gib Frieden [Give Peace, O Lord, Give Peace]*;³⁹ in the stanzas which were sung of Gerhardt’s hymn *Zieh ein zu deinen Toren [Enter in Through Your Gates]*,⁴⁰ namely, stanzas 7 and 8; and in the much sung hymn *O komm, du Geist der Wahrheit [O Come, Thou Spirit of Truth]*,⁴¹ which was predominantly sung in a mixture of old and new, i.e., the first stanza in the version of Philipp Spitta, and the three further stanzas from Volker von Törne.⁴² The superintendent at the time, Superintendent Dr. Friedrich Magirius, wrote to me concerning this: “For a community praying for peace whose members are not regular churchgoers, words such as ‘highest ruler,’⁴³ ‘sharply polished weapons,’⁴⁴ and ‘despite all heathenism’⁴⁵ require explanation.”⁴⁶

³⁵ Ernst-Dietrich EGERER in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch [Hymnal Commentary to Evangelisches Gesangbuch]*, Heft 14, Göttingen, 2008, p. 95.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Jürgen ZIEMER in an email of March 4, 2009.

³⁸ EG no. 139.

³⁹ EG no. 430.

⁴⁰ EG no. 133.

⁴¹ EG no. 136.

⁴² Printed at the end of List 4.

⁴³ EG no. 136,2.

⁴⁴ EG no. 136,2.

⁴⁵ EG no. 136,4.

⁴⁶ Email of 6. 20.09.

Not only peace and love are recurring concepts in the Leipzig Prayers for Peace, so also is truth. In the Prayer for Peace on 10.24.1988,⁴⁷ during the entrance hymn *O komm, du Geist der Wahrheit* [*O Come, Thou Spirit of truth*], “15 group members (...) process to the sanctuary with candles and take their place there, i.e. sit down in the sanctuary. The banners they carry bear the slogans ‘We exhort you to think of those who had to leave’; ‘We exhort you to speak the truth’; ‘We exhort you to act accordingly’; ‘With citizenship comes the obligation of civil disobedience.’⁴⁸ In the course of this worship service, assistant pastor Fischer said (regarding the

Dm Am Dm
1. Laß uns in dei - nem Na - men,
Am Dm C F (A⁷)
Herr, die nö - ti - gen Schrit-te tun.
Dm Gm Am Dm
Gib uns den Mut, voll Glau - ben, Herr,
Gm A⁷ Dm (Gm)
heu - te und mor - gen zu han - deln.

2. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Liebe, Herr, / heute die Wahrheit zu leben.

3. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Hoffnung, Herr, / heute von vorn zu beginnen.

4. Laß uns in deinem Namen, Herr, / die nötigen Schritte tun. / Gib uns den Mut, voll Glauben, Herr, / mit dir zu Menschen zu werden.

T UND M: KURT ROMMEL 1964

conflict between the base communities and Superintendent Magirius around the planning of the format of the Prayers for Peace), “Dialogue is [...] truth’s only form of existence which truly makes people free.”⁴⁹ In his sermon of 6. 19. 1989, based on Mark 1:15,⁵⁰ Pastor Christian Führer called for the following: “There can be no more silence, cover-ups, and making light of the situation. The time is ripe for truth, even when this hurts us at first.”⁵¹ Pastor Got-

⁴⁷ Prayers for Peace on 10.24.1988 in the Church of St. Nicholas, planned by the Catholic Peace Circle from Lindenau-Grünau with the associate pastor of the time, Hans-Friedrich Fischer. Cf. Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 135.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., 136.

⁵⁰ Mark 1,15: “This is the time of fulfillment. The Kingdom of God is at hand.”

⁵¹ Cited according to Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 316.

thard Weidel publicly demanded on 10.9.1989 of the Socialist Unity Party [*SED*] that it “must stand up to questioning and the ‘force for truth’.”⁵² Jürgen Ziemer writes, “The ‘spirit of truth’ – it was this which the idealists, at least, of the peaceful revolution longed for. Thus, the soul sick and tired of the lies of the old regime could be freed by singing.”⁵³

The frequently sung hymn *Laß uns in deinem Namen, Herr, die nötigen Schritte tun* [*In Your Name, O Lord, Let Us Take the Necessary Steps*]⁵⁴ is also loaded with word signals appropriate to the situation of the Prayers for Peace: “courage” (in every stanza), “love,” “truth,” “hope,” and repeatedly: act in the “name” of God, that is, at God’s instruction, in agreement with the will of God.” Likewise, one can ascertain an accumulation of word signals in a hymn which was a standard of the Prayers for Peace, and not only in Leipzig, *Sonne der Gerechtigkeit* [*Son of Justice*],⁵⁵ and especially in the ecumenical version⁵⁶ which was obviously the preferred version to sing. In an email, Jürgen Ziemer spoke not of word signals, but rather “catch phrases”: “With *Sonne der Gerechtigkeit* it was always amazing to me how such a popular missionary hymn became, in the context of the Prayers for Peace, a hymn of peaceful revolution.”⁵⁷ It provided the necessary catch phrases for this in nearly every stanza: justice, the sleep of safe security (!), tearing apart, open the doors, light in the dark night (the candle revolution!), power and courage, the little power, peace sleeps, let us be one!”⁵⁸ A particular characteristic of this hymn is the *Kyrie* acclamation which concludes each stanza, “Lord, have mercy.”⁵⁹ Sung *Kyrie* acclamations were a standard element of the Prayers for Peace. For the most part they were sung as the intercessions in the form of the Orthodox liturgy.⁶⁰ Some of the hymn sheets available to me contain a sung *Kyrie*, some as many as two, namely the already mentioned hymn sheet for the ecumenical “Worship Service of Prayer for Peace and Reconciliation of September 1, 1989 (Friday), 7:30 p.m. in the St. Nicholas Church of Leipzig. 50 Years after the Outbreak of the Second World War.” After the opening with Psalm 130,

⁵² Pastor Gotthard WEIDEL on 10.9.1989 in the Church of St. Nicholas, cited according to Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 260.

⁵³ Email of March 4, 2009.

⁵⁴ EG He 614; printed at the end of List 1.

⁵⁵ *Colours of Grace*, 77.

⁵⁶ EG, no. 262.

⁵⁷ Also Ziemer termed Trautwein’s *Komm, Herr, segne uns* a “hymn of the peaceful revolution”; Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op. cit., p. 192. Most likely, the peaceful revolution claimed many hymns for its own.

⁵⁸ Email of March 4, 2009.

⁵⁹ Naturally it is not the only hymn with a *Kyrie* at the end. Both stanzas of the hymn by Hildebrand/Janssens sung in the Prayers for Peace end with a *Kyrie* acclamation.

⁶⁰ EG no. 178.9.

the Orthodox Kyrie followed,⁶¹ while at the end of the worship service the Kyrie by Seuffert⁶² is printed in four-part harmony for the petitionary prayers. The *Kyrie* acclamations of the Prayers for Peace were tightly bound up with the concrete situation. This is confirmed by a statement from the pastor of the Reformed Church in Leipzig, Roland Schine,⁶³ regarding the petitionary prayer in the Reformed Church on October 23, 1989: "In a few moments, tens of thousands will break out into a mighty demonstrations. (...) Right now, let us pause for a moment. Let us bring to God that which agitates us. For nearly two thousand years, Christians have called down the mercy of God with the chant *Kyrie eleison*. And now, we must do the same with one another: *Kyrie* (...)"⁶⁴

Jürgen Ziemer also speaks of the "concreteness (...) in the *Kyrie*, the sermon, or in the petitionary prayers." Perhaps, in the late 1980s of the GDR, the Christian *Kyrie* acclamation of the Prayers for Peace had reclaimed something of that subversiveness which it possessed in the Roman empire "nearly two thousand years" ago: back then, just as in 1989, the *Kyrie* acclamation was used to proclaim another rulership – not of this world – and back then, just as in 1989, this led to outraged reaction on the part of the state authorities. In his retrospective on the Prayers for Peace, Jürgen Ziemer does not speak of subversion as a form of political worship, but he lets the history of the *Kyrie* from the early church resonate when he writes: "Where is the place where we can lament what we see and lament our powerlessness before the conditions of our world, if not in worship? For example the *Kyrie*, which indeed means not only a petitionary prayer, but rather, was originally a type of creedal refusal before all 'foreign powers'."⁶⁵ In that Pastor Rolan Schein, in the Prayers for Peace of 10.23.1989, begins every petition with the phrases, "Lord our God! We are between the times,"⁶⁶ the *Kyrie* following each petition takes its place "between the times": it bears something of its ancient power in the current time and holds hope for a new time.

2.2.2. Perspectives of the Recipients

In this part of my talk, I wish to take a look at the hymns and songs of the Leipzig Prayers for Peace from the perspective of the recipients, i.e., to inquire

⁶¹ *EG* no. 178.9.

⁶² *EG* no. 178.10.

⁶³ I still have to double check whether he was really a pastor of the Reformed Church.

⁶⁴ Cited according to Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 321.

⁶⁵ Jürgen ZIEMER, *Gottesdienst und Politik*, op. cit., p. 195. His quotation of the 'foreign powers' is related to Joachim STALMANN, "Wie politisch ist der Gottesdienst? Überlegungen zur Öffentlichkeitsrelevanz der Liturgie" ["How Political is Worship? Reflections on the Public Relevance of Liturgy"], in *PTH* 80 (1991), p. 521- 535.

⁶⁶ Cited according to Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 321.

as to what function, effect, and interpretation were tied to particular hymns and songs for individual eye witnesses. Here also the basic material is quite small. There are a few emails, a letter to the editor, and there is an interview which I held with the pastor of St. Nicholas, Christian Führer, back in 1995. In this interview I was concerned only with Trautwein's hymn *Komm, Herr, segne uns* [Come, O Lord, and Bless Us], but this did not prevent Christian Führer from reporting also on other hymns and on the Prayers for Peace as a whole. Repeatedly I had to draw him back to the topic, at which I was not always successful – because at the time I was really only interested in his interpretation of *Komm, Herr, segne uns* in the context of the Prayers for Peace.



1. Komm, Herr, seg - ne uns, daß wir
son - dern ü - ber - all uns zu
uns nicht tren - nen,
dir be - ken - nen. Nie sind wir al - lein,
stets sind wir die Dei - nen. La - chen o - der
Wei - nen wird ge - seg - net sein.

2. Keiner kann allein Segen sich bewahren. / Weil du reichlich gibst, müssen wir nicht sparen. / Segen kann gedeihn, wo wir alles teilen, / schlimmen Schaden heilen, lieben und verzeihn.

3. Frieden gabst du schon, Frieden muß noch werden, / wie du ihn versprichst uns zum Wohl auf Erden. / Hilf, daß wir ihn tun, wo wir ihn erspähen – / die mit Tränen säen, werden in ihm ruhn.

4. Komm, Herr, segne uns, daß wir uns nicht trennen, / sondern überall uns zu dir bekennen. / Nie sind wir allein, stets sind wir die Deinen. / Lachen oder Weinen wird gesegnet sein.

T UND M: DIETER TRAUTWEIN 1978

According to Führer, the hymn *Komm, Herr, segne uns* played the largest role in the Prayers for Peace, followed by the hymn *Laß uns in deinem Namen, Herr, die nötigen Schritte tun* [In Your Name, O Lord, Let Us Take the Necessary Steps]: “These two hymns were used the most.” They were not actually sung every Monday, but they were “in fact more or less the theme songs.” Why?

My main starting point was the role of a distanced, autonomous-aesthetic reader,⁶⁷ and I even wrote a short essay on Trautwein's hymn⁶⁸ in which I attempted to ascertain the effect of the hymn, starting with

⁶⁷ Cf. Renate von HEYDEBRAND, Simone WINKO, *Einführung in die Wertung*, op. cit.

⁶⁸ Brief summary in *I.A.H. Bulletin* 24/1996, 385- 399; Long version in: Ulla FIX, Lotthard LERCHNER, *Stil und Stilwandel* [Style and Style Changes], Frankfurt am Main, 1996, pp. 301-318.

its text. In conversation with Führer I found a modern reception of identification. I had already encountered a historical reception of identification in the hymnological literature in Eduard Emil Koch⁶⁹ and Theodor Bruppacher.⁷⁰ Here as there, the effect of particular hymns was determined exclusively by an immediate bringing together of hymn text and the personal situation of the recipient. I quote Pastor Führer: “The hymn [*Komm, Herr, segne uns – Come, O Lord, and Bless Us*] obviously greatly moved the people emotionally. ‘That we not be separated,’ as they still were in a state of separation, but one cannot really live with this separation.” Führer is speaking here of the *Ausreisegruppen*, that is, of those people who had applied to emigrate, and were increasingly isolated during the waiting period and could no longer lead their conventional lives as previously in the GDR. These people, virtually entirely unconnected to the church, found help in the Prayers for Peace to deal with their serious personal difficulties and, and they found power to endure their situation. The hymn interpretation of Christian Führer applied many individual formulations precisely to the situation of the “Monday congregation” of the time⁷¹: “And ‘no one can retain a blessing by himself.’ This (...) is more or less the feeling that they need God’s blessing, even though they know nothing of God, or even have an inkling that they need this blessing. This feeling was quite strong. (...) This hymn is one which was always wanted and was used; indeed, this was very important existentially for the people. I can no longer account for this in detail, but only portray the reaction of the people to it, and it was very strong.”

At another point in the interview I was able to bring Pastor Führer to express himself once more on *Komm, Herr, segne uns [Come, O Lord, and Bless Us]*. My question was, “What do you believe to be the central message of this hymn for yourself or for the people? What is it about the hymn which so speaks to the people? To what extent is the hymn still current today?” Führer’s answer was “that this entirely individual wish for security and community comes out in the hymn. (...) No one can retain a blessing by himself,⁷² nor did the people want this in any sense. They wanted community, indeed they needed it dearly, and then, peace, a central concern in the Prayers for Peace. To this extent, this hymn belonged in the Prayers for Peace, apart from the masses of people who sat there. And ‘that we not be separated,’ this especially spoke to the people because, in the face of

⁶⁹ Eduard Emil KOCH, *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche [History of the Congregational Hymn and Congregational Singing of the Christian Church, Especially of the German Lutheran Church]*, Stuttgart 1866-1876².

⁷⁰ Theodor BRUPPACHER, *Was töricht ist vor der Welt. 48 Gemeinschaftslieder [Foolish in the Eyes of the World. 48 Community Hymns]*, Bern 1959.

⁷¹ Pastor Führer regularly used this term. Cf. Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 200 f.

⁷² Führer pronounced this word with much emphasis.

separation from their home, from their friends, they really did not know how they would ever deal with this separation. And to repeat of them, that the blessing, that we need the blessing, God's blessing, that we need the grace of God, these people as non-Christians would not have understood this formulation, but the feeling that they need – I will just say it in our terminology – God's blessing, that they need protection, that they need encouragement, that they need the help of the Holy Spirit, as we would say, they were not able to formulate everything in this way, they could not express it thus, but it is precisely this which they needed."

The Leipzig theology professor Hans Seidel reported a similar experience in a 1990 letter to the editor in the Swiss journal *Neues Singen in der Kirche* [*New Singing in the Church*]. I quote: "In *NSK*⁷³ 3/87 are to be found many critical comments on the hymn *Komm, Herr, segne uns* [*Come, O Lord, and Bless Us*]. Obviously, the singing communities had an entirely different experience. In 1989 the hymn was chosen as the hymn of the church assembly and sung by heart here and there by young people. This impression grew even stronger in the Prayers for Peace in the Church of St. Thomas. (...) Alongside the canon *Dona nobis pacem*, this hymn became a signature element of the liturgy of the Prayers for Peace. Many sang it by heart, and great power of support and unity developed. People sang it from the heart, and the inner movement seized even visitors coming in from outside who were not affected existentially by the Prayers for Peace and political demonstration."⁷⁴

Hans Seidel is entirely aware here that in his statements he is describing a reception of identification, and that he wishes to give full rights to this in contrast to a distanced, autonomous-aesthetic oriented reception: "What was expressed critically of *Komm, Herr, segne uns* [*Come, O Lord, and Bless Us*] in *NSK* in 1987 betrays distance of judgment, which many of us probably employed in 1987. Within the singing community of 1989/90 there was no such distance, but rather, this hymn was taken as a witness of faith and practically became a 'spiritual folk song.' Perhaps this experience undermined somewhat the standards and criteria of evaluation used when we encounter new hymns."⁷⁵

The Leipzig church musician Gabriele Wadewitz, whom Christian Führer called the 'organist of the revolution' in the interview with me, also reported on the strong emotionally laden atmosphere of the Prayers for Peace in the Church of St. Nicholas. Ms. Wadewitz mailed to me: "(...) I in fact accompanied on the organ most of the most important Prayers for Peace. (...) I did not have the faintest notion that this peace movement would bring about the collapse of the GDR. I can describe the following to you (not in connection with a hymn): The view

⁷³ *Neues Singen in der Kirche* (NSK).

⁷⁴ NSK 2/90.

⁷⁵ Ibid.

from the church balcony of the very diverse attendees who stood for the blessing and held hands made a strong impression. The Church of St. Nicholas was filled with a warm wave of great emotionality and connectedness which continued out into the streets. When I came down the stairs of the balcony as one of the last to leave, I heard the barking of the police dogs and the bustling of the masses of people. I took my place in the demonstration with feelings somewhere between anxiety and fulfillment.⁷⁶ Retired Superintendent Magirius confirms that during the singing “they held hands on special occasions,” for example for the hymn *Friedensnetz* [*Net of Peace*].⁷⁷ The hymn of protest *We Shall Overcome*,⁷⁸ whose last stanza is about peace, was also sung “with hands joined and held high,”⁷⁹ not only at demonstrations, but “also in the worship service the end of September.”⁸⁰

2.2.3. The Textual Type “Group Song”

Even though the basic material is small and only a few hymns can be looked at more closely, it may be assumed that most of the hymns and songs sung in the Prayers for Peace had the function and effect of building up and stabilizing community. In order to examine this hypothesis further, a study of the linguistics scholar from Freiburg who died last year, Ernest Ulrich Große, on the textual type ‘group song’ could be helpful. Große has listed the characteristics he found for the ‘dominant group-indicating textual type *group song*,’ and some of these characteristics can also be found in the hymns of the Prayers for Peace. Subliminal textual messages of the songs are among these characteristics, e.g. “With this we demonstrate (to ourselves and/or to others) that we are a group (a community).”⁸¹ These messages are conveyed, among other means, by the frequent employment of personal pronouns and possessive pronouns in the first person plural; specific themes and motives, e.g. “common origin” or “common goal” emphasize this textual message.⁸² Group songs often exhibit future forms.

In fact, one can name some, perhaps many, hymns of the Prayers for Peace which corresponded to these criteria, just as, in general, a large part of all congre-

⁷⁶ Email of March 2, 2009.

⁷⁷ Email of 6.20.2009. *Friedensnetz: Jeder knüpft am eignen Netz* [*Net of Peace: Each Connects to His Own Net*] (Incipit); Text: Hans-Jürgen Netz (!); Music: Peter Janssens (1975). Printed, among other places, in: “Mein Liederbuch für heute und morgen,” [*My Book of Hymns for Today and Tomorrow*] no. B 68.

⁷⁸ In the three regional sections of the *Evangelisches Gesangbuch*; RG 860.

⁷⁹ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, 310 and 315.

⁸⁰ Retired Superintendent Friedrich MAGIRIUS in an email of 6. 20.2009.

⁸¹ Ernst Ulrich GROSSE, *Texttypen. Linguistik gegenwärtiger Kommunikationsakte* [*Textual Types. The Linguistics of Contemporary Acts of Communication*], Stuttgart 1974, p. 322.

⁸² *Ibid.*, p. 327.

gational hymns would fit in the category ‘group song,’ and many of them would even fit in the category dominant group-indicating textual type *group song*. For reasons of time it is not possible here to examine this hypothesis on the basis of concrete hymns; but I mention Große’s criteria in order to point out a weighty discrepancy between his definition of the textual type “group song” and the communicative situation of the Leipzig Prayers for Peace. To be sure, differentiation of the “we” or the “collective I” over against the rest of the world and also differentiation of the other do belong to Große’s criteria. And here I must really name a concrete hymn: Luther’s *Ein feste Burg ist unser Gott* [*A Mighty Fortress Is Our God*], which for its part was sung in the Leipzig Prayers for Peace and certainly builds up such opposition of ‘we’ against ‘the others.’⁸³ But yet, in the communicative situation of the ‘Leipzig Prayers for Peace’ the differentiated opposition of various groupings was keenly perceived and repeatedly spoken of explicitly – base group versus institution church; Christians versus non-Christians; ‘true’ participants in the worship services versus observers from state security forces, ‘we’ in the church building versus ‘the others’ standing outside the church. When, in the memorable Prayer for Peace at St. Nicholas on October 9, 1989, Pastor Gotthard Weidel ended his address with a call for peace, the “uniformed men” waiting outside expressly joined in, the differentiated opposition between ‘we’ and ‘the others’ is not denied; but it takes on a new quality:

“Can we have any greater task in our city than to be peacemakers? Every listener, every participant in this prayer service has the great task of being an instrument of peace. The spirit of peace must go out from within these walls. Take care that you do not mob the uniformed men. (...) Take from your hands the stones held in balled fists.”⁸⁴

Robert Darnton, historian at the University of Princeton, observed the political Turn in Leipzig in Fall 1989 and reported: “An hour earlier, believers in the Church of St. Thomas had prayed for peace, for their church, for their souls and the souls of their enemies; they prayed for Gorbachev and for Modrov and Kohl (...) And they prayed for the Stasi (...). Stasi collaborators had become pariahs, and for this reason the people of Leipzig prayed for them. They prayed standing in the side aisles, crowded shoulder to shoulder. The church could hardly have been more packed when Luther preached against the Pope in 1519. One only needed to hear them sing ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ [*A Mighty Fortress Is Our God*] to be convinced of the power of their conviction. The people of Leipzig needed such faith as they took to the streets on October 9.”⁸⁵

⁸³ Cf. especially the last stanza of *EG* no. 362,4.

⁸⁴ Hermann GEYER, *Nikolaikirche*, op. cit., p. 261.

⁸⁵ Quoted following: *Ibid.*, p. 292.

3. Summary

On the basis of such reports, it can be maintained that the differentiated opposition between Christians and non-Christians (“We invite you all, including especially you who are not Christians, to this hope which dispels anxiety”⁸⁶), and also the differentiated opposition between state powers and opponents of the state, was converted into coexistence by means of intercessory prayer, invitation, and admonishment: “(...) Regarding the excessive violence of Sept. 11 and the extended detention of young opponents of the state, Führer reminded them that anyone, including those who acts with violence against us, remains a human being in the image of God (...)”⁸⁷

In summary, a further hypothesis can be proposed: an essential function of the textual type group song, namely, the formation and stabilization of community, obviously unfolded in the context of the Prayers for Peace not with an exclusive effect, but rather with an inclusive effect.

Supplement: Hymns Associated with the Prayers for Peace (at the time of the political Turn?)⁸⁸

1. List

List 1 contains:

- a) all the hymns and songs from the hymn sheets available to me (List 4)
- b) all hymns and songs mentioned in the secondary literature I made use of
- c) hymns and songs from oral reports or letters written to me

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source (Hymn Sheet No.; Secondary Literature; Oral/Letter)	Commentary
1	Auf allen Wegen in deinem Leben		7	
2	Auf den Wegen durch die Welt		10	
3	Aus einem Feigenbaum und Weinstock		CF Interview	
4	Bewahre uns, Gott	171	7	
5	Bleibet hier und wachet	789.2 Taizé	4	
6	Dona nobis pacem	435	4	

⁸⁶ *Ibid.*, p. 268.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 317.

⁸⁸ The hymn sheets available to me are largely undated.

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source (Hymn Sheet No.; Secondary Literature; Oral/Letter)	Commentary
7	Du bist ein Geist der Liebe	133, 7 + 8	4; 5	EG 133, 1. Str.: Zieh ein zu deinen Toren (not printed)
8	Du sendest uns durch dein Wort in die Welt		4	
9	Ein feste Burg ist unser Gott		CF Interview	
10	Es steht in deiner Macht, Gott loszulassen		1	
11	Freunde, dass der Mandelzweig		7	
12	Friedensnetz / Jeder knüpft am eignen Netz	Telgte	1	
13	Gib Frieden, Herr, gib Frieden	430	5; 10	
14	Gloria	Taizé	9; 10	
15	Halleluja. Suchet zuerst Gottes Reich in dieser W.	182.4	1; 6	1: 4 slightly different from current version in EG, awkward stanza.
16	Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer	He 610	TuM: 10.10.88,NK; 1	
17	Herr, gib uns deinen Frieden	436	4	
18	Herr, gib uns Mut zum Hören auf das, was du sagst		7	
19	Hört, wen Jesus glücklich preist	MKLB Nr. 78, 4 Str.; ML B 7, 5 Str., nur z.T. identisch mit MKLB	TuM: 10.10.88,NK	Only Incipit given; cannot determine which stanza in which version was sung
20	Ich bin bei euch alle Tage (Refrain)		1	St. 1: When the World Comes with Horrors
21	In Ängsten die einen		4; 5	
22	Ins Wasser fällt ein Stein		7	
23	Jesu, meine Freude	396; drei Gerhard-Schöne-Strophen	7	
24	Komm in unsre stolze Welt	428	7	
26	Komm, Herr, segne uns	170	TuM: 29.8.88,NK; CF Interview; 4; 5; 6; 8; 9	CF im Interview: "These two hymns were used the most"
27	Kyrie (orth.)	178.9	TuM:14.3.88,NK; 3	
28	Kyrie (Seuffert)	178.10	3	
29	Kyrie (Janssens)	178.11	9	

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source (Hymn Sheet No.; Secondary Literature; Oral/Letter)	Commentary
30	Kyrie (Beuerle)	178.14	9; 10	K
31	Laß uns in deinem Namen, Herr, die nötigen Schritte tun	He 614	TuM: 10.10.88,NK; CF Interview; 4; 5	CF im Interview: "These two hymns were used the most"
32	Lieben statt Hassen		5	
33	Möchte gern Brücken bauen fest und schön		7	
34	O Herr, mach mich zum Werkzeug deines Friedens	416	7; 10	10: Choir hymn?
35	O komm, du Geist der Wahrheit	136,1; 2-4; Volker v. Törne	TuM: 29.8.88,NK; 4; 5; 6; 8	
36	Schalom chaverim	434	3	
37	Schalomlied		TuM S. 208	
38	Sind so kleine Hände	Bettina Wegner	Geyer 2007,13	Solo song?
39	Singt und tanzt und jubelt laut vor Freuden		1	Str. 1: Arise and go to your Father's house
40	So ein Tag, so wunderschön wie heute		Geyer 2007,325	Demonstrations song (?) on 12.4.89 at the symbolic occupation of the Leipzig Stasi buildings
41	Sonne der Gerechtigkeit	262 [ecumenical]	3; 4; 5; 6; 8	
42	Unfriede herrscht auf der Erde		1; 3; 4; 5; 6; 9	With Polishrefrain (mail from FM 6.20.09).
43	Unsre Zeit in Gottes Händen		7	
44	Vater, nimm die Fremdheit weg		10	
45	Verleih uns Frieden	139	TuM: 14.3.88,NK; 8	8: as Organ chorale?
46	Vertraut den neuen Wegen		9; 10	
47	Von guten Mächten treu und still umgeben		1	
48	We shall overcome	EG He 636	Geyer 310	Hymn for worship and demonstration: We shall overcome: today; FM mail 06.20.09.
49	Wir beten für den Frieden	Peter Spangenberg	4; 5; 6; 8	

2. List

List 2 is identical with Hymn Sheet Liedblatt 2 (see List 4) und contains the hymns and songs of the hymn sheet “Hymns for Conventions and Church Assemblies” (from the Leipzig Church Assembly of July 1989). Numbering follows the order of the hymn sheet.

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source (Hymn Sheet No.; Secondary Literature; Oral/Letter)	Commentary
1	Sonne der Gerechtigkeit	262 [ecumenical]	2	7 stanzas printed
2	Fröhlich wir nun all fangen an	159.	2	3 stanzas printed
3	Allein Gott in der Höh	179	2	4 stanzas printed
4	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut	326	2	St. 1,2,3,5,7 printed w/o music.; St. 3,5,7 crossed out
5	Du hast uns, Herr, gerufen	168	2	St. 1-3 printed w/o music
6	Großer Gott, wir loben dich	331	2	St. 1,2,5,10,11 printed w/o music
7	Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herren	245	2	St. 1,3,5 printed w/o music
8	Herr, deine Liebe ist wie Gras und Ufer	EG He 610	2	4 st. printed
9	Komm, Herr, segne uns	170	2	4 st. printed
10	Herr, du lebst, und wir können nur staunen	Heino Groß 1989	2	5 st. printed
11	Halleluja. Suchet zuerst Gottes Reich		2	3 st. printed
12	Gottes Stimme lasst uns sein	Alfred Stier; <i>Rühmt des Herrn Namen. 300 Kanons. EVA Berlin 1987</i>	2	K; cf. Hermann GEYER, <i>Nikolaikirche</i> , p. 260 ¹
13	Die Herrlichkeit des Herrn bleibe ewiglich		2	K
14	Herr, gib uns deinen Frieden	436	2	K

⁸⁹ “Under the motto: *Let Us Be the Voice of the People* (...) the Peace Group [on 10.9.09] read in St. Nicholas a critical collage of texts threatening people from the ‘letters to the editor’ in the *Leipziger Volkszeitung* and ‘Reaction[s] of Concern’ from women. This attempted without success to initiate a conversation with the editors regarding such irresponsible propoganda.” The motto is without doubt a contrafactum of the well-known canon by Stier.

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source (Hymn Sheet No.; Secondary Literature; Oral/Letter)	Commentary
15	Dona nobis pacem	435	2	K
16	Jeder Teil dieser Erde	EG He 635	2	K
17	Kyrie eleison (orth.)	178.9	2	
18	Confitemini Domino	Taizé	2	
19	Selig seid ihr	He 599	2	printed with 4 stanzas

3. List

List 3 contains the hymns from both of the hymn pamphlets available to me (with melody) of the Prayers for Peace at St. Nicholas. It is a matter of various editions, and both clearly were produced after the political Turn. Retired Superintendent Friedrich Magirius made available to me the smaller pamphlet. In February 2009 I got the larger pamphlet with 9 hymns in the St. Nicholas Church in Leipzig for a donation.

The numbering follows the pamphlet numbering. All source data, insofar as these are available in the pamphlets, are given in the source column.

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source Data in Hymn Pamphlet	Commentary
1	Auf dem Weg der Gerechtigkeit ist Leben	Pila Music	TM: Clemens Bittlinger	
2	Aus der Tiefe rufe ich zu dir	tvd-Verlag Düsseldorf	T: Uwe Seidel; M: Oskar Gottlieb Blarr	
3	Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt	EG He 638; tvd-Verlag Düsseldorf	T: H.-J. Netz; M: Christoph Lehmann	
4	Brich mit den Hungrigen dein Brot	420		
5	Ich lobe meinen Gott von ganzem Herzen	272; Hänssler	M: Claude Fraise	
6	Freunde, daß der Mandelzweig	EG He 613; Hänssler/tvd	T: Ben-Chorin; M: F. Baltruweit	
7	Sonne der Gerechtigkeit	EG 262 ø		The source data are taken from EG 263 (!)
8	Laß uns den Weg der Gerechtigkeit gehn	EG He 640; tvd-Verlag Düsseldorf	T: Zils/Lehmann; M: Cristóbal Halffter Jimenéz	

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source Data in Hymn Pamphlet	Commentary
9	Erleuchte und bewege uns		T: F.K. Barth; M: P. Janssens	
10	Selig seid ihr	EG He 599	T: F.K. Barth/P. Horst; M: Peter Janssens	
11	Ich kenne Gottes Ruf			
12	Wenn das Brot, das wir teilen	EG He 632	T: Claus-Peter März; M: Kurt Grahl 1981	
13	Mögen sich die Wege vor deinen Füßen ebnen		Altirischer Reiseseegen; M: Günter Schwarze	
14	Gott gab uns Atem	432	T: Eckart Bücken; M: Fritz Baltruweit 1982	
15	Hineh ma tow (K)	Strube Verlag München	Trautwein/Schöne	
16	Wir sehen viele Wege			
17	Vertraut den neuen Wegen		T: Klaus Peter Hertzsch 1989; M: 16. Jh.	
18	Wir wollen aufstehen	Pila Music	TM: Clemens Bittlinger 1996 (!)	
19	Sanftmut den Männern	EG He 633	TM: Südafrika/ Schöne	
20	Ein jeder braucht sein Brot, sein' Wein	Strube Verlag München	F.K. Barth/Dieter Trautwein	
21	Schenk uns Weisheit, schenk uns Mut		TM: Irmgard Spieker	
22	Bewahre uns, Gott	171	Deutscher T: Eugen Eckert 1987	
23	Komm, Herr, segne uns	170	TM: D. Trautwein	
24	Wie ein Fest nach langer Trauer		T: Jürgen Werth, M: Joh. Nitsch 1988	
25	Gehe ein in deinen Frieden	489	TM: from Israel; German translation König/Heuser 1957/1966	
26	Abend ward, bald kommt die Nacht	487	T: Rudolf Alexan- der Schröder; M: Samuel Rothenberg	3-strophe setting
27	Laß uns in deinem Namen, Herr	EG He 614	Kurt Rommel	From here: "Appendix"

No.	Incipit	Evangelisches Gesangbuch No.; Other availability	Source Data in Hymn Pamphlet	Commentary
28	Jesu, meine Freude		Gerhard Schöne	w/o M; 3 stanzas
29	Ihr seid das Salz			From here: February 2009 edition
30	Widerstehn, wo der Haß neu wirbst		TM: Jörn Philipp	
31	Jeder Teil dieser Erde	EG He 635	Seattle/Vesper	K
32	Sind so kleine Hände		Bettina Wegner (1979)	
33	Alles muß klein beginnen	Lieder für Kirchentage 1987	TM: Gerhard Schöne	
34	Friedensnetz / Jeder knüpft am eignen Netz	Telgte	T: H.-J. Netz; M: Peter Janssens (1975)	
35	In Ängsten die einen		T: G. Hildebrandt; M: P. Janssens	
36	Wir erwarten einen neuen Himmel		M: Michael Corti	K
37	Du Gott stützt mich bzw. uns	EG He 592	Dorle Schönhals- Schlaudt	K; <i>mich</i> replaced with <i>uns</i> by hand

Abbreviations:

CF	Pastor Christian Führer, St. Nicholas Church
EG	<i>Evangelisches Gesangbuch</i> (1993)
FM	Retired Superintendent Friedrich Magirus
He	EG Hessen
K	Canon
M	Melody / Music
ML	Mein Liederbuch für heute und morgen [<i>My Songbook for Today and Tomorrow</i>] (Düsseldorf, 1981)
MLKB	Menschenkinderliederbuch [<i>People and Childrens' Songbook</i>] (Frankfurt/Main, 1987)
NK	Church of St. Nicholas
s.	see
Stasi	State Security Service of the GDR (Secret Police)
St.	Stranza(s)
T	Text
TuM	Texte und Materialien (unveröffentlichter Anhang zu Hermann GEYER, <i>Nikolaikirche, montags um fünf. Die politischen Gottesdienste der Wendezeit in Leipzig</i> . Darmstadt 2007)

4. List

List 4 contains the hymn sheets available to me:

1. Hymn sheet by typewriter, undated and without title. At the end of the sheet: Only for use within the church! N 221/84/200. 8 Hymns (List 1).
2. Title: Hymns for Congress and Church Assembly. Undated. Information from Prof. Dr. Jürgen Ziemer (email), that it concerns the hymn sheet for the 1989 Leipzig Church Assembly (its own list no. 2)
3. Title: Ecumenical Prayer Service of Petition for Peace and Reconciliation on September 1, 1989, 7:30 p.m. in the Church of St. Nicholas in Leipzig, 50 Years after the Outbreak of the 2nd World War. 5 hymns (List 1).
4. Title: Texts and Hymns for the Prayer for Peace. Symbol: Church of St. Nicholas. Undated. 12 hymns (List 1).
5. Texts and hymns for the Prayer for Peace. Symbol: Nikolaikirche. Undated. 11 Lieder (Liste 1).
6. Titel: Texte und Lieder für das Friedensgebet. Symbol: Church of St. Nicholas. Undated. 6 hymns (List 1).
7. Title: Texts and hymns for the Prayer for Peace. Symbol: Swords to Plowshares. Undated. 10 hymns (List 1).
8. Title: Prayer for Peace on 10.9.1995, Protestant Reformed Church in Leipzig. By the authority of the Ecumenical Working Group of the City. 5 hymns (List 1).
9. Title: Prayer for Peace in Memory of the Beginning of the Second World War 67 Years Ago on September 1, 1939, Monday, September 4, 2006, 5:00 pm, Church of St. Nicholas. 6 hymns (List 1).
10. Title: Prayer for Peace on 9.1. 2008, 5:00 pm on the Occasion of 50 Years of the Campaign "Signs of Atonement and Works of Peace" and the 69th Anniversary of the Raid of Hitler's Germany on Poland. No location given. Indication of the purpose of the collection at the end of the hymn sheet: Congregation of the St. Nicholas Church. 6 hymns (List 1).
11. Title: Prayer for Peace in the Church of St. Nicholas. Symbol: Swords to Plowshares (Micah 4,3). Monday / 5:00 pm. Earlier edition, 28 numbers. Both of the hymns printed on the back side of the pamphlet (no. 27 and 28) have the supertitle "Appendix" (List 3).
12. Title: Prayer for Peace in the Church of St. Nicholas. Symbol: Swords to Plowshares (Micah 4,3). Monday / 5:00 pm. Edition of February 2009. 37 numbers. "Appendix" from no. 27 (List 3).

The hymn “O komm, du Geist der Wahrheit” [*“O Come, Thou Spirit of Truth”*] – new poetry by Volker von TÖRNE; there are two further stanzas by him.

<p>2. Gib unsern Herzen Stärke zur Umkehr aus der Nacht, die wir durch unsre Werke in deine Welt gebracht. Lass uns nicht matt und träge und trostlos abseits stehn. O führ uns auf die Wege des Sterns von Bethlehem.</p>	<p>3. Bleib bei uns alle Tage, du Geist, der Frieden bringt, der unsre Schuld in Gnade geduldig auf sich nimmt. O löse unsre Zungen, und wir bekennen frei: Du hast den Tod bezwungen, weckst uns zum Leben neu.</p>	<p>4. Sei uns, wenn wir verzagen, die Hoffnung und die Kraft, die uns in finstern Tagen den Mut zur Wahrheit schafft. O öffne unsre Augen der Angst und Not der Welt, und stärke uns im Glauben, Fels, dran der Tod zerschellt.</p>
<p>2. Give our hearts strength to return from the night, which we have brought into your world by our works. Let us not stand on the sidelines faint and weary and inconsolable. O lead us by the path of the star to Bethlehem.</p>	<p>3. Remain with us all days, O Spirit who brings freedom, who patiently takes on our sin with grace. Loosen our tongues, and we will freely proclaim: You have conquered death, awaken us to new life.</p>	<p>4. Be for us, when we are despondent, hope and power, which gives us courage for the truth in dark days. O open our eyes to the anxieties and needs of the world, and strengthen us in faith, O rock on which death is smashed.</p>

Translated by Anthony Ruff, OSB

Lipskie modlitwy poniedziałkowe 1989 r.

Streszczenie

W swej publikacji z 2007 r. poświęconej poniedziałkowym modlitwom, które miały miejsce w Lipsku w 1989 r., Hermann Geyer postawił pytanie: „Do kogo należą lipskie modlitwy o pokój?” Ich historia sięga początku lat 80-tych XX wieku. Zainicjowały je grupy młodzieżowe zaangażowane w ruch na rzecz pokoju. Działy one przy kościele Mikołaja w Lipsku, zapraszając do udziału w modlitwach grupy z innych części miasta. W 1984 r. na modlitwie gromadziło się ok. 200-300 osób. Tematyka spotkań koncentrowała się wokół zagadnień związanych z pokojem zewnętrznym, społecznym, międzynarodowym oraz wewnętrznym, w człowieku. Ponadto do modlitw wprowadzano kwestie ekologiczne oraz problematykę sprawiedliwości społecznej. Na początku 1988 r. do grupy przy kościele Mikołaja dołączyli ci, którzy chcieli opuścić Niemiecką Republikę De-

mokratyczną (NDR) i wyjechać do Republiki Federalnej Niemiec (RFN), a także lipscy opozycjoniści. W konsekwencji wzrosło społeczne zainteresowanie spotkaniami modlitewnymi, a jednocześnie wzmożło się społeczne napięcie.

Britta Martini omawia w swym artykule repertuar pieśni, które wplataną w lipskie modlitwy o pokój. Jednym z wiodących śpiewów była kompozycja autorstwa Zofii Jasnoty *Ciągły niepokój na świecie*, która powstała na Jasnej Górze w Częstochowie. Tekst tej pieśni przetłumaczono na język niemiecki, a jej początkowe słowa *Unfriede herrscht auf der Erde* stały się od 1. Września 1989 r. mottem lipskich modlitw o pokój.

Britta Martini zwraca uwagę na funkcje, oddziaływanie oraz znaczenie pieśni wybieranych na poszczególne spotkania modlitewne, uwzględniając przy tym ich społeczny charakter w komunikowaniu treści oraz przekazywaniu emocji, jakie towarzyszą wielkim zgromadzeniom ludzi. W tej perspektywie autorka analizuje wybrane pieśni wskazując na ich masowe oddziaływanie. Należą do nich m.in.: *Komm, Herr, segne uns* (Przyjdź, Panie, błogosław nas), *Vertraut den neuen Wegen* (Zaufajcie nowym drogom) czy *O komm, du Geist der Wahrheit* (Przyjdź, Duchu Prawdy). Analiza koncentruje się na warstwie tekstowej, ukazując pojęcia, które odpowiadały oczekiwaniom zgromadzonych. Szczególną nośność w ramach spotkań modlitewnych zyskały słowa: pokój, miłość, prawda, nadzieja, sprawiedliwość, odwaga, wspólnota, odpowiedzialność, działanie, a także określenia, które zwracały się wprost do Boga, oczekiwały Jego interwencji, zawierały prośbę o spełnienie się Jego woli i zamierzeń dla dobra społecznego oraz wołały o zmiłowanie się nad potrzebującymi: *Erbarm dich, Herr* (Zmiłuj się, Panie).

Pieśni, które śpiewano, nie tylko niosły przesłanie i wyrażały oczekiwania zgromadzonych, ale tworzyły i stabilizowały wielką rzeszę uczestników modlitewnych zgromadzeń. Pełniły one funkcję pieśni grupowej (*Gruppenlied*). Jej cechy charakterystyczne opisuje Ernst Ulrich Große, wskazując na:

- sukcesywne uświadczenie sobie przesłania tekstu (np. jesteśmy wspólnotą);
- używanie pierwszej osoby liczby mnogiej: my;
- tematy i motywy, które akcentują wspólne korzenie i cele;
- stosowanie czasu przeszłego, w którym oczekiwania zebranych mają się spełnić.

Lipskie modlitwy miały w sobie również coś szczególnego, a mianowicie wyraźne poczucie jedności wszystkich, niezależnie od reprezentowanych poglądów. Społeczne „my” rozumiane było inkluzywnie i nie miało charakteru opozycyjnego według schematu: my z jednej, a wy z drugiej strony. Modlitwy zapraszały wszystkich do pokojowego podążania nowymi drogami: chrześcijan, niechrześcijan oraz funkcjonariuszy komunistycznego aparatu bezpieczeństwa (Stasi).

Wyjątkową wartość posiadają tabele z pieśniami wykonywanymi podczas poniedziałkowych modlitw o pokój w Lipsku, które autorka zamieszcza na końcu swego artykułu.



When God's covenant is broken – How shall we sing the Lord's Song then?

Imagine the waves receding. And nothing is left. Home, possessions, family swept away. The surf sucks through the shingle. After the surge of the tsunami there is an eerie silence.

Imagine walking home to find the door of your house daubed with a slogan, painted with hatred. Your windows have been broken. Your heart misses a beat. Fear is rustling in the wings. The stage is set for a very uncivil, civil war.

Imagine as you open the envelope, your fingers wet with perspiration, that the news is as bad as you imagined it might be. The cancer is advanced.

Imagine these and thousand, thousand other situations in which you are thrust from the normal, the predictable, the mundane, into a world which is foreign, frightening, unfamiliar.

How will you sing the Lord's song in this strange land? What sort of God could let this happen to you? Where is God anyway? In biblical terms, God's covenant has been broken. Did not God say, 'I will be your God, and you will be my people'? How can God let such things happen? And even the biblical quotes, quotes about testing, endurance, strengthened faith, resurrection, make no sense. We just want to cry out at the injustice of it all. God is not behaving like OUR God and we no longer feel like God's people. With the Psalmist we want to cry 'My God, my God, why have you forsaken me?'

This is how lament is born. Sadly this facet of worship had been largely lost to the church, but within the last twenty years there has been an attempt to reclaim it. Still more remains to be done. The problem is that lament appears to suggest that we have lost our faith but, as Calvin recognised,¹ the opposite is in fact the case.

That is not where the problem ends, for there is something here which touches an even more sensitive nerve in our humanity. When we are put in a situation where our faith is challenged, when it is difficult to believe, we wonder if belief is possible at all. How can we remain Christian?

¹ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, Vol. I, place and date not known, p. 357ff.

In situations of oppression, persecution and grief, the basis of our faith, its ethical dimensions and its expression, can sometimes no longer make any sense at all. At times like these we are faced with stark choices. We can dispose of faith altogether. We can ignore experience, or we can modify our faith in response to the experience. Different people take different routes. Providing a vehicle for the exploration of faith, the expression of doubt and the re-formation of faith, is not easy. The degree to which the institutional church, its hymn writers and liturgists, are successful in meeting these needs can only be given testimony by those who pass through these times of testing. Sometimes they provide the words and music themselves. Pre-eminently that has been so in Negro (African American) spirituals. Sometimes through empathy and imagination, others provide the means that is needed to live with experience and to hold onto or enable the evolution of a faith. It is this that Fred Pratt Green was seeking to do when he wrote these words:

- 1 *When our confidence is shaken
in beliefs we thought secure;
when the spirit in its sickness
seeks but cannot find a cure:
God is active in the tensions
of a faith not yet mature.*
- 2 *Solar systems, void of meaning,
freeze the spirit into stone;
always our researches lead us
to the ultimate Unknown:
faith must die, or come full circle
to its source in God alone.*
- 3 *In the discipline of praying,
when it's hardest to believe;
in the drudgery of caring,
when it's not enough to grieve:
faith maturing, learns acceptance
of the insights we receive.*
- 4 *God is love; and thus redeems us
in the Christ we crucify:
this is God's eternal answer
to the world's eternal why;
may we in this faith maturing
be content to live and die.²*

² Fred PRATT GREEN (1903-2000), © 1971 Stainer & Bell Ltd.

This maturing of faith can sometimes feel like the destruction of faith. All we have believed is challenged and what takes its place may be radically different. It is into this strange land that we are entering.

Old Testament Roots

The Old Testament gives permission for this exploration and may even be seen to encourage it. Think of the book of Job.

Our starting point is that of Covenant. Anyone who wants to explore this in detail must look elsewhere. What fascinates me is not so much the Biblical basis of Covenant,³ but the mind-set that is a consequence of it. The people who lived within the Covenant really believed that they were the apple of God's eye (Psalm 17,8). They had been slaves. Through the Exodus they had been set free. In spite of their grumbles they had ultimately been taken to a 'promised land flowing with milk and honey'. Even the words taste of sweetness.

They had an overwhelming conviction that they were God's chosen people. At best this filled them with an immense sense of gratitude. Every year they would remember the Passover and Exodus. They would feast and dance and sing. Just a single verse of a song taps into what they felt:

*'How many benefits has God granted us!
Had he brought us out of Egypt and not supported us in the wilderness -
It would have been enough!'⁴*

And the song goes on... God had done all this for them. They mattered to God. And so the idea of Covenant had developed to give expression to this belief. Like so many Biblical concepts it is a metaphor, but it is a very powerful metaphor.

For most of us it is hard to imagine how this theology was experienced. That makes the writing of liturgy and the composition of hymns doubly difficult. A Calvinist might have a sense of being one of the elect, of feeling totally secure in God's love. David Denham's hymn expresses this feeling:

*1 Chosen of God ere time begun,
His sovereignty we prove;
with Christ our Head accounted one
in bonds of covenant love!*

³ The key passage is Jeremiah 31,31-33.

⁴ *The Passover Haggadah of the Union of Liberal and Progressive Synagogues, England* 1981/5741.

- 2 *Chosen as sons and heirs of God,
our names are there in heaven;
chosen to life through Jesus' blood,
our sins are all forgiven.*
- 3 *Chosen as witnesses, we speak
of all our God has done;
chosen to holiness, we seek
our all in Christ alone.*
- 4 *Chosen to run the heavenly race,
the glorious prize to gain;
chosen to persevere through grace,
we shall the crown obtain.*
- 5 *Thus chosen, we shall surely meet
on Zion's heights above;
and stand before the Lord complete,
unblameable in love.⁵*

Arminians however, including Wesleyan Methodists, are not always so certain. We see the Covenant as something which is entered into voluntarily:

- 1 *Come, let us use the grace divine,
and all, with one accord,
in a perpetual cov'nant join
ourselves to Christ the Lord:*
- 2 *Give up ourselves, through Jesu's power,
His name to glorify;
and promise, in this sacred hour,
for God to live and die.*
- 3 *The cov'nant we this moment make
be ever kept in mind:
we will no more our God forsake,
or cast his words behind.*
- 4 *We never will throw off his fear
who hears our solemn vow;
and if thou art well pleased to hear,
come down, and meet us now.*

⁵ David DENHAM (1791-1848).

5 *To each the cov'nant blood apply,
which takes our sins away;
and register our names on high,
and keep us to that day.*⁶

Here, people trusting God take the initiative themselves to accept the offer of the Covenant. 'Come, let us use the grace divine...' always carries with it the possible response, 'no, I don't think I will, thank you'! Such an approach sets Charles Wesley's theology over against double predestination (Calvin's view that God predestines people to heaven or hell and that they have no choice in the matter). It is much more tentative. Nevertheless, Wesley never loses a sight of humanity's place before God. The term 'fear' in the first line of the fourth stanza is archaic meaning reverence and awe in relation to God. Put another way, we will never cease to be in awe of God and to treat God with reverence.

Perhaps Augustus Montague Toplady's (1740-1778) hymn comes nearest to an Old Testament sense of non-triumphalist confidence in God's providence and care:

1 *A sovereign protector I have,
unseen, yet for ever at hand,
unchangeably faithful to save,
almighty to rule and command.
He smiles, and my comforts abound;
his grace as the dew shall descend,
and walls of salvation surround
the soul he delights to defend.*

2 *Inspirer and hearer of prayer,
thou shepherd and guardian of thine,
my all to thy covenant care
I sleeping and waking resign.
If thou art my shield and my sun,
the night is no darkness to me;
and, fast as my moments roll on,
they bring me but nearer to thee.*

3 *Kind Author and Ground of my hope,
thee, thee, for my God I avow:
My glad Ebenezer set up,
and own thou hast helped me till now.
I muse of the years that are past,*

⁶ Charles WESLEY (1707-1788).

*wherein my defence Thou hast proved;
nor wilt thou relinquish at last
a sinner so signally loved!*

So what are the consequences of this relationship of love, of Covenant?

Human relationships can give us a clue. If you have a passing acquaintance with someone, you expect no more of them than their role allows. Someone working in a shop should give you the right change. If they don't then you have a right to ask why, to complain. But that is all you expect beyond, perhaps, common courtesy. I'm impressed by the French practice of always beginning a conversation with a greeting, 'Bonjour'. Not to do so is discourteous.

With a deeper relationship your expectations are different. You have expressed love for your partner and he or she for you. If she lets you down, that is a denial of that love. If he is late to a meeting you are concerned, but, perhaps also cross. A relationship of love presupposes not only affection, but also care and value. And so phrases like, 'He no longer cares for me'; 'she doesn't look after me'; are scattered along the paths that lead to divorce courts.

Now bring God into the equation; the God who has said, 'I will be their God, and they shall be my people'. In human terms it is easy to understand why the people complained, lamented, when God did not seem to be keeping this Covenant. Against this background there was not just a sense of distress when things went wrong but, on occasion, a sense of outrage. And this outrage does not undermine faith, but rather confirms its strength. Calvin, commenting on Psalm 22, points out that anyone who can challenge God so powerfully must not only have a firm belief in God, but also a strong sense of personal relationship with God. ' (...) In calling God twice his own God, and depositing his groanings into his bosom, he makes a very distinct confession of his faith'. He goes on to point out that people wrestling with God feel humanly weak, yet at the same time can give very clear evidence of their faith.⁸

Clearly the people were able to let God down. Sometimes their misfortune was attributed to God's just retribution. Yet some things could not be explained in this way. It was inconceivable that God could forsake His people. To give expression to their sense of alienation, Lament was born: 'O God, why do you cast us off forever? Why does your anger smoke against the sheep of your pasture?' (Psalm 74,1; NRSV)

At least a third of all the psalms are psalms of Lament, of complaint to God. This lament has theological warrant in Israel in the cries of hurt, rage, doubt, vengeance and isolation poured out to a God who had let the people down. These

⁷ Augustus Montague TOPLADY (1740-1778).

⁸ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, op. cit., p. 357ff.

words are not buried, not stifled, but passionately cried. They are real.⁹ In the same way, as Christians, we can lament when things go wrong, when God does not live up to our theological expectations. The nature of this lament is important, but the manner in which the church expresses it is open to immense distortion. We return to the Psalm which sets the theme for this paper, Psalm 137.

In the United Kingdom many Psalters used for worship omit this Psalm altogether. Some lectionaries have ignored its existence. What do we do with words which give expression to such heinous vengeance? 'Happy shall they be who pay you back what you have done to us! Happy shall they be who take your little ones and dash them against the rock!'¹⁰ Perhaps it is easiest if we take the role of Marcion, cutting out these difficult passages of scripture. When we do we impoverish the church. Those who still need to give voice to such feelings can no longer do so. The words are not there. If anyone happens to remember them, they are soon told that this is no way to speak to God. 'Praise in all things' is the order of the day. To use these words would be like a child swearing in front of a favourite aunt.

Perhaps it is even worse than that. As Walter Brueggemann has said, 'The lament psalms are obviously a scandal to the church, because they cannot be prayed to a god who does nothing, and because they must not be prayed within a social system that cannot be changed or criticised'.¹¹ They underline both our lack of faith and our unwillingness to live the gospel. Whatever our theological position, they present an obstacle. In part it is due to the fact that we think that Christians should be gentle, meek and mild and that strong feelings are prohibited. Yet Jesus wept over Jerusalem and was angry at injustice. 'Love inspired the anger that cleared a temple court'.¹² He gave vent to strong feelings and did not suppress them. Or could it be that we are frightened to admit to ourselves, let alone to our neighbours, or to God, that life does sometimes hurt, that things do make us angry, that we feel lost, alone, upset, helpless or even vengeful?

It is clear that Psalms could be used by oppressed people and have been. The words are those with which people can identify. This is the strength of psalmody, for while Psalms give voice to specific needs generated by particular situations, there is invariably a universal application which will enable the Psalms to be used by succeeding generations. This having been said, the force of emotion they contain, is sometimes so powerful as to make us hesitate. For those subject to oppression and injustice, living in a strange land, this must seem like a theological absurdity!

⁹ Walter BRUEGGEMANN, *Israel's Praise*, Philadelphia (Fortress Press) 1988, p. 133.

¹⁰ Psalm 137, 8-9 (NRSV).

¹¹ Walter BRUEGGEMANN, *Israel's Praise*, op. cit., p. 140.

¹² Andrew PRATT, in: Alan Luff, Donald Pickard, *Story Song*, © 1993 Stainer & Bell Ltd. & The Trustees for Methodist Church Purposes.

We have not always been so squeamish. This is Francis Davison's interpretation of the closing verses of Psalm 137, written in the 17th century:

*'Happy, who, thy tender barnes
From the armes
Of their wailing mothers tearing,
'Gainst the walls shall dash their bones,
Ruthless stones
With their braines and blood besmearing'.¹³*

Writing today

If we are to reach into this rich vein of resource to enable people to respond to oppression, persecution and doubt, how are we to do it? What should we write?

As has been said already, there are still those who would want to sweep away Psalms of lament saying that they are un-Christian. They might even reach to Calvin for support. Commenting on Psalm 137, he wrote that the psalmist, 'does not speak under the impulse of personal feeling and only employs the words which God himself has authorised'. For him the words mirrored those which describe the Last Judgement; that 'Godly people' would not be prey to such emotions.¹⁴ Yet such feelings can be experienced by most people, given appropriate circumstances and part of the value of the Psalms is as an indicator that we can pour out our deepest hurt to God when that is our need.

I believe that we must resist this abandonment of heritage and tradition. But how can we re-work these old themes to address new issues? To begin with Psalm 137, I offer the following interpretation.

- 1 *Here they hung their harps:
they could not sing.
The land was new, the language strange,
they could not sing.*
- 2 *Zion was their home,
they'd not forget,
a place of joy, a place of rest,
they'd not forget.*
- 3 *Exiled from that home
so filled with hate*

¹³ Francis DAVISON (circa1633-1669).

¹⁴ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, op. cit., Vol. V, p. 197.

*they wished their captors slain and dead,
so filled with hate.*

4 *God is still their God
so they lament.
But still their God cannot be found,
so they lament.*

5 *God is still our God,
and we lament,
and yet frustration fuels our fear.
Yes! We lament.*¹⁵

This is not a strict paraphrase, but I believe it is broadly faithful to the text. In the context of this paper (and conscious of the change of metre) the last two stanzas might be amended:

4 *God made a covenant with them
so they lament.
But God cannot be found?
So they lament.*

5 *God makes a covenant with us,
We can lament.
When God cannot be found,
we can lament.*¹⁶

Let me move to a real experience in living memory, one which may have touched some of you directly.

When the world was shaken by the attack on the World Trade Center in the USA, Bruce Springsteen wrote a song, 'Up into the fire'. It speaks of the reality met by a fire-fighter going up into one of the towers. The chorus asks for faith, hope and love in the face of this act of terrorism and is uttered to an un-named person. 'Give us faith, give us hope, give us love'. The question as to whether this is addressed to God is left open. The song could be a hymn of lament with its recognition of the reality of what had happened, together with words which echo I Corinthians 13. The Bellamy Brothers, responding to the same event, sang, 'Let's roll America', a call to arms and the completion of a job to be done.

Where were the hymn writers responding to this situation?

Within 24 hours of the event hymns began to be posted on the web-site of the Hymn Society in the United States and Canada. Some of the texts were re-workings

¹⁵ Andrew E PRATT © 2002, 2006 Stainer & Bell Ltd.

¹⁶ Andrew E PRATT © 2010.

of material already written that suited the situation. Much completely new material also appeared. Carl Daw Jr, Marnie Barrell and Carolyn Winfrey Gillette, among others, were writing. The following text seemed to catch the mood of those who were involved in the situation, but also those who watched from the side-lines.

- 1 *God's on our side, and God will grieve
at carnage, loss and death;
for Jesus wept, and we will weep,
with every grieving breath.*
- 2 *God's on their side, the enemy,
the ones we would despise;
God quench our vengeance, still our pride,
don't let our anger rise.*
- 3 *God's on each side, God loves us all,
and through our hurt and pain
God shares the anguish, nail scarred hands
reach out - love must remain.*
- 4 *God show us how to reconcile
each difference and fear,
that we might learn to love again
and dry the other's tear.¹⁷*

The words were written within a few hours of the event, but with the first stanza anticipating the response picked up by the Bellamy Brothers in their later song. To many it seemed unthinkable that such a horror should be perpetrated on a nation that had God on its side. Linked to this was the implication that those responsible were Godless. The second verse counters this assumption, acknowledging my Arminian belief that we are all God's people. The first perspective rides best with the idea of a 'chosen people', but the Old Testament begins to widen its expectation to include other nations. The cross of Christ is seen as breaking down barriers between peoples in an act of reconciliation.¹⁸ The hymn is unashamedly making both a theological and a political statement. It offers a polemic to those who would polarise people, setting one faction over against another. At the same time it runs the risk of offending those who have suffered as a consequence of such an atrocity. If any offence is caused, I am sorry.

At 6.41pm on the 16th August 2007 Lima, the capital of Peru, was struck by an earthquake. The magnitude was 7.9 on the Richter scale. Initial reports stated that

¹⁷ Andrew E PRATT © 2001 Stainer and Bell Ltd. This text was chosen by the Hymn Society in the United States and Canada to be published in a collection to commemorate 11th September 2001.

¹⁸ Ephesians 2,13-16 (NRSV).

337 people had been killed. The pictures that we saw on our television screens were of devastation. My memory is long enough to remember hearing about the earthquake in Agadir in 1960. Each event, each remembrance, raises questions. Science can explain phenomena, can tell us what happens and why. After the Tsunami of December 2004 I remember reading that the structure of the earth, the tectonic plates which move causing earthquakes and tsunamis, is all part of what is needed for the existence of life.

We might be able to understand the death and destruction we mete out to one another, but what on earth do natural disasters say about our understanding of God? They raise so many questions. And it is insufficient to say this is all part of God's plan. Well it is for me, anyway. Again I want to cry out why? I am not like Pangloss in Voltaire's 'Candide', who even in the face of disaster and evil sees good. That simply will not do. Sometimes all I get as an answer, is that there is no answer. But I come away with a feeling that even in the midst of the suffering God is there. God does not prevent bad things happening to good people, but there is a sense in which God suffers with us. This is what incarnation means. And so on the day of that Peruvian earthquake I wrote these words, trying to make sense of it all; trying to keep hold of a covenant God who could let things like this happen at all.

- 1 *If God created all we see
then ours is still a timeless cry;
we cannot understand God's sense;
we ask again the reason why.*
- 2 *Was this prefigured by a cross,
this site of human agony;
the tumbled timbers, broken walls,
where people struggle to be free?*
- 3 *This cannot be the way of God,
yet God is in this quaking mess,
is in the people crying out
in pain and terminal distress.*
- 4 *God seeks the dying. Nail pierced hands
reach deep within this grief and loss.
Our every word or touch of love
speaks of the gift of grace and cross.¹⁹*

¹⁹ Andrew E PRATT, Written at the time of the Peruvian earthquake (16/8/2007).

Lament is always mixed with question, always risky. Despair is woven through the process of incarnation. In the face of God's covenant seemingly being broken, we cannot be neutral. We are cast into a strange land, where faith is challenged or lost. Poetic imagination can give shape to hope and provide words to express those things that we dare not touch, even with our thoughts. Here is the privilege of the poet, to trace again the path the prophets and the psalmists trod, in giving voice to judgement and lament; to question and hope as our minds are set free from the constraints of literary structure and accepted theology. And, in this way our liturgy so often informs and anticipates the theology, the faith, that with our intellect we only see 'through a glass darkly'.

Wenn der Bund mit Gott gebrochen ist – wie sollen wir dann des Herrn Lied singen?

Stellen Sie sich das Meer vor, wie die Flut verebbt und nichts zurückbleibt. Haus, Besitz, Familie sind weggeschwemmt. Die Wellen schwappen im Kies. Nach der Sturmflut des Zunami herrscht eine unheimliche Stille.

Stellen Sie sich vor, Sie kommen nach Hause und finden einen gehässigen Slogan auf Ihre Eingangstür geschmiert. Die Fensterscheiben sind gebrochen. Ihr Herz setzt momentan aus. Sie sind von Angst erfüllt. Die Voraussetzungen sind gegeben für einen sehr unzivilisierten (*uncivil*) Bürgerkrieg (*civil war*).

Stellen Sie sich vor, dass Sie einen Briefumschlag öffnen, Ihre Finger feucht von Schweiß aus Angst, dass die Nachricht so schlecht ist, wie Sie es sich vorgestellt haben. Der Krebs ist in fortgeschrittenem Stadium.

Stellen Sie sich diese und abertausend ähnliche Situationen vor, in denen Sie aus dem Normalen, Berechenbaren, Alltäglichen in eine Welt geschleudert sind, die fremd, furchterregend, unbekannt ist.

Wie singt man dann des Herren Lied in diesem fremden Land? Was für ein Gott konnte so etwas zulassen? Wo ist Gott überhaupt? Biblisch gesprochen ist der Bund mit Gott gebrochen. Hat Gott nicht gesagt: „Ich will euer Gott sein und ihr werdet mein Volk sein?“ Wie kann Gott so etwas geschehen lassen? Sogar die Stellen von Prüfung, Leiden, gestärktem Glauben, Auferstehung sind sinnlos. Alles, was wir wollen, ist aufschreien gegen die ganze Ungerechtigkeit. Gott benimmt sich nicht wie UNSER Gott und wir fühlen uns nicht mehr als Gottes Volk. Mit dem Psalmisten wollen wir schreien: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

So entsteht Klage. Leider ist dieser Aspekt des Gottesdienstes weitgehend verloren gegangen. Allerdings hat es in den letzten zwanzig Jahren Bestrebungen gegeben, ihn wieder zu beleben. Aber mehr bleibt noch zu tun. Das Problem besteht darin, dass anscheinend Klage bedeutet, dass wir unseren Glauben verloren haben, aber wie Calvin wusste, ist das Gegenteil der Fall.¹

¹ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, Vol. I, Ort und Jahr der Ausgabe unbekannt, S. 357ff.

Jedoch ist das noch nicht das Ende des Problems, denn es gibt etwas, das einen noch empfindlicheren Nerv unserer Menschlichkeit berührt. Wenn wir uns in einer Situation befinden, in der unser Glaube auf die Probe gestellt wird, wenn es schwer ist zu glauben, dann fragen wir uns, ob Glaube überhaupt möglich ist. Wie können wir da Christen bleiben?

In Situationen von Unterdrückung, Verfolgung und Trauer kann unser Glaubensgrund, seine Ethik und Ausdrucksweise, manchmal sinnlos werden. In solchen Zeiten stehen wir vor schweren Entscheidungen. Wir können dem Glauben ganz absagen. Wir können unsere Erfahrungen ignorieren, oder wir können unseren Glauben unseren Erlebnissen anpassen. Verschiedene Menschen wählen unterschiedliche Wege. Es ist nicht einfach, eine Möglichkeit zu schaffen, Fragen von Glauben, Zweifel und Erneuerung des Glaubens zu behandeln. Inwieweit die Amtskirche, ihre Liederdichter und Liturgen darin Erfolg haben, kann nur von jenen bezeugt werden, die selbst durch solche Zeiten der Prüfung gegangen sind. Manchmal geben sie uns die Worte und die Musik selbst. Das ist vor allem der Fall in Negro Spirituals. Mittels Einfühlungsvermögen und Vorstellungsgabe bereiten andere die Möglichkeit, trotz schwieriger Erlebnisse am Glauben festzuhalten oder darin weiterzuschreiten. Das hat Fred Pratt Green (1903-2000) versucht, als er schrieb:

- | | |
|--|--|
| <p>1 <i>When our confidence is shaken
in beliefs we thought secure;</i></p> <p><i>when the spirit in its sickness
seeks but cannot find a cure:
God is active in the tensions
of a faith not yet mature.</i></p> | <p><i>Wenn unser Vertrauen erschüttert wird
in Glaubenssätze, die uns gefestigt
erschieden;</i></p> <p><i>wenn der Geist in seiner Krankheit
sucht, aber keine Heilung findet:
dann wirkt Gott in den Spannungen
eines Glaubens, der noch nicht gereift ist.</i></p> |
| <p>2 <i>Solar systems, void of meaning,
freeze the spirit into stone;
always our researches lead us
to the ultimate Unknown:
faith must die, or come full circle
to its source in God alone.</i></p> | <p><i>Sonnensysteme, bar jeder Bedeutsamkeit,
lassen den Geist zu Stein erstarren;
unser Forschen führt uns immer
in das äußerste Unbekannte:
Glaube muss sterben oder zum
Ursprung zurückkehren,
zu seiner Quelle in Gott allein.</i></p> |
| <p>3 <i>In the discipline of praying,
when it's hardest to believe;
in the drudgery of caring,
when it's not enough to grieve:
faith maturing, learns acceptance
of the insights we receive.</i></p> | <p><i>In der Gebetsübung,
wenn es am schwersten ist zu glauben;
in der Mühsal der Fürsorge,
wenn trauern nicht genügt,
dann lernt der reife Glaube
das Bejahen
der Erkenntnisse, die wir machen.</i></p> |

4 *God is love; and thus redeems us in the Christ we crucify:
this is God's eternal answer to the world's eternal why;
may we in this faith maturing be content to live and die.*²

*Gott ist Liebe und erlöst uns in dem Christus, den wir kreuzigen:
das ist Gottes ewige Antwort auf das ewige Warum der Welt;
mögen wir in diesem reifenden Glauben bereit sein zu leben und zu sterben.*

Versmaß: trochaisch, 8.7.8.7.8.7; Melodie: NEW MALDEN (MCCARTHY)

Dieses Reifen im Glauben kann manchmal wie ein Zerstören des Glaubens anmuten. Alles, was wir bisher geglaubt haben wird in Frage gestellt, und das, was an dessen Stelle tritt, kann etwas radikal Anderes sein. Dieses fremde Land wollen wir jetzt betreten.

Wurzeln im Alten Testament

Das Alte Testament erlaubt und ermutigt uns, dieses Problem zu verfolgen. Denken Sie an das Buch Hiob.

Wir beginnen mit dem Begriff des Bundes. Wer das genauer untersuchen will, muss allerdings anderswo nachschlagen. Was mich fasziniert, ist nicht so sehr der biblische Hintergrund des Begriffes „Bund“,³ sondern die Einstellung, die er zur Folge hat. Die Menschen die mit dem Bund lebten glaubten wirklich, dass sie der Augapfel im Auge Gottes wären (Ps. 17,8). Sie waren Sklaven gewesen. Durch die Hinausführung aus Ägypten waren sie freigesetzt worden. Trotz ihres Aufbegehrens waren sie letztlich in ein „gelobtes Land voll Milch und Honig“ geführt worden. Die Worte allein schmeckten schon süß.

Sie waren unerschütterlich davon überzeugt, dass sie Gottes auserwähltes Volk waren. Im besten Fall erfüllte sie der Gedanke mit einem unermesslichen Gefühl der Dankbarkeit. Jedes Jahr gedachten sie des Passah und des Exodus. Sie aßen und tanzten und sangen. Schon ein paar kurze Zeilen eines Liedes deutet an, was sie dabei empfanden:

*How many benefits has God granted us!
Had he brought us out of Egypt and not supported us in the wilderness -
It would have been enough!*⁴

² Fred PRATT GREEN (1903-2000), © 1971 Stainer & Bell Ltd.

³ Die Schlüsselstelle ist Jeremias 31,31-33.

⁴ *The Passover Haggadah of the Union of Liberal and Progressive Synagogues*, England 1981/5741.

*Wie viel Gunst hat Gott uns doch bewiesen!
Auch wenn er uns nicht aus Ägypten geführt
und in der Wüste gestärkt hätte,
wäre es genug gewesen!*

Und das Lied geht weiter. Gott hatte all das für das Volk getan. Sie waren Gott wichtig. Und so entstand der Begriff des Bundes und gab diesem Glauben Ausdruck. Wie so viele biblische Begriffe ist es eine Metapher, allerdings eine sehr mächtige Metapher.

Die meisten von uns können es sich kaum vorstellen, wie diese Theologie erlebt wurde. Dadurch wird es doppelt schwierig, Liturgien und Kirchenlieder zu verfassen. Ein/e Calvinist/in mag die Gewissheit haben, eine/r der Erwählten zu sein, und sich in Gottes Liebe ganz sicher zu fühlen. Ein Lied von David Denham (1791-1848) drückt das so aus:

- | | |
|---|--|
| <p>1 <i>Chosen of God ere time begun,
His sovereignty we prove;
with Christ our Head accounted one
in bonds of covenant love!</i></p> | <p><i>Von Gott erwählt vor dem Anbeginn
der Zeit,
beweisen wir seine Souveränität;
mit Christus unserm Haupt
in Eins vereint,
in den Banden der Bundesliebe.</i></p> |
| <p>2 <i>Chosen as sons and heirs of God,
our names are there in heaven;
chosen to life through Jesus' blood,
our sins are all forgiven.</i></p> | <p><i>Erwählt als Söhne und Erben Gottes
sind unsere Namen dort im Himmel;
erwählt zum Leben durch Jesu Blut
sind all unsere Sünden erlassen.</i></p> |
| <p>3 <i>Chosen as witnesses, we speak
of all our God has done;
chosen to holiness, we seek
our all in Christ alone.</i></p> | <p><i>Erwählt als Zeugen, reden wir
von allem, was unser Gott getan hat;
erwählt zu Heiligkeit suchen wir
unser Alles in Christus allein.</i></p> |
| <p>4 <i>Chosen to run the heavenly race,
the glorious prize to gain;
chosen to persevere through grace,
we shall the crown obtain.</i></p> | <p><i>Erwählt zum himmlischen Wettlauf,
den ruhmreichen Siegespreis
zu gewinnen;
erwählt, durch Gnade durchzuhalten,
werden wir die Krone erlangen.</i></p> |
| <p>5 <i>Thus chosen, we shall surely meet
on Zion's heights above;
and stand before the Lord complete,
unblameable in love.</i></p> | <p><i>So erwählt werden wir einander sicherlich
auf Zions Höhen wiedersehen,
und vollendet vor dem Herren stehen,
makellos in Liebe.</i></p> |

Arminianer jedoch, einschließlich Wesleyanischer Methodisten, sind sich dessen nicht immer so gewiss. Im folgenden Lied von Charles Wesley (1707-1788) ist der Bund etwas, in das freiwillig eingegangen wird:

- | | |
|---|---|
| <p>1 <i>Come, let us use the grace divine,
and all, with one accord,
in a perpetual cov'nant join
ourselves to Christ the Lord:</i></p> | <p><i>Kommt, lasst uns die göttliche
Gnade ergreifen,
und alle einstimmig
in einem ewigen Bund vereinen
mit Christus dem Herrn:</i></p> |
| <p>2 <i>Give up ourselves, through
Jesu's power,
His name to glorify;
and promise, in this sacred hour,
for God to live and die.</i></p> | <p><i>Wir wollen uns selbst aufgeben
durch Jesu Kraft,
und seinen Namen verherrlichen;
und geloben, in dieser geheiligten Stunde,
Gott zu leben und zu sterben.</i></p> |
| <p>3 <i>The cov'nant we this moment make
be ever kept in mind:
we will no more our God forsake,
or cast his words behind.</i></p> | <p><i>Der Bund, den wir jetzt schließen,
soll uns immer vor Augen bleiben:
wir wollen nie mehr unsern Gott verlassen
oder sein Wort verachten.</i></p> |
| <p>4 <i>We never will throw off his fear
who hears our solemn vow;
and if thou art well pleased to hear,

come down, and meet us now.</i></p> | <p><i>Wir wollen nie aufhören, ihn zu fürchten,
der unser feierliches Gelübde hört;
und wenn es dich [o Gott,]
beliebt uns zu erhören,
So steige herab und begegne uns nun.</i></p> |
| <p>5 <i>To each the cov'nant blood apply,

which takes our sins away;
and register our names on high,
and keep us to that day.</i></p> | <p><i>Zeichne eine/n jede/n mit dem Blut
des Bundes,
das unsere Sünden tilgt;
und trage unsere Namen ein,
und bewahre uns auf jenen Tag.</i></p> |

Versmaß: C M [= 8.6.8.6]; Melodie: DUNDEE

Hier ergreifen Menschen im Vertrauen auf Gott die Initiative und nehmen das Angebot des Bundes an. „Kommt, lass uns die göttliche Gnade ergreifen“ lässt immer die Möglichkeit offen, dankend abzulehnen. Solch eine Einstellung stellt die Theologie von Charles Wesley in Gegensatz zur doppelten Prädestinationslehre [ewige Erwählung der Auserwählten und „ewige Verwerfung der Nichterwählten“⁵] Diese Haltung lässt manches offen. Trotzdem verliert Wes-

⁵ Sigrid und Karl-Wolfgang TRÖGER (Hg.), *Kirchenlexikon. Christliche Kirchen, Freikirchen und Gemeinschaften im Überblick*, München (Verlag C.H. Beck) 1990, S. 195.

ley nie das Verhältnis der Menschheit gegenüber Gott aus den Augen. Das Wort „*fear*“ (Furcht) in der ersten Zeile der vierten Strophe ist ein veralteter Ausdruck für Ehrfurcht vor Gott. Mit anderen Worten: wir werden nie aufhören, Gott zu fürchten und Gott mit Ehrfurcht gegenüber treten.

Das Lied von Augustus Montague Toplady (1740-1778) kommt der alttestamentlichen Vorstellung eines nicht-triumphalistischen Vertrauens in Gottes Vorkehrung und Fürsorge am nächsten:

- | | |
|---|--|
| <p>1 <i>A sovereign protector I have,
unseen, yet for ever at hand,
unchangeably faithful to save,
almighty to rule and command.
He smiles, and my comforts abound;</i></p> <p><i>his grace as the dew shall descend,
and walls of salvation surround
the soul he delights to defend.</i></p> | <p><i>Einen souveränen Beschützer habe ich,
unsichtbar doch stets zugegen,
beständig getreu zu erlösen,
allmächtig zu herrschen und befehlen.
Er lächelt, und mein
Wohlbefinden ist groß;</i></p> <p><i>eine Gnade senkt sich herab wie Tau,
und Schutzwälle des Heils umgeben
die Seele, die zu verteidigen er geneigt ist.</i></p> |
| <p>2 <i>Inspirer and hearer of prayer,
thou shepherd and guardian of thine,
my all to thy covenant care
I sleeping and waking resign.
If thou art my shield and my sun,
the night is no darkness to me;
and, fast as my moments roll on,
they bring me but nearer to thee.</i></p> | <p><i>Der du Gebet inspirierst und hörst,
du Hirte und Beschützer der deinen,
mein Alles in deine Fürsorge im Bund
übergebe ich, ob ich schlafe oder wache.
Bist du mein Schild und meine Sonne,,
so ist mir die Nacht nicht dunkel;
und ob auch meine Augenblicke dahin gehen,
so bringen sie mich doch näher zu dir.</i></p> |
| <p>3 <i>Kind Author and Ground of my hope,
thee, thee, for my God I avow:
My glad Ebenezer set up,
and own thou hast helped me till now.
I muse of the years that are past,
wherein my defence Thou hast proved;
nor wilt thou relinquish at last
a sinner so signally loved!</i></p> | <p><i>Milder Autor und Grund meiner Hoffnung,
dich, dich bekenne ich als meinen Gott:
errichte mein frohes Ebenezer
und gestehe, du hast mir bis hierher geholfen.
Ich gedenke der vergangenen Jahre,
da du dich als mein Verteidiger erwiesen hast;
du wirst doch nicht am Ende aufgeben
einen Sünder, den du so deutlich liebtest!</i></p> |

Was sind also die Folgen dieses Liebesverhältnisses, dieses Bundes? Zwischenmenschliche Beziehungen können uns da weiterhelfen. Bei einer flüchtigen Bekanntschaft hat man gewisse Erwartungen. Ein/e Verkäufer/in sollte das korrekte Wechselgeld geben. Wenn nicht, so hat man das Recht, nach dem Grund zu fragen und sich zu beschweren. Aber mehr kann man nicht erwarten außer, vielleicht, ein normales Maß an Höflichkeit. Ich bewundere die französische Gewohnheit,

jedes Gespräch mit einem Gruß – *Bon jour* (Guten Tag) – zu beginnen. Eine Unterlassung wäre unhöflich.

Bei einem intimeren Verhältnis sind die Erwartungen größer. Die Partner geben einander Beweise ihrer Liebe bezeugt. Ein Enttäuschen ist gleichbedeutend mit einem Vorenthalten von Liebe. Wenn ein Partner verspätet zu einer Verabredung kommt, ist man beunruhigt, vielleicht aber auch ungehalten. Ein Liebesverhältnis setzt nicht nur Zuneigung sondern auch Fürsorge und Wertschätzung voraus. Phrasen wie: „Er mag mich nicht mehr“ oder „Sie kümmert sich nicht um mich“ werden dann leicht zu Steinchen auf dem Pfad zur Scheidung.

Nun wollen wir Gott in diese Gleichung einsetzen: den Gott, der gesagt hat: „Ich will ihr Gott sein und sie sollen mein Volk sein.“ Menschlich gesehen ist es verständlich, dass sich die Menschen beklagt und lamentiert haben, wenn Gott seinen Bund anscheinend nicht gehalten hat. Das verursacht nicht nur ein Angstgefühl, wenn etwas schief gegangen ist, sondern manchmal sogar ein Gefühl von Empörung. Diese Empörung oder Auflehnung untergräbt aber den Glauben nicht, sondern stärkt ihn sogar. In seinem Kommentar zu Ps. 22 weist Calvin darauf hin, dass jemand, der Gott so kraftvoll herausfordert, nicht nur einen starken Gottesglauben haben muss, sondern auch eine starke Überzeugung von seinem persönlichen Verhältnis zu Gott: „indem er zweimal hintereinander Gott anruft und seinen Aufschrei in Gottes Brust senkt, legt er ein ganz deutliches Bekenntnis seines Glaubens ab.“ Calvin sagt weiter, dass Menschen, die mit Gott ringen, sich menschlich gesehen schwach fühlen und doch gleichzeitig ein klares Zeugnis ihres Glaubens ablegen können.⁶

Zweifellos konnten die Menschen Gott enttäuschen. Manchmal schrieben sie ihr Unglück Gottes gerechter Strafe zu, und doch konnten manche Dinge so nicht erklärt werden. Es war unvorstellbar, dass Gott sein Volk verlassen konnte. Um dieses Gefühl der Entfremdung auszudrücken, kam die Klage zustande: „Gott, warum verstößest du uns für immer / und bist so zornig über die Schafe deiner Weide?“ (Ps. 74,1)⁷

Wenigstens ein Drittel aller Psalmen sind Klagepsalmen, Klagen vor Gott. Dieses Klagen hat seine theologische Rechtfertigung in Israels Schreien aus Schmerz, Zorn, Zweifel, Rache und Verstoßensein zu einem Gott, der sie verlassen hat. Diese Worte sind nicht verborgen oder unterdrückt, sondern leidenschaftlich ausgestoßen. Sie sind real.⁸ Ebenso können wir als Christen klagen, wenn Dinge schief gehen, wenn Gott unseren theologischen Erwartungen nicht entspricht. Das Wesen dieser Klage ist wichtig, aber die Art und Weise, in der die Kirche sie aus-

⁶ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, op. cit., Vol. I, S. 357ff.

⁷ Alle wörtlichen und paraphrasierten Bibelzitate nach der überarbeiteten Lutherbibel von 1957-1984.

⁸ Walter BRUEGGEMANN, *Israel's Praise*, Philadelphia (Fortress Press) 1988, S. 133.

drückt, unterliegt enormen Verzerrungen. Wir kehren wieder zu Ps. 137 zurück, dem Thema dieser Tagung.

Im United Kingdom lassen viele der im Gottesdienst verwendeten Psalter diesen Psalm ganz aus. Manche Agenden ignorieren seine Existenz. Was haben wir mit solch schändlichen Ausdrücken von Rache zu tun? Vielleicht ist es am Besten, wenn wir wie Markion (ca. 100-160) diese schwierigen Schriftstellen ausmerzen. Aber wenn wir das tun, dann wird die Kirche um so viel ärmer, den wer noch immer solchen Gefühlen Lauf lassen muss, kann es nicht mehr tun. Er hat keine mehr Worte dafür. Wenn sich aber jemand noch an sie erinnert, dann heißt es gleich, dass man so nicht mit Gott spricht. „In Allem lobpreisen“ ist das Lösungswort. Solche Worte zu verwenden, wäre gleichbedeutend mit Fluchen in Gegenwart einer Lieblingstante.

Vielleicht ist die Lage sogar noch schlimmer. Walter Brueggemann sagt: „Die Klagepsalmen sind offensichtlich ein Skandal für die Kirche, weil sie kein Gebet zu einem Gott sein können, der nichts tut und weil sie nicht innerhalb einer Gesellschaftsordnung gebetet werden dürfen, die weder geändert noch kritisiert werden kann.“⁹ Sie unterstreichen sowohl unseren Mangel an Glauben und unserer Ungewilltheit, nach dem Evangelium zu leben. Was immer auch unsere theologische Einstellung ist, sie sind ein Hindernis.

Zum Teil geht das darauf zurück, dass wir meinen, Christen sollen sanftmütig sein und Gefühlsausbrüche sind verboten. Und doch hat Jesus über Jerusalem geklagt und Ungerechtigkeit angeprangert. „Aus Liebe kam der Zorn, der den Tempelhof reinigte.“¹⁰ Er drückte starke Gefühle aus statt sie zu unterdrücken. Oder kann es sein, dass wir uns selber, viel weniger aber unseren Nächsten oder Gott, nicht eingestehen wollen, dass das Leben manchmal Schmerz bringt, uns zornig macht, dass wir uns verloren vorkommen, allein, hilflos oder sogar rachesüchtig?

Es ist ganz klar, dass Psalmen von unterdrückten Völkern gebraucht werden können. Die Menschen finden sich in den Texten wieder. Das ist gerade die Stärke der Psalmen, denn obwohl sie spezifische Nöte ausdrücken, die aus besonderen Situationen entstehen, so sind sie doch universell anwendbar, weshalb die Psalmen für alle Generationen zugänglich sind. Und doch ist die darin enthaltene Stärke der Gefühle manchmal so überwältigend, dass sie uns zögern lässt. Das muss Menschen, die unter Unterdrückung und Ungerechtigkeit leiden, oder die in einem fremden Land leben, wie eine theologische Absurdität vorkommen!

Wir Menschen waren nicht immer so zartbesaitet. Hier ist die Auslegung der Schlussverse von Ps. 137 von Francis Davison (ca. 1633-1669):

⁹ Walter BRUEGGEMANN, *Israel's Praise*, op. cit., S. 140.

¹⁰ Andrew PRATT, in: Alan Luff, Donald Pickard, *Story Song*, © 1993 Stainer & Bell Ltd. & The Trustees for Methodist Church Purposes.

*Happy, who, thy tender barnes
From the armes
of their wailing mothers tearing,
'gainst the walls shall dash their bones,
Ruthless stones
With their braines and blood besmearing.*

*Wohl dem, der deine jungen Kindlein
aus den Armen
ihrer klagenden Mütter nimmt
und ihre Knochen an den Mauern zerschmettert,
gnadenloses Gestein
mit ihren Hirnen und Blut beschmierend.*

Liedermachen heute

Wenn wir diese reiche Ader anzapfen wollen, um Menschen die Mittel zu geben, auf Unterdrückung, Verfolgung und Zweifel zu reagieren, wie sollen wir das tun? Was sollten wir da schreiben?

Wie schon oben angedeutet, gibt es noch immer Menschen, die die Klagepsalmen abschaffen wollen, weil sie unchristlich seien. Darin könnten sie sich sogar auf Calvin stützen. In seinem Kommentar zu Ps. 137 schreibt er, dass der Psalmist „nicht spricht unter dem Einfluss persönlicher Empfindungen, und nur Worte gebraucht, die Gott selbst gutgeheißen hat.“ Für ihn spiegelten diese Worte ein Spiegel jene wieder, die das Jüngste Gericht beschreiben, und weiter, dass „gottesfürchtige Menschen“ solchen Gefühlen nicht zum Opfer fallen würden.¹¹ Und doch werden sie von den meisten Menschen unter gewissen Umständen erlebt. Nicht zuletzt zeigen uns die Psalmen an, dass wir unseren tiefsten Schmerz vor Gott ausdrücken können.

Ich meine, dass wir uns gegen diese Ablehnung von Erbe und Tradition wehren müssen. Die Frage ist aber, wie wir diese alten Themen neuen Problemen anpassen können. Als Ausgangspunkt biete ich hier folgende Variante zu Ps. 137 an:

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Here they hung their harps:
They could not sing.
The land was new, the language strange,
They could not sing.</i></p> | <p><i>Hier hängten sie ihre Harfen auf:
sie konnten nicht singen.
Das Land war neu, die Sprache fremd,
sie konnten nicht singen.</i></p> |
| <p>2. <i>Zion was their home,
They'd not forget,
A place of joy, a place of rest,
They'd not forget.</i></p> | <p><i>Zion war ihre Heimat,
die sie nicht vergessen würden,
ein Ort der Freude, eine Ruhestatt,
die sie nicht vergessen würden.</i></p> |

¹¹ Jean CALVIN, *Calvin's Commentaries. Psalms*, op. cit., Vol. V, S. 197.

- | | |
|--|---|
| <p>3. <i>Exiled from that home</i>
 <i>So filled with hate</i>
 <i>They wished their captors slain and dead,</i>
 <i>So filled with hate.</i></p> | <p><i>Vertrieben aus dieser Heimat</i>
 <i>so hasserfüllt,</i>
 <i>wünschten sie ihre Eroberer tot,</i>
 <i>so hasserfüllt.</i></p> |
| <p>4. <i>God made a covenant with them</i>

 <i>So they lament.</i>
 <i>But God cannot be found?</i>
 <i>So they lament.</i>¹²</p> | <p><i>Gott hatte einen Bund</i>
 <i>mit ihnen geschlossen,</i>
 <i>klagen sie.</i>

 <i>Aber Gott lässt sich nicht finden,</i>
 <i>klagen sie.</i></p> |

Versmaß: gemischt, 5.4.8.4; Melodie: WE LAMENT
(Marlene Phillips, Reclaiming Praise, 16)

Das ist zwar keine echte Paraphrase, doch meine ich, dass sie im Allgemeinen textgetreu ist. Für uns hier folgt noch eine zusätzliche Strophe, eine letzte Mahnung:

- | | |
|--|--|
| <p><i>God makes a covenant with us,</i>
 <i>We can lament.</i>
 <i>When God cannot be found,</i>
 <i>We can lament.</i>¹³</p> | <p><i>Gott schließt einen Bund mit uns,</i>
 <i>wir können klagen.</i>
 <i>Wenn Gott sich nicht finden lässt,</i>
 <i>können wir klagen.</i></p> |
|--|--|

Ich möchte auf ein Erlebnis der jüngeren Vergangenheit zurückgreifen, das manche von Ihnen vielleicht direkt berührt hat.

Als die Welt noch von dem Angriff auf das World Trade Center in New York erschüttert war, schrieb Bruce Springsteen ein Lied, „*Up into the fire*“ (Hinauf ins Feuer). Es handelt von einem Feuerwehrmann, der in einen der Türme hinaufstieg. Die Bitte des Chores um Glaube, Hoffnung und Liebe angesichts dieses Terrorangriffs ist an eine ungenannte Person gerichtet. „*Give us faith, give us hope, give us love*“ [Gib uns Glauben, gib uns Hoffnung, gib uns Liebe]. Die Frage, ob das an Gott gerichtet ist, bleibt unbeantwortet. Das Lied könnte ein Klage lied sein angesichts dessen, was geschehen war, verbunden mit den Worten aus 1. Kor 13. In ihrer Reaktion auf dasselbe Geschehen sangen die Gebrüder Bellamy „*Let’s roll, America*“ (Auf, auf, Amerika), ein Aufruf zu den Waffen und zur Tat.

Wo aber blieben die Kirchenliederdichter in dieser Situation?

Innerhalb von 24 Stunden nach dem Angriff erschienen Kirchenlieder auf der Webseite der Hymn Society in the United States and Canada. Manche waren Überarbeitungen von geeigneten älteren Texten, andere waren ganz neues Material. Carl Daw Jr., Marnie Barrell und Carolyn Winfrey Gillette waren unter den

¹² Andrew E PRATT © 2002, 2006 Stainer & Bell Ltd.

¹³ Andrew E PRATT © 2010.

Kirchenliedermachern. Der folgende Text schien die Stimmung der Betroffenen zu erfassen, aber auch derer, die nur am Rande zusahen.

- 1 *God's on our side, and God will grieve
At carnage, loss and death;
For Jesus wept, and we will weep,
With every grieving breath.*

*Gott ist auf unserer Seite und Gott
wird trauern
über Blutbad, Verlust und Tod;
denn Jesus weinte, und wir werden weinen
mit jedem trauernden Atemzug.*

- 2 *God's on their side, the enemy,
The ones we would despise;
God quench our vengeance, still our pride,
Don't let our anger rise.*

*Gott ist auf ihrer Seiten, bei den Feinden,
bei denen, die wir immer verachten;
Gott, lösche unsere Rache, stille unseren Stolz,
lass unseren Zorn nicht aufsteigen.*

- 3 *God's on each side, God loves us all,
And through our hurt and pain
God shares the anguish, nail scarred hands
Reach out – love must remain.*

*Gott ist auf beiden Seiten, Gott liebt uns alle,
und durch unsere Wunden und Schmerzen
teilt Gott unser Qual; Hände mit Nägelmalen
Greifen nach uns – Liebe muss bleiben.*

- 4 *God show us how to reconcile
Each difference and fear,
That we might learn to love again
And dry the other's tear.¹⁴*

*Gott, hilf uns in Einklang bringen
jeden Unterschied und jede Furcht,
dass wir wieder zu lieben lernen
und des Nächsten Tränen trocknen.*

Versmaß: CM [= jambisch, 8.6.86.]; Melodie: AMAZING GRACE

¹⁴ Dieser Text wurde von der Hymn Society in the United States and Canada für eine Sammlung in Gedenken an den 11. September 2001 gewählt. Andrew E. Pratt (Stainer & Bell Ltd.) 2001.

Der Text wurde innerhalb weniger Stunden nach den Geschehnis geschrieben; die erste Strophe nahm die Reaktion des späteren Liedes der Gebrüder Bellamy schon vorweg. Vielen schien es undenkbar, dass ein solcher Horror an einer Nation verübt werden konnte, die Gott auf ihrer Seite hatte. Damit verbunden war die Implikation, dass die Verantwortlichen gottlose Menschen waren. Meinem arminianischen Glauben gemäß widerspricht die zweite Strophe dieser Annahme, denn wir sind alle Gottes Volk. Die erstere Sicht passt am besten zum Begriff eines „erwählten Volkes,“ aber bereits das Alte Testament beginnt, die Erwartungen zu erweitern und andere Völker mit einzuschließen. Das Kreuz Christi zerbricht die Trennungen zwischen Völkern in einem Akt der Versöhnung. Das Lied macht eine freimütige theologische und politische Aussage.¹⁵ Es bietet eine Polemik an gegenüber jenen, die Menschen polarisieren wollen, indem sie eine Partei gegen die andere ausspielen. Gleichzeitig aber läuft das Lied Gefahr, jene zu verletzen, die die Folgen dieser horrenden Tat erleiden mussten. Wenn das der Fall ist, so tut es mit leid.

Am 16. August 2007 um 18:41 Uhr wurde Lima, die Hauptstadt von Peru, von einem Erdbeben Stärke 7.9 heimgesucht. Die ersten Nachrichten berichteten 337 Tote. Die Bilder auf unseren Fernsehschirmen zeigten weitgehende Zerstörung. Ich kann mich noch erinnern, von dem Erdbeben in Agadir 1960 gehört zu haben. Jedes Unglück, jede Erinnerung löst Fragen aus. Die Wissenschaft kann uns erklären, was und warum etwas geschehen ist. Nach dem Zunami im Dezember 2004 las ich, dass die Struktur der Erde, die tektonischen Platten, deren Verschiebungen Erdbeben und Zunamis verursachen, ein Teil dessen sind, war zur Existenz allen Lebens notwendig ist.

Wir können vielleicht Tod und Zerstörung verstehen, das wir selbst anderen verursacht haben, aber was für eine Aussage machen Naturkatastrophen über unseren Gottesbegriff? Sie werfen nur mehr Fragen auf. Es ist nicht genug zu sagen, dass alles ein Teil von Gottes Plan ist. Das gilt wenigstens für mich. Wieder will ich rufen: Warum? Ich bin nicht wie Pangloss in Voltaires „*Candide*“, der sogar angesichts von Katastrophen und dem Bösen nur noch Gutes sieht. Das genügt einfach nicht mehr. Manchmal ist die einzige Antwort, dass es eben keine Antwort gibt. Und doch habe ich das Gefühl, dass mitten in all dem Leiden Gott gegenwärtig ist. Gott verhindert nicht, dass guten Menschen Böses geschieht, aber man hat das Gefühl, dass Gott mit uns leidet. Das ist die Bedeutung von Inkarnation. Und so schrieb ich an dem Tag des Erdbebens in Peru den folgenden Text, um einen Sinn zu finden, um eines Bundesgottes habhaft zu werden, der solche Dinge überhaupt zulässt.

¹⁵ Eph 2,13-16.

*If God created all we see
Then ours is still a timeless cry;
We cannot understand God's sense;
We ask again the reason why.*

*Wenn Gott alles geschaffen hat, das wir sehen,
dann ist unser Schrei zeitlos;
wir können Gottes Sinn nicht verstehen;
wir fragen wiederum nach dem Grund.*

*Was this prefigured by a cross,
This site of human agony;
The tumbled timbers, broken walls,
Where people struggle to be free?*

*War das angekündigt von einem Kreuz,
dieser Ort menschlicher Qual,
die gestürzten Balken, zerbrochenen Mauern,
aus denen Menschen sich herauskämpfen?*

*This cannot be the way of God,
Yet God is in this quaking mess,
Is in the people crying out
In pain and terminal distress.*

*Das kann nicht Gottes Weg sein,
und doch ist Gott in diesem bebenden Haufen,
ist in den Menschen, ihren Schreien
von Schmerz und Todesangst.*

*God seeks the dying. Nail pierced hands
Reach deep within this grief and loss.
Our every word or touch of love
Speaks of the gift of grace and cross.¹⁶*

*Gott sucht die Sterbenden. Hände mit Nägelmalen
greifen tief hinein in diesen Schmerz und Verlust.
Jedes Wort von uns, jede liebevolle Berührung
spricht von dem Geschenk von Gnade und Kreuz.*

Versmaß: LM [= jambisch 8.8.8.8; Melodie: ROCKINGHAM

Klage ist immer mit Fragen verbunden, immer riskant. Verzweiflung ist verwoben mit Inkarnation. Angesichts des scheinbar gebrochenen Gottesbundes können wir nicht neutral bleiben. Wir sind in ein fremdes Land ausgestoßen, wo der

¹⁶ Andrew E PRATT, Geschrieben in der Zeit des Erdbebens in Peru (16/8/2007).

Glaube in Frage gestellt oder verloren wird. Poetische Bilder können Hoffnung ausdrücken und Worte geben für jene Dinge, die unberührbar sind, selbst in Gedanken. Hier ist das Vorrecht des Dichters, der dem Weg der Propheten und der Psalmisten nachgeht, indem er seine Stimme in Gericht und Klage laut werden lässt, indem er fragt und hofft, während unsere Gedanken befreit sind von den Banden literarischer Strukturen und traditioneller Theologie. Auf diese Weise nährt uns unsere Liturgie und nimmt vorweg die Theologie und den Glauben, dass wir mit unserem Verstand nur durch ein dunkles Glas sehen.

Übersetzung: *Hedwig T. Durnbaugh*

**Jeżeli przymierze z Bogiem zostało zerwane –
jakże możemy śpiewać pieśń Pana?**

Streszczenie

Andrew Pratt, jako poeta i twórca licznych pieśni, wskazuje na różne nieprzewidziane sytuacje życiowe, które tak dalece zmieniają ludzką egzystencję, że człowiek wtrącony zostaje w świat, który jest mu zupełnie obcy. Jakże wielbić Boga pieśnią, który dopuszcza kataklizmy natury, konflikty zbrojne czy nieuleczalne choroby? Człowiek buntuje się przeciwko takim przejawom niesprawiedliwości i czuje się opuszczony przez Boga: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” (Ps 22,1). Tak powstaje skarga. Chociaż jest ona częścią ludzkiego doświadczenia, nie dano jej należytego miejsca w liturgii. Powodem tego stanu rzeczy może być traktowanie lamentacji, które – jako wylewanie żalu – uważa się niemal za utratę wiary. W sytuacjach prześladowań, ucisku czy żałoby, wiara człowieka poddawana jest szczególnej próbie. Człowiek znajduje się na rozdrożu: albo zawierzyć Bogu albo od Boga odejść. Jak dalece oficjalna liturgia Kościoła jest rzeczywistością pomocną dla ludzi w bolesnych sytuacjach życiowych, są w stanie ocenić jedynie ci, którzy przechodzili bądź przechodzą przez trudne egzystencjalne doświadczenia. Takie sytuacje stają się niejednokrotnie inspiracją dla twórców tekstów i melodii, jak tego przykład mamy w *Negro spirituals*.

Ponieważ cierpienie jest ogromne, a jego przezwycięzenie nie jest od razu możliwe, dlatego pieśni stanowią ważną zachętę do wiary oraz do przechodzenia z nadzieją przez trudne doświadczenia życiowe. Tak postrzega rolę pieśni m.in. Fred Pratt Green (1903-2000). Ten punkt widzenia oparty jest na dziejach Izraela, który w Egipcie był narodem niewolników, ale nie utracił wiary w dar wybraństwa i szczególną opiekę Bożą. Stąd wywodzi się pojęcie Przymierza między Bogiem i ludźmi, które przyjmuje postać wielkiej metafory dla wszystkich uciśnionych. Wczytując się w Księgę Psalmów, która oddaje relację między Bogiem a człowiekiem, nietrudno zauważyć, że 1/3 z nich to pieśni żałobne, wyrażające skargę przed Bogiem. Można dążyć do ich usunięcia jak Marcion (ok. 100-160

po Chrystusie), ale doprowadziłyby to do zubożenia (zawężenia) przestrzeni wiary. Psalm skargi i żalu są odpowiednią pomocą dla uciśnionych narodów, dla człowieka znajdującego się w niebezpieczeństwie utraty wolności i życia. Współcześni twórcy pieśni zauważają potrzebę refleksji w sytuacjach zagrażających życiu poszczególnych osób jak i całych społeczeństw.

W 24 godziny po ataku terrorystycznym na World Trade Center w Nowym Yorku, Bruce Springsteen stworzył pieśń *Up into the fire*, w której chór powtarza prośbę skierowaną do Boga: „daj nam wiarę, daj nam nadzieję, daj nam miłość”. Czy twórcy pieśni religijnych zareagowali podobnie? Powstało wiele śpiewów odnoszących się do tej tragedii. Ich autorami są m.in. Carl Daw Jr., Marnie Barrell czy Carolyn Winfrey Gillette. Skarga jest zawsze związana z pytaniami, w których zwątpienie miesza się z inkarnacją Boga. Poeci starają się człowiekowi, który znalazł się w niebezpieczeństwie, pomóc zachować Przymierze z Bogiem. Przy czym są oni świadomi tego, że jedynie wspierają ludzi doświadczonych trudnościami na drodze odkrywania sensu cierpienia.

P.T.



Śpiew o wolność! Wybrane polskie pieśni kościelne: 1792–1989

*Płomień rozgryzie malowane dzieje,
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje,
Pieśń ujdzie cało!*

Adam Mickiewicz

Dzieje Polski w minionych trzech wiekach wypełniały trudne doświadczenia, w których niejednokrotnie z dramatycznymi losami narodu zazębiały się osobiste losy ludzi, a ich wiara religijna i ufność pokładana w Opatrzności była poddawana szczególnej próbie. Dotyczyło to zarówno przeżyć indywidualnych, jak i klęsk ogólnonarodowych. Różne zawieruchy dziejowe – wojny, okupacje, powstania – powodowały także zawrotne straty w dobrach polskiej kultury, trudniej było jednak zniszczyć pieśń; „zatrzymana w pamięci opierała się skuteczniej i z pokolenia na pokolenie przechodziła w ustnym podaniu, krążyła w ręcznych odpisach”², co więcej, pieśń stawała się skutecznym orężem w walce o niepodległość.

Szczególnie trudną próbą w dziejach polskiego narodu stało się, w drugiej połowie XVIII wieku, bolesne doświadczenie trzech rozbiorów (1772, 1793, 1795), dokonanych przez potężnych sąsiadów, co spowodowało jednocześnie zniknięcie państwowości polskiej z mapy Europy na 123 lata. W żadnym innym okresie dziejowym zagadnienie miejsca Polski w społeczności europejskiej nie rysowało się tak dramatycznie, jak w tych latach, kiedy to, zdaniem J. U. Niemcewicza, „zasępiły się polskie umysły”³.

W obliczu tych niełatwych zmagani i przeżyć, społeczeństwo polskie było wspierane przez różne instytucje i wspólnoty wyznaniowe, zwłaszcza Kościół rzymskokatolicki. Dlatego też charakterystycznym celem polityki państw zaborczych było osłabianie, a nawet likwidowanie więzi łączących nowo poddanych ze strukturami kościelnymi i włączanie ich do własnych systemów organizacyj-

¹ Fragment *Pieśni Wajdeloty* z powieści poetyckiej Konrad Wallenrod.

² Janusz WAŁEK, *Dzieje Polski w malarstwie i poezji*, Warszawa 1987, s. 9.

³ Bogdan SUCHODOLSKI, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa 1986, s. 136.

nych. Wprawdzie traktaty rozbiorowe zapewniały ludności katolickiej pewną swobodę wyznawania swej wiary, hołdowały też zasadom oświeceniowej tolerancji religijnej, ale zakres tych praw i ich respektowanie było zróżnicowane i często uzależnione od sytuacji politycznej. W tym czasie Kościół często inspirował i współtworzył odrodzenie kultury i reform w duchu europejskiego oświecenia. Dokonywało się to jednak nie tyle za sprawą samej instytucji kościelnej, a raczej przez wybitnych członków duchownych i świeckich. Może dzięki temu oświecenie polskie nie miało tak radykalnie antykościelnego, czy antychrześcijańskiego charakteru i przebiegu, jak przykładowo we Francji, a przeprowadzane reformy były raczej pozbawione cech radykalizmu politycznego i społecznego. Stosunek do Kościoła i religii oświeconych reformatorów był w gruncie rzeczy uwarunkowany ich podporządkowaniem naczelnej sprawie, jaką była naprawa i ocalenie zagrożonej w swym bycie Rzeczypospolitej⁴.

Ważne znaczenie w dziedzinie pedagogicznej i wychowawczej odgrywała nowo powstała Komisja Edukacji Narodowej⁵. W jej działalności dało się zauważyć dobitne akcentowanie rozbudzania uczuć patriotycznych i wolnościowych. Religijnie zakorzenione nadzieje wyzwolenicze stawały się też coraz bardziej powszechne. Uświadamiano sobie, iż kwestia ojczyzniana nabiera wymiaru ogólnoludzkiego i staje się sprawą między ludzkością a Bogiem, mającą szansę rozstrzygnięcia jedynie w kategoriach wiary i nadziei⁶.

W polskim oświeceniu katolickim, czy szerzej chrześcijańskim, były również podejmowane liczne próby zmian w życiu Kościoła, w tym zwłaszcza w dziedzinie kultu, czy form oddziaływania duszpasterskiego. W kulturze religijnej tego okresu generalnie podkreślano zły stan repertuaru śpiewów kościelnych i nagłące zapotrzebowanie na wartościowe utwory w zbiorach modlitw i pieśni. Pisano wówczas, iż „drukarnie wielką bardzo uczyniłyby przysługę zaprzestając odnawiać w coraz gorszych edycjach *Karawaki, Skarbniczki, Ołtarzyki, Kantyczki* i.t.d. Frymark ten, zabobonami niegodny wynalazku poświęconego naukom, ustąpićby już dawno powinien miejsca korzyściom trwalszym i chlubniejszym”⁷. W obliczu takich kulturowych zagrożeń pojawiały się niewątpliwie także głosy reformatorskie, próbujące uzdrowić zaistniałą sytuację. Chodziło o to, aby pieśń religijna faktycznie kształtowała upodobania i nastawienie ludu, jego wiarę, świadomość etyczną i narodową.

⁴ L. BIENKOWSKI, *Oświecenie i katastrofa rozbiorów (druga połowa XVIII wieku)*, w: J. Kłoczowski i in. (red.), *Chrześcijaństwo w Polsce, Zarys przemian 966–1945*, Lublin 1980, s. 173 nn.

⁵ Była to pierwsza w Europie centralna świecka władza oświatowa, działająca w latach 1773–1794, odpowiedzialna jedynie przed Sejmem, w dużym stopniu reformująca szkolnictwo, zachowując religijną inspirację w wychowaniu. Zob. S. JANECZEK, *Komisja Edukacji Narodowej (KEN)*, w: EK, t. 9, Lublin 2002, kol. 449–455.

⁶ Bogdan SUCHODOLSKI, *Dzieje kultury*, op. cit., s. 144.

⁷ Recenzja „*Pieśni nabożnych*” Wilno 1819, „Tygodnik Wileński” 1820, t. 9, s. 122.

1. *Pieśni nabożne* Franciszka Karpińskiego

Jednym z reformatorów polskich śpiewów kościelnych w tym okresie okazał się czołowy poeta sentymentalizmu Franciszek Karpiński (1741–1825), twórca bardzo wrażliwy na kwestie formalno-estetyczne. Był on osobiście wyraźnie poruszony, wspomnianą już, małą w owym czasie dbałością o formę pieśni sakralnych, drażniło go panoszące się dyletanctwo, gdyż powszechnie, zarówno w świątyniach, jak i w domach, rozbrzmiewały pieśni „marnie poskładane”. Udzielało mu się krytyczne nastawienie zwłaszcza do rozpowszechnionych wówczas śpiewów, ni- by pobożnych, a jednocześnie bardzo laickich, z dużym wpływem nurtu ludowego. Poeta pośpieszył także w sukurs mało skutecznym dotąd działaniom Komisji Edukacji Narodowej, chcąc swoimi pieśniami wesprzeć program moralno-obywatelskiej edukacji ludu i wychowania młodego pokolenia. Niewątpliwie zredagowanie nowego zbioru pieśni było podyktowane szczególną troską o właściwy kształt kultury religijnej, o pogłębienie religijności społeczeństwa.

Nowy zbiór, noszący wymowny tytuł: *Pieśni nabożne*, okazał się najważniejszy w całej religijnej twórczości Karpińskiego. Wydany po raz pierwszy w 1792 r. w oficynie wydawniczej J. K. Mści: XX. Bazylianów w Supraślu, jednej z naj- prężniej działających prowincjonalnych drukarni na ziemiach polskich, był póź- niej zbiorem wielokrotnie wznawianym⁸. Należy podkreślić, że ta wartościowa edycja okazała się pierwszym kancjonałem autorskim, czyli specjalnie ułożonym przez jednego twórcę zestawem własnych tekstów poetyckich z przeznaczeniem do śpiewu kościelnego i domowego.

Autor był przygotowany do takiej twórczości, pracując wcześniej, za radą za- troskanego o wychowanie młodzieży zakonu pijarów, nad nowym przekładem *Psalterza Dawidowego*, który opublikował w 1786 roku w Warszawie. Zarówno tłumaczenie psalmów, jak również i nowe utwory pieśniowe, mogły powstać z in- spiracji oświeceniowych pijarów. To właśnie w ramach działalności tego zgroma- dzenia zakonnego, a także zakonu misjonarzy⁹, były podejmowane inicjatywy odnowy pieśni kościelnych. Niewykluczone, iż zamówienie użytkowego śpiew- nika zostało złożone przez ówczesnych przedstawicieli episkopatu. Pośrednią inspiracją mógł być również wspomniany już program oświaty ludowej kształ- towanej i realizowanej przez Komisję Edukacji Narodowej, z którą Karpiński utrzymywał żywą więź¹⁰.

⁸ W sumie, do naszych czasów, ukazało się już 45 wydań, czy w zbiorze kompletnym, czy w wy- borze utworów. Zob. Anatoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” Franciszka Karpińskiego oraz psal- my w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej. Studium teologiczno-muzykolo- giczne, Katowice 2005, s. 60.

⁹ Por. Karol MROWIEC, *Liturgia i muzyka u Księży Misjonarzy w Polsce (1651–1939)*, „*Na- sza Przeszłość*” 1961, r. XIII, s. 232.

¹⁰ Roman SOBOL, *Ze studiów nad Karpińskim*, Wrocław 1967, s. 246, 266.

Bardzo wymowny stał się krąg odbiorców nowego śpiewnika, proponowany przez samego autora. Wynika on z treści dedykacji dołączonej do egzemplarza zbioru ofiarowanego z okazji imienin króla Stanisława Augusta: „Najjaśniejszy Panie! Składam przy podnóżku Tronu dzieło moje przyłączone. Są to *Pieśni nabożne* (jeżeli się zwierzcności będzie zdawało) do śpiewania w Kościołach dla pospólstwa (...) na cóż mi większej nadgrody nad tę, że chciałem Krajowi mojemu zrobić przysługę (...)”. Odpowiadając monarcha wyraził nadzieję, że dzieło to „stawszy się z czasem powszechnym głosem, będzie uczyć naród obowiązków względem Boga, ludzi, czystych obyczajów i miłości do Ojczyzny”¹¹. Z tych obydwu wypowiedzi jasno wynika, że adresatem zbioru miał być cały lud, nazywany tu „pospólstwem” – w znaczeniu całego społeczeństwa, a nawet całego narodu. Wkrótce pieśni trafiły „przed ołtarze świątyń, pod miedziane dachy pałaców, do dworów i na folwarki – do ludności miast i pod strzechę. Zaczął je śpiewać cały naród”¹². Utwory te mogły faktycznie poruszać uczucia wszystkich stanów ówczesnego społeczeństwa.

Pierwodruk kancjonału z 1792 roku zawiera 29 pieśni oraz 20 psalmów włączonych z wcześniejszego *Psalterza*. Autorowi udało się zrealizować naczelną ideę kancjonału, zarysowując w zbiorze wyraźne grupy modlitewne, tematycznie związane z rokiem liturgicznym, kalendarzowym, porą dnia, z poszczególnymi etapami życia człowieka, a także z nurtem pieśni religijno-etycznych i patriotycznych.

Do najbardziej znanych pieśni i psalmów z tego zbioru, śpiewanych chętnie aż po czasy współczesne, należą: *Pieśń Poranna* – „Kiedy ranne wstają zorze”, *O Narodzeniu Pańskim* – „Bóg się rodzi”, *O zmartwychwstaniu Pańskim* – „Nie zna śmierci”, *Na procesję Bożego Ciała* – „Zróbcie Mu miejsce”, *pieśń Wieczorna* – „Wszystkie nasze dzienne sprawy”, *Ps 50. Pokutny* – *Bądź mi litośny* i inne.

W analizach tekstów poetyckich Karpińskiego zwraca się uwagę na melodyjność jego utworów. Realizują one model poezji melicznej – przeznaczoną do śpiewania, co dodatkowo jeszcze akcentuje sam poeta, dając przy niektórych utworach muzyczne wskazanie *nota*¹³, odsyłając w ten sposób do konkretnej melodii i jednoznacznie wskazując na pieśniową formę danego wiersza. Można domniemywać, iż jednym z twórczych zamysłów Karpińskiego było wprowadzanie w życie nowego utworu za pośrednictwem znanej, obiegowej melodii, celem szybszego przyswojenia. Taka praktyka była wówczas dosyć powszechna i wspomina

¹¹ *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763–1825*, zebrał i do druku przygotował Tadeusz Mikulski, komentarz opracował Roman Sobol, Wrocław 1958, s. 50–51.

¹² Zob. Komentarz Romana Sobola do *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* przez Franciszka Karpińskiego, Wrocław 1957 (reprint), s. 3 nlb.

¹³ W XVIII w. było silne wahanie w użyciu *ò* pochylonego, dopiero kształtowała się właściwa forma użycia „o” lub „ó” (u), stąd *nota* albo *nuta*. Por. Irena BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*, Wrocław 1964, s. 59.

też o niej inny autor tekstów nowych pieśni religijnych z początku XIX w. Józef Dyonizy Minasowicz¹⁴.

Elementy śpiewności znajdują wyraz zarówno w zakresie kompozycji tekstu, konstruowanego według reguł pieśni, a także w jego strukturze rytmicznej. Kompozycyjna spójność pieśni została uzyskana przez paralelizmy, powtórzenia, refreny, służące jednocześnie uwypuklaniu zawartości emocjonalnej, jako pewnej dominanty utworu. Autor szukał z pewnością wzorców dla tego rodzaju zabiegów w technikach i właściwościach pieśni ludowej, ale także w tradycyjnej pieśni religijnej.

Fakt, że Karpiński układał swoje poetyckie teksty pod melodie stanowi potwierdzenie muzycznych zdolności i zamiłowań poety. Według wspomnienia Niemcewicza, Karpiński grał na gęślach, posiadał także umiejętność gry na gitarze. Niewątpliwie pisarz był entuzjastą śpiewów, rozmiłowanym w pieśniach. Potwierdził to osobistym wyznaniem: „w pieśni mojej szczerze serce najwięcej mówi”¹⁵.

Jak już wspomniano, dla Karpińskiego dodatkowym bodźcem do podjęcia się dzieła odnowy religijnej pieśni był nurt reformatorski wychowania i szkolnictwa narodowego, ale także **dramatyczna sytuacja narodu polskiego** (podkr. A.R.), usiłującego podtrzymać swoją tożsamość i próbującego odnaleźć umocnienie swojej nadziei w wartościach religijnych, w modlitwie i pieśni kościelnej.

W zasobie zbioru *Pieśni nabożne* można wyodrębnić przynajmniej kilka utworów o charakterze patriotycznym, wolnościowym. Są to następujące pieśni:

- *O błogosławieństwo Boże nad krajem* – „Boże! kiedy wiarę”;
- *Na pamiątkę 3. maja 1791* – „Boże! Ludzie Twój”;
- *O narodzeniu Pańskim* (zwłaszcza 5 strofa) – „Podnieś rękę”;
- *O podległości, powołaniu i rządowi* – „Chwalcie Boga”;
- *Podczas wojny* – „Gdyśmy na Pańskiej”;
- *Do śś. Polaków patronów Polski* – „Święci niebieskiej”;
- *O dobre rady stanom narodu* – „Ty! który jeden”;

oraz psalmy:

- *Ps 138. O Bogu wszystko widzącym* – „Czegom wart”;
- *Ps 125. Na tenże dzień* – „Kiedy nas Pan”;
- *Ps 19. Za króla idącego na wojnę* – „Niech Cię wysłucha”;
- *Ps 122. W nieszczęściach kraju* – „O, który mieszkasz”.

Z powyższego zestawu warto przybliżyć zwłaszcza te utwory, które zawierają szczególnie mocne przesłanie wolnościowe albo też nabierały takiego znaczenia przez żywą recepcję w społecznościach, do których zostały skierowane.

¹⁴ W zbiorze *Pienia nabożne*, wydany w Warszawie w 1825 r., zob. Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” Franciszka Karpińskiego, op. cit., s. 29.

¹⁵ *Ibid.*, s. 22–23.

1.1. Pieśń *Na pamiątkę 3. maja 1791* – „Boże! Ludzie Twoi”

Jak już wspomniano, gmach wolności Polski z końcem XVIII wieku chylił się ku upadkowi. Od pierwszego zaboru w 1772 roku zarysowało się widmo całkowitej klęski, ale mądrzy i dzielni mężowie, zatroskani o przyszłość narodu, zwołali w 1788 roku tak zwany Sejm Czteroletni, którego wyjątkowym owocem była Konstytucja 3 Maja – ustawa rządowa uchwalona przez Sejm Wielki w 1791 roku, normująca podstawowe kwestie ustrojowe i społeczne, m.in. gwarantując w tym trudnym czasie wolność polityczną i osobistą¹⁶. Ustawa była godna „tej świętej radości, tego potężnego entuzjazmu, z jakim ją przyjęto, tego wielkiego trudu i wysiłku, z jakim ją przygotowano i przeprowadzono”¹⁷. Konstytucja rozpoczęła się wymownie „w Imię Boga w Trójcy św. Jedynego” i głosiła niepodległość zewnętrzną i wolność wewnętrzną, wolność wszelkich obrządków i religii, wolność zupełną dla wszystkich ludzi¹⁸. Uważa się, że jeśli ta świątla Konstytucja nie odniosła właściwego skutku, to „nie stało się z braku mądrości, a Rzeczpospolita uległa tylko przemocy i haniebnej wiarołomności swoich nieprzyjaciół”¹⁹.

Franciszek Karpiński należał do grona wielkich zwolenników Konstytucji 3 Maja, a samo zdarzenie poeta uczcił specjalnie osobnym opracowanym hymnem *Na dzień 3 Maja 1791 szczęśliwie doszłej konstytucji krajowej*. Pieśń ta rozpoczyna się od słów: „Rzucajmy kwiat po drodze” i była śpiewana na nutę popularnej *Wenecjanki* – „Patrzcie, bogacze świata” (mel. z *Taczki occiarza*)²⁰.

W celu uczczenia pierwszej rocznicy Konstytucji poeta przygotował nowy utwór i umieścił go w cyklu *Pieśni nabożnych*, opatrując tytułem *Na Pamiątkę 3. Maja 1791*, z incipitem „Boże! ludzie Twoi przyszli”. Pieśń nie została

¹⁶ D. DUDEK, *Konstytucja. III. Konstytucje Polskie*, w: EK, t. 9, Lublin 2002, kol. 727.

¹⁷ F. ŻUROWSKA, *Święto narodowe, z wykładem X. Nik. Cieszyńskiego*, Poznań 1925, s. 15.

¹⁸ N. CIESZYŃSKI, *Powstanie i znaczenie Konstytucji 3 Maja*, w: F. ŻUROWSKA, *Święto narodowe*, op. cit., s. 15.

¹⁹ Z wypowiedzi angielskiego męża stanu Johna Russela (1878), *Ibid.*, s. 18.

²⁰ Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1995, s. 198, 222. Melodię zapisał Oskar KOLBERG, *Krakowskie II*, Kraków 1873 (por. Jan PROSNAK, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII w.*, cz. 1, Kraków 1955, s. 240, 257–258). „Gazeta Warszawska” 1792, nr 19, z 7 III podała, iż pieśń tę („odę”) śpiewano w czasie uroczystości otwarcia sejmku w Grodnie 15 II 1792 roku i że wykonano ją przy towarzyszeniu wybornej kapeli (*muzyki*) w domu podkomorzego Jundziłła. Por. też Z. RASZEWSKI, *Na nutę Wenecjanki*, „Muzyka” 1986, nr 3, s. 115. Na żywotność tej pieśni wskazuje nowe opracowanie melodyczne Tadeusza Kaczyńskiego z 1986 roku z przeznaczeniem na duet żeński. Utwór ten nagrali soliści Filharmonii im. Romualda Traugutta z towarzyszeniem orkiestry Reprezentacyjnego Zespołu Artystycznego Wojska Polskiego pod dyrekcją Bolesława Szuli w 1991 roku, a odtworzony został w Polskim Radiu 3 V 2004 roku.

oznaczona przez autora odniesieniem melodycznym („na nutę”), ma odrębną strukturę tekstu, stąd z pewnością nie była śpiewana na wspomnianą świecącą melodię. Z biegiem czasu pojawiały się sugestie, że należy ją śpiewać na melodię znanej pieśni porannej „Kiedy ranne wstają zorze”²¹. Bardzo ważne świadectwo żywej recepcji owego utworu można znaleźć w liście Karpińskiego do przyjaciela Marcina Poczobuta, datowanym 20 V 1792 roku: „(...) cieszyłem się w Warszawie słysząc w publicznej procesji pieśń roboty mojej śpiewaną”²².

Oddźwięk pieśni „Boże! Ludzie Twoi przyszli” był jednak ściśle związany z konkretną rocznicą i w późniejszych przekazach źródłowych utwór pojawia się sporadycznie. Odnotowano go w kilku zbiorach, ale co ważne dla omawianego nurtu wolnościowego, była to pieśń śpiewana na obczyźnie. Zamieszcza ją zbiór *Pieśni narodowe*, Bruksela 1862²³ – utwór opatrzony tytułem *Pieśń dziękczynna za Ustawę*, kolejno pojawia się w zbiorze pieśni Horoszkiewicza, Lwów 1889²⁴, a także w poetyckiej edycji *Śpiewnik polski*²⁵. We wszystkich tych przekazach tekst jest identyczny z pierwowzorem, z jedną zmianą w postaci unowocześnienia pisowni: 4,3 *Chodziemy* – *Chodzimy*.

Omawiana pieśń nie występuje powszechnie w śpiewnikach tego czasu, wydaje się, że wpływały na to warunki polityczne albo też ingerencje cenzury. Już w drugim wydaniu *Pieśni nabożnych*, które ukazało się jeszcze w 1792 roku pod rządami Targowicy²⁶, daje się zauważyć zabieg redakcyjny wydawców, mający na celu rozerwanie genetycznego i ideowego związku niektórych pieśni Karpińskiego z działalnością Sejmu Czteroletniego, a zwłaszcza z Konstytucją 3 maja. Stąd też w tej kolejnej edycji pieśń *Na pamiątkę 3. maja 1791* została opatrzona nowym, ogólnikowym tytułem *Na wybawienie kraju z nieszczęścia*.

²¹ Tak twierdzi Jan Prosnak, powołując się na egzemplarz *Pieśni nabożnych* z dopisanymi ręką wskazówkami dotyczącymi doboru melodii, zob. *Pieśń polska w okresie Sejmu Czteroletniego*. „Muzyka” 1966, nr 2, s. 115.

²² Julian PLATT, *Karpinszciana wileńskie*, w: Roman Kaleta (red.), *Miscellanea z doby Oświecenia*, t. 2, (Seria Archiwa Literackie, t. 9), Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 263 nn.

²³ *Pieśni narodowe, dziś powszechnie po kościołach polskich śpiewane, dawne i nowe. Z notami, wyd. nowe, znacznie pomnożone, Bruxella 1862, u Zygmunta Gerstmannna*. Pieśń IV, w ramach pieśni przygodnych, s. 1049.

²⁴ *Echa minionych lat. (Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18go i początku 19go wieku), zebrał i wydał J. Horoszkiewicz*, Lwów 1889, z. 1. Słowa; z. 2. Nuty. Tekst pieśni: z. 1, s. 12; mel. z. 2, s. 5. W tym samym zbiorze (z. 1, s. 11) jest jeszcze, wspomniany już wiersz, *Na dzień 3 Maja 1791 szczęśliwie doszłej konstytucji krajowej*. Nuta „Patrzcie bogacze świata”.

²⁵ *Śpiewnik polski*, t. 2. Lwów 1886, Księgarnia Polska L. K. Bartosiewiczowej, pieśń nr 111, s. 175.

²⁶ *Chodzi o Konfederację Targowicką, czyli magnacki spisek, który spowodował unieważnienie prawie wszystkich reform z 1791 roku, wprowadzając również cenzurę*.

Pieśń Na Pamiątkę 3. Maia 1791²⁷.

A. Tekst

Boże ! Ludzie twoi przyszli,
Dziękować Ci w twoiey Sieni;
Ze z dawnych nierządów wyszli,
Łaską twoią podzwignieni.
Sąsiad stanął zadziwiony:
„Ten że to Narod zgubiony ?

Zdziwiło to ziemię całą,
Jak się kray nasz chwały dobił ?
Bo niewiedzą co się stało,
Ze Bóg sam wszystko to robił.
Boże ! Widzieliśmy sami,
Ze ty byleś między nami.

On to w nasze niepogody,
Zbierał serca na swe łono,
I natchnął ie duchem zgody,
I dał stałość niezwalczoną.
Tak sam pełniąc dzieło całe,
Jeszcze nam ztąd z iednal chwałę.

Teraz jego wyzwolenie,
Niedawno prześladowani,
Chodziemy, włożywszy wieńce,
Szatką łask pańskich odziani !
Narody miejsce zrobiły:
Gdzie stanie lud Bogu miły.

Za to wszystkie kraiu stany.
Niesiemy Ci Boże dzięki,
Ze każdy z nas ratowany,
Mocą dzielney twoiey ręki.
Y dzień ten Pańskiej opieki;
Święcić będziemy na wieki.

B. Melodia

Na podstawie dotychczasowych badań można stwierdzić, iż powyższa wersja melodyczna jest raczej jedynym udokumentowanym umuzycznieniem *Pieśni*

²⁷ Zachowano historyczną pisownię, zgodną z oryginałem: [Franciszek Karpiński], *Pieśni na-bożne*, Supraśl 1792, s. 44.

na Pamiątkę 3. Maja 1791²⁸. We wspomnianym lwowskim zbiorze Horoszkiewicza pieśń występuje z dodatkową prostą fakturą fortepianową, co wskazywałoby, iż mogła być również wykonywana jako utwór solowy z akompaniamentem.

1. Bo - że lu - dzie two - i przy - szli,
 dzie - ko - wać ci w two - jej sie - ni;
 że z de - wnych nie - rzą - dów wy - szli,
 las - ką two - ją po - dźwi - gnę - ni.
 Są - sied sta - nęł za - dzi - wio - ny:
 Ten - że to na - ród zgu - bio - ny.

Wersja melodyczna z przekazu źródłowego *Pieśni narodowe*, Bruksela 1862²⁹.

1.2. Pieśń *O Narodzeniu Pańskim* – „Bóg się rodzi”

Od ponad dwustu lat w okresie Bożego Narodzenia rozbrzmiewa w polskich świątyniach i domach kołędowa pieśń F. Karpińskiego *O Narodzeniu Pańskim*, zasługując na miano bożonarodzeniowego hymnu. Prawdziwy jej fenomen polega na ponadczasowych walorach poetyckich, teologicznych i kulturowych. Poeta, który zgłębiał wiedzę teologiczną podczas studiów lwowskich, z pewnością zetknął się tam z literackim zachwytem Ojców Kościoła i teologów wszystkich czasów nad Tajemnicą Wcielenia, stąd tak głęboki sens religijny poetyckiej wypowiedzi i użyte w kołędzie środki artystycznej ekspresji. Na podstawie

²⁸ Por. Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” Franciszka Karpińskiego, op. cit., s. 334.

²⁹ Pieśń IV w ramach przygodnych – *Pieśń dziękczynna za Ustawę*, na s. 1049.

budowy pierwszej strofy, można wyodrębnić trzy kategorie: boskie, ludzkie i paradoksalne, które zostały zrealizowane za pomocą pozornie sprzecznych określeń poetyckich i kontrastowych zestawień. W pierwszej części przeciwieństwa idą jakby w kierunku od nieba do ziemi, wypowiadając cud wcielenia: *Bóg – się rodzi; moc – truchleje; Pan niebiosów – obnażony; ogień – krzepnie; blask – ciemnieje*; w drugiej części mamy kierunek przeciwny, od ziemi ku niebu: *ma granice – Nieskończony; wzgardzony – okryty chwałą; śmiertelny – Król nad wiekami*.

Poeta opisując tajemnicę Boga i człowieka, śmierci i zmartwychwstania, wprowadzając charakterystyczne przeciwieństwa wyraża pewien absurd w najszlachetniejszym tego słowa rozumieniu. Są to antytezy kunsztownie złożone i stanowią niewątpliwą popis retorycznej sprawności Karpińskiego³⁰. Tak ustawione przeciwstawienia, godzi dogmatyczna formuła o połączeniu dwu natur boskiej i ludzkiej w Chrystusie, wyrażona w formie refrenu: *A Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami!* Jest to dosłowny cytat z Prologu Ewangelii według św. Jana (1,14a) w przekładzie ks. Wujka. W pierwowzorze poeta opatrzył te słowa następującym komentarzem: *Te dwa wiersze ostatnie chór zawsze odpowiada*. Refren ten przypomina antyfonę śpiewów chorałowych albo organów, odpowiadającą śpiewanej modlitwie i stanowiącej równocześnie oś artystycznej budowy wiersza. Powtórzenia refrenu i jego rymów wpływają na śpiewność całego utworu. W tak bliskiej nam kolędzie jest w pewnym sensie zawarta podniosła liturgia i swojska prostota, dalekość i bliskość Boga. Kolęda Karpińskiego ujmuje genialnie, te wszystkie przedziwne wydarzenia, jakie miały miejsce w Betlejem, a może jeszcze bardziej dotyka tego co niedostrzegalne – konsekwencji Wcielenia Syna Bożego dla człowieka, któremu Narodzenie Pańskie umożliwiło osiągnięcie zbawienia.

Pieśń *O Narodzeniu Pańskim*³¹

A. Tekst

*Bóg się rodzi, moc truchleie,
Pan Niebiosów, obnażony;
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,
Ma granice, nieskończony.
Wzgardzony, okryty chwałą;
Śmiertelny, Król nad wiekami!
A Słowo Ciałem się stało,
Y mieszkało między nami!*

³⁰ Jerzy ZIOMEK, *Retoryka opisowa. Vademecum polonisty*, (red. nauk. serii Janusz Sławiński), Wrocław 2000, s. 189.

³¹ [Franciszek Karpiński], *Pieśni nabożne*, op. cit., s. 4.

*Cóż Niebo masz nad ziemiany?
 Bóg porzucił szczęście twoie,
 Wszedł między Lud ukochany,
 Dzielać z nim trudy i znoie!
 Nie mało cierpiać nie mało,
 Ześmy byli winni sami!
 A Słowo Ciałem się stało,
 Y mieszkało między nami!*

*W nędznej szopie urodzony.
 Złób mu za kolebkę dano!
 Cóż jest ? czym był otoczony?
 Bydło, Pasterze, i siano!
 Ubodzy ! was to spotkało,
 Witac go przed bogaczami!
 A Słowo Ciałem się stało,
 Y mieszkało między nami!*

*Potym, i Króle widziani,
 Cisną się między prostotą,
 Niosąc dary Panu w dani,
 Mirrę, Kadzidło, i Złoto.
 Bóstwo to razem zmieszało,
 Z wieśniaczemi ofiarami!
 A Słowo Ciałem się stało,
 Y mieszkało między nami!*

*Podnieś rękę Boże Dziecie,
 Błogosław Oyczyznę miłą,
 W dobrych radach, w dobrym bycie,
 Wspieray iey siłę, swą siłą.
 Dóm nasz, i maiętność całą,
 Y twoie wioski z miastami!
 A Słowo Ciałem się stało,
 Y mieszkało między nami!*

Znaczący inicjalny zwrot *Bóg się rodzi*, *moc truchleje* był sukcesywnie poddawany wariabilności. W części tradycji śląskiej, np. w *Kancjonale katolickim* (P. Hlubka), wydanym w Opolu w 1840 roku oraz w cieszyńskim *Kancjonale Janusza* z 1857 roku, druga część wersu brzmi: *moc słabnieje*³². Słownik staropolszczyzny traktuje te zwroty jednakowo: *truchleć* = niknąć w oczach, wątłeć, schnąć, słabieć, spadać z sił, ale niemniej tego typu zróżnicowane sformułowa-

³² Por. Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego, op. cit., s. 447.

nia mogą świadczyć o pewnej odrębności śpiewów bożonarodzeniowych oraz stanowić cenny szczegół dla badaczy tradycji i kręgów kulturowych. Te inicjalne określenia poety przyjęły się jako toposy hasła w sensie komunikatywności społecznej. Samo określenie „Bóg się rodzi” interpretuje się jako topos Boga pokoju, który można przeciwstawić np. toposowi Boga zemsty, rewolucji³³. Z kolei określenie „moc truchleje”, to innymi słowy – siła, potęga rozsypująca się w próchno, w proch. W ten sposób toposy–hasła z pieśni *O narodzeniu Pańskim* stawały się źródłem inspiracji do wyrażania idei niepodległościowych, a nie-raz także odważnych poglądów dotyczących przemian społecznych. Mamy więc do czynienia z wyjątkowym zjawiskiem – pieśń w swoim pierwotnym założeniu typowo liturgicznym, poprzez pewne zwroty tekstowe, funkcjonujące w formie toposów, stała się nośnikiem zupełnie nowego przesłania o charakterze wolnościowym.

Sam incipit pieśni stał się od początku szczególnie nośnym toposem w okresie utraty niepodległości i jako pełne nadziei hasło inspirował wielu twórców. Takim wymownym przykładem może być pieśń na Boże Narodzenie wydrukowana w zbiorze *Lutnia. Piosennik polski*, Lipsk 1864³⁴ oraz w *Śpiewniku polskim*, Lwów 1886³⁵ :

*Bóg się rodzi, moc truchleje,
Hymn żalu wznoszą narody,
Piosnkę zemsty lud już pieje,
Piosnkę zemsty i swobody.
Ach to Marya w bolach rodzi³⁶ –
Bóg się rodził! Bóg się rodził!
(Dźwięki minionych lat)*

Patriotyczny i narodowo-wyzwoleńczy ton tej powyższej parafrazy kolędy Karpińskiego stał się nawet podstawą do zasądzenia jej przez Izbę karną w Lubawie w Prusach Zachodnich decyzją z dn. 24 III 1908 roku i umieszczenia w spisie pieśni zakazanych przez władze zaborców³⁷.

³³ Izabela JAROSIŃSKA, *Topos rewolucji (albo rezurekcji?) w literaturze polskiej*, w: Maria Janion (red.), *Literatura wobec rewolucji*, Warszawa 1971, s. 514.

³⁴ Utwór na s. 66.

³⁵ Utwór nr 71, s. 119.

³⁶ W *Śpiewniku polskim* jest wariant: „w stajni rodzi”.

³⁷ Zob. *Nowy śpiewniczek* Miarki, Mikołów [po 1912], s. 615. Cały spis „pieśni zakazanych” s. 614–630. Zob. także Jadwiga KUCIANKA, *Pieśni zakazane na Górnym Śląsku w latach 1893–1912*, w: Jan Zaremba (red.), *Prace historyczno-literackie Katedry Historii literatury polskiej*, Katowice 1965, nr 3, s. 127–181; Rajmund HANKE, *Silesia cantat*, Katowice 1996, s. 55–60.

Podobny przykład wprowadzenia początkowych słów z pieśni *O narodzeniu Pańskim* do nowego poetyckiego tekstu w charakterze toposu – hasła może stanowić utwór zatytułowany *Kolenda śląska*, autorstwa W. Rzepki³⁸:

*Bóg się rodzi, moc truchleje, legły trony trzech mocarzy.
Sam Pan w serca tchnął nadzieję, Polskę dawną łaską darzy.
Zerwał pęta Orzeł Biały, wznosił się nad Piastowe ziemie.
Zbudź się, zbudź, lechickie plemię, zdobądź wolność Polsce całej.*

Wymowny charakter ma utwór z czasów I wojny światowej – *Kolęda na Wigilię 1915 r.*, ułożona przez poetkę Stanisławę Korczak:

*Bóg się rodzi, moc truchleje
I nam Boże, daj nadzieję,
Że opadnie z nas niewola,
Że wrócimy na swe pola.
I piastowe wzniesiem chaty
I znów będziem, jak przed laty,
Pasać krówki na ugorze
I na polu siewać zboże
I żyć znowu jak w rodzinie,
W naszej wiosce w naszej gminie³⁹.*

Zygmunt Nowakowski – redaktor zbioru polskich kolęd wydanych na obczyźnie podczas zawieruchy wojennej, pisze we wstępie o nastrojach wśród Polaków w czasie okupacji: „Moc truchleje, gdy Bóg się rodzi (...). Razem z tym Bogiem rodzi się kara. Kara surowa. Dlatego »moc truchleje!« Adwent jest w Polsce, adwent aż do odwołania. Ale Chrystus już idzie, słyhać Jego kroki a wszyscy w kraju i my tu, na wygnaniu czekamy tylko, aby »Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami«⁴⁰.

Wydaje się, że czas okupacji sprzyjał twórczości inspirowanej omawianym incipitem kolędy Karpińskiego, pełnym nadziei w swej poetyckiej wymowie. Na przykład na Kielecczyźnie, w oddziałach partyzanckich, anonimowi i znani z nazwiska poeci ludowi pisali niepodległościowe utwory, znalazła się wśród nich także bożonarodzeniowa pieśń z 1943 roku z początkowym tekstem: „Bóg

³⁸ Utwór zamieszczony w druku ulotnym, Warszawa [b.r.w.], Lit. Art. Głowczewski, w zbiorach BŚ, sygn. III 393868.

³⁹ Podaję za: A. SIEWIŃSKI, *O kolędach i zwyczajach wokół Bożego Narodzenia*, w: „Zeszyty Tłumackie” 4 (16) 1999, s. 3.

⁴⁰ *Polish Christmas Carols. Najpiękniejsze polskie kolendy*, (oprac. Zygmunt NOWAKOWSKI), Glasgow, Scotland [1943], s. 2.

się rodzi, moc truchleje, wszystko w niemej ciszy stawa⁴¹. Inną inspirację tym hasłem ukazują kołеды polskich żołnierzy, zwłaszcza Armii Krajowej: *Bóg się rodzi, a my w lesie; Bóg się rodzi, a my w świecie*⁴².

Szczególne emocje budził od początku tekst ostatniej strofy kołеды. Zawarte w niej patriotyczne akcenty, jakże ważne w okresie zawirowań dziejów ojczyznianych, stały się ongiś podstawą do wnoszenia postulatów, aby *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* uczynić nawet hymnem narodowym. Tematyczny wydzźwięk ostatniej strofy wpływał też na niezwykłą popularność kołеды w szczególnie trudnych momentach dla narodu. Włączano ją na przykład do cyklu śpiewów powstańczych, co potwierdza fakt zamieszczenia tej kołеды wśród tak patriotycznych utworów jak *Mazur Dąbrowskiego*, *Marsz 1831*, *Marsz więźniów prowadzonych w Syberię* (w rękopiśmiennym zbiorze pt. *Śpiewy 1831 roku*, przechowywanym w Kijowie).

Tym również należy tłumaczyć zdecydowaną w okresie zaborów i okupacji ingerencję cenzury, która nakazywała zastępować wyraz *Ojczyzna* słowem *Kraina*. Jeżeli gdzieś jeszcze pobrzmiwa i dziś sformułowanie: *Błogosław krainę miłą*, to jest to wynikiem zakorzenienia się takiego właśnie wariantu tekstowego w licznych przekazach źródłowych. Nawet w śpiewnikach dwudziestowiecznych, już po odzyskaniu niepodległości, pojawiał się zmieniony tekst w 5,2: „Błogosław krainę miłą”. Tak jest np. w *Śpiewniku kościelnym* W. Gieburowskiego, Poznań 1920⁴³; w *Śpiewniku kościelnym* G. Szymda, Lwów 1926⁴⁴, a nawet w powojennym zbiorze M. Wojtusiaka *Śpiewajmy Panu*, Kraków 1946⁴⁵.

Jak znaczne były ingerencje w pierwotne brzmienie tekstu może świadczyć zapis w przytaczanym już w opolskim *Kancjonale katolickim* (P. Hlubka), gdzie pojawia się zupełnie inna wersja ostatniej strofy kołеды nazwanej w tym zbiorze *Pieśnią godową*⁴⁶.

*Podnieś rękę boskie Dziecię !
Pobłogosław nas łaskawie !
W dobrych radach, w dobrym bycie,
A najbardziej w dusznej sprawie;
By się nam niebo dostało,*

⁴¹ W. POMIANOWSKA, *Ludowi poeci Kieleccyzny w czasie okupacji hitlerowskiej*, „Literatura Ludowa” 1963, nr 1, s. 4–10, podają za: Barbara KRZYŻANIAK, *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII–XVIII w.)*, Kraków 1977, s. 195.

⁴² Tadeusz SZEWEŁA, *Lulajże Jezuniu na polskiej ziemi. Kołеды z lat 1939–1945*, Łódź–Tarnobrzeg 1997, s. 17–18.

⁴³ Utwór w dziele *Pieśni na Boże Narodzenie* nr 26, s. 36–37.

⁴⁴ *Śpiewnik kościelny z nutami i Modlitewnik do użytku młodzieży szkolnej*, oprac. ks. dr Gerard Szymd, Lwów–Warszawa–Kraków 1926. Utwór w dziele *Kołеды* nr 4, s. 23.

⁴⁵ *Pieśń* nr 18, s. 14.

⁴⁶ *Pieśń godowa* nr VI, s. 150–151.

*O to cię dziś upraszamy:
A Słowo Ciałem się stało
I mieszkało między nami.*

Taka też wersja (z początkowym zwrotem *Podnieś rękę Boże Dziecię*) występuje w niektórych późniejszych zbiorach pieśni Śląska Cieszyńskiego⁴⁷.

Jeszcze inną, godną odnotowania zmianę fragmentu tekstu ostatniej strofy, ukazuje wydany w Częstochowie w 1882 r. *Wybór pieśni nabożnych*:

*Podnieś rękę boskie Dziecię
Błogosław nam tu na ziemi
W dobrych radach, w dobrym bycie,
Bądź zawsze z twymi wiernymi.*

Chętnie przytaczane są również końcowe słowa–klucze pieśni *O narodzeniu Pańskim* – „Podnieś rękę...” np. w antologii konspiracyjnej pt. *Cztery kołеды na ostatnie okupacyjne święta*, Warszawa 1943⁴⁸:

*Podnieś rękę, Boże Dziecię,
Błogosław krainę miłą –
Z gwiazdą w dłoniach Anioł leci
I srebrzystym sieje pyłem.
Melodyjnym zawołaniem
Opowiada nam nowinę,
Że się Polska ciałem stanie,
A pragnienie – wielkim czynem!*

Parafrazę fragmentu ostatniej strofy wprowadza w swoim kołedowym cyklu franciszkański kompozytor o. Ansgary Malina: *Śpiew na chór mieszany z towarzyszeniem organów*⁴⁹:

*Podnieś rączkę Boże Dziecię
Błogosław krainę miłą*

⁴⁷ Np. we wspomnianym popularnym *Kancjonale Janusza*.

⁴⁸ Przedrukowano go w antologii polskiej poezji religijnej Józefa SZCZYPKI, *Suplikacje czasu wojny 1939–1945*, Warszawa 1986. Cały wiersz liczy 4 strofy. Tu zostaje zacytowana pierwsza i czwarta strofa, wyraźnie nawiązująca do słów Karpińskiego, pozostałe dwie strofy są pod względem treściowym bardziej neutralne. Zob. *Okruchy wspomnień z lat walki i martyrologii AK*, „Kwartalnik historyczno-wspomnieniowy Oddziału Kraków–Wschód światowego związku żołnierzy AK”, Kraków 2000, nr 36, s. 154.

⁴⁹ „Śpiewak Śląski”, *Dodatek do wydania panewnickiego*, 1994, 3, s. 23–25. Utwór utrwalony w płytowym nagraniu *Kołedy* o. Ansgarego Maliny, w oprac. J. Muszyńskiego. Płyta wydana z okazji stulecia przybycia Franciszkanów do Panewnika, 2002 roku.

*W dobrych radach, w dobrym bycie,
Wspieraj jej siłę siłą swą. (sic!)
Kieruj jej losem obdarz pokojem.
Wskaż narodowi wolę swą.
Błogosław nam.*

Znaczący jest fakt umieszczenia kolędy „Bóg się rodzi” w radykalnym czasopiśmie, wychodzącym w Bytomiu „Dziennik Górnośląski” nr 69, z dn. 3 II 1849 roku. Opatrzono ją tytułem *Pieśń na Boże Narodzenie*, bez podania autora⁵⁰, wprowadzając niewielkie zmiany w tekście w stosunku do pierwodruku, ale jednocześnie – co szczególnie interesujące – rozbudowując utwór o dodatkową szóstą strofę⁵¹. Brzmi ona następująco:

*Zlituj się o wielki Boże?
Ratuj nas w naszej niedoli,
Wszak Twa siła i to może:
Wyprowadzać lud z niewoli.
Tyrana zaś co grzmi chwałą,
Pognęb wraz z gnębicielami,
A słowo ciałem się stało
I mieszkało między nami.*

Istotne wydaje się być, jako pozornie mały szczegół, że zamieszczono tę strofę i całą pieśń tuż po prasowej notatce, informującej o wyrokach wydanych w Wiedniu na osoby biorące udział w protestach i buntach społecznych w ramach Wiosny Ludów. Uczestnicy zostali skazani na kilkuletnie „roboty forteczne w ciężkich kajdanach”, stąd błagalny ton pieśni – modlitwy o Bożą pomoc w ich trudnym położeniu i o zwycięstwo w słusznej sprawie.

Strukturą, treścią i symboliką nawiązują do omawianej pieśni kolędy, które śpiewano w okresie Bożego Narodzenia w czasie stanu wojennego 1981 roku, np. utwór autorstwa Andrzeja Borzęckiego wykonywany w więzieniu w Wiśniczu⁵²:

⁵⁰ Z reguły w „Dzienniku” nie ujawniano nazwisk autorów ze względu na cenzurę. Można domniemywać autorstwo Józefa Lompy, chociaż przy samym tekście pieśni (s. 276) widnieją jedynie notki prasowe: *Drukiem Karola Kirsch w Bytomiu, Redaktor odpowiedzialny Mierowski*. Józef Lompa był autorem 1/4 tekstów w „Dzienniku”, w tym licznych wierszy. Robert ŚMIELA, *Dziennik Górnośląski*, Katowice 1957, s. 184, 187.

⁵¹ Franciszek Marek wspomina o patriotycznych akcentach w szóstej zwrotce, przytaczając faktycznie tekst oryginalnej piątej strofy Karpińskiego „Podnieś rękę, Boże dziecię (...)” *Zob. Najdawniejsze czasopisma polskie na Śląsku 1789–1854*, Wrocław–Opole 1972, s. 104.

⁵² Podają za: A. SIEWIŃSKI, *O kolędach*, op. cit., s. 3. Por. S. PODOBIŃSKI, *Kreatywność językowa w kolędach*, w: T. Budrewicz i in. (red.), *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, Tarnów 1996, s. 247.

*Pociesz Jezu kraj ojczysty,
Zasiej w sercach prawdy ziarno,
Siłę swoją daj walczącym,
Pobłogosław „Solidarność”
Więźniom wszystkim daj wytrwanie,
Pieczęć miej nad rodzinami
A słowo ciałem się stało
I mieszkało między nami.*

Podobny wydźwięk ma utwór Macieja Zembatego napisany na Wigilię 1981 roku w Białogłęce:

*Bóg się rodzi, a Polacy
po więzieniach rozruceni,
bo marzyła im się Polska
Niepodległa na tej ziemi.
Solidarni i odważni:
górnik, rolnik i stoczniowiec
dziś składają do Ciebie modły:
Daj nam wolność Panie Boże!⁵³*

B. Melodia

1. Bóg się ro - dzi, moc tru - chle - je, Pan nie - bio - sów, o - bna - zo - ny.
O - gień krze - pne, blask cie - mnie - je, Me gra - ni - ce, nie - skoń - czo - ny.

Wzgar - dzo - ny, o - kry - ty chwa - ła, Śmier - tel - ny, Król nad wie - ka - mi,

A Sło - wo Cie - lem się sta - ło, I miesz - ka - ło mię - dzy na - mi

Wersja melodyczna ze *Śpiewnika kościelnego* Mioduszeńskiego, Kraków 1838–1853⁵⁴.

Pieśń o Narodzeniu Pańskim niemal od publikacji tekstu śpiewano na różne melodie, a najbardziej dziś znana, polonezowa wersja melodyczna została zaadaptowana w okresie późniejszym. Na temat pochodzenia tej melodii zdania badaczy są dosyć podzielone. Niektórzy muzykolodzy twierdzą, że w adaptacji sięgnięto do dawnego poloneza koronacyjnego królów polskich, znanego już w czasach

⁵³ Zob. Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego*, op. cit., s. 549.

⁵⁴ *Pieśni na Boże Narodzenie*. Pieśń XI, s. 45.

Stefana Batorego. Inni natomiast uważają, iż melodię opracowano później, do istniejącego już tekstu, wzorując się nieco na kolędzie *W żłobie leży*. Jest też pewna sugestia, że anonimowy twórca melodii do pieśni Karpińskiego mógł się posłużyć pewną pastorałką z XVIII w. Tradycja śpiewania kolędy *Bóg się rodzi* na popularną dziś melodię, o złagodzonej nieco rytmie polonezowym, utrwaliła się od pierwszej połowy XIX w., o czym świadczy fakt zamieszczenia jej w tej właśnie wersji melodycznej w *Śpiewniku Kościelnym* Mioduszewskiego z 1838 roku.

W niektórych opracowaniach pieśni (np. w *Chorale Nachbara* z 1856 roku) próbowano zastąpić taneczną melodię inną wersją, utrzymaną w stylu bardziej chorałowym, ale poza przedrukiem w cieszyńskich zbiorach towarzyszeń organowych, melodia ta nie zdobyła zbyt dużej popularności.

Pieśń *O narodzeniu Pańskim* należy do najbardziej popularnych utworów religijnych Karpińskiego, szczególnie licznie reprezentowanym w modlitewnikach i śpiewnikach, aż po współczesność. Jej wczesna recepcja jest potwierdzona przekazami źródłowymi z początku XIX wieku, np. *Śpiewnik Folwarskiego*, Kraków 1802⁵⁵, oraz modlitewnik Eckartshausena *Bóg jest miłością najczystsza*, Warszawa 1804⁵⁶. Warto podkreślić, iż w obydwu zbiorach tekst jest identyczny z pierwodrukiem *Pieśni nabożnych*.

Szeroki zasięg kolędy Karpińskiego potwierdzony jest jej publikacją w zbiorach wydanych poza granicami, np. w *Śpiewniku pieśni nabożnych*, Chicago 1871⁵⁷, w *Śpiewniczku* Siedleckiego, New York [1908]⁵⁸, w *Śpiewniku*, Bruckhausen 1913⁵⁹; w zbiorach: *Jezu, ufam Tobie*, Kempen – Nadrenia 1946⁶⁰; w *Śpiewniczku* Rabsztyna, Schwäb. Gmünd, 1946⁶¹; w modlitewniku *Jezu, ufam Tobie*, Paryż 1974⁶². W tych trzech ostatnich zbiorach występuje w 5,2 oryginalny zwrot: „Błogosław ojczyznę miłą”.

Kolęda *Bóg się rodzi* nabrała z biegiem czasu ważnego znaczenia ekumenicznego, gdyż została zaakceptowana również przez inne wspólnoty chrześcijańskie i znalazła żywą recepcję w zbiorach ewangelickich, przy czym redaktorzy kanckonatów dosyć swobodnie podchodzili do oryginalnego tekstu, (np. ewangelicki *Śpiewnik* Nierostka, Cieszyn 1934⁶³). Późniejsze przekazy są zdecydowanie bardziej wierne pierwodrukowi, (np. *Śpiewnik Kościoła powszechnego*, Warszawa

⁵⁵ Pieśń nr 573, s. 335.

⁵⁶ Pieśń na s. 274.

⁵⁷ Pieśń nr 118, s. 141.

⁵⁸ Pieśń na s. 63.

⁵⁹ Pieśń nr 25, s. 25.

⁶⁰ Pieśń na s. 266.

⁶¹ Pieśń na s. 89.

⁶² Pieśń na s. 415.

⁶³ Pieśń nr 56, s. 41.

1948–1950⁶⁴, *Mały Śpiewnik Trenklera*, Warszawa 1951⁶⁵, czy najnowszy *Śpiewnik ewangelicki*, Bielsko-Biała 2002⁶⁶)

Ponadto omawiana kolęda występuje także w *Śpiewniku Kościoła narodowego*, Kraków 1926⁶⁷, w *Kancjonale metodystów*, Warszawa 1970⁶⁸, i w *Śpiewniku baptystów*, Warszawa 1979⁶⁹, gdzie wprowadzono tekst według współczesnych przekazów katolickich.

1.3. Pieśń *Do śś. Polaków patronów Polski – „Święci niebieskiej”*

Nóta. *A ci którzy już dni swoje skączyli* [sic!].

A. Tekst

*Święcił niebieskiej mieszkańce krainy*⁷⁰,
Do was bieżemy, wczasie zley godziny,
Których za własnych współziomków ogłasza,
Oczyzna nasza.

Po teyże ziemi z namiście chodzili;
Z tych samych zrzódeł wodę naszą pili,
Polka was matka mlekiem swym karmiła,
Rola żywiła.

Wspomniycie Bracia ! na wasze rodaki,
Xiążęta niebios, na liche żebraki!
Dobrego Boga błagaycie za nami,
Swemi proźbami.

Jeżli głód, woyna, i powietrze srogie,
Nawiedzić zechce Królestwo ubogie,
Brońcie nas stojąc na kraiu granicy;
Święci strażnicy.

Boże! ta proźba będzie uiszczona,
Jako przez twoich Przyjaciół czyniona,
I zasługami wiecznemi wspierana
Chrystusa Pana.

⁶⁴ Pieśń nr 212, s. 106, z zaznaczeniem *nuta własna*.

⁶⁵ Pieśń nr 16, s. 105.

⁶⁶ Pieśń nr 35, s. 68.

⁶⁷ Pieśń na s. 9.

⁶⁸ Pieśń nr 107, s. 178, z zaznaczeniem *mel. kolęda polska*.

⁶⁹ Pieśń nr 20, s. 19.

⁷⁰ [Franciszek KARPÍŃSKI], *Pieśni nabożne*, op. cit., s. 82.

B. Melodia

Idąc za wskazaniem poety, jako pierwszą wersję należy przyjąć adaptację melodii związanej z tekstem innej pieśni kościelnej: „A ci, którzy już dni swoje skończyli?”. W badanych źródłach pojawia się ona najwcześniej w przekazie lwowskim⁷¹. Można dostrzec bliski związek tego utworu z melodią pieśni wielkopostnej „Ty, któryś gorzko na krzyżu umierał”, pochodzącej z XVII w.⁷²

1. Świą - cil nie - bies - kley miesz - kań - cy kra -
i - ry. Do was się gar - niem w cza - sie zlej
go - dzi - ny. Nie od - mow - cie nam wspar - cia,
gdyś - cie w Nie - bie, W na - szey po - trze - bie.

Wersja melodii z przekazu źródłowego *Pieśni Schnaydera*, Lwów 1822⁷³

Przekaz lwowski ukazuje jedynie zapis pierwszej strofy, z licznymi wariantami tekstu w stosunku do pierwodruku – tylko początkowy wers jest identyczny, uwzględniając zmianę w pisowni: *mieszkańce* – mieszkańcy. W drugiej połowie XIX wieku większą popularność zdobyła wersja ze *Śpiewnika* Klonowskiego, którą później w XX wieku rozpowszechnił *Śpiewnik* Siedleckiego, Kraków 1928⁷⁴.

Pieśń *Do śś. Polaków patronów Polski* zawiera w sobie liczne akcenty patriotyczne, a tekst strofy piątej w dużym stopniu odwołuje się do sytuacji zagrożenia wolności, pokoju i ładu, a w takim niełatwym położeniu nieodzowna jest

⁷¹ Zob. Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego*, op. cit., s. 373.

⁷² Por. *Śpiewnik kościelny* Mioduszewskiego, Kraków 1838, s. 126. Na tę melodię śpiewana jest również pieśń przygodna „Chwała bądź Bogu w Trójcy jedynemu”, której trzecia strofa rozpoczyna się od słów „A ci, którzy już dni swoje skończyli”. Cała pieśń, zwykle z pominięciem pierwszej strofy, bywa wykonywana przez przewodników w domowej liturgii przedpogrzebowej na Śląsku. Por. Krystyna TUREK, *Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*, w: Krystyna Turek, Bogumiła Mika (red.), *Pieśń religijna na Śląsku. Stan zachowania i funkcje w kulturze*, Katowice 2004, s. 61–62.

⁷³ *W Dzień Wszystkich Śś. Pieśń II*, nr 42.

⁷⁴ Pieśń nr 340, s. 297.

pomoc świętych rodaków – orędowników w dobrej sprawie. W modlitewnikach i śpiewnikach daje się zauważyć liczne zmiany, warianty tekstowe, a nawet rozbudowywanie oryginalnego tekstu o kolejne strofy. Przykładowo w *Śpiewniku liturgicznym* Głodkiewicza, Przemyśl 1867⁷⁵, pojawia się dołączona dodatkowa strofa 5:

*Boże, co ludu liczysz łzy i jęki,
Chroń nas od złego, nieprzyjaciół ręki;
Odpuść nam winy przez śmierć najmilszego
Syna Twojego.*

Interesujący wariant tej dołączonej strofy przedstawia *Śpiewnik szkolny* Rudnickiego, Kraków 1890⁷⁶:

*O bądźcie tarczą przed napływem szkody,
Brońcie od ognia, od wylewu wody!
Jak się ratować dodajcie otuchy,
Chrońcie posuchy!*

Ostatnia strofa (w tym wypadku 6) ma również zupełnie nową wersję:

*Przyjm Boże modły, które Ci zanoszą
Za nas Patroni, którzy za nas proszą;
Racz Ich wysłuchać! Przez Syna Chrystusa
Pana Jezusa!*

O popularności omawianej pieśni wskazuje fakt występowania jej również w drukach ulotnych. Przykładowo pełny tekst zatytułowany *Pieśń do świętych Patronów Polski*, z zaznaczeniem autora *Fr. Karpiński*, pojawia się w zbiorze *Sześć pieśni*. Druk L. Straszewicza w Warszawie [b.r.w.]⁷⁷.

Pieśń „Święci niebieskiej” występuje w zbiorach modlitewnych i śpiewnikach aż po współczesność, m.in. w *Śpiewniku liturgicznym*, Lublin 1991⁷⁸, w najnowszym wydaniu *Śpiewnika Siedleckiego*, Kraków 2001⁷⁹, oraz w *Śpiewniku kościelnym*, Katowice 2002⁸⁰. We wszystkich tych przekazach tekst obejmuje 3 strofy z następującymi zmianami w stosunku do pierwodruku (pomijając unowocześnienie pisowni): 2,3 *Polka* – *Polska*; 3,1 *wasze rodaki* – *Waszych rodaków*; 3,2 *liche żebraki* – *wszystkich Polaków*.

⁷⁵ Pieśń nr 104, s. 410. *Do wszystkich śś Patronów Polski*.

⁷⁶ Pieśń na s. 31–32.

⁷⁷ Pieśń nr 5, s. 7. Egz. w Bibliotece OO. Paulinów na Jasnej Górze, egz. sygn. I – 19. 997.

⁷⁸ Pieśń nr 450, s. 421.

⁷⁹ Pieśń nr 429, s. 480.

⁸⁰ Pieśń nr 547, s. 553.

Omawiana pieśń osiągnęła też zasięg międzynarodowy, przez umieszczenie jej w *Zbiorze pieśni*, Chicago [1868]⁸¹, oraz w modlitewniku *Jezu, ufam Tobie!* Paryż 1974⁸².

W zbiorach pozakatolickich utwór nie występuje, głównie ze względów doktrynalnych.

* * *

Bóg Karpińskiego patrzy z wysokości, ale zniża się, gdy człowiek lub naród upada pod ciężarem niewoli. Jest nieobecny i obecny, niedosiężny i bliski – Pan Syjonu i kurnej chaty⁸³. Twórca omawianych pieśni dał świadectwo głębokiego umiłowania ojczyzny i wolności i potrafił te treści w mistrzowskiej poetyckiej formie uczynić śpiewaną modlitwą błagalną.

Przywiązanie ludu do *Pieśni nabożnych* wymownie zaznaczyło się na miejscu wiecznego spoczynku poety w Łyskowie, pomiędzy grobami kochanych jego wieśniaków, gdzie – jak pisano w XIX-wiecznych relacjach – „lud pobożny błogosławi pamięć poety i w uroczystych obchodach gromadząc się około jego grobu sercem i słowami pieśni do Boga wznosi”⁸⁴.

2. Hymn „Boże, coś Polskę”

Na mocy uchwał kongresu wiedeńskiego w 1815 roku powstało Królestwo Polskie połączone unią personalną z Rosją. Zgodnie z konstytucją Królestwa Polskiego z 27 listopada 1815 roku królem został car Aleksander I. To właśnie temu władcy został dedykowany utwór noszący pełny tytuł: *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego, z woli Naczelnego Wodza wojsku polskiemu do śpiewu podany*. Dokonywało się to w kontekście wiary w najbardziej ówczesnie liberalną konstytucję Królestwa Polskiego, ożywionych koncepcji słowianofilskich i me-sjańskich i nadziei na odbudowę całej państwowości polskiej.

Autorem tekstu hymnu, który zyskał wkrótce dużą popularność jest Alojzy Feliński (1771–1820), poeta, dramatopisarz, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli klasycyzmu w literaturze polskiej, sekretarz Tadeusza Kościuszki. Przybył on do Warszawy z Wołynia w 1815 roku, celem przygotowania do druku pierwszego tomu swych *Pism własnych i przekładań wierszem*. Zastąpił też jako twórca głośnego utworu *Barbara Radziwiłłówna* (1816). W stolicy zrodziła się myśl

⁸¹ Pieśń na s. 829.

⁸² Pieśń na s. 477.

⁸³ Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego, op. cit., s. 131.

⁸⁴ Kazimierz Władysław WÓJCICKI, *Historia literatury polskiej w zarysach*, t. 3, Warszawa 1860, s. 327.

uczczenia rocznicy „wskrzeszenia narodowego bytu Polski” (20 czerwca 1816 roku). Okazało się później, że nowy hymniczny utwór nie był jednak wykonywany podczas tych obchodów, gdyż nie miał jeszcze opracowanej melodii, ale autor mógł już ofiarować swój tekst księciu Konstantemu, zapewne też przesłał go carowi – królowi Polski Aleksandrowi I. Hymn musiał powstać z całą pewnością tuż przed datą owej rocznicy, ogłoszony w czasopiśmie „Pamiętnik Warszawski” w 1816 roku, a przed ukazaniem się pierwodruku hymnu był on już umieszczany w gazetach, celem spopularyzowania. Inspirację do napisania tekstu znalazł Feliński w ulubionej hymnicznej pieśni angielskiej „God save the King” („Boże zachowaj króla”). Informacja prasowa o najwcześniejszym wykonaniu pochodzi z 3 sierpnia 1816 roku („Gazeta Warszawska”). Wspomina się wówczas obchody imienin N. Cesarzowej Marii Teodorówny, matki monarchy. W ramach okolicznościowego nabożeństwa w kościele greckim wykonano ten hymn z udziałem chóru i orkiestry wojskowej⁸⁵. Sam Adresat tej pieśni – car Aleksander I, słyszał ją dopiero w niedzielę 6 października, kiedy wraz z księciem Konstantym, uczestniczył w „paradzie kościelnej”, w mszy wojskowej w kościele Panien Wizytek⁸⁶.

Później, jakiś anonimowy twórca dokonał kompilacji tekstów Felińskiego i innego utworu *Hymn do Boga o zachowaniu wolności* napisanego przez Antoniego Goreckiego w 1817 roku i scalił fragmenty obu hymnów w jeden nowy utwór. Posłużył się dwoma pierwszymi strofami pierwszej pieśni i dwoma ostatnimi drugiej, wprowadził też zmieniony, bardzo znaczący treściowo refren: „Naszą Ojczyznę racz nam wrócić, Panie”. Anonimowym twórcą owej składanki mógł być przedstawiciel patriotycznej młodzieży akademickiej w Warszawie. Oficjalnie tekst tej nowo złożonej wersji hymnu ukazał się, pod nowym tytułem *Do Boga*, w zbiorze *Pieśni ojczyste*, wydanym przez Kazimierza Władysława Wójcickiego w „Warszawie oswobodzonej” 1830 roku.

A. Tekst

Pierwotny tekst hymnu autorstwa Alojzego Felińskiego⁸⁷.

*Boże! Coś Polskę przez tak liczne wieki
Otaczał blaskiem potęgi i chwały,
I tarczą swojej zasłaniał opieki
Od nieszczęść, które przywalić ją miały;
Chór*

*Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego Króla zachowaj nam Panie!*

⁸⁵ Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże coś Polskę Alojzego Felińskiego*, Wrocław 1983, s. 11–12.

⁸⁶ Ibid., s. 13.

⁸⁷ Ibid., s. 11.

*Ty, coś ją potem, tknięty jej upadkiem,
Wspierał walczącą za najświętszą sprawę,
I chcąc świat cały mieć jej męstwa świadkiem,
Wśród samych nieszczęść pomnożył jej sławę;
Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego Króla zachowaj nam Panie!*

*Ty, coś na koniec nowymi ją cudy
Wskrzesał, i sławne z klęsk wzajemnych w boju
Połączył z sobą dwa braterskie ludy,
Pod jedno berło Anioła pokoju;
Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego Króla zachowaj nam Panie!*

*Wróc nowej Polsce świetność starożytną
I spraw, niech pod Nim szczęśliwą zostanie;
Niech sprzyjane dwa narody kwitną,
I błogosławią Jego panowanie;
Przed twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszego Króla zachowaj nam Panie!*

Nowa wersja tekstu hymnu z wprowadzonymi zmianami po 1817 roku, została przedstawiona między innym w pierwszym numerze „Barda Nadwiślańskiego nad Brzegami Duransy i Rodanu” z lipca 1832 roku, redagowanego przez emigranta Antoniego Alfonsa Starzyńskiego. Utwór zamieszczono na czołowym miejscu, opatrując go tytułem *Do Boga*⁸⁸.

*Boże! Coś Polskę przez tak liczne wieki,
Okrytą blaskiem potęgi i chwały,
Nagle z pod swojej usunął opieki; i wzniosł te ludy co jej służyć miały.
Przed Twe ołtarze zanosim błaganie,
Naszą Ojczyznę racz nam wrócić Panie.*

*Ty! Coś ją potem tknięty jej upadkiem
Wspierał walczącą, za najświętszą sprawę;
I chcąc świat cały, mieć jej męstwa świadkiem,
Wśród samych nieszczęść pomnożył jej sławę;
Przed Twe ołtarze (...).*

*Niedawno wolność zabrał z Polskiej ziemi
A też krwi naszej popłynęły rzeki,
Jakże to musi być okropnie ziemi*

⁸⁸ Ibid., s. 17 oraz ilustr. 12–13.

*Którym Ojczyznę odbierasz na wieki!
Przed Twe ółtarze (...).*

*Jedno Twe słowo, Wielki gromów Panie,
W chwili nas z prochów wskrzesić będzie zdolne;
A gdy zasłużym na twe ukaranie,
Obróć nas w prochy – ale w prochy wolne!...
Przed Twe ółtarze (...).*

B. Melodia

1. Bo - że, coś Pol - skę przez tak lic - ne wie - ki,
O - kry - tę blas - kiem po - tę - gi i chw - ty.
Na - gle z pod swo - jej u - su - nęł o - pie - ki,
i pod - dał lu - dom co jej sku - zyc mia - ty.
Przed Twe ół - ta - rze za - no - sım bla - ga - nie,
Na - szą Oj - czyz - nę racz nam wró - cić Pa - nie.

Najwcześniejsza publikacja melodii, Kraków 1818

Najwcześniejsza publikacja pieśni z nutami pochodzi z 1818 roku w Krakowie, a kompozytorem opracowania na 4 głosy był ceniony twórca pieśni solowych Jan Nepomucen Kaszewski⁸⁹. Pełny tytuł edycji: *Pieśń narodowa za pomyślność Króla. Wiersz Alojzego Felińskiego, muzyka K.[!]Kaszewskiego, ułożona na cztery głosy z towarzyszeniem organu przez W. Gorączkiewicza w Krakowie.*

⁸⁹ Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Kaszewski Jan Nepomucen*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, (red. Elżbieta Dziębowska), t. 5, Kraków 1997, s. 47.

Powyższa wersja melodyczna nie cieszyła się zbyt długą żywotnością, wkrótce hymniczną pieśń śpiewano na nową melodię, znaną dzisiaj, która jednak budziła liczne emocje badaczy. Wcześniejsze interesujące badania muzykologiczne wskazywały, że melodia ta ma źródło świeckie i została w pierwszych czterech taktach zapożyczona z arii „Qu'on soit jalouse” opery komicznej *Le secret*, Jean Pierre Solie’go (1755–1812). Podobne motywy melodyczne występują także w drugiej części niemieckiej pieśni żołnierskiej „Wer will die Heimath”⁹⁰. Jak już wspomniano, tego typu zapożyczenia melodyczne w XIX w. były zjawiskiem dość powszechnym.

Na podstawie najnowszych badań uważa się, że nowa i aktualna wersja melodyczna pieśni „Boże coś Polskę” to adaptacja melodii pieśni maryjnej „Bądź pozdrowiona Panienko Maryja”, która została zaczerpnięta ze zbioru *Hejnały krakowskie*. Pojawiła się ona najwcześniej w zbiorze *Pieśni i piosneczki narodowe. Z fortepianem*, w drukarni K. Reyzera w Poznaniu w 1828 roku, a później została opublikowana w *Dodatku do Śpiewnika Mioduszezewskiego* z 1854 roku. Znamy tę melodię również z niezwykle popularnej pieśni maryjnej „Serdeczna Matko”⁹¹.

W okresie walki powstańczej większą popularnością cieszył się hymn „Jeszcze Polska”, niemniej hymn *Do Boga* był śpiewany chętnie w latach popowstaniowych, m.in. w kościołach wielkopolskich, a w 1843 roku uzyskał aprobatę kościelną, wydany w 5-cio strofowej wersji, w *Księżce do nabożeństwa* Dunina, w oficynie Walentego Stefańskiego w Poznaniu w 1850 roku. W latach 60-tych XIX wieku rząd rosyjski zakazał śpiewania hymnu „Boże, coś Polskę”, a melodię nakazano przywrócić, jako właściwą dla serdecznej pieśni maryjnej⁹², później utwór towarzyszył powstańcom i stąd nazwano go *Marsylianką 1863 roku*. Pojawia się także w wydanym w Brukseli w roku 1862 zbiorze *Pieśni narodowe dziś powszechnie po kościołach polskich śpiewane*, niemniej jako oficjalną datę nadania utworowi statusu „pieśni kościelnej o charakterze patriotycznym” wskazuje się dopiero rok 1926⁹³. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku po raz kolejny utwór konkurował z *Mazurkiem Dąbrowskiego* o uznanie za hymn państwowy.

Szczególną wymowę mają wspomnienia żołnierskie z lat II wojny światowej, podkreślające znaczenie tej wolnościowej pieśni, tak bardzo podtrzymującej na duchu. Nadzieja prowadziła naród polski ku wolności i ku zmartwychwstaniu ojczyzny po uciążliwej niewoli. Ta gwiazda nadziei była prawdziwą otuchą dla wielu rodaków rozsianych po całym świecie i była wystarczającym motywem, by

⁹⁰ Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże, coś Polskę*, op. cit., s. 14.

⁹¹ Szczegółowo i wyczerpująco te kwestie omawia Bogumiła MIKA, „Boże, coś Polskę” w *funkcji cytatu w polskiej muzyce artystycznej XX wieku*, w: Krystyna Turek, Bogumiła Mika (red.), *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, t. 2, Katowice 2009, s. 114–122.

⁹² Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże, coś Polskę*, op. cit., s. 14.

⁹³ J. STRĘCIWILK, *Boże, coś Polskę*, w: EK, t. 2, Lublin 1976, kol. 864–865.

wyspiewywać zmieniony tekst hymnicznej pieśni „Boże coś Polskę”: „Przed Twe ołtarze zanosim błaganie, ojczyznę wolną racz nam wrócić Panie”⁹⁴.

Warto zwrócić uwagę na tę charakterystyczną wariabilność tekstu w refrenie omawianej hymnicznej pieśni. Zmieniano go w różnych okresach, wprowadzając nowy tekst, poza już wspomnianym: „Naszą Ojczyznę zachowaj nam Panie”, czy „Ojczyznę, wolność racz nam wrócić, Panie”⁹⁵. Z takim zakończeniem śpiewano też omawiany hymn w latach 80-tych XX wieku, zwłaszcza w okresie stanu wojennego i w czasie ruchu solidarnościowego, kiedy to odgrywał on znaczącą rolę patriotyczną. W obecnie śpiewanej wersji zakończenie refrenu brzmi: „Ojczyznę wolną pobłogosław, Panie”⁹⁶.

Na uwagę zasługuje fakt zamieszczania hymnu w licznych zbiorach pieśni, w tym także pozakatolickich. Przykładowo występuje on w *Śpiewniku baptystów*, a w wersji tam podanej pierwsza strofa jest identyczna, jak w zbiorach katolickich, natomiast druga brzmi już zupełnie inaczej:

*Wróć nowej Polsce świetność starożytną, użyźnij pola, spustoszone lany.
Niech szczęście, pokój na nowo zakwitną, przestań nas karać, Boże zagniewany.
Przed Twe ołtarze zanosim błaganie: Ojczyznę, wolność zachowaj nam,
Panie!*⁹⁷

Pieśń „Boże, coś Polskę” doczekała się także licznych przekładów, tłumaczono ją na język angielski, francuski, niemiecki, białoruski, węgierski, słowacki i in.⁹⁸

3. Rota – *Nie rzucim ziemi*

Kolejnym utworem, który można zaliczyć do pieśni kościelnych o szczególnym wydźwięku patriotycznym i wolnościowym, jest słynna *Rota* – hymn, przysięga wierności ojczyźnie, tekst autorstwa Marii Konopnickiej (1842–1910), napisany w 1908 roku. Wzbudził on od razu zainteresowanie licznych kompozytorów, którzy próbowali ułożyć do niego melodię: S. Niewiadomski, P. Maszyński, W. Rzepka i inni⁹⁹. Największą popularność oraz decydujące znaczenie patriotyczne i wol-

⁹⁴ Por. T. REGINEK, *Ku wolności*, Detroit/Michigan 1950, s. 3.

⁹⁵ Zob. Inne formy zakończenia refrenu, J. STRĘCIWILK, *Boże, coś Polskę*, op. cit., s. 14.

⁹⁶ Zob. *Śpiewnik liturgiczny*, (red. Karol Mrowiec i in.), Lublin 1991, s. 424–425; *Śpiewnik kościelny*, (oprac. Antoni Reginek), Katowice 2002, s. 576; *Droga do nieba. Katolicki modlitewnik: śpiewnik*, (wydanie 56), Opole 2006, s. 662–663.

⁹⁷ *Śpiewnik Głos wiary*, oprac. Gabriel Popko, Warszawa 1979, wyd. „Słowo Prawdy”, pieśń nr 285.

⁹⁸ Zob. *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego*, w: Julian Krzyżanowski, Czesław Hernas (red.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa 1984, s. 369.

⁹⁹ Wiadomo o istnieniu siedmiu różnych melodii. Zob. Dionizja WAWRZYKOWSKA-WIERCIOCHOWA, *Siedem melodii skomponowanych do tekstu „Roty” Marii Konopnickiej*, w: „Muzyka” 3 (1984), s. 63–89.

nościowe utwór zdobył dzięki umuzyczeniu przez Feliksa Nowowiejskiego, a następnie wykonaniu w ramach uroczystości rocznicowych pięćsetlecia bitwy pod Grunwaldem i odsłonięcia pomnika króla Władysława Jagiełły w Krakowie, w 1910 roku. Kompozytor zmienił tytuł utworu na: *Ojczyźnie! Hasło, uroczysta pieśń na obchód grunwaldzki*. Odtąd pieśń *Roty* stała się również potężnym protestem przeciwko wywłaszczaniu Polaków z ziemi i ich wynaradawianiu. Takie próby były podejmowane szczególnie w zaborze pruskim, stąd niezwykła popularność wolnościowego utworu w Wielkopolsce czy na Górnym Śląsku, gdzie miała ona własne wersje tekstowe¹⁰⁰. Po raz pierwszy pieśń zabrzmiała, kame-ralnie, 23 stycznia 1910 roku w krakowskim „Sokole” na uroczystym wieczorze muzycznym z okazji 47. Rocznicy powstania styczniowego¹⁰¹.

A. Tekst

*Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrześć mowy!
Polski my naród, polski lud,
Królewski szczep piastowy,
Nie damy, by nas zniemczył wróg (...)
– Tak nam dopomóż Bóg!*¹⁰²

Wkrótce pojawiły się liczne parafrazy oryginalnego tekstu. Nawet jeszcze za zgodą kompozytora pod melodię pierwotnej pieśni podłożono słowa hymnu Stowarzyszenia Młodzieży Polskiej i powstał utwór *Hej do Apelu. Hasło Młodzieży* (Poznań 1924)¹⁰³. Na szczególną uwagę zasługuje wersja tekstowa o zdecydowanie bardziej religijnym charakterze, zamieszczona w *Śpiewniku Siedleckiego* z 1987 roku, a także później przedrukowywana w innych zbiorach pieśniowych¹⁰⁴.

*Nie rzucim, Chryste, świątyń Twych,
Nie damy pogrześć wiary.
Próżne zakusy duchów złych*

¹⁰⁰ Zob. *Roty górnośląskie*, w: Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Katowice 2001, s. 232–233.

¹⁰¹ *Rota*, w: Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa*, op. cit., s. 231.

¹⁰² Podaję za: Janusz WAŁEK, *Dzieje Polski*, op. cit., s. 243. Zostaje tu przytoczona tylko pierwsza strofa, gdyż w pierwotnej wersji dalszy tekst miał mocny wydźwięk walki z germanizacją i może budzić kontrowersje. Wspomina o nich m.in. Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa*, op. cit., s. 232. W to miejsce przedstawiono tekst o wydźwięku bardziej kościelnym.

¹⁰³ I. DULISZ, *Twórczość religijna Feliksa Nowowiejskiego – cechy stylistyczno-warsztatowe i recepcja*, Katowice 2008, s. 320, [mps pracy doktorskiej w Bibliotece Akademii Muzycznej w Katowicach].

¹⁰⁴ Zob. Jan SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny*, (red. Karol Mrowiec i in.), Kraków 1987, s. 584; *Śpiewnik kościelny*, (oprac. Antoni Reginek), op. cit., s. 578.

*I próżne ich zamiary,
 Bronić będziemy Twoich dróg.
 Tak nam dopomóż Bóg.
 Tak nam dopomóż Bóg.
 Ze wszystkich świątyń, chat i pól
 Popłynie hymn wspaniały;
 Niech żyje Jezus Chrystus Król!
 W koronie wiecznej chwały.
 Niech żyje Maria! Zagrzmi róg.
 Tak nam dopomóż Bóg.
 Tak nam dopomóż Bóg.
 I taki triumf, taki cud
 Powieje z Jasnej Góry
 I z taką wiarą ruszy lud,
 Synowie Polski, córzy,
 Że jak mgławica pierzchnie wróg.
 Tak nam dopomóż Bóg.
 Tak nam dopomóż Bóg.*

B. Melodia funkcjonująca w przekazach pieśni kościelnych¹⁰⁵

Pierwotna wersja melodyczna *Roty* na 4-głosowy chór męski wykazuje pewne różnice do wersji późniejszych wprowadzonych przez samego kompozytora. Charakteryzuje się rytmem punktowanym, początkowo śpiewano ją z przedtaktem, powtarzając pierwszy dźwięk. Niektórzy badacze pieśni dopatrują się zapożyczeń melodycznych z muzyki ludowej, a Stanisław Niewiadomski wskazywał na podobieństwo melodii *Roty* z pieśnią lirnika w sztuce teatralnej *Kościuszkę pod Racławicami* J. W. Ancezyca¹⁰⁶.

Rota cieszyła się wielką popularnością w okresie poprzedzającym odzyskanie niepodległości 1918 roku, ale także później, zwłaszcza w obliczu nawałnic wojennych miała ta pieśń w świadomości pokoleń społeczeństwa polskiego wyjątkowe znaczenie jednoczące. Przedrukowywano ją również na obczyźnie, na przykład w „Gazecie Polskiej” w Chicago¹⁰⁷, czy w *Śpiewniku dla żołnierza polskiego Armii Polskiej na Wschodzie*, wydanym w Palestynie w 1944 roku¹⁰⁸. Wiele spotkań

¹⁰⁵ Por. *Exsultate Deo. Śpiewnik mszalny*, wyd. 7, Carlsberg–Lublin 1994, s. 574; *Śpiewnik kościelny*, (oprac. Antoni Reginek), op. cit., s. 578.

¹⁰⁶ I. DULISZ, *Twórczość religijna*, op. cit., s. 319. Autorka przytacza fragmenty oryginalnej wersji *Roty*.

¹⁰⁷ J. LEO, *Rota*, w: Julian Krzyżanowski, Czesław Hernas (red.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 2., Warszawa 1984, s. 310.

¹⁰⁸ Tytuł śpiewnika: *W Marszu. Zbiór pieśni żołnierskich*. Podają za: I. DULISZ, *Twórczość religijna*, op. cit., s. 428.

1. Nie rzu - cim, Chrys - te, świą - tyń Twych,
 Nie da - my po - grześć wia - ry.
 Próż - ne za - ku - sy du - chów złych
 i próż - ne ich za - mia - ry.
 Bro - nić bę - dzie - my Two - ich dróg.
 Tak nam do - po - móż Bóg.
 Tak nam do - po - móż Bóg.

Najwcześniejsza publikacja melodii, Kraków 1818

wspólnot opozycyjnych w okresie stanu wojennego kończyło się zwykle uroczystym odśpiewaniem *Roty*. Obecnie wykonuje się ją głównie podczas religijno-patriotycznych manifestacji, czy okolicznościowych koncertów¹⁰⁹.

Zakończenie

Zaprezentowane w niniejszym artykule śpiewy kościelne o wydźwięku patriotycznym i wolnościowym wpisują się w znaczącym stopniu w dzieje polskiej kultury religijnej. Na podstawie dotychczasowych badań można stwierdzić, iż oświeceniowy program patriotyczno-obywatelski, zapoczątkowany w XVIII wieku, nie był realizowany w sposób aż tak bardzo konsekwentny. Natomiast

¹⁰⁹ W ramach III Ogólnopolskiego Zlotu Chórów i Orkiestr, który odbył się 23 maja 2009 roku w Licheniu i był dedykowany Słudze Bożemu Janowi Pawłowi II, zabrzmiał uroczysty śpiew *Roty*, wykonany przez 2000 śpiewaków i muzyków.

w świadomości narodowej, do czynników, które zyskały trwałość i pobudzały wciąż do nowych refleksji, należały niewątpliwie Konstytucja 3 Maja i działalność Komisji Edukacji Narodowej, zaznaczająca się głównie na polu oświaty. Nieoceniona w swoim oddziaływaniu była też misja Kościoła. Te różne czynniki inspirowały twórców, aby poprzez wartościowe utwory pieśniowe wpływać na orientację społeczeństwa, zwłaszcza w obliczu dramatycznych doświadczeń dziejowych. Niektóre z tych pieśni zasługują na szczególne podkreślenie przez swoją niesłabnącą żywotność i bardzo patriotyczny, wolnościowy wydźwięk. Do takich utworów o nieprzerwanej tradycji z całą pewnością należą: hymniczna *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* F. Karpińskiego, w tym zwłaszcza jej ostatnia strofa „Podnieś rękę Boże Dziecię”, majestatyczny hymn „Boże, coś Polskę”, czy śpiew *Roty*. Wszystkie te pieśni zachowują charakter religijno-patriotyczny, odgrywają rolę uroczystych hymnów, co jednoznacznie zostaje podkreślone przez sposób ich wykonywania – obowiązkowo w postawie stojącej. Spośród innych utworów omawianych w niniejszym artykule *Pieśń o świętych patronach Polski* jest wykonywana w szczególnych okolicznościach, na przykład podczas procesji z relikwiami polskich świętych i błogosławionych, czy w ramach liturgii, przy czym znaczna wariabilność tekstu i melodii stanowi potwierdzenie oddziaływania lokalnych tradycji. Mniejsze znaczenie ma inna pieśń nabożna Karpińskiego związana z Konstytucją 3 Maja, jest ona właściwie wykonywana jedynie w ramach uroczystości rocznicowych, nie znalazła też szerszej recepcji w źródłowych przekazach. Myśl wolnościowa pojawia się także w niektórych nowych kompozycjach, charakteryzujących się ograniczonym zasięgiem oddziaływania. Niekiedy jest ona zawoalowana między wersami, ukryta za niepozornie brzmiącymi prośbami o „oddalenie wojen” lub „uwolnienie od wszelakiego ucisku”, ale zawsze pozostaje świadectwem głębokiej wiary w pomoc Bożą i nadziei w odmanę trudnego losu.



The Singing of Freedom! Selected Polish Hymns: 1792-1989

*The flame shall crack the pictured history,
Treasures by sword thieves shall ravage,
The song shall escape whole.*

Adam Mickiewicz

The history of Poland within the last three centuries has been filled with difficult experiences, in which many a time the dramatic fate of the nation was coupled with the personal fate of people, and their religious faith and trust placed in Providence was put to a special test. This referred both to individual experience as well as all national defeats. Various historical upheavals – wars, invasions, uprisings – also caused immense losses within the values of Polish culture, however, it was more difficult to destroy the song; “frozen in memory it resisted more effectively and from generation to generation passed orally, circulating in handwritten copies”¹, what is more, the song became an efficient weapon in the battle for independence.

A particularly difficult ordeal in the history of the Polish nation came in the second half of the eighteenth century, the painful experience of three partitions (1772, 1793, 1795), executed by powerful neighbours, which simultaneously caused the disappearance of the Polish State from the map of Europe for 123 years. During no other historical period was the issue of Poland’s place within the European community shown so dramatically, as in those years, when in the words of J.U. Niemcewicz, “Polish minds became clouded”².

In light of these extremely hard struggles and experiences, Polish society was supported by various institutions and religious communities, particularly by the Roman Catholic Church. That is why the characteristic aim of the politics of the invaders was the weakening, and even the extermination of ties that connected the newly serfed with church structures and incorporating them into their own or-

¹ Janusz WAŁEK, *Dzieje Polski w malarstwie i poezji*, Warszawa 1987, p. 9.

² Bogdan SUCHODOLSKI, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa 1986, p. 136.

ganizational systems. Indeed, the partition treaties guaranteed the Catholic population a certain freedom to profess their faith, they also advocated the principles of the Enlightenment's religious tolerance, however, the scope of these laws and whether or not they were respected varied and very often depended on the political situation. During this time the church often inspired and co-authored a cultural re-birth and reforms in the spirit of the European Enlightenment. This was executed not so much by the institution of the Church itself, but rather by eminent ecclesiastic and secular members. Maybe thanks to this, the Polish Enlightenment did not have such a radical anti-Church, anti-Christian character and course, as it was for example in France, and the executed reforms were rather devoid of the features of political and social radicalism. The relationship between the Church/religion and the enlightened reformers was by and large conditioned by their subordination to the main matter, which was the reparation and salvation of the threatened existence of the republic³.

An important significance in the pedagogical and educational field was played by the newly originated Commission of National Education⁴. Within its activities it was possible to notice a distinct emphasis on awakening patriotic and liberal-national feelings. The religiously instilled hopes for liberation were also becoming more and more widespread. It was realized that the salvation of the homeland was taking on a universal dimension, thus becoming a matter between mankind and God, the people having been given the chance of settlement solely in the categories of faith and hope⁵.

In the Polish Catholic Enlightenment, or broader Christian Enlightenment, there were also numerous attempts undertaken to change life within the church, especially in the field of worship, or the forms of priestly influence. In the religious culture of this period the general emphasis was on the bad state of the repertoire of church songs as well as the urgent need for worthy compositions within the collection of prayers and songs. At that time it was written that "printing-firms would be doing a great favour if they would cease reissuing increasingly worse editions of *Caravacas*, *memoirs*, *altar-pieces*, *canticles*, etc. This action was superstitiously viewed as unworthy of the invention devoted to learning and should have given way long ago in favour of the more permanent and glorious"⁶. In the face of such cultural threats there undoubtedly were also heard reforma-

³ L. BIENKOWSKI, *Oświecenie i katastrofa rozbiorów (druga połowa XVIII wieku)*, in: J. Kłoczowski (ed.), *Chrześcijaństwo w Polsce, Zarys przemian 966-1945*, Lublin 1980, p. 173 ff.

⁴ In Europe this was the first central secular educational authority, which operated from 1773 to 1794, it was held accountable only by the Sejm, to a greater extent it reformed the educational system, while retaining religious inspiration in child rearing. See: P. JANEK, *Komisja Edukacji Narodowej (KEN)*, in: EK, vol. 9. Lublin 2002, kol. 449-455.

⁵ Bogdan SUCHODOLSKI, *Dzieje kultury*, op. cit., p. 144.

⁶ *Recenzja „Pieśni nabożnych”* Wilno 1819, „Tygodnik Wileński” 1820, vol. 9, p. 122.

tioned voices, which tried to heal the situation at hand. The point was for the religious song to actually fashion the tastes and attitudes of the people, their ethical and national consciousness and faith.

1. *Religious Hymns* of Franciszek Karpiński

One of the reformers of Polish church songs during this time turned out to be the leading sentimental poet of his day, Franciszek Karpiński (1741–1825), an author very sensitive to structural-aesthetical matters. He was clearly personally moved, along with the previously mentioned group, though small at that time, scrupulousness regarding the form of the sacral song. He was annoyed by the prevailing amateurism, since generally, both in the churches, as in the houses, songs could be heard that were “poorly composed.” He was prone to a critical disposition especially to the then prevalent songs, supposedly religious, but at the same time highly lay, which were influenced largely by a peasant/folk current. The poet also hurried to assist the little effective hitherto activities of the Commission of National Education, wanting through his songs to support the moral-civic-citizen education of the people and the education of the rising generation. Undoubtedly, editing the new collection of songs was dictated by a particular concern regarding the appropriate form of religious culture, and the increased religiousness of society.

The new collection, bearing the significant title: *Religious Hymns*, proved to be the most important in Karpiński’s religious output. Published for the first time in 1792 by the printing house of J. K. Mści: XX. Basilician in Supraśl, one of the most resilient operating provincial printing-firms on Polish lands, it was later a collection that was republished many times⁷. It should be stressed that this valuable edition became the first author’s cantionale, in other words a specially composed, by one author, set of one’s own poetic texts with the appropriation to be sung at church or at home.

The author was prepared for such compositions, working previously, on the advice of the anxious about the education of young people of the Piarastic order, on a new translation of *David’s Psalter*, which was published in Warsaw in 1786. Both the translating of the psalms, as well as new song compositions, could have come into being from inspiration of the Enlightenment’s Piarists. It was within the framework of this order’s activities, as well as the order of missionaries⁸,

⁷ In sum, up until the present time, 45 editions have been issued, either in complete collections, or in a collection of works. See: Anaton REGINEK, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej. *Studium teologiczno-muzykologiczne*. Katowice 2005, p. 60.

⁸ Cf. Karol MROWIEC, *Liturgia i muzyka u Księży Misjonarzy w Polsce (1651-1939)*, „Nasza Przyszłość” 1961, R. XIII, p. 232.

where initiatives regarding the revival of church songs were undertaken. It can not be excluded, that the commission of a useful song-book was submitted by the then representatives of the episcopate. An indirect inspiration could have also been the previously mentioned program of the people's education fashioned and realized by the Commission of National Education, with which Karpiński sustained intense ties⁹.

The circle of recipients of the new song-book, suggested by the author himself, became very significant. It results from the contents of the dedication attached to the copy of a collection presented on the occasion of King Stanisław August's name-day: "Your Majesty! I lay down at the foot of the throne my work. These are *Religious Hymns* (if superior authority should warrant it) to be sung in churches for the populace (...) but no greater reward above that I need than that I wanted to do my country a service (...)". In response, the monarch expressed hope that the work would "in time become a prevailing voice that will teach the nation its obligations in the way of God, other people, pure customs and love for one's country"¹⁰. From both of these statements it is clear that the addressee of the collection was to be the whole nation, referred to here as "the populace" – meaning the whole of society, and even the whole nation. Before long, the hymns found their way "before the altars of temples, under copper roofs of palaces, into mansions and onto farms – to the people in the cities and to the thatched cottage. The whole nation began to sing them"¹¹. These compositions could have actually moved the emotions of all classes of society at that time.

The first edition of the cantionale from 1792 contains 29 hymns as well as 20 psalms incorporated from the earlier *Psalter*. The author managed to realize the main idea of the cantionale, outlining within the collection distinct prayer groups, thematically connected with the liturgical year, the calendar year, time of day, and with the various stages of a human's life, as well as the current of religious-ethical and patriotic hymns.

The most well-known hymns and psalms from this collection, sung willingly until the present day, are: the Hymn *Morning* – "When the Morning Dawns", *About the Lord's Birth* – "God is Born", *About the Resurrection of our Lord* – "Does not know Death", *Upon the Chorpus Christi Procession* – "Make Room for Him", the hymn *Evening* – "All our Daily Matters", Ps. 50. *Penitential* – *Be Merciful on Me* and others.

In the analysis of Karpiński's poetic texts attention is brought to the melodiousness of his works. They realize the model of melic poetry – intended for sing-

⁹ Roman SOBOL, *Ze studiów nad Karpińskim*, Wrocław 1967, pp. 246, 266.

¹⁰ *Korespondencja Franciszka Karpińskiego z lat 1763-1825*, collected and prepared for publication by Tadeusz Mikulski, commentary prepared by Roman Sobol, Wrocław 1958, pp. 50-51.

¹¹ See: Roman SOBOL, *Pieśń o Narodzeniu Pańskim przez Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1957 (reprint), p. 3 n1b (commentary).

ing, which the poet himself additionally places emphasis on, adding to some works the musical instruction *nota*¹², in this manner referring to a concrete melody and unequivocally showing the hymnal form of a given verse. It can be assumed that one of Karpiński's creative intentions was to introduce a new work via the mediation of a known one, a circulating melody, in a bid to familiarize the listener with it quicker. This practice was at that time quite common and is mentioned by another author of new religious hymns from the beginning of the XIX cent. Józef Dyonizy Minasowicz¹³.

The elements of melodiousness find expression both in the scope of the composition of the text, constructed according to the principles of hymns, and also in its rhythmical structure. The compositional cohesion of the hymn is attained through parallelisms, repetitions, and refrains, serving simultaneously to protrude the emotional contents, as a type dominant in the work. The author most certainly was searching for models for this type of intervention in techniques and properties within people's hymns, but also in the traditional religious hymn.

It is a fact, that Karpiński arranged his poetical texts to suit the melodies thus confirming the poet's musical abilities and predilections. According to the recollections of Niemcewicz, Karpiński played the fiddle, as well as being able to play the guitar. Undoubtedly, the author was a song enthusiast and infatuated with hymns. He confirmed this with a personal confession: "within my hymn is where frankly my heart speaks the most"¹⁴.

As has been mentioned, for Karpiński an additional incentive to undertake the work of reviving the religious hymn was the current reform of national education and the educational system, but also **the dramatic situation of the Polish nation** (emphasis by A.R.), which was attempting to uphold its identity and trying to find consolidation of its hope in religious values, prayer and church hymns.

Within the resources of the *Religious Hymns* collection one can separate at least a few songs that are of a patriotic and politically liberational independent character. These are as follows:

- *About God's Benediction/Blessing Over the Country* – "Lord! When faith";
- *In Memory of May 3rd 1791* – "Lord! Your People";
- *About the Lord's Birth* (in particular the 5th stanza) – "Raise Your Hand";
- *About subjection/dependence, vocation and reign/the government* – "Glory to God";

¹² In the eighteenth century there was a strong indecision in the use of the slanting ò, the proper form of the use of „o” or „ó” (u) was just developing, hence *nota* or *nuta*. Cf. Irena BAJEROWA, *Kształtowanie się systemu polskiego języka literackiego w XVIII wieku*, Wrocław 1964, p. 59.

¹³ In the collection *Pienia nabożne*, ed. in Warsaw in 1825; cf. Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” *Franciszka Karpińskiego*, op. cit., p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 22-23.

- *During War* - “When we are in the Lord’s”;
- *To the Sainly Poles the patrons of Poland* – “Holy Celestial”;
- *About good advice to the states of the Nation* – “You! Who is one”;

as well as the psalms:

- *Ps. 138. About the God who sees all/everything* – “What am I worth”;
- *Ps. 125. On this day* – “When the Lord”;
- *Ps. 19. For the king going to war* – “May He listen”;
- *Ps. 122. In the adversities of the country* – “Oh , you who live”.

From the above set it is worth taking a closer look especially at those works which contain a particularly strong premise to political independence or which also took on that meaning through a lively reception in the communities which they were aimed at.

1.1. The hymn *In Memory of May 3rd 1791* - “Lord! Your People”

As has been mentioned, the edifice of Poland’s freedom at the end of the XVIII Century declined towards a downfall. From the first annexed territories of partitioned Poland in the year 1772 a spectre of complete defeat was outlined, however, wise and brave men, concerned about the future of the nation assembled in 1788 in what was called the Four-Year Sejm/Diet, whose exceptional fruit was the Constitution of May 3rd – a government statute passed by The Great Sejm/Diet in 1791, regulating elementary constitutional and social matters, among others, guaranteeing during this difficult time political and personal freedom¹⁵. The law was worthy of “the sacred happiness, the enormous enthusiasm, with which it was received, that great toil and effort, with which it had been prepared and executed”¹⁶. The Constitution began meaningfully “in the Name of God in the Holy Trinity of the One” and proclaimed outer independence and inner freedom, the freedom of every possible ceremonies and religions, complete freedom for all the nation’s people¹⁷. It was believed that, if this brilliant Constitution did not achieve the appropriate effect, then “it was not due to a lack of wisdom, and the Republic succumbed only to brute force and an ignominious breach of faith on the part of its enemies”¹⁸.

Franciszek Karpiński belonged to a circle of great advocates of the Constitution of May 3rd, and the event itself was honoured by the poet with an especially separate elaborate hymn *On the day of May 3rd 1791 the happy accession of the national constitution*. This hymn begins with the words: “Let’s throw a flower

¹⁵ D. DUDEK, *Konstytucja. III. Konstytucje Polskie*, in: EK, vol. 9, Lublin 2002, kol. 727.

¹⁶ F. ŻUROWSKA, *Święto narodowe, z wykładem X. Nik. Cieszyńskiego*, Poznań 1925, p. 15.

¹⁷ N. CIESZYŃSKI, *Powstanie i znaczenie Konstytucji 3 Maja*, in: F. ŻUROWSKA, *Święto narodowe*, op.cit., p. 15.

¹⁸ From the statement given by the English statesman , John Russel (1878), *Ibid.*, p. 18.

along the way” and was sung to the tune of *The Venetian Woman* – “Look, wealthy people of the world” (melody from *Occiarza’s Wheel-barrow*)¹⁹.

In a bid to celebrate the first anniversary of the Constitution, the poet prepared a new work and put it into the series *Religious Hymns*, entitling it *In Memory of May 3rd 1791*, with the incipit “Lord! Your people have come”. The hymn was not denoted by the author with a melodic reference (“in the tune of”), it has a separate textual structure, hence certainly it was not sung in the mentioned secular melody. In time, suggestions appeared that it should be sung in the melody of a known morning hymn “When the Morning Dawns”²⁰. A very important testimony of the lively reception of this work can be found in Karpiński’s letter to his friend Marcin Poczubot dated May 20th 1792: “(...) I was delighted in Warsaw on bearing in a public procession a hymn of mine sung”²¹.

The response to the hymn “Lord! Your people have come” was, however, closely connected with a concrete anniversary and in later source editions the work appears sporadically. It was noted in a few collections, yet what is important for the discussed liberational current, was that it was a hymn sung abroad. It was published within *National Hymns*, Brussels 1862²² – where the work is entitled *A Hymn of Thanks for the Law*, next it appears in a collection of hymns by Horozkiewicz, Lwów 1889²³, as well as in the poetical edition of *The Polish Song-*

¹⁹ Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Historia muzyki polskiej*, vol. 4, *Klasycyzm 1750–1830*, Warszawa 1995, p. 198, 222. The melody was written by Oskar KOLBERG, *Krakowskie II*, Kraków 1873 (cf. Jan PROSNAK, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII w.*, cz. 1, Kraków 1955, pp. 240, 257-258). The „Warsaw Daily” from March 7th 1792, no. 19 („Gazeta Warszawska” 1792, no. 19, z. 7 III), stated that this hymn (ode) was sung during the ceremony of the inauguration of the Sejm in Grodno on February 15th, 1792, and that it was performed with the accompaniment of a splendid band (music) in the house of the steward Jundzill. Also compare Z. RASZEWSKI, *Na nutę Wenecjanki*, „Muzyka” 1986, no. 3, p. 115. The vitality of this hymn indicates the new melodic work of Tadeusz Kaczynski from 1986 with the assignment of a female duet. This composition was recorded by the Philharmonic soloists under the patronage of Romuald Traugutt with the accompaniment of the Representative Artistic Group of the Polish Army Orchestra under the direction of Bolesław Szul in 1991, and it was performed on Polish Radio on May 3rd, 2004.

²⁰ See: *Pieśń polska w okresie Sejmu Czteroletniego*, „Muzyka” 1966, no. 2, p. 115.

²¹ Julian PLATT, *Karpinszciana wileńskie*, in: Roman Kaleta (ed.), *Miscellanea z doby Oświecenia*, vol. 2, (Seria Archiwa Literackie, vol. 9), Wrocław – Warszawa – Kraków, p. 263 nn.

²² *Pieśni narodowe, dziś powszechnie po kościołach polskich śpiewane, dawne i nowe. Z nutami, wyd. nowe, znacznie pomnożone, Bruxella 1862. u Zygmunta Gerstmannia*. Hymn IV, w ramach pieśni przygodnych, p. 1049.

²³ *Echa minionych lat. (Wiersze, pieśni z muzyką, marsze wojska polskiego z końca 18go : początku 19go wieku)*, zebrał i wydał J. Horozkiewicz, Lwów 1889, z. 1. Słowa; z. 2. Nuty. Tekst pieśni: z. 1, s. 12; mel. z. 2, s. 5. W tym samym zbiorze (z. 1, s. 11) jest jeszcze, wspomniany już wiersz, *Na dzień 3 Maja 1791 szczęśliwie doszłej konstytucji krajowej. Nuta*, „Patrzcie bogacze świata”. From 1. Words; from 2. Notep. The text of the hymn: from 1., p. 12; the melody from 2, p. 5. In this same collection (from 1, p.11) there is still, the already mentioned poem *On the day of May 3rd 1791 the happy accession of the national constitution. The score* „Look you wealthy folk of the world”.

*Book*²⁴. In all of these editions the text is identical to the original, with one change in the form of the modernization of spelling: 4,3 We goeth – We go.

The discussed hymn does not generally appear in present day song-books, it seems, that political conditions, albeit the interference of censorship had an effect on this situation. Likewise in the second edition of *Religious Hymns*, which was issued in 1792 under the Targowice government²⁵, editorial endeavors by the publishers can be observed, aiming for the disruption of the genetic and ideological relationship of some of Karpiński's hymns with the activities of the Four Year Sejm, and especially with the May 3rd Constitution. Therefore, in the succeeding edition of the hymn *In Memory of May 3rd 1791* it was given a new, general title *To Deliver the Nation from Misfortune*.

The Hymn *In Memory of May 3rd 1791*²⁶.

A. The Text

*Lord! Your people have come,
To thank you in your hall;
That from past anarchy departed,
Through your mercy lifted.
A neighbor stood astounded:
"This be the Nation lost?"*

*It astonished the whole earth,
How our country glory reached?
For they don't know what happened,
That God himself did it all.
Lord! We saw it ourselves,
That you were amongst us.*

*He in our bad times,
Collected hearts on His bosom,
And inspired them with the spirit of harmony,
And gave stability unthrown.
All alone fulfilling the whole work,
Still from here He united glory for us.*

*Now His liberators,
Not long ago persecuted,*

²⁴ *Śpiewnik polski*, vol. 2. Lwów 1886, Księgarnia Polska L. K. Bartosiewiczowej, Hymn no. 111, p. 175.

²⁵ It is about the Targowicka Confederacy, meaning the lordly conspiracy, which caused the annulment of almost all the reforms from 1791, and which also introduced censorship.

²⁶ The historical spelling has been preserved in accordance with the original: [Franciszek KARPİŃSKI], *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792, p. 44.

Come, let's put wreaths,
 Covered in the Lord's garment of grace!
 The Nations made room:
 Where shall stand people of God.
 In turn all the country's states.
 We give you thanks Lord,
 That each of us saved,
 By the power of your mighty hand.
 And this day of the Lord's care;
 We shall celebrate forever.

B. The Melody

1. Bo - ze lu - dzie two - i przy - szli,
 dzie - ko - wac ci w two - jej sie - ni;
 ze z da - wnych nie - rzę - dów wy - szli,
 łas - ką two - ją po - dźwi - gnie - ni.
 Są - ślad sta - naj za - dzi - wio - ny:
 Ten - że to na - ród zgu - bla - ny.

The melodic version is taken from *National Hymns*, Brussels 1862²⁷.

Based upon hitherto existing research, one can ascertain that the above melodic version is the only documented cultivation of the love of music of *The Hymn In Memory of May 3rd 1791*²⁸. In the aforementioned Horoszkiewicz collection

²⁷ Hymn IV within casual songs – *Pieśń dziękczynna za Ustawę*, on p. 1049.

²⁸ Cf. Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego*, op.cit., p. 334.

from Lvov the hymn exists with an additional simple piano facture, which suggests that it could have also been performed as a solo composition with an accompaniment.

1.2. The Hymn *About the Lord's Birth* – “God is Born”

For over two hundred years during Christmas the sound of F. Karpiński's carol-hymn *About the Lord's Birth* could be heard in Polish churches and homes, deserving the label of a Christmas hymn. Its true phenomenon lies in its timeless poetic, theological and cultural qualities. The poet who absorbed theological knowledge during his studies in Lwów/Lvov, where he undoubtedly came into contact with a literary admiration of The Fathers of the Church and the theologians throughout time over The Mystery of Incarnation, hence the deep religious sense of the poetical expression and the means of artistic expression used within the carol. Based on the structure of the first stanza, one can separate three categories: divine, human, and paradoxical, which were realized through the assistance of seemingly contradictory poetical definitions and contrasting arrangements. In the first part, these oppositions go as if in the direction from heaven to earth, expressing the miracle of incarnation: *God – is born; power – trembles; Lord bereft of heavenly – splendor; lustrous flames – fade; fires – dissemble*; in the second part we have got the opposite direction, from earth towards heaven: *infinite unending – Wonder; scorned – yet clothed in radiant glory; mortal – though the King beyond the ages*.

The poet in describing the mystery of God and man, death and Resurrection, and introducing characteristic oppositions expresses a certain absurdity in the most noble meaning of the word. These are antitheses masterly composed and presenting an indubitable display of Karpiński's rhetorical competence²⁹. Such arranged oppositions are reconciled by the dogmatic formula about the joining of two natures, both divine and human within Christ, expressed in the form of the chorus: *Thus the Word became the flesh dwelling without end among us!* This is a literal quote from the Prologue of the Gospel according to Saint John (1,14a) translated by Father Wujek. In the first edition the poet provided these words with the following commentary: *In these last two poems the choir always answers*. This chorus resembles the antiphon of chorale singing or organ, corresponding to a sung prayer and simultaneously being the artistic axis of the structure of the poem. The repetition of the chorus and its rhymes influence the melodiousness of the whole work. In a carol that is so close to us, it, in a certain sense contains a sublime liturgy and a homely simplicity, the remoteness and closeness of God.

²⁹ Jerzy ZIOMEK, *Retoryka opisowa. Vademecum polonisty*, (edited by Janusz Sławiński), Wrocław 2000, p. 189.

Karpiński's carol splendidly seizes all these very odd events, which took place in Bethlehem, and maybe even touches more that is indiscernible – the consequences of the Incarnation of the Son of God into man, for whom the Lord's Birth enabled the attainment of salvation.

The Hymn *About the Lord's Birth*³⁰

A. The Text

*God is born and power trembles,
Lord bereft of heavenly splendor;
Lustrous flames fade, fires dissemble,
Infinite unending Wonder.
Scorned yet clothed in radiant glory;
Mortal though He is Lord Jesus!
Thus the Word became flesh,
Dwelling without end among us!*

*Why leave heaven for this bleak earth?
Heaven bright in all its glory,
To dwell humbly from day of birth,
To fulfill the prophet's story!
Lo, He suffered through our folly,
We ourselves were to blame!
Thus the Word became flesh,
Dwelling without end among us!*

*In a wretched stable born.
A manger as cradle was he given!
What's this? What was he surrounded by?
Cattle, Shepherds, and hay!
You poor soul! It happened to you,
Welcoming him before the rich!
Thus the Word became flesh,
Dwelling without end among us!*

*After, and Kings seen,
Push in amongst the simplefolk,
Carrying gifts to give the Lord,
Myrrh, Frankincense, and Gold.
Divinity mingled/blended it together,
With peasant sacrifice!*

³⁰ [Franciszek KARPÍŃSKI], *Pieśni nabożne*, op.cit., p. 4.

*Thus the Word became flesh,
Dwelling without end among us!*

*Raise your hand God's child,
Bless the good Nation,
In good advice, in good livelihood,
Support her power, through your power.
Our home, and whole wealth,
With your villages and cities!
Thus the Word became flesh,
Dwelling without end among us!*

The importance of the initial phrase *God is born on earth, power trembles* was gradually subjected to variables. In a part of Silesian tradition, i.e. in the *Catholic Cantionale* (P. Hlubka), published in Opole in 1840 as well as in the Cieszynian *Janusz's Cantionale* from the year 1857, the second part of the verse is: *power weakens*³¹. A dictionary of old Polish treats these phrases identically: to be terrified/tremble = disappear from sight, become frail, dry, weaken, have less energy, nevertheless, these types of different formulations can be evidence about a certain separateness of Christmas songs as well as determining a valuable detail for researchers of traditions and cultural circles. These initial attributes of the poet were received as tropes – slogans in a social communicative sense. The expression itself “God is born” is interpreted as a trope of the God of peace, who can be contrasted, i.e. the trope of the God of revenge, revolution³². In turn, the expression “power trembles”, means in other words – power, might scattering into dust, ashes. In this way these tropes – slogans from the hymn *About the Lord's Birth* became the source of inspiration to express ideas of independence, and also many a time, courageous opinions regarding social changes. We thus have an exceptional occurrence on our hands – the hymn in its original assumption typically liturgical, through certain textual phrases, functioning in the form of tropes, became the carrier of a totally new premise of a liberational character.

The incipit of the hymn was from the beginning a particularly ranging trope in the time of the loss of independence and as a hopeful slogan it inspired many authors. A significant example can be the hymn for Christmas published in the collection *Lute. A Polish Songbook*, Leipzig 1864³³ as well as in *The Polish Songbook*, Lvov 1886³⁴:

³¹ Cf. Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego, op.cit., p. 447.

³² Izabela JAROSIŃSKA, *Topos rewolucji (albo rezurekcji?) w literaturze polskiej*, in: Maria Janion (ed.), *Literatura wobec rewolucji*, Warszawa 1971, p. 514.

³³ Hymn on p. 66.

³⁴ Hymn no. 71, p. 119.

*God is born, power trembles,
The Hymn of sorrow nations raise,
The song of revenge the people crow,
The song of revenge and liberty.
Oh it's Mary in pain giving birth³⁵ –
God is born! God is born!
(The sounds of years passed)*

The patriotic and national-liberating tone of the above paraphrase of Karpiński's carol even became the foundation to sentence it by the Penal Chamber in Lubaw in Western Prussia with a decision dated March 24th 1908 and placing it on a list of banned hymns by the partitioning authorities³⁶.

A similar example of introducing introductory words from a hymn *About the Lord's Birth* into the new poetical text in the character of a trope – a slogan can be the work entitled *A Silesian Carol*, written by W. Rzepka³⁷:

*God is born, power trembles, killed thrones of three powers.
The Lord himself in heart breathed hope, giving Poland earlier graces.
The White Eagle tore off shackles, rose above the lands of the Piasts.
Awaken, awaken, Lechite tribe, capture freedom for the whole of Poland.*

A work from during the WWI and arranged by the poetess Stanisława Korczak – *A Carol for Christmas Eve 1915* has a significant character:

*God is born, power trembles
And God gives us hope,
That slavery will fall away from us,
That we will return to our fields.
And the Piast's cottages will rise
And again we will be, as before,
Grazing cows on the fallows
And on the fields sowing grain
And living again like in a family,
In our village in our commune³⁸.*

³⁵ W *Śpiewniku polskim* jest wariant: „w stajni rodzi”.

³⁶ See: *Nowy śpiewniczek* Miarki, Mikołów [after 1912], p. 615. The whole list of „Forbidden Hymns” pp. 614-630. See: Jadwiga KUCIANKA, *Pieśni zakazane na Górnym Śląsku w latach 1893-1912*, in: Jan Zaremba (ed.), *Prace historyczno-literackie Katedry Historii literatury polskiej*, Katowice 1965, no. 3, pp. 127-181; Rajmund HANKE, *Silesia cantat*, Katowice 1996, pp. 55-60.

³⁷ The Composition was printed in a leaflet, Warsaw (no publication date). Lit. Art. Główny, in archive of the BŚ, sygn. III 393868.

³⁸ According to: A. SIEWIŃSKI, *O kolędach i zwyczajach wokół Bożego Narodzenia*, w: „Zeszyty Tłumackie” 4 (16) 1999, p. 3.

Zygmunt Nowakowski – the editor of a collection of Polish carols published abroad during the turmoil of war, writes in the introduction about the mood amongst Poles during the occupation: “Power trembles, when God is born (...). Together with this God’s punishment is born. A severe punishment. That is why »power trembles!« Advent is in Poland, advent until its dismissal. But Christ is coming, His footsteps can be heard and everyone in the country and we here, in exile are only waiting, for »Thus the Word became the flesh, dwelling without end among us«³⁹.

It seems that the time of occupation was propitious for works inspired by the discussed incipit of Karpiński’s carol, full of hope in its poetical expression. For example, in the lands surrounding Kielce, in the partisans’ divisions, anonymous and only known by surname peasant poets wrote works dealing with independence, amongst which was also found a Christmas hymn from 1943 with the first line beginning: “God is born, power trembles, everything becomes muted into silence”⁴⁰. Another inspiration using this slogan is presented through Polish soldiers’ carols, especially of the National Army: *God is born, and we in the forest; God is born, and we on earth*⁴¹.

The text of the last stanza of the carol roused significant emotions from the beginning. The included patriotic accents, being extremely important during the period of the motherland’s whirling histories, became of yore the foundation to submit postulates, so as to even make *The Hymn About the Lord’s Birth* a national anthem. The thematic undertone of the last stanza also influenced the extreme popularity of the carol in especially difficult moments for the nation. It was added, for example, to a series of insurgent’s songs, which is confirmed by the fact of placing this carol among such patriotic works as *Dąbrowski’s Mazurka*, *The March of 1831*, *The March of prisoners led to Siberia* (in the manuscript of the collection entitled *Songs of 1831*, kept in Kiev).

This can also be used to explain the decision during the partitioning and the occupation’s interference by use of censorship, which commanded the substitution of the word *Motherland* with the word *Land*. If there is still somewhere that this formulation can be heard: *Bless the good land*, it is a result of being instilled with precisely this textual variant in many sources. Even in the songbooks of the twentieth century, after regaining independence, there appeared a changed text in 5,2: “Bless the good land”. Such is the case in for example W. Gieburowski’s *The*

³⁹ *Polish Christmas Carolp. Najpiękniejsze polskie kolendy*, (Ed. by Zygmunt NOWAKOWSKI), Glasgow, Scotland [1943], p. 2.

⁴⁰ W. POMIANOWSKA, *Ludowi poeci Kielecczyzny w czasie okupacji hitlerowskiej*, „Literatura Ludowa” 1963, no. 1, pp. 4-10; see: Barbara KRZYŻANIAK, *Kantyczki z rękopisów karmelitańskich (XVII–XVIII w.)*, Kraków 1977, p. 195.

⁴¹ Tadeusz SZEWEBA, *Lulajże Jezuniu na polskiej ziemi. Kolędy z lat 1939-1945*, Łódź–Tarnobrzeg 1997, pp. 17-18.

Church Songbook, Poznań 1920⁴²; in G. Szmyda's *The Church Songbook*, Lvov 1926⁴³, and even in the postwar collection of M. Wojtusiak's *The Singing Lord*, Cracow 1946⁴⁴.

How considerable were the interferences in the original reading of the text can be the testimony of the entry from the already quoted *Catholic Cationale* (*P. Hlubka*) from Opole, where a completely different version of the last stanza of the carol called in this collection *The Emblem's Hymn* appears⁴⁵.

*Raise your hand, child of God,
Bless us kindly,
In good advice, in good livelihood,
Most of all in matters of the soul;
So we can be given heaven,
For this we today request:
Thus the Word became the flesh
Dwelling without end among us.*

Such a version (beginning with the phrase *Raise your hand, child of God*) is present in some later collections of hymns from the Silesian part of Cieszyn⁴⁶.

Yet another worthy change of a fragment of the text from the last stanza, was published in Częstochowa in 1882 *The Collection of Religious Hymns*:

*Raise your hand, child of God
Bless us here on earth
In good advice, in good livelihood,
Always be with your faithful.*

Readily quoted are also the final words – clues of the hymn *About the Lord's Birth* – “Raise your hand...” for example in the conspiratorial anthology entitled *Four Carols For The Last Occupational Christmas*, Warsaw 1943⁴⁷:

⁴² A composition in the section *Pieśni na Boże Narodzenie* no. 26, pp. 36-37.

⁴³ *Śpiewnik kościelny z nutami i Modlitewnik do użytku młodzieży szkolnej*, oprac. kp. dr Gerard Szmyd, Lwów-Warszawa-Kraków 1926. A composition in the section *Kolędy*, no. 4, p. 23.

⁴⁴ Hymn no. 18, p. 14.

⁴⁵ *Pieśń godowa* no. VI, pp. 150-151.

⁴⁶ Eg. as mentioned in the popular *Kancjonał Janusza*.

⁴⁷ Reprinted in Jozef Szczypki's Polish Anthology of Religious Poetry: Józefa SZCZYPKI, *Suplikacje czasu wojny 1939-1945*, Warszawa 1986. The whole poem consists of 4 stanzas. Here the first and fourth stanzas are quoted, explicitly corresponding to the words of Karpinski, whereas the other two stanzas are, in terms of contents, more neutral. See: *Okruchy wspomnień z lat walki i martyrologii AK*, „Kwartalnik historyczno-wspomnieniowy Oddziału Kraków-Wschód światowego związku żołnierzy AK”, Kraków 2000, no. 36, p. 154.

*Raise your hand, child of God,
Bless this good land –
With star in hand does an angel fly
And silver powder spreads.
With a melodious call
Tells us news,
That Poland shall become the flesh,
And the desire – a great deed!*

A paraphrase of the fragment of the last stanza introduces in its carol series by the Franciscan composer Father Ansgar Malina: *A song for a mixed choir with the accompaniment of organs*⁴⁸:

*Raise your little hand, child of God
Bless this good land
In good advice, in good livelihood,
Support her strength with your strength. (sic!)
Lead her fate, bestow peace.
Show the nation your will.
Bless us.*

A significant fact is the placing of the carol “God is born” in a radical periodical, published in Bytom “The Upper-Silesian Newspaper” no. 69, dated February 3rd 1849. It was entitled *A Hymn For Christmas*, without stating the author⁴⁹, and introduced small changes in the text in relation to the original, yet simultaneously – which is of significant interest – expanding the work by an additional sixth stanza⁵⁰. It is as follows:

*Have mercy oh great Lord?
Save us from our adversities,
Why Your power and maybe that:
Leading the people out from slavery.
The tyrant while roaring with glory,*

⁴⁸ „Śpiewak Śląski”, *Dodatek do wydania panewnickiego*, 1994, 3, pp. 23-25. The composition was consolidated in the recording of *The Carols* of Father Ansgary Malina, as described by J. Muszynski. The CD was released in commemoration of the arrival of the Franciscans to Panewniki, in 2002.

⁴⁹ As a rule, in the „Newspaper” the surnames of authors were not disclosed due to the censorship. It is possible to guess at the authorship of Jozef Lompa, although next to the hymn’s text (p. 276) only press paragraphs appear: *Drukiem Karola Kirsch w Bytomiu, Redaktor odpowiedzialny Mierowski*. Józef Lompa was the author of ¼ of the texts in the „Newspaper”, together with numerous poems. Robert ŚMIELA, *Dziennik Górnośląski*, Katowice 1957, pp. 184, 187.

⁵⁰ Franciszek Marek recalls the patriotic accents in the sixth verse, quoting the actual text of Karpinski’s original fifth stanza „Raise your hand, child of God (...)”. See: *Najdawniejsze czasopisma polskie na Śląsku 1789-1854*, Wrocław–Opole 1972, p. 104.

*Ruin together with the oppressors,
Thus the Word became the flesh
Dwelling without end among us.*

It seems to be fundamental, as a seemingly small detail, that this stanza was included and the whole hymn right after the press note informing readers about the verdicts issued in Vienna for people taking part in protests and social riots within the framework of the Springtide of Nations. Partakers were sentenced to several years of "fortress work in heavy manacles", hence the beseeching tone of the hymn-prayer asking for God's help in their difficult situation and for victory in a just matter.

The structure, contents and symbolism correspond to the discussed carol, which was sung during Christmas in the period of Martial Law in 1981. For example, a work by Andrzej Borzęcki written while in prison in Wiśnicz⁵¹:

*Jesus comfort the motherland,
Sow in hearts the seed of truth,
Give your power to those fighting,
Bless "Solidarity"
To all prisoners give perseverance
Keep families in your care
Thus the Word became the flesh
Dwelling without end among us.*

A similar implication can be found in the work of Maciej Zembaty written for Christmas Eve 1981 in Białołęka:

*God is born, and the Poles
in prisons scattered,
because they dreamed of Poland
Independent on this land.
Solidary and brave:
The miner, the farmer and the dockyard worker
Today offer You prayers:
Lord God give us freedom!⁵² (...)*

⁵¹ According to: A. SIEWIŃSKI, *O kolędach*, op.cit., p. 3. Por. P. PODOBIŃSKI, *Kreatywność językowa w kolędach*, in: T. Budrewicz i in. (ed.), *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, Tarnów 1996, p. 247.

⁵² See: Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” *Franciszka Karpińskiego*, op.cit., p. 549.

B. The melody

1. Bóg się ro - dzi, moc tru - chle - je, Pan nie - bio - sów, o - tna - zo - ny.
O - gień krze - pie, blask cie - mnie - je, Ma gra - ni - ce, nie - skoń - czo - ny.
Wzger - dzo - ny, o - kry - ty chwa - ła, Śmier - tel - ny, Król nad wie - ka - mi;
A Sło - wo Cia - łem się sta - ło, i miesz - ka - ło mię - dzy na - mi!

The melodic version from Mioduszewski's *The Church Songbook*, Cracow 1838-1853⁵³.

The Hymn About the Lord's Birth from the publication of the text was sung to different melodies, and the best known today, the polonaise melody version was adapted at a later time. Regarding the origin of this melody, researchers' opinions are quite divided. Some musicologists believe that in the adaptation the old polonaise for the coronation of Polish kings was used, which had already been known in the times of Stefan Batory. Whereas others believe that the melody was elaborated upon later, and added to the existing text, modelling somewhat the carol *In a Manger*. There is also a certain suggestion that the anonymous author of the melody for Karpiński's hymn could have used a certain pastorelle from the eighteenth century. The tradition of singing the carol *God is born* based on the popular melody today, having a somewhat soothed polonaise rhythm, was fixed from the first half of the nineteenth century, which is testified by the fact of it being placed in its exact melodious version in Mioduszewski's *The Church Songbook* from 1838.

In some works of hymns (eg in the *Nachbar Chorale* from 1856) attempts were made to substitute the dancing melody with another version, kept in a more chorale style, but beyond the reprint in the Cieszyn collections of organ associations, the melody did not obtain much popularity.

The hymn *About the Lord's Birth* belongs to the most popular religious works of Karpiński, especially represented in great numbers in prayer-books and songbooks, until the present day. Its earlier reception is confirmed by various sources from the beginning of the nineteenth century, for example *Folwarski's Songbook*, Cracow 1802⁵⁴, as well as Eckartshausen's prayer-book *God is the purest love*,

⁵³ Pieśni na Boże Narodzenie (Hymns for Christmas). Hymn XI, p. 45.

⁵⁴ Hymn no. 573, p. 335.

Warsaw 1804⁵⁵. It is worth emphasizing that in both collections the text is identical with the original *Religious Hymns*.

The wide extent of Karpiński's carol is confirmed by its publication in collections issued abroad, for example in *The Songbook of Religious Hymns*, Chicago 1871⁵⁶, in Siedlecki's *Songbook*, New York [1908]⁵⁷, in Bruckhausen's *Songbook* 1913⁵⁸; in the collections: *Jesus, I trust in Thee*, Kempten on the Rhine 1946⁵⁹; in Rabsztyn's *Songbook*, Schwäb. Gmünd, 1946⁶⁰; and in the prayer-book *Jesus, I trust you/in Thee*, Paris 1974⁶¹. In these last three collections can be found in 5,2 the original phrase: "Bless the good motherland".

The carol *God is born* in time took on an important ecumenical meaning, since it was likewise accepted by other Christian communities and found a lively reception in evangelical collections, however, the editors of the cantionales had a rather free approach to the original text, (eg. Nierostka's evangelical *Songbook*, Cieszyn 1934)⁶². Later editions are decidedly more faithful to the original, (eg. *A General Church's Songbook or The Songbook of the Universal Church*, Warsaw 1948-1950⁶³, Trenkler's *The Small/Little Songbook*, Warsaw 1951⁶⁴, or the latest *Evangelical Songbook*, Bielsko-Biała 2002⁶⁵).

Moreover, the discussed carol is also present in *The Songbook of the National Church*, Cracow 1926⁶⁶, in *The Methodist's Cantionale*, Wrasaw 1970⁶⁷, and in *The Baptist's Songbook*, Warsaw 1979⁶⁸, where the text has been introduced according to contemporary Catholic orders.

1.3. A hymn *To Saintly Poles Patrons of Poland* – "The heavenly Saints"

Note. And those who have already finished their days [sic!].

⁵⁵ Hymn on p. 274.

⁵⁶ Hymn no. 118, p. 141.

⁵⁷ Hymn on p. 63.

⁵⁸ Hymn no. 25, p. 25.

⁵⁹ Hymn on p. 266.

⁶⁰ Hymn on p. 89.

⁶¹ Hymn on p. 415.

⁶² Hymn no. 56, p. 41.

⁶³ Hymn no. 212, p. 106, as noted *own score*.

⁶⁴ Hymn no. 16, p. 105.

⁶⁵ Hymn no. 35, p. 68.

⁶⁶ Hymn on p. 9.

⁶⁷ Hymn no. 107, p. 178, as noted *Polish Carol Melody*.

⁶⁸ Hymn no. 20, p. 19.

A. The text

*Saints! The heavenly inhabitants of the land*⁶⁹,
To you we go, in a bad hour,
Who for their own countrymen announce,
Our motherland.

On this here earth with us you walked;
From these same springs our water drank,
The Polish girl your mother's milk fed you,
The soil kept alive.

Remember Brothers! On your compatriots,
The heavenly princes, into miserable beggars!
Beg the good Lord for us,
With your requests.

If hunger, war, and air is severe,
Should afflict the poor Kingdom,
Defend us standing at the land's border;
Heavenly guards.

Lord! This request shall be made,
As by your Friends done,
And the services of eternal support
Of Christ the Lord.

B. The melody

Following the poet's instructions, as the first version one should accept the adaptation of the melody connected with the text of another church hymn: "And those who have already finished their days". In researched sources it appears at the earliest in an edition from Lvov⁷⁰. One can notice a close relationship of this work with the hymn for Lent "You, who bitterly died on the cross", originating from the seventeenth century⁷¹.

⁶⁹ [Franciszek KARPIŃSKI], *Pieśni nabożne*, op.cit., p. 82.

⁷⁰ See: Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” *Franciszka Karpińskiego*, op.cit., p. 373.

⁷¹ Cf. *Śpiewnik kościelny* Mioduszewskiego, Kraków 1838, p. 126. This melody is also used to sing the casual hymn „Glory be to God in the Holy Trinity of One” in which the third verse begins with the words „And those who have already ended their days”. The whole hymn, usually with the omission of the first verse, tends to be performed by guides during a home pre-funeral liturgy in Silesia. Cf. Krystyna TUREK, *Pieśń religijna w obrzędach przedpogrzebowych na Śląsku*, in: Krystyna Turek, Bogumiła Mika (ed.), *Pieśń religijna na Śląsku*. Stan zachowania i funkcje w kulturze, Katowice 2004, pp. 61-62.

1. Świę - cil nie - bies - kiej miesz - kań - cy kra -
i - ny. Do was się gar - niem w cza - sie ziej -
go - dzi - ry. Nie od - mow - cie nam wspar - cia,
gdyś - cie w Nie - bie, W na - szey po - trze - bie.

A version of the melody from the source edition of Schnayder's *Hymns*, Lwów 1822⁷².

The Lvov edition shows only a notation of the first stanza, with a great number of variants of the text in relation to the original – only the first verse is identical, taking into account the change in spelling: *dwellers* – *inhabitants*. In the second half of the nineteenth century, the version from Klonowski's *Songbook* became more popular, which later on in the twentieth century was spread by Siedlecki's *Songbook*, Cracow 1928⁷³.

The hymn *To Sainly Poles Patrons of Poland* contains in it a great number of patriotic accents, and the text of the fifth stanza in great measure refers to the situation where freedom, peace and harmony are under threat, and in such a difficult position irrevocably the help of saintly countrymen – advocate a good cause. In the prayer-books and songbooks a great number of changes can be seen, variants of texts, and even the extension of the original text by another stanza. As an example, in Głodkiewicz's *Liturgical Songbook*, Przemyśl 1867⁷⁴, an additional stanza 5 appears:

*Lord, who counts the peoples tears and moans,
Protect us from the evil, enemy's hand;
Forgive us our sins through the death of the adored
Your Son.*

An interesting variant of this additional stanza is presented in Rudnicki's *School Songbook*, Cracow 1890⁷⁵:

⁷² *W Dzień Wszystkich ŚŚ. Hymn II*, no. 42.

⁷³ Hymn no. (340), p. 297.

⁷⁴ Hymn no. 104, p. 410. *Do wszystkich śś Patronów Polski*.

⁷⁵ Hymn on p. 31-32.

*Oh be the shield against the affluence of harm,
Defend against fire, from the overflow of water!
How to rescue giveth a stout heart,
Protect the drought!*

The last stanza (in this case 6) also has an entirely new version:

*Accept prayers Lord, which they bring
On our behalf the Patrons, who ask for us;
Deign to listen to Them! Through Christ your Son,
Lord Jesus!*

The popularity of the discussed hymn is indicated by the fact that it also appeared in leaflets. For example the whole text entitled *The hymn To The Saintly Patrons of Poland*, stating the author as *Fr. Karpiński*, can be found in the collection *Six Hymns*. Published by L. Straszewicz in Warsaw⁷⁶.

The hymn "Heavenly Saints" appears in prayer collections and songbooks up to contemporary times, among others in *The Liturgical Songbook*, Lublin 1991⁷⁷, in the newest edition of *Siedlecki's Songbook*, Cracow 2001⁷⁸, as well as in *The Church Songbook*, Katowice 2002⁷⁹. In all of these publications the text includes 3 stanzas with the following changes in relation to the original (omitting the modernization of the spelling): 2,3 *The Polish girl* - Poland; 3,1 *your countrymen* - Of Your countrymen; 3,2 *miserable beggars* - all Poles.

The discussed hymn has spread internationally, through being placed in *A Collection of Hymns*, Chicago [1868]⁸⁰, as well as in the prayer-book *Jesus, I trust in Thee!* Paris 1974⁸¹.

The work does not appear in non-Catholic collections, mainly due to doctrinal reasons.

* * *

Karpiński's God looks down from above, but does not lower himself, whenever man or the nation fall under the weight of slavery. He is absent and present, unreachable and near - The Lord of Zion and the chimneyless hut⁸². The author of the discussed hymns gave testimony of his deep love of the motherland and

⁷⁶ Hymn no. 5, p. 7. Copy from The Library of The Pauline Monks in Jasna Góra, egz. sygn. I - 19. 997.

⁷⁷ Hymn no. 450, p. 421.

⁷⁸ Hymn no. 429, p. 480.

⁷⁹ Hymn no. 547, p. 553.

⁸⁰ Hymn on p. 829.

⁸¹ Hymn on p. 477.

⁸² Antoni REGINEK, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego*, op.cit., p. 131.

freedom and he could turn these themes via a masterly poetic form into a sung invocational, beseeching prayer.

The people's attachment to *Religious Hymns* was significantly marked in the place where the poet was laid to eternal rest in Łysków, in between the graves of his beloved villagefolk, where – as was written in nineteenth century accounts– “the religious people bless the memory of the poet and in solemn celebrations gathered around his grave with hearts and the words of the hymns to God raised to Heaven”⁸³.

2. The Hymn “God, Who Held Poland”

On the strength of resolutions of The Congress of Vienna in 1815, the Kingdom of Poland came into being joined by a personal union with Russia. In accordance with the constitution of the Kingdom of Poland from the 27th of November 1815, the king became the Tsar Alexander I. It was to this sovereign that the work entitled *The Hymn for the anniversary of the declaration of the Kingdom of Poland, by the will of the Commander-in-chief of the Polish Army to song given*. This was executed within the context of faith in the upmost, at that time, liberal constitution of the Kingdom of Poland, livened by Slavonic and Messianic concepts and the hope for restoring the statehood of Poland.

The author of the hymn's text, who soon achieved much popularity is Alojzy Feliński (1771-1820), a poet, playwright, one of the greatest representatives of Classicism within Polish Literature, and Tadeusz Kościuszki's secretary. He came to Warsaw from Wołyńia in the year 1815, with the purpose of preparing to publish the first volume of his *Personal Writings and Translated Verse*. He also acquired fame as the author of the well-known work *Barbara Radziwiłłówna* (1816). In the capital originated the idea of celebrating the anniversary of “the revival of the national existence of Poland” (June 20th 1816). It later turned out that the new hymnological work was not, however, done during these celebrations, seeing as though he had not yet completed the melody, still the author could dedicate his text to Prince Constantine, and he surely sent it to the Tsar – the king of Poland, Alexander I. The hymn undoubtedly must have come into being immediately before the date of this anniversary, as it was announced in the periodical “The Warsaw Diary” in the year 1816, and before the original hym appeared, it was already published in newspapers, in a bid to popularize it. Feliński found the inspiration to write the text in a favourite hymnic English song “God Save the King”. Press information regarding the earliest realization dates back to August 3rd 1816 (“The Warsaw Gazette”). The celebrations of the name day of the Tsarina of Mary Teodorówna, the mother of the monarch at that time is mentioned. Within the framework of the incidental divine service at the Greek

⁸³ Kazimierz Władysław WÓJCICKI, *Historia literatury polskiej w zarysach*, vol. 3, Warszawa 1860, p. 327.

Church this hymn was performed with the participation of the choir and the Army orchestra⁸⁴. The very addressee of this hymn – the Tzar Alexander I, did not hear it until Sunday, October 6th when together with Prince Constantine, he took part in the “church parade”, at the Army’s mass in the church of The Visitant Maidens⁸⁵.

Later, some anonymous author executed a compilation of Feliński’s texts and another work *A Hymn to God for the Preservation of Freedom* written by Antoni Gorecki in 1817 and he merged the fragments of both hymns into one new work. He used the first two stanzas of the first hymn and the last two of the second, he also introduced changes, a very contextual significant chorus: “Deign to us return our Motherland, Lord”. The anonymous author of this collection could have been a representative of the patriotic academic youth in Warsaw. Officially the text of this newly composed version of the hymn appeared under the new title *To God* in the collection *Native Hymns* published by Kazimierz Władysław Wójcicki in the “Liberated Warsaw” in 1830.

A. The text

The original text of the hymn by Alojzy Feliński⁸⁶.

*God! Who Held Poland through great many centuries
Surrounded in radiance of might and glory,
And with thee shield protected care
From misfortunes, which they were to crush her;*

Choir

*Before your altars we bring forth invocations
Lord preserve our King!*

*You, who later, touched by her fall,
Supported fighting for the most holy cause,
And wanting the world whole to be witness to her valour,
Among only misfortunes He augmented her fame,
Before your altars we bring forth invocations
Lord preserve our King!*

*You, who lastly by new miracles her
Raised, and famous from defeats reciprocated in battle
Combined together two brotherly people,
Under one rule of the Angel of peace;*

⁸⁴ Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże coś Polskę Alojzego Felińskiego*, Wrocław 1983, pp. 11-12.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

*Before your altars we bring forth invocations
 Lord preserve our King!
 Return to Poland ancient splendour
 And bring about, that under HIM let happy remain;
 Let friendly two nations flourish,
 And bless His reign;
 Before your altars we bring forth invocations
 Lord preserve our King!*

The new version of the hymn's text with the introduced changes after the year 1817 was presented among other things in the first issue of "The situation of the Vistula Bard on the banks of the Durance and Rhone" from July of the year 1832, edited by the emigrant Antoni Alfons Starzyński. The work was placed on the front-page, and was entitled *To God*⁸⁷.

*God! Who Poland through great many centuries,
 Surrounded in radiance of power and glory,
 Suddenly removed from your care; and raised these people who Her were
 to serve.*

*Before your altars we bring forth invocations,
 Deign our Motherland return to us Lord.*

*You, who later, touched by her fall,
 Supported fighting for the most holy cause;
 And wanting the world whole to be witness to her valour,
 Among only misfortunes He increased her fame;
 Before your altars (...).*

*Not long ago freedom took from Polish land
 And also with our blood the rivers ran,
 How awful it must be for land
 Whose Motherland is taken away for centuries!
 Before your altars (...).*

*Just a single word from thee, Great thundering Lord,
 In a moment raise us from the dust can you;
 And when deserving of your punishment,
 Return us to dust – but into independent dust!
 Before your altars (...).*

⁸⁷ Ibid., p. 17 as well as illustrations 12-13.

B. The melody

1. Bo - że, coś Pol - skę przez tak lic - ne wie - ki,
 O - kry - tą blas - kiem po - tę - gli i chwa - ty.
 Na - gle z pod swo - jej u - su - neń o - ple - ki;
 i pod - dał lu - dom co jej sku - żyć mia - ły.
 Przed Twoe ot - ta - rze za - no - sim bła - ga - nie,
 Na - szą Oj - czyz - nę racz nam wró - cić Pa - nie.

The earliest publication of this hymn with music comes from the year 1818 in Cracow, and the composer of the work for 4 voices was a valued creator of solo hymns, namely, Jan Nepomucen Kraszewski⁸⁸. The full title of the edition was: *A National Hymn for the prosperity of the King. A poem by Alojzy Feliński, music by K.[!] Kaszewski, arranged for four voice with the accompaniment of the organ by W. Gorączkiewicz from Cracow.*

The above melodic version did not enjoy a very long vitality, soon the hymnological song was sung to a new melody, known today, which still arouses many researchers' emotions. Earlier, interesting musicological research indicated that this melody had a secular source and in the first four bars was borrowed from the aria "Qu'on soit jalouse" of the comic opera *Le secret*, by Jean Pierre Solie (1755-1812). Similar melodic motifs are present also in the second part of the German soldier's hymn "Wer will die Heimath"⁸⁹. As has been mentioned, these types of melodic borrowings from the nineteenth century were quite a widespread occurrence.

⁸⁸ Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Kaszewski Jan Nepomucen*, in: *Encyklopedia muzyczna PWM*, (Ed. by Elżbieta Dziębowska), vol. 5, Kraków 1997, p. 47.

⁸⁹ Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże, coś Polskę*, op.cit., p. 14.

Based on the latest research it is believed that the new and current melodic version of the hymn "God, Who held Poland" is an adaptation of the melody of Mary's hymn "We Hail Thee Virgin Mary", which was derived from the collection *Cracowian Bugle-Calls*. The earliest it appeared was in the collection *National Hymns and Songs. With a Piano*, by the printing house of K. Reyzer in Poznań in the year 1828, and was later published in Mioduszewski's *Songbook Supplement* from the year 1854. We also know this melody from the extremely popular Mary's hymn "Sincere Mother"⁹⁰.

During the period of insurgent's battles, the hymn "Poland has not" enjoyed greater popularity, still the hymn *To God* was gladly sung in the post-insurgent years, among others in Greater-Poland churches, and in the year 1843 it received the church's approval, published in the five stanza version, in Dunin's *A Book for Divine Services*, by the publishing house of Walenty Stefański in Poznań in the year 1850. In the 1860s, the Russian government banned the singing of the hymn "God, Who Held Poland", and the melody was ordered returned, as the proper one for the sincere Mary's hymn⁹¹, later the work accompanied insurgents and hence it was named *The Marseillaise of 1863*. It also appears in the collection, published in Brussels in 1862, *National Hymns Nowadays Widely Known in Polish churches*, however, as the official date of the work being granted the status of "a church hymn with patriotic characteristics" is indicated not before 1926⁹². After Poland regained independence in 1918, once again another work competed with *Dąbrowski's Mazurka* to be recognized as the national anthem.

Recollections of soldiers from WW II are very significant, underlining the importance of this liberational hymn, so very good at maintaining spirits. Hope led the Polish nation to freedom and towards the resurrection of the motherland after strenuous slavery. This star of hope was a real cheer for many countrymen scattered all over the world and was a sufficient reason to sing the changed hymnical text of the song "God, Who Held Poland": "Before you altars we bringeth invocations, deign a free Motherland return to us Lord"⁹³.

It is worth noticing this characteristic variability of the text in the chorus of the discussed hymnological song. It was changed during various periods, introducing a new text, besides the already mentioned: "Our Motherland keep for us Lord", or "The Motherland, freedom deign to us return, Lord"⁹⁴. With this ending the discussed hymn was also sung in the 1980s, in particular during the pe-

⁹⁰ These matters are discussed in great detail and exhaustively by Bogumiła MIKA, „*Boże, coś Polskę*” w funkcji cytatu w polskiej muzyce artystycznej XX wieku, in: Krystyna Turek, Bogumiła Mika (ed.), *Muzyka religijna – między epokami i kulturami*, vol. 2, Katowice 2009, pp. 114-122.

⁹¹ Bogdan ZAKRZEWSKI, *Boże, coś Polskę*, op. cit., p. 14.

⁹² J. STRĘCIWILK, *Boże, coś Polskę*, in: EK, vol. 2, Lublin 1976, kol. 864-865.

⁹³ Cf. T. REGINEK, *Ku wolności*, Detroit/Michigan 1950, p. 3.

⁹⁴ See: Inne formy zakończenia refrenu, J. STRĘCIWILK, *Boże, coś Polskę*, op. cit., p. 14.

riod of Martial Law and during the period of the Solidarity movement, when it played a significant patriotic role. In the current sung form the end of the chorus is: "Bless the free Motherland, Lord"⁹⁵.

A fact that deserves attention is the placement of the hymn in many collections, including non-Catholic ones. For example, it appears in the *Baptist's Songbook*, and in the version given there the first stanza is identical to those in the Catholic collections, however, the second one sounds totally different:

*Return the new Poland's ancient splendor, fertilize fields,
the devastated cornfields.
Allow happiness, and peace to blossom again, stop punishing us,
you angry God.
Before your altars we bringeth invocations: The Motherland,
freedom keep for us, Lord!*⁹⁶.

The hymn "God, Who Held Poland" has also been translated into many languages including English, French, German, Belorussian, Hungarian, Slovak and others⁹⁷.

3. Oath – "We Will Not Abandon the Land"

The next work, which can be credited as being a church hymn with significant patriotic and liberational undertones, is the famous *Oath* – a hymn, an oath of loyalty to the Motherland, is authored by Maria Konopnicka (1842-1910), and written in the year 1908. It immediately aroused the interest of many composers, who tried to compose a melody to it including S. Niewiadomski, P. Maszyński, W. Rzepa and others⁹⁸. The greatest popularity as well as a crucial patriotic and liberational meaning was achieved by the work thanks to the Felix Nowowiejski, and next performed within the framework of anniversary celebrations of the 550th Battle of Grunwald and the unveiling of a monument of king Władysław Jagiełło in Cracow in the year 1910. The composer changed the title of the work to: *Moth-*

⁹⁵ See: *Śpiewnik liturgiczny*, (ed. Karol Mrowiec), Lublin 1991, pp. 424-425; *Śpiewnik kościelny*, (ed. by Antoni Reginek), Katowice 2002², p. 576; *Droga do nieba. Katolicki modlitewnik i śpiewnik*, (Edition 56), Opole 2006, pp. 662-663.

⁹⁶ *Śpiewnik Głos wiary*, oprac. Gabriel Popko, Warszawa 1979, wyd. „Słowo Prawdy”, Hymn no. 285.

⁹⁷ See: *Hymn na rocznicę ogłoszenia Królestwa Polskiego*, in: Julian Krzyżanowski, Czesław Hernas (ed.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, vol. 1, Warszawa 1984, p. 369.

⁹⁸ Seven different melodies are known to exist. See: Dionizja WAWRZYKOWSKA-WIERCIOCHOWA, *Siedem melodii skomponowanych do tekstu „Roty” Marii Konopnickiej*, in: „Muzyka” 3 (1984), pp. 63-89.

erland! *The Battle Cry/Under the Banner of, the celebratory hymn for the Grundwald celebrations*. From then on, the hymn *Oath* also became a powerful protest against the expropriation of Poles from the land and their denationalization. Such ordeals were undertaken specifically in the Prussian annexed territories, hence the extreme popularity of the liberational work in Greater Poland or in Upper Silesia, where it had its own textual version⁹⁹. The hymn was played for the first time on January 23rd 1910, to a small audience at the Cracovian “Falcons” during a solemn musical evening for the 47th anniversary of the January Uprising¹⁰⁰.

A. The text

*We will not abandon the land whence our people come,
We will not allow our language to be buried!
We are the Polish nation, the Polish people,
From the royal line of Piast,
We will not allow the foe to Germanize us (...)
- So help us God!*¹⁰¹

Soon there appeared many paraphrases of the original text. Even still at the agreement of the composer under the original hymn’s melody the words of the Polish Youth Association were set and the work *Hey to the Assembly. The Slogan of Youth* (Poznań 1924)¹⁰². Special notice should be given to the textual version which possesses a decidedly more religious character, presented in *The Siedlecki Songbook* from the year 1987, and also to the later reprinted ones in other hymnic collections¹⁰³.

*We will not abandon, Christ, Thou temples,
We will not allow our faith buried.
The endeavours of evil spirits in vain
And in vain their intentions.*

⁹⁹ See: *Roty górnośląskie*, in: Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa Górnego Śląska*, Katowice 2001, pp. 232-233.

¹⁰⁰ *Rota*, in: Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa*, op. cit., p. 231.

¹⁰¹ According to Janusz WAŁEK, *Dzieje Polski*, op.cit., p. 243. [Only the first verse is mentioned here because in the first version, the subsequent text had a strong undertone of the fight against Germanization and can be viewed as controversial. It is mentioned by, amongst others, Rajmund HANKE, *Słownik polskiego śpiewactwa*, op. cit., p. 232. In this place, a text which had a more ecclesiastical undertone was introduced.

¹⁰² I. DULISZ, *Twórczość religijna Feliksa Nowowiejskiego – cechy stylistyczno-warsztatowe i recepcja*, Katowice 2008, p. 320, a typescript of the doctoral thesis from The Library of The Academy of Music in Katowice.

¹⁰³ See: Jan SIEDLECKI, *Śpiewnik kościelny*, (ed. by Karol Mrowiec), Kraków 1987, p. 584; *Śpiewnik kościelny*, (ed. by Antoni Reginek), op. cit., p. 578.

*We will defend Your ways.
So help us God.
So help us God.*

*From all the temples, huts and fields
This magnificent hymn shall come;
Long live Jesus Christ King!
Wearing the crown of eternal glory.
Long live Mary! The horn shall thunder.
So help us God.
So help us God.*

*And such a triumph, such a miracle
Shall blow from Jasna Gora
And with such faith the people shall march,
Sons of Poland, daughters,
That like a nebula so vanishes a foe.
So help us God.
So help us God.*

B. The melody functioning in the tradition of church hymns¹⁰⁴

The original melodic version of *Oath* for a 4-voice male choir shows certain differences from the later versions introduced by the composer himself. It is characterized by a spotty rhythm, in the beginning it was sung with a pre-stave, repeating the first sounds. Some researchers of hymns discern the melodic borrowings from folk music, and Stanisław Niewiadomski pointed to the similarity of the *Oath's* melody to the lyrical hymn within the theatrical art of J. W. Anzyc's *Kościuszko at Raclawice*¹⁰⁵.

Oath enjoyed great popularity in the period preceding the resumption of independence in 1918, but also later, especially in the wake of war, this hymn had an exceptional unifying significance within the consciousness of a particular generation of Polish society. It was also reprinted abroad, for example in the "Polish Gazette" in Chicago¹⁰⁶, and in the *Songbook for the Polish soldier of the Polish*

¹⁰⁴ Cf. *Exsultate Deo. Śpiewnik mszalny*, wyd. 7, Carlsberg–Lublin 1994, p. 574; *Śpiewnik kościelny*, (oprac. Antoni Reginek), op.cit., p. 578.

¹⁰⁵ I. DULISZ, *Twórczość religijna*, op.cit., p. 319. The author is quoting the fragments from the original version of *Oath*.

¹⁰⁶ J. LEO, *Rota*, in: Julian Krzyżanowski, Czesław Hernas (ed.), *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, vol. 2., Warszawa 1984, p. 310.

1. Nie rzu - cim, Chrys - te, świę - tyń Twych,
 Nie da - my po - grześć wia - ry.
 Próż - ne za - ku - sy du - chów złych
 I próz - ne ich za - mia - ry.
 Bro - nić bę - dzie - my Two - ich dróg.
 Tak nam do - po - móż Bóg.
 Tak nam do - po - móż Bóg.

Army in the West, published in Palestine in 1944¹⁰⁷. Many meetings of the resistance communities during Martial Law usually ended in the festive singing of the *Oath*. Currently it is performed mainly during religious-patriotic manifestations, or the occasional concert¹⁰⁸.

The conclusion

The presented church songs with patriotic and liberational undertones hitherto presented in this article are inscribed in a significant extent in the history of Polish religious culture. On the basis of hitherto existing research one can state, that the

¹⁰⁷ The title of the songbook: *W Marszu. Zbiór pieśni żołnierskich*. According to I. DULISZ, *Twórczość religijna*, op.cit., p. 428.

¹⁰⁸ During the 3rd all-Polish assembly of Choirs and Orchestras, which took place in Lichen on May 23rd, 2009 and was dedicated to *God's Servant John Paul II*, the festive performance of *Oath* was heard thanks to 2000 singers and musicians.

patriotic-civil program of the Enlightenment initiated in the eighteenth century, was not realized in a very consistent manner. However, in the national consciousness, to the factors which gained permanence and prompted for constantly new reflections, belonged undoubtedly the May 3rd Constitution and the activities of the Commission of National Education, which mainly stressed education. Invaluable in its influence was also the church's mission. These various factors inspired creators to create valuable works of hymns to influence society's orientation, especially in countenance of dramatic historical experiences. Some of these hymns deserve a particular emphasis through their unflagging livelihood and their very patriotic and liberational implications. To such works of uninterrupted tradition without a doubt are: the hymnical *The hymn about the Lord's Birth* by F. Karpiński, especially the last stanza "Raise your hand, child of God", the majestic hymn "God, Who Held Poland", or the singing of the *Oath*. All these hymns retain the religious-patriotic character, acting as celebratory hymns, which is univocally emphasized through the way in which they are performed – obligatorily standing up. Among other works discussed in this article *A hymn To Poles Patrons of Poland* is performed during special circumstances, for example during the procession with relics of Polish saints and the blessed, or in the course of a liturgy, during which a considerable variability of the text and the melody determines the confirmation of the influence of local tradition. Another religious hymn of Karpiński's has a smaller significance and is connected with the May 3rd Constitution, it is practically performed only in the course of anniversary celebrations, and has not found a wider reception in source material. The liberational thought appears also in some new compositions characterized by a restricted range of influence. Sometimes it is veiled between verses, hidden behind the inconspicuously sounding appeals of "averting wars" or "freeing from all sorts of pressures", but always remains a testimony to the deep faith in God's help and the hope for change regarding a difficult fate.

Das Singen um die Freiheit!
Ausgewählte polnische Kirchenlieder
zwischen 1792 und 1989

Zusammenfassung

In der Geschichte Polens der letzten drei Jahrhunderte hat es an schwierigen Zeiten nicht gemangelt. Besatzungen, Aufstände und Kriege wirkten vernichtend auf das Leben der Menschen ein und prägten die polnische Kultur. Besonders schmerzlich wa-

ren für das polnische Volk die drei Teilungen Polens (1772, 1793 und 1795), wodurch das Land für 123 Jahre von der Landkarte Europas verschwand. Die polnische Bevölkerung hat in dieser schwierigen Zeit einen starken Halt in der Katholischen Kirche gehabt. Sowohl die Geistlichen als auch die Laien engagierten sich intensiv für das Erhalten, die Weitergabe und Entfaltung der polnischen Sprache und Kultur. Dies bezog sich auch auf das Gebiet der christlichen Gesänge. Zum Erneuerer des polnischen Kirchenliedes wurde Franciszek Karpiński (1741-1825), der 1792 eine Sammlung von geistlichen Gesängen unter dem Titel *Pieśni nabożne* (Andächtige Lieder) veröffentlicht hat. Dieser Liedersammlung ging seine Übersetzung der Psalmen in die polnische Sprache voraus, die er in Warschau 1786 publizierte. Einige Lieder von Karpiński aus dem Gesangbuch von 1792 werden bis heute gesungen. Nicht nur der Glaube, sondern auch die unerträgliche politische und zugleich schwere wirtschaftliche Lage des polnischen Volkes bildeten eine wichtige Motivation für Karpińskis Schaffen. Seine neuen Kirchenlieder sollten den Willen der Bevölkerung stärken, damit die Menschen den Glauben leben und die eigene Kultur und nationale Identität trotz der Unterdrückung bewahren. Daher sind in seine Sammlung der Andächtigen Lieder (*Pieśni nabożne*) auch solche Gesänge eingegangen, die einen deutlichen patriotischen Charakter und den inneren Wunsch nach Freiheit enthalten.

Eine besonders starke Freiheitssehnsucht geht von folgenden Kirchenliedern aus:

- dem Lied *Boże! Ludzie Twój* (Gott! Deine Menschen) zum Gedenken an den 3. Mai 1791, den Tag der Einsetzung einer neuen Verfassung für Polen;
- dem Lied über die Geburt Jesu Christi *Bóg się rodzi* (Gott wird geboren). Bis in die Gegenwart behält die letzte Strophe dieses Liedes ihre patriotische Ausrichtung, in der da heißt:

*Heb Deine Hand o Gotteskind
dem Vaterland Dein Segen bring.
Mit gutem Rat und Wohlergehen
stärk seine Kraft mit deiner Macht:
die Häuser und das Hab und Gut
all Dörfer und der Städte Bund.
Und das Wort ist Fleisch geworden,
um mit uns auf Erden bleiben.*

- dem Lied zu Ehren der Schutzheiligen Polens *Święci niebieskiej mieszkanicy* (Heilige Bewohner des himmlischen Landes);
- der Hymne *Boże, coś Polskę* (Gott, der du Polen) von Alojzy Feliński (1771-1820) aus dem Jahr 1816. Dieses Freiheitslied begleitete die polnische Bevölkerung in allen Krisensituationen der ferneren und jüngsten Geschichte, ganz besonders auch im Kriegsstatus (seit dem 13.12.1981) bis zu der Wende 1989;
- der Hymne *Nie rzucim ziemi skąd nasz ród* (Wir geben den Boden woher unser Stamm nicht auf) aus dem Jahr 1908. Die Autorin des Textes Maria Konopnicka (1842-1910) ermutigt die Polen zur Pflege ihrer Sprache und nationalen Identität und ruft zum Widerstand gegen die Germanisierung des Volkes auf. Die Melodie stammt von Feliks Nowowiejski.

Die oben genannten Lieder erreichten die größte Verbreitung. Neben ihnen wurden auch andere Kirchenlieder gesungen, in denen sich der Freiheitsgedanke zwischen den Zeilen befindet und in den allgemein formulierten Bitten „um Freiheit“ und „um Befreiung von jeglicher Unterdrückung“ vorkommt. Alle diese Lieder sind von einem tiefen Glauben an den rettenden Gott geprägt. Sie enthalten auch eine unermüdliche Hoffnung auf die Änderung der tragischen Schicksale.

P.T.

“Your way is through the see” Liberation in post-war Dutch hymnody

Crisis as an ingredient for a hymn

‘There ought to be another war!’ That is a remark frequently made by mostly older people, who are upset about the current social climate with its affluence, consumerism and waste, lack of community sense, and the steady decline of church and faith. We no longer have a common history in our country, no national history of a common past, nor the biblical story of a people under the guidance of God. We are living ‘loose-leaf’. At present, a new hymnal is being prepared in the Protestant Netherlands, and regularly the demand is heard for making it a loose-leaf book that leaves room for change and for personal taste.

The above remark reflects uncertainty about the present and memories of the so-called good old times, when people were driven into one another’s arms, when there was shortage and hunger, danger and threat lying in wait. At that time, those people say, the churches were full.

The experience of war seems to be fertile ground for new hymns also in my country. Just as my generation is still impressed by the histories of Dietrich Bonhoeffer and Jochen Klepper and likes to sing their hymns, so has also the Dutch hymn-history its texts that sing of trust in God in times of need and misery, and that calm the storms and the waves, or that express doubts and questions, asking where in this night God can be found.

I shall quote some examples beginning several centuries before our time.

Valerius (Valery)

Although you are probably not familiar with Valerius, he is very well known in the Netherlands. His name is connected with times of war and misery. In such times the longing grows for something that binds people together. An external

enemy creates and maintains unity within. During the Second World War our queen, while in exile in London, was this “Something” for the occupied Netherlands. From there she actively supported the Dutch resistance and over the illegal broadcasting system sent her now famous speeches of encouragement.

But there were also some old hymns, that created unity in those times of oppression, namely the hymns of Adrian Valéry (Latinized as Valerius), which until then had not been very popular, but that now, 60 years later, can be heard from many bell-towers in the Netherlands. This is the case especially during the first week of May when we commemorate the occupation of 1940-1945 and the liberation of 1945.

Valerius lived his whole life (1575–1625) in Middleburg on Zeeland, one of the islands in the Southwest of the Netherlands, where he worked as a notary. His life covered the period known as the ‘eighty-years-war’, a long and hard struggle of liberation from Spanish rule.

The Protestant movement, which emphasized a person’s own freedom and responsibility, was then at its height and had united the various provinces. Freedom of religion hand in hand with financial and economic freedom and independence were the goals. Resistance and uprisings against a well-trained and well-organised Spanish army were the means to those ends. The Dutch were led in the fight by the Prince of Orange, the ancestor of the Dutch royal house. The reputation of our country as a safe haven of freedom and tolerance has its roots in this long struggle, although usually fact and fiction are mixed. This struggle for freedom was seen as a ‘biblical’ struggle. Our national hymn today is a glorification of Prince William of Orange as a new David, suffering and fleeing from the king of Spain, a new tyrannical Saul.

Valerius wrote his texts in his spare time; they were collected and edited after his death under the title, *Valerius Gedenck-klancken* (Sounds of memory). They are rather pious and triumphant texts, commemorating liberation and the establishing of Dutch sovereignty as ordained by God himself, with the Dutch people as the worthy successors of the people of Israel. They share a similar history. The images and metaphors are striking, because they liken the liberation of the Dutch to Israel’s exodus from Egypt. In itself this is not unique, because the spirituals of the American plantation-slaves express the same sentiment, as did Latin-American liberation theology of the second half of the 20th century.

A distinctive theme with Valerius is his depiction of a special part of this Exodus, namely, the violence of the water as the people of Israel pass through the Red Sea.

[God]
who held the waters

*within bounds and borders,
did not allow it to be crossed (...)
and who could quiet
the foamy, angry sea (...).*

This choice of water as an important metaphor can only be understood if we remember Valerius' life under the threat of the sea, which is expressed in the heraldic motto of his home province: *Luctor et emergo!* I struggle and emerge.

Exodus and Exile

This paper is to discuss the significance of Psalm 137 in modern Dutch hymnody, a Psalm from behind bars, a protest song from behind barbed wire.

Calvinism took firm root in our country and consequently, for centuries only metric psalms were sung in the established Protestant churches. All 150 were included in the hymnbooks and will remain there also in future. However, because of its difficult melody, psalm 137 was seldom sung. For this reason I wrote a new metric version to be sung with the beautiful Dachstein melody, *An Wasserflüssen Babylons*, which had originally been composed for the rhymed metric text of Psalm 137, but became much more popular as a contrafact for other texts, such as *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*. Psalm 137 also plays a role in a hymn which I will introduce to you later, namely, *Wij moeten Gode zingen* – We must sing to God.

However, much more significant than the history of the Exile is that of the Exodus, for the Dutch people seem to be more interested in stories in which water plays a role. The most important reasons for this are:

- From the beginning, Calvinism has attached great importance to the Old Testament. In the story of Israel, the five books of the Torah are important, with the Exodus as its heart. An identification with Israel was always explicitly present.
- This theological accent is strengthened by cultural components:
 - a. Dutch history with its roots and origins in a struggle for freedom,
 - b. the geographic position of this land, the greater part of which has been wrested from the sea and still has to defend itself against the water, which has become very urgent again today.

There are no official findings on this, and I therefore rely on my personal observations in comparing the Dutch hymns with those in neighboring countries.

It is important to note that in the two largest Protestant churches in the Netherlands, their hymnal editions have already done away with the traditional doctrinal structure of its contents. What became decisive in the hymnal of 1938, was the liturgical order of the Sunday services and of the Christian year. In the new-

est Hymnal, *Liedboek voor de kerken* of 1973, Scriptural language dominates in a great number of 'biblical songs' or 'Scripture-hymns'.

I have therefore expanded the theme of this paper to include the role played by the biblical concepts of Exodus and Exile in recent Dutch hymnody.

Generations with and without 'years'

In the Netherlands since World War II, a generation has grown up in freedom and relative prosperity, of whom it is said that they got it all too easily. Only the degree of prosperity fluctuated. This present generation has for a long time been unaware of 'years', that is, they have not been through a war. The only marker was "9/11/2001", a date, on which many people became aware of shifting accents in the western and the European world, even in Dutch society. But is this already present in the language of the current hymnody?

The last great generation of hymn writers, who made their contributions to the hymnal of 1973, still had such fixed years. It was marked by the Second World War, a time that shaped the years of their youth and interrupted their studies. They belonged to a group of young poets, students of literature and theology, who were asked to work on a new metric version of the Genevan Psalter based on the Hebrew text. After that, they also wrote metric versions of many poetic parts of the Old Testament, such as canticles and hymns, often from the writings of the Prophets but also from gospels and epistles.

All of this was meant to put the reading of the Scriptures into the mouths and onto the lips of the worshipers. Was it the old Protestant spirit that inspired them? More than once they told about their work, and that it was to shape the priesthood of all believers, as Calvin called it. The Service of the Word is a task of all members of the congregation, which understanding can be realised by a singing community.

It is striking how much this period of War has determined the lives of these poets. Two of them, Ad den Besten and Willem Barnard were both employed as forced-laborers in the German war industry. They saw and heard the violence of the war. They experienced the end of National-Socialism and the fall of Fascism as personal liberation. The years 1940-1945 are etched for ever in their lives shaping their thinking and writing.

More than once the poet Ad den Besten has related how these war experiences drove him and his friends to embrace Existentialism and Nihilism. Did not the Holocaust demonstrate the complete meaninglessness of the human existence by this massacre, this genocide? What else can yet be expected from mankind? Did this not demonstrate the death of God or, at least, his total impotence?

Again and again they sing with the images of Exodus and Liberation, but also again and again the 'nihilistic' desert experience returns in their hymns. In the desert doubts arose whether the exodus had any sense. Likewise after the liberation, the promised land was not yet reached. For them these biblical stories were actual reality, and they described the situation with these metaphors from the Old Testament. Just as Israel's future was reached only by passing through water and desert, we also must find our way of life and our direction.

Barnard and the Exodus

As a new Valerius, Willem Barnard often uses the water motifs and the connections between the waters in the stories of the creation, the Flood, the Red Sea, the River Jordan, and our own baptism. But he did so much less triumphantly than his predecessor.

From the many possible examples, I shall quote one that is very beloved and often sung. This hymn was written for the Easter time, but because of the relationship with Psalm 96 and 98 and its theme that covers our lives, it can function on different levels and times. The first and third verses read:

*Sing a new song for the Lord.
He refreshes you all life long
with the water from the hard rock.
Your life is full of miracles.*

*A new song of your amazement
that your name still has not vanished
but is risen, born again
from the water and the darkness.*

Luctor et emergo! When I have to choose the hymns for a Sunday service on the calming of the storm at sea, Dutch hymnody gives me possibilities for at least three services, which shows how popular is this Easter theme of the rescue from the waters.

Barnard and Babel

Again it is Willem Barnard who includes a lot of 'Babylon' in his lyric, primarily because so often Babel is the name for the world in which the children of God had to live, just as, for example, in the Book of the Revelation to John. However, for Barnard there is always a double meaning: while we do live in Babel, we sometimes *are* Babel ourselves. We are victims *and* offenders, objects *and*

the guilty subjects, the suppressed and the suppressors. Just as the people of Israel, we are responsible for our own Exile. Our misery is the fruit of our own guilt, because we did not remain loyal and faithful to our liberator, our God.

The recurring thought is that God's people, the church, is a stranger in this world. She suffers from *and* is oppressed by the world, and not only she, but the whole creation is sighing and yearning to be redeemed. Meanwhile, to encourage one another, the people sing of the great things that God has done, and that raise expectations for the future.

In this spirit Barnard also wrote a metric version of the famous chapter 29 from the prophet Jeremiah, the letter, which the prophet sent to the exiles in Babel. The second stanza reads:

*Seek the peace for this Babel,
where you are exiles.
Pray for her, for in her streets
there arises a new season.
Yes, pray for her, for in her peace
also for you salvation is hidden.
Babel and all the world's cities
are standing around Israel.*

Babel and Egypt are names for the world, where God's children must dwell and live as strangers.

Barnard's great production of hymns finds its most important source in his regular and intensive use of the Scriptures, mostly the passages from the lectionary. Another of his hymns, also very beloved and often sung – not least thanks to the music by Willem Vogel – is one where 'living in exile' is the leading theme:

Wij moeten Gode zingen

(T. Willem Barnard)

*We must sing to our God
- Halleluja –
for all good things
- Halleluja –
though we are strangers
in shame and suffering,
Thou sendest thy blessings
- Halleluja –*

*He grants us the breath of live,
he gives the life-spirit,*

*in shame and suffering
he has been near
to all those, who worship him,
to everyone who fears him.
He, the Lord, stands in good stead
for the least, most of all.*

*Though thy people's lives were taken
- kyrie eleison –
to the land of fire and oven,
to the land of Babylon,
even though heaven above
is deaf and silent before humankind,
we still must praise thee
with voice and flute and drums.*

*The lyre hung in the willows
- misericordia-
God will not destroy us
- glory to God! –
His word will heal us
- hallelujah –
as it once did in Galilee.*

*We must sing to God
- hallelujah –
the Lord of all things
who lives in glory,
with all the mortals,
nothing surpasses his honor,
we must sing to God
- Halleluja -.*

At the end of the traditional Christian year the intensity of the feelings of exile increases. During these weeks the stories, who bring us back to Babylon, have their function.

Barnard wrote this text for the 19th Sunday after Trinity. On this Sunday the introit hymn is taken from the hymn of the three men in the fiery furnace (Daniel 3). Those three Jewish friends must suffer for their refusal to kneel before the golden statue that had been erected by Nebukadnezar, the king of Babel. When the king told them that they should not expect deliverance by their God, they answered: *even if our God will not deliver us, you must know, your majesty, that we will not serve your gods.*

This is an example of faithful trust that does not depend on answered prayers and obvious miracles, rescue and deliverance; it is a faith that is unconditional and firm. This theme is reflected when Barnard writes: *We must (...), we cannot and we will not do otherwise! Even if heaven is deaf and silent (...)*. If our God does not deliver us, there will be no reason for us to give up our faith in Him and instead seek our salvation with other gods.

For Willem Barnard the singing of the church is at the heart of worship. Therefore he builds a central idea into his text, a thread that holds everything together, which is made up of the exclamations *Misericordia, Kyrie, Gloria, Halleluja*, which refer to the regular order in the Sunday service: the Kyrie calls to the Lord for mercy and *Misericordia* is the call for mercy from the depth of Babylon, where we are prisoners. But we are also calling to God because of our belief in his greatness and glory, and therefore we sing together with heaven and earth: Glory to God! And the Halleluja, that encompasses all of our praise, frames the reading of the gospel.

With these “foreign” words from the Latin Mass the poet outlines a complete service, in which all the elements for this 19th Sunday after Trinity are included. This text gives us the purpose, the goal of every service which is, to survive Babel, to sing from the depth, against the dark, to believe, to hold our faith through the waters, through the fire. For us it only remains to sing and pray every Sunday again: *Kyrie, Gloria, Halleluja, as once in Galilee.*

There is also a reference to the Eucharist, the Lords Supper. Gathered around the altar, the Word, in Barnard’s words, will be on our tongues and lips.

*His word will heal us,
as it once was in Galilee.*

This is an allusion to the story of the Roman officer, whose confession is said just before the holy communion: ‘speak only one word and thy servant shall be healéd’ (Matth. 8:7).

Psalm 137 also contributes to this hymn:

- *we are Strangers, in shame and suffering*
- *the lyre hung in the willows*
- *thy people’s lives were removed*
- *to the land of fire and furnace*

Here is the reference to the story of Daniel and his friends. Barnard himself once told how the terrible bombardments he experienced in Berlin, and the images from Auschwitz shaped this Psalm, because Babel is our life, our history. Already in the first words of the hymn there is a *we*: *We must sing (...), although*

we are strangers (...). The oppressors in Babel are not allowed to ask us for joyful songs, but we ourselves can sing them in order not to forget the dreams of our real home. This tension between reality and dream is characteristic for the biblical testimony and not less so for the hymns that spring from it.

The questions of Ad den Besten

I already mentioned the ambivalence that so often is present in the prophetic words of the Bible: are we only the victims of Babel, or are we also guilty of our own exile? Another hymn, by Ad den Besten, addresses this question. He, together with Willem Barnard is the last living member of the above-mentioned group of poets. Directly after the liberation of 1945 there was a strong feeling of euphoria in the Netherlands, that now a new time of peace, freedom, and justice would begin. But when Ad den Besten looked back decades later, he was very disappointed and wondered which of these expectations had been realised. Only very few! And when in 1985, he was invited to write a hymn text for the occasion of the commemoration of the end of World War II, he wrote:

Nooit licht ving de lente aan

Text: Ad den Besten

*Never did spring arrive more bright
as when your hand delivered us.
How did we understand
in that splendid season,
rejoiced but shivering:
God's enemies shall perish!*

*Winter seemed gone forever
and a full summer was awaiting us.
At last, power to the dreamers!
The new human being, so we dreamed,
was nearly within reach.*

*But in this country, winter looms;
it is chilly around us and in our midst.
Prayer is stifled in our mouths.
The chill of death comes from our hands
to humans, animals and plants.*

*Oh God, how foolish we were
growing so accustomed to freedom,*

*that we did not recognize the enemy
- in rebellion to You! –
but mostly in our own hearts and minds.*

*Forgive us, touch us again
with the breath of life, spring-tidings,
and set us here, empowered by deliverance,
in the freedom of Christ.
God, do not let us perish!*

A penitential song, is how Ad den Besten himself called this hymn, even though it was meant for a celebration! As title for this text he used a line from the metric Psalm 78: *My God, how soon one forgets his liberation*. This was another frequent theme from the prophets, and again the Exile, as the alienation from one's origins, from home and roots, is understood as guilt and as the result of our going our own ways. Liberation is not a one-time event, but a process that repeats itself again and again, one that must be revived every time. In biblical words: to keep going in the ways of the Lord.

For Ad den Besten there is a new enemy, perhaps a much more dangerous one yet, because he comes not 'from outside'; it is our own unbelief, the slow dying of the church (*prayer stiffens in our mouth*) and the exhaustion of the resources of creation (*the chill of death from our hands*).

No longer do we have a thread that binds us together, but instead a menacing enemy, who is living within ourselves and who violates our society, our living together. No longer are we the victims of Babylon; rather, we are her architects.

„Dein Weg geht durch das Meer“ Befreiung im niederländischen Kirchenlied der Nachkriegsjahre

Krise als Material für das Kirchenlied

„Es sollte doch mal wieder Krieg geben!“ So lautet ein geläufiger Ausdruck im Munde der meisten älteren Menschen, die hinsichtlich des heutigen Lebensstils unglücklich sind wegen seines Überflusses und Konsumertums, Mangels an Gemeinschaft und ständigem Abbröckeln von Kirche und Glauben. Wir haben in unserem Lande nicht mehr eine Gesamtgeschichte gemein, einen gemeinsamen historischen Ursprung, eine gleiche Vergangenheit, nicht mehr die biblische Geschichte eines Volkes unter Gottes Führung. Wir leben in einer Loseblatt-Gesellschaft.

Zur Zeit arbeitet man in den Niederlanden an einem neuen Gesangbuch für die vereinten Protestantischen Kirchen und regelmäßig wird um eine Loseblatt-Ausgabe gebeten, mit Platz für Änderungen und persönlichen Geschmack.

Was durch die obige Bemerkung durchklingt, ist Unsicherheit über die Gegenwart und Erinnerung an die guten alten Zeiten, als die Menschen einander in die Arme getrieben wurden, als es große Knappheit und Hunger gab, als Gefahr und Verrat lauerten. Damals haben sich die Kirchen gefüllt – sagt man. Aber brauchen wir wirklich einen neuen Krieg?

Kriegserfahrung ist auch in meinem Land nicht selten fruchtbar gewesen fürs Kirchenlied.

Ebenso wie meine Generation noch immer beeindruckt wird, wenn sie die Lebensgeschichten von Dietrich Bonhoeffer oder Jochen Klepper lesen und ihre Texte gerne singen, so kennt auch die niederländische Liedgeschichte eigene Texte, die in Zeiten von Not und Elend ihr Gottesvertrauen besingen, um damit Stürme und Wellen zu beruhigen. Oder sie lassen ihre Fragen und Zweifel hören, wo sich denn in dieser Nacht Gott finden lässt.

Ich werde einige Beispiele zitieren und beginne damit einige Jahrhunderte zurück.

Valerius (Valéry)

Obwohl Ihnen der Name Valerius kaum vertraut ist, ist er in den Niederlanden gut bekannt. Sein Name ist verknüpft mit Zeiten von Not und Krieg. In solchen Zeiten wächst die Sehnsucht nach Zusammengehörigkeit und nach einem „Etwas“, das verbindet, denn oft bewirkt ein „Feind draußen“ Einheit im Hause. Zum Beispiel war während des zweiten Weltkrieges unsere Königin ein solches „Etwas“. Vom Londoner Exil aus unterstützte und organisierte sie die Widerstandsbewegung und war, stärker als zuvor, das nationale Symbol.

Diese Zusammengehörigkeit wurde in dunklen Zeiten auch von einer bestimmten Kategorie Lieder genährt. Obwohl sie bis dann nicht sehr nachdrücklich im Brennpunkt des Interesses gestanden hatten, sind sie jetzt noch immer – 60 Jahren später – oft über die Glockenspiele in unseren Kirchtürmen zu hören, und zwar besonders im Mai, wenn bei uns die Gedächtnisfeier von Besetzung (1940-1945) und Befreiung stattfindet. Es sind dann meistens die Lieder von Valerius.

Sein Leben begann 1575 in Middelburg, einem Städtchen auf einer der Inseln in Zeeland im Südwesten unseres Landes. Sein ganzes Leben hat er dort als Notar und Mitglied des Magistrats gewohnt und gearbeitet. Sein Leben fiel mitten in den achtzigjährigen Krieg, einen langen und zähen Kampf um die Befreiung von der Spanischen Fremdherrschaft. Dieser Kampf wurde großenteils unter der Flagge des Protestantismus gefochten, der die Freiheit und die eigene Verantwortlichkeit betonte. Diese Zeit war auch der Nährboden für den Trieb nach größerer wirtschaftlicher Selbstständigkeit. Die Berufung unseres Landes zum Kämpfer für und Behüter von Freiheit und Toleranz hat hier seine Wurzeln, obwohl Tatsachen und Fiktion durcheinander laufen.

Dieser Kampf um die Freiheit wird als ein biblischer Kampf verstanden, und der Anführer war der Stammvater unseres Königshauses, Wilhelm von Oranien. Die heutige Nationalhymne ist eine Beschreibung seines Lebens, das das Leben Davids widerspiegelt, der vor Saul fliehen mußte. Valerius schrieb als Hobby fromme und triumphierende Liedtexte, die erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Er gedenkt darin der Befreiung und Gründung einer eigenen niederländischen Souveränität als ein direktes Einschreiten Gottes. Die darin enthaltene Bildersprache ist auffallend: die Befreiung der Niederlande wird gesehen als eine Wiederholung von Israels Auszug aus Ägypten. Das ist an sich noch nicht bemerkenswert oder einzigartig, denn in den Spirituals von amerikanischen Plantage-Sklaven hören wir das ebenso, genauso wie in der lateinamerikanischen Befreiungstheologie der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Aber besonders bei

Valerius findet man ein oft wiederholtes Thema dieses Auszugs, nämlich die Gewalt des Wassers beim Durchzug durchs Rote Meer.

*(Gott,) der den Wassern allen
Schranken gesetzt hat,
über die sie nicht gehen dürfen*

und

*der das schäumende, wütende Meer
zum Schweigen bringen konnte.*

Wie erwähnt, wuchs Valerius „mitten im Meer“ auf. Der Wappenspruch seiner Provinz lautet noch immer: *Luctor et emergo*, (Ich ringe/kämpfe und tauche auf). Und die Frage taucht auf, ob es nur seine eigenen persönlichen Umstände gewesen sind, die ihm diese Metapher anboten.

Ich bin dieser Meinung, er ist aber auch der Interpret einer allgemeinen spezifisch „holländischen“ Erfahrung. Ein Land, das so oft die Bedrohung des Meeres erlebt hat, ist wohl besonders empfindsam für solche Bilder. Darin steht Valerius bestimmt nicht allein, denn die Wasserbilder und -metapher sind auch besonders im letzten Gesangbuch (1973) häufig zu finden.

Exodus und Exil

Dieses Referat soll die Bedeutung des 137sten Psalms im neuen niederländischen Kirchenlied behandeln, des Protestliedes aus dem Exil. Diese Bedeutung findet sich bestimmt darin, denn der Calvinismus fasste in unseren Landen Fuß, und Jahrhunderte lang hat man in den Reformierten Kirchen nur bereimte, strofische Psalmen gesungen. Sie standen, und stehen noch immer, in unseren Gesangbüchern, und werden auch im neuen Gesangbuch wieder dabei sein. Aber wegen seiner schwierigen Melodie, die ziemlich unbekannt ist, wird Psalm 137 nicht oft gesungen. Das war für mich als Dichter Anleitung dazu, die wunderschöne Melodie von Dachstein „*An Wasserflüssen Babylons*“ in der niederländischen Sprache bekannt zu machen. Obwohl sie bei einer deutschen Bereimung dieses Psalms entstanden war, ist sie viel besser bekannt geworden als Kontrafakt bei anderen Texten, z.B. „*Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*“. Dieser Psalm spielt auch eine Rolle in dem Lied „*Wij moeten Gode zingen*“ von Willem Barnard (T) und Willem Vogel (M), das ich ihnen vorstellen möchte.

Aber stärker noch als die Geschichte des Exils erweist sich die Geschichte des Exodus, denn offensichtlich haben Erzählungen, in denen Wasser eine Rolle spielt, in unserem Land einen viel größeren Eindruck hinterlassen. Ich nenne als die wichtigsten Gründe dafür:

Der Calvinismus hat schon von Anfang an dem Alten Testament große Bedeutung beigemessen und Exodus als das klopfende Herz der Thora angesehen.

- Eine Identification mit Israel ist dadurch auch immer sehr stark gewesen.
- Kulturelle Komponenten haben den theologischen Akzent noch verstärkt:
 - a. die eigene niederländische Geschichte, die auch Wurzel und Werdegang in einem Freiheitskampf hat;
 - b. die geographische Lage dieses Landes, das größtenteils dem Meer entronnen ist und sich noch immer gegen ein Vordringen des Meeres schützen muss, was heute aktueller ist als je zuvor.

Offizielle Nachforschungen hierzu gibt es nicht; ich berufe mich auf persönliche Beobachtungen, wenn ich unseren niederländischen Liederschatz mit dem vergleiche, was in anderen benachbarten Ländern bekannt ist.

Hierzu bemerkenswert ist, dass die Gesangbuchausgaben für die beiden größten niederländischen Kirchen die alte dogmatische Einteilung des Inhalts bereits abgeschafft haben. Die Lieder sind nicht mehr nach katechetischen Themen geordnet, sondern maßgebend waren die liturgischen Ordnungen des Sonntagsgottesdienstes und des Kirchenjahres, wie im Gesangbuch 1938. Das letzte Gesangbuch, *Liedboek voor de Kerken* (1973) wird vor allem von biblischer Sprache und Theologie geprägt.

Ein neues Phänomen war das Bibellied; Perikopen, besonders aus dem Alten Testament, wurden bereimt und singbar gemacht, damit die ganze Gemeinde einander die Schrift „vorsingen“ konnte. Ein Kirchenlied, das von erzählenden und literarischen biblischen Bildern bestimmt und geprägt ist, ist ein typisch niederländisches Kennzeichen. Deswegen habe ich auch das vorgegebene Thema etwas erweitert, indem ich die Frage stelle nach der

Rolle der biblischen Themen von Exodus und Exil im neuen niederländischen Gesang.

Generationen mit und ohne Jahreszahlen

In meinem Land ist eine Generation in Freiheit und relativem Wohlstand aufgewachsen, von der gesagt wird, dass sie alles vielleicht zu leicht bekommen hat, dass nur das Niveau des Wohlstands schwankte. Die heutige Generation kennt seit langem keine „Jahreszahlen“ mehr, das heißt, sie hat keinen Krieg erlebt. Erst 9-11-2001 hat auf sie eingewirkt, ein Datum, an dem viele Menschen sich bewußt wurden von den großen sich verschiebenden Akzenten nicht nur in der westlichen, der europäischen Welt, sondern auch in der niederländischen Gesellschaft. Lässt sich das auch an der Sprache des heutigen Kirchengesangs ablesen?

Die letzte große Generation von Kirchenlieddichtern, die zum *Liedboek* von 1973 beitrugen, hat solche Jahreszahlen noch gekannt. Sie war geprägt vom zwei-

ten Weltkrieg, einer Zeit, die sich auf ihre jungen Jahren abgefärbt hat, indem sie ihre Entwicklung bestimmte, ihr Studium unterbrach oder sogar abbrach. Sie formten eine Gruppe von jungen Dichtern, die zusammen die 150 Psalmen nach dem hebräischen Urtext neu bereimten, aber auch viele hymnische Bibelstellen als bereimte, strofische Gemeindelieder umdichteten, wie biblische Lobgesänge und Evangelienperikopen und Stellen aus den Episteln, immer gereimt, um die Gemeinde die Bibellesung singen zu lassen. In vielen Fällen waren es in den Jahreszyklen vorgeschriebene Schriftstellen.

War das das Wehen des reformierten Geistes? Oft haben die Dichter von ihrer Arbeit behauptet, das sie das allgemeine Priesteramt der Gläubigen gestalten wollten und dass der „Dienst am Wort“ eine Aufgabe der ganzen Gemeinde sei.

In den Biografien dieser Dichter fällt auf, wie der Weltkrieg auch ihr weiteres Leben bestimmt hat. Ad den Besten und Willem Barnard wurden als junge Männer in der deutschen Kriegsindustrie eingesetzt und waren Zeugen der Kriegshandlungen. Das Ende des Nationalsozialismus und den Untergang des Faschismus erlebten sie als eine persönliche Befreiung. Die Jahreszahlen 1940-1945 sind für immer in ihr Leben eingekerbt und haben ihr Denken und Dichten gefärbt. Oft hat der Dichter Ad den Besten erzählt, wie diese Kriegserfahrungen ihn und seine Freunde in die Arme von Existenzialismus und Nihilismus trieben. Hatte der Holocaust durch das massenhafte Genozid nicht die Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins aufgezeigt? Was kann man noch von Menschen erwarten? Wozu ist jeder von uns imstande? Hat all dieses nicht den Tod Gottes bewiesen, oder mindestens seine totale Machtlosigkeit?

Immer wieder singen sie in Bildern von Exodus und Befreiung, aber auch immer wieder taucht die „nihilistische“ Wüstenerfahrung in ihren Liedern auf, denn in der Wüste zweifelt man, ob der Auszug einen Sinn hat, und selbst nach der Befreiung ist das Land der Verheißung noch immer nicht erreicht. Es sind für sie alle sehr aktuelle Situationen. Immer wieder wird diese Aktualität mit Hilfe dieser biblischen Metaphern beschrieben. So wie Israel seine Zukunft gezeigt wurde durch Wasser und Wüste, so müssen auch wir Weg und Kurs selbst finden.

Barnard und der Exodus

Wie ein neuer Valerius benutzt auch Willem Barnard vielfach die Wassermotive, aber viel weniger triumphierend als sein Vorgänger. Von den vielen Beispielen zeige ich Ihnen ein gern gesungenes Lied, das für die Osterzeit gedichtet wurde, aber wegen seines mit den Psalmen 96 und 98 identischen Anfangs und seinen das Leben umfassenden Motiven auf vielen Ebenen und Zeiten für Menschen seine Funktion hat.

Die erste und dritte Strophe lauten: (übertr. von J.Henkys)

*Singt Gott den neuen Lobgesang.
Er labt euch euer Leben lang
mit Wasser aus dem harten Fels,
ihr lebt vom Wunder seines Quells.*

*Ein neues Lied, des Staunens voll,
dass euer Name bleiben soll,
geboren und ans Licht gebracht
aus Wasserflut und Todesnacht.*

„Luctor et emergo!“ Und wenn ich selber an einem Sonntag die Erzählung vom Sturm auf dem See behandeln muß, bietet mir das niederländische Liedgut Möglichkeiten für mindestens drei Gottesdienste! So erkennbar ist offensichtlich das Bild dieses Freiheit schenkenden Zuges durchs Todeswasser.

Barnard und Babel

Wieder war es Willem Barnard, der auch „Babylon“ vielfach in seine Liedtexte einbrachte, zunächst dadurch, dass „Babel“ meist der Name für unsere heutige Welt ist, wie es auch die Offenbarung an Johannes tut. Aber bei Barnard geschieht das oft doppelt, denn einerseits leben wir in Babel, sind aber machmal auch selbst Babel! Wir sind Opfer und Täter, Objekte und Schuldige, Unterdrücker und Unterdrückte. Genau wie Israel sind auch wir selbst schuld an unserem Exil, denn wir sind unserem Befreier-Gott nicht treu geblieben.

Aber Hauptmotiv ist meistens doch der Gedanke, dass die Gemeinde ein Fremdling ist in dieser Welt, in der sie nicht ihre Heimstatt hat. Sie leidet an dieser Welt, und nicht nur sie, die ganze Schöpfung seufzt und sehnt sich nach Erlösung. Und mitten in diesem Exil singt sie von „großen Dingen“, die Gott getan hat, und die Erwartungen wecken für die Zukunft. In diesem Sinn hat Barnard das bekannte 29. Kapitel Jeremias als Lied nachgedichtet, der Brief des Propheten an die Verbannten in Babel:

*für dieses Babel,
wo ihr Verbannte seid.
Betet für sie, denn in ihren Straßen
leuchtet einst eine andere Zeit.
Ja, betet für sie, denn in ihrem Frieden
steckt auch für euch das Heil.
Babel und alle Weltstädte
stehen ringsum Israel.*

Babel und Egypten sind Namen für die Welt, in der die Kinder Gottes leben und wo sie Fremdlinge sind.

Willem Barnards große Produktion von Liedern hat ihre wichtigste Ursache in seinem Umgang mit der Bibel, meistens mit Hilfe der Schriftlesungen im Jahreszyklus und des Breviers. So ist in den Niederlanden – auch Dank der Melodie von Willem Vogel – das Lied *“Wij moeten Gode zingen”* außerordentlich beliebt..

*Wir müssen Gott zusingen,
- Halleluja –
wegen all der guten Dinge
- Halleluja –
wenn wir auch Fremdlinge sind,
beschädigt, in Schande,
du sendest deinen Segen,
- Halleluja –*

*Er schenkt den Lebensatem,
er gibt den Lebensgeist.
In Schande, im Elend
ist er nahe gewesen
wer Ihn verehrt, wer Ihn fürchtet,
dem kommt Er, der Herr, zur Hilfe,
den Geringsten am meisten.*

*Auch wenn dein Volk verschleppt ist
- Kyrieleison –
in ein Land aus Feuer und Ofen,
in das Land von Babylon,
wenn auch der Himmel oben
für Menschen taub und stumm ist,
noch immer müssen wir Dich loben
mit Stimme und Flöte und Trommel.*

*Die Leier hing in den Weiden
- misericordia –
Gott wird uns nicht ausrotten,
- God sei Gloria –
Sein Wort wird uns heilen
- Halleluja –
wie das vormals gewesen ist
in Galiläa.*

*Wir müssen Gott zusingen
- Halleluja –*

*dem Herrn aller Dinge,
der in Glorie lebt,
mit allen Sterblichen,
nichts kann seine Ehre verletzen,
wir müssen Gott zusingen.
- Halleluja. -*

Gegen Ende des traditionellen Kirchenjahres nimmt das Gefühl des Verbanntseins zu. In diesen Wochen spielen auch die Erzählungen und Geschichten, die uns wieder nach Babylon bringen, eine Rolle. So hat Barnard einen Text geschrieben für den 20. Sonntag nach Pfingsten, an dem der Introitusgesang aus dem Lobgebet der drei Jünglinge im Feuerofen nach Daniel 3 genommen ist. Sie müssen sich vor dem König Nebukadnessar verantworten, weil sie sich geweigert hatten, das große goldene Bildnis, das er aufgerichtet hatte, anzubeten. Als der König ihnen sagt, sie könnten nicht erwarten, dass ihr Gott sie erretten würde, antworten sie:

*(...) und wenn er es nicht tun will,
so sollst du dennoch wissen, dass wir deinen Gott nicht ehren
und das goldene Bildnis nicht anbeten wollen.*

Hier begegnen wir einem Beispiel von Gottvertrauen unabhängig von Wundern und erhörten Gebeten, von Erlösung und Rettung, und doch bedingungslos fest. Dieses Motiv verarbeitet Barnard in seinem Lied, indem er schreibt: *Wir müssen (...)* d.h. wir können und wollen nichts anderes, *wenn auch der Himmel oben für Menschen taub und stumm ist*. Wenn unser Gott uns auch nicht rettet, so gibt es noch keinen Grund, unser Vertrauen und unseren Glauben an ihn aufzugeben.

Dieses Vertrauen äußert sich im Gesang. Für Willem Barnard ist das Singen das Herz des Gottesdienstes, und deshalb lässt er einige Kernworte wie einen roten Faden durch seinen Liedtext ziehen. Diese sind Ausrufungen aus dem festen Ordinarium eines Gottesdienstes wie *Misericordia, Kyrie, Gloria, Halleluja (...)*.

Das *Kyrie* ruft um Erbarmen (*Misericordia*) aus der Tiefe von Babylon, wo wir gefangen sind. Aber wir rufen es, weil wir in Gott unsere Hoffnung und Sicherheit haben. Deswegen singen wir ihm zu im *Gloria*, zusammen mit Himmel und Erde. Das *Halleluja*, das alles Gotteslob zusammenfasst, umrahmt die Lesung des Evangeliums, „*wie es war in Galiläa*“.

Mit diesen Worten, die wegen ihrer Fremdsprachlichkeit und ihrer klassischen Terminologie auffallen, stellt Barnard mit diesem Text faktisch einenn kompletten Gottesdienst dar. Ein gesungener Gottesdienst – so scheint er zu sagen – ist eine durchgehende Linie, die gleichzeitig die Rettungsleine ist, durch die wir uns aus „Babel“ retten können. Wir singen zusammen gegen das Dunkel und glauben

durch das Feuer hindurch. Uns bleibt nichts übrig als zu singen, an jedem Sonntag immer wieder: Kyrie, Gloria, Halluja!

Auch an die Eucharistie, das Abendmal, wird angespielt, in dem uns – in Barnards eigenen Worten – das Wort wirklich auf unsere Zunge gelegt wird.

*Sein Wort will uns heilen
wie vormals in Galiläa.*

eine Anspielung an die Erzählung von dem römische Hauptmann, dessen Erkennung noch immer ausgesprochen wird gerade vor der Kommunion: Sprich nur ein Wort und dein Knecht wird gesund.

Auch Psalm 137 liefert Bilder für das Lied:

*- wir sind Fremdlinge / beschädigt, in Schanden
- die Leier hing in den Weiden
- wenn auch dein Volk verschleppt ist
in ein Land aus Feuer und Ofen (...).*

Obwohl dies ein Hinweis ist auf die Geschichte von Daniel und seine Freunde, hat Barnard selbst einmal berichtet, dass ihm die schreckliche Bombardierung, die er als junger Mann in Berlin miterlebt hatte und die späteren Bilder aus Auschwitz diese Psalmworte lebendig gemacht haben.

„Babel“ ist auch unser Leben und unsere Geschichte. Schon die erste Zeile hat die direkte Identifikation von *wir*: *Wir müssen...* Es ist das erste und letzte Wort in diesem Lied.

Die fremden Herrscher in Babylon dürfen uns – sagt Psalm 137 – nicht befehlen, etwas fröhliches zu singen. Aber wir selbst dürfen es anstimmen, um im Dunkel die Träume von einem Zuhause nicht zu vergessen.

Diese Spannung zwischen Wirklichkeit und Traum ist charakteristisch für das biblische Zeugnis und nicht weniger für das Lied, das daraus entspringt.

Die Fragen von Ad den Besten

Ich habe schon die Ambivalenz erwähnt, die auch in den prophetischen Texten oft durchklingt: Sind wir nur die Opfer von Babel, oder haben wir selber Schuld daran, dass wir in Babel gelandet sind? Ich möchte Ihnen ein weiteres Lied von Ad den Besten vorstellen. Willem Barnard und er sind die letzten noch lebenden Mitglieder der genannten Dichtergruppe. Es ist ein Lied, das auch das große Fragezeichen setzt.

Sofort nach der Befreiung 1945 gab es Hochstimmung, denn eine neue, angenehme Zeit sollte beginnen, eine Zeit von Frieden, Freiheit und Gerechtigkeit. Aber als Ad den Besten Jahrzehnte später zurückblickte, fragte er sich enttäuscht, was von all dem realisiert worden ist. Ganz wenig! Als man ihn 40 Jahre später bat, für die Gedenkfeier der Befreiung von 1945 einen neuen Liedtext zu schreiben, entstand das folgende Lied:

*Nie heller fing der Frühling an
als wenn deine Hand unser Volk befreite.
Wie haben wir in solchen schönen Zeiten
mit Freude aber auch mit Schaudern verstanden:
Gottes Feinde vergehen!*

*Der Winter schien für immer vergangen
und vor uns lag der volle Sommer;
endlich war die Macht an dem Träumer -
der neue Mensch, so träumten wir,
war so greifbar nahe.*

*Aber es wurde winterlich in diesem Land:
es ist kalt ringsum und mitten unter uns,
in unserem Mund erstarrt das Gebet,
Todeskälte geht aus von unseren Händen
zu Mensch, Tier und Pflanze.*

*O Gott, wie töricht waren wir,
daß wir uns so an die Freiheit gewöhnten,
daß wir den Feind nicht erkannten,
uns gegen ihn erhoben, am meisten
im eigenen Herzen und Geist!*

*Vergib uns, berühre uns wieder
mit Lebensatem, Frühlingsbotschaft,
und laß uns mit Kräfte zur Befreiung
hier stehen in der Freiheit Christi.
Gott, laß uns nicht vergehen!*

Einen Bußgesang hat Ad den Besten dieses Lied genannt, das für eine Gedenkfeier gedichtet worden war! Es war ein Zitat aus dem bereimten Psalm 78 (V. 14): *Mein Gott, wie schnell hat man seine Befreiung vergessen!*

Dieses Motiv kommt oft in den prophetischen Schriften vor, denn immer wieder wird „Verbannung“, die Verfremdung von Ursprung und Zuhause, als Folge dessen verstanden, wenn man seine eigenen Wege geht. Befreiung ist kein einma-

liges Geschehen sondern ein dauernder Vorgang, durch den die erhaltene Freiheit lebendig erhalten wird. Biblisch gesagt: man bleibe auf Gottes Wegen.

Für Ad den Besten gibt es einen neuen, vielleicht sehr gefährlichen Feind, weil er nicht mehr „von draußen“ kommt. Es ist unser eigener Unglaube und die Entkirchlichung (*in unserem Mund erstarrt das Gebet*) und die Erschöpfung der Quellen der Schöpfung (*die Todeskälte unserer Hände*)

Es ist viel weniger die Bedrohung von außen, die uns bindet, als die Bedrohung, die in uns selbst wohnt und das Zusammenleben schwächt. Wir sind nicht länger die Opfer Babylons sondern vielmehr ihre Erbauer.

„Twoja droga prowadzi przez morze” Idea wyzwolenia w niderlandzkiej pieśni kościelnej lat powojennych

Streszczenie

W wypowiedziach ludzi starszego pokolenia można czasami wysłyszeć nostalgię za minionymi czasami. Wynika to ze współczesnego stylu życia w przesycie, konsumpcji, zaniku wspólnotowości, kruszącej się wiary i malejącej pozycji Kościoła w ludzkiej świadomości, braku identyfikacji z historią i kulturą własnego narodu. W kontekście tych przemian prowadzone są prace nad zredagowaniem nowego śpiewnika niderlandzkiego dla zjednoczonych kościołów protestanckich. Religijne śpiewy w Niderlandach zawierają sporo tekstów, które wrosły w społeczną świadomość ludzi wierzących, a odnoszą się do sytuacji II. Wojny światowej (D. Bonhoeffer, J. Klepper) i do czasów biedy i nędzy lat powojennych. Usiłują one budzić zaufanie do Boga i uspokajać silne wichury i wysokie fale życiowych przeciwności. Warto w tym kontekście wskazać na postać Walerego (Valerius, Valéry), który żył w latach 1575-1625 na jednej z niderlandzkich wysp należących do tzw. „morskiej krainy”. W tym czasie, pod przewodnictwem protestantyzmu, prowadzone były walki o wyzwolenie spod hiszpańskiej zależności. Dążono przy tym do wolności ekonomicznej, swobód obywatelskich oraz do zwiększenia osobistej odpowiedzialności za kraj i jego przyszłość. Te zabiegi porównywane były z walką biblijnego króla Dawida o wolność i niezależność Izraela. Dla Niderlandczyków taką postacią wolnościowego przywódcy był Wilhelm z Oranii. Na tym tle społeczno-politycznym i religijnym powstały teksty Walerego, który opiewa w nich potrzebę wyzwolenia i utworzenia suwerennego państwa pod przewodnictwem Boga. Podstawowym obrazem, którym się posługuje, jest przejście Izraela przez Morze Czerwone. Bóg poprowadził naród wybrany do wolności zmuszając spiętrzone fale do posłuszeństwa.

Wyprowadzenie Izraela z niewoli silnie oddziało na twórczość pieśniową w Niderlandach. Sytuacja ucisku wpłynęła również z recepcją Psalmu 137 w tym kraju. Jego nadmorskie położenie geograficzne sprawia, że niderlandzcy poeci często nawiązują do obrazów wody i morskich fal. Przy czym zauważalne jest przejście od tekstów

o charakterze katechetyczno-dogmatycznym do strof przejmujących symbolikę biblijną i liturgiczną.

Na wielu twórców religijnych tekstów w drugiej połowie XX w. Silnie oddziaływały doświadczenia lat wojny 1940-1945. Poeci tacy, jak: Ad den Besten czy Wilhelm Barnard, którzy słyszeli o okrucieństwach wojny i sami na sobie ich doświadczyli, przeżywali upadek narodowego socjalizmu i faszystwu jako swoje osobiste, egzystencjalne wyzwolenie. Sytuacja Holokaustu, okrutnego mordu na milionach ludzkich istnień, głównie Żydach, prowokowała tezę o bezsensowności ludzkiego życia, o bezgranicznym bestialstwie człowieka i niemal totalnej bezradności Boga. Obraz Izraela wychodzącego z niewoli egipskiej i zdążającego do Ziemi Obiecanej wprowadzał do pieśni bardzo ważny element nadziei na przemianę osobistej oraz społecznej sytuacji ucisku i prześladowania. Wyjście z niewoli egipskiej uwarściwiało też na wysiłek, z którym wiąże się odzyskanie wolności, a który trzeba podjąć organizując życie w nowych warunkach niepodległości.

Podobnie jak Walery na przełomie XVI i XVII wieku, tak Wilhelm Barnard posługuje się biblijnymi motywami wody, wieży Babel czy niewoli, w której niejednokrotnie znajdował się Izrael. W ten sposób zwraca on uwagę na współczesne zniewolenia, wskutek których dzieci Boże stają obcymi (niewolnikami) we własnym kraju. Również twórczość poetycka Ad van Bestena wskazuje na to, że w naszych czasach zmienił się nieprzyjaciel, który pozbawia człowieka wolności. Nie jest nim już przeciwnik zewnętrzny, który staje się okupantem, lecz wróg wewnętrzny, który osadza się w samym człowieku w postaci niewiary, zerwania i utraty więzi ze wspólnotą Kościoła oraz pędu do nieograniczonego rujnowania naturalnych zasobów życia (przyrody). Zagrożenie od zewnątrz łączyło ludzi w nieszczęściu. Zagrożenie od wewnątrz rozbija więzi międzyludzkie i czyni człowieka wrogiem dla swego bliźniego. Przystajemy być ofiarami niewoli babilońskiej; stajemy się raczej jej architektami!

P.T.

Polska pieśń kościelna – prawdziwy skarb śpiewu religijnego

Temat referatu kreśli bardzo szeroki horyzont dla oceny znaczenia i wartości polskiej pieśni kościelnej. Stąd potrzeba pewnych uściśleń. Zakładam – szeroko interpretując pojęcie pieśni, które w tym przypadku obejmuje również śpiewy o strukturze niestroficznej¹ – że w polu naszej uwagi pozostanie repertuar jednogłosowych śpiewów religijnych w języku polskim przeznaczonych dla ludu i pozostający aktualnie do dyspozycji wiernych Kościoła katolickiego w Polsce na potrzeby liturgii i nabożeństw kościelnych. Znaleźć go można w wielu wydawanych już po Soborze Watykańskim śpiewnikach, modlitewnikach, chorałach, broszurach, z których za najbardziej reprezentatywne uznaję następujące śpiewniki: *Alleluja. Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych*, pod red. Ks. J. Zawitkowskiego (Warszawa 1978); *Exultate Deo. Śpiewnik mszalny*, pod red. G. Skop (Katowice 1998); *Śpiewnik Kościelny* ks. J. Siedleckiego, pod red. ks. K. Mrowca (Kraków 1987); *Śpiewajmy Bogu*, pod red. F. Rączkowskiego (Warszawa 1988); *Śpiewnik Liturgiczny*, pod red. Ks. Mrowca (Lublin 1991); *Śpiewnik archidiecezji katowickiej*, pod redakcją ks. A. Reginka (Katowice 2000) i *Droga do nieba*, pod red. Ks. J. Waloszka (Opole 2001, 2006). Z góry zaznaczam również, że poza analizą zawartości śpiewników i intuicją, opartą o własną praktykę życia i aktywności muzycznej w Kościele (konkretnie w diecezji opolskiej), nie posługuję się wynikami żadnych badań muzykologiczno-socjologicznych, które przedstawiały by wiarygodnie faktyczny stan przyswojenia przez lud śpiewnikowego repertuaru pieśni. Na marginesie warto odnotować, że śpiewy religijne zachowane w tzw. „żywej tradycji” kościoła katolickiego w Polsce poddaje się regularnym i szeroko zakrojonym badaniom terenowym, prowadzonym przez Instytut Muzykologii Kościelnej KUL, począwszy od roku 1970. Rezulta-

¹ Por. Karol MROWIEC, *Polskie pieśni kościelne w rękopisach i drukach od XIV do XIX w.*, w: „Summarius. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL” 3 (1974), s. 239.

tem akcji nagrań jest zgromadzenie ponad 20 tysięcy śpiewów zróżnicowanych regionalnie².

Kluczem do naszej bardzo zwięzłej prezentacji tego bogatego i różnorodnego repertuaru (w obszerniejszych śpiewnikach można znaleźć ponad 1000 pozycji) będą pewne kategorie wartościujące (ponieważ o „skarb” nam przecież chodzi!), przy pomocy których spróbuję jednocześnie dokonać krytycznej oceny statusu, walorów i znaczenia tegoż repertuaru, zwłaszcza w aspekcie teologicznym, mając na uwadze funkcję kerygmatyczną, eklezjalną i liturgiczną śpiewu wiernych, z którą pozostaje w jakimś nierozdzielnym przymierzku funkcja kulturowa i społeczna. Przy tym okaże się, że polskie pieśni kościelne zagospodarowują (wypełniają) przestrzeń liturgiczno-muzyczną pełną napięcie, przestrzeń której dwa odległe bieguny nierzadko zasługują na krańcowo różne oceny – z jednej strony pozytywną, a z drugiej – negatywną.

1. *Participatio actuosa*

Wydaje się, że jedną z głównych kategorii, uzasadniających celowość i wartość jednogłosowego śpiewu wiernych w języku ojczystym w chrześcijańskim kulcie, jest pojęcie „*participatio actuosa*”, które stało się jednym z kluczowych pojęć soborowej odnowy liturgicznej. *Konstytucja o Liturgii* wraca do niego kilkakrotnie (pp. 11, 14, 21, 30, 121), pośród form zewnętrznego uskutecznienia żywego udziału w nabożeństwie wyliczając między innymi śpiew wspólny zgromadzenia wiernych: „Celem wzmożenia czynnego uczestnictwa należy pobudzać wiernych do wykonywania aklamacji, odpowiedzi, psalmów antyfon, pieśni (...)” (p. 30). W tym kontekście troski o *participatio actuosa* pojawia się również w orzeczeniach ojców soborowych dowartościowanie religijnego śpiewu ludowego, który odtąd uzyskał oficjalnie rangę śpiewu liturgicznego (sakralnego). Czytamy w p. 118 *Konstytucji o Liturgii*: „Należy troskliwie pielęgnować religijny śpiew ludowy tak, aby głosy wiernych mogły rozbrzmiewać podczas nabożeństw, a nawet w czynnościach liturgicznych.”

W Polsce (podobnie zresztą jak w innych krajach) usankcjonowano w ten sposób pewien stan faktyczny, sięgającą już odległych stuleci praktykę śpiewania przez lud pieśni religijnych, nie tylko podczas tzw. „*pia exertitia*”, ale również podczas Mszy św. Praktyka ta jednak, dotąd formalnie ledwo tolerowana,

² Antoni ZOŁA, *Pieśni religijne w Polsce – geneza, źródła, żywa tradycja*, w: Stanisław DĄBEK, Ireneusz PAWLAK (red.), „*Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*”. *Symposium Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce. 100 lat od wydania Motu proprio papieża Piusa X*, Lublin 2004, s. 135. Por. też: Bolesław BARTKOWSKI, *Repertuar pieśni nabożnych w żywej tradycji lokalnej (wartość i kryteria doboru)*, w: Remigiusz POŚPIECH, Piotr TARLINSKI (red.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, (Sympozja 2), Opole 1993, s. 47–49.

stała się odtąd – po *Vaticanum II* – formą niemal podstawową, a nawet wyłączną muzycznej aktywności wiernych³.

Polski lud właściwie od samego początku upominał się dla siebie o miejsce i aktywną rolę w przestrzeni kultycznej Kościoła przez wspólny śpiew w języku ojczystym i nie chciał zadowolić się tylko łacińskimi akklamacjami i dialogami albo słuchaniem śpiewu celebransa czy profesjonalnego chóru śpiewaków. W poszczególnych epokach historii Kościoła napotykamy różne dowody tej „batalii” (starań) o aktywność liturgiczno-muzyczną ludu.

Zdaniem H. Feichta polska pieśń religijna wywodzi się ze zbiorowej recytacji pacierza, brak na to jednak wystarczającej dokumentacji źródłowej⁴. Z kolei według innych badaczy (np. T. Sinki) początków polskich pieśni nabożnych można szukać już w I połowie XIV w. w związku z procesją rezurekcyjną⁵. Pomiedzy łacińskie strofy śpiewów procesyjnych zaczęto wtrącać zwrotki śpiewane *vulgaler* w języku ludu. W ten sposób powstały pierwsze pieśni wielkanocne. W podobny sposób zaczęto później kształtować również inne procesje liturgiczne. Już w XIV w. mamy również ślady śpiewania pieśni nabożnych przez lud podczas mszy. Najpierw były to tzw. pieśni kazaniowe w liturgii Słowa. Wiek XV przyniósł pierwsze kolędy i śpiewy maryjne⁶. W XVI w. do rozwoju śpiewu kościelnego w języku ojczystym przyczyniła się reformacja, dla której pieśni były narzędziem popularyzowania własnej doktryny wśród szerokich mas. Jednak w liturgii kościoła rzymsko-katolickiego z trudem zdobywały sobie one prawo obywatelstwa. Rozporządzenia Soboru Trydenckiego (1545–1563) upominały się wyraźnie o śpiew w języku łacińskim, choć jak wynika z dokumentów na sesji 22, odbytej dnia 17 IX 1562 r., rozważano nawet możliwość wprowadzenia do liturgii języka narodowego⁷. Wśród ojców soboru przeważała jednak obawa przed zbyt daleko posuniętymi praktykami reformacji. Utrzymano więc w mocy zakaz języka narodowego w liturgii, często jednak przy milczącej zgodzie na praktyki przeciwne w wykonaniu ludu. Zwyczaj śpiewania pieśni ludowych wolno było utrzymać podczas mszy czytanej lub po nabożeństwie i w czasie wystawienia Najświętszego Sakramentu. W Polsce jednak szeroko interpretowano te ustępstwa.

³ Zob. Piotr TARLINSKI, *Religijny śpiew ludowy w liturgii eucharystycznej Dnia Pańskiego*, w: „Liturgia Sacra” 3 (1997), nr 2, s. 59–83.

⁴ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, w: Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: Kultura staropolska, Kraków 1958, s. 36–39; TENŻE, *Polska pieśń średniowieczna*, w: Jerzy MORAWSKI (red.), *Musica Medii Aevi*, t. 2, Kraków 1968, s. 62–64.

⁵ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, w: Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 1: Kultura staropolska, Kraków 1958, s. 36–39; TENŻE, *Polska pieśń średniowieczna*, w: Jerzy MORAWSKI (red.), *Musica Medii Aevi*, t. 2, Kraków 1968, s. 62–64.

⁶ Zob. *Średniowieczna pieśń religijna polska*, oprac. Mirosław KOROLKO, Wrocław i in. 1980.

⁷ Por. Ireneusz PAWŁAK, *Gradałatu piotrkowskie jako przekaz chorału gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988, s. 22–25.

Recepcja potrydenckich ksiąg liturgicznych poszła po linii adaptacji do zwyczajów Kościoła lokalnego i dlatego, choć biskupi próbowali ograniczyć praktykę śpiewania nowych ludowych pieśni i domagali się śpiewów, które są „catholicae et antiquae”, nadal kultywowano śpiew pieśni w języku ojczystym i tworzone nowe śpiewy⁸. Tę praktykę usankcjonowały nawet niektóre potrydenckie synody w wieku XVII i XVIII, wyznaczając tym samym polskiej pieśni nabożnej określone miejsce w liturgii. Tzw. *Rytuał piotrkowski* (Kraków 1631) wyraźnie np. zezwalał na śpiew w języku polskim podczas procesji okresu paschalnego oraz w zakończeniu porannego oficjum Triduum Sacrum. *Processionale* dozwalało śpiewać tropy w języku polskim po laudesach Triduum Sacrum. Śpiew ludowy zdobył sobie w tym czasie pełne prawo obywatelstwa nie tylko w okresie Wielkanocy i Bożego Narodzenia, ale również w liturgii niedziel i świąt. Pod koniec XVI w. wprowadzono np. w wielu kościołach popularną do dziś modlitwę śpiewaną na wzór godzin brewiarzowych tzw. *Godzinki*⁹.

Bogatą twórczość pieśniową w języku ojczystym na wszystkie okresy roku liturgicznego przyniósł okres baroku. Do śpiewów *ordinarium missae*, zwłaszcza do Credo, zaczęto wprowadzać fragmenty melodii a nawet całe cytaty pieśni kościelnych. Mamy więc wiele *Patrem*, a z czasem także całych cyklów *ordinarium* związanych z poszczególnymi okresami liturgicznymi. Z pieśniami zaczęto też łączyć intonacje mszalne celebransa, śpiewane co prawda po łacinie, ale na melodie znanych pieśni okresowych. W pieśni ludowej z upodobaniem sięgano do tematyki bożonarodzeniowej, pasyjnej, maryjnej. Szczególną popularność zdobywały również tak zwane pieśni katechetyczne, często publikowane w katechizmach, przy pomocy których uczono prawd wiary¹⁰.

W XVIII w. zaczęto z upodobaniem tworzyć i śpiewać podczas Eucharystii tzw. pieśni mszalne. Praktyka ta znana była również na Zachodzie Europy, zwłaszcza w Niemczech. Ich zestawy składały się z kilku zwrotek i były przeznaczone na poszczególne części zarówno *ordinarium* jak i *proprium*¹¹.

Repertuar pieśni polskiej stawał się więc coraz bogatszy i faktycznie zagospodarował nie tylko przestrzeń różnych nabożeństw, z lubością pielęgnowanych przez lud (*Gorzkie Żale*, nabożeństwa majowe), ale także przestrzeń eucharystycz-

⁸ Por. Blesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, s. 22–23; Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń w liturgii*, w: Wiesław HUDEK (red.), *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim 1925–2005*, Katowice 2005, s. 15.

⁹ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, s. 23. Szerzej na ten temat zob. Zbigniew WITT, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, w: Waclaw SCHENK (red.), *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, t. III, Lublin 1980, s. 205–343.

¹⁰ Por. Józef ZAWITKOWSKI, *Polska pieśń liturgiczna*, w: „Ateneum kapłańskie” 72 (1980), z. 427, s. 237.

¹¹ Szerzej na ten temat zob. w: Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna do 1914 roku*, w: W. SCHENK (red.), *Studia z dziejów liturgii*, s. 117–204.

nej celebry, sprawowanej w języku łacińskim. Tego faktu nie zmieniły w naszej ojczyźnie również starania ruchu cecylijańskiego, usiłującego przywrócić liturgii łacińskiej czystą postać¹². Ks. B. Bartkowski zauważa w tym kontekście, że „kryzys liturgicznej przydatności pieśni nabożnej w Polsce był łagodniejszy niż w krajach zachodnich. Przywiązanie do śpiewania pieśni w języku polskim było tak zakorzenione, że nie wyrugowały go ani radykalni cecylijańscy, ani nawet rozporządzenia Piusa X”¹³. Funkcjonowanie pieśni nabożnych na obszarze Polski „pozwala przyjąć, że od XIV w. po czasy współczesne pieśni te w jakimś zakresie zawsze pełniły rolę śpiewów liturgicznych. Decydowało o tym nie tyle prawodawstwo liturgiczne, ile raczej sam fakt, że wierni uczestniczyli w liturgii śpiewając pieśni w języku polskim”¹⁴.

Orzeczenia Soboru Watykańskiego II w jakimś sensie potwierdziły słuszość i celowość tego opierania się przed zapędami liturgicznych purytan i domagania się przez lud charakterystycznej i specyficznej dla siebie formy aktywnego uczestnictwa w liturgii poprzez śpiew. Reforma soborowa zastała w Polsce bogaty i chętnie śpiewany repertuar nabożnych pieśni, który pozwalał na ich formalne przejście do potrzeb liturgii. Takiego bogactwa nie posiadało wiele krajów europejskich (np. Francja czy Włochy), gdzie bardziej stanowczo przestrzegano norm kościelnego prawodawstwa¹⁵. Z tego powodu jednak w posoborowej praktyce liturgicznej nastąpiło u nas pewne przewartościowanie tradycyjnej „pieśni” religijnej na niekorzyść innych gatunków i form śpiewu wiernych. Na początku normą stało się wypełnianie nimi prawie wszystkich części mszy śpiewanych przez lud, nierzadko również części stałych i psalmodii responsoryjnej. I choć z biegiem czasu powstało wiele nowych śpiewów liturgicznych, części stałych mszy, śpiewów naprzemiennych, antyfonalnych, responsoryjnych, litanijnych, to w niektórych kościołach do dzisiaj śpiewa się prawie wyłącznie tradycyjne pieśni kościelne. Choć gwoli prawdy trzeba zaznaczyć, że nowy repertuar śpiewów tworzonych w nurcie reformy soborowej zdobywa coraz większe uznanie i popularność.

Niezależnie od tego pozostaje wątpliwość, czy stawiając tak mocny akcent na wymóg aktywności ludu w liturgii poprzez wspólny śpiew (zwłaszcza śpiew pieśni) nie posunięto się o krok za daleko? To, co przed soborem było jednak formą ledwo tolerowaną, teraz stało się podstawową i nieomal jedyną formą muzycznej aktywności wiernych podczas liturgii. Jednogłosowy śpiew wspólnoty wiernych w języku polskim nie tylko nieomal całkowicie wyparł z naszych kościołów

¹² Na temat ruchu cecylijańskiego zob. np.: Janusz DREWNIĄK, *Ruch cecylijański – dzieło odnowy muzyki Kościoła katolickiego XIX wieku*, w: „Liturgia Sacra” 12 (2006), nr 1, s. 77–95.

¹³ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, op. cit., s. 24. Por. także: Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, s. 24–28.

¹⁴ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, op. cit., s. 24.

¹⁵ Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń*, op. cit., s. 19.

chorał gregoriański, nie tylko ograniczył kultywowanie form muzyki artystycznej wysokiego lotu (polifonii sakralnej dawnej i współczesnej) w wykonaniu chórów i orkiestr (choć ostatnio z tym znowu trochę lepiej), ale także (co gorsza) niebezpiecznie zbliżył, a nawet „zadomowił” w sakralnej przestrzeni kulturowej obce jej formy muzyki popularnej, rozrywkowej, tandetnej, usprawiedliwiając to właśnie duszpasterską troską i potrzebą „uaktywnienia” wiernych podczas liturgii. Nierzadko spotkać się można w kościele Polskim z praktyką śpiewania piosenek religijnych podczas eucharystycznej liturgii niedzielnej, a w przypadku mszy św. dla dzieci i młodzieży stało się to nieomal normą¹⁶. W tym kontekście warto przypomnieć obawy kard. Ratzingera, który zauważył w przesadnym akcentowaniu potrzeby liturgicznej aktywności wiernych oznaki purytańskiego funkcjonalizmu i niebezpieczeństwo redukcji misteryjnych i kosmicznych rozczeń liturgii do twórczego i terapeutycznego aktywizmu grupy. Liturgia grupy zaś „nie jest kosmiczna, ona opiera się przecież na autonomii grupy. Nie posiada historii; jej cechy charakterystyczne to właśnie uniezależnienie się od historii i niezależne działanie, nawet jeśli posługuje się przy tym historycznymi rekwizytami. Wreszcie liturgia grupy nie zna tajemnicy, gdyż wszystko jest z góry wyjaśnione i musi być objaśniane”¹⁷.

2. Tradycja

Jedną z najważniejszych wartości, jaką niesie z sobą żywa praktyka śpiewu polskich pieśni kościelnych w czasie liturgii, to możliwość nieustannego (od dzieciństwa po starość) obcowania z bogatą kulturą oraz tradycją chrześcijańską i narodową, możliwość poznawania, uczenia się tych wartości, które ta tradycja reprezentuje, możliwość oddychania mądrością wieków i przenikanie umysłem i sercem na zasadzie jakby osmozy do skarbnicy chrześcijańskiej wiary oraz narodowych i społecznych cnót. Pośrednio łączy się z tym również możliwość poznawania obyczajów, kultury, duchowości, wrażliwości religijnej, moralnej, estetycznej naszych przodków, staropolskich form językowych, folkloru, różnych form i stylów ekspresji muzycznej, również minionych wieków itp. Coraz mniej jest w naszym świecie takich przestrzeni, w których jest to realnie możliwe.

Repertuar polskich pieśni kościelnych w najbardziej reprezentatywnych śpiewnikach współczesnych sięga aż po średniowiecze. Nie może zabraknąć w nich naj-

¹⁶ Szerzej na ten temat zob. *tamże*, s. 18–25. Por. też: Piotr TARLINSKI, „Zaspiewajmy Panu pieśń nową” – czyli jaką?, w: R. POŚPIECH, P. TARLINSKI (red.), *Śpiew wiernych*, s. 41–46; Grzegorz POŹNIAK, *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzyczne spojrzenie*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 109), Opole 2009, s. 77–86, 165–191.

¹⁷ Joseph RATZINGER, *Liturgia Und Kirchenmusik*, w: „Singende Kirche” 32 (1986), nr 1, s. 8. Tłum. autora za: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, s. 227.

starszego zabytku polskiej literatury muzycznej, którym jest do dzisiaj śpiewana w naszych kościołach pieśń *Bogurodzica*¹⁸. Jej powstanie datuje się na przełom wieku XIII/XIV, choć najstarszy zapis pochodzi z wieku XV. Ułożono ją do istniejącej już, znanej na Zachodzie, melodii z kręgu miłosnych pieśni rycerskich. Do Polski trafiła z benedyktyńskiego klasztoru w Sankt Gallen. Ze względu jednak na bogatą melikę trudno ją uznać za pieśń śpiewaną przez cały lud, raczej przez zespół wykształconych scholarzy. Według kroniki Jana Długosza polskie rycerstwo śpiewało ją w bitwie z Krzyżakami pod Grunwaldem, a przez długie wieki traktowano ją jako polski hymn narodowy¹⁹.

Najstarszym źródłem informującym o wykonywaniu przez lud polskich pieśni wielkanocnych jest księga liturgiczna zwana *Pontyfikatem plockim* (*Ordinale plockie*), pochodząca z połowy XIV w. Śpiewane były przez lud pomiędzy zwrotkami łacińskich śpiewów podczas procesji rezurekcyjnej. Znajdują się w niej trzy pieśni wielkanocne. Pierwszą z nich jest pieśń *Wstał smartwich crol nas Synbozy*. Została ona w XIV w. dołączona do dwóch najstarszych zwrotek Bogurodzicy, jako zwrotka trzecia. Drugą z kolei była łacińska sekwencja *Victimae paschali laudes* (*Ofierze paschalnej chwałę niech oddają chrześcijanie*), której każda zwrotka śpiewana była przez kler po łacinie, a następnie powtarzana przez lud po polsku. Kolejną jest pieśń: *Presstwe swete weschrznenne* (*wskreszenie, później smartwychpowstanie*). Zaginął co prawda najstarszy wzmiankowany w *Ordinale* polski przekład sekwencji *Victimae paschali laudes*, natomiast tradycja przekazała nam popularną do dzisiaj również XIV-wieczną pieśń *Chrystus smartwychwstan jest*, która jest tropem do wspomnianej sekwencji, a jej melodia zaczerpnięta została z niemieckiego lub czeskiego odpowiednika²⁰.

Wiek XV i XVI przyniósł najstarsze śpiewy pasyjne, a wśród nich pierwowzór do dzisiaj śpiewanych pieśni *Krzyżu święty nade wszystko* i *Stała Matka boleściwa* (*żałościwa*), jak również najstarsze polskie pieśni adwentowe i bożonarodzeniowe, z których w popularnych współczesnych śpiewnikach kościelnych ostały się: *Boże wieczny*, *Boże żywy*, *Hejnał wszyscy zaśpiewajmy*, *Po upadku człowieka grzesznego*, *Narodził się nam Zbawiciel*, *Anioł Pasterzom mówi*²¹. Z tego okre-

¹⁸ Zob. *Bogurodzica*, oprac. Jerzy WORONCZAK, wstęp językoznawczy: Ewa OSTROWSKA, wstęp muzykologiczny: Hieronim FEICHT, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

¹⁹ Zob. np.: Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, op. cit., s. 39–41; Waclaw PANEK, *Polski śpiewnik narodowy*, Poznań 1996, s. 12–13.

²⁰ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, op. cit., s. 48; Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń*, op. cit., s. 13–14. Szczegółowy opis najstarszych pieśni wielkanocnych zob. w: *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, t. 1–2, red. Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, oprac. muz. Tadeusz MACIEJEWSKI, Warszawa 2001.

²¹ Średniowieczne i XVI-wieczne śpiewy bożonarodzeniowe i pasyjne także doczekały się krytycznego wydania i opracowania pod redakcją Juliusza Nowak-Dłużewskiego. Zob. *Kolędy polskie*, t. 1–2, red. Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, Warszawa 1966; *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, t. 1–2, red. Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, Warszawa 1977.

su pochodzą też pierwsze polskie pieśni maryjne, z których próbę czasu przeszła XV-wieczna pieśń *Zdrowaś bądź Maryja*²². W sumie we współczesnych śpiewnikach kościelnych a co za tym idzie we współczesnej *praxis* liturgicznej można by doszukać się kilkunastu śpiewów z tego okresu. Prawie bez wyjątku są to pieśni wywodzące się z utworów łacińskich, zwłaszcza z sekwencji i hymnów, a także z niektórych antyfon gregoriańskich. Dotyczy to również warstwy melodycznej niektórych z tych śpiewów. W ten sposób współczesny uczestnik liturgii w sposób naturalny czerpie z dziedzictwa kulturowego, sięgającego samych korzeni łacińskiej kultury europejskiej, która dała też podwaliny naszej narodowej kulturze.

Znacznie większa grupa śpiewanych do dzisiaj w naszych kościołach pieśni powstała w okresie baroku. To przede wszystkim złoty wiek polskiej kolędy. Dość powiedzieć, że ogromna większość kolęd śpiewanych dzisiaj w polskich kościołach i domach pochodzi z wieku XVII i XVIII. W kontekście naszych dociekań o pieśni jako nośniku tradycji narodowej interesujące są spostrzeżenia na temat barokowych kolęd Romana Mazurkiewicza²³:

Mniej lub bardziej istotnym przeobrażeniem ulegają wówczas niemal wszystkie komponenty polskiej pieśni bożonarodzeniowej ukształtowane w wieku XVI. Nad elementami dogmatyczno-modlitwymi przewagę zyskują pierwiastki realistyczno-obyczajowe; do betlejemskiej szopki wkracza w całym swym rodzajowym bogactwie staropolska rzeczywistość w jej najrozmaitszych przejawach: poczynając od siermiężnego, lecz pełnego werwy i humoru życia prostaczków – pasterzy, aż po dostojne i pełne przepychu sceny sarmackiego ceremoniału adoracji Króla. Zróżnicowanie tematyczne kolęd barokowych idzie w parze z synkretyczną obfitością stylów i konwencji: pierwiastki dogmatyczne sąsiadują z apokryficznymi, realistyczne z cudownymi, pogańska mitologia przeplata się z katolickim credo, uniwersalizm Dobrej Nowiny konkretyzuje się w swojskich, rodzimych obrazach, humor i dosadność wyrażenia mieszają się z powagą i tonami podniosłymi, rozbrajająca delikatność idzie nierzadko w parze z typowo plebejską rubasznnością. Wszystkie te elementy i paradoksalne niekiedy ich mariaże występują najczęściej w odmianie kolędy zwanej pastoralką, której powstanie i kariera związana jest genetycznie również z epoką baroku”.

Barok, ze swoją skłonnością do ilustracyjności, teatralności, swojskości, przesady i emocjonalnej dramaturgii to również ojczyzna wielu pieśni pasyjnych i maryjnych. Z tego okresu pochodzą m.in. bardzo popularne do dzisiaj *Gorzkie*

²² Por. np.: Remigiusz POŚPIECH, *Introit Rorate caeli i sekwencja Mittit ad Virginem w XVIII-wiecznej tradycji muzycznej Jasnej Góry*, w: „Liturgia Sacra” 15 (2009), nr 2, s. 388–389.

²³ Roman MAZURKIEWICZ, *Z dziejów polskiej kolędy* w: <http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/koledy.html>. Por. też: Tadeusz BUDREWICZ, Stanisław KOZIARA, Jan OKOŃ (red.), *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, Tarnów 1996; Remigiusz POŚPIECH, *Muzyczne obrazy Bożego Narodzenia w kolędach staropolskich*, w: Kazimierz WOLSZA (red.), *Ku syntezie wiary i kultury*, (Sympozyja 65), Opole 2006, s. 89–101.

zale²⁴. W sumie w najbardziej reprezentatywnych współczesnych śpiewnikach kościelnych znaleźć można kilkadziesiąt pozycji pieśniowych z okresu baroku.

Epoka oświecenia zaznaczyła się również w polskiej pieśni kościelnej ze swoim upodobaniem do tematyki obyczajowej. Pieśni tworzone w tym okresie mają więc charakter pouczający i umoralniający. W swym muzycznym kształcie najczęściej nawiązują do formy prostej pieśni stroficznej. Nie brakuje pośród nich prawdziwych pereł. Za takie uznać można choćby kompozycje Franciszka Karpińskiego (zm. 1825) ze zbioru *Pienia nabożne*, wydane w Supraślu w roku 1792. Kilka z nich utrzymuje się do dziś w repertuarze kościelnym, jak np. *Bóg się rodzi*, *Kiedy ranne wstają zorze*, *Wszystkie nasze dzienne sprawy*²⁵. Z upodobaniem tworzono również w tym okresie i w następnym pieśniowe cykle mszalne, które z czasem zastąpiły w czasie Eucharystii liturgiczne śpiewy chorałowe²⁶.

Niewątpliwie jednak gro pieśni śpiewanych do dzisiaj w naszych kościołach pochodzi z epoki następnej – romantycznej i postromantycznej, datuje się więc na wiek XIX i początki wieku XX. Znacznie poszerzył się wtedy repertuar pieśni maryjnej, ku czci świętych, ku czci Najświętszego Sakramentu, do Serca Pana Jezusa, za zmarłych i tzw. pieśni przygodnych na różne okoliczności życia kościelnego. W treści i stylistyce muzycznej tych śpiewów coraz bardziej górę biorą elementy ludowe, uczuciowe, pietystyczne. Tematyka moralna nadal przeważa nad treściami doktrynalnymi. Nie brakuje również akcentów patriotycznych, wolnościowych. Zaznaczają się wyraźne wpływy stylu świeckiego, operowego. Nierzadko język i melodyka pieśni XIX-wiecznej posuwa się w stronę jakiegoś sentymentalizmu, subiektywizmu religijnego i dewocji. Niektóre teksty prześcigają się w patosie, egzaltacji, czułościowości. W sukurs idzie im ludowo-romantyczna melodyka pieśni²⁷. Mimo tego, że mentalność współczesnego człowieka jest inna, wydaje się, że w kościołach polskich ciągle króluje romantyczna uczuciowość pieśni z tamtego okresu. Pośród twórców pieśni tego okresu wyróżnić trzeba Karola Kurpińskiego i jego śpiewnik pt. *Pienia nabożne*²⁸. Zaś na polu upowszechniania polskich pieśni nabożnych zasłużył się w tym okresie zwłaszcza ks. Michał Marcin Mioduszeński, który w swoim śpiewniku kościelnym (1838–

²⁴ Zob. Jerzy SIENKIEWICZ, *300 lat Gorzkich żali*, w: „Liturgia Sacra” 13 (2007), nr 2, s. 497–522.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. w: Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej, (Studia i Materiały Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 23), Katowice 2005.

²⁶ Por. Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., s. 24–31; Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna*, op. cit., s. 155–172.

²⁷ Por. Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., s. 22–24; Zbigniew WITT, *Śpiew w liturgii*, op. cit., s. 253–273.

²⁸ Tadeusz PRZYBYLSKI, *Muzyka religijna Karola Kurpińskiego (1785–1857)*, w: „Liturgia Sacra” 9 (2003), nr 2, s. 440–443.

1853) zebrał z dawnych rękopisów i druków oraz dzięki własnym badaniom terenowym około 1000 polskich pieśni²⁹. Jego zbiór stał się podstawą dla wielu późniejszych tego typu wydawnictw³⁰. Wszystkim im przyświecał również cel zachowania i pielęgnowania tradycji pieśni kościelnej.

Szacunek do tradycji i chęć kształtowania liturgicznego śpiewu na najbardziej uznanych i historycznych wzorcach śpiewu liturgicznego, zwłaszcza zaś na monodii chorałowej, znamionuje również dużą część nowego repertuaru śpiewów, powstałych już w nurcie twórczości posoborowej. Ks. Karol Mrowiec, ks. Ireneusz Pawlak, o. Józef Ścibor, Feliks Rączkowski, ks. Józef Łaś, Stefan Stuligrosz, ks. Zbigniew Piasecki, ks. Zdzisław Bernat, Gizela Skop, ks. Stanisław Ziemiański, Aleksander Lasoń, to tylko niektóre nazwiska polskich kompozytorów angażujących się w ten szeroki nurt odnowy śpiewu liturgicznego. Obok klasycznej pieśni stroficznej chętnie sięgają oni do chorałowych form śpiewu antyfonalnego, responsoryjnego, psalmodycznego i litanijnego, wzorując się przy tym na twórczości zwłaszcza francuskich kompozytorów: ks. Joseph Gillenau, ks. Lucien Deiss (zresztą duża część ich twórczości doczekała się polskich tłumaczeń). W warstwie muzycznej łatwo zauważyć preferowanie kościelnych skal modalnych, swobodnego ukształtowania rytmicznego, różnych archaicznych zwrotów melodycznych (podkreślanych również w warstwie akompaniamentu organowego). W ten sposób powstało chyba już kilkadziesiąt cykliw ordinarium mszalnego w języku polskim, opracowania muzyczne obrzędów Triduum Paschalnego, melodie do psalmodii responsoryjnej, do modlitwy wiernych, hymnów i antyfon brewiarzowych, różne śpiewy litanijne, psalmodyczne, pieśniowe, z przewagą propozycji w formie tzw. śpiewów naprzemiennych – responsoryjnych (w zamysłu angażujących scholę albo kantora i całą wspólnotę wiernych). Klasycznej melodyki ludowej jest w tych nowych śpiewach raczej niewiele. Daremnie też było by szukać jakichś awangardowych pomysłów formalnych i stylistycznych w kształtowaniu treści muzycznej współczesnych śpiewów kościelnych.

Już tylko to pobieżne spojrzenie na żywą praktykę śpiewu kościelnego w Polsce pozwala więc zauważyć jakiś jego wyraźny tradycyjny, zachowawczy, czy nawet konserwatywny rys. Pobożność i wrażliwość religijna i estetyczna uczestników nabożeństw kościelnych w Polsce również dzisiaj karmiona jest duchowością, mentalnością i kanonami estetycznymi poprzednich wieków i wystrzega się

²⁹ *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane a dla wygody kościółów parafijalnych przez X. M. M. Mioduszewskiego Zgrom. XX. Miss. zebrane*, Kraków 1838; *Dodatek do Śpiewnika kościelnego z melodyjami*, Kraków 1842; *Dodatek II do Śpiewnika kościelnego z nutami*, Lipsk 1849; *Dodatek III do Śpiewnika kościelnego z nutami*, Lipsk 1853; *Pastorałki i koledy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane a przez X. M. M. M. Mioduszewskiego* zebrane, Kraków 1843.

³⁰ Por. Janusz DREWNIAK, Ks. Michał Marcin Mioduszewski (1787–1868) – prekursor naukowego gromadzenia pieśni religijnych, w: „Liturgia Sacra” 13 (2007), nr 2, s. 107–126.

nowatorskich poszukiwań i rozwiązań. Wydaje się, że w ten sposób w naszej kościelnej praktyce muzycznej, a zwłaszcza w twórczości posoborowej muzyków kościelnych, znajduje potwierdzenie potrzeba archaizacji i obiektywizmu języka muzyki liturgicznej, która jest jednym z kryteriów jego sakralności. Interesujące w tym względzie są spostrzeżenia Arnolda Mendelssohna. Chęć powrotu sztuki kościelnej do tradycyjnych wzorów jest – jego zdaniem – nie tyle wynikiem jakiegoś apriorycznego tradycjonalizmu i niechęci do wszystkiego co nowe, ile, po prostu, naturalną konsekwencją potrzeby wyrażania się wiary w zobiektywizowanym języku sztuki, który jako taki dominował właśnie w przeszłości³¹. Podobnie wyraża się Otto Ursprung, stawiając zasadę „tradycyjności” i „kościelno-muzycznego” nowicjatu jako wyznacznik stylu sakralnego muzyki³².

Znowu jednak powstaje wątpliwość, czy ten tradycjonalizm i zachowawczy styl repertuaru muzyki kościelnej w Polsce nie ociera się już o niebezpieczeństwo historyzmu, konserwatyzmu i muzealności? Czy nie rodzi raczej poważnych trudności dla współczesnego uczestnika liturgii, któremu w gruncie rzeczy kulturowo i mentalnie obcy pozostaje język tekstów i melodii pieśni kościelnych? Czy wskutek tego dysonansu mentalnościowego nie milkną i nie pustoszeją nasze kościoły, albo też bardzo łatwo bezkrytycznie zamieniają się, w imię rzekomo duszpasterskich racji, w przestrzeń uprawiania taniej rozrywki muzycznej, gdzie w miejsce tradycyjnej i nowej pieśni kościelnej tryumfuje piosenka religijna i inne formy muzyki profanum? Bardzo stanowczo brzmi w tym kontekście teza Theo Schmitta: „Skarbiec śpiewów, który orientuje się na język muzyczny przeszłości, popada w trywialność, nawet jeśli śpiew jest dobrze skomponowany”³³. Wychodząc z tego założenia przedstawia on np. w negatywnym świetle twórczość cecylianistów, oraz zarzuca współczesnej muzyce kościelnej, zarówno katolickiej jak i protestanckiej, zbytnie orientowanie się wg ideałów przeszłości³⁴.

Jak się wydaje poszukiwanie słusznej drogi pomiędzy niebezpieczeństwem tradycjonalizmu a niezrozumiałej awangardy pozostaje ciągle aktualnym wyzwaniem dla współczesnych twórców muzyki kościelnej i wydawców modlitewników i śpiewników kościelnych. Tak czy owak, nie da się jednak zaprzeczyć, że bezcenną wartością śpiewu kościelnego, pozostaje jego zakorzenienie w wielowie-

³¹ Arnold MENDELSSOHN, *Gott, Welt und Kunst. Aufzeichnungen*, Leipzig 1949, s. 71. Zob. Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., s. 270–271.

³² Zob. np.: Otto URSPRUNG, *Das Wesen des Kirchenstils*, w: „Musica Divina” 15 (1927), nr 4/5, s. 63–68; TENŻE, *Die ästhetischen Kategorien Weltlich – Allgemein-Geistlich – Kirchlich und ihr musikalischer Stil*, w: „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 17 (1935), s. 443–445. Por. Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., s. 249–250.

³³ Theo SCHMITT, *Musik im Gottesdienst als Problem*, w: „Musik und Kirche” 54 (1985), nr 1, s. 14.

³⁴ Por. Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., s. 271.

kowej tradycji religijnej, moralnej, ludowej i muzycznej chrześcijańskiej Europy i Polski.

3. *Sacrum*

Kategorią podstawową wartościowania śpiewu kultycznego wiernych musi pozostać kategoria *sacrum*. Wymóg *świętości* muzyki kościelnej wyraźnie przypominają wszystkie ważniejsze dokumenty kościelne poświęcone muzyce sakralnej. Przy całej wieloznaczności i nieokreśloności pojęcia *sacrum* w poezji i muzyce, o którym tutaj dyskutować bliżej nie sposób³⁵, pozostaje nam bardzo pobieżnie zastanowić się na koniec, jak przedstawia się ten atrybut *świętości* w repertuarze pieśni liturgicznych pozostających aktualnie do dyspozycji wiernych kościoła katolickiego w Polsce.

Zdecydowanie łatwiej tu o oceny w warstwie tekstowej śpiewów. Kryteria pozostają względnie oczywiste: doktrynalna poprawność tekstu, teologiczna głębia treści, odniesienia i inspiracje biblijne, zakorzenienie w liturgii i tradycji kościelnej, liturgiczna przydatność, kerygmaticzna nośność, walory literackie tekstu. Mając na uwadze ten ostatni wymóg, zdaniem ks. Karola Mrowca jako nieprzydatny liturgicznie należy uznać np. tekst niezrozumiały, zbyt staroświecki i taki, który zawiera zbyt egzaltowane myśli, brzmiące przesadnie i nieprawdopodobnie³⁶.

Przykładając te bardzo ogólne wymogi do śpiewów pozostających w użytku wiernych Kościoła w Polsce można pokusić się o tezę, że choć nie brakuje nam prawdziwych skarbów ludowej pieśni kościelnej, to jednak tylko część repertuaru zmieszczonego w śpiewnikach kościelnych zasługuje na jednoznacznie pozytywną ocenę. Szczególnie wątpliwa pozostaje ta część repertuaru pieśniowego, który wywodzi się z nurtu barokowego i romantycznego, w którym na niekorzyść treści doktrynalnych, biblijnych i liturgicznych przeakcentowywano wątki umoralniające, dewocyjne, ubrane w szatę werbalną języka bardzo subiektywnego, uczuciowego, ludowego. Naiwny patos i egzaltowany sentymentalizm, poetycka przesada, wątpliwej jakości kunszt poetycki, posuwający się aż po poetycki „kicz” (tzw. „rymowanki” na siłę, albo „rym częstochowski”) powoduje, że pewna część tych pieśni nie tylko nie przedstawia wielkich walorów literackich (również na gruncie poezji ludowej), ale nie odpowiada też wymogom wspólnotowej modlitwy liturgicznej i wrażliwości współczesnego człowieka. Paradoksalnie jednak tego typu repertuar ciągle cieszy się dużą popularnością i nadal chętnie się go wykonuje. Dość charakterystyczna dla tego repertuaru jest dewocja maryjna, kult świętych i upodobanie w „cudownościach”. W pieśniach zdarzają się

³⁵ Szerzej na ten temat zob. *tamże*, s. 237–283.

³⁶ Karol MROWIEC, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, w: „Zeszyty Naukowe KUL” 21 (1978), nr 1, s. 62.

również sformułowania poruszające się na granicy poprawności doktrynalnej. Przykładowo, zagniewanego i surowego Boga Ojca przeciwstawia się dobrotliwej i współczującej Matce Boskiej („A kiedy Ojciec rozgniewany siecze, szczęśliwy kto się do Matki uciecze”). Albo, niewdzięczność grzeszników wyrażona jest w rozmowie z Jezusem przekonaniem, że „próżny dla nich Twej męki trud” itp. Oczywiście nie znaczy to, że nie brakuje również bardzo przekonujących od strony treści teologicznej i poetyckiego języka śpiewów, które powstały w nurcie klasycznej i romantycznej twórczości. Za takie uznać można z całą pewnością śpiewy najstarsze i większość parafraz pieśni łacińskich.

pozytywnie w tym aspekcie trzeba ocenić nurt posoborowej twórczości liturgicznej. Tu przeważają zdecydowanie teksty albo wprost zaczerpnięte z Pisma św., z ksiąg liturgicznych, zwłaszcza z Liturgii Godzin, albo teksty będące ich poetyckimi parafrazami. W ten sposób nowe śpiewy zachowują ewidentnie sakralny charakter, charakteryzuje je teologiczna poprawność i głębia, pewien obiektywizm i uniwersalizm języka i treści, pozostają w głębokiej symbiozie z liturgiczną przestrzenią i akcją. Rzadko jednak sięgają po współczesną, rodzimą poezję religijną, co z kolei jakby oddala je od współczesności, od wrażliwości i emocjonalności współczesnego człowieka, z jego problemami, dylematami i nadziejami. Brakuje im jakby owej emocjonalnej siły, serdecznej, żarliwej nuty, która zawsze była cechą charakterystyczną naszej polskiej, słowiańskiej modlitwy i pobożności.

Warstwę muzyczną śpiewów oczywiście trudniej ocenić w kategoriach sakralności i świeckości. Na ogół walor „sakralności” kojarzy się z ekspresją muzyczną, która celuje w pewnym tradycjonalizmie, archaizmie, ascetyzmie i obiektywizmie. W tym kontekście A. Mendelssohn wyjaśnia, że ciągle na nowo obserwowana „chęć powrotu muzyki kościelnej do tradycyjnych wzorów jest nie tyle wynikiem jakiegoś apriorycznego tradycjonalizmu i niechęci do wszystkiego co nowe, ile po prostu naturalną konsekwencją potrzeby wyrażania wiary w zobiektywizowanym języku sztuki, który jako taki dominował właśnie w przeszłości”³⁷. Dopiero w czasach nowożytnych język muzyczny uczyniono narzędziem penetrowania i wyrażania wszystkich pokładów ludzkiego *ego*, a tym samym narzędziem ekspansji subiektywizmu. Tak więc o wiele bardziej wątpliwe pozostają takie, często przywoływane atrybuty sakralności muzyki jak: uroczysta, podniosła, dostojna, godna, żarliwa. Co więcej, wydaje się, że dla wspólnotowej modlitwy śpiewanej właśnie nieadekwatny jest każdy język i styl muzyczny przeładowany semantycznie i ciężący w kierunku tzw. subiektywizmu wyrazowego. Tak się dzieje na pewno w twórczości romantyków, taka wydaje się być również w jakimś stopniu pieśń kościelna tworzona na gruncie poetyki roman-

³⁷ Arnold MENDELSSOHN, *Gott, Welt und Kunst*, op. cit., s. 71. Tłum. autora za: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., s. 270–271.

tycznej. Obiektywne orędzie wiary rozplywa się w niej w bezkresnym oceanie intymnych uczuć, egzaltacji, żalu, rozterek, skarg, lęków itp.

Godny uwagi jest pogląd, że podstawowym kryterium podziału muzyki na sakralną i świecką jest kryterium historyczne. Idiom sakralności i świeckości – zdaniem muzykologów reprezentujących ten pogląd – daje się uchwycić w pierwszym rzędzie poprzez analizę dróg rozwojowych muzyki Kościoła i ustalenie jakiegoś pra-wzorca muzyki *par excellence* sakralnej. Za taki najczęściej uważany jest oczywiście chorał gregoriański. Gregoriańska tonalność i melodyka, przedstawiająca jakąś niedościgłą równowagę pomiędzy ascezą i patosem, zaznaczający się w formach chorałowego śpiewu strukturalny i emocjonalny respekt wobec tekstu i treści modlitwy liturgicznej, są traktowane jako atrybut i idiom sakralności muzyki liturgicznej. Różnego typu pokrewieństwa i podobieństwa z chorałem decydują w związku z tym o liturgicznych kwalifikacjach określonego gatunku muzyki późniejszych epok³⁸. Franz Haberl postuluje nawet, iż każdy muzyk kościelny powinien „*uczyć się*” uprawianej przez siebie sztuki w przeżyciu liturgii chorałowej³⁹.

W świetle tych uwag repertuar polskiej pieśni nabożnej przedstawia się, rzecz jasna, niejednolicie. Na pewno bardzo duża jego część, jak już wcześniej zauważono, może powołać się na chorałową genezę i konotacje z chorałową poetyką muzyczną. Tak jest niewątpliwie w przypadku najstarszych polskich pieśni liturgicznych. Ewidentne nawiązania do gregorianki wykazują również klasyczne formy psalmodycznej i litanijnej modlitwy śpiewanej przez lud (Nieszpory ludowe, maryjne, *Godzinki*). Nie brakuje również śpiewów, które zachowują w całości oryginalną melodię gregoriańską do tłumaczonych z łaciny na język polski tekstów, dotyczy to zwłaszcza liturgicznych hymnów. Już przed soborem Watykańskim II powstawało sporo takich polskich tłumaczeń łacińskich hymnów i antyfon. Szczególnie jednak poetyka gregoriańska daje o sobie znać w posoborowej twórczości polskich kompozytorów kościelnych. Najpierw w całości do gregoriańskich wzorców dostosowano melodie oracji, dialogów i aklamacji mszalnych, prefacji, *Modlitwy Pańskiej*, Ewangelii, wypełniając klimatem chorałowych śpiewów w zasadzie każdą celebrę mszalną. Obok tego powstało kilka cykli mszalnych inspirowanych tonalnością i melodyką gregoriańską. Powstawały kolejne adaptacje łacińskich melodii do polskich tekstów. Ponadto melodyka, rytmika i tonalność gregoriańska stała się źródłem inspiracji i normą stylistyczną dla wielu nowych śpiewów: hymnów, kantykw, antyfon, responsoriów, śpiewów naprzemiennych. Owszem, najczęściej są to kompozycje w stylu sylabicznym, ale o charakterze modalnym. W utworach tych, w parze z dbałością o poprawny i głęboki

³⁸ Zob. Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., s. 276–283.

³⁹ Franz HABERL, *Der gregorianische Choral als Norm der neuen Kirchenmusik*, w: „*Musica Sacra*” 77 (1957), nr 10, s. 288.

teologicznie tekst, który jest najczęściej albo cytacją, albo jakąś poetycką parafrazą tekstu biblijnego, czy liturgicznego, idzie więc świadoma troska o archaiczność języka muzycznego. W ten sposób niewątpliwie próbuje się wzmocnić poczucie *sacrum* w praktyce wspólnego śpiewu wiernych.

Jeśli jednak za wyznacznik *sacrum* w kościelnym śpiewie wiernych uznać powyższe normy stylistyczne, a zwłaszcza chorałową genezę melodii, to problematyczna musiała by pozostać bardzo duża i ciągle jeszcze najbardziej popularna część naszego polskiego repertuaru pieśniowego, tego, który powstawał w okresie od baroku aż do początku XX w. Tutaj króluje albo ludowa nuta polskich tańców (zwłaszcza w kołędach), albo proste formy klasycznej czy romantycznej pieśni, pisane w stylu epoki, podobne do tych, które tworzone do świeckich tekstów. Mamy więc żołnierskie marsze, hejnały, patetyczne hymny, rzewne dumki i kołysanki, lamenty, elegie, pieśni na w stylu neapolitańskiej arii, walce, walczyki, a nawet czardasza (*Pójdź do Jezusa*). Czasem teatralna, świecka nuta posuwa się aż po granice muzycznego szlagieru i kiczu (*Już się nie bój dłużej, Pij Twój kielich*, itp). Czy w tego typu pieśniach *profanum* nie góruje wyraźnie nad *sacrum*?

A jednak wypada zachować ostrożność i powściągliwość w deprecjacji tego rodzaju repertuaru, a przynajmniej dużej jego części, wykluczając oczywiście przypadki ewidentnej tandety i kiczu. I wynikać to powinno nie tylko z duszpasterskiego pragmatyzmu, albo z jakiejś bezkrytycznej afirmacji historii, czy tradycji. Raczej z głębszego zrozumienia ducha chrześcijańskiej liturgii, która nie chce i nie może radykalnie dystansować się do tego, co ziemskie, świeckie, jest bowiem kultem Wcielonego Słowa, kultem, do którego zaproszona jest cała przestrzeń naszej cielesności, zmysłowości, emocjonalności, cała przestrzeń ludzkiej kultury. Nie chodzi więc o aprioryczne i kategoryczne dystansowanie się do tzw. mentalności świeckiej, o kwestionowanie różnych form ekspresji ludzkiego ducha, obecnych w danej kulturze, czy epoce, ale o przenikanie ich duchem Dobrej Nowiny, perspektywą chrześcijańskiej nadziei na zbawienie.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że również praktyka muzyczna średniowiecza nie zna w zasadzie rozróżnienia na styl świecki i sakralny. Owszem, we wszystkich stuleciach pierwszego milenium istniało coś takiego jak *musica vulgaris*, ale jej świecki charakter ograniczał się w zasadzie do nieliturgicznego tekstu, nie obejmował jednak warstwy muzycznej, która, podobnie jak muzyka kościelna, rządzona była regułami *musica artificialis*. Dlatego też możliwa była wówczas praktyka kontrafaktury (wymiany tekstów) i to w obydwu kierunkach. Ta jedność obu stylów – „sakralnego” i „świeckiego”, dominuje również w pierwszych stuleciach rozwoju zachodnioeuropejskiej polifonii i pozostaje w zasadzie nieznaruszona jeszcze przez cały renesans, czego znowu dowodzi stosowanie w tym okresie na szeroką skalę *parodii muzycznej*. W renesansie muzycznym pojawiają się jednak już pierwsze zwiastuny podziału. Bodaj po raz pierwszy dochodzi

ona do głosu u Johannesesa Grocheo, już około roku 1300, w związku z jego rozważaniami dotyczącymi *musica reservata*.

Idąc tropem tej myśli można by uznać ludowe, świeckie wątki w muzycznej warstwie polskiej pieśni kościelnej, która w ciągu kolejnych stuleci usiłuje zdobyć dla siebie prawo obywatelstwa w liturgii, za naturalny i uprawniony sposób wkraczania w przestrzeń chrześcijańskiego kultu z tym, co ludzkie, świeckie, co typowe i charakterystyczne w codziennym życiu, w kulturze i mentalności danej epoki. Pieśni, w których w kolejnych stuleciach znajdował upodobanie lud, czyniły liturgiczne misteria czymś bliskim sercu i czymś odnoszącym się do realnego życia, tym samym oddalały od liturgii niebezpieczeństwo jakiejś zastygłej „muzealności”. Wolno więc chyba zaryzykować twierdzenie, że na tym polegała i polega ich „sakralna” funkcja i misja.

* * *

Można by przywołać jeszcze inne kategorie, w oparciu o które należałoby przedstawić, zweryfikować i ocenić repertuar polskich śpiewów kościelnych. Warto by zapytać np. o stopień ich autentycznej „ludowości”, o funkcjonalność liturgiczną, o treści i tematy teologiczne w nich zawarte i preferowane, o poziom reprezentowanego przez nie arcyzmu itp. Muszą nam wystarczyć te trzy przedstawione wyżej kryteria – klucze, które otworzyły przed nami drogę (trochę na skrót) do skarbcza polskiej pieśni nabożnej, od tej najdawniejszej po współcześnie tworzoną. Jak można się było zorientować, bogactwo klejnotów i świecidełek zgromadzonych w tym skarbcu jest tak ogromne i różnorodne, że potrzeba rzetelnego i ostrożnego namysłu, aby dogłębnie zrozumieć i docenić fenomen religijnego śpiewu polskiego ludu (zresztą nie tylko polskiego) i odróżnić to, co naprawdę wartościowe, od tego, co bezwartościowe i tandetne. Z pewnością do przeprowadzenia tej oceny nie wystarczą kategorie czysto estetyczne i muzykologiczna analiza formy i treści. W polu widzenia należy mieć nieustannie osobiwą i tajemniczą oraz pełną paradoksów naturę przestrzeni chrześcijańskiego kultu i modlitwy, liturgię Słowa Wcielonego, w której „sprawy ludzkie ściśle łączą się ze sprawami boskimi”, słowo staje się ciałem, a ciało zostaje uduchowione i przebóstwione, w której trudno jest wyznaczyć granicę pomiędzy łaską a wolnością, daniem a braniem, pomiędzy starym a nowym, pomiędzy *sacrum* a *profanum*. Każdy, kto zbyt pewnie kwestionuje wartość kołody *Cicha noc* (*Stille Nacht*) i odmawia jej prawa obywatelstwa w repertuarze śpiewów kościelnych, prawdopodobnie grubo się myli.

Hymnody in Poland – a genuine treasure of religious songs

The topic of this paper traces a very wide horizon regarding the opinions of the meaning and values of Polish church hymns, hence the need for certain specifications. I am assuming the vast interpretational comprehension of hymns, which in this case also includes songs with a non-stanzical structure¹, that in the range of our attention there remains a repertoire of monodic religious songs within the Polish language intended for the people and currently left at the disposal of the faithful of the Catholic church in Poland for the necessities of liturgy and the divine services of the church. It can be found in many works published already after the Ecumenical Vatican Council's songbooks, prayer-books, chorales, and pamphlets, in which the most representative the preceding songbooks are recognized: *Hallelujah. A Collection of mass and pilgrimage songs*, edited by Father J. Zawitkowski (Warszawa 1978), *Exultate Deo. The Mass Songbook*, edited by G. Skop (Katowice ⁸1998); Father J. Siedlecki's *The Church Songbook*, edited by Father K. Mrowiec (Kraków 1987), *Let's sing to the Lord*, edited by F. Rączkowski (Warszawa 1988), *The Liturgical Songbook*, edited by Father K. Mrowiec (Lublin 1991), *The Katowice Archdiocese Songbook*, edited by Father A. Reginek (Katowice 2000) and *The Road to Heaven*, edited by Father J. Waloszek Opole 2001, 2006). I would also like to point out in advance, that besides the analysis of the contents of the songbooks and intuition based upon my own life's work and the musical activities within the church (specifically in the diocese of Opole), I do not attend to the results of any musicological-sociological research, which would show the reliable factual state of the acquisition by the people of the songbook repertoire of hymns. On the margins it is worth noting that religious songs preserved in the so-called "living tradition" of the Catholic church in Poland is subjected to regular and widely conceived regional research, conducted by the Institute of

¹ Cf.: Karol MROWIEC, *Polskie pieśni kościelne w rękopisach i drukach od XIV do XIX w.* [Polish church songs in the manuscripts and printed materials from the fourteenth to the fifteenth centuries], in: „Summarius. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL” 3 (1974), p. 239.

Church Musicology at the Catholic University in Lublin, starting from the beginning of 1970. The result of this action of recordings is the accumulation of around twenty thousand songs – differentiated regionally.²

The key to our very concise presentation of this rich and diversified repertoire (in comprehensive songbooks one can find over one thousand entries) will be certain valuational categories (since after all, we are after the “treasure”!), with the help of which I will try simultaneously to execute a critical assessment of the status, values and meaning of this repertoire, especially from a theological aspect, taking into account the charismatic, ecclesiastical and liturgical songs of the faithful, with which it stays in some undivided covenant with a cultural and social function. It will be exhibited that Polish church songs cultivate the liturgical-musical space full of tension, the space where two distant poles now and then uncommonly deserve confined different opinions - on the one hand - positive and on the other – negative.

1. *Participatio actuosa*

It seems that one of the main categories, justifying the propriety and the value of monodic songs of the faithful in their mother tongue within Christian worship is the term “*participatio actuosa*”, which became one of the key terms of the Ecumenical Council’s liturgical revival. *The Constitution regarding Liturgy* returns to it repeatedly (points 11, 14, 21, 30, 121) among the outer forms of effecting a lively participation within divine service, enumerating among other things, the united singing of the gathering of the faithful: “In the aim of intensifying the active participation one ought to prompt the faithful to perform an acclamation, answering, psalms of antiphon, hymns (...)” (point 30). Within this context of concern over *participatio actuosa* there also appears in the pronouncements of the Ecumenical Council fathers an appreciation of the people’s religious songs which henceforth obtained the official rank of a liturgical song (sacral). We read in point 118 of *The Constitution regarding Liturgy*: “One ought to solicitously tend to the religious people’s songs in such a way so as the voices of the faithful can ring during divine services, and even in liturgical activities.”

In Poland (as in other countries), using this way a certain factual state was sanctioned, reaching back to now distant centuries to the practice of the singing

² Antoni ZOŁA, *Pieśni religijne w Polsce – geneza, źródła, żywa tradycja*, in: Stanisław Dąbek, Ireneusz Pawlak (ed.), „*Thesaurus musicae sacrae summa cura servetur et foveatur*”. *Symposium Historia i współczesność muzyki liturgicznej w Polsce. 100 lat od wydania Motu proprio papieża Piusa X*, Lublin 2004, p. 135. Cf. also: Bolesław BARTKOWSKI, *Repertuar pieśni nabożnych w żywej tradycji lokalnej (wartość i kryteria doboru)*, in: Remigiusz Pośpiech, Piotr Tarliński (ed.), *Śpiew wiernych w odnowionej liturgii*, (Sympozja 2), Opole 1993, p. 47-49.

of religious hymns by the people, not only during so-called “*pia exercitia*”, but also during mass. The practice, however, up till now, formally barely tolerated became henceforth - after Vaticanum II – a form almost fundamental and even the sole musical activity of the faithful.³

The Polish people, practically from the very beginning demanded for themselves a place and active role within the cultic space of the church through unified singing in their mother tongue and were not content with only Latin acclamations and dialogues or with listening to the singing of the officiant or a professional choir of singers. In particular eras of the church’s history we come across various evidence of this “battle” regarding the liturgical-musical activities of the people.

According to Hieronim Feicht, the Polish religious hymn derives from the collective recitation of prayer, there is, however, an absence of sufficient source documents for this claim.⁴ However, according to T. Sink, the beginning of Polish divine service hymns can be found in the first half of the fourteenth century coinciding with the Easter-Sunday morning service procession.⁵ In between the Latin stanzas of the processional songs there began the throwing in of verses sung *vulgaliter*, in the language of the people. In this way, the first Easter hymns came into being. In a similar way, there later also began to form other liturgical processions. Already in the fourteenth century, we also have traces of the singing of divine service hymns by the people during mass. First, they were the so-called sermon hymns within the liturgy of the Word. The fifteenth century brought the first carols and Mary’s songs.⁶ In the sixteenth century, the Reformation contributed to the development of the church song in the mother tongue, for which, hymns were a tool to popularize its own doctrine among the general masses. However, the liturgy of the Roman-Catholic church had difficulty acquiring for itself the nationality of the parishioners. By the decree of the Trendeki Ecumenical Council (1545-1563), the Church clearly demanded songs in Latin, however in findings from documents during session 22, which took place September 17th 1562, the possibility to introduce the national language into the liturgy was considered.⁷ Among the Fathers of the Ecumenical Council fear prevailed, however, and ap-

³ See: Piotr TARLINSKI, *Religijny śpiew ludowy w liturgii eucharystycznej Dnia Pańskiego*, in: „Liturgia Sacra” 3 (1997), no. 2, p. 59-83.

⁴ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, in: Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (ed.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, vol. 1: *Kultura staropolska*, Kraków 1958, p. 36-39; THE SAME, *Polska pieśń średniowieczna*, in: Jerzy MORAWSKI (ed.), *Musica Medii Aevi*, vol. 2, Kraków 1968, p. 62-64.

⁵ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, in: Zygmunt M. SZWEYKOWSKI (ed.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, vol. 1: *Kultura staropolska*, Kraków 1958, p. 36-39; THE SAME, *Polska pieśń średniowieczna*, in: Jerzy MORAWSKI (ed.), *Musica Medii Aevi*, vol. 2, Kraków 1968, p. 62-64.

⁶ See: *Średniowieczna pieśń religijna polska*, ed. by Mirosław KOROLKO, Wrocław 1980.

⁷ C.f.: Ireneusz PAWLAK, *Gradała piotrówskie jako przekaz choratu gregoriańskiego w Polsce po Soborze Trydenckim*, Lublin 1988, p. 22-25.

prehension too over the far reaching advancement of the practices of the Reformation. Thus, the prohibition of the national language in the liturgy was upheld, often however in a silent agreement with the people the opposite practices were carried out, though only by the faithful laity. The custom of singing folk hymns was allowed to be kept during the reading of the mass or after the divine service and during the time of the display of The Holy Sacrament. However, in Poland these concessions were widely interpreted. The reception of the post-Trydencki liturgical book went along the lines of adapting the customs of the local church and that is why, even though bishops tried to limit the practice of singing new folk hymns and demanded songs, that were "*catholicae et antiquae*", still the singing of hymns in the mother tongue and creating new songs was cultivated.⁸ This practice was sanctioned even by those post-*Tridentinum* synods in the seventeenth and eighteenth centuries, hence demarcating a place in the liturgy for the Polish divine service hymn. For example, the so-called *Piotrkowski's Ritual* (Cracow 1631) clearly allowed Polish to be sung during the procession of the paschal period as well as at the end of the morning official *Triduum Sacrum*. The *Processionals* permitted the singing of tropes in Polish after the laudes *Triduum Sacrum*. Folk singing attained for itself at this time fully nationalized rights not only during the period of Easter and Christmas but also during the liturgies of Sundays and holidays. Towards the end of the sixteenth century, for example, in many churches the current popular prayer sung in the fashion of the example of *brevarious* hours, the so-called *The Hours* was introduced.⁹

A rich hymnic output in the mother language for all the phases of the Liturgical year was brought about by the period of the Baroque. For the songs of *ordinarium missae*, especially regarding the creed, there began introductions of fragments of the melody and even whole quotations from church hymns. Hence we have a lot of *Patrem*, and with time even whole cycles of *ordinarium* connected with particular liturgical periods. With the hymns, there also began connections regarding the officiant's mass intonations, sung albeit in Latin but to the melody of known hymns of the period. They borrowed from Christmas, Passover and Mary themes with fancy tunes. Particular popularity was also gained by so-called catechistic hymns, often published in catechisms, with the help of which was taught the truths of the faith.¹⁰

⁸ C.f.: Blesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, op. cit., p. 22-23; Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń w liturgii* [A controversy over the hymn within the Liturgy], in: Wiesław Hudek (ed.), *Muzyka liturgiczna w Kościele Katowickim 1925-2005*, Katowice 2005, p. 15.

⁹ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, p. 23. More about this topic see in: Zbigniew WITT, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, in: Waclaw Schenk (ed.), *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, vol. III, Lublin 1980, p. 205-343.

¹⁰ C.f.: Józef ZAWITKOWSKI, *Polska pieśń liturgiczna* [The Polish Liturgical Hymn], in: „Ateneum kapańskie” 72 (1980) no. 427, p. 237.

In the eighteenth century, many fancy songs began to be created and sung during the Eucharist, the so-called mass hymns. This practice had also been known in Western Europe, especially in Germany. Their collections consisted of a few verses and were assigned to particular parts both of the *ordinarium* as well as the *proprium*.¹¹

The repertoire of Polish hymns became hence richer and in fact, cultivated not only the space of various divine services, with delight taken tended to by the people (Bitter Sorrow, May divine services), but also the eucharistic space of the officiant, performed in Latin.¹² This fact was unchanged in our homeland even though the endeavours of the Celcylian movement attempted to restore the Latin liturgy to its pure form. Father B. Bartkowski notices within this context, that “the crisis of usefulness of the divine service hymn in Poland was milder than in western countries. The attachment to singing hymns in Polish was so rooted that it could be eradicated by neither the radical Cecylians nor even the decrees of Pius X.”¹³ (point 24). The functioning of divine service hymns within the region of Poland “allows one to accept that from the fourteenth century up until contemporary times these hymns in a certain capacity always served the role of liturgical songs. This was determined not so much by liturgical legislation but rather by the fact that the faithful participated in the liturgy singing songs in Polish.”¹⁴

The pronouncements of the Ecumenical Vatican’s Council II in some sense confirmed the pertinence and the propriety of this resistance before the liturgical impetus of puritans and the demands by the people of a characteristic and specific to themselves form of active participation in the liturgy through singing. The reform of the Ecumenical Council found across Poland a rich and gladly sung repertoire of divine service hymns, which allowed for their formal acceptance which stemmed from the needs of the liturgy. Such wealth was not possessed by many European countries (e. g. France or Italy) where more absolute church legislation norms were obeyed.¹⁵ Because of this, however, in the post-Ecumenical Council liturgical practice in Poland there followed a certain over-valuing of the traditional religious “hymn” to the disadvantage of other kinds and forms of the faithful’s singing. In the beginning, the norm became the fulfilment of almost all the parts of the mass sung by the people, now and then also the fixed parts and the responsory psalmody. And even though with time there appeared many new

¹¹ More about this topic see in: Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna do 1914 roku*, ed. Wacław Schenk (ed.), *Studia z dziejów liturgii*, op. cit., p. 117-204.

¹² About the caecilian movement see e.g.: Janusz DREWNIĄK, *Ruch cecyliński – dzieło odnowy muzyki Kościoła katolickiego XIX wieku*, in: „Liturgia Sacra” 12 (2006) no. 1, p. 77-95.

¹³ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, op. cit., p. 24. C.f. also: Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, p. 24-28.

¹⁴ Bolesław BARTKOWSKI, *Polskie śpiewy religijne*, op. cit., p. 24.

¹⁵ Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń*, op. cit., p. 19.

liturgical songs, fixed parts of the mass, the alternating songs, the anti-phonological, the responsorial, and the litany, in some churches to this day almost exclusively, traditional church hymns are sung. And if truth be told, one must stress that the new repertoire of songs created in the current trend of the Ecumenical Council's reforms keeps attaining larger and larger approbation and popularity.

Irrespective of that, there remains an uncertainty if whether placing such strong emphasis on the necessity of the participation of the people in the liturgy through singing (especially the singing of hymns) did not go a step too far? That, which was before the Ecumenical Council was still a form which was barely tolerated, now became the essential and almost sole form of musical activity of the faithful during the liturgy. The monodic singing of the community of the faithful in Polish not only almost entirely ousted the Gregorian chorale from our churches, not only restricted the cultivation of artistic musical forms of high standards (Sacral polyphony of old and contemporary times) performed by choirs and orchestras (even though lately this has again improved), but also (what is worse) dangerously approached and even "felt like being at home" in the sacral cultive space - foreign forms of popular music, entertaining, and trashy, justifying it precisely as the priesthoods concern and its need "to activate" the faithful during liturgy have come to a head. Not uncommonly in the Polish church, one can come across the practice of singing religious songs during the Eucharistic Sunday liturgy, and in the case of a mass for children and youth this has almost become a norm.¹⁶ Within this context, it is worth recalling the concerns of Cardinal Ratzinger, who observed the excessive emphasis of the need for liturgical activity of the faithful, which are traces of Puritan functionality and the danger of reducing mystery and the cosmic claims of the liturgy to the creative and therapeutic activism of the group. The liturgy of the group however "is not cosmic, it is based after all on the autonomy of the group. It does not possess a history; its characteristic traits of precisely rendering itself independent to history and independent work, even if it uses historical requisites for this. Finally, the liturgy of the group does not know the mystery, inasmuch because everything is explained in advance and has to be explained".¹⁷

¹⁶ For more on this topic see: Ibid., p. 18-25. Compare also: Piotr TARLINSKI, „Zaspiewajmy Panu pieśń nową” – czyli jaką?, in: R. Pośpiech, P. Tarlinski (ed.), *Śpiew wiernych*, op. cit., p. 41-46; Grzegorz POŹNIAK, *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzyczne spojrzenie*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 109), Opole 2009, p. 77-86, 165-191.

¹⁷ Joseph RATZINGER, *Liturgia Und Kirchenmusik*, in: „Singende Kirche” 32 (1986) no. 1, p. 8. Translation by: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce* [The Theology of Music. Contemporary theological reflexion about music], (Opolska Biblioteka Teologiczna 18), Opole 1997, p. 227.

2. Tradition

One of the most important values that is carried within the living practice of singing Polish church songs during the liturgy is the possibility of the incessant (from childhood to adulthood) ability to be in contact with the rich culture of the Christian and national tradition, the possibility of acquainting oneself with and learning the values which this tradition represents, the chance of breathing in the wisdom of the ages and fathoming with one's mind and heart based upon the principle of osmosis to the storehouse of the Christian faith as well as national and social virtues. Obliquely, this is coupled also with the possibility of appreciating the customs, culture, spirituality, religious, moral, and aesthetical sensitivities of our ancestors, Old Polish language forms, folklore, various forms and styles of musical expression, also from past centuries, and the like. There appear to be fewer and fewer such spaces in our world in which this would be realistically possible.

The repertoire of Polish church hymns in the most representative contemporary songbooks dates back all the way to the Middle Ages. They can not be lacking as the oldest relic of Polish musical literature, which is to this day sung in our churches - the hymn *Bogurodzica (Mother of God)*.¹⁸ Its origin is dated to the turn of the thirteenth and fourteenth century, even though the oldest entry comes from the fifteenth century. It was composed to an already existing melody, known in the West, from the cycle of knight's love hymns. It came to Poland via a Benedictine monastery in St.Gallen. However, because of the rich melic it is difficult to acknowledge it as a hymn sung by the entire nation, rather than by a group of educated scholars. According to the Chronicle of Jan Długosz, the Polish knight-hood sung it during the battle with the Teutonic order at Grunwald, and throughout the centuries, it was treated as the Polish National Anthem.¹⁹

The oldest source which provides information about the performance of Easter hymns by the Polish people is the liturgical book known as the *Płocki Pontificate (Ordinale from Płock)*, originating from the middle of the fourteenth century. These were sung by the people in between Latin song verses during the Easter-Sunday morning service procession. In it there can be found three Easter hymns. The first one is the hymn *Risen from the dead, king, our son of God*. In the fourteenth century, it was added to two of the oldest verses of *Mother of God*, as the third verse. Next, the second one was a Latin sequence *Victimae pascali laudes* (To the paschal offering's glory let Christians give), in which each verse was sung by the clergy in Latin, and afterwards repeated by the people in Polish. The third

¹⁸ See: *Bogurodzica*, Ed. by Jerzy WORONCZAK; linguistic introduction: Ewa OSTROWSKA; musicological introduction: Hieronim FEICHT, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962.

¹⁹ See e.g.: Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, op. cit., p. 39-41; Waław PANEK, *Polski śpiewnik narodowy*, Poznań 1996, p. 12-13.

is the hymn: *Presstwe swete weschrznenne* (“to raise”, later “from the dead shall come into being”). To be sure, the oldest mentioned Polish translation of the sequence *Victime paschali* within the *Ordinale* was lost, however, tradition has handed down to us a popular to this day fourteenth century hymn, *Christ Is Risen From The Dead*, which is traced back to the mentioned sequence, and its melody was borrowed from a German or Czech counterpart.²⁰

The fifteenth and sixteenth century brought the oldest Passover songs and amongst them the prototype to the hymn sung today “The Holy Cross Above All” and “Constant Mother Griefstricken”, as well as the oldest Polish Advent and Christmas hymns, of which in popular contemporary church songbooks these are the ones which have survived: “God Eternal, God the Living”, “Let’s all sing the bugle-call”, “After the fall of a sinful man”, “A Saviour has been born to us”, “Shepherds Heard the Angel Say”.²¹ From this period also the first Polish Mary hymns originate, from which the test of time has withstood the fifteenth century hymn “Blessed be Mary”.²² In essence, in contemporary church songbooks, and what this entails is that in the contemporary liturgical praxis one could find a dozen or so hymns of that period. Almost without any exception those are hymns derived from Latin works, especially from sequences and hymns, and also from some Gregorian *antiphons*. This also refers to the melodic layer of some of these songs. In this way, a contemporary participant of the liturgy in a natural way benefits from a cultural heritage, dating back to the very roots of Latin European culture, which also laid the foundations of our national culture.

A considerably bigger group of hymns sung to this day in our churches originated in the period of the Baroque. This is first and foremost, the golden age of the Polish carol. It is enough to say that a tremendous majority of the carols sung today in Polish churches and homes is derived from the seventeenth and eighteenth centuries. In the context of our investigations regarding hymns as a carrier of national traditions, the perception of Roman Mazurkiewicz is interesting on the topic regarding Baroque carols²³:

²⁰ Hieronim FEICHT, *Polskie średniowiecze*, op. cit., p. 48; Ireneusz PAWLAK, *Spór o pieśń*, op. cit., p. 13-14. Szczegółowy opis najstarszych pieśni wielkanocnych See: in: *Polskie pieśni wielkanocne. Średniowiecze i wiek XVI*, vol. 1-2, ed. by Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, music ed. by Tadeusz MACIEJEWSKI, Warszawa 2001.

²¹ Christmas and Passover songs from the Middle Ages and the sixteenth century at long last received critical publication and study under the editorial guise of Juliusz Nowak-Dłużeński. See: *Kolędy polskie*, vol. 1-2, ed. by Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, Warszawa 1966; *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*, vol. 1-2, ed. by Juliusz NOWAK-DŁUŻEWSKI, Warszawa 1977.

²² C.f. e.g.: Remigiusz POŚPIECH, *Introut Rorate caeli i sekwencja Mittit ad Virginem w XVIII-wiecznej tradycji muzycznej Jasnej Góry*, in: „Liturgia Sacra” 15 (2009), no. 2, p. 388-389.

²³ Roman MAZURKIEWICZ, *Z dziejów polskiej kolędy* [From the histories of the Polish Carol], in: <http://www.staropolska.pl/barok/opracowania/koleady.html>. C.f.: Tadeusz BUDREWICZ, Stanisław KOZIARA, Jan OKOŃ (ed.), *Z kolędą przez wieki. Kolędy w Polsce i w krajach słowiańskich*, Tarnów

A more or less essential metamorphosis yielded at that time almost all components of the Polish Christmas hymn fashioned in the sixteenth century. On the dogmatic-prayer elements ascendancy is gained by the realistic-custom elements; into the stable in Bethlehem enters with all of its generic wealth the Old Polish reality in all of its possible kind of aspects: starting with the rough, yet full of zest and humour of the life of a simpleton – shepherds, all the way to a dignified and full of splendour scenes of the Sarmatian ceremonial of the adoration of the King. The thematic differentiation of Baroque carols goes hand in hand with the syncretism of the abundance of styles and conventions: dogmatic elements neighbouring the apocryphal, the realistic with the miraculous, pagan mythology intertwined with the Catholic creed, the universality of the Good News concretizes with the homely, native pictures, humour and blunt expressions are mixed with gravity and sublime tones, frank subtleness goes not seldom in hand with typical plebian coarseness. All of these elements and paradoxically sometimes their matrimony can be found most often in the modified carol called a pasturale, whose rise and career is also genetically connected with the Baroque epoch’.

The Baroque with its inclination towards illustrativeness, theatricality, homeliness, exaggeration and emotional playwrighting is also the homeland of many Passover and Mary hymns. From this period there originates, among others the highly popular to this day “Bitter Grief”.²⁴ Actually, in the most representative contemporary church songbooks one can find more than a dozen hymnical entries from the period of the Baroque.

The epoch of the Enlightenment also made a mark in the Polish church hymn with its predilection for customary themes. Hymns that were created during this period therefore have an instructive and moralizing character. In its musical form more often than not it refers to the simple form of the stanzaic hymn. There is not a lack amongst them of real treasures. The compositions of Franciszek Karpiński (died 1825) can be viewed as such, from the collection *Religious Hymns*, published in Supraśl in the year 1792. Some of them remain to this day within the church’s repertoire, like for example *God is Born, When the Morning Dawns, All our Daily Matters*.²⁵ Mass Cycles were also created in this period and which, with time replaced the singing of chorales during the liturgical Eucharist.²⁶

1996; Remigiusz POŚPIECH, *Muzyczne obrazy Bożego Narodzenia w kołędach staropolskich*, in: Kazimierz Wolsza (ed.), *Ku syntezie wiary i kultury*, (Sympozja 65), Opole 2006, p. 89-101.

²⁴ See: Jerzy SIENKIEWICZ, *300 lat Gorzkich żali*, in: „Liturgia Sacra” 13 (2007) no. 2, p. 497-522.

²⁵ For more about this topic, consult: Antoni REGINEK, „Pieśni nabożne” *Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej*, (Studia i Materiały Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach 23), Katowice 2005.

²⁶ C.f.: Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., p. 24-31; Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna*, op. cit., p. 155-172.

Undoubtedly, however, several of the sung hymns till now in our churches originates from the next epoch – the Romantic and Post-Romantic period, thus dating to the nineteenth century and the beginning of the twentieth. At that time, the repertoire of Mary's hymns considerably expanded, in honor of the Saints, in honor of the Most Sacred Sacrament, The heart of Lord Jesus, for the deceased and the so-called casual hymns for various circumstances of the church's life. Within the contents and musical stylization of these songs more and more folk, emotional, venerational elements gained the upper hand. Moral themes still prevail over doctrinarian contents. There is also no lack of patriotic or liberational accents. The distinct influences of the secular and operatic styles are strongly marked. Often, the language and melody of the nineteenth century hymn advances towards some type of sentimentalism, religious subjectivism and bigotry. Some texts outvie each other in pathos, exaltation, and sentimentality. To assist them comes the folk-romantic melodic of the hymn.²⁷ In spite of the fact that the mentality of modern man is different, it seems that within Polish churches there constantly reigns the romantic honesty of the hymn of that period. Among the creators of hymns of that period, one must distinguish Karol Kurpiński and his songbook entitled *Pienia nabożne (Religious Hymns)*.²⁸ Whereas in the field of the dissemination of Polish religious hymns of that time Father Michał Marcin Mioduszeński deserves a worthy mention, who in his church songbook (1838-1853) collected ancient manuscripts and printed materials as well as thanks to his own local research of around 1000 Polish hymns.²⁹ His collection became the foundation for many later publications of this type.³⁰ All of which were also guided by a noble purpose of preservation and caring for the tradition of the church hymn.

Respect for tradition and an inclination for fashioning the liturgical song based upon the most recognized and historical models of the liturgical song, in particular that of the monodic chorale, also distinguishes a large part of a new repertoire of songs, coming into being already in the current of post-Ecumenical Council output. Karol Mrowiec, Ireneusz Pawlak, P. Józef Ścibor, Feliks Rączkowski, Józef Łaś, Stefan Stuligrosz, Zbigniew Piasecki, Zdzisław Bernat, Gizela Skop,

²⁷ C.f.: Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., p. 22-24; Zbigniew WITT, *Śpiew w liturgii*, op. cit., p. 253-273.

²⁸ Tadeusz PRZYBYLSKI, *Muzyka religijna Karola Kurpińskiego (1785-1857)*, in: „Liturgia Sacra” 9 (2003) no. 2, p. 440-443.

²⁹ *Śpiewnik kościelny czyli pieśni nabożne z melodyjami w Kościele katolickim używane a dla wygody kościołów parafijalnych przez X. M. M. Mioduszeńskiego Zgrom. XX. Miss. zebrane*, Kraków 1838; *Dodatek do Śpiewnika kościelnego z melodyjami*, Kraków 1842; *Dodatek II do Śpiewnika kościelnego z nutami*, Lipsk 1849; *Dodatek III do Śpiewnika kościelnego z nutami*, Lipsk 1853; *Pastorałki i kolędy z melodyjami czyli piosnki wesole ludu w czasie świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane a przez X. M. M. M. [Mioduszeńskiego] zebrane*, Kraków 1843.

³⁰ C.f.: Janusz DREWNIAK, *Ks. Michał Marcin Mioduszeński (1787-1868) – prekursor naukowego gromadzenia pieśni religijnych*, in: „Liturgia Sacra” 13 (2007) no. 2, p. 107-126.

Stanisław Ziemiański, Aleksander Lasoń, are only a few of the names of Polish composers who engaged in this wide current of the revival of the liturgical song. Next to the classical stanzical hymn, they willingly borrowed from the chorale forms of antiphonal, responsory, psalmodic, and liturgical songs, while doing so modelled the output of especially French composers: P. Joseph Gillenau, P. Lucien Deiss (actually a large part of their output received their Polish translations). Within the musical layer, it is easy to observe the church's preference of modal scales, the unconstrained fashioning of the rhythm, various archaic melodic phrases (emphasized also in the layer of the organ accompaniment). In such a way there came into being about tens of cycles of the mass' *ordinarium* in Polish, the elaborations of the musical rites of Paschal's Triduum, melodies for the responsory psalmody, for the prayers of the faithful, hymns and the breviariacal *antiphons*, various liturgical songs, psalmodic, hymnal, with the superiority of suggestions in the form of so-called alternating-responsory songs (with the intention of engaging a scoliast or a chanter and the whole faithful community). The classical folk melodies are within these new songs rather minimal. It was also in vain to search for some avant-garde formal and stylistic ideas in the fashioning of the musical contents of contemporary church songs.

Already, only this cursory look at the lively practice of church singing in Poland allows us to observe some of its distinct traditional, preservative, and even conservative outline. The piousness and religious and aesthetic sensitivity of the participants of the divine church services in Poland is also today fed by the spirituality, mentality and the aesthetic canons of the former centuries and steers clear of innovatory research and solutions. It seems that in this way within our church musical practice, especially in the post-Ecumenical Council output of church musicians, there can be found corroboration of the need for archaism and objectivism of the language of musical liturgy, which is one of the criterias of its sacralness. In this regard, the remarks of Arnold Mendelssohn are interesting. The desire of the church art to return to a traditional models is – in his opinion – not so much the result of some *a priori* traditionalism and an aversion to everything that is new, inasmuch as, simply, a natural consequence of the need to express the faith within an objectified language of the arts, which more or less, dominated precisely in the past.³¹ Otto Ursprung remarks similarly, posing the law of “traditionalism” and the “church-musical” noviciate as the determinant of the sacral musical style.³²

³¹ Arnold MENDELSSOHN, *Gott, Welt und Kunst. Aufzeichnungen*, Leipzig 1949, p. 71. See: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., p. 270-271.

³² See e.g.: Otto URSPRUNG, *Das Wesen des Kirchenstils*, in: „Musica Divina” 15 (1927) no. 4/5, p. 63-68; THE SAME, *Die ästhetischen Kategorien Weltlich – Allgemein-Geistlich – Kirchlich und ihr musikalischer Stil*, in: „Zeitschrift für Musikwissenschaft” 17 (1935), p. 443-445. C.f.: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., p. 249-250.

Once again, the doubt remains as to if this traditionalism and the conservative style of the church music's repertoire in Poland does not rub against the danger of historicism, conservatism and 'museumism'? Does it not give birth to a rather difficult experience for the contemporary participant of the liturgy, who as a matter of fact culturally and mentally remains foreign to the language of texts and melodies of church hymns? Is it because of this mental dissonance that our churches are not silenced and are not deserted, or else very easily uncritically are changed into, in the name of supposed priestly rights, in the space of cultivating cheap musical entertainment, where in the place of the traditional and new church hymns there triumphs the religious song and other forms of profane music? A decidedly awkward sound rings in this context, the argument of T. Schmitt: "The treasury of songs, which informs the musical language of the past, runs into triviality, even if the song is well composed".³³ Based on this assumption, it introduces for example in a negative light the work of the Cecylianists, as well as casting contemporary church music, both the Catholic and the Protestant, in the excessive light of orientation according to the ideals of the past.³⁴

So it seems that the search for the right road between the dangers of traditionalism and the incomprehensible avant-garde remains constantly an actual challenge for contemporary composers of church music and the publishers of prayer-books and church songbooks. In one way or another, one can not deny, that the invaluable power of the church song, remains rooted in its secular and centuries old religious, moral, folk and musical tradition of Christian Europe and Poland.

3. *Sacrum*

The elementary category of valuing the cult song of the faithful must remain in the category of the sacrum. This demand of the *Holiness* of church music clearly resembles all the more important church documents devoted to sacral music. In all of the ambiguous and uncertainties of the term "sacrum" in poetry and music, about which here it is impossible to discuss³⁵, we are left at the end to wonder very superficially how this *Holiness* attribute presents itself within the repertoire of the liturgical hymn left at present to the disposition of the faithful of the Catholic church in Poland.

Decidedly easier, it is here to remark upon the textual layer of the songs. The criteria remain relatively obvious: the correct doctrinal text, the theological depth of the context, Biblical references and inspirations, being rooted in the liturgy and

³³ Theo SCHMITT, *Musik im Gottesdienst als Problem*, in: "Musik und Kirche" 54 (1985) no. 1, p. 14.

³⁴ C.f.: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., p. 271.

³⁵ For more about this topic, see: *Ibid*, p. 237-283.

church traditions, liturgical usefulness, the charismatic capacity, and the literary qualities of the text. Taking into account that last demand, according to Karol Mrowiec as a useless thing within liturgy one ought to acknowledge for example the incomprehensible text, the too antiquated and that which contains too exalted ideas, sounding excessive and improbable.³⁶

Applying these very general criteria to the songs that remain in the usage of the faithful of the church in Poland it is possible to attempt the argument that even though there is no lack of genuine treasures of the folk church hymns, however only part of the repertoire placed in the church songbooks deserves an unequivocal positive opinion. An especially questionable part remains of that part of the hymnal repertoire which originates from the Baroque and Romantic current in which at the disadvantage of the doctrinal, biblical and liturgical contents the moralizing and devotional woofs which were over overaccentuated, dressed in a verbal vestment of highly subjective, sentimental and folk language. The naïve *pathos* and exalted sentimentality, poetical excess, the doubtful quality of the poetic mastery, advancing all the way to poetical “kitsch” (the so-called forced “rhyming”, or the “Częstochowa rhyme”) causes that a certain part of these hymns not only do not present great literary qualities (also on the basis of folk poetry), but they also do not correspond to the criterias of the common liturgical prayers and the sensitivity of contemporary man. Paradoxically, however, this type of repertoire constantly enjoys immense popularity and still is gladly performed. Quite characteristically for this repertoire is the Mary devotion, the cult of the saints and a fancy for “the miraculous”. Within the hymns, there also occur expressions which gravitate towards the border of doctrinal correctness. The wrathful and raw God the Father is opposed to the good and compassionate Mother of God (“And after the Father wrath inspires, happy is he who escapes to the Mother”). Or, the ungratefulness of the sinners is expressed in a conversation with Jesus persuaded, that “in vain for them Your sufferings” and the like...Of course this does not mean that there is not also a lack of very convincing from the aspect of theological contents and the poetical language of songs, which originated in the current of the Classical and Romantic output. Those that can without a doubt be acknowledged are the oldest songs and the majority of the paraphrased Latin songs.

In this aspect, one must positively assess the current of the post-Ecumenical Council liturgical output. Here, there is a decisive prevalence of texts or outrightly borrowed from the Scriptures, from liturgical books, especially from the Liturgy of the Hours, or the texts which were their poetical paraphrases. In this way, new songs evidently maintain their sacral character, they are characterized by theological correctness and depth, a certain objectivism and universality of both language

³⁶ Karol MROWIEC, *Problematyka wartościowania pieśni kościelnych*, in: „Zeszyty Naukowe KUL” 21 (1978) no. 1, p. 62.

and content, and they remain in a deep symbiosis with the liturgical space and action. Rarely, however, do they borrow from the contemporary, native religious poetry, which in turn seemingly distances it from modern times, from the sensitivity and emotions of modern man, with his problems and dilemmas and hopes. They seem to lack an emotional strength, a sincere or zealous note, which was always a characteristic quality of our Polish, Slavonic prayers and religiousness.

The musical layer of the songs is obviously harder to assess in the categories of the sacral and worldiness. In general, the quality of the "sacral" is associated with musical expression, which is aimed at a certain traditionalism, archaism, aestheticism and objectivism. Within this context, Arnold Mendelssohn explains, that a constant, once again observed desire of the return of church music to the traditional models is not so much the result of some *a priori* traditionalism and an aversion to everything that is new, inasmuch as, simply, a natural consequence of the need to express the faith within an objectified language of the arts, which more or less dominated precisely in the past.³⁷ Only in modern times was the language of music turned into a tool to penetrate and express all layers of the human ego, and thus a tool for the expansion of subjectivity. Hence, even more doubtful becomes that, often the summoning of the attributes of the sacral music such as: the celebratory, the sublime, the dignified, and the zealous. Furthermore, it seems that for the community of sung prayers it is inadequate in every language and the musical style is semantically over-burdened and gravitating in the direction of so-called phrasal subjectivism. This is most definitely the case in the output of the Romantics; it seems that so too in a certain sense is the church hymn created on the grounds of Romantic poetry. An objective proclamation of faith dissolves in a boundless ocean of intimate feelings, exhaltations, remorse, indecision, complaints, fears and the like.

Worth mentioning is the viewpoint, that the fundamental criteria of the division of music into the sacral and secular is the historical. The idiom of sacralness and secularness – in the opinion of musicologists who represent this view – can be grasped in the first order thanks to an analysis of the developmental paths of church music and the assignation of some pre-model of music par excellence sacral. Such an idea as this is generally believed to be obviously the Gregorian chorale. The Gregorian tonality and melodics presenting some unfathomable balance between asceticism and the pathos, marked in the chorale forms of the structural song and the emotional respect towards the text and content of the liturgical prayer, are treated as an attribute and an idiom of sacral liturgical music. Different types of affinities and similarities with the chorale decide as such about the

³⁷ Arnold MENDELSSOHN, *Gott, Welt und Kunst*, op. cit., p. 71. Translation by: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., p. 270-271.

liturgical qualifications of the specified kind of music of the later epochs.³⁸ Franz Haberl postulates even that every church musician should “learn” the art that he himself cultivates within the chorale liturgical experience.³⁹

In light of these considerations regarding the Polish repertoire of religious hymns, the affair is rendered clearly yet, diversified. Certainly a very large part, as has been previously observed, can be appointed onto the origin of the chorale and the connotations with the poetic musical chorale. Such is undoubtedly the case of the oldest Polish liturgical hymns. Evident links to the Gregorians reveal evidence also of classical forms of psalmodic and liturgical prayers sung by the people (folk vespers, Mary’s, The Hours). There is also no shortage of songs which retain in whole the original Gregorian melody to the translated from Latin into Polish texts, this especially regards the liturgical hymns and *aniphons*. Particularly, however, Gregorian poetics are visible in the post-Ecumenical Council of the output of Polish church composers. Firstly, the Gregorian models were adapted to the melodies of the oration, dialogues and the mass acclamation, prefaces, The Lord’s Prayer, the Gospel, filled with a climate of chorale songs, in essence - every ceremonious mass. Next to that there came into existence a few mass cycles inspired by Gregorian tonality and melodic. There came into being a succession of adaptations of Latin melodies for Polish texts. Furthermore, the Gregorian melodic, rhythm and tonality became the source of inspiration and a stylistic norm for many new songs: hymns, canticle, antiphon, responsaries, and alternating-responsory songs. Indeed, most often these are compositions with a syllabized style, yet possessing a modal character. Within these compositions, going hand in hand with a scrupulousness regarding the correct and deep theological text, which generally is either a quote or some poetical paraphrase of biblical text, or the liturgical, hence there is conscious care placed upon the archaic musical language. In this way unquestionably there is an attempt to strengthen the feeling of “*sacrum*” in the practice of the common singing of the faithful.

However, if we use the “*sacrum*” as a determinant in the church singing of the faithful we acknowledge the above mentioned stylistic norms, especially the genesis of the chorale melody, then it becomes problematic when a very large and consistently, the most popular part of our Polish hymnal repertoire, that, which came into being in the period from the Baroque up till the beginning of the twentieth century. Here reigns either the folk melody of Polish dances (especially in the carols) or the simple forms of the Classical or Romantic hymns, written in the style of the epoch, similar to those, which were written to secular texts. Hence, we have soldier marches, bugle-calls, pompous hymns, touching ballads

³⁸ See: Joachim WALOSZEK, *Teologia muzyki*, op. cit., p. 276-283.

³⁹ Franz HABERL, *Der gregorianische Choral als Norm der neuen Kirchenmusik*, in: “Musica Sacra” 77 (1957) no. 10, p. 288.

and lullabies, laments, elegies, hymns in the style of Neapolitan *arias*, waltzes, quick waltzes, and even the *czardas* (Go to Jesus). Sometimes theatrical, the secular tune gravitates to the very borders of the musical hit and kitsch (*Do not fear anymore; Drink Your chalice and the like*). In these types of hymns does the “*profanum*” clearly dominate over the “*sacrum*”?

And still one must maintain caution and restraint in the depreciation of this type of repertoire, and at least a large part of it, with the natural exception of instances of evident trashiness and kitsch. And this should not only be a result of priestly pragmatism or from some uncritical affirmation of history, or tradition. Rather from a deeper understanding of the Christian liturgical spirit which does not want and can not radically distance itself to this, which is of the earth, and secular, seeing as it is the cult of the Word Incarnate, a cult, to which the whole space of our carnality, lewdness, emotionality, and the whole space of human culture is invited. This is not about the *a priori* and the categorical distancing towards the so-called secular mentality, about the questioning of the various forms of the human's expression of the spirit, present within a given culture, or epoch, but about the penetration of them by the spirit of the Good News, the Christian perspective of hope for salvation.

Within this context it is worth mentioning the fact that also the musical practice of the Middle Ages does not acknowledge in essence the differences between the secular and sacral styles. Indeed, in all the centuries of the first millenium there was such a thing as *musica vulgaris*, however its secular character was limited in essence to the nonliturgical text, it did not include, however, the musical layer, which, similarly to church music, was governed by the rules of *musica artificialis*. That is why back then the practice of contrafactives (the exchanging of texts) and this was in both directions. This unity of both styles “the sacral” and “the secular”, also dominates in the first centuries of the development of Western European polyphony and remains in essence intact even throughout the whole of the Renaissance, which is proof of the employment during this period on a wide scale of the *musical parody*. In the musical Renaissance there appears however the first precursors of division. But for the first time it is given voice through Johanne Grocheo, about the year 1300, in connection with his thoughts regarding *musica reservata*.

Following this thought one can claim that folk, secular wefts within the musical layer of Polish church songs, which in the course of the following centuries endeavours to capture for itself the national law in liturgy as a natural and authorized way to enter into the Christian cult with that, which is human, secular, which is typical and characteristic in everyday life, in the culture and mentality of a given epoch. The hymns, in which in the next centuries people found fancy, acted as liturgical mysteries, something close to the heart and something that related to real life, thus distancing itself from the liturgy, the danger of some con-

gealed “museumness”. One can maybe risk affirming that that was the point and still is of their “sacral” function and mission.

* * *

One could summon even more categories, based on which one ought to introduce, verify and assess regarding the repertoire of Polish church hymns. It is worth asking for example about the level of their authentic “folkness”, about the liturgical functionality, about the theological contents and topics included and preferred in them, about the level of artistry represented by them and the like. These three presented above criteria - keys must be enough for us, which open the door before us (somewhat abbreviated) to the treasury of Polish religious hymns, from the oldest to the most contemporary. As one could observe, the wealth of gems and trinkets collected within this treasury is so enormous and varied that it needs straightforward and careful thought, in order to profoundly understand and value the religious phenomenon of the Polish people’s singing (actually not just the Polish people’s singing) and differentiate that which is truly valuable from that which is worthless and trashy. No doubt to conduct this assessment the categories which are purely aesthetical and musicological and an analysis of form and content will not be enough. Within one’s range of vision, one should be incessantly aware of the particular, mysterious and paradoxical nature of the Christian’s space of cult and prayer, the liturgy of the Word Incarnate, in which “human matters are closely connected with Godly matters”, the word becomes the flesh, and the flesh becomes soulful and deified, in which it is difficult to demarcate mercy and freedom, giving and taking, between the old and new, between *sacrum* and *profanum*. Every person who too resolutely questions the value of the carol “Silent Night” (“Stille Nacht”) and rejects its national law in the repertoire of church hymns probably is dead wrong.

Translation: *Weronika Starnes*

Das polnische Kirchenlied – ein wahrer Schatz des geistlichen Gesangs

Zusammenfassung

Spricht man vom Kirchenlied in Polen als von einem wahren Schatz des geistlichen Gesangs, muss darauf hingewiesen werden, dass dabei die Gegenwart gemeint ist, in der den Gläubigen für ihre liturgische Zeremonien und Andachten etwa über 1000 Lieder zur Verfügung stehen. Wird auf einen Schatz hingewiesen, so müssen auch die Kriteri-

en für eine Bewertung der vielfältigen Gesänge erarbeitet werden. Wichtig ist dabei der theologische Gesichtspunkt, der die kerygmatische, kirchliche und liturgische Funktion der Gesänge berücksichtigt wie auch die kulturelle und soziale Komponente, die mit der theologischen in enger Verbindung steht, nicht ausschließt.

Die wesentliche Kategorie, die einen einstimmigen Gesang in der Liturgie legitimiert ist die *participatio actuosa* (tätige, aktive Teilnahme) der Gläubigen an den Gebeten der versammelten Gemeinschaft. In der polnischen Tradition des Kirchengesangs wurde der geistliche Volksgesang (geistlicher Gesang der Gläubigen) recht früh gepflegt, und das schon seit dem Mittelalter, besonders seit der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Lieder zur Auferstehung Christi, zur Weihnachten und der Passion Jesu wie auch die Marienlieder in der Landessprache fanden ihren Eingang sowohl in die Liturgie als auch in die Andachten. Die sogenannten „Bitteren Leiden“ (*Gorzkie żale*) oder die Maiandachten haben trotz allen gesellschaftlichen Veränderungen ihre Stellung in der Volksfrömmigkeit nicht verloren.

Die Liturgiereform des 2. Vatikanischen Konzils ermöglichte offiziell den Einzug der Kirchenlieder in die liturgischen Handlungen. Das Repertoire, auf welches zurückgegriffen werden konnte, war enorm groß, bekannt und beliebt. Daher sind dabei andere Formen der gottesdienstlichen Musik fast untergegangen.

Ein zweites Kriterium für die Bewertung der kirchlichen Gesänge bildet die Tradition, die einen Menschen von der Kindheit her bis ins hohe Alter begleitet. In dem übernommenen Reichtum der traditionellen Kirchengesänge sind zahlreiche Werte verankert, die man sonst nur selten vermittelt bekommt. Dazu zählen: die Sitten und Bräuche, die Schwerpunkte in der Spiritualität der Vorfahren, die religiöse Empfindsamkeit, moralische Ausrichtung und künstlerische Ausdrucksweise wie auch die alten Sprachformen in Verbindung mit ihrer musikalischen Gestalt. Joachim Waloszek weist auf die wichtigsten Lieder und Gesänge aus der polnischen Kirchenliedtradition hin. Die meisten Kirchenlieder kommen allerdings aus der romantischen und postromantischen Zeit, d.h. aus dem 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Eine große Rolle bei der Verbreitung der Kirchenlieder spielten die Gesangbücher, besonders die *Pienia nabożne* (Andächtige Gesänge) von Karol Kurpiński und *Śpiewnik kościelny* (Kirchliches Gesangbuch) von Michał Marcin Mioduszewski. Das zweite bildete eine Quellenausgabe (entstanden in den Jahren 1838-1853) für andere Gesangbücher der späteren Zeit. Viele dieser Gesänge sind bis heute im liturgischen Gebrauch. Diese Tatsache lässt – neben der hohen Wertschätzung von traditionellen Gesängen – doch die Fragen zu, ob diese für den heutigen Menschen archaisch klingenden Lieder doch nicht dazu beitragen, dass in den Kirchen immer weniger gesungen wird und die jüngeren Generationen einen begrenzten Zugang zu den dogmatisierend-moralisierenden und mit sentimentaler musikalischer Note belegten Gesängen haben.

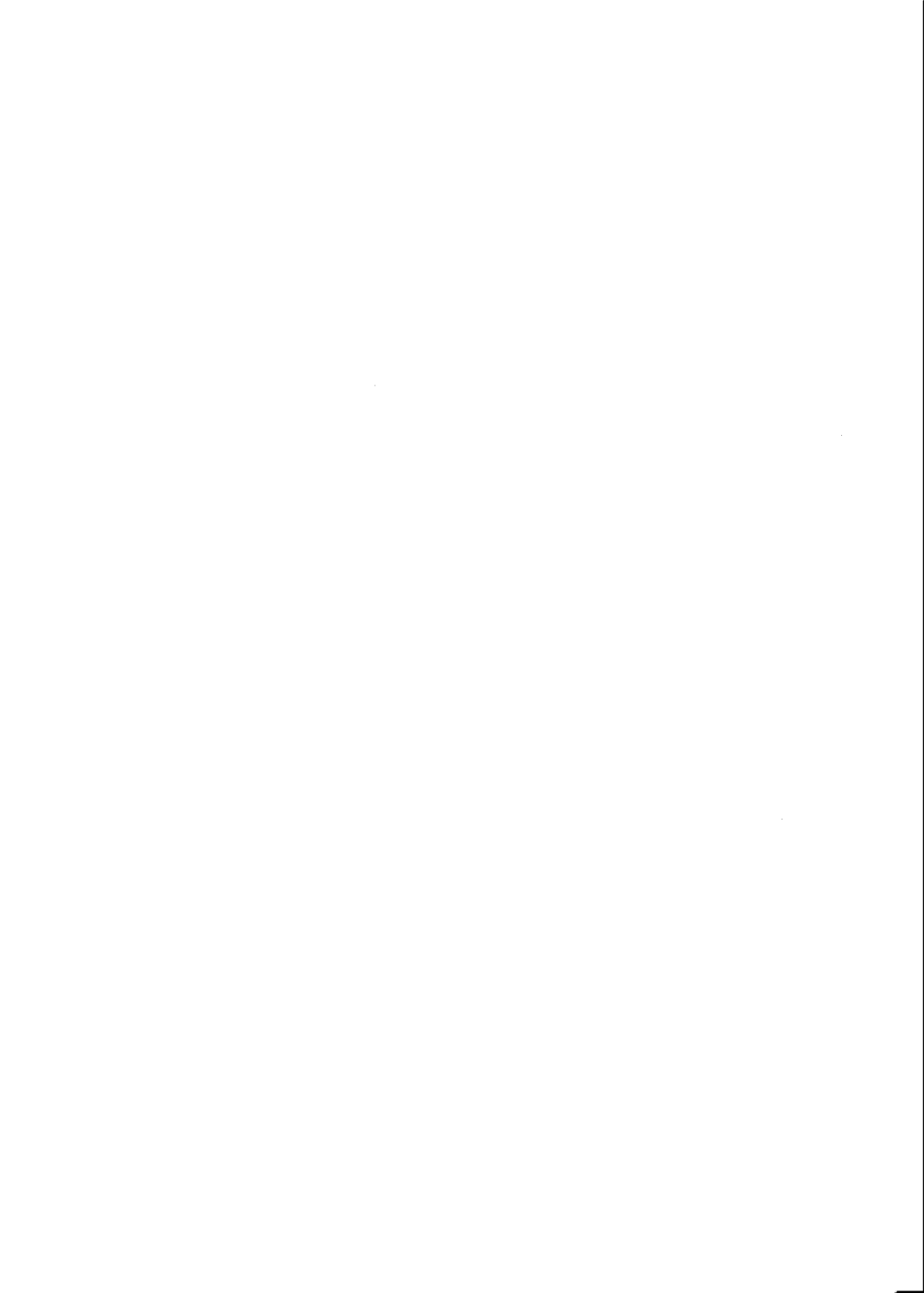
Die dritte Kategorie für die Einschätzung von Kirchenliedern bildet das *Sacrum*, das Heilige. Auch wenn viele Kirchengesänge diesem Kriterium entsprechen und als würdig der liturgischen Handlungen angesehen werden können (Text und Musik), befinden sich im gegenwärtigen Repertoire der Kirchengemeinden auch solche Lieder, die mit einem naiven Pathos, mit überbetonter Sentimentalität, einer extrem subjektiven Wortwahl, einer fraglichen poetischen Fertigkeit wie auch nicht selten mit einem sehr beschränkten musikalischen Ausdruck belegt sind. Somit können sie sowohl dem gemeinsamen Gebet

der christlichen Gemeinschaft als auch den Möglichkeiten künstlerischer Wahrnehmung der Gläubigen nicht gerecht werden. Dabei verwundert es immer wieder, dass derartige Lieder unkritisch von vielen übernommen und in der Liturgie gesungen werden.

Positiv anzusehen sind allerdings die neuen Kirchengesänge, die im Geiste der Reformen nach dem 2. *Vaticanium* entstanden sind. Durch das Aufnehmen von biblischen und liturgischen Texten, die ihre künstlerisch-musikalische Ausgestaltung erhalten haben, ist ein umfangreiches Repertoire von Neuen Geistlichen Gesängen entstanden. Allerdings mangelt es dabei an einer religiös geprägten Poesie, die einen starken Bezug zu der menschlichen Realität von heute aufbaut und die Probleme und Hoffnungen der Zeit thematisiert. Den neuen geistlichen Texten fehlt es die emotionale Kraft eines herzlichen, innigen Gebetes, welches die polnische Frömmigkeit seit Jahrhunderten auszeichnet.

Auch wenn es schwer fällt die Kriterien für die Bewertung der musikalischen Komponente in den Kirchenliedern eindeutig zu benennen, richtungsweisend für die Einbindung von Liedern in die Liturgie bleiben die musikalischen Errungenschaften im Bereich der Kirchenmusik. Für die Katholische Kirche zählt dazu an erster Stelle der gregorianische (lateinische) Choral und viele Gesänge, die auf ihm aufgebaut sind bzw. die gregorianischen Melodien mit einem polnischen Text unterlegen. Nicht zu übersehen ist im polnischen Kirchenlied die folkloristische Prägung einzelner Gesänge, in denen der Rhythmus von Volkstänzen und der melodische Charakter romantischer Singweisen verarbeitet wurde. Für den Gemeindegesang ist die gebotene Vielfalt von unterschiedlichen Kirchenliedern letztendlich eine Bereicherung, um dem Menschen den Zugang zum Sakralen zu erleichtern. Dies wird die Funktion und Mission von Kirchengesängen bleiben.

P.T.



Singing the Land Strange with the Lord's Song

The title of this lecture is a deliberate play on the theme of the conference: 'Singing the Lord's Song in a Strange Land'. In Psalm 137, the strangeness of the Land is due to the tragedy of Exile. How can they sing the old familiar songs in this unfamiliar situation? How can they praise God when God seems to have abandoned them?

I have attended three conferences with this title in the last five years, two specifically in a European context. Clearly there is something about the interplay between the Lord's song and the strange land which strikes a chord with European Christians at this time. I want to suggest that the way the Lord's song was sung in the missionary movement of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries has contributed to the strangeness of the land today; but also that many seemingly strange new ways of singing the Lord's song may give us a lead into the strange land we now inhabit.

For four years as Moderator of the Churches Commission on Mission – part of the Council of Churches for Britain and Ireland, and for four years as Moderator of the International Congregational Fellowship, I travelled fairly extensively, visiting mainly church communities. I am still in touch with many of these.

At first, it was comforting to find the Lord's song as I knew it, wherever I went. The hymnody of most of the churches I visited consisted of translations of generally nineteenth century English hymns. Again and again, I belted out the English words to *What a friend we have in Jesus*¹ with enthusiastic congregations singing in Mandarin, or Swahili, or South American Spanish.

But, as someone interested in contemporary writing, I always asked who were the song writers in the communities I visited; who was writing new music for worship, and could we sing some of that? But the question was not only not answered, it was often not understood. For new hymns, translations of the nine-

¹ Joseph P. SCRIVEN (1819-1886).

teenth century English *What a friend we have in Jesus* gave way to translations of the twentieth century American *Majesty, worship his majesty*.²

What I want to do in this lecture is to explore the way the heritage of English missionary hymns has interacted with cultures in three ways:

- a) How it has undermined and destroyed local religious culture
- b) How cultures have incorporated and inculturated hymns
- c) What happens when indigenous compositions arise, and are used in a variety of contexts.

Destruction

The first of these is an often-told story, and I don't want to spend too much time on it. We are used to the idea that European missionaries naively took a very culturally specific gospel into the colonised world. Europeans failed to realise how far their ways of reading the Bible, their patterns of worship and the assumptions that underlay them, were rooted in their own world view, and so they made them normative in the Gospel they took to the world.

Rasia Sugirtharajah includes a revealing quotation from the British missionary, Robert Moffat in his, *The Bible and the Third World*.³

The same Gospel which had taught them that they were spiritually miserable, blind and naked, discovered to them also that they needed reform externally, and thus prepared their minds to adopt those modes of comfort, cleanliness, and convenience which they had been accustomed to view only as the peculiarities of a strange people. Thus, by the slow but certain progress of Gospel principles, whole families became clothed and in their right mind.

His unconscious cultural assumptions are breathtaking, as is his colonisation of Mark 5:15 and its context! Among these seemingly uncivilised or even 'dirty' indigenous practices, local musical traditions were condemned and outlawed from worship as demonic. Drumming was particularly despised and feared. Soon distant lands were resounding to the wheezing of foot-pumped harmoniums, whose bellows roted in unfamiliar humidity, and the rich variety of local musical traditions had been flattened out and transformed into regular, even monotonous, British metres.

With the hymns came a 'civilised' world view, formed in reaction to the very specialised philosophical landscape of the Enlightenment. We'll come back to world views later.

² Jack William HAYFORD (born 1934).

³ Robert MOFFATT, *Missionary Labours and Scenes in Southern Africa*, London (John Snow) 1842, p. 505, quoted in R. S. SUGIRTHARAJAH, *The Bible and the Third World*, Cambridge 2001, p. 63.

The Lord's song was literally making the lands *strange*, loosening the cultural ties of ancient peoples with their ancestral land and its spirits; introducing a transcendent God, who was a Father, but not an ancestor, who was born in something called the bleak midwinter, and offered salvation from sins no-one knew they had committed.

It has taken a while for Europeans to recognise the normalising tendency of our missionary endeavours. The first reaction was to wallow in guilt, and I think that our partners in other cultures are waiting with some impatience for this indulgent phase to pass.

Wesley Ariarajah, an Indian theologian, warns us:

*not to become captive, in our discussions on mission today, to the criticism, though justified and necessary, of the insensitivities and excesses of much of the missionary activities that were associated with colonial expansion, either of Constantine or of the 18th or 19th century colonization of the world by European powers. We should go a little further and ask: 'What are some of the problems in the understanding and practice of mission that we face today in the context of religions and cultures?'*⁴

And missionary organisations are responding to views like these, seeking to work in partnership, recognising that the 'distant isles' that need to hear God's word may now be the British Isles, not Samoa or Madagascar.

I have found, in this context, revisions of Isaac Watts' version of Psalm 100, *Sing to the Lord with joyful voice*⁵ interesting and useful in cross-cultural contexts. This hymn was written at the beginning of the great missionary initiative of the 18th century.⁶

The first verse originally read:

*Sing to the Lord with joyful voice,
Let every land his name adore;
The British Isles shall send the noise
Across the ocean to the shore.*

Wesley had a go at the hymn, starting at the second verse with the difficult opening lines:

*Before Jehovah's awful throne
Ye nations bow with sacred joy.*

⁴ W. ARIARAJAH, *Mission in the context of cultures and religions*, in: W.S. Milton Jeganathan (ed.), *Mission paradigm in the new millennium*, New Delhi 2000, pp. 221-237, p. 224.

⁵ Isaac WATTS (1674-1748).

⁶ This has been widely argued, but see John HULL, *Isaac Watts and the Origins of British Imperial Theology*, in: *International Congregational Journal*, vol. 4.2 (February 2005), pp. 59-79.

*Know that the Lord is God alone;
He can create and he destroy.*

Watts' verse 2 read: †

*Nations, attend before his throne
With solemn fear, with sacred joy;
Know that the Lord is God alone;
He can create and he destroy*

which, read in the context of Britain-centred mission to the nations, sounds quite different from the context in which I am used to singing it.

With Watts' first verse largely restored, the hymn has come back into use, but with the insertion of 'farthest isles' instead of 'British Isles. As John Hull points out, this is true both to the servant songs of Isaiah, from which Watts draws this imagery, and to Watts' interpretation of the place of Britain. Hull refers to a sermon by Watts on Isaiah 42, where he argues that Britain is literally the 'distant land'. Taking Judah to be the centre of the earth, as contemporary geography did:

From the point of view of the biblical authors, therefore, the British islands would have been the most distant parts of the earth. He refers to England especially. The conclusion is that 'This voice of compassion is therefore eminently sent to us in England'.⁷

To sing the altered hymn in an international Christian gathering is a salutary experience. From a geographical world view that still sees Britain and Europe at the centre of the world (as in the Mercator projection, which was still in use up to the second half of the twentieth century), the 'farthest isles' are indeed now sending the gospel back to us – and it is in some ways a gospel we no longer recognise.

Appropriation

After the first shock of recognition when the traveller comes across a familiar song in a strange land, what strikes European worshippers is that they are actually *not* singing the hymn they know. This is not only a matter of language, but the way the hymn is sung, and the relationship of the singers with the words – the experience of singing the hymn.

⁷ *Ibid.*, p. 68, referring to Isaac WATTS, *Discourse on the Jewish worship and the Christian compared*, in: Rev. D. Jennings, P. Doddridge (eds.), *The works of the late reverend and learned Isaac Watts*, 6 vols., London 1753, vol. II, pp. 448-453, p. 449.

In the case of *What a friend we have in Jesus*, for example, sung to the tune commonly used in the UK,⁸ this can be a jolly exercise in triumphalism, the support of our Friend Jesus in the face of all those other friends who despise and forsake us. On the other hand, it can turn into something of a love song, or even a lament, sung slowly, with the rhythm subordinated to the meaning of the words. Removed from the rationalist and adversarial atmosphere of European churches, the hymn interprets the friend-ship of Jesus as a matter of trust in his arms, solace in his embrace – an intimacy of friendship that Europeans – or maybe specifically the British – have lost, and find embarrassing.

In fact, the intimacy of this treatment is truer to the hymn's origins. Many hymns of the evangelical revival had this almost erotic take on friendship with Jesus. June Haddon Hobbs comments on Annie Sherwood Hawks' (1835-1918) *Safe in the arms of Jesus*, with its quatrain:

*Safe in the arms of Jesus
Safe on His gentle breast,
There by His love o'er-shaded,
Sweetly my soul shall rest.*

which forms the first verse and then the chorus. Hobbs suggests that these words draw from a relationship between two women, not sexual, but loving nonetheless: 'an embrace appropriate for a woman and her "bosom companion."' ⁹ By appropriating the hymns into a society that is closer to the original setting, the African (for example) congregation renews and gives back the fervour of the hymn.

Michael McNally describes a situation in which the appropriation of European hymns served to revive cultural identity in a marginalised group, and even aid a successful campaign for land rights. This was a revival of hymn-singing among the Ojibwe native Americans. The hymns, which, ironically, had been introduced by missionaries to eradicate 'Indianness' in a process of christianisation, were translated into the Ojibwe language and music style.

McNally describes the singing at the wake of an elderly man who had been kicked to death by youths: 'Although after some difficulty I could make out the tunes of familiar Anglo-Protestant hymnody, the songs were transformed into highly expressive laments that bore little apparent relation to the English hymns from which they were ostensibly derived'.¹⁰

⁸ *WHAT A FRIEND*, C. C. CONVERSE (1832-1918).

⁹ June Hadden HOBBS, "I sing for I cannot be silent" *the feminization of American hymnody 1870-1920*, Pittsburgh/Pa. (University of Pittsburgh Press) 1997, p. 96.

¹⁰ Michael MCNALLY, *Ojibwe Singers: Hymns, Grief and a Native Culture in Motion*, Oxford (Oxford University Press) 2000, p. 5.

As the authors of *Thuma Mina* remind us, 'these hymns are considered by our partner churches to be their own forms of expressions, and we should be wary of passing premature judgements on their authenticity'.¹¹

Naturally enough, the communities to which European missionaries went in the eighteenth and nineteenth centuries have, over the intervening centuries, taken their hymns into their own culture and tradition. The missionaries' attempts to impose musical and hymnic traditions by outlawing indigenous instruments and musical styles, was only partially successful. We may thank God that the wealth of local musical style was not totally destroyed, but exists as a new kind of treasure, a true interweaving of culture into something new.

And the new maintains a connection with the culture of the missionaries, which was itself harking back to a pre-Enlightened world view, and which the shrinking, embattled churches of indigenous European traditions have lost. In a sense, it is we who have lost cultural continuity with these hymns, and the missionised churches that have retained it and offer it back to us.

New compositions in indigenous settings

In 2003, while visiting Christians of the Chi ethnic group in Burma¹² (which was quite exciting enough for me!), I heard about a remote community the other side of the border with India, in the hill country of Mizoram, the Mara people, who were the same tribal group as my hosts, and had been evangelised less than a century previously by Congregationalists from England. What is more, the granddaughter of the missionaries was still living there among the tribal people.

The following year, I made plans to visit this group. Mizoram is a closed part of India, for historical reasons, and difficult to visit. The Mara people, who were my goal, are at the farthest remove from the capital city, Aizawl. So after months of getting visas and permits, and days of arduous travel, I stood in the mountain fastness, before the congregation. The singing was accompanied by a huge drum, imparting a dramatic rhythm to the songs. A large space was left in front of the congregation so that people could dance in the Spirit as the rhythm picked up.

The drum started, the atmosphere was charged, and I found myself singing

Eima viasa pha chaipa ta,

Zisu miah Chatlaituhpa

– yes – *What a friend we have in Jesus!*

¹¹ Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (ed.), *Thuma Mina: International Ecumenical Hymnbook*, Basel (Basileia Verlag) 1995, p. 9.

¹² The name 'Myanmar' was in use until recently, when e.g. the B.B.C. has reverted to the earlier name, 'Burma' for political reasons.

I enjoyed my time in Maraland, and learned a great deal. For example, they gave me a copy of the hymn book, which consisted entirely of the hymns the missionaries had brought, translated into Mara. This meant that I could join in the singing in the same language, which, as we shall see, is not too difficult. This meant that people, particularly women, would come up and address me in Mara. They, being illiterate, could not understand how I could sing in Mara but not speak it! As is the gift of illiterate people, they had the entire hymn collection by memory – amazing!

I asked my usual question about new writing in the indigenous style, and was told that, in fact, new hymns were being written for the centenary of the first missionaries, which was to be celebrated in a couple of years. A ‘crazy man’, called ‘Hallelujah man’ would come up to me from time to time and sing me a song about the missionaries which I think he was writing. I am ashamed to say that I did my best to get away.

When I returned for the centenary, Hallelujah man had died – but we sang his song, and others written in the local style for the occasion. We will sing one of them later.

In fact, there has been a great upwelling of world Christian music, rooted in the cultures and styles that were anathematised by the missionaries. From the 1960s onwards, these began to come to the attention of European singers. In 1975, the World Council of Churches took on *Cantate Domino*, published since 1925 by the World Student Christian Federation, with the aim of introducing genuine world music. Fred Kaan and Doreen Potter served on the committee, under the general editorship of Eric Routley.¹³

Over the intervening years, Per Harling, Maggie Hamilton and others have collected songs that have become wonderfully familiar to us. David Peacock and Geoff Weaver brought these to the Baptist community in *World Praise* in 1995,¹⁴ and they have become more and more familiar through the work of John Bell and the Iona Community.

I have done a tiny bit of this myself, bringing the Mara songs from Mizoram, and a beautiful piece sung by women in a tribal language in Kenya. We were attending a funeral, of which there were many when I was there: young men who had died of an unspoken disease – which I knew to be AIDS. The entire community had gathered in the fields outside the mud-built house where the family of the dead man lived. He was there too, in a glass lidded coffin.

The community was going to be there for days, but I joined them only for one evening. After a while, we heard a distant sound of women’s voices and feet. The women wound their way through a stand of trees, dancing. They had gathered

¹³ *Cantate Domino: An Ecumenical Hymn Book*, Oxford (Oxford University Press) 1975.

¹⁴ David PEACOCK, Geoff WEAVER (eds.), *World Praise*, London (Marshall Pickering) 1995.

from all the houses round about, and each carried a gift on her head – a container of water, a bag of maize flour, or a bunch of plantains, to support the family through their time of crisis.

And they sang:

*Sina sichilile
siana ni si chaano
wiantzi wa Tavita
wiantzi wa Tavita
ni wo wuchilile*

*Tell us the reason why
women have gathered here.
Tabitha's joy calls us
Tabitha's joy calls us.
That's why we gather here.¹⁵*

They were interpreting their loving service to the bereaved family in terms of Tabitha, or Dorcas, who was raised to life by Peter (Acts 9,36-43) when he saw the grief of the people she had helped in practical ways.

Per Harling chronicles the development of global styles in worship through the ecumenical movement.¹⁶ One catalyst was the change in the balance of delegates to World Council of Churches from overwhelmingly white middle aged men in 1910 to 70/30% in favour of the two-thirds world at San Antonio, Texas, in 1989.

He goes on to comment: "The experience of faith is now rooted in non-Western cultural, political and social soil; and people in the North and West are increasingly becoming receivers of these experiences of newly formulated theology in art, music and liturgy."¹⁷

"Increasingly receivers". It is wonderful that the direction of theological and liturgical flow has changed; that Europe is no longer seen as the repository of gospel norms, but must learn and receive not only hymns and other liturgical material, but the theology that arises from them. However, we have to be aware of new dangers, new twists on colonialism.

I used to live on Upper Street, in Islington, a very trendy part of London. When we moved away from London, people asked whether we missed it. Honestly, apart from the ease of travel, the main thing we miss is the food! We could walk out of our flat and, within ten minutes, be eating in any nationality we liked.

¹⁵ "Sina sichilile", *Worship Live*, no. 25 (Spring 2003), p. 13.

¹⁶ Per HARLING, *Worshipping Ecumenically: Orders of Service from Global Meetings with Suggestions for Local Use*, Geneva (WCC Publications) 1995.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

What's more, because of the competition, restaurants came and went all the time. There was always something new.

What cared we if the communities represented by the food we ate lived under oppression, or in desperate poverty, or on scorched and polluted earth? We rejoiced that the food was cheap, and endlessly varied.

Maggie Hamilton and others have warned of a similar attitude to world music. Rather than humble recipients, we can become dilettante tasters, peppering our worship with African rhythms and Latin American songs, priding ourselves on introducing an even more exotic piece, like a rare dish at an Islington dinner party.

Firstly, there is a danger that we take all this wealth of world Christian music as our right – to receive, control and authenticate.

One thing I have done is to try introducing songs across cultures. I taught the boisterous Swahili song, *Heri wam tumainio bwana* in Burma, and sang *Thuma Mina* with the Mara people. They were polite, of course, but it meant nothing. There was no sense of opening up to another culture. And I wondered why.

I think it is because Europe (and maybe America) still controls the cross cultural fertilisation. *We* sing songs from all over the world in our churches, or at ecumenical gatherings which still operate under our cultural norms. All too soon, they become *our* songs in the same way as Victorian hymns became indigenised in other cultures, but with less moral authority.

On the other hand, I can remember being slightly indignant and disappointed when I have sung world songs learnt in England, or at ecumenical gatherings, back in their own countries, to find that nobody knew them. Come on, this is Korea. How come you don't know *O so so*? Surely all Argentine churches sing *Santo santo santo*.¹⁸

It is not that the songs are not authentic, but that they in no way define the whole music and worship of the countries in question. The theology and culture of a country is vastly richer and more complex than we can grasp with one or two hymns that have become well known among European ecumenical worshippers. I am reminded of a Welsh friend, who smiled politely when I greeted him in Welsh, saying, 'When people have learned to say "Good morning" and "thank you", they think they have mastered the whole language!'

Our enjoyment of the wealth of the nations can be as colonial in mind-set as our forebears when they sipped the exotic new drink, tea, or rushed out to buy cotton and silk. The compilers of hymn books that draw on world music call for caution. The editors of *Thuma Mina*, for example, include in their criteria for selection: 'We also felt it was important not to simply [sic] "assimilate" hymns written in other contexts and under different living conditions or to sing them in

¹⁸ Anonymous Argentinian.

a superficial way like folk songs. They remain the property of people from other countries and bear the indelible mark of their own context.¹⁹

Others go further and question our capacity, or right, to use such material. For a number of years, I chaired the Council For World Mission's European Group on Mission and Liturgy, which ran a couple of consultations, one of which was on our theme of singing the Lord's song in a strange land.

Maggie Hamilton did a workshop on Intercultural Learning in Liturgy and Worship at the first of these, at the Ökumenische Werkstatt in Wuppertal in Germany. The workshop included a lot of singing, but also discussion. Among the issues raised was a question about singing, for example, songs that arise out of political and religious struggle, such as *Yo te nombro, libertad* (I name you, liberty)²⁰ from Chile.

For me, the same issue arises in Ecumenical feminist gatherings, where we sing, for example:

*Da mi un corazón, grande para amar
Da mi un corazón, fuerte para luchar.*²¹

*Give me a heart large enough to love
Give me a heart strong enough to fight*

It's a great song, and to hear a thousand women belting it out in sisterhood is fantastic. But I wonder what the 'luchar' – the 'fight' or 'struggle' is for the middle class British women there. What right have I to ask for a heart strong enough for someone else's battles, which I am – in all honesty – not actually engaged in?

Janet Morley asks the same kind of question in her book of global prayers, *Bread of Tomorrow: Praying with the World's Poor* whose aim, she says, is 'to explore whether we can join the poor in their prayers'.²²

For one thing, worship resources written by poor people differ from those written by rich people about poor people. The former, Morley writes, 'often ring with hope, assurance, and confidence in the power of God'.²³ However, we who are rich do not have the right to that triumphalism and, indeed, we often feel uncomfortable with it. Therefore Morley advises against rushing into singing the

¹⁹ Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (ed.), *Thuma Mi-na*, op. cit., pp. 8-9.

²⁰ Based on poem by Paul ELUARD (1895-1952).

²¹ This appears at [http://kwc.brickriver.com/files/oFiles_Library_XZXL CZ/\(2\)Hispanic-Min-08_VQWZZHTV.ppt](http://kwc.brickriver.com/files/oFiles_Library_XZXL CZ/(2)Hispanic-Min-08_VQWZZHTV.ppt) as "Danos un corazón" (visited 27/2/2009).

²² Janet MORLEY, *Bread of Tomorrow: Praying with the World's Poor*, London (SPCK and Christian Aid) 1992, p. 2.

²³ *Ibid.*, p. 3.

songs of the oppressed, but suggests a longer, more difficult process of seeking solidarity and connection through worship.

*However moving, beautiful or trenchant are the words offered here, if they are prayed only as an alternative to doing anything concrete about poverty, or as a distraction from such action, or so as to veil how our churches actually stand in solidarity with those who benefit from the continuing poverty of many, then they are misused, and will become a danger to the health of our souls.*²⁴

Lastly, we have to accept that the music of the two-thirds world brings with it world views and theologies which may be difficult for worshippers of Europe and North America. Philip Jenkins has explored this in his book, *The next Christendom: The Coming of Global Christianity*.²⁵ He describes liturgical practices that seem to our eyes to be syncretistic: 'traditional religion in Africa, with various animist and spiritist movements of African origin in Brazil, with shamanism in Korea.'²⁶

He considers the attitude to spiritual powers to be perhaps the greatest gulf between European/American and other cultures. Many non-European worldviews already include a range of spiritual powers, both good and evil. This is evidenced in worship in the centrality of exorcism, healing and spiritual warfare.

I can remember singing a song over and over again with a Samoan congregation, in which, with vivid and violent actions, we 'trod Satan down'. In this community, Satan, and the whole demonic host, were undeniable and real, but the experience left me feeling very uncomfortable.

On the other hand, Jenkins points out that this is no more syncretism than 'in northern Europe a millennium before'.²⁷ After all, we celebrate the birth of Jesus by erecting a huge evergreen phallus at the front of the church!

These caveats are not to say that we should draw back from the movement of world Christian music. But we need to understand that it is a far richer and more complex field than we tend to understand. We have to take responsibility for the ways in which our imposition of the Lord's Song made the land strange to many of its indigenous inhabitants over two centuries. We need to honour the ways in which those cultures have appropriated that song, often in forms that are truer to the original hymns than our rather pale versions are.

²⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁵ Philip JENKINS, *The next Christendom: The Coming of Global Christianity*, Oxford (Oxford University Press) 2002.

²⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁷ *Ibid.*, p.112.

And we need to take up the vast and diverse wealth of indigenous Christian music with immense respect and care, to be aware of the wonderful strangeness of some of the land into which the Lord's Song leads us.

The editors of *Thuma Mina* offer hope: '[these hymns] give us the opportunity to be touched by the wide variety of sung spirituality which links Christians all over the world with each other. When we join in these hymns, we become part of the movement of faith being given a new voice in language and music both within individual cultures and in communication between them. In this way faith remains communicable between the nations and generations.'²⁸

In the same way as some Southern theologians are patiently waiting for Europe to stop beating its breast about colonial aspects of mission in the past, so I have a feeling that Southern musicians are waiting for us to open our eyes and join the party.

So let's close by singing a few verses of the Mara Gospel Centenary Hymn. You need to imagine that you are high in the hills of North East India – up on top of the hills because the monsoon sweeps through the valleys. A congregation of several hundreds has made its way on foot from the nearby villages. The drum starts to beat and we raise our voices with theirs:

Mara sawzyta Beipa (3) *Halleluia*
Lyna bie eima vaw reih (3) *Halleluia*

Hy Mara sawzy saih u (3) *Halleluia*
Thyu ula, Khaih ba suvy (3) *Halleluia*

Gospel Centenary he (3) *Halleluia*
Byhna miah vaw tlokei se (3) *Halleluia*²⁹

²⁸ Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (ed.), *Thuma Mina*, op. cit., p. 9.

²⁹ R.C. BEIKAIZI BOHIA, *Mara Centenary Song Book*.

Das Singen der Lieder des Herrn macht das eigene Land den Einwohnern selbst fremd

Der Titel dieses Referates ist ein absichtliches Wortspiel zum Tagungsthema „Wie singen wir des Herren Lied im fremden Land?“ Im 137. Psalm beruht die Fremdheit des Landes auf der Tragik des Exils. Wie kann man die alten vertrauten Lieder in dieser unvertrauten Situation singen? Wie kann man Gott loben, wenn Gott einen anscheinend verlassen hat?

In den letzten fünf Jahren habe ich an drei Tagungen unter demselben Titel teilgenommen, zwei davon in einem spezifisch europäischen Kontext. Es besteht offensichtlich ein gewisses Zusammenspiel zwischen dem Herren Lied und dem fremden Land, das bei heutigen Europäern anklingt. Ich meine, dass die Art, in der das Herren Lied in der Missionsbewegung des 18., 19. und 20. Jhd gesungen wurde, zu der Fremdheit des Landes in unserer Zeit beigetragen hat; aber auch, dass viele scheinbar fremde Weisen, wie man das Herren Lied singt, uns einen Einblick gewähren in das fremde Land, in dem wir jetzt leben.

Während meiner vier Jahre als Vorsitzende des Missionsausschusses der Kirchen (Churches Commission on Mission), einem Teil des Rates der Kirchen von Großbritannien und Irland, und der vier Jahre als Vorsitzende der internationalen Arbeitsgemeinschaft der Congregational Kirchen (International Congregational Fellowship) war ich viel auf Besuchsreisen, vor allem zu verschiedenen Kirchengemeinschaften. Mit vielen davon bin ich heute noch in Kontakt.

Anfangs war es beruhigend, wo immer ich hinkam, das Herren Lied so vorzufinden, wie ich es gewohnt war. Die Kirchenlieder der meisten Kirchen, die ich besuchte, waren Übersetzungen von zumeist englischen Liedern des 19. Jahrhunderts. Immer wieder schmetterte ich gemeinsam mit begeisterten Gemeinden die englischen Worte von *What a friend we have in Jesus*¹ („Welch ein Freund ist unser Jesus“) auf Mandarin Chinesisch, Swahili oder südamerikanisches Spanisch.

¹ Joseph P. SCRIVEN (1819-1886).

Aber wegen meines Interesses an heutigem Liedgut erkundigte ich mich immer nach den Liedermachern in den Gemeinschaften, die ich besuchte, und wer denn dort neue Gottesdienstmusik komponierte, und könnten wir Beispiele davon singen? Die Frage blieb nicht nur unbeantwortet, sie wurde oft gar nicht verstanden. Zu den neuen Liedern, die Übersetzungen aus dem Englischen des 19. Jhds ersetzten, gehörte das Lied „*Majesty, worship his majesty*“ aus dem 20. Jahrhundert.²

In diesem Referat werde ich zeigen, wie das Erbe der englischen Missionslieder auf andere Kulturen eingewirkt hat. Unser Augenmerk richtet sich auf folgende Aspekte:

- a) Wie diese Lieder einheimische religiöse Kultur unterminiert und zerstört haben
- b) Wie diese Lieder rezipiert und in die eigene Kultur integriert worden sind
- c) Was geschieht, wenn einheimische Kompositionen entstehen und in unterschiedlichen Kontexten verwendet werden.

Unterminierung und Zerstörung

Dieser erste Aspekt ist eine alte Geschichte und ich will nicht zu viel Zeit darauf verwenden. Wir sind an die Vorstellung gewöhnt, dass europäische Missionare ganz naiv ein kulturell spezifisches Evangelium in die Kolonien trugen. Die Europäer verstanden nicht, wie tief ihre eigene Art die Bibel auszulegen, ihre eigenen gottesdienstlichen Bräuche und die ihnen zugrunde liegenden Voraussetzungen in ihrer eigenen Weltanschauung verwurzelt waren. So machten sie das alles zur Norm, als die das Evangelium in die Welt trugen.

In seinem Buch *The Bible and the Third World* zitiert Rasia Sugirtharajah den britischen Missionar Robert Moffat:³

Dasselbe Evangelium, das ihnen beigebracht hat, dass sie geistlich elend, blind und nackt seien, sagte ihnen auch, dass sie sich äußerlich reformieren müssten und sich so geistig darauf vorbereiteten, jene Arten von Behaglichkeit, Sauberkeit und Bequemlichkeit anzunehmen, die sie bisher nur als die Eigenarten eines fremden Volkes betrachtet hatten. Auf diese Weise wurden ganze Familien langsam aber sicher durch das Evangelium gekleidet und in die richtige geistige Verfassung versetzt.

Seine unbewussten kulturellen Vorstellungen verschlugen einem den Atem, wie auch seine kolonialisierende Auslegung von Markus 5,15. Unter diesen an-

² Jack William HAYFORD (geb. 1934).

³ Robert MOFFAT, *Missionary Labours and Scenes in Southern Africa*, London (John Snow) 1842, S. 505, zitiert in: R.S. SUGIRTHARAJAH, *The Bible and the Third World*, Cambridge (Cambridge University Press) 2001, S. 63.

scheinend unzivilisierten oder sogar auch „schmutzigen“ eingeborenen Bräuchen wurden speziell ihre Musiktraditionen im Gottesdienst als dämonisch verboten. Trommeln war ganz besonders verpönt und gefürchtet. Es dauerte nicht lange, bis ferne Lande vom Pfeifen des Harmoniums widerhallten, dessen Bälge in der ungewohnten Luftfeuchtigkeit zerfielen, und bis die reichhaltigen eingeborenen Musiktraditionen verflacht und verformt waren in die gleichförmigen, sogar monotonen britischen Rhythmen.

Zusammen mit den Liedern wurde eine „zivilisierte“ Weltanschauung eingeführt, die sich in Reaktion auf den philosophischen Hintergrund der Aufklärung gebildet hatte. Wir kommen später noch darauf zurück.

Des Herren Lied hat die Länder dadurch buchstäblich *fremd* gemacht, dass es die kulturellen Bande uralter Völker zu dem Land ihrer Vorfahren und seiner Geisterwelt lockerte, und indem es einen transzendenten Gott einführte, der wohl ein Vater aber kein Vorfahre war, der in einem „bleak midwinter“ [öde Mittwinterszeit; Zitat aus einem Weihnachtslied] geboren war, und der Erlösung von Sünden anbot, von denen niemand eine Ahnung hatte, dass sie jemals begangen worden waren.

Es brauchte eine Weile, bis die Europäer einsahen, was für eine nivellierende Auswirkung unsere Missionsarbeit hatte. Die erste Reaktion war, sich in Schuldgefühlen zu ergehen; ich habe den Eindruck, dass unsere Partner in anderen Kulturen ungeduldig darauf warten, dass diese egozentrische Phase endlich vorüber geht.

Wesley Ariarajah, ein indischer Theologe, warnt uns:

in unseren Diskussionen zur Mission heute dürfen wir uns nicht überwältigen lassen von der zwar berechtigten und notwendigen Kritik an der Gefühlslosigkeit und den Ausschweifungen vieler Missionsarbeit im Zusammenhang mit kolonialer Expansion, sei es durch Konstantin oder die Weltkolonisierung des 18. und 19. Jhds durch europäische Staaten. Wir sollten einen Schritt weiter gehen und uns fragen: „Welches sind die Probleme in unserem Missionsverständnis und unserer Missionspraxis, mit denen wir heute anderen Religionen und Kulturen gegenüber zu tun haben?“⁴

Missionsorganisationen nehmen solche Ansichten zur Kenntnis und streben nach Partnerschaft, indem sie einsehen, dass die „fernen Inseln“, zu denen Gottes Wort gebracht werden muss, jetzt gut und gern die britischen Inseln sind, und nicht Samoa oder Madagaskar.

In diesem Zusammenhang habe ich Isaac Watts' Version von Psalm 100 „*Sing to the Lord with joyful voice*“⁵ (Singt dem Herren mit freudiger Stimme) interes-

⁴ Wesley ARIARAJAH, *Mission in the context of cultures and religions*, in: W.S. Milton Jegathan (ed.), *Mission paradigm in the new millennium*, New Delhi 2000, S. 232 ff., S. 224.

⁵ Isaac WATTS (1674-1748).

sant und in zwischenkulturellem Zusammenhang brauchbar gefunden. Dieses Lied wurde zu Beginn der großen Missionsbewegung des 18. Jahrhunderts geschrieben.⁶

<i>Sing to the Lord with joyful voice,</i>	<i>Singt dem Herren mit freudiger Stimme,</i>
<i>Let every land his name adore;</i>	<i>lasst alle Lande seinen Namen anbeten;</i>
<i>The British Isles shall send the noise</i>	<i>die britischen Inseln sollen das Geschrei</i>
<i>Across the ocean to the shore.</i>	<i>übers Meer ans Ufer senden.</i>

Wesley machte eine Version beginnend mit der zweiten Strophe mit ihrem schwierigen Anfang:

<i>Before Jehovah's awful throne</i>	<i>Vor Jehovas furchtbarem Thron</i>
<i>Ye nations bow with sacred joy.</i>	<i>beugt euch, ihr Nationen, in heiliger Freude.</i>
<i>Know that the Lord is God alone;</i>	<i>Wisset, dass der Herr allein Gott ist;</i>
<i>He can create and he destroy.</i>	<i>er kann erschaffen und er kann vernichten.</i>

Dagegen lautete Watts' 2. Strophe:

<i>Nations, attend before his throne</i>	<i>Ihr Nationen, dient vor seinem Thron</i>
<i>With solemn fear, with sacred joy;</i>	<i>mit ernster Furcht, mit heiliger Freude;</i>
<i>Know that the Lord is God alone;</i>	<i>wisset, dass der Herr allein Gott ist;</i>
<i>He can create and he destroy</i>	<i>er kann erschaffen und er kann vernichten.</i>

Wenn diese letztere Version im Kontext der britischen Außenmission gelesen wird, so klingt sie ganz anders als ich es gewohnt bin.

Nachdem Watts' erste Strophe fast ganz wiederhergestellt worden ist, wird das Lied auch wieder gesungen, allerdings mit „*farthest isles*“ [entlegenste Inseln] statt „*British Isles*“. Wie John Hull bemerkt, gilt das Gleiche für die Knecht-Gottes Lieder aus Jesaja, woher Watts sein Bild nimmt, sowie für Watts' Auslegung der Stellung Großbritanniens. Hull verweist auf eine Predigt von Watts über Jesaja 42, wo er behauptet, dass Britannien buchstäblich das „*distant land*“ [ferne Land] ist, wobei er Judäa zum Mittelpunkt der Erdkugel macht, wie es die damalige Geographie lehrte:

Aus der Weltsicht der biblischen Autoren also wären die britischen Inseln die entlegenste Gegend der Erde gewesen. Er nennt England ganz spezifisch, mit der Schlussfolgerung, 'diese Stimme des Erbarmens ist deshalb ganz besonders an uns in England ergangen'.⁷

⁶ Dies wurde weit und breit diskutiert, siehe: John HULL, *Isaac Watts and the Origins of British Imperial Theology*, in: *International Congregational Journal* 4.2 (Februar 2005), S. 59-79.

⁷ Ebd., S. 68, verweist auf ISAAC WATTS, *Discourse on the Jewish worship and the Christian compared*, in: D. Jennings, P. Doddridge (Hg.), *The Works of the late reverend and learned Isaac Watts*, 6 Bde., London 1753, Bd. 2, S. 448-453, besonders S. 449.

Es ist ein heilsames Erlebnis, dieses geänderte Lied in einer internationalen christlichen Versammlung zu singen. Aus einer geographischen Weltsicht, in der Britannien und Europa noch immer im Mittelpunkt der Welt sind (wie bei Mercator, dessen Landkarten bis in die zweite Hälfte des 20. Jhds noch in Gebrauch waren), schicken tatsächlich die „entlegensten Inseln“ das Evangelium an uns zurück – und manchmal können wir es nicht wiedererkennen.

Rezipierung und Integrierung

Nach dem ersten Schock, wenn man in einem fremden Land ein bekanntes Lied hört, merkt ein europäischer Gottesdienstbesucher, dass hier eigentlich *nicht* das bekannte Lied gesungen wird. Das ist nicht nur eine Frage der Sprache, sondern vielmehr der Art, wie das Lied gesungen wird, und das Verhältnis der Sänger zu dem Text – also das ganze Erlebnis des Liedersingens.

Wenn beispielsweise *What a friend we have in Jesus* („Welch ein Freund ist unser Jesus“), zu der gewohnten Melodie gesungen wird,⁸ so empfinden wir das Lied als einen fröhlichen Triumphalismus, weil unser Freund Jesus uns gegen alle jene anderen Freunden verteidigt, die uns verachten und verlassen. Andererseits kann dieses Lied, wenn langsam gesungen, eine Art Liebeslied oder sogar ein Klaglied werden, in dem der Rhythmus dem Sinn des Textes untergeordnet ist. Ohne die rationalistische und feindselige Atmosphäre europäischer Kirchen drückt das Lied die Freundschaft Jesu als Vertrauen in seine Arme, Trost in seiner Umarmung aus, eine intime Freundschaft, die Europäer – oder vielleicht spezifisch Briten – verloren haben und von der sie peinlich berührt sind.

In der Tat ist die Intimität dem Original näher. Viele Lieder der evangelikalen Erweckungsbewegung hatten diesen fast erotischen Anstrich der Freundschaft mit Jesus. June Haddon Hobbs bemerkt zu dem Lied von Annie Sherwood Hawks (1835-1918) *Safe in the arms of Jesus* (Sicher in Jesu Armen):

*Safe in the arms of Jesus
Safe on His gentle breast*

There by His love o'er-shaded,

Sweetly my soul shall rest.

*Sicher in Jesu Armen
sicher an seiner Brust
[an seiner sanften Brust]
ruhend in seiner Liebe,
[von seiner Liebe beschattet]
da find' ich Himmelstlust!⁹
[ruht meine Seele sanft]*

Dieser Vierzeiler ist sowohl die erste Strophe und der Refrain. Hobbs meint, dass sich dieser Text auf das Verhältnis zwischen zwei Frauen bezieht, das zwar

⁸ *WHAT A FRIEND*, C.C. Converse (1832-1918).

⁹ *Reichslieder* (Neumünster, 1931), Nr. 311.

nicht sexuell aber doch liebevoll ist: „eine Umarmung, wie sie einer Frau und ihrer ‘Busenfreundin’ gemäß ist.“¹⁰ Indem dieses Lied in einer Gesellschaft rezipiert wird, die der ursprünglichen Situation näher steht, erneuert und erwidert eine beispielsweise afrikanische Gemeinde die Leidenschaftlichkeit des Liedes.

Michael McNally berichtet von einer Situation, in der die Integrierung europäischer Kirchenlieder zur Wiederbelebung der kulturellen Identität einer Randgruppe beigetragen und sogar zu Landreform geführt hat. Es handelte sich um eine Wiederbelebung des Kirchenliedersingens unter den Ojibwe in Nordamerika. Die Lieder, die ironischerweise von Missionaren eingeführt wurden, um „Indianertum“ durch Christianisierung auszurotten, wurden in Sprache und Musik der Ojibwe übersetzt.

McNally beschreibt den Gesang bei der Totenwache eines alten Mannes, der von Jugendlichen zu Tode getrampelt worden war: „Obwohl ich nach anfänglichen Schwierigkeiten die Melodien bekannter anglo-protestantischer Kirchenlieder erkennen konnte, waren die Lieder in höchst ausdrucksvolle Klagen verwandelt, die mit den englischen Liedern, von denen sie stammten, wenig zu tun hatten.“¹¹

Die Herausgeber von *Thuma Mina* warnen: „Doch werden solche Lieder in den Partnerkirchen als die je eigene Ausdrucksform verstanden, und wir müssen uns vor einem vorschnellen Urteil über ihre Authentizität hüten.“¹²

Es ist nur natürlich, dass die Gemeinschaften, zu denen europäische Missionare im 18. und 19. Jhd gingen, im Laufe der Zeit diese Lieder in ihre eigenen Kulturen und Traditionen integrierten. Die Bestrebungen der Missionare, ihre eigenen musikalischen und hymnischen Traditionen durchzusetzen, indem sie einheimische Instrumente und musikalische Stilarten verboten, waren nur teilweise erfolgreich. Wir können Gott danken, dass der Reichtum an eingeborener Musik nicht vollkommen zerstört wurde, sondern als ein neuer Schatz weiterexistiert, in einem echten Verweben von Kulturen in ein Neues.

Und das Neue hält die Verbindung mit der Kultur der Missionare aufrecht, die ihrerseits auf eine vor-aufklärerische Weltanschauung zurückging, und welche die schrumpfenden, geplagten Kirchen in Europa verloren haben. In gewissem Sinne sind wir es, die die Verbindung zu diesen Kirchenliedern verloren haben, während die Kirchen der Missionsgebiete sie bewahrt und uns als Gegengeschenk angeboten haben.

¹⁰ June Hadden HOBBS, *“I sing for I cannot be silent” the feminization of American hymnody 1870-1920*, Pittsburgh Pa. (University of Pittsburgh Press) 1997, S. 96.

¹¹ Michael MCNALLY, *Ojibwe Singers: Hymns, Grief and a Native Culture in Motion*, Oxford (Oxford University Press) 2000, S. 5.

¹² Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (Hg.), *Thuma Mina: Singen mit den Partnerkirchen. International Ecumenical Hymnbook*, Basel (Basileia Verlag) 1995, S. 7.

Neue Kompositionen in einheimischen Gegebenheiten

Als ich 2003 Christen der Chi in Burma¹³ besuchte, berichtete man mir von dem Volk der Mara jenseits der Grenze zu Indien, im Bergland von Mizoram. Sie gehörten zu demselben Stamm wie meine Gastgeber und waren ein Jahrhundert vorher von Angehörigen der englischen Congregationalist Kirche missioniert worden. Zudem lebte die Enkelin dieser Missionare unter diesem Volk.

Im folgenden Jahr nahm ich mir vor, diese Gruppe zu besuchen. Mizoram ist aus historischen Gründen eine sehr isolierte Gegend Indiens und nur schwer erreichbar. Die Mara leben am weitesten von der Hauptstadt Aizawl entfernt. Nach monatelangem Ansuchen um Visas und Reiseerlaubnissen und vielen Tagen anstrengender Reisen befand ich mich endlich in dieser Bergwelt vor der Gemeinde. Der Gesang wurde von einer großen Trommel begleitet, die die Lieder mit einem dramatischen Rhythmus unterstrich. Vor der Gemeinde war ein großer Platz freigelassen, damit man dort unter steigendem Rhythmus vom Geist bewegt tanzen konnte.

Die Trommel fing an, die Atmosphäre war geladen und ich sang:

*Eima viasa pha chaipa ta,
Zisu miah Chatlaituhpa*

Unglaublich – es war: *What a friend we have in Jesus!*

Ich genoss meinen Aufenthalt im Land der Mara und lernte viel davon. Zum Beispiel bekam ich ein Gesangbuch, in dem nur Kirchenlieder standen, die die Missionare mitgebracht hatten und die in die Sprache der Mara übersetzt waren. Dadurch konnte ich in ihrer Sprache mitsingen, was nicht sehr schwer war. Das führte auch dazu, dass besonders Frauen mich in ihrer Sprache anredeten. Als Analphabeten konnten sie es nicht begreifen, wie ich in ihrer Sprache singen aber nicht sprechen konnte! Begabt wie alle Analphabeten, kannten sie alle Lieder auswendig.

Ich stellte die üblichen Fragen über neue Lieder in ihrem eigenen Stil und erfuhr, dass neue Lieder tatsächlich für die bevorstehende Hundertjahrfeier des Eintreffens der ersten Missionare geschrieben wurden. Ein Verrückter namens „Halleluja-Mann“ näherte sich mir wiederholt, um mir ein Lied über die Missionare vorzusingen, das er anscheinend gerade geschrieben hatte. Ich gestehe, dass ich nur den Verrückten in ihm sah und ihn so viel als möglich vermied.

¹³ Die Landesbezeichnung „Myanmar“ war bis vor Kurzem üblich, als beispielsweise der B.B.C. aus politischen Gründen wieder zur alten Bezeichnung „Burma“ zurückging.

Als ich zwei Jahre später zur Hundertjahrfeier zurückkam, war Halleluja gestorben – aber wir sangen sein Lied und andere, die im Stil der Mara für diesen Anlass verfasst worden waren. Wir werden sie später singen.

Wir haben ein Aufblühen weltweiter christlicher Musik erlebt, die von genau jenen Kulturen und Stilarten herkommt, die von den Missionaren verboten worden war. Seit den 1960er Jahren wurden sich europäische Sänger dieser Musik bewusst. 1975 übernahm der Weltrat der Kirchen die Verantwortung für das *Cantate Domino*, das seit 1925 vom Christlichen Studentenweltbund herausgegeben worden war, um echte weltweite Musik einzuführen. Fred Kaan und Doreen Potter waren im Ausschuss unter Eric Routley als Herausgeber.¹⁴

Seither haben Per Harling, Maggie Hamilton und andere Lieder gesammelt, die uns sehr vertraut geworden sind. David Peacock und Geoff Weaver führten sie durch das Liederbuch *World Praise* (1995)¹⁵ bei den Baptisten ein, während das Werk von John Bell und der Iona Kommunität diese Lieder immer bekannter machte.

Ich habe meinen Teil dazu beigetragen, indem ich die Lieder der Mara aus Mizoram vorstellte, sowie ein sehr schönes Lied aus Kenya, gesungen von einem Frauenchor in ihrer eigenen Stammessprache. Als ich dort war, fand gerade eine Beerdigung statt, eine unter vielen von jungen Männern, die an einer unnennbaren Krankheit gestorben waren – AIDS. Die ganze Gemeinde war im Feld vor dem Lehmhaus versammelt, wo die Familie des Verstorbenen wohnte. Er selbst war zugegen, in einem Sarg mit Glasdeckel.

Obwohl die Gemeinde mehrere Tage verweilte, blieb ich nur einen Abend lang. Nach einer Weile hörten wir in der Entfernung Frauenstimmen und Schritte. Die Frauen waren von allen umliegenden Häusern gekommen und kamen jetzt tanzend durch einen Baumbestand. Jede trug eine Gabe auf dem Kopf – ein Gefäß mit Wasser, einen Sack Mais, oder einen Bund Bananen, um der Familie durch diese Krisenzeit hindurch zu helfen. Sie sangen:

<i>Sina sichilie</i>	<i>Tell us the reason why</i>	<i>Sag uns warum</i>
<i>Siama ni si chaano</i>	<i>women have gathered here</i>	<i>Frauen hier versammelt sind</i>
<i>Wiantzi wa Tavita</i>	<i>Tabitha's joy calls us</i>	<i>Tabithas Freude ruft uns</i>
<i>Wiantzi wa Tavita</i>	<i>Tabitha's joy calls us</i>	<i>Tabithas Freude ruft uns</i>
<i>Ni wo wuchilie</i>	<i>That's why we gather here.</i> ¹⁶	<i>Deshalb sind wir hier.</i>

Sie verglichen ihren Liebesdienst an der Trauerfamilie mit Tabitha oder Dorcas, die von Petrus (Apg. 9,36-43) ins Leben zurückgerufen wurde, als er sah, wie sehr die Menschen, denen sie geholfen hatte, um sie trauerten.

¹⁴ *Cantate Domino: An Ecumenical Hymn Book*, Oxford (Oxford University Press) 1975, herausgegeben für den Weltrat der Kirchen.

¹⁵ David PEACOCK, Geoff WEAVER (Hg.), *World Praise*, London (Marshall Pickering) 1995.

¹⁶ „Sina Sichilile“, *Worship Live*, Nr. 25 (Spring 2003), S. 13.

Per Harling dokumentiert die Entwicklung der weltweiten Stilarten im Gottesdienst durch die ökumenische Bewegung.¹⁷ Ein auslösender Faktor war die Verschiebung des Gleichgewichts unter den Abgeordneten im Weltrat der Kirchen weg von überwiegend weißen Männern mittleren Alters im Jahre 1910 zu einem Verhältnis von 70%:30% zugunsten der Zweidrittelwelt im Jahre 1989 in San Antonio, Texas.

Er setzt fort: „Die Glaubenserfahrung ist jetzt in nicht-westlichem, kulturellen, politischen und sozialen Boden verwurzelt; die Menschen im Norden und Westen werden dabei immer mehr die Empfangenden von erneuerter Theologie in Kunst, Musik und Liturgie.“¹⁸

„Immer mehr die Empfangenden.“ Es ist wunderbar, dass Theologie und Liturgie die Richtung geändert haben, dass Europa nicht mehr als die Bewahrerin des Evangeliums ist und lernen muss, nicht nur Lieder und anderes liturgisches Material zu empfangen, sondern auch die damit verbundene Theologie. Trotzdem müssen wir uns bewusst sein, dass es neue Gefahren und neue Abarten des Kolonialismus gibt.

Ich habe früher in der Upper Street in Islington gewohnt, einem sehr schicken Londoner Stadtteil. Als wir von dort weggezogen, wurden wir gefragt, ob es uns denn fehle. Ehrlich gesagt, abgesehen von den guten Verkehrsverhältnissen war es in der Hauptsache das Essen! Nur ein paar Minuten von unserer Wohnung entfernt konnten wir dort jedes beliebige ethnische Restaurant besuchen. Dazu kam ein ständiger Wechsel von Restaurants und es gab immer etwas Neues.

Es kümmerte uns kaum, dass die Volksgruppen, deren Speisen wir aßen, unter Zwangsherrschaft oder in schrecklicher Armut oder auf verbrannter Erde lebten. Wir freuten uns, dass das Essen billig und sehr abwechslungsreich war.

Maggie Hamilton und andere haben uns vor einer ähnlichen Haltung gegenüber weltweiter Musik gewarnt. Statt bescheidene Empfänger zu sein, können wir zu dilettantischen Feinschmeckern werden, die ihren Gottesdienst mit afrikanischen Rhythmen und lateinamerikanischen Songs würzen und dabei stolz darauf sind, selbst ein noch exotischeres Stück aufzuwarten wie ein seltenes Gericht bei einer Dinnerparty in Islington.

Vor allem liegt hier die Gefahr, dass wir diesen Reichtum an weltweiter christlicher Musik als unser Anrecht ansehen, das wir entgegennehmen, verwalten und gutheißen.

Ich habe mehrmals versucht, Lieder über kulturelle Grenzen hinweg einzuführen, so z.B. das ausgelassene Swahili Lied *Heri wam tumainio bwana* in Burma, oder *Thuma Mina* Lieder mit den Mara. Sie alle waren dabei höflich, aber es bedeutete ihnen nichts. Es gab kein Gefühl dafür, dass hier ein Einstieg in eine andere Kultur geboten wurde. Und ich fragte mich, warum das so war.

¹⁷ Per HARLING, *Worshipping ecumenically: Orders of Service from global meetings with suggestions for local use*, Genf (WCC Publications) 1995.

¹⁸ Ebd., S. 2.

Das kommt wohl daher, dass Europa (und vielleicht Amerika) noch immer die zwischenkulturelle Befruchtung in der Hand hat. *Wir* singen Lieder aus aller Welt in unseren Kirchen oder bei ökumenischen Veranstaltungen, die noch immer unter unseren kulturellen Bedingungen ablaufen. Viel zu schnell werden sie *unsere* Lieder, so wie viktorianische Kirchenlieder anderen Kulturen angeglichen wurden, aber mit weniger moralischer Autorität als die Missionare sie ausübten.

Andererseits erinnere ich mich, dass ich etwas pikiert und enttäuscht war, als ich Lieder, die ich in England oder bei ökumenischen Veranstaltungen gelernt hatte, in ihren Ursprungsländern sang und feststellte, dass sie keiner dort kannte. Das ist doch Korea? Wieso kennt ihr denn nicht „*O so so*“? Und alle argentinischen Gemeinden singen doch bestimmt „*Santo, santo, santo*“?¹⁹

Das Problem liegt nicht darin, dass die Lieder nicht echt sind, sondern dass sie in keiner Weise ein Bild der gesamten Musik und des Gottesdienstlebens eines Landes vermitteln. Theologie und Kultur eines Landes ist weitaus reichhaltiger and vielfältiger, als wir ein paar Liedern entnehmen können, die bei europäischen ökumenischen Gottesdienstbesuchern bekannt sind. Das erinnert mich an einen walisischen Freund, der, als ich ihn auf Walisisch begrüßte, antwortete: „Wenn Leute ‘Guten Morgen’ und ‘Danke’ gelernt haben, dann glauben sie, dass sie die ganze Sprache beherrschen!“

Unsere Freude an dem Reichtum der Völker kann eine genau so koloniale Haltung widerspiegeln wie bei unseren Vorfahren, wenn sie das exotische neue Getränk Tee schlürften oder Baumwolle und Seide einkauften. Die Herausgeber von Gesangbüchern, die aus weltweiter Musik schöpfen, warnen uns. Die Herausgeber von *Thuma Mina*, beispielsweise, nennen unter ihren Kriterien: „Zum anderen ist uns wichtig, dass wir uns Lieder, die in anderen Kontexten und unter anderen Lebensbedingungen entstanden sind, nicht leichtfertig ‘aneignen’ oder ihr Singen nur in einem oberflächlich folkloristischen Sinne verstehen. Sie bleiben die Lieder der anderen, geprägt durch einen bestimmten ‘Sitz im Leben’.“²⁰

Andere gehen darin weiter und stellen unsere Fähigkeit, beziehungsweise unser Recht in Frage, solches Material überhaupt zu verwenden. Einige Jahre lang war ich Vorsitzende für die europäische Gruppe Mission und Liturgie des Rates für Weltmission (Council For World Mission’s European Group on Mission and Liturgy), die eine Reihe von Beratungen veranstaltete, von denen eine unter dem Thema stand, wie man des Herren Lied im fremden Land singt.

Maggie Hamilton veranstaltete einmal eine Werkstatt im Zusammenhang mit der ersten dieser Beratungen zum Thema zwischenkulturelle Lernerfahrungen in Liturgie und Gottesdienst (Intercultural Learning in Liturgy and Worship) ge-

¹⁹ Anonymer Autor aus Argentinien.

²⁰ Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (ed.), *Thuma Mina*, op. cit., S. 8-9.

halten in der ökumenischen Werkstatt in Wuppertal, Germany. Es wurde dabei viel gesungen aber auch viel diskutiert. Unter den Fragen war beispielsweise eine zum Singen von Liedern, die ihren Ursprung in politischen und religiösen Kämpfen hatten, wie *Yo te nombro, libertad* (Ich schreie um Freiheit) aus Chile.²¹

Ich stehe demselben Problem in ökumenischen feministischen Versammlungen gegenüber, wo wir beispielsweise singen:

Da mi un corazón, grande para amar

*Da mi un corazón, fuerte para luchar.*²²

Give me a heart large enough to love

Give me a heart strong enough to fight

Gib mir ein Herz, das groß genug ist zu lieben,

gib mir ein Herz, das stark genug ist zu kämpfen.

Es ist ein sehr gutes Lied, und wenn es von tausend Frauenstimmen in Solidarität geschmettert wird, klingt es großartig. Nur frage ich mich, was „*luchar*“ – der „Kampf“ – eigentlich für britische Frauen aus dem Mittelstand bedeutet. Welches Recht habe ich, um ein starkes Herz für eines anderen Kampf zu bitten, von dem ich, ehrlich gesagt, gar nicht betroffen bin?

Janet Morley berührt das gleiche Problem in ihrem Buch von weltweiten Gebeten, *Bread of Tomorrow: Praying with the World's Poor* [Brot von morgen: Im Gebet mit den Armen der Welt], in dem sie sich fragt, ob wir überhaupt in die Gebete der Armen einstimmen können.²³

Zum Einen sind Gottesdiensthilfen, die von armen Völkern zusammengestellt werden, anders als solche, die reiche Menschen über arme machen. Die ersteren, so Morley, „sind oft voll Hoffnung, Gewissheit und Vertrauen in die Macht Gottes.“²⁴ Wir Reichen dagegen haben nicht das Recht auf diesen Triumphalismus und es berührt uns auch oft peinlich. Deshalb rät Morley davon ab, übereilig die Lieder der Unterdrückten zu singen und schlägt statt dessen ein langsames Suchen nach Solidarität und Verbindung durch Gottesdienst.

Wie ergreifend, schön oder pregnant die Worte auch sein mögen, wenn sie nur gesprochen werden als Alternative zum konkreten Einsatz gegen Armut, oder als Ablenkungsmanöver gegen einen solchen Einsatz, oder als Verschleierung der Tatsache, dass unsere Kirchen in Wirklichkeit solidarisch sind mit denen, die von der fortgesetzten Armut der Vielen profitieren,

²¹ Basierend auf dem Gedicht von Paul ELUARD (1895-1952).

²² Siehe: [http://kwc.brickriver.com/files/oFiles/Library/XZXLZ/\(2\)Hispanic-Min-08VQWZZHTV.ppt](http://kwc.brickriver.com/files/oFiles/Library/XZXLZ/(2)Hispanic-Min-08VQWZZHTV.ppt): Hier erscheint es als „*Danos un corazón*“ (gesichtet am 27.02.2009).

²³ Janet MORLEY, *Bread of Tomorrow: Praying with the World's Poor*, London (SPCK and Christian Aid) 1992, S. 2.

²⁴ Ebd., S. 3.

dann werden [diese Worte] missbraucht und zur Gefahr für das Wohlbefinden unserer Seelen.²⁵

Als letzten Punkt müssen wir die Tatsache akzeptieren, dass in der Zweidrittelwelt die Musik Weltanschauungen und Theologien beinhaltet, die von Gottesdienstbesuchern in Europa und Nordamerika als fremd empfunden werden. Philip Jenkins behandelt diese Frage in seinem Buch *The Next Christendom: The Coming of Global Christianity* [Das nächste Christentum: Das Hereinbrechen einer globalen Christenheit].²⁶ Er beschreibt liturgische Bräuche, die uns synkretistisch vorkommen: „traditionelle Religion in Afrika mit unterschiedlichen animistischen und spiritistischen Bewegungen afrikanischen Ursprungs in Brasilien, und mit Schamanismus in Korea.“²⁷

Er betrachtet die Einstellung gegenüber spirituellen Mächten als die vielleicht größte Kluft zwischen europäisch/nordamerikanischen und anderen Kulturen. Viele nicht-europäische Weltanschauungen haben bereits eine Reihe gute wie böse geistliche Mächte integriert. Das lässt sich in Gottesdienst und an der zentralen Rolle von Exorzismus, Heilung und geistlichem Krieg erkennen.

In einer Gemeinde auf Samoa sangen wir ein Lied, in dem wir immer wieder und mit lebhaften und leidenschaftlichen Gesten „Satan niedertraten.“ In dieser Gemeinschaft waren Satan und die ganze Heerschar von Dämonen unverleugbar wirklich und real, und doch berührte mich das ganze Erlebnis unangenehm.

Andererseits betont Jenkins, dass so ein Fall heute ebenso synkretistisch ist wie vor tausend Jahren in Nordeuropa.²⁸ Schließlich feiern wir doch die Geburt Jesu, indem wir einen riesigen grünen Phallus vor der Kirche aufstellen!

Diese Warnungen heißen nicht, dass wir uns von den Bestrebungen einer weltweiten christlichen Musik zurückziehen sollen. Jedoch müssen wir uns bewusst sein, dass es ein viel reichhaltigeres und komplizierteres Gebiet ist, als wir annehmen. Wir müssen Verantwortung übernehmen für die Art, in der unsere Oktroyierung von des Herren Lied das Land für viele seiner eingeborenen Einwohner im Laufe von zwei Jahrhunderten verfremdet hat.

Wir müssen die Art respektieren, in der jene Kulturen dieses Lied für sich angenommen haben, oft so, dass es dem Original getreuer war als es unsere recht verblassten Versionen sind.

Wir müssen auch den großen Reichtum an ethnischer christlicher Musik mit Respekt und Vorsicht behandeln, damit wir uns der wunderbaren Fremdheit mancher Länder bewusst werden, in die uns des Herren Lied führt.

²⁵ Ebd., S. 7.

²⁶ Philip JENKINS, *The Next Christendom: The Coming of global Christianity*, Oxford (Oxford University Press) 2002.

²⁷ Ebd., S. 126.

²⁸ Ebd., S. 112.

Die Herausgeber von *Thuma Mina* hoffen, dass

[die Lieder der anderen] uns zugleich die Möglichkeit [geben], uns berühren zu lassen von der Vielfalt gesungener Spiritualität, die Christen weltweit verbindet. Wer in diese Lieder einstimmt, lässt sich selber ein auf jene Bewegung, in der der Glaube jeweils neu sprachlich-musikalische Gestalt gewinnt in und zwischen den verschiedenen Kulturen und damit weiter-sagbar bleibt zwischen den Völkern und Generationen.²⁹

Ebenso wie manche Theologen der Zweidrittelwelt geduldig darauf warten, dass die westliche Welt aufhört, sich an die Brust zu schlagen wegen der kolonisierenden Aspekte von Mission in der Vergangenheit, so habe ich das Gefühl, dass ihre Musiker darauf warten, dass wir unsere Augen öffnen und mitfeiern.

Wir wollen deshalb mit ein paar Strophen des Liedes zur Hundertjahrfeier des Evangeliums unter den Mara schließen. Stellen Sie sich vor, Sie stehen hoch auf einem Berg in Nordost Indien – auf der Höhe, denn in den Tälern herrscht Monsun. Die Trommel beginnt zu schlagen und wir stimmen mit ein:

Mara sawzyta Beipa (3) *Halleluia*

Lyna bie eima vaw reih (3) *Halleluia*

Hy Mara sawzy saih u (3) *Halleluia*

Thyu ula, Khaih ba suvy (3) *Halleluia*

Gospel Centenary he (3) *Halleluia*

Byhna miah vaw tlokei se (3) *Halleluia*³⁰

Übersetzung: *Hedwig T. Durnbaugh*

Wyobcowanie we własnym kraju przez śpiewanie pieśni dla Pana

Streszczenie

Biorąc pod uwagę cytat z Psalmu 137: „Jakże możemy śpiewać pieśń Pańską w obcej krainie?“, który odnosi się do życia narodu Izraela w niewoli babilońskiej, warto zwrócić uwagę na sytuację związaną z misjami chrześcijańskimi przekazywanymi innym narodom treści religijne. W wyniku chrystianizacji ludów i kontynentów, szczególnie w połączeniu

²⁹ Beatrice AEBI, Johanna LINZ, Dieter TRAUTWEIN, Dietrich WERNER (ed.), *Thuma Mina*, op. cit., p. 9.

³⁰ R.C. BEIKAIZI BOHIA, *Mara Centenary Song Book*.

z kolonializmem XVII i XVIII w., kultura poszczególnych społeczności była tak dalece przekształcana, że ich własne kraje i regiony stawały się dla nich środowiskami obcymi. Dotyczy to także upowszechniania chrześcijańskich pieśni religijnych rodem z Europy, które wprowadzano do rodzimych kultur.

Janet Wootton zwraca uwagę na trzy aspekty oddziaływania angielskich pieśni religijnych na inne kultury. Są nimi:

(a) przekształcanie i niszczenie rodzimych kultur śpiewaczych przez pieśni misyjne. Europejscy misjonarze bezkrytycznie przekazywali misjonowanym ludom własny repertuar śpiewaczy. W ten sposób niwelowali bogactwo i specyfikę muzyczną rodzimych kultur, łącznie z ich światem doświadczeń i przeżyć zawartych w warstwie słownej;

(b) recepcja pieśni przywiezionych przez misjonarzy oraz ich inkulturacja w rodzime środowiska. Europejskie pieśni otrzymują w procesie recepcji własną specyfikę, która zostaje im nadana przez kulturę, do której zostały wprowadzone. Jest to wynik całkowitego przeżywania danych śpiewów przez wykonawców, co wynika z odmienności językowych oraz sposobu wykonania pieśni (relacji osoby do tekstu i melodii). W procesie inkulturacji inne ludy przywracają europejskim pieśniom ich dawno utraconą więź z kulturą, dodając im nową świeżość i wewnętrzną moc w własnym systemie przeżywania świata.

(c) powstawanie rodzimych śpiewów chrześcijańskich oraz ich globalne upowszechnianie. Nowe kompozycje chrześcijańskie, które powstały w kulturach misjonowanych przez Europejczyków, rozwijają się w oparciu o własne doświadczenie i dziedzictwo. Stają się one źródłem – jak stwierdza Per Harling – „odnowionej teologii w sztuce, muzyce i liturgii.”

Kraje Europy zachodniej i północnej stają się coraz bardziej obszarami przyjmującymi nowe doświadczenia z innych rejonów świata. Autorka zaleca w tym względzie zachowanie zdrowego krytycyzmu w podejściu do muzycznych propozycji rodem z innych kultur. Często za tymi egzotycznie brzmiącymi śpiewami religijnymi kryje się inne doświadczenie ludzkie, na które składają się nierzadko życie w dyktatorskich systemach, przerażająca bieda czy też egzystencja (aż po wegetację) na „spalonej ziemi” społecznych zamieszek i zbrojnych konfliktów. Dlatego trzeba sobie postawić pytanie o to, czy w Europie o zaawansowanej społecznej stabilizacji i postępującym dobrobycie jesteśmy w stanie śpiewać pieśni, które zrodziły się w sytuacjach krwawych walk politycznych i religijnych. Janet Morley proponuje ostrożność w przejmowaniu dziedzictwa modlitw i śpiewów powstałych w innych kulturach, aby nad nimi nie zapanał europejski tryumfalizm. Należy raczej szukać praktycznej, konkretnej solidarności z ludźmi żyjącymi w ucisku oraz duchowego jednoczenia się z nimi na płaszczyźnie liturgii. Musimy bowiem być świadomi obcości, w którą wprowadzają nas religijne śpiewy ludowe innych kultur.

Berichtigungen auf S. 421 im Bulletin 35/36 (2007/2008)

Durch ein technisches Versehen erschien die Tabelle (Handout 1) im Beitrag von Ada Kadelbach über Paul Gerhardt in Skandinavien fehlerhaft. Unten stehend finden Sie nun die korrigierte Seite 421, ergänzt um eine finnische Zusammenstellung von Erkki Tuppurainen (Seite 421a). Beide Seiten können von der homepage der IAH www.iah.unibe.ch im Mitgliederbereich heruntergeladen und ausgedruckt in das Bulletin 35/36 eingelegt werden.

Paul Gerhardt-Lieder in skandinavischen Gesangbüchern der Gegenwart				
Paul Gerhardt in Scandinavian Hymnals of Today				
fett = in allen vier skandinavischen Gesangbüchern <i>kursiv = nicht mehr in deutschsprachigen Gesangbüchern</i>				
DK = dänisches Gesangbuch (GB), N = norwegisches GB, S = schwedisches GB, SF = finnland-schwedisches GB				
	DK 2003	N 1985	S 1986	SF 1986
deutsches Liedincipit	Liednummer in den skandinavischen Gesangbüchern			
Befehl du deine Wege	36, 37, 38	460, 461		
<i>Du Volk, das du getauft bist</i>	452			
Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	190	121	439	65
Fröhlich soll mein Herze springen	114	39		
Geh aus mein Herz	726	766	200	534
Ich singe dir mit Herz und Mund			24	288a, 288b
Ich steh an deiner Krippen hier		Salmer '97: 8		
Ist Gott für mich, so trete	665, 666	324	553	259
<i>Kommt, ihr traurigen Gemüter</i>			541	362
Nun danket all und bringet Ehr	30			
Nun freut euch hier und überall				96
Nun ruhen alle Wälder	759	804	186a, 186b	517
<i>O du allerstöß'ste Freude</i>	308			
O Haupt voll Blut und Wunden	193	150	144	60
O Jesu Christ, mein schönstes Licht		141		
<i>Sei mir tausendmal begrüßet</i>	207			
Sollt ich meinem Gott nicht singen				262
<i>Voller Wunder, voller Kunst</i>	699			
Weg, mein Herz, mit den Gedanken	506		241	258
Wie soll ich dich empfangen	86	7		
Zeuch ein zu deinen Toren	295			

Paul Gerhardt-Lieder im finnischen evangelisch-lutherischen Gesangbuch
Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja 1986
Eine finnische Ergänzung zum Beitrag von Ada Kadelbach,
aufgestellt von Erkki Tuppurainen

Deutsches Liedincipit	Liednummer	Erstmals in einem finn. Gesangbuch	Schwedischer Vermittler	Melodie im gegenwärtigen Gesangbuch von 1986
Befiehl du deine Wege	379	1938		Wohlauf, ihr deutschen/ frommen Christen
Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld	58	1886		An Wasserflüssen Babylon
<i>Gott Vater, sende deinen Geist</i>	118	1886		Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn
Ich steh an deiner Krippen her	25	1886		Aus tiefer Not (I)
Nun freut euch hier und überall	86	1886		Heikki Klemetti
Nun ruhen alle Wälder	559	1686		Innsbruck, ich muss dich lassen
Nun ruhen alle Wälder	560	1963	Johan Kahl	Innsbruck, ich muss dich lassen
<i>O du allersüß'ste Freude</i>	117	1701	Haquin Spiegel	eigene finnische Melodie bzw. Variante
O Haupt voll Blut und Wunden	63	1886		H. L. Hassler
O Haupt voll Blut und Wunden	64	1938		eigene finnische Melodie bzw. Variante
Sollt ich meinem Gott nicht singen	270	1886		J. Schop
<i>Weg, mein Herz, mit den Gedanken</i>	269	1701	Petrus Brask	eigene finnische Melodie bzw. Variante
Wie soll ich dich empfangen	8	1886		M. Teschner: Valet will ich dir geben
Wir singen dir, Immanuel	26	1886		eigene finnische Melodie bzw. Variante
Zieh ein zu deinen Toren	445	1886		eigene finnische Melodie bzw. Variante

Im gegenwärtigen Gesangbuch der finnischen evangelisch-lutherischen Kirche stehen demnach 13 Paul Gerhardt-Lieder in 15 Fassungen. „Gott Vater, sende deinen Geist“ und „Wir singen dir, Immanuel“ fehlen in den aktuellen lutherischen skandinavischen Gesangbüchern (vgl. Kadelbach, Tabelle auf S. 421). Die Zahl der in den nordischen Ländern überlieferten Gerhardt-Lieder erhöht sich durch den finnischen Beitrag auf 23. Wie viele und welche Paul-Gerhardt-Lieder mag es im isländischen Gesangbuch geben?

I.A.H. Bulletin
Nr. 38/2010



ISSN 0925-5451
ISBN 978-83-7342-249-0