



I.A.H. Bulletin Nr. 39/2011

CHRISTIAN SONGS UNDER PERSECUTION AND OPPRESSION

Konferenzbericht
Proceedings Opole 2009
IAH - HSUSC - HSGBI - WTUO

Graz-Opole 2011

I.A.H. Bulletin

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

Nr. 39/2011

CHRISTIAN SONGS UNDER PERSECUTION AND OPPRESSION

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 2 / Part 2

Herausgegeben von
Franz Karl Praßl und Piotr Tarlinski

Graz–Opole 2011

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 978-83-7342-250-6

IAH-Sekretariat

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

Graphische Gestaltung
Studio IMPRESO Przemysław Biliczak

Druck
Drukarnia Wydawnictwa św. Krzyża w Opolu

Inhalt – Contents

Editorial	7
Editorial	9
Rastislav ADAMKO	
New sacred songs in Slovakia in the 2 nd half of 20 th century and their propagation	11
Irene BERGHEIM	
Where are we going in our hymn singing? Some thoughts from the Church of Norway	21
Yu-Ring CHIANG	
Rezeption des britischen Gesangbuchs <i>Sacred Songs and Solos</i> in Taiwan. Melodischer Einfluss und Anwendung im taiwanesischen Gesangbuch von 1926	37
Hedwig T. DURNBAUGH	
“ <i>Des Herren Lied im fremden Land singen</i> ”. Das Liedgut deutscher Einwanderer nach Amerika am Beispiel der Amischen	55
Gracia GRINDAL	
Writing Danish Hymns in English. Have any Lutheran hymns been written in America?	63
David Scott HAMNES	
In service to the church. The <i>neue Sachlichkeit</i> and the chorale in Norway 1930-1952	73

Jákup Reinert HANSEN

The Bloody Wave. Faeroese Hymns 1940-1945 95

Werner HORN

Albert Knapp: „Oesterreichische Exulantenlieder evangelischer Christen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges“ Stuttgart 1861 101

Ladislav KAČIČ

Pestrý zborník (Tabulatura miscellanea). Das evangelische A. B. Kirchenlied in der Zeit der Gegenreformation in der Slowakei . . . 113

Walter KINDL

Zur Situation der Kirchenmusik in der römisch-katholischen Diözese Temeswar (Banat, Rumänien) 129

Elsabé KLOPPERS

Summoning the Strength: Songs of Struggle in South Africa. 137

Daleen KRUGER

SIYAHAMBA: The struggle hymns in Black hymnody in South Africa . . 143

Ekkehard POPP

„Davon ich singen und sagen will“. Erfahrungen mit einer Kirchenliedreihe in Celle. 161

Remigiusz POŚPIECH

Die Bedeutung der polnischen Messen von J. Elsner und K. Kurpiński für die Erhaltung der religiösen und nationalen Identität in der Zeit der Teilung Polens 171

Grzegorz POŹNIAK

- Das Antlitz der christlichen Populärmusik
im areligiösen gesellschaftlichen Kontext in Polen
in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts 183

Felician ROȘCA

- Neue Hymnenbücher in Rumänien.
Vom Allgemeinen zum Individuellen 189

Hans SEIDEL

- Singen von deiner Gerechtigkeit. Das Gesangbuch in gerechter Sprache 197

Sven-Åke SELANDER

- Society – Identity – Christian hymn-singing
a challenge to hymnological research 205

Adriaan SOETING

- Jacques Beers (1902-1947)
ein unbekannter niederländischer Kirchenmusiker 217

Piotr TARLINSKI

- Der christliche Gesang – eine Bildungskomponente der Bewegung
„Licht und Leben“ in Polen der Nachkriegszeit 229

Mechthild WENZEL

- Zusammengeführte Gesangbuchsammlungen
in der Marienbibliothek/Halle. Bestand und Profil
der Sammlungen. Arbeitsmöglichkeiten 253

Andreas WITTENBERG

- Singen in Not und Gefahr – die Lieder der Militärgesangbücher 269

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 drei hymnologischen Gesellschaften 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. Im Editorial zum I.A.H. Bulletin 38/2010 haben wir vermerkt: *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 fernerer 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.*

Dieses weite Feld haben die Kolleginnen und Kollegen der drei hymnologischen Gesellschaften sowohl in den Hauptreferaten, die im I.A.H. Bulletin 38/2010 gedruckt vorliegen, als auch in ihren Sektionsbeiträgen untersucht. Die Ergebnisse der Arbeit in den Sektionen fasst dieser Band, das I.A.H. Bulletin 39/2011, zusammen.

Wesentliche Erkenntnisse aus vergangenen Zeiten, in denen die Christen eine gewisse Intoleranz und nicht selten auch eine feindliche Einstellung der Umgebung über sich ergehen lassen mussten, liefern die Beiträge von W. Horn (Exulantenlieder der evangelischen Christen), L. Kačić (die Lieder zur Zeit der Gegenreformation in der

Slowakei) und R. Pośpiech (die Funktion der polnischen Messen in der Zeit der Teilung Polens). Auf das Schicksal von Minoritäten, die sich ihre Identität in neuen (fremden) Umfeldern sichern mussten, und ihr Liedgut machen die Aufsätze von G. Grindal (über die nach Amerika eingewanderten Lutheraner) und H. Durnbaugh (über die aus Deutschland ebenfalls nach Amerika ausgewanderten Amischen) aufmerksam.

In die hymnologische Landschaft der christlich geprägten Befreiungs- bzw. Kampflieder Südafrikas führen die Dokumentation von E. Kloppers und die ausführliche Darlegung von D. Kruger ein. Über das Singen in Not und Gefahr informiert anhand der Untersuchungen von Militärgesangbüchern A. Wittenberg. Auf die Lieder während des 2. Weltkriegs auf den Färöer Inseln weist J. R. Hansen hin. Das Leben und Schaffen von Jacques Beers (1902-1947) unter der nationalsozialistischen Herrschaft schildert A. Soeting.

Einen Einblick in das Repertoire von Kirchenliedern und geistlichen Gesängen in der Zeit des kommunistischen Regimes (2. Hälfte des 20. Jahrhunderts) gewähren die Abhandlungen von R. Adamko (Verbreitung der katholischen Kirchenlieder in der Slowakei), F. Roşca (die neuen Gesangbücher in Rumänien), G. Poźniak (die christliche Populärmusik im areligiösen Kontext in Polen) und P. Tarlinski (Der christliche Gesang als Bildungskomponente der Bewegung „Licht und Leben“ in Polen der Nachkriegszeit).

Sven-Åke Selander geht dem Singen von christlichen Liedern in der Kirche und in der Gesellschaft nach. Die Aufführungspraxis von Kirchenliedern sprechen E Popp (Erfahrungen aus Celle) und I. Bergheim (welche Kirchenlieder werden heute gebraucht) an. Den Zugang zum Repertoire des taiwanesischen Gesangbuchs *Séng Si* aus dem Jahr 1926 ermöglicht Yu-Ring Chiang. Die *neue Sachlichkeit* in den Kirchenliedern Norwegens zwischen 1930 und 1952 hat D. Hamnes untersucht.

Die beiden Bände des I.A.H. Bulletins von 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 Forscher 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.

Dr. Franz Karl Praßl

Dr. Piotr Tarlinski

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. In the Editorial for the *IAH Bulletin* volume 38/20 we noted: *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.*

Our colleagues from the three hymnological societies have investigated this broad field both in the plenary presentations, which were reprinted in the *IAH Bulletin* 38/2010, and also in their sectional presentations. This volume, *IAH Bulletin* 39/2011, brings together the results of the work in the sectionals.

W. Horn (“Exulanten” hymns of Protestant Christians), L. Kačič (hymns from the Counter Reformation era in the Slovak Republic) und R. Pošpiech (the function of Polish Masses during the time of Poland’s division) offer essential insights from past eras in which Christians were subject to a certain intolerance and, not seldom, even a hostile attitude from their surroundings. G. Grindal (on Lutherans who emigrated to America) und H. Durnbaugh (on the German Amish who

emigrated to America) call our attention to the fate of minorities who had to establish their identity in a new (foreign) context, and also their hymn repertoires.

The documentation of E. Kloppers and the detailed presentation of D. Kruger introduce us to the hymnological landscape of the liberation hymns and battle songs of South African, which were formed by Christianity. A. Wittenberg gives information on singing in emergency and danger by means of an investigation of military hymnals. J.R. Hansen highlights hymns from the Second World War on the Faroe Islands. A. Soeting depicts the life and work of Jacques Beers (1902-1947) under Nazi rule.

The presentations of R. Adamko (dissemination of Catholic congregational hymns in the Slovak Republic), F. Roşca (new hymnals in Romania), G. Poźniak (Christian pop music in nonreligious context in Poland) and P. Tarlinski (Christian singing as the education part of the movement *Światło Życie /Light and Life/* in post-World-War-II Poland) offer a look at the repertoire of congregational hymns and religious songs in the era of the Communist regime (second half of the 20th century).

Sven-Åke Selander takes up the question of singing of Christian hymns in church and in society. E. Popp (experiences from Celle) and I. Bergheim (which congregational hymns are used today) address performance practice for congregational hymns. D. Hamnes investigates the *New Objectivity* in Norway's congregational hymns between 1930 and 1952.

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

New sacred songs in Slovakia in the 2nd half of 20th century and their propagation¹

After the Vatican II reform, which enabled the use of national languages in the liturgy, we in Slovakia and in other central European countries, possessors of a rich tradition of spiritual music, found ourselves seemingly in very good shape. We had been proud of a treasure known as “*Jednotný katolícky spevník*” – *United Catholic Songbook* (hereafter JKS), but we had fallen asleep in our glory! Soon it became obvious that this resource of church music was inadequate. Spiritual songs in the form they are in JKS could not fulfil the role of Mass Ordinaries. Many older songs had been out of use because of their archaic language or melody. There were no songs for new feasts, nor for specific thematic areas during privileged liturgical seasons (no songs for the first part of Advent up to 16th December, or for the first part of Lent, where the theme is repentance and penance; there were no songs for specific feasts in the Christmas season and a shortage of them for the relatively long Easter season).

This paper considers only Mass music for the congregation. Mass music for the celebrant is a different matter, which has been analysed in detail elsewhere.² In this regard it must be said that these are mainly adapted Gregorian chants, and they require thorough revision. Nor shall we analyse here music for the Liturgy of Hours, nor that pre-Vatican II songbook “*Jednotný katolícky spevník*” – *United Catholic Hymnal* (JKS), which have been widely used up till now.³ The topic

¹ *English Editor's Note*: There is no single English equivalent of the French *chant*, Italian *canto*, i.e. a piece of sung music of indeterminate musical and textual form. To English readers, ‘hymn’ is too associated with the metrical chorale form; even ‘song’ is inapplicable to a sung setting of a *Kyrie* or a *Sanctus*. In this edited translation I have used ‘music’ when a generic term is required, or ‘song’ or ‘setting’ when appropriate to the context. Similarly I refer to ‘Songbook’ rather than ‘Hymnal’.

² See: Rastislav ADAMKO, *Kantylacje liturgiczne w mszale słowackim „Rimsky misál“ in 1980*, Lublin (Norbertinum) 2006, p. 274.

³ See: J. POKLUDOVA-ADAMKOVA, *Jednotný katolícky spevník v premenách času*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy SAV) 1998, as well as J. LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy SAV) 2000, pp. 96-104.

of this paper will be the partially developed new liturgical songbook divided into three parts, together with new processional songs.

1. The existing liturgical songbook

A new Slovak liturgical songbook is being created in phases. The results of work completed so far have been published in three parts. The first contains music for the Ordinary of the Mass (*Liturgický spevník I – Liturgical Songbook I*), the second contains responsorial psalms (*Liturgický spevník II – Liturgical Songbook II*), and in the third there are songs for the period of Holy Week (*Liturgický spevník III – Liturgical Songbook III*).

1.1. Liturgický spevník I – Liturgical Songbook I

In 1980 the Slovak Liturgy Commission decided to take steps towards the creation of a post-conciliar liturgical songbook. The most acute problem appeared to be the creation of music for the Ordinary of the Mass, since texts of so-called Mass songs from JKS did not meet the requirements regarding the texts. The former chairman of the commission entrusted this task to specialists in the area of composition and music theory. They entered into cooperation with experts in the area of systematic pastoral theology, liturgy, linguistics and poetics. This cooperation was spontaneous: it was based on friendship, because an organised work would have had to have the approval of the ruling Communist party, which was impossible. This *modus operandi* was suitable and appropriate, a judgement confirmed at the time of the songbook's publication. Its script was prepared in 1984, but its publication was not permitted by the state. In 1987 the book was published in a *samizdat* form. Its official publication was achieved in 1990, but took place abroad at the Vatican Polyglot Press. The book was named *Liturgický spevník I*, and contains music for the Ordinary of the Mass in Latin and Slovak. The dialogues and acclamations of the celebrant are included, together with the responses of the congregation; there are melodic formulae for the scripture readings, prayers of the faithful and responsorial psalms. The music for the Ordinary includes compositions of important Slovak composers i.e., Eugen Suchoň (1908-1993), Jozef Kresánek (1913-1986), Ivan Hrušovský (1927-2001), Juraj Hatrík (1941), Vladimír Bokes (1946) and Vladimír Godár (1956). These composers worked in secret and free of charge: this can be verified from the minutes of meetings of the Liturgy Commission.⁴

⁴ See: SLOVENSKÁ LITURGICKÁ KOMISIA, *Zápisnica zo zasadania Hudobnej sekcie SLK zo dňa 20. 01. 1998*, Bratislava 1998.

Latin Ordinaries include 4 melodies for *Kyrie*, 3 for *Pater noster*, 2 melodies for each of *Gloria*, *Sanctus* and *Agnus Dei*,⁵ one for *Credo* (III). Beside these, dialogues and acclamations for celebration in Latin can be found. There are 25 melodies for *Kyrie*, 16 for *Gloria*, 3 for *Credo*, 16 for *Sanctus*, 6 for *Pater noster* and 20 for *Agnus Dei* in the Slovak language. These represent a relatively rich compilation of Mass Ordinary music. Some of them are 'tuned' for particular 'privileged' liturgical seasons; thus a Slovak tradition can be preserved, which we must admit is not exactly in line with the Roman liturgy, where only songs of the 'Proper' are thematically tuned.

Ordinaries in our national language are characteristic with their declamatory melody type. Juraj Lexmann, songbook compiler, after a long study of Slovak language patterns, arrived at a model of declamation melody, which respects accentuation and the alternation of short and long syllables in the prosaic liturgical texts. The results of this are settings with loose rhythm and a partially arrhythmic form, which has been borrowed from the new Solesmes edition of Gregorian chant. Individual metric units are based on text structure and relate to its partition into sections, phrases and sentences. Initially, music settings designed in this way met with opposition and criticism, especially from older priests and organists. But after a few years of use we can say that these settings are, with a few exceptions, generally accepted, and congregations have identified with them. However, the question of the rhythmic form of melody of this declamatory type is still open; in some circles it is hotly debated, but LS I (*Liturgický spevník I*) has brought solutions that are practical and optimal when different viewpoints are taken into consideration.

Regarding the melody, abundant creativity is evident, relating in many ways to local musical traditions and the melodies of Slovak folk songs. However, it is not just copying or stylising folk songs. It is a more characteristic music language and thinking, mirrored in a typically formed melodic line and in individual melodic formulae. In some settings it is possible to detect the influence of Gregorian chant aesthetics. These are mainly melodies inspired by specific melodic formulae, which originated from the oldest notated manuscripts from this repertoire. But here it is not a matter of simply accepting and adapting formulae; these are new compositions emanating from a short musical theme while respecting patterns of Slovak diction and melodic sentiment.

The compiler deliberately did not include melodic adaptations of known spiritual songs, which had been fulfilling the role of the Mass Proper in Slovakia. This practice was in use in the period after the Vatican II, when there were no specific melodies for new texts in the national language. Many organists, priests and

⁵ Here it is complete VIII. Gregorian mass *De angelis*, *Missa mundi* and parts from the I. mass *Lux et origo*.

religious adapted well-known spiritual song melodies to prose texts of the Mass Ordinary. These were more or less sound and have fulfilled a historical role in the first phase of liturgical reform, but there is no place for them in this phase of development.

In the songbook we will not find paraphrases of texts of the Ordinary in hymn form, which are widely used elsewhere, e.g. in German-speaking countries. Such paraphrases could be found in the pre-Vatican II JKS as separate strophes within so-called Mass hymns; however, most of them do not meet basic criteria with regard to the text and do not have liturgical approval as parts of the Ordinary.

From the point of view of textual form, individual settings fulfil the functional requirements of the liturgy. We can find a litany form in the majority of *Kyrie* and *Agnus Dei* settings, the original form with psalmodic prosody in the majority of *Gloria* settings and the acclamation form for the *Sanctus*. In settings of the *Gloria* and *Credo* it is possible to utilise alternating singing of the congregation and *schola*. Some settings reflect the influence of song form or so called open form, using a congregational refrain and verses sung by a choir or *schola*. These are mainly settings used especially for Masses for children and youth. Most of the settings are intended for liturgical assemblies. Only in some is the presence of the choir presumed, for which there are specially written parts.

The songbook is provided as a score for the organist with relatively simple but adequate harmonisation containing features of modern harmonic thinking. The compiler should be praised for his endeavour to match the harmony and melody type.

1.2. Liturgický spevník II – Liturgical Songbook II

In 1984 J. Lexmann started work on responsorial psalms for Sundays and feasts. He placed settings for particular celebrations in a special songbook, which was published in 1990 as a *samizdat* known as *Liturgický spevník II*. It was officially published with minor changes in 2000.⁶ This songbook is a very important tool for psalmists and organists, who do not have to search for melodies for responsorial psalms and adapt them to the biblical texts themselves, often very poorly. Besides responsorial psalms, *Liturgický spevník II* contains music for use before the Gospel reading on Sundays and feasts of the liturgical year.

Many original melodies for responsorial psalms are found in this songbook, though they are different in construction and text length. Responsorial psalm [refrains?] with lengths from 6 to 38 syllables can be found, expressing the same

⁶ *Liturgický spevník II. Medzispevy na nedele a sviatky (LS II)*, Bratislava 2000.

content in different forms. This happened accidentally during the translation from Lectionary Latin texts by different translators. Despite this, the songbook authors struggled to create original characteristic melodies for the majority of refrains, which would be immediately attractive to congregations after hearing the melody in the organist's prelude. The shortcoming of some refrains is that they have the same melody as the psalm verses; some are too schematic and do not represent the atmosphere of the text.

More than thirty original new melodies for psalm double verses are to be found in the songbook, composed by Slovak and also some foreign composers (Joseph Gelineau), mainly Czech (Petr Eben, Bohuslav Konecny, Jozef Olejník). Many are unique and specially suited for the meditative function of the responsorial psalm. However, besides these the songbook also uses simple Gregorian psalm melodies borrowed from the Divine Office. These should be subject to future evaluation. Such a development was certainly important and effective in the first phase of the implementation of the responsorial psalm introduced by the post-Vatican II liturgical renewal, but in further development it will be important to concentrate on the meditative function of these songs. Wider melody sources should be used when preparing the solo part of the psalmist. Simple Gregorian psalm melodies fulfil uniquely the Liturgy of Hours, but are insufficient for the requirements of responsorial psalms. Ideally the refrain should be simple but eloquent and original, for repetition by the congregation; there should also be melodically more expressive soloist/psalmist verses that can create the time and emotional space for meditation of the Word of God by the congregation.

Since the *Liturgický spevník II – Liturgical Songbook II* has proved to be such a good resource for organists and psalmists, the proposal was made to create similar songbooks for ferial days of the relevant periods of the liturgical year. These songbooks were designed as a supplement to LS II because they contain only those responsorial psalms that occur on ferial days. When a Sunday responsorial psalm is to be used on a ferial day, LS II is used. These supplements to LS II were published in 1995 for all ferial days of the Advent and Christmas seasons, and a year later for the Lent and Easter ferias. A similar initiative has been undertaken recently for all ferial days of the year.

These supplements to LS II are in the same style as the former work, thus containing the same problematic areas, e.g. the same melody for refrain and psalm verses, frequent use of simple Gregorian psalm melodies and often a too simple and schematic melody for the soloist. Supplements to LS II were created on the basis of a 'bottom up' initiative of particular individuals (such as Peter Franzen), which was followed by the acceptance of the resulting work by acknowledged authorities in the field of liturgical music in Slovakia. Unfortunately, these works have not been done on the basis of wider cooperation.

1.3. Liturgický spevník III – Liturgical Songbook III

This songbook contains music for the celebration of Holy Week. It contains complete settings for the liturgies of individual days, especially the Easter Triduum of Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday. The songbook compiler is Juraj Lexmann and for this reason it has a similar modern musical language to the two previous ones. It was published in 1993.⁷

Regarding this hymnal one has to say that there is a problem with some of the processional songs having a so-called 'open form' (antiphon and selected psalm verses), but availing of the possibility given by *Ordo Cantus Missae* to use only the antiphon without psalm verses.⁸ This solution presents practical problems, for which reason such settings are used less frequently. In many liturgical congregations, especially during Holy Week, it is not sufficient to sing once or twice a relatively short antiphon. The advantage of open forms, which makes it possible to shorten or extend the singing as required, has not been utilised here, which is a pity.

2. Songbook of processional songs (in preparation)⁹

The actual composing of processional songs was preceded by theoretical research which has been published in number of publications. Of these we should mention the works of J. Lexmann¹⁰ and A. Konečný.¹¹ J. Lexmann pointed out the need for a wide and responsible approach to the editing of this new songbook, where a balance needed to be struck between Slovak and foreign historical traditions of Catholic and non-Catholic Christian church hymns and new compositions.¹²

The Roman liturgical books *Graduale Romanum* for individual feasts and Sundays in the privileged seasons and the *Graduale Simplex* for overall design have been accepted as exemplars.¹³

⁷ J. LEXMANN (ed.), *Liturgický spevník III. Spevy na Popolcovú stredu, Svätý týždeň a Veľká noc*, Bratislava (Slovenská liturgická komisia) 1993.

⁸ *Ordo Cantus Missae*, 1987, point 1.

⁹ *Editor's Note*: The processional songs referred to here are those of the Mass, i.e. at the Entrance, Offertory and Communion.

¹⁰ J. LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy SAV) 2000, p. 152.

¹¹ A. KONEČNÝ, *Problematika slovenského liturgického spevníka*, Košice (Kňazský seminár) 1997, p. 160. A. KONEČNÝ, *Liturgický zmysel omšových spevov*, Košice (Liturgický inštitút Jána Jaloveckého) 2000, p. 273.

¹² J. LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy SAV) 2000, p. 96.

¹³ *Ibid.*, p. 88.

The basis of the songbook should be traditional spiritual songs, especially those derived from JKS, which will undergo major or minor changes.¹⁴ A debate is still going on about the method and form of changes in the text, music and technique.

New compositions should fill the gaps in the existing – and in many aspects insufficient – repertoire of liturgical songs, or offer alternatives for possible selection depending on the congregation or character of the feast. In the area of musical forms a stress is placed on the functionality of the individual songs, which depends on the specific place of each within the liturgy. The text structure is the determining form. In this regard the musical composers who have been approached (more than 50, but only a few were interested) had at their disposal classic strophic texts, modern poetic forms and also prose text forms. Regarding content there are accurate translations of Latin processional songs, which exist in a number of editions of the Slovak translation of the Roman Missal, as well as their paraphrases. There are also other liturgical and biblical texts, and also spiritual poetry in the form of spontaneous reflection on a given topic. However, it is important to stress that only a fraction of text authors composed classic strophic poems that could be the basis for a hymn-type musical form. This might be a reaction to many years of the dominant status of the hymn in the Mass liturgy in Slovakia; it could also be the expression of a desire for a new form.

The outcome of this is the prevalence of non-strophic forms, so-called open forms, in the new compositions, which take the template of the classic Mass antiphon, along with the possibility of adding further verses in a psalmodic form. Many settings, not only for biblical texts, were composed in this way, as is the case for the majority of Roman Gregorian processional songs. There are also songs with poetic texts for the antiphon in combination with psalm verses – and also prose texts. In this connection, some liturgists and musicians have started to speak about the creation of a new and, according to them, unwarranted tradition unparalleled in the liturgical history. This dispute caused some slowing down of work on processional songs and it needs clarification.

Christians in the first centuries had concentrated on Bible texts mainly as a result of the need to protect the purity of the faith. Especially in Rome they carefully avoided the composition of hymns, for this was popular with Manicheans and Gnostics who used them to spread their mistaken teachings and views. The Roman liturgy was therefore restricted until the 6th century to songs which were “dictated by the Spirit of God itself”.¹⁵ Ancient Roman chant was formed during this period and became the basis for the later liturgical chant known as Gregorian chant. The rule obliging the use of psalm texts in the introits was so strong

¹⁴ Ibid., p. 104.

¹⁵ Josef Andreas JUNGMANN, *Missarum Sollemnia : eine genetische Erklärung der römischen Messe*, vol. 1., Wien (Herder) 1952, p. 415.

that it distinguished between the *Introitus regularis*, containing an antiphon with a psalm text, and the *Introitus irregularis*, having text from other biblical books or writings of the early Church Fathers.¹⁶

Functional changes in the development of processional songs in Gaul caused a new approach to text selection and formation. The text of the antiphons, which originated from psalms or other biblical texts, was adapted in different ways by the composers of the music. Often they shortened over-long sentences or changed particular expressions in them – or indeed the whole formulation, whereby they created a new text based on ‘centonisation’, a technique for the compilation of selected verses from one or multiple sources. New, independent and to some extent original texts were formed in this way.¹⁷ At the same time the practice spread of adding additional texts (tropes) into new, already finished compositions. Processional songs were enriched in this way – and not only some of the antiphons, but psalm verses too. These were even replaced by new text of non-biblical origin.¹⁸

Thus in the repertoire of liturgical songs of the *Proprium missae* there can be found texts that are paraphrases of biblical expressions and inventions of an author: see the introit *Salve sancta Parens*,¹⁹ where even the author’s name is shown. According to ancient sources his name is Caelius Sedulius (5th century); the connection in this song between the poetic and non-biblical antiphon and its psalm verses (psalm 44,2.11.12) is interesting. Although such compositions are uncommon in the Mass liturgy, they were widespread and popular in the Divine Office in the Middle Ages. The development of processional songs ceased in the Mass liturgy, but continued in the Divine Office.

These facts testify to the fact that the term ‘antiphon’ is not necessarily implicitly connected to biblical text either in the Mass or Office liturgy. Besides biblical texts, other texts can be found originating from their author’s own invention, or from the martyrology, and even from legends (mainly in the Divine Office).²⁰

One of the solutions for the antiphonal form could be the use of the term ‘open form’ for settings that could cover multiple solutions for forms of this type. Generically, this so-called form has the advantage of elasticity: it is possible to ex-

¹⁶ Bogusław NADOLSKI, *Introit*, in: *Encyklopedia Katolicka*, vol. 7, Lublin (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego), 1997, p. 396.

¹⁷ K. ZARZYCKA-STĄNCZAK, *Centon*, in: *Encyklopedia Katolicka*, vol. 2, Lublin (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego) 1985, p. 1421.

¹⁸ M. HERMES, *Das Versicularium des Codex 381 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Verse zu den Introitus – und Communioantiphonen*, St. Ottilien (Verlag Erzabtei St. Ottilien) 2000, p. 11.

¹⁹ Ant. *Salve sancta Parens, enixa puerpera Regem, qui caelum terramque regit in saecula saeculorum*. Ps. *Eructavit cor meum verbum bonum: * dico ego opera mea regi*. Ant. Ps. *Audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam, * et obliviscere populum tuum et patris tui*. Ant. Ps. *Et concupiscet rex speciem tuam, * quoniam ipse est dominus tuus, et adora eum*. Ant.

²⁰ Waclaw SCHENK, Józef ŚCIBOR, *Antyfony*, in: *Encyklopedia Katolicka*, vol. 1, Lublin (Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego) 1985, p. 710.

tend or shorten the song, depending on the duration of the given liturgical activity – in this case the procession. The latter has one duration in everyday liturgy and a different duration during feastday and holyday celebrations. Another advantage of the open form is the higher chance for the congregation to join in the singing even without visual aids, i.e. books, boards, projection.

The composition of processional hymns for the new liturgical songbook is in the phase of evaluating the methods to be used, the results to be expected and the best solution for searches. Many of the newly composed songs are accessible to the public through the spiritual song journal *Adoramus Te*, as well as a new web site, where they are to be found with the note *ad experimentum*.²¹ The responses of the public so far are more than positive and in many church congregations they have become part of the liturgical celebration.

It is up to today's Slovak church musicians to create a song repertoire closely connected to liturgy that will be of a high standard and also capable of addressing all age groups. It is important that it should not be a self-admiring avant-garde, but contain both compositions originating from the 2000 years of tradition in liturgical music and also new features of current musical trends and expressions. It is the creation of a modern musical language for liturgy, which will be artistically valuable, but different from popular secular music.²²

²¹ www.spevnik.sk

²² J. LEXMANN, *Liturgický spevník pre tretie tisícročie*, Bratislava (Ústav hudobnej vedy SAV) 2000, p. 91-92.

Where are we going in our hymn singing? Some thoughts from the Church of Norway

Although it never has been easy to give a short and distinct definition of a hymn, I have had an impression of what church singing and hymns should be, or should not be. In my opinion of a hymn both the text, the theology, the content and the music are included. A hymn is, as it is said, more than the sum of the different parts. The sum of the different parts shapes a *new work of art*. Many of our hymns are really *works of art*, that means more than functional songs to fit for example the biblical text for the day.

However, the hymn situation has changed in the Church of Norway, but I suppose the situation is similar in many countries and churches. There is a tendency to extend the song repertoire to include almost «anything». In this presentation I will not discuss the formalities around the process of a new hymnbook (such as the need for a new hymnbook, the representation of people in the hymnbook committee, the time-limit for the work and so on). I will go directly to the preliminary result as we see it in Norway.

The first result towards a new hymnbook, the draft document proposal, was published in September 2008, and then sent to chosen target groups for comments. It is important to notice that what is written in this article, including the examples, is based on a draft document *proposal* for a Norwegian hymnbook, not a finished hymnbook. (The Norwegian Church Council plans to finish the new hymnal in the autumn of 2013.)

The number of hymns/songs

The proposal for a new hymnbook contains a great number of hymns/songs. In our Norwegian hymnbook today we have about 860 metrical hymns, and the planned hymnbook is proposed to include about 1000–1100 songs. The committee will remove about 260 hymns from the old book, replacing them with approximately 370 new ones.

There is something strange in this situation. The church is expanding the hymnbook at a time when practical congregational singing and hymn knowledge are at a very low level. Many churchgoers know very few hymns, and in many churches there are just a few people singing at all. (I leave out of account the cathedrals and churches with church choirs to lead the song.) It is a problem for many pastors and organists to choose hymns for the service, and it is not easy to teach the worshippers new songs either. Many Christians don't go to service every week any longer, and the old way of «learning by singing and repeating» does not work as in earlier times.

In this situation I wonder: Do we need that many hymns in our hymnbook? Do we need to print that many new songs in the hymnbook, even before we have experienced their quality?

One of the goals for the new hymnbook is to strengthen congregational choral singing. But I don't believe that printing a thousand songs (including 300–400 new ones) is the right way to go.

It seems me that we are in the process of losing our common hymn repertoire, replacing it with a great number of new songs. Four years ago I made an enquiry about hymns among candidates for confirmation in the Church of Norway. Not surprisingly the young people had very bad knowledge of traditional hymn texts and hymn tunes. Only 4 of 70 candidates knew the old Lutheran hymn *Ein' feste Burg ist unser Gott / A Mighty Fortress Is Our God*.

What kind of songs and hymns do we need?

Many of the new song texts are typical for our time, dealing with personal longing, wondering, feelings and thoughts. *The personal needs* are more dominating than the Word of God and the Christian teaching.

The principal ideas for the hymnbook committee, have been *diversity, openness* and *wide-breadth* (of material). More diversity of songs (both for the text and the music) has never been seen in a Norwegian hymnbook: Gregorian chants, traditional hymns/chorals from earlier times, recently composed hymns in traditional hymn style, songs and ballads, songs in pop-music style (perhaps including some short-lived pop-songs), songs from Iona and Celtic music tradition, lullabies, negro spirituals, songs from prayer meeting houses, Taizé-meditations, short repeating prayer formulas, songs in various foreign languages, and songs from Norwegian general lyric poetry, that means lyrics that are not written for hymnbooks, but which *may reflect* resonances of the Christian message, as the hymn committee writes (The Draft Document Proposal, 2008, p. 69).

This draft document proposal reflects our globalised and multicultural time. «Multiculturalism» is important, but there may be a danger: When you open up for almost «anything» in a hymnbook, it *may be* difficult to see the core of the matter.

The music

As to the music, I will focus upon one aspect; the important aspect of *functional songs for congregational choral singing* in the service, and I will use song examples to illustrate some viewpoints.

Example 1 (Bjørn Eidsvåg: *Du låg skjelvande av angst*) and **example 2** (T. Thomassen / B.E. Hanssen: *Her er min bønn, min sang, min lengsel*) represent a style within popular music with syncopations, and where the words don't start *on* the regular beat, but *before* or *after*. When such offbeat-style is written out in notes in detail, the note picture can be rather complicated (with many small note values, notes tied together etc.). Even a musician who is used to reading notes will have some trouble in singing correctly by such notation. This style is easiest to learn by heart, by doing, without notation, and people who are used to the style will be able to sing. In an average Norwegian congregation, however, there are not so many offbeat-singers. The long pauses between the phrases in example 2 (*Her er min bønn, min sang, min lengsel*) may also be complicated for congregational singing.

The beginning of example 1 (*Du låg skjelvande av angst*) is not easy for a crowd of people singing together, and for Norwegians neither syncopations nor lombardic rhythms seems natural at all.

Another problem with these offbeat-songs is the *improvised character* that lies implicit in the style, and the flexibility within the singing of the different stanzas. This aspect says something about the *soloistic character* of these offbeat songs, and the «stanzas with refrain» remind us of such a performance: A soloist sings the stanzas and the rest of the congregation or the choir sings the refrain.

The draft document proposal contains a lot of songs with refrain, which seems to be a popular trend, and **example 3** (E. Hillestad / C. Häggkvist: *Vem har tänt den stjärnan*) is another example. Here we don't find complicated rhythms. The melody is easy with predictable rhythmic and melodic sequences, natural to follow. A problem here, however, is the enormous ambitus, from deep G to high D, that is one octave plus a fifth. Not so many of us master to sing that deep *and* high. The stanzas are for the bass-singers and the refrain for the sopranos, but in the service we usually all sing together.

Another category of songs with rhythmic complexity is some Norwegian folk songs. In Norway we have a tradition of national variants of many hymn tunes from hundreds of years ago. When these melodies were introduced in the hymn-

book in the 1920s, they were simplified to fit the congregational song style. For a hundred years we have lived with – and loved – these simplified folk tunes in the service. Today, however, time seems to be mature to try and sing this old heritage more in the old song style. **Example 4** (E. Hoem / Norwegian folk tune: *Lov Herrens namn*) and **example 5** (H. Thomissøn / Norwegian folk tune: *Jesus Kristus er opfaren*) show two so-called religious folk tunes written out with many ornamental small notes all around the principal melody. These note pictures show transcriptions from old singers (who lived in the 19th century), transcribed and interpreted by musicians who were interested in saving the old songs for the future. We are pleased with these transcriptions, it is a Norwegian song treasure.

For congregational singing, however, these hymn tunes may be extremely difficult to sing, especially example 5 (*Jesus Kristus er opfaren*) which have different numbers of syllables in each of the six stanzas. (This song is known from the Norwegian composer, Edvard Grieg, and his arrangement of the hymn for mixed choir and baritone solo.) This old florid song style was more or less a solistic style used before organs were introduced to lead the church singing.

The next examples are types of light and popular melodies that are numerous in the draft document proposal. The melodies in **example 6** (F.J. Pagura/S.J. Stålsett / H.R. Perera: *For di han kom og satte spor i støvet*) and **example 7** (T. Thomassen: *Vi er barn av lys og skygge*) are what I call «light and running», running away in a slow harmonic rhythm. The Latin-American tango melody in example 6 is catchy music (connected with emancipation theology), especially when it is followed by a good rhythmic accompaniment. I suppose the melody will give the singers various associations. (There must be some mistakes in the chord symbols and in the notes.)

Example 8 (Fr.A. Bloom / A. Dulin: *Som en herlig guddoms kilde*) and **example 9** (Ukjent / Trad.: *Til den stad jeg er på vandring*) are well-known in different Christian organizations, and now they have found their way to the church. For many years there has been a movement from traditional church music to that of the prayer meeting house, and this movement is strengthened in the draft document proposal. Several of the «meeting house songs» are included in the hymnbook, and in some church congregations they already dominate the song repertoire.

The new hymnbook is planned to have chord symbols for every hymn and song. I see the practical purpose, but I also see that the music can be in danger of poor harmony. The cord symbols in the draft document proposal are mostly very simple, and not all the melodies will benefit from simple harmonies.

Finally I will mention that some of the melodies (for example the pop music melodies) bring the accompaniment up to date. The organ is no longer looked upon as the only instrument to lead the congregational singing. The new trend is rather

to skip the organ for the benefit of guitars, saxophones, percussion etc. and many of the songs require such instruments to function in the right way.

Although it seems to me that the creativity sometimes has been stronger than the sense of quality, and that the diversity has been more important than the consideration of functional congregational singing, the draft document proposal of course contains songs of good quality too. **Example 10** (A. Øverland / K. Mørk Karlsen: *Snehvit er natten*) and **example 11** (E.G. Lausund / A. Øien: *Du skapte alt mitt indre*) are two of the new melodies that I look upon as good and well suited for congregational choral singing (I speak about the *melodies*, not the texts in this connection).

Conclusion

I have pointed out some questions without answers, questions about our future congregational singing. The Norwegian proposal for a new hymnbook is characterised by great diversity in the selection of songs, and the intention I think has been to meet young people and the unknown groups of those who go to church very rarely. The new song repertoire, together with a reformation of the liturgical music as a whole, is supposed to bring more people to the services. I am not so sure of such a result, and the problem of the more or less empty churches is a rather complicated question.

The music of the service is no static element, and through history the hymn tunes have changed in style, rhythm and melody form. However, the music cannot be seen isolated from the *function* of the hymns in the service. The hymns are a *common* musical language where the congregation in a unique way can participate and respond to the other parts of the liturgy, and take part in the liturgical development. The congregational hymn singing should be *including*, and the including and excluding musical elements must be evaluated in the selection of songs.

The singing of hymns is an important part of our Christian lives and of the service, and we have to do a serious work to answer the question: *Where* are we going in our hymn singing, and *why* do we go there?

Music examples

The following eleven songs, which are referred to in the text, are from the Norwegian draft document proposal for new Hymn Book: *Salmebok 2008. Forslag til ny norsk salmebok. Del I: De nye salmene.*

43 T Bjørn Eidsvåg
M Bjørn Eidsvåg

i Du låg skjelvande av angst på kne og
svetten rant som blod. Og venene du hadde
med, dei sov i største ro. Dei
svikta då du trengte dei, du hadde
gitt dei alt. Dei valde minste mot-
stands vel og svikta då det gjaldt.
Og eg har tenkt, det skokje eg ha gjort,
eg sko ha kjempesaman med deg,
holdt rundt deg og tørka svetten bort,
gjort ka eg kunne for å gle' deg!
1-2 Gm C | 4 Gm C
2 Dei Li-ka-vel e du li-ka
gla' i meg, til-gir meg alle feilå'

EXAMPLE 1

Salmebok 2008 Number 43, *Du låg skjelvande av angst*.

Text and music: B. Eidsvåg

mi - ne. _____ Stil - le tar du kap - på
 di av deg, _____ tar til å vas - ka bei - nå
 mi - ne. _____ Ky - ri - e _____
 _____ e - le - i - son.

F B♭ Gm C
F B♭ Gm C
F B♭ Gm C F B♭
Gm C F B♭ Gm C F FINE

EXAMPLE 1

116 T Tore Thomassen
 M Bengt Egil Hanssen

Her er min bønn, min sang, min leng -
 sel. Kom, bli mitt liv,
 min pust, mitt lys og min ro.
 Vær du min vei blant al - le vei -
 er, og vær du det sted
 hvor min sjel kan finne bo.

A D
A Dadd9 A
Hsus4 H D
E A D
F#m E D
A/H Hm7 D/E A

EXAMPLE 2

Salmebok 2008 Number 116, *Her er min bønn.*

Text: T. Thomassen. Music: B.E. Hanssen

10 T Erik Hillestad
M Carola Häggkvist

Vem har tänt den stjärnan som speglas i ditt
öga? Vem tog mörkret bort i herdars
blick din första natt? Vem har flätat
kronan av stråomkring din panna?
Vem har fört tre visor till vårt stall, min kära
skatt? Är du en av tusen små?
Är du honom vän tar på? Du, mitt illalärd
barn en engelgi vit namn.
Är det jordens dolida skatt jag fått skydda denna
natt? Är det själva himlen som jag gungar
i min famn?

EXAMPLE 3

Salmebok 2008 Number 10, *Vem har tänt den stjärnan*.

Text: E. Hillestad. Music: C. Häggkvist

T Edvard Hoem
M Norsk folketone fra Stangvik/Nordmøre

37

1 Lov Her - rens navn, lov han mi sjel.
2 Lov Her - rens navn, lov han mi sjel.

Sjå ein en - gel er no på veg.
Du som hung - rar, skal snart bli mett.

Før Gud har sett min op - ne
Før Gud har sett di sto - re

famn, og sto - re ting gjer han med meg. Han
naud, og no i dag får du din rett.

knu - ser dei ri - ke og hov - mo - di - ge, han støy - ter al - le
stor - menn ned. Men dei som treng til hans nå - de skal

lei - te et - ter trøyst og fin - ne fred. Han kjem til meg

som ein en - gel, og in - gen da - gar blir som før.

EXAMPLE 4

Salmebok 2008 Number 37, *Lov Herrens navn*.

Text: E. Hoem. Music: Norwegian folk tune

T Hans Thomissøn
M Norsk folketone (Valdres) 65

1 Je - sus Kris - tus er opp - fa - ren
o - ver al - le eng - le - ska - rer,
him - len inn - gan - gen og tok så fengs - let fan - gen.
Ky - - ri - e e - le - i - son.

2 Han hos sin Fa - ders høy - re hånd
sit - ter, vår kon - ing sann,
vil av sin nå - de sin kir - ke sty - re og rå - de.
Ky - - ri - e e - le - i - son.

EXAMPLE 5

Salmebok 2008 Number 65, *Jesus Kristus er oppfaren*.

Text: H. Thomissøn. Music: Norwegian folk tune

268

T Fredrico J. Pagura O Sturla J. Stålsett
M Homero R. Perera

For - di han kom og sat - te spor i
ble en del av vår his -

stø - vet og bød til dans for lam - me og for
to - rie, født i en stall, i kryb - ben u - ten

dø - ve, for - di han spren - te bu - ret som en
glo - rie, for - di han lek - te, lo og lot seg

lø - ve og gav oss gnist og øy - ne som skal
fei - re og gav oss

glø - de. For - di han smak av li - vet som skal

sei - re. Så der - for tror vi ti - da llig - ger å - pen, ja,
der - for tør vi kjem - pe u - ten vå - pen, en viss - het gir oss

gie - de midt i sor - gen: Nå har det snudd, og
snart skal det bli mor - gen! Så der - for tror vi

ti - da llig - ger å - pen, ja, der - for tør vi
kjem - pe u - ten vå - pen, der - for står vi støtt når

stor - men ra - ser: Gud er hos oss.

EXAMPLE 6

Salmebok 2008 Number 268,

Fordi han kom og satte spor.

Text: F.J. Pagura, transl.: S.J.

Stålsett. Music: H.R. Perera

T Tore Thomassen
M Tore Thomassen

273

Vi er barn av lys og skyg - ge. Vi er
B \flat Dm

barn av sol og regn. Vi er red - de, vi er
C B \flat Dm

tryg - ge, min - ste strå og blomst på grein, Ly - set
F C B \flat Dm

fav - ner alt som le - ver, sol - opp - gan - gen er vårt tegn.

Ref. F C B \flat

Vi er blom - ster i Guds ha - ge, vi er stor - re, vi er
C F C

små. Sam - men ster - ke, sam - men sva - ke, og vi
B \flat C Am

de - ler li - vet nå, i den sto - re, sto - re
B \flat C Dm

ha - gen som Guds sol vil skin - ne på.

EXAMPLE 7

Salmebok 2008 Number 273, *Vi er barn av lys og skygge*.

Text and music: T. Thomassen

275 T Fredrik Arvid Bloom
M Alfred Dulin

G D7 G G7 C
Som en her - lig gud - doms - kil - de, mek - tig,

G Am7 D7 G G7 C
dyp og rik og stor, er den kjær - lig - het og nå -

G/D D7 G Ref: Am
de som i Je - su hjer - te bor. Han har

D7 G G7 C G
åp - net per - le - por - ten, så at jeg får kom - me

Am7 D7 G G7 C
inn, for med blo - det har han frelst

G/D D7 G
meg og be - va - ret meg som sin.

EXAMPLE 8

Salmebok 2008 Number 275, *Som en herlig guddomskilde*.

Text: F.A. Bloom. Music: A. Dulin

351 T Ukjent svensk forfatter O Ukjent
M Trad.

Til den stad jeg er på vandring dit jeg
all-tid leng-tet før. Li-vets tre står alt i
blomst-ring der hvor ro-ser al-dri dør.

Omkvad G D Hm Em
Her de blomst-rer kun en som-mer, snart de
vis-ner hen og dør. Jeg får se, når hjem jeg
kom-mer, ro-se-ne som al-dri dør.

EXAMPLE 9Salmebok 2008 Number 351, *Til den stad jeg er på vandring*.

Text: Unknown. Music: Trad.

186 T Arnulf Øverland
M Kjell Mørk Karlsen

Sne-hvit er nat - ten, klar og kold. Det
ny - e år går inn. Fra al - le tårn slår
klok - ken tolv og sam - ler al - le sinn.

EXAMPLE 10Salmebok 2008 Number 186, *Snehvit er natten*.

Text: A. Øverland. Music: K. Mørk Karlsen

T Eldrid Grimeland Lausund
M Anfrim Øien

89

Du skap-te alt mitt ind - re som ein
løyn - dom og bles din an - de inn i hjar-tet
mitt du knyt-te trå - da - ne i - hop til
kunst-verk og viss-te alt om meg før eg vart til.

EXAMPLE 11Salmebok 2008 Number 89, *Du skapte alt mitt indre*.

Text: E.G. Lausund. Music: A. Øien

Rezeption des britischen Gesangbuchs *Sacred Songs and Solos* in Taiwan

Melodischer Einfluss und Anwendung im taiwanesischen Gesangbuch von 1926

Im Jahr 1926 wurde das taiwanesisches Gesangbuch *Séng Si* veröffentlicht. Es ist das erste taiwanesisches Gesangbuch, dem Noten beigelegt worden sind. Darin finden sich 30 Lieder ohne Herkunftsangabe mit jeweils einem knappen Hinweis auf die „Songs and Solos“. Zufällig wurde auch eine Ausgabe des amoyischen *Íóng Sim Sin Si* aus dem Jahr 1914 bekannt. In diesem Buch befinden sich 33 Lieder, die ebenfalls Verweise auf die „Songs and Solos“ tragen.

Sacred Songs and Solos war in England ein sehr populäres Gesangbuch zur Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert. Es wurde von dem berühmten amerikanischen Sänger Ira David Sankey herausgegeben. Sankey wirkte als musikalischer Leiter zahlreicher Evangelisationsveranstaltungen. Die Harmonisierung der Lieder aus den *Sacred Songs and Solos* wurde in Taiwan zwischen 1905 und 1911 zur Gesangbuchbegleitung in Gottesdiensten herangezogen.

Das vorliegende Referat bezieht sich auf das taiwanesisches Gesangbuch *Séng Si* aus dem Jahr 1926, das als Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Rezeption beziehungsweise des Einflusses und der Anwendung der Melodien des britischen *Sacred Songs and Solos* in Taiwan dient.

1. Vorwort

Das taiwanesisches Gesangbuch *Séng Si* wurde im Jahr 1926 herausgegeben und umfasst 192 Lieder. Es ist das erste taiwanesisches Kirchenliederbuch, dem Noten hinzugefügt wurden. Darin finden sich 30 Lieder ohne Herkunftsangabe mit jeweils einem Hinweis auf „Songs and Solos“. Es wurde auch eine Ausgabe des amoyischen *Íóng Sim Sin Si* aus dem Jahr 1914 bekannt, das 151 Lieder um-

fasst. In diesem Buch befinden sich 33 Lieder, die ebenfalls auf „Songs and Solos“ verweisen.

2. Deutsche Ausgaben des *Sacred Songs and Solos*

Zur Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert war das *Sacred Songs and Solos* in England ein gebräuchliches Gesangbuch. Es wurden insgesamt 1200 Lieder von dem berühmten amerikanischen Sänger Ira David Sankey (1840-1908) publiziert. Sankey war musikalischer Leiter zahlreicher Evangelisations-veranstaltungen. Das Lied *Neunundneunzig der Schafe* (Fig.1), das im Original *The Ninety and Nine* genannt wird¹, war die erste Komposition Sankeys im Jahre 1874.

N. 6 Die Neunundneunzig.
The Ninety and Nine. G. H. C. - No. 6. Ira D. Sankey.
By James C. Chapman - Dr. Krumpholtz.

1. Neunund- und neun- zig der Schaf- fe, in- nen sitzen fünf und sechs- zehn; die zwei- te- nent- ziger Schaf- fe, die- se- nent- ziger Schaf- fe.
2. Neunund- neun- zig der Schaf- fe, die- se- nent- ziger Schaf- fe, die- se- nent- ziger Schaf- fe.

Fig. 1. „Die Neunundneunzig“ aus *Evangeliums-Liedern 1 und 2 (Gospel Hymns) mit deutschen Kernliedern*, 1897, No.6.

8^oMus. pr.

Zwölf Lieder

aus

Ira D. Sankey's

„Sacred Songs and Solos“

Herausgegeben von G. Schütz.

Verlag,
Verbreitung von G. Schütz.
1875.

Fig. 2. Titelblatt der *Zwölf Lieder aus Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos* (1875).

¹ Die Einspielung Sankeys findet sich bei *The Internet Archive*: http://ia341026.us.archive.org/0/items/TheNinetyAndTheNineByIraD.Sankey1898/TheNinetyAndTheNineByIraD.Sankey1898_64kb.m3u

Im gleichen Jahr findet man ein Gesangbuch mit fünf Liedern, das die erste deutsche Liedersammlung des *Sacred Songs and Solos* von Sankey war, nämlich die *Fünf Lieder aus I. D. Sankey's „Sacred Songs and Solos“ frei aus dem Englischen übertragen* (Tab.1), die man heute noch in der British Library finden kann.

5 Lieder (1874)	12 Lieder (1875)
1	1. Haltet aus
2	7. Das offene Thor
3	10. Sorget nicht
4	3. Wer klopft?
5	5. Jesus von Nazareth geht vorbei

Tab. 1. Die Lieder aus der 1874 Ausgabe der *Fünf Lieder aus Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos*.

1875 publizierte Sankey die 16seitige *Zwölf Lieder aus Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos* in Basel beim Verlag Schultze (Tab. v2, Fig. 2). Ein Exemplar des Gesangbuches befindet sich in der Bayrischen Staatsbibliothek.

Letzte deutsche Ausgabe	1875 12 Lieder	English Original des <i>Sacred songs and solos</i>	Textdichter	Komponist	Melodien der Korean Edition	Tonart	Takte
	1. Haltet aus	1900-0469 Hold the Fort	1870, Philip P. Bliss	Philip P. Bliss	9693121696932	D Dur	2/4
1964-476	2. Weisser als Schnee	1900-0569 Whiter than Snow (55123212321)	1872, James L. Nicholson	William G. Fischer	123545651125	Es Dur	3/4
2009-988	3. Wer klopft?	1900-0422 Knocking, Knocking, Who is There?	1875, Harriet B. Stowe (adapted)	George F. Root	33 33 943 22 22 432	Es Dur	4/4
	4. Hier noch warten wir am Ufer				345161539451712	C Dur	4/4
1964-489	5. Jesus von Nazareth geht vorbei	1900-0077 Jesus of Nazareth Passeth by	1863, Etta Campbell	Theodore K. Phipps	93112945	G Dur	6/8
1937-228	6. Stets mehr für meinen Heiland	1890-0090 One More Day's Work for Jesus	1869, Anna B. Warner	Robert Lowry	5556515123165	B Dur	2/3
2009-996	7. Das offene Thor	1900-0374 The Gate Ajar for me	1872, Lydia O. Baxter	Bliss J. Vail	9393116496931	C Dur	6/8
	8. Das verlorene Kind	1900-0435 The Prodigal Child	1875, Ellen M. Gates	W. Howard Doane	553331556592	Es Dur	4/4
	9. Komme zum Heiland	1900-1165 Come to the Saviour	1870, George F. Root	George F. Root	569351216	Bb Dur	4/4
	10. Sorget nicht	1900-0777 Bury the Sorrow	1871, Mary A. Bachelor	Philip P. Bliss	117669446935	B Dur	8/12
	11. Sicher in Seiner Armen	1900-0037 Safe in the Arms of Jesus	1868, Fanny Crosby	W. Howard Doane	32151343965312	G Dur	4/4
	12. Es ist noch Baum	1900-0429 Yet There is Room!	1872, Horatio Bonar	Ira D. Sankey	5453133212	F Dur	4/4

Tab. 2. Das englische Original der Ausgabe von 1875 der *Zwölf Lieder aus Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos*. Die Lieder der Ausgabe aus 1874 sind markiert.

Das Lied „Hier noch warten wir am Ufer“ war nicht in der 1900 Ausgabe der 1200 Lieder des *Sacred Songs and Solos* Sankeys (Fig. 3).

Taiwanesische / Amoyische Notenausgaben							
1914	1926	1937	1964	2009	Tune Names	Strophen	Me
1914-018	1926-032	1937-046	1964-130	2009-106	CHRIST FOR ME	4	8.3.8.3.8
1914-121	1926-148	1937-304	1964-397	2009-132	JESUS LOVES ME	3	7.7.7.7
1914-044	1926-046	1937-117	1964-463	2009-137	THE NINETY AND NINE	5	8.6.8.6.8.
1914-034	1926-055	1937-124	1964-201	2009-152	WELCOME VOICE	4	6.6.8.6
1914-066	1926-094	1937-172	1964-245	2009-322	REVIVAL (DOANE)	4	6.6.8.6
1914-099	1926-082	1937-182	1964-267	2009-349	SWEET HOUR	3	8.8.8.8
1914-148	1926-184	1937-156	1964-232	2009-457	PRECIOUS PROMISE	4	8.8.8.8
1914-140	1926-177	1937-277	1964-446	2009-461	RANKIN (GOD BE WITH YOU)	4	9.8.8.9
1914-130	1926-161	1937-315	1964-425	2009-489	WHEN HE COMETH	3	8.6.8.5
1914-111	1926-128	1937-128A	1964-204	2009-533	HANKEY	4	7.6.D
1914-039	1926-047	1937-118	1964-466	2009-536	THE GATE AJAR	4	8.7.8.7
1914-123	1926-159	1937-313	1964-415	2009-540	JESUS BIDS US SHINE	3	5.5.6.5.6.
1914-112	1926-130	1937-217	1964-488	2009-554	SHEAVES	3	6.6.6.5.D
1914-069	1926-096	1937-168	1964-256	2009-584	SANKEY (TAKE ME AS I AM)	7	8.8.8.6
1914-032	1926-044	1937-115	1964-197	2009-586	ONLY TRUST HIM (STOCKTON)	3	8.6.8.6.4.
1914-035	1926-045	1937-116	1964-472	2009-588	WHO KNOCKS? (KNOCKING, KNOCKING)	3	7.7.8.7.8.
1914-081	1926-101	1937-188	1964-275	2009-590	FRIENDSHIP (ERIE) (CONVERSE)	3	8.7.8.7.D
1914-117	1926-135	1937-251	1964-351	2009-629	SWEET BY-AND-BY	3	9.9.9.6.6.
1914-082	1926-072	1937-135	1964-211		HAPPY DAY	4	8.8.8.8.D
1914-146	1926-182	1937-154A	1964-231B		LIÖNG BENG 梁孟, (DUNBAR)	6	6.6.8.6
1914-016 上	1926-029	1937-036	1964-458		SIM SIONG-PI	4	8.3.8.3.8.1
1914-030	1926-042	1937-113	1964-471		THE LIGHT OF THE WORLD	4	11.8.11.8.
1914-036	1926-050	1937-146	1964-477		LOWRY (PLAINFIELD)	4	7.8.7.8
1914-041	1926-052	1937-121	1964-489		NAZARETH	4	8.8.8.8.8.5
1914-119	1926-146	1937-031			LOWLINESS (ADORATION)	8	7.7.7.7
1914-016 下		1937-037			HOW HE LOVES	4 (3)	8.3.8.3.8.1
1914-114	1926-186	1937-218			EDINBURGH (ONE MORE DAY'S WORK)	3	7.6.5.5.6.4
1914-028	1926-038				JESUS IS MINE (LUNDIE)	4	6.4.6.4.6.6
1914-043	1926-103				MORE TO FOLLOW	3	7.6.7.6.D.1
1914-113	1926-185				LIFELINE	4	10.10.10.1
1914-042	1926-188				THE WATER OF LIFE	4	8.6.8.7
1914-118					THAT WILL BE GLORY FOR ME	3	10.10.12.8
1914-144					COMING TO THE CROSS	5	7.7.7.7

Tab. 3. Verbreitung der Lieder von Sankey's *Sacred Songs and Solos* in den taiwanesischen bzw. amoyischen Gesangbüchern

1. Sie wurden nach den Ausgaben (**blauen** Buchstaben) geordnet.
2. Die **roten** Buchstaben zeigen die Besonderheit der Strophenänderungen an.
Farbenbezeichnung: 3. rosa-das erste Lied Sankeys;
4. gelb-aus den *Fünf Liedern* der 1874 Ausgabe; 5. 臺灣-Taiwanesische Ausgabe von 1926.

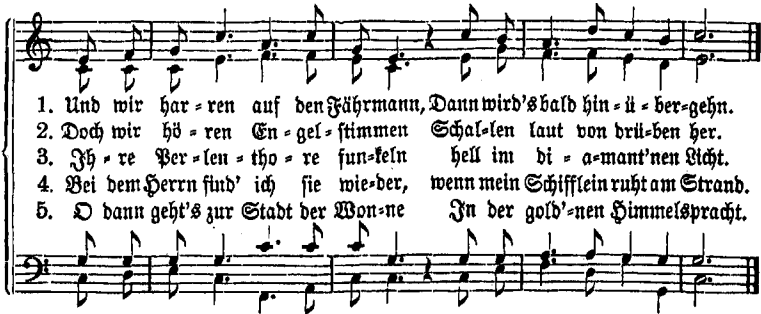
Sacred Songs and Solos

1900	Melodien	Year	Composer		The first Line	Strophen	
5	845	17656123	1878	Halls, R. George	19th. C.	Whom have I, Lord, in heaven but Thee ?	5
9	1155	5323355	1862	Bradbury, William Batchelder	1816-1867	Jesus loves me ! this I know	3
3	97	51111771	1874	Sankey, Ira David	1840-1908	There were ninety and nine	5
0	475	1353211	1872	Hartsough, Lewis	1828-1919	I hear Thy welcome voice That calls me	6
3	309	12321651	1875	Doane, William Howard	1832-1915	Revive Thy work	4
8	318	13455671	1859	Bradbury, William Batchelder	1816-1866	Sweet hour of prayer	3
8	543	5671112366	1874	Bliss, Philip Paul	1838-1875	Precious promise God	4
4	298	333333523	1880	Tomer, William Gould	1832-1896	God be with you till we meet again	4
7	1140	12333455	1866	Root, George Frederick	1820-1895	When He cometh	3
1	46	51551321	1869	Fischer, William Gustavus	1835-1912	I love to tell the Story	4
2	372	55351165	1873	Vail, Silas Jones	1818-1884	There is a gat that stands ajar	4
0	1138	15555	1884	Excell, Edwin Othello	1851-1921	Jesus bids us shine with a clear pure light	3
4	757	555653	1880	Minor, George Austin	1845-1904	Sowing in the morning	3
7	476	1334321	1880	Sankey, Ira David	1840-1908	Jesus, my Lord, to Thee I cry	4
4	392	55651332	1868	Stockton, John Hart	1813-1877	Come, ev'ry soul by sin oppress'd	4
9	422	3333543	1870	Root, George Frederick	1820-1895	Knocking, Knocking	3
7	319	55653116	1868	Converse, Charles Crozat	1832-1918	What a Friend we have in Jesus	3
9	964	123212165	1868	Webster, Joseph Philbrick	1819-1875	Sweet By and By	3
5	866	51235123	1854	Rimbault, Edward Francis	1816-1876	O Happy Day	4
		13215721	1855	Dunbar, Charles W.	1826-1908	I love to sing of heaven	
9	338	333323553	1887	McGranahan, James	1840-1907	Shall you ? Shall I ?	4
3	417	51233212123	1875	Bliss, Philip Paul	1838-1876	The whole world was lost in the darkness	4
8	874	1112353	1876	Lowry, Robert	1826-1899	What can wash away my stain ?	4
10	77	55112345	1867	Perkins, Theodore Edson	1831-1912	What means this eager	6
2	66	5555556	1866	Hanby, Benjamin Russell	1833-1867	Who is He in yonder stall	10
5	65	55531653	1890	Main, Hubert Platt	1839-1925	Oh, How He Loves !	4
30		5556515	1869	Lowry, Robert	1826-1898	One more day's work for Jesus	5
9	1045	565321	1890	Perkins, Theodore Edson	1831-1912	Jesus is Mine !	4
8	865	1234565	1874	Bliss, Philip Paul	1838-1876	More to follow	3
28	772	533212343	1890	Ufford, Edwin Smith	1851-1929	Throw out the Life Line !	4
70	354	55555165	1867	Bradbury, William Batchelder	1816-1868	The Water of Life	4
23	980	55453211765	1875	McGranahan, James	1840-1906	I know not the hour when my Lord	3
54	477	5131231	1870	Fischer, William Gustavus	1835-1912	I am Coming to the Cross	4

Hier noch warten wir am Ufer.



1. Hier noch war-ten wir am U-fer, An des Fluss-es Rand wir stehn,
 2. Wol-ken ste-hen ü-ber'm Ströme, Sei-ne Wel-len rau-schen sehr,
 3. Und Je-ru-sa-lem, die Schö-ne, Blickt uns strahlend in's Ge-sicht,
 4. Schön sind Wie-le mei-ner Lie-ben Heim nach dem ver- heiß'-nen Land,
 5. Sind einst durch des Strömes Fluthen Wir auch se- lig, durch-ge-bracht,



1. Und wir har-ren auf den Fährmann, Dann wird's bald hin-ü-ber-gehn.
 2. Doch wir hö-ren En-gel-stimmen Schal-len laut von drü-ßen her.
 3. Ih-re Ver-len-tho-re fun-keln hell im bi-a-mant'nen Licht.
 4. Bei dem Herr'n stuh' ich sie wie-der, wenn mein Schifflin ruht am Strand.
 5. O dann geh't's zur Stadt der Won-ne In der gold'-nen Himmelspracht.

Fig. 3. Das Lied „Hier noch warten wir am Ufer“ der *Zwölf Lieder* aus *Ira D. Sankey's Sacred Songs and Solos* (1875).

3. Beschreibung des Gesangbuchs *Séng Si* von 1926

Die Harmonisierung der Lieder aus *Sacred Songs and Solos* wurde in Taiwan zwischen 1905 und 1911 zur Gesangbuchbegleitung in Gottesdiensten herangezogen. Dazu wurden noch 12 Melodien neben 192 Lieder als Zusatz am Ende des Liederbuches *Séng Si* von 1926 hinzugefügt. Insgesamt beinhaltet das Gesangbuch 204 Melodien. (Siehe Anhang).

Im Druck findet man links oben den Tune Name und die Tonart, rechts oben ist die metrische Angabe verzeichnet (Fig. 4).

Über den Notenlinien des Liedes steht noch die Tonic-Sol-Fa Notation.²

² Dieses Notensystem stammt aus England und wurde von der Tonic Solfa Association verbreitet. “Tonic Solfa Association, in *England weitverbreitete Gesellschaft zur Ausübung des a cappella-Gesangs*

Der Text der taiwanesischen Lieder wurde in phonetischer römischer Buchstabenschrift unter das Notensystem geschrieben.

4. Vergleich von *Séng Si* von 1926 und *Sacred Song and Solos*

Weder der Text noch die Musik der Lieder aus dem *Séng Si* von 1926 tragen Herkunftsangaben. Es wurde in dem Büchlein *Erinnerung an vor 70 Jahre* von Jin-Sheng LIN (1976) erwähnt, dass er zwischen 1905-1911 Organist in der Kirche Thai-Pen-Keng Maxwell Memorial Church (Tainan, Taiwan) war und das *Sacred Song and Solos* für die Begleitung des Gesangbuches verwendete. Die textliche und melodische Herkunft der 30 Sankey'schen Lieder aus *Séng Si* von 1926 lassen sich über die verfügbaren Ausgaben des *Sacred Songs and Solos* aufspüren und rekonstruieren.

SONGS AND SOLOS. 8. 6 J.

Key G.

: 4 | 4-4 : 4 : d | m:-m: r | d | e : e : m : d | r:-:- |

CHORUS

e:- m : m : r : d | d:-4 : 4 : 4 | 4 : 4 : d : m : d | r:-:- |

44. 1 Kí-NÁ ũ lán, bô chhê khô-chhê,
Tshê chhê Kí-chhê ũ-so.
Chhí kák chhê-lán, koh ũ kwan-lêng ;
Khô I, sim-kos* Sé ohheng.
Put-khê ata-I, put-khê khô-I ; chhí-at sim-khò I.
I óu kha-ũ, I beh kha-ũ ; chhí-at-chhê-khú ũ.

2 Kí-chhê ũ-so bô síoh kh-ſt,
Kam-guan thêe lán síoh sí.
I lán pé huſt, Sé sée pſh-pſh,
Hô sim ohheng-khí ná seh.

3 ũ-so chhí-at chia-ũ, oſh-ſ ;
Kí* che Sé síoh pó-hô.
Tshí-ſes kha-lán lán síoh Kí-tok,
Chhí sé hiſng-sſh tshá hok.

68

Fig. 4. *Séng Si* von 1926, Nr. 44.

4.1. Tune Names

In dem *Séng Si* 1926-072 ist ein Tune Name HAPPY DAY angegeben. Diese Melodie ist auch in den Sankey's *Sacred Songs and Solos* zu finden. Für alle anderen 29 Lieder wurden einfach SONGS AND SOLOS als Tune Names ange-

in akustisch reiner Stimmung, die sich einer besonders Notierungsart mit den Silben Do Re Mi Fa So La Si bedient. Erfinder der Tonic Solfa-Methode ist der anglikanische Geistliche John Curwen (gest. 1880), der auch eine „Grammar of vocal music founded on the Tonic Solfa Method“ herausgab und eine Zeitung: „The Tonic Solfa Reporter“ (seit 1851), redigierte. Die Tonic Solfa-Methode hat die größte Ähnlichkeit mit dem in Deutschland für Volksschulen zur Anwendung gekommenen Ziffernsystem (1 2 3 4 5 6 7 für die Dur-Tonleiter) und ist eine Wiederbelebung der Guidonischen Solmisation, aber mit sieben Silben statt mit sechs.“ In: Meyers Konversationslexikon, 4. Auflage, Bd. 15 (1888-1890), S. 752.

<i>Séng Si</i> 1926		Tune Names	Metric in <i>Séng Si</i> 1926	Metric in 1900 Ausgabe <i>Sacred Songs and Solos</i>	
Regulär	S.M.	1926-055	WELCOME VOICE	6.6.8.6	1900-0475 S.M.
		1926-182	LIÖNG BENG 梁孟 (DUNBAR)	6.6.8.6	
		1926-094	REVIVAL (DOANE)	6.6.8.6	1900-0309 S.M.
	C.M.	1926-044	ONLY TRUST HIM (STOCKTON)	8.6[.8.6.4.4.5.R]	1900-0392 C.M.R.
		1926-072	HAPPY DAY	8[.8.8.8.D]	1900-0866 L.M.
		1926-082	SWEET HOUR	8[.8.8.8]	1900-0318 D.L.M.
L.M.	1926-184	PRECIOUS PROMISE	8[.8.8.8]	1900-0543 8.7	
	Irregulär	1926-159	JESUS BIDS US SHINE	5.5.6.5.6.5.5.4	1900-1138
1926-038		JESUS IS MINE (LUNDIE)	6.4.6.4.6.6.6.4	1900-1045 6.4.6.4.6.6.6.4	
1926-130		SHEAVES	6.6.6.5[.D.5.5.6.5]	1900-0757	
1926-186		EDINBURGH (ONE MORE DAY'S WORK)	7.6.5.5.6.4.6	1890-0030	
1926-103		MORE TO FOLLOW	7.6[.7.6.D.6.6.7.6]	1900-0865	
1926-128		HANKEY	7.6.D	1900-0046 6.5	
1926-148		JESUS LOVES ME	7[.7.7.7]	1900-1155 7S.	
1926-146		LOWLINESS (ADORATION)	7[.7.7.7]	1900-0066	
1926-045		WHO KNOCKS? (KNOCKING, KNOCKING)	7.7.8.7.8.7	1900-0422	
1926-050		LOWRY (PLAINFIELD)	7.8[.7.8]	1900-0874	
1926-032		CHRIST FOR ME	8.3.8.3.8.8.8.3	1900-0845	
1926-029		SIM SIONG-PI	8.3.8.3.8.8.8.3	1900-0338	
1926-161		WHEN HE COMETH	8.6.8.5	1900-1140	
1926-046		THE NINETY AND NINE	8.6.8.6.8.8	1900-0097	
1926-188		THE WATER OF LIFE	8.6[.8.7]	1900-0354	
1926-047		THE GATE AJAR	8.7[.8.7]	1900-0372	
1926-101		FRIENDSHIP (ERIE) (CONVERSE)	8.7[.8.7.D]	1900-0319 8.7.D.	
1926-096		SANKEY (TAKE ME AS I AM)	8.8.8.6	1900-0476 8.8.8.6	
1926-052		NAZARETH	8.8.8.8.8.9	1900-0077	
1926-177		RANKIN (GOD BE WITH YOU)	9.8.8.9	1900-0298	
1926-135		SWEET BY-AND-BY	9[.9.9.6.9.6.9]	1900-0964	
1926-185		LIFELINE	10.10.10.11	1900-0772	
1926-042		THE LIGHT OF THE WORLD	11.8[.11.8.9.9.8]	1900-0417 P.M.	

Tab. 4. Der metrische Vergleich der 30 Lieder von *Séng Si* von 1926 und *Sacred Songs and Solos*. Die Tabelle wurde nach *Séng Si* von 1926 metrisch geordnet. Die eckigen Klammern sind die Korrektur, die beim Gesangbuch fehlen.

geben (Fig. 3 links oben). Die Tab. 4 listet alle Tune Names für die 30 Lieder auf Basis der späteren taiwanesischen Ausgaben und der dreibändigen *Hymntune Index and Related Hymn Materials* von D. Dewitt Wasson (2001) auf.

In der Ausgabe von 1900 wurden in den *Sacred Songs and Solos* die Tune Names nicht direkt im Notenteil, sondern zum Schluß des Gesangbuchs gleichzeitig mit dem metrischen Register angegeben (Tab. 5). Insgesamt hat Sankey 230 Melodien Tune Names gegeben, von diesen lassen sich aber keine Lieder in den *Séng Si* von 1926 erkennen.

Johannes Zahn (1817-1895) hat zwischen 1889 und 1893 die berühmten sechsbändigen *Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder aus dem Quellen geschöpft und mitgeteilt* herausgegeben. Die Melodien wurden nach dem Versmaß geordnet. Das Versmaß ist ein sehr nützliches System: In allen englischen Gesangbüchern wurden die Lieder nach ihrer Metrik geordnet und in einem Re-

1900-0227D	ABERYSTWYTH	7.7.7.7.7.7.7.	1900-1059	GREENLAND	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0683	SAMSON	L.M.
1900-0278	ABRIDGE	C.M.	1900-1125	GREENLAND	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1143	SAWLEY	C.M.
1900-0583	ABRIDGE	C.M.	1900-0013	HANOVER	5.5.5.6.5.6.5.	1900-0729	SERENITY	C.M.
1900-0031	ADESTE FIDELES	11.11.11.11.1.	1900-0212	HANOVER	5.5.5.6.5.6.5.	1900-0110	SESSIONS	L.M.
1900-0526	ADESTE FIDELES	11.11.11.11.1.	1900-0329	HART'S	7.7.7.7.	1900-0239	SHARON	8.7.8.7.
1900-0660	ALETTA	7.7.7.7.7.7.	1900-0149	HARWELL	8.7.8.7.8.7.7.	1900-0588	SHERBORNE	7.7.7.7.
1900-1024	ALFORD	7.6.8.6.7.6.8.6.	1900-0140	HARWICH	5.5.6.5.5.6.5.	1900-1049	SHERBORNE	7.7.7.7.
1900-0786	ALSACE	L.M.	1900-0161	HELMSLEY	8.7.8.7.4.7.	1900-0253	SHIRLAND	S.M.
1900-1139	ALSTONE	L.M.	1900-0087	HERMAS	6.5.6.5. (12 lines)	1900-1162	SILOAM	C.M.
1900-0079	ANGELUS	L.M.	1900-0599	HOLLEY	L.M.	1900-0737	SPANISH CHANT	7.7.7.7.7.7.
1900-0111	ANTIOCH	C.M.	1900-0625	HOLLEY	L.M.	1900-0785	SPOHR	8.6.8.6.8.6.
1900-0610	ARNOLD'S	C.M.	1900-0274	HOLLINGSIDE	7.7.7.7.7.7.7.	1900-0060	ST. AGNES	C.M.
1900-0271	ASCALON	6.6.6.6.6.8.	1900-3704	HOLY WAR	6.5.6.5. (8 lines)	1900-0837	ST. ALBANS	6.5.6.5. (12 lines)
1900-0068	AUGUSTINE	S.M.	1900-0333	HORSLEY	C.M.	1900-0284	ST. ALPHIEGE	7.6.7.6.
1900-0228	AURELIA	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1134	HORSLEY	C.M.	1900-0513	ST. ANN	C.M.
1900-0990	AURELIA	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0011	HOUGHTON	5.5.5.6.5.6.5.	1900-0365	ST. BEES	7.7.7.7.
1900-0221	AUSTRIA	8.7.8.7.8.7.8.	1900-0809	HUDDERSFIELD	S.M.	1900-0322	ST. BRIDE	S.M.
1900-0621	BACA	6.6.6.6.6.6.	1900-0553	HULL	8.8.6.8.8.6.	1900-0191	ST. CUTHBERT	8.6.8.4.
1900-0494	BARTON	7.6.7.6.	1900-0302	HURSLEY	L.M.	1900-0502	ST. FLAVIAN	C.M.
1900-0025	BFORD	C.M.	1900-1148	HUSHD WAS THE	6.6.6.6.8.8.	1900-1010	ST. FULBERT	C.M.
1900-0663	BELMONT	C.M.	1900-0175	EVENING HYMN		1900-0759	ST. GEORGE	S.M.
1900-1047	BENEVENTO	7.7.7.7.7.7.7.	1900-0175	INGLESIDE	14.14.14.14.	1900-0870	ST. GEORGE'S	7.6.7.6.7.6.7.
1900-1146	BENTLEY	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1149	INNOCENTS	7.7.7.7.		BOLTON	
1900-0609	BERNE	C.M.	1900-0919	INNSBRUCK	8.8.6.8.8.6.	1900-1055	ST. GEORGE'S	7.7.7.7.7.7.7.
1900-0581	BETHANY	6.4.6.4.6.6.4.	1900-0332	IRBY	8.7.8.7.7.7.		WINDSOR	
1900-0597	BETHANY	8.7.8.7.8.7.8.	1900-0004	LEONI	6.6.8.4.6.6.8.4.	1900-0706	ST. GERTRUDE	6.5.6.5. (12 lines)
1900-1137	BETHANY	8.7.8.7.8.7.8.	1900-0258	LONDON NEW	C.M.	1900-0313	ST. JOHN	6.6.6.6.8.8.
1900-0202	BETHLEHEM	S.M.	1900-0147	LUTHER'S HYMN	8.7.8.7.8.7.7.	1900-0624	ST. JUDE	8.7.8.8.7.
1900-0626	BETHLEHEM	8.7.8.7.	1900-0270	LYMINGTON	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0285	ST. LUKE	L.M.
1900-0117	BOYLSTON	S.M.	1900-0538	LYNSTERS	8.7.8.7.8.7.	1900-0721	ST. LUKE	11.11.11.11.
1900-1152	BROONFIELD	L.M.	1900-0204	LYTE	6.4.6.6.6.6.4.	1900-0926	ST. LUKE	11.11.11.11.
1900-0662	CAPETOWN	7.7.7.5.	1900-0252	MAINZER	L.M.	1900-0141	ST. MAGNUS	C.M.
1900-1052	CHALVEY	D.S.M.	1900-0524	MANNHEIM	8.7.8.7.4.7.	1900-0730	ST. MAGNUS	C.M.
1900-0106	CLAREMONT	C.M.	1900-0316	MARINERS	8.7.8.7.	1900-0633	ST. MARGARET'S	8.8.8.8.6.
1900-0892	CLAREMONT	C.M.	1900-1048	MARINERS	8.7.7.7.	1900-0765	ST. MARTIN	7.7.7.7.
1900-1089	CLAVELLY	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0278	MARTYNS	7.7.7.7.7.7.7.	1900-0053	ST. MATTHEW	D.C.M.
1900-0231B	COLONATION	C.M.	1900-1051	MELITA	8.8.8.8.8.8.	1900-0691	ST. MICHAEL'S	S.M.
1900-1050	CULBACH	7.7.7.7.	1900-0210	MENDELSSOHN	7.7.7.7.7.7.7.	1900-0882	ST. MICHAEL'S	S.M.
1900-0154	DARWELL'S	6.6.6.6.8.8.	1900-0552	MERIBAH	8.8.6.8.8.6.	1900-0112	ST. PETER	C.M.
1900-0086	DARWELL'S	6.6.6.6.8.8.	1900-0203A	MILES' LANE	C.M.	1900-1046	ST. SYLVESTER	8.7.8.7.
1900-0273	DAWN	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1070	MISSIONARY	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0723	ST. THEODULPH	7.6.7.6.7.6.7.
1900-0606	DAY OF ROST	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1088	MISSIONARY CHANT	L.M.	1900-0254	ST. THOMAS	S.M.
1900-1128	DEDHAM	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0900	MONTGOMERY	L.M.	1900-0680	STAND UP FOR JESUS	7.6.7.6.7.6.7.
1900-0506	DENNIS	S.M.	1900-0265	MORNING HYMN	L.M.	1900-0401	STEPHANS	8.5.8.3.
1900-0197	DEVA	6.5.6.5. (12 lines)	1900-0005	MOSCOW	6.4.6.6.6.6.4.	1900-0024	STUTTGART	8.7.8.7.
1900-0203C	DIADAM	C.M.	1900-0196	MOSCOW	6.4.6.6.6.6.4.	1900-0661	SWABIA	S.M.
1900-0287	DISMISSAL	8.7.8.7.4.7.	1900-0637	MUNICH	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0109	THEODORA	9.9.9.9.
1900-1053	DRESDEN	7.6.7.6.7.6.7.	1900-1051	MUNICH	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0667	TITCHFIELD	7.7.7.7.7.7.7.
1900-0272	DUBLIN	C.M.	1900-0918	MUNICH	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0336	TOTTENHAM	C.M.
1900-1084	DUKE STREET	L.M.	1900-1130	MUNICH	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0489	TOULON	10.10.10.10.
1900-0063	DURA	8.8.8.8.8.8.	1900-0340	NAIN	6.4.6.4.	1900-0001	TRIUMPH	8.7.8.7.4.7.
1900-0831	DURA	8.8.8.8.8.8.	1900-1199	NATIONAL ANTHEM	6.4.6.6.6.6.4.	1900-0029	TRIUMPH	8.7.8.7.4.7.
1900-0158	EASTER HYMN (with Hallelujah)	7.7.7.7.	1900-0022	NICAEA	11.12.12.12.10.	1900-0230	TRUMPET (with REPEAT)	6.6.6.6.8.8.
1900-1150	EDEN	L.M.	1900-0616	NOTTINGHAM	7.7.7.7.	1900-0248	UNIVERSITY	7.7.7.7.
1900-0002	EINE FESTE BURG	8.7.8.7.6.6.6.7.	1900-0674	OAKFIELD	7.7.7.7.		COLLEGE	
1900-0695	ELLACOMBE	D.C.M.	1900-0009	OLD HUNDRETH	L.M.	1900-0300	VESPUR	S.M.
1900-1056	ELLACOMBE	D.C.M.	1900-0235	OLIVET	6.4.6.6.6.6.4.	1900-1087	VIENNA	7.7.7.7.
1900-0291	ELLERS	10.10.10.10.	1900-0561	OLMUTZ	S.M.	1900-0666	VITA BEATA	6.6.6.6.8.8.
1900-1040	EMMS	13.11.13.12.	1900-1035	OTTERBOURNE	L.M.	1900-0216	VOX DILECTI	D.C.M.
1900-0296A	EUDOXIA	6.5.6.5.	1900-0126	PASSION CHORALE	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0374	VOX JESU	7.6.7.6.7.6.7.
1900-0327	EVAN	C.M.	1900-0332	PAX TECUM	10.10.	1900-0269	WARD	L.M.
1900-0485	EVEN ME	8.7.8.7.3.	1900-0726	PAX TECUM	10.10.	1900-0274	WAREHAM	L.M.
1900-0288	EVENING HYMN	8.8.7.8.8.7.	1900-0457	PLEYEL	7.7.7.7.	1900-0268	WARRINGTON	L.M.
1900-0901	EVENING HYMN	8.7.8.7.	1900-1067	RATISBON	7.7.7.7.7.7.	1900-0486	WEBER	7.7.7.7.
1900-0286	EVENING PRAYER	L.M.	1900-0925	RAYNOLDS	11.10.11.10.	1900-0456	WELCOME	C.M.
1900-0279	EVENTIDE	10.10.10.10.	1900-0736	REDHEAD, 47	7.7.7.7.	1900-0277	WELLS	7.7.7.7.7.7.
1900-0297	EVENTIDE	10.10.10.10.	1900-0237A	REDHEAD, 76	7.7.7.7.7.7.	1900-0416	WELLS	7.7.7.7.7.7.
1900-0217	EWING	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0272C	REFUGE	7.7.7.7.7.7.7.	1900-0246	WENTWORTH	8.4.8.4.8.4.
1900-0249	FALCON STREET	S.M.	1900-0255	REGENT SQUARE	8.7.8.7.4.7.	1900-0591	WHITBURN	L.M.
1900-1064	FAR, FAR AT SEA	8.7.8.4.	1900-0734	REGENT SQUARE	8.7.8.7.4.7.	1900-0905	WHITBURN	L.M.
1900-0188	FARRANT	C.M.	1900-1068	REGENT SQUARE	8.7.8.7.4.7.	1900-0562	WILTSHIRE	C.M.
1900-0150	FAVERHAM	7.6.7.6.7.7.	1900-1026	REST	L.M.	1900-0177	WINCHSTER	L.M.
1900-0085	FLORENCE	8.7.8.7.8.7.8.7.	1900-0314	RISEHOLME	8.8.8.4.	1900-0033	WINCHESTER OLD	C.M.
1900-0280	FLORENCE	8.7.8.7.8.7.8.7.	1900-0115	ROCKINGHAM	L.M.	1900-0201	WINCHESTER OLD	C.M.
1900-0190	FRANCONIA	S.M.	1900-0815	ROTHWELL	L.M.	1900-0829	WINCHESTER OLD	C.M.
1900-0461	FRANCONIA	S.M.	1900-0376	ROUSSEAU	8.7.8.7.4.7.	1900-1004	WINCHESTER OLD	C.M.
1900-0762	GALLILEE	8.7.8.7.	1900-0975	RUTHERFORD	7.6.7.6.7.6.7.	1900-0243	YORK	C.M.
1900-0323	GILDAS	S.M.	1900-0687	SAMOS	7.7.7.3.	1900-0034	ZERAH	C.M.
1900-1153	GOSHEN	6.5.6.5. (8 lines)	1900-0311	SAMSON	L.M.			

Tab. 5. Das Register der Ausgabe aus 1900 von *Sacred Songs and Solos* hat die Tune Names nach dem Metrum systematisiert. Hier wurden sie nach den Tune Names neu alphabetisch eingeordnet.

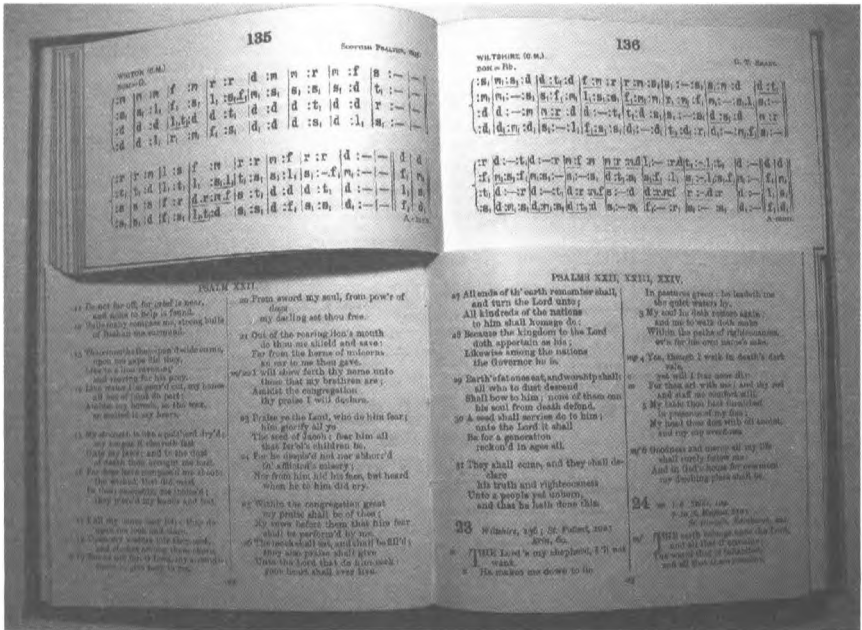


Fig. 5. Das schottische Gesangbuch *The Psalms in Metre: Scottish Metrical Version* aus dem Jahr 1979. Die Ausgabe mit dem Sol-Fa-System war bei der The Free Church of Scotland bis 1991 in Anwendung.

Unto a people yet unborn,
and that he hath done this.

23 *Wiltshire, 136; St. Fulbert, 103; Erin, 60.*

THE Lord's my shepherd, I'll not
want.
He makes me down to lie

24 *ver. 2-6 TUNE, 129.
7-20 St. Magnus, 110;
St. George's, Edinburgh, 126.*

THE earth belongs unto the Lord,
and all that is contained;
The world that is inhabited,
and all that there remains.

Fig. 6. Die Melodienangabe der Lieder.

gister kategorisiert. Denn bei den Melodien, die das gleiche Versmaß haben, sind die Texte austauschbar.

Es entwickelte sich dann in Schottland eine Gesangbuchsform, bei der die Melodien und Texte getrennt voneinander erschienen. (siehe Fig. 5, oben: Melodieteil; unten: Textteil). Die Melodienangabe, bzw. Tune Names mit der Melodienummer, die man auch im oberen Teil des Gesangbuches mit der Melodienummer finden kann, wurde jeweils neben der Liedernummer am unteren Textteil angegeben (Fig. 6).

4.2. Metrik

Es wird grundsätzlich das Versmaß in den englischen Kirchenliedern in zwei Kategorien geteilt (Tab. 4). Die eine nennt man **regulär**, die andere **irregulär**. Drei weitere verschiedene reguläre Versmaße waren gebräuchlich, nämlich **S.M.** (short metre³: 6.6.8.6. wie *Séng Si* 1926-055), **C.M.** (common metre: 8.6.8.6. wie *Séng Si* 1926-044) und **L.M.** (long metre: 8.8.8.8. wie *Séng Si* 1926-082). Alle anderen Versmaße sind irregulär (peculiar meter, auch **P.M.** genannt, wie z.B. *Séng Si* 1926-042). Es gibt aber auch noch Sonderformen, z.B. wenn man nach dem Versmaß ein **D** (double, wie *Séng Si* 1926-128), oder ein **R** (refrain, wie *Séng Si* 1926-044) einsetzt.

Die metrische Angabe wurde bereits seit dem ersten Gesangbuch Taiwans, das *Séng Si Koa* (1900) angeführt, angegeben. Statt der gesamten Silbenanzahl des Satzes wurde im chinesischen Satz die Anzahl der Schriftzeichen gezählt, denn das Chinesische ist eine einsilbige Sprache und jede Silbe wird durch ein Schriftzeichen ausgedrückt. Wie beispielsweise rechts oben auf Fig. 3: das „8,6 jī“ („jī“-字 auf Taiwanesisch: Wort oder Wörter), bedeutet in der ersten Zeile 8 Wörter (bzw. Schriftzeichen), in der zweiten Zeile 6 Wörter.

4.3. Notation

Das Fünflinien-Notensystem wurde in Amoy beziehungsweise Taiwan erst ab der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts verbreitet. Im Jahr 1870 hatte der bekannte schottische Priester Carstairs Douglas (1830-1877) sogar versucht, drei Lehrbücher, namens 養心詩調 *Ióng Sim Si Tiâu* (Melodien für *Ióng Sim Sin Si*), 樂理頗晰 *Gák Lí Phó' Chè* (Auslegung der Musiktheorie) und 西國樂法 *Sei Kog Gák Hoat* (Einleitung der westlichen allgemeinen Notation, Fig. 7), über das Fünflinien-Notensystem und das Tonic-Sol-Fa-System zu schreiben und herauszugeben⁴.

Fig. 7. Der dritte Teil des *Sei Kog Gák Hoat*, Platte 6 Carstairs Douglas versucht mit chinesischen Gongche Notation das Fünflinien Notensystem zu erklären.

³ Auf Britisch: Metre; Auf Amerikanisch: Meter.

⁴ Yu-Ring CHIANG, *Musical Archives on the Western to the Orient in Late 19th Century: Outline of Musical Theoretical Books by Carstairs Douglas in Bodleian Library*. in: *Formosan Journal of Music Research* 3(Autumn 2006), p. 1-19.

William Campbell (1841-1921) hat im Jahre 1900 im ersten Gesangbuch Taiwans, *Séng Si Koa*, eine einzige Note angegeben (Fig. 8). In der ersten verfügbaren Notenausgabe Taiwans wurde dem *Séng Si* von 1926 nicht nur das Fünfliniensystem beigegeben, sondern auch das Tonic-Sol-Fa-System, das damals in England als Standard für das Schulsystem verwendet wurde, und man notierte es auf den Fünfliniennoten des *Séng Si* von 1926 dazu (Fig. 4).

4.4. Vers

Die Untersuchung dieser Arbeit widmet sich hauptsächlich der melodischen Beziehung zwischen den *Sacred Songs and Solos* und dem taiwanesischen *Séng Si* von 1926. Hier sollte man aber noch kurz über einige Strophenänderungen des Textes sprechen. In diesen 33 Liedern (Tab. 3) sind bei sechs Liedern die Strophen der taiwanesischen Version gekürzt (siehe Tab. 3, rote Buchstaben bei 1926-032, 1926-044, 1926-052, 1926-055, 1926-146 und 1926-186). Andererseits wurden bei zwei Liedern in der taiwanesischen Version die Strophen hinzugefügt, wodurch sie länger wurden, als in der originalen Version bei Sankey (1926-096 und 1914-144).

Bei den gekürzten Liedern sind zum Teil die Strophen zusammengesetzt, wie z. B. bei den vereinigten ersten beiden Verse von 1926-032 und bei den letzten zwei Strophen von 1926-044. Bei der 1926-052 und 1926-055 wurden die letzten zwei Strophen in der taiwanesischen Version einfach weggelassen. 1926-146 gab es acht Strophen und 1926-186 drei Strophen, statt zehn und fünf Strophen wie im Original von Sankey.

5. Resümee

Die Zahlentonschrift von Fig. 8 entwickelte von Jean-Jacques Rousseau (1743).⁵ Sie wurde später von John Curwen (1816–1880) um das Tonic-Sol-Fa-

SÉNG SI KOA

122*

$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1, \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1, \\ : 1' \end{array}$	$\begin{array}{l} 3, 3, 3 \\ : 5, 5, 5, \\ : 1, 1, 1 \\ : 1' 1' 1' \end{array}$	$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$
Goan	Chú	sh hok pó-	lí
$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3, 3, 3 \\ : 5, 5, 5, \\ : 1, 1, 1 \\ : 1' 1' 1' \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$
Goan	Sióng-tò ó	óng-kug	piáu
$\begin{array}{l} 1 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 3 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 5 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 5 \end{array}$	$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1 \\ : 4 \end{array}$
It	og	chú - pi	khòan-thái lí.
$\begin{array}{l} 1 \\ : 3, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 5, \\ : 3, \\ : 1 \\ : 1 \end{array}$	$\begin{array}{l} 4 \\ : 0, \\ : 1 \\ : 4 \end{array}$
Goan	Iá - hó -	hon	khá - kò lí;
$\begin{array}{l} 4 \\ : 0, \\ : 1 \\ : 0 \end{array}$	$\begin{array}{l} 4 \\ : 0, \\ : 1 \\ : 0 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, \\ : 1 \\ : 0 \end{array}$	$\begin{array}{l} 3 \\ : 5, 5, 4, \\ : 1 \\ : 2, \\ : 1 \end{array}$
Sióng-sióng	siá' - sh	lí	póng - au.

*T' pát-áí, líng tá-á nít sé-lí Jip-káu, líng t' t' t' ó hōe-lí
shū khí-lí gín chit-sú áí.

Fig. 8. *Séng Si Koa* (1900) Nr. 122
Zahlen-Notensystem in dem ersten
Gesangbuch Taiwans.

⁵ Nach Johannes Wolf wurde die Buchstaben-Tonschriften seit dem Mittelalter mehrfach diskutiert, aber das in Taiwan zuletzt beibehaltene System, ist jenes von Jean-Jacques Rousseau. vgl. Johannes WOLF, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. II, Leipzig 1919, S. 399-403.

System erweitert. Zur Zeit Sankeys war in England gerade auch die Blütezeit des Systems Curwens. Man sieht den Einfluss der britischen Schulausbildung der Missionare auch in den Gesangbuchseditionen in Taiwan. Das Tonic-Sol-Fa-System wurde in Sankeys *Sacred Songs and Solos* fast in allen Ausgaben parallel veröffentlicht, deren Notation von den britischen Missionaren ins taiwanesisches Gesangbuch *Séng Si* von 1926 (und auch *Séng Si* von 1937) übertragen worden war.

Die Anwendung der Melodienamen wurde bereits zur Zeit der Meistersinger im Mittelalter für weltliche Lieder gebraucht, die nicht in der Anordnung deutschsprachiger Kirchenlieder aufgenommen waren. Denn die Anordnung der deutschen Kirchenlieder begann mit der ersten Zeilen des Liedes und nicht mit den Tune Names. Im *UNISONO* (1997) ist neben jeder Liedernummer ein Tune Name beigegeben, der in der *COLOURS OF GRACE* (2007) aber nicht mehr existiert. Es wäre lohnenswert, ein Register für Tune Names zu gestalten, das den englischsprachigen Benützern eine große Hilfe wäre. In den *Sacred Songs and Solos* von Sankey wurden sowohl die Tune Names als auch die First Lines für das Register gebraucht, die beide ins taiwanesisches *Séng Si* eingebracht wurden.

Ira David Sankey wurde als „Vater des Evangeliumsliedes“ bezeichnet. Die Lieder waren, wie John MacArthur meint, evangelischer als das Loblied. Der Inhalt der Evangeliumslieder spiegelt mehr den Ausdruck persönlicher Erfahrungen wider, als daß es sich um an Gott adressierte Loblieder handelt.⁶ Mehrstrophige Choräle, wie das Loblied, eignen sich aufgrund ihrer musikalischen und inhaltlichen Komplexität gut für die Liturgie, zumal sie ausschließlich von Menschen gesungen werden, die in ihrem Glauben bereits gefestigt sind. Für den missionarischen Zweck der Evangelisation in Taiwan brauchte man die eindrucksvollen Lieder, die auf Ungläubige anziehend wirken. Daher wäre es angebracht, die leichteren Lehrinhalte musikalisch so zu gestalten, wie sie in den Evangeliumsliedern von Sankey erscheinen. Es war in Taiwan (und ist) zu Beginn der Christianisierung im vergangenen Jahrhundert sehr populär, die Evangeliumslieder zu singen. Diese Lieder sind trotz des Zuwachs der Lobpreislieder in Taiwan noch als klassische Kirchenlieder zu bezeichnen. Sogar im vor kurzem herausgegebenen Gesangbuch *Séng Si* (2009) wurden über die Hälfte, genau gesagt achtzehn Lieder (Tab. 3), der alten Evangeliumslieder Sankeys beibehalten.

⁶ John MACARTHUR, *Der musikgeschichtliche Wandel der letzten 150 Jahre* (übersetzt von Lars Kilian), in: *Gemeindegründung* 82(2005/2), S. 24.

Literatur

I. Liederbücher

- 1874 *Sacred Songs and Solos. Fünf Lieder aus I. D. Sankey.*
Basel. (British Library, D.619.c/14) 5 Lieder
- 1874 *Sacred Songs and Solos.* Tonic Sol-Fa Edition.(British
Library, C.736.a/11) 32 Lieder
- 1875 *Zwölf Lieder aus Ira D. Sankey's Sacred songs and
solos; frei aus d. Eng. übertr.*
Basel: Schultze. (Bayerische Staatsbibliothek, Mus.pr.
2967) 12 Lieder
- 1876 *Additional Sacred Songs and Solos.* Staff- Edition. (Bri-
tish Library, D.856.g/18) 29 Lieder
- 1878 *The Enlarged Songs and Solos.* (Thins Colletion, New
College, Edinburgh) 271 Lieder
- 1882 *Sacred Songs and Solos.* Words only. (British Library,
3437.ee.48) 441 Lieder
- 1890 *Sacred Songs and Solos: with Standard Hymns.*
Gebunden mit *New Hymns and Solos* (Thins Colletion,
New College, Edinburgh, sVR5/1890) 888 Lieder
- 1897 *Evangeliums-Lieders 1 und 2 (Gospel Hymns)mit deut-
schen Kernliedern.* Chicago: The Biglow & Main Co.
(Hrsg. Walter Rauschenbusch und Ira D. Sankey) 343 Lieder
- 1897 *Sacred Songs and Solos, New Hymns and Solos, & The
Christian Choir.* (British Library, E.1463.b) 1169 Lieder
- 1900 *Sacred Songs and Solos.* Erweitert von der Ausgabe
1897. (British Library, B.1179.n) 1200 Lieder
- 1900 *Séng Si Koa.* Taiwan: Tainan. (Hrsg. William Campbell) 122 Lieder
- 1914 *Ióng Sim Sin Si.* Amoy. 151 Lieder
- 1922 *Frohe Botschaft in Liedern. Meist aus englischen
Quellen ins Deutsche übertragen von Ernst Gebhardt.*
Sechsendachtzigste Auflage. Basel: Kober C. F. Spittlers
Nachfolger. 115 Lieder
- 1923 *Séng Si.* Taiwan: Tainan. (Hrsg. Duncan MacLeod) 188 Lieder
- 1926 *Séng Si.* Taiwan: Tainan. 192 Lieder
- 1937 *Séng Si.* Taiwan: Tainan. 342 Lieder
- 1964 *Séng Si.* Taiwan: Tainan. 523 Lieder
- 2009 *Séng Si.* Taiwan: Tainan. 650 Lieder

2. Sekundärliteratur

- Campbell, William
1913 *A Dictionary of the Amoy Vernacular Spoken Throughout the Prefectures of Chin-Chiu, Chiang-Chiu and Formosa*. Taiwan: Tainan.
- Chiang, Yu-Ring
1997 *Séng Si Koa. Das erste Kirchengesangsbuch in Taiwan—Bibliographische Untersuchung der Primaerquellen*. Dissertation. Universität Wien.
2006 Musical Archives on the Western to the Orient in Late 19th Century: Outline of Musical Theoretical Books by Carstairs Douglas in Bodleian Library. In: *Formosan Journal of Music Research*. No. 3, Autumn 2006. p. 1-19.
- Douglas, Carstairs
1868 養心詩調*Jóng Sim Si Tiâu* (Melodien für Sim Si Sin Si). Amoy.
1870 樂理頗晰*Gák Lí Phó· Chè* (Auslegung der Musiktheorie). Amoy.
1870 西國樂法*Sei Kog Gák Hoat* (Einleitung der westlichen allgemeinen Notation). Amoy.
- Lin, Jin-Sheng (林錦生)
[1976] 七十年前之回憶 (Erinnerung an vor 70 Jahren).
- MacArthur, John
2005 Der musikgeschichtliche Wandel der letzten 150 Jahre (Übersetzt von Lars Kilian). In: *Gemeindegründung*, Nr. 82 (2005/2), S. 23-30.
- Rainbow, Bernarr
2000 Tonic Sol-Fa. In: *Grove Music Online*. ed. L. Macy (Zutritt: 20. Mai 2009).
- The Ninety And The Nine By Ira D. Sankey 1898
2008 In: *The Internet Archive*. http://ia341026.us.archive.org/0/items/TheNinetyAndTheNineByIraD_Sankey1898/TheNinetyAndTheNineByIraD_Sankey1898_64kb.m3u (Zutritt: 20. Mai 2009).
- Tonic Solfa Association
1890 In: *Meyers Konversationslexikon*. 4. Auflage. Bd. 15, 752. Leipzig.
- Wasson, D. DeWitt
1998 *Hymntune Index and Related Hymn Materials*. 3 Vols. Lanham: The Sacrecrew Press.
- Wellek, Albert
1967 Tonic-Solfa. In: *Riemann Musik Lexikon*. Sachteil. S. 966. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Wolf, Johannes
1919 *Handbuch der Notationskunde*. II Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Anhang: Melodien des *Seng Si* von 1926 und weiteren Ausgaben
Die Markierungen sind 30 SONGS AND SOLOS verwissene Lieder

1926	Tune Names	SS&S	Melodien	1914	1937	1959	1960	1964	2009
1926-001A	BERNARDINI		513523115		1937-007B			1964-062A	2009-006
1926-001B	BERNARDINI		117132111	1914-006	1937-007A			1964-062B	
1926-002	BERNARDINI		5636178533		1937-008A			1964-061	2009-005
1926-003	BURN STREET		1345671765	1914-008	1937-006		1960-160	1964-059	2009-248
1926-004	ALABAMA (DYKES)		13715123		1937-009			1964-070	2009-317
1926-005	CHRISTMAS		1115671		1937-002A			1964-057	
1926-006	VIENNA		8165671	1914-008	1937-082			1964-001	2009-196
1926-007	DAI FAMA, BALIJUMA		11216561	1914-071	1937-081B			1964-278	2009-202
1926-008A	ST. STEPHEN (ABRIDGE)		5117654332	1914-150	1937-083A	1959-038 1959-046	1960-144	1964-022	
1926-008B	ST. STEPHEN'S BURNBURN		11234555, 5432132		1937-081B		1960-138	1964-008	2009-204
1926-009	ALBION DOMINI		7456176						
1926-010	SALZBURG		133543321		1937-08a			1964-010	2009-203
1926-011	BARLOW		53451765		1937-085			1964-011	2009-207
1926-012	BALMORAL		55515655		1937-084A			1964-013	2009-209
1926-013	ALPHABET		333452		1937-087			1964-010	2009-210
1926-014A	OLD MARIANOCK		13453321	1914-063	1937-088			1964-018	2009-214
1926-014B	SEAT		5172155	1914-064	1937-088			1964-280	
1926-015	THURSDAY		32162165	1914-074	1937-090A			1964-021A	2009-217
1926-016	(KIND) (M) (PAUL) (DOROTHY) (VERSION)		51345321		1937-092A	1959-039		1964-023A	
1926-018	KILBURN HILL		1321621	1914-010	1937-093	1959-049		1964-023B	2009-220
1926-019	BRANDONIA		123453	1914-009	1937-094			1964-162	
1926-020	MIDWAY (LAMP) (JAN)		1234321171			1959-081		1964-064	2009-040
1926-021	WINDMILL (AZMONT)		51122321, 233432	1914-135	1937-095			1964-045	
1926-022	BARLOW		135111		1937-096			1964-046	2009-246
1926-021A	ANTOCH		17654321			1959-011		1964-094	2009-070
1926-023B	WINDMILL (AZMONT)		556555515	1914-020	1937-057			1964-151B	2009-130
1926-024	ALBION		55651321	1914-011	1937-030A			1964-095	
1926-025	WINDMILL (AZMONT)		17151712		1937-093A			1964-103A	2009-138
1926-026	XX		17121443	1914-014	1937-025			1964-089	2009-061
1926-027	KRISTON		12325165	1914-014	1937-034			1964-104	2009-139
1926-028	ALPHABET (Score)		117234544	1914-013				1964-111	
1926-029	THE STONE	338	33323551	1914-016	1937-036			1964-458	
1926-030	THE STONE		17653613	1914-016	1937-040A	1959-083		1964-514	2009-396
1926-031	WINDMILL		13343671	1914-017	1937-045B			1964-123A	
1926-032	TRIP TO THE MOON	845	17556132	1914-018	1937-046			1964-130	2009-106
1926-033	BARBER		132215	1914-019	1937-056A			1964-197	2009-586
1926-034	OLD TIME EVER NEW		11234555, 2334653		1937-105			1964-465	2009-534
1926-035	POPLADY		5653165	1914-034	1937-104A			1964-188B	2009-122
1926-036	WINDMILL		11326543		1937-108				
1926-037	CAROL		532216565						
1926-038	JESUS IS MINE (LONDR)	1045	565321	1914-078					
1926-039	SENG NA		153216155	1914-029	1937-110			1964-194	
1926-040	WATERLOCK		534513	1914-047	1937-111			1964-195	
1926-041	ST. LEONARD		53365671		1937-112		1960-158	1964-192	2009-241
1926-042	THE LIGHT OF THE WORLD	417	5123212123	1914-030	1937-113			1964-471	
1926-043A	STEPHANOS		3332354, 332112	1914-031A	1937-114A			1964-196A	
1926-044	THEY TRUST HIM	392	55651332	1914-032	1937-115			1964-197	2009-586
1926-045	WINDMILL (AZMONT)	422	3333543	1914-035	1937-116			1964-472	2009-588
1926-046	THE NINETY AND NINE	97	51111771	1914-044	1937-117			1964-463	2009-137
1926-047	THE DATE PALM	372	55551165	1914-039	1937-118			1964-466	2009-516
1926-048A	WINDMILL (AZMONT)		13456543						
1926-048B	WINDMILL		33356653						
1926-049	WINDMILL		1123212321						
1926-050	COWRY (PLAINFIELD)	874	1112353	1914-056	1937-146			1964-477	
1926-051	THE TANG (TAO-TANG)		33333223	1914-062	1937-159A			1964-241A	
1926-052	NALABETH	77	5112345	1914-041	1937-121			1964-480	
1926-053	WINDMILL		55513223	1914-045	1937-122A			1964-200	
1926-054	WINDMILL (AZMONT)		1434565		1937-123			1964-467	
1926-055	WINDMILL (AZMONT)	478	1333211	1914-034	1937-124			1964-201	2009-155
1926-056	ST. JOHN (St. John's)		333551	1914-048	1937-147			1964-121	
1926-123	WINDMILL		5552343		1937-229			1964-333	
1926-057	WINDMILL		55562343		1937-125B			1964-468	
1926-058A	WINDMILL		5551523	1914-040	1937-125A			1964-239A	
1926-058B	WINDMILL		133125		1937-061			1964-198	2009-169
1926-059	WINDMILL		1321235	1914-023	1937-098			1964-183	2009-186
1926-060	NATIVELY		13355113		1937-062			1964-159	2009-168
1926-061	STATE STREET		332165	1914-001	1937-064			1964-055	2009-182
1926-062	WESTMINSTER		133543, 123453	1914-003	1937-078			1964-177	
1926-063	ST. THOMAS		5113212	1914-004	1937-065A			1964-054	2009-181
1926-064	WINDMILL		11335566651		1937-061			1964-051	2009-092
1926-065	WINDMILL (AZMONT)		533271	1914-132	1937-066A			1964-510	2009-391
1926-168	WINDMILL (AZMONT)		11232171	1914-026	1937-102			1964-185	

1926	Tune Names	SS&S	Melodien	1914	1937	1959	1960	1964	2009
1926-067	ALVAN		57192165	1914-024	1937-072			1964-166	2009-236
1926-068	ALVIN (Theodore) (PUB. BY CURT)		5111111	1914-025	1937-073			1964-167	
1926-069	WATCHMAN		1212345	1914-053	1937-132				
1926-174	ROUSSALI		53711221	1914-139					
1926-071	SIAM-BOI		561653563215	1914-124				1964-210	2009-280
1926-072	HAPPY DAY	866	51235172	1914-082	1937-175			1964-211	
1926-073	BHAKIRIN (19219 HE BALUN)		53565671	1914-057	1937-136			1964-212	2009-324
1926-075	BOLDI (19140 BOLDIAT)		12216561	1914-005	1937-138			1964-217	2009-368
1926-076	ROCKINGHAM (COMBINATION) (MILLER)		134271165	1914-058	1937-139			1964-215	2009-365
1926-077	TALMAGE		12351123	1914-061	1937-140			1964-220	2009-367
1926-078	MAARTYRDOM		516512321	1914-059	1937-141		1960-112	1964-221	2009-346
								1964-271	2009-359
1926-079	ST. PETER		51765543			1959-065		1964-174	
								1964-311	
1926-080	THOMAS JACKSON (JACKSON)		5517654543		1937-180			1964-222	
1926-081	CLAD DAY		5511315		1937-181			1964-266	
1926-082	SWISS HOUR	318	13455671	1914-099	1937-182			1964-267	2009-349
1926-083	RETRIEAT (DOANB)		3451543665	1914-098	1937-183			1964-269	
1926-084	CHRONICW		5552161	1914-149	1937-184A			1964-270	
1926-085	OLIVEADEN		551712312	1914-100	1937-185A			1964-272A	2009-341
1926-086	WINDY TOWER (WINDING) (MILLER)		1321171		1937-186			1964-276	2009-160
1926-087	PATRIOTLAND		5121231	1914-101	1937-187			1964-274	2009-350
1926-088	ALCON (DIXON)		11117132	1914-107	1937-209A			1964-336H	
1926-089	ESSENTIAL (ESCALM 93) (LOWE) (ESSENTIAL) (Y)		51612165	1914-104	1937-222			1964-325	2009-411
1926-090	JENNIX (JENIX)		111565	1914-103	1937-079			1964-179	2009-279
1926-091	PHILIPPI		556543	1914-105	1937-203			1964-428	
1926-092	THE SEAMAN'S CHANT		1113565	1914-067	1937-170			1964-241	
1926-093	THE DOOR		51176562		1937-171				
1926-094	RETRIEAT (DOANB)	109	12221651	1914-066	1937-172			1964-245	2009-322
1926-095	PHILIPPIAN		54321321		1937-188			1964-240	2009-323
1926-096	HANKEY (TAKK MA AB I AM)	476	13334321	1914-069	1937-168			1964-256	2009-384
1926-097	SAVINGTON		123456543		1937-218A			1964-336	2009-546
1926-098	OLIVET		131543 224432		1937-167			1964-237	2009-572
1926-099	CAMBALIA		1139213671		1937-193			1964-285	2009-158
1926-100	RETRIEAT (DOANB)		53317766						
1926-101	RETRIEAT (DOANB) (CONVERSION)	319	55653116	1914-081	1937-188			1964-275	2009-590
1926-102	ST. GEORGE'S BOLTON		3232721						
1926-103	WORE TO FOLLOW	865	1234565 535332	1914-043					
1926-104	UNIVERSITY COLLEGE		1356432	1914-089	1937-235			1964-335	2009-434
1926-105	ST. GEORGE (ST. OLAV)		146543 321171	1914-108	1937-198			1964-383	2009-498
1926-106	RAMSON		13457671	1914-091	1937-239			1964-289	2009-623
1926-107A	IRKAN		5745117671	1914-092	1937-199			1964-339	
1926-107B	FAIRAN		56552352	1914-143				1964-291	2009-621
1926-108	INNOCENTS		3451765	1914-078	1937-200			1964-201	
1926-109	RETRIEAT (DOANB)		1133543		1937-201			1964-294	
1926-110	ST. LEADWITH ME		532156644		1937-202			1964-296	2009-575
1926-111	KIP		5532123	1914-080	1937-219			1964-322	
1926-112	MADRID		112351	1914-073	1937-207			1964-303	2009-110
1926-113	SINAI (Canaan Metaph)		2355231	1914-079	1937-240			1964-340	
1926-114	ROSEN (SINAI) (SINAI)		33223432		1937-216			1964-317	2009-521
1926-115	HEILIGEN		32113522	1914-075	1937-205	1959-054		1964-250	2009-581
1926-116	RETRIEAT (DOANB) (MILLER)		11712	1914-076	1937-204			1964-298	2009-624
1926-117	WINDY		1214321		1937-211	1959-075		1964-332	
1926-118	WINDY (RETRIEAT) (RETRIEAT)		1934553434		1937-220			1964-483	2009-593
1926-119	MAX THEOM		55556665						
1926-120B	LYNHAM (NATIVITY)		13456543211271		1937-166			1964-234A	2009-532
1926-121	FLY (RETRIEAT) (RETRIEAT)		532176	1914-084	1937-227			1964-329	
1926-122	ST. GIBLIGER		555566	1914-085	1937-228			1964-331	2009-530
1926-124	ST. GIBLIGER		5534565	1914-086	1937-210			1964-060	
1926-125	WINDY (MORNING LIGHT) (MORNING LIGHT)		5113116	1914-079	1937-230			1964-333	2009-551
1926-126	RETRIEAT (DOANB)		511123212	1914-093	1937-126				
1926-127	MIRIAMARY		1355653	1914-093	1937-127			1964-203	
1926-128	BARKET	46	51351321	1914-111	1937-128A			1964-204	2009-533
1926-129	RETRIEAT (DOANB)		555566	1914-110	1937-210			1964-208	2009-574
1926-130	HEAVEN	787	555655 111216	1914-112	1937-217			1964-488	2009-584
1926-131	DAK SA (PENN)		566323111321	1914-113	1937-243A			1964-233	2009-465
1926-132	ST. BOWEN (MILLIVAN)		111172	1914-115	1937-244			1964-234	2009-464
1926-133	WINDY		132156343		1937-268			1964-368	2009-627
1926-134	MONTGOMERY		555321		1937-250			1964-335	
1926-135	WINDY BY AND BY	964	123212165	1914-117	1937-251			1964-351	2009-629
1926-136	WINDY		121355132	1914-064	1937-247			1964-330	
1926-137	ST. ASAPH		511223543		1937-251			1964-356	
1926-138	ST. PHILIP (BARNBY)		5345566665		1937-251			1964-334A	
1926-139	ROCKINGHAM		1712352	1914-052					
1926-140	COVINGTONERS		51112316651	1914-050	1937-300				
1926-141	WINDY		3216565		1937-301			1964-421	
1926-142	FRANKLIN (SPANISH) (MELGON) (MADRID)		171615		1937-302			1964-423	2009-133

1926	Tune Names	SS#s	Melodies	1914	1937	1959	1960	1964	2009
1926-141	AURORA		51111	1914-002	1937-067			1964-334	
1926-144	CAPE TOWN		5365443	1914-002 唱	1937-224			1964-336 1964-411	
1926-143	CELESTINE		517656253		1937-031				
1926-146	CELESTINE (ADAPTATION)	66	5355336	1914-119	1937-031				
1926-147	CELESTINE		123632123	1914-120	1937-039A			1964-177A	2009-091
1926-181	CELESTINE		123632123	1914-120	1937-150			1964-227	2009-442
1926-148	CELESTINE (MR)	1156	532355	1914-121	1937-304			1964-397	2009-132
1926-149	CELESTINE		335121		1937-305			1964-398	2009-130
1926-180	CELESTINE (FOLLOW ME) CELESTINE (A.J.F. VOORH)		13516165		1937-306			1964-399	2009-369
1926-131	CELESTINE		556633		1937-307				
1926-132	CELESTINE		517655565715		1937-129			1964-432	2009-134
1926-133	CELESTINE		3351565	1914-007					
1926-134	CELESTINE		3211766715		1937-308				2009-488
1926-135	CELESTINE		5561765		1937-309				
1926-136	CELESTINE		56175323		1937-430				
1926-137	CELESTINE		517601345		1937-311			1964-412	2009-543
1926-138	CELESTINE		5111321, 122171		1937-312			1964-413	2009-376
1926-139	CELESTINE (SHINE)	1138	55532177	1914-123	1937-313			1964-415	2009-340
1926-160	CELESTINE		555351		1937-314				
1926-161	CELESTINE (NEW)	1140	1233455	1914-130	1937-315			1964-425	2009-409
1926-162	CELESTINE		13551615	1914-127	1937-233			1964-337	
1926-183	CELESTINE		113453665	1914-128	1937-234			1964-338	
1926-104	CELESTINE		122335	1914-129	1937-235			1964-349	2009-626
1926-165	CELESTINE		11221432		1937-245				
1926-168	CELESTINE		235521, 565132	1914-131	1937-317			1964-316	2009-394
1926-167	CELESTINE (OLD)		11765123	1914-055	1937-019			1964-034	2009-230
1926-017	CELESTINE (OLD)		11765123	1914-133	1937-019			1964-308	2009-386 2009-392
1926-169	CELESTINE		51122321, 566165	1914-134	1937-322			1964-312	2009-398
1926-170	CELESTINE		556711712		1937-262B				
1926-171	CELESTINE		555616532		1937-263				
1926-172A	CELESTINE		51766432		1937-267			1964-377	2009-416
1926-172B	CELESTINE		1111712321	1914-008 唱	1937-269			1964-370	2009-418
1926-173	CELESTINE		3331222	1914-090 1914-138	1937-270	1959-088		1964-380	2009-411
1926-176	CELESTINE		335132161		1914-087				
1926-120A	CELESTINE		33333323	1914-140	1937-277			1964-446	2009-461
1926-177	CELESTINE (GOOD WITH YOU)	398	1322211	1914-141	1937-321			1964-513	2009-397
1926-178	CELESTINE		3323423	1914-142	1937-151A			1964-229	2009-446
1926-179	CELESTINE (HYMN)		13215721	1914-146	1937-154A			1964-231B	2009-459
1926-182	CELESTINE		554511271			1959-045		1964-188	2009-142
1926-183	CELESTINE		5671112366	1914-148	1937-156			1964-232	2009-457
1926-185	CELESTINE	543	5333212343	1914-113					
1926-186	CELESTINE (NEW)	772	5356515	1914-114	1937-218				
1926-187	CELESTINE	1890 030	511115132171		1937-333				
1926-188	CELESTINE	354	53555165	1914-042					
1926-189	CELESTINE		3213454321261						
1926-190	CELESTINE		3345671665		1937-335				
1926-191	CELESTINE		33211443		1937-336				2009-065
1926-192	CELESTINE		3456163						
1926-200 01	CELESTINE (STEPHEN)		133121712			1960-147		1964-026	2009-206
1926-203	CELESTINE		335121						
1926-204	CELESTINE		3454565343						
1926-205	CELESTINE		1233452343		1937-199B			1964-241B	2009-324
1926-206	CELESTINE		366165123						
1926-207	CELESTINE		135671	1914-013					
1926-208	CELESTINE		332355553211						
1926-209	CELESTINE		233333						
1926-210	CELESTINE		134665						
1926-211	CELESTINE		5654351432521						
1926-212	CELESTINE		13314665		1937-045A			1964-123J	2009-104

**„Des Herren Lied im fremden Land singen“
Das Liedgut deutscher Einwanderer
nach Amerika am Beispiel
der Amischen**

Die Amischen sind eine der vielen deutschsprachigen religiösen Gruppen, die im 18. und 19. Jahrhundert ihre Heimat verließen und nach Amerika auswanderten. Im Gepäck brachten sie nur das Allernotwendigste an Hausrat und Lebensmitteln mit für eine Überfahrt, die oft monatelang dauerte, und die sie auf engstem Raum zusammengepfercht aushalten mussten. Zu den unentbehrlichen Dingen gehörte das Gesangbuch. Wie solche Auswanderer des Herren Lied im fremden Lande sangen, war nach ihrer Herkunft, frühen Geschichte als Einwanderer und Neusiedler, und vor allem nach ihrer Glaubensaübung verschieden. Was die Amischen am meisten von anderen deutschen Einwanderern unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie nach mehr als 250 Jahren im fremden Land noch immer des Herren Lied in ihrer eigenen deutschen Sprache singen.

Vor fast zwanzig Jahren wurden die Amischen durch den Film „*The Witness*“ weltweit bekannt, und das Interesse an ihnen hat seither unter Akademikern auch außerhalb von Nordamerika stark zugenommen. Durch das Young Center für Anabaptist and Pietist Studies am Elizabethtown College in Lancaster County, Pennsylvanien, haben bisher Magisterkandidaten und Doktoranden in Anthropologie und Soziologie aus Italien, Nigerien, Norwegen, Österreich und Polen im „Amish Country“ ihre Feldarbeit machen können. Musikologisch und hymnologisch sind die Amischen allerdings bisher nur von nordamerikanischen Forschern behandelt worden.¹

¹ Hedwig T. DURNBACH, *The Amish Singing Style: Theories of Its Origin and Description of Its Singularity*, in: „Pennsylvania Mennonite Heritage“ 22:2 (April) 1999, S. 24-31.

Historischer Hintergrund²

Die religiösen Wurzeln der Amischen liegen im radikalen Flügel der Reformation, dem Anabaptismus. Diese Bewegung bestand auf vollkommener Trennung von Kirche und Staat, was sie durch Wiedertaufe – daher Anabaptismus – bekräftigten und wodurch sie gegen die Landesgesetze verstießen und der Verfolgung nicht nur seitens des Staates sondern jeder der drei anerkannten Amtskirchen ausgesetzt waren. In der Schweiz, Süddeutschland und Österreich waren die Anabaptisten – oder „Taufgesinnten“, wie sie sich selbst bezeichneten – als Schweizer oder Täuferbrüder bekannt, in den Niederlanden und Norddeutschland als Mennoniten, im ersteren Fall auch als *Doopsgezinde*. Als separate Bewegung hatten die Amischen ihren Beginn 1693-1697, als Jakob Ammann (geb. 1644, gest. vor 1730), ein mennonitischer Anabaptist und Kirchenältester aus dem Emmental, für die schwerwiegendste Spaltung unter den süddeutschen mennonitischen Anabaptisten verantwortlich war.³

Die Kontroverse, auf deren anderer Seite der Emmentaler Prediger und Älteste Hans Reist stand, drehte sich um drei grundlegende Lehren: 1. Meidung von Tisch und Bett [der Exkommunizierten] -- der strittigste Punkt; 2. Exkommunikation aller, deren Glauben von Ammanns Lehren abwich -- der schicksalsschwerste Punkt; und 3. wer die ewige Seligkeit erwerben kann. Diese und weitere Lehren Ammanns werden zum Teil heute noch befolgt, wie der unbeschnittene Bart der Männer, einheitliche Kleidung einschließlich Kopfbedeckung, Kleider, Schuhe und Strümpfe.

In Amerika machten sich die Amischen in den heutigen Staaten Pennsilvanien, Ohio und Indiana als Bauern ansässig, von wo aus sie sich später weiter verbreiteten. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren sie den verschiedenen herrschenden soziologischen Einflüssen, wie zunehmendes Konsumertum und Industrialisierung, sowie evangelikale Erweckungs- und Reformbewegungen ausgesetzt bzw. von ihnen bedroht. Damals schlossen sich manche amische Gruppen oder Einzelpersonen den Mennoniten an; solche, die die alten Bräuche bewahrten, sind unter der Bezeichnung *Old Orders* bekannt. Auch unter anderen Religionsgemeinschaften mit anabaptistischen Wurzeln gibt es „Old Order“ Abspaltungen. Von „Old Order“ Mennoniten unterscheiden sich die Amischen dadurch, dass sie den Besitz von Automobilen ablehnen und statt dessen Pferdekutschen als Transport-

² Siehe die einschlägigen Artikel in *The Mennonite Encyclopedia. A Comprehensive Reference Work on the Anabaptist-Mennonite Movement* (Hillsboro/Kansas: Mennonite Brethren Publishing House; Newton/Kansas: Mennonite Publication Office; Scottdale/Pennsylvania: Mennonite Publishing Office) 1955-1959, 5 Bd.; *Mennonitisches Lexikon* (Frankfurt a.M., 1913); sowie die einschlägigen Veröffentlichungen von Donald B. KRAYBILL.

³ AMMANN, Jakob, in: *The Mennonite Encyclopedia*, Bd. 1, S. 98.

mittel verwenden. Das Schlüsselwort ist „Besitz“, denn wie in allen Fragen der Moderne geht es den Amischen bei allen Neuerungen immer darum, den schädigenden Einfluss der Außenwelt auf die Gemeinschaft so weit als möglich in Schranken zu halten. Das Verständnis der „Kirche“ als klar definierter und von der „Welt“ abgesetzter Gemeinschaft ist ein wesentlicher Grundbegriff amischer Glaubenspraxis.

Heute leben die Amischen in mehr als 375 Ansiedlungen in 27 US Staaten und der kanadischen Provinz Ontario. Insgesamt zählen sie mehr als 1,600 Kirchenbezirke; wobei ein Bezirk der sozio-religiöse Mittelpunkt für 25 bis 40 Haushalte ist, dem ein Ältester, oft auch Bischof genannt, vorsteht. Ein Bezirk darf geographisch nicht so weit ausgedehnt sein, dass es die Teilnahme an Gottesdiensten und gemeindlichen Anlässen sozialer Art verhindert. Die Gottesdienstversammlungen finden im Allgemeinen zweiwöchentlich statt, und zwar reihum in den Häusern eines Bezirkes. Zu diesem Zweck sind die Häuser der Amischen, an und für sich schlicht ausgestattet, so gebaut, dass eine Trennungswand zwischen zwei großen Räumen geöffnet werden kann, um alle Versammelten auf Bänken parallel zur längsten Wand unterzubringen, wobei Frauen und Mädchen von den Männern und Jungen getrennt sitzen. Die Ältesten und Vorsänger – immer nur Männer – sitzen auf einer langen Bank der Gemeinde gegenüber. Die Gottesdienste dauern im Durchschnitt drei Stunden.

Fast zwei Drittel der Amischen leben in den Staaten Ohio, Pennsilvanien und Indiana. Ihre gesamte Anzahl verdoppelt sich etwa alle 20 Jahre. Dank ihrer großen Anzahl an Kindern – durchschnittlich 7 pro Familie – und wenig Abwanderung zählen sie gegenwärtig fast 200,000 Mitglieder.⁴

Owohl die Abspaltung der Amischen im 17. Jahrhundert strikte Einheitlichkeit anstrebte, unterscheiden sich die verschiedenen amischen Gruppen heute auf vielerlei Art. Das persönliche und das gemeindliche Leben wird in jedem Bezirk durch Regeln bestimmt, die in der jeweiligen meist mündlich übertragenen „Ordnung“ festgelegt sind. Wenn sie in schriftlicher Form existiert, dann nur im Besitz des jeweiligen Bischofs. Was erlaubt und was verboten ist, wird oft nur durch Erfahrung und Weitererzählen vornehmlich unter den Frauen gelernt. Trotz aller Unterschiede ist aber allen das Gesangbuch und ihre Singweise gemeinsam.

Die Umgangssprache der Amischen ist „Pennsylvania Dutch“, eine „Ausgleichsmundart auf pfälzischer Grundlage“, die sich in Pennsilvanien ungefähr zwischen 1720 und 1820 bildete und von dort innerhalb der Vereinigten Staaten

⁴ Donald B. KRAYBILL, Steven M. NOLT, David L. WEAVER-ZERCHER (Hg.), *Appendix: The Amish of North America*, in: *Amish Grace. How Forgiveness Transcended Tragedy*, San Francisco (Jossey-Bass) 2007, S. 191ff.

vor allem nach dem Westen ausbreitete und außerhalb nur in Kanada Fuß fasste.⁵ Daneben sind alle Erwachsenen auch der englischen Sprache mächtig. Im Gottesdienst wird „hochdeutsch“ gelesen, gepredigt, gebetet, und gesungen. In ihren kleinen Einraumschulen wird nach amerikanischen Lehrbüchern englisch unterrichtet, Anleitungen und Vermahnungen geschehen allerdings meistens auf Pennsylvania Dutch. In Übereinstimmung mit ihren Grundsätzen, gehen die amischen Kinder nicht über die acht Pflichtjahre zur Schule. Ihre Lehrer/Innen kommen aus derselben Ausbildung. Obwohl in Kirche und Haus Pennsylvania Dutch gesprochen wird, verliert die heranwachsende Jugend das Verstehen der deutschen Schriftsprache zusehends, was gewisse Probleme mit sich bringt, wie später gezeigt werden wird.

Das Gesangbuch

In der Regel haben die Amischen zwei deutsche Gesangbücher: das „dicke“ Buch und das „dünne“ Buch. Das „dicke“ ist der *Ausbund*⁶ mit 812 Seiten von Liedern und 10 Seiten Register (der Buchblock misst 10 x 15,5 x 4,7 cm.), aus dem im Gottesdienst gesungen wird, das zweite oder „dünne“ Buch ist meistens ein Nachdruck eines der beiden ersten amerikanischen Gesangbücher der Mennoniten, *Unpartheyisches Gesang=Buch*⁷ und *Eine unparteiische Lieder=Sammlung*.⁸

Der *Ausbund* ist das älteste deutsche noch in Gebrauch stehende Gesangbuch. Den Kern bilden 52 Lieder, die zwischen 1535 und 1540 von Anhängern Philipp Pleners geschrieben wurden.⁹ Diese Gemeinschaft von Anabaptisten hatte seit 1529 als deutsche Religionsflüchtlinge in Gütergemeinschaft in Mähren gelebt, von wo sie aber 1535 ausgewiesen wurden. Fünfzig von ihnen wurden unterwegs gefangen genommen und in Festungshaft gesetzt. Der Titel des ältesten Drucks dieser Lieder von 1564 berichtet davon: *Etliche schöne | Christliche Geseng / wie sie | in der Gefengknüß zu Passaw im | Schloß von den Schweitzer Brüdern | durch*

⁵ Heinz KLOSS, *Sprachsoziologische Parallelen zwischen den Pennsylvaniadeutsch (PADT) oder Pennsilfaanisch (PAA) redenden und den Plautdietsch (PLDI) redenden Mennoniten*, (Internal and External Perspectives on Amish and Mennonite Life 2), S. 212.

⁶ *Ausbund*, | *Das ist | Etliche schöne | Christliche | Lieder*, | *Wie sie in dem Gefäng= | nüß zu Bassau in dem Schloß | von den Schweitzer=Brüdern, und | von anderen rechtgläubigen Christen | hin und her gedichtet worden. | Allen und jeden Christen wel= | cher Religion sie seyen, unpar= | theyisch fast nützlich.*

⁷ *Unpartheyisches Gesang=Buch enthaltend Geistreiche Lieder und Psalmen, zum Allgemeinen Gebrauch des Wahren Gottesdienstes. Auf Begehren der Brüderschaft der Menonisten Gemeinen aus vielen Liederbüchern gesammelt.* Zum Erstenmal ans Licht gestellt. Lancaster (Johann Albrecht) 1804.

⁸ *Eine unparteiische Lieder=Sammlung zum Gebrauch beim Oeffentlichen Gottesdienst und der Häuslichen Erbauung.* Lancaster/Pa. (Johann Bär's Söhne) 1860.

⁹ PLENER, Philipp, in: *The Mennonite Encyclopedia*.

*Gottes gnad geticht vnd gesun= | gen worden.*¹⁰ Diese Lieder wurden aus dem Gefängnis geschmuggelt. Unter Beibehaltung ihrer ursprünglichen Form und Ordnung bildeten sie den Kern (Nr. 81 bis 129) einer später erweiterten Sammlung von 130 Liedern, 1583 gedruckt und erstmalig mit dem Titel *Außbund, Etlicher schöner Christlicher Geseng ...* versehen. Spätere europäische Ausgaben enthielten insgesamt 137, die amerikanischen, 140 Lieder.¹¹ Die Lieder dieser endgültigen Ausgaben sind unterschiedlicher Herkunft.

Die Lieder

Gesang war ein wichtiger Teil im Leben besonders der süddeutschen Anabaptisten. Als Gefängnishaft in den 20er und 30er Jahren des 16. Jahrhunderts immer mehr überhand nahm, wurde das Verfassen von Liedern ein typischer Aspekt des Gefängnisdaseins.¹² Die Lieder, die in Erwartung ihrer Hinrichtung geschrieben wurden, sind eine Mischung von lehrhaftem Flugblatt und persönlichem Glaubenszeugnis. Andere sind Liedchroniken von Leben und Martertod anabaptistischer Frauen und Männer, die in der Überschrift oder im Text selbst immer namentlich angeführt sind, wie „Peter zu Ghent verbrannt anno 1552“ (Nr. 19; 13 achtzeilige Strophen), „Annelein zu Rotterdam“ (Nr. 18; 22 sechs-zeilige Strophen), oder „4 Personen zu Mastricht anno 1570“ (Nr. 28; 40 acht-zeilige Strophen). Andere Lieder waren Psalmparaphrasen oder theologische Auslegungen wie Hans Betzens „Herr Gott Vater, zu dir ich schrey | Ich bitt, dein Weißheit mir verleih“, das erste Lied im Kernteil (Nr. 81; 20 dreizehn-zeilige Strophen). Die weite Verbreitung dieser Lieder war der relativ neuen Buchdruckerkunst zu verdanken.

Obwohl der Anabaptismus in der Hauptsache eine Handwerkerbewegung, besonders der Weber, war, gehörten auch viele bedeutende Denker und Prediger der radikalen Reformation dieser Richtung an, wie Peter Riedemann (1506-1556), der Schweizer Theologe und Begründer der ersten Gemeinde von Schweizer Brüdern in Zürich und spätere Bischof der Hutterer in Mähren, oder Michael Sattler, der bei der Schleithheimer Konferenz 1524 den Vorsitz innehatte, wo die Glaubens-

¹⁰ Titel nach dem einzigen noch existierenden Exemplar in der Mennonite Historical Library, Goshen College, Goshen/Indiana. Siehe: Martin E. RESSLER, *American Continuance Of European Origins In Mennonite, Hutterite, And Amish Music Functions*, in: Pennsylvania Mennonite Heritage (January) 1986, S. 6.

¹¹ *AUSBUND*, in: Mennonite Encyclopedia. Die Lieder Nr. 81-129 stellen den ursprünglichen Kern dar.

¹² *The Earliest Hymns of the Ausbund. Some Beautiful Christian Songs Composed and Sung in the Prison at Passau, Published in 1564.* Translated, annotated and with an Introduction by Robert A. RIALL. Edited by Galen A. PETERS (Kitchener/Ontario: Pandora Press; Waterloo/Ontario: Herald Press) 2003, S. 21.

sätze der Schweizer Brüder in den sieben Artikeln der *Brüderlich Vereinigung* festgelegt wurden.

Die Melodien der *Ausbund*-Lieder sind fast zu gleichen Teilen bekannte Kirchenmelodien und Volksweisen oder Balladen. Beispielsweise für die erstere Kategorie: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (Nr. 61, 75, 86, 127, 131) und „Ein fest' Burg ist unser Gott“ (Nr. 41, 59, 87); für die letztere: „Ein Blümlein auf der Heiden“ (Nr. 89, 90, 96, 100, 109) und „Ich stund an einem Morgen heimlich an“ (Nr. 6, 20, 27, 56, 117, 124).

Des Herren Lied im fremden Land

Das Singen aus dem *Ausbund* im Gottesdienst ist ein wesentlicher Bestandteil amischer Glaubensidentität. Eine feste und einzigartige Tradition unter den Amischen ist es, in jeder Sonntagsversammlung dasselbe Lied an zweiter Stelle zu singen, nämlich das „Lob-Lied“ „O Gott Vater wir loben dich“ (Nr. 131; 4 sieben-zeilige Strophen) von Leonard Clock, einem süddeutschen Mennoniten. So stimmen an jedem Sonntag zur gleichen Uhrzeit etwa 100,000 Amische den gleichen Gesang an, das Lied von einer Zeitzone zur nächsten, von Ost nach West, weiterreichend. Bei dem langsamen Gesang der Amischen dauert das Lied im Durchschnitt 20 Minuten.

Leider sind aber viele amische Jugendliche und bereits auch viele Erwachsene der deutschen Sprache nicht mehr so mächtig, dass sie noch verstehen, was sie singen. Man hat sich verschiedentlich bemüht, diesem Mangel abzuhelfen und gleichzeitig das anabaptistische Liedgut zu bewahren. Der erste nennenswerte Versuch war *Songs of the Ausbund*,¹³ eine zweisprachige Ausgabe der 69 am häufigsten gesungenen *Ausbund* Lieder mit parallelen, oft buchstäblich wörtlichen Übersetzungen ins Englische. Die Übersetzungen sind sehr unbeholfen und zeigen immer wieder, wie unvertraut sogar die Herausgeber mit der deutschen Sprache und dem richtigen Gebrauch eines Wörterbuches sind, wie es die folgenden Beispiele zeigen:

Ausbund

Gott wird den Stolz und Uebermuth
Zerbrechen und vergelten.
Für'n Herren setz dein Leib und Gut,

Songs of the Ausbund

God will break and recompense
Pride and high mindedness,
Unto the authorities yield your
Body and possessions.

(Nr. 46,9:7-9)

¹³ *Songs of the Ausbund. Volume I. History and translations of Ausbund hymns*, Millersburg/OH (Ohio Amish Library, Inc.) 1998.

Die Amischen haben selbst nie ein eigenes Gesangbuch herausgegeben, sondern nur Nachdrucke der mennonitischen *Ausbund*-Nachdrucks von 1935, wobei einige ins Auge fallende Druckfehler dabei nicht bemerkt und daher beibehalten worden sind. Das krassste Beispiel dafür „Song 48“, wo die letzten 5 Zeilen der 7. und letzten Strophe irrtümlicherweise von den letzten 5 Zeilen der 7. und letzten Strophe von „Song 47“ ersetzt sind, aber dabei mit einer extanten mennonitischen Übersetzung aus einer anderen Quelle für die richtigen dieser letzten 5 Zeilen versehen wurden. Dabei wurde nicht bemerkt, dass die dadurch entstandene englische Version nicht nur keinen Sinn ergibt, sondern auch um eine Zeile zu kurz ist:

<i>Hinfort zu bleiben auf dem Pfad,</i>	<i>Henceforth to stay on the path</i>
<i>Den Christus vorgebahnet hat,</i>	<i>That Christ has before prepared,</i>
<i>Sey deinem heil'gen Namen,</i>	<i>Sin and vice to avoid,</i>
<i>Der du aus Gnad uns hast erwählt,</i>	<i>And all that is offensive to Him,</i>
<i>Und dargestellt,</i>	<i>This help us, God, through Jesus</i>
<i>Christ,</i>	
<i>Hilf, dass wir Nutz, und alles Guts</i>	<i>With Him in eternal joy. Amen.</i>
<i>Schaffen durch Christum. Amen.</i>	

Ein weitaus besserer Versuch war die Veröffentlichung durch kanadische Mennoniten der Lieder aus der ersten kleinen Sammlung von 1564 in englischen Übersetzungen, allerdings ohne parallele Originaltexte, als Band 3 der Serie *The Anabaptist Texts in Translation*.¹⁴

Da der *Ausbund* keine Melodien enthält und die Amischen seit 300 Jahren ohne Noten singen, wurden schließlich Versuche gemacht, gewisse Melodien niederzuschreiben und sogar zu drucken, damit sie bewahrt würden. Joseph Yoder (1872-1956) war darin der erste; er hatte gehofft, ein für allemal die Melodien zu vereinheitlichen.¹⁵ Zu diesem Zweck notierte er nach dem Gehör Lieder, die ihm von Amischen im Kishacoquillas (auch als „Big Valley“ bekannt) in Pennsylvanien vorgesungen wurden. Trotz des Interesses seitens einzelner Amischen, kam sein Buch aber nicht in Umlauf, weil „Noten“ ein Zugeständnis an die „Welt“ waren. Mehr Erfolg hatten Amische in Ohio mit der kleinen Sammlung: *Ausbund & Lieder Sammlung*.¹⁶ Die Notierung ist in „shape notes“, deren Gebrauch durch ihre Assoziation mit kirchlichen „Singing Schools“ im Vergleich zu den „weltlichen“ „runden Noten“ akzeptabel sind.

Eine weitere kleine Auswahl aus Ohio hat das Pennsylvania Dutch sogar im Titel bewahrt: *Schöne Alte Weisa von Ausbund und Lieder Sammlung*. Sieben He-

¹⁴ *The Earliest Hymns*.

¹⁵ Joseph YODER, *Amische Lieder*, Huntingdon/Pennsylvania (Yoder Publishing Company) 1942.

¹⁶ *Ausbund & Lieder Sammlung. Songs*. With shape notes, Sugarcreek/Ohio (Carlisle Press) 1997.

rausgeber sind genannt, gefolgt von: „Mir hen probieret dies Buch zusammen mache mit Alte Lieder, so wie mir sie gelernt henn.“¹⁷ Hier werden allerdings schon durchwegs runde Noten verwendet.

In verschiedenen Gegenden halten die „Old Orders“ „Hymn sings“, bei denen aus dem jeweils bevorzugten „dünnen“ Buch gesungen wird. Diese Gesangbücher enthalten zwar auch Lieder aus dem *Ausbund*, werden aber von den Sängern nicht mehr als solche erkannt. Bei den Beachy Amischen im Big Valley werden in der ersten halbe Stunde deutsche Lieder aus einem „dünnen“ Buch gesungen, einem adaptierten Nachdruck von *Unparteiische Lieder Sammlung* von 1860. Zum Schluss wird aus einem englischen allgemeinen mennonitischen Gesangbuch gesungen.¹⁸

In welchem Jahrhundert, an welchem Ort auch sich die Nachfahren der Anabaptisten angedieselt haben, immer standen sie im Gegensatz zu der sie umgebenden Kultur. So weit es ihnen möglich ist, sind sie immer bestrebt, sich deutlich von der „Welt“ zu unterscheiden und die gemeinschaftsschädigenden Einflüsse dieser Welt fernzuhalten, aber ohne dabei den Verkehr mit dieser Welt ganz zu meiden. Wie alle solche Einwanderergruppen müssen sich die Amischen immer mit der Herausforderung der Moderne ihrer Zeit auseinandersetzen. Mehr als andere solche Einwanderergruppen stehen die Amischen vor der Herausforderung, die eigene Sprache zu bewahren und weiterzugeben, die letzten Endes einen wesentlichen Teil ihrer Identität als Glaubensgemeinschaft und Volksgruppe darstellt. Und dazu gehört auch das Bewahren, Pflegen und Weitergeben ihres deutschen Liedgutes.

¹⁷ *Schöne Alte Weisa von Ausbund und Lieder Sammlung*, Compilers Jr. YODER (et al.), Sugar creek/OH (Carlisle Printing) 2001.

¹⁸ *Eine unparteiische Lieder=Sammlung zum Gebrauch beim Oeffentlichen Gottesdienst und der Häuslichen Erbauung*, Lancaster/Pa. (Johann Bär's Söhne) 1860; *The Mennonite Hymnary*, Published by the Board of Publication of the General Conference of the Mennonite Church of North America. Eds. Walter H. HOHMANN, Lester HOSTETLER, Berne/Indiana (Mennonite Book Concern); Newton/Kansas (Mennonite Publication Office).

Writing Danish Hymns in English

Have any Lutheran hymns been written in America?

My title is, of course, tongue in cheek, but the question is serious: What happened to the Lutheran hymn when it came to America? And how difficult has it been for American Lutherans to write Lutheran hymns in English, to sing their song in a strange, but very good, land for them? Changing a language and culture has effects unto the third and fourth generation, which we can see when we look at how few American Lutheran hymns were produced until recently. One obvious reason may be that it is difficult to write poetry in one's second language so it took a while for Lutherans to think in English, let alone write poetry in it. Few American Lutherans wrote enduring hymns in their second language. So maybe it is not surprising that Lutherans in America, especially Scandinavian Lutherans, most of whom had grandparents from Europe who still spoke the old language, did not really begin to produce their own hymns in English until the 1960s when John Ylvisaker began his work as a leading American Lutheran musician and text writer for his generation and many that followed. When he did, he had assimilated so much of the American folk and psalmody tradition that most of his hymns tend to be biblical paraphrases like the Calvinist psalm paraphrase. Even though he is theologically Lutheran, his hymns are more often paraphrases of Scripture than meditations on Scripture, a subtle but significant difference. Herbert Brokering (1926-2009) his contemporary began writing his hymns as psalm paraphrases, his most famous being *Earth and All Stars*, something of a paraphrase and updating of Psalm 96:1, and 98:1. Jaroslav Vajda (1919-2008), a Slovakian American from the Missouri Synod, may be one exception to this.

A bit of history: it is typical of all immigrants around the world, the rule that the second generation always forgets what the third wants to remember of the Old Country. In the case of German Lutherans in America, the generation after the American Revolution in the late 18th century, needed hymns they could sing in English. Because they found the available English translations of the German

classic chorales laughable, they rejected them and looked for something in good English.¹ Except for Kunze, the first English Lutheran hymnals in America contained a plurality of hymns by Watts and Wesley. In addition, America was a country drenched in the Calvinist psalm paraphrase – psalmody was the song of most of the early immigrants, from the Pilgrims to the French Huguenots in Maryland. English speaking Lutherans assimilated all these traditions from their neighbors and, unless they still knew German, were largely unaware of the great hymns of Paul Gerhardt, except through a translation of John Wesley who changed *Befiehl du deine Wege* metrically into a truly English hymn *Put Thou Thy Trust in God* (SBH 579). The change in meter, to make it fit English forms, seems to change it irreparably, especially because in the shortening one loses the anagram in the first word of each stanza which combined make up the fifth verse in Psalm 37. Still a fine hymn, and now a popular contemporary hymn; *Give to the Wind Thy Fears*; that it has created a lot of interest among the young for its poetry and application to life is worth thinking about. Maybe they need these old hymns meditation on daily life more than repetitions of biblical phrases they have championed since Amy Grant’s *Thy Word is a Lamp unto My Feet*, a literal setting of the King James Version of Psalm 119.

Only after Catherine Winkworth’s translations of the German chorale in the mid-19th century did American Lutherans have worthy versions of the German *Kernlieder* which served them well into the 1960s when all things from the past tended to be deemed hopelessly out of date. All Lutherans in America had used Winkworth translations of the German treasury and shared a love for them despite their fustian Victorian sounds. However, Scandinavian Americans had no Winkworth. When those outside the particular ethnic tradition heard some of the classic hymns from the Danish or Norwegian treasury of hymns, the tunes, and especially the roughly translated texts seemed laughable. The first significant Lutheran hymnal in America compiled by people from all the different ethnic Lutherans in America, *The Service Book and Hymnal* (1958) was proud to state in its Introduction that “nearly two-thirds of the hymns are of English and American authorship.”² Noting that inferior translations had frequently been so troubling they had found it necessary to either edit them or retranslate them because

¹ The first American Lutheran hymnal in English, edited by John Christopher KUNZE in 1795 contained 240 hymns, 70 of which were English – Watts, Wesley, Newton, Cowper and Doddridge – and the rest translations judged to be inferior. The second, *Hymns and Liturgy*, edited by George STREBECK, 1797, contained only thirteen German in hymns in translation, with 286 hymns from the Anglican/English tradition. The third, in 1806, by Ralph WILLISTON, contained 437 hymns, 188 by Watts and 112 by Wesley.

² *Introduction to the Common Hymnal*, in: *The Service Book and Hymnal* (Authorized by the Lutheran Churches cooperating in the Commission on the Liturgy and the Hymnal), Minneapolis/MN (Augsburg Publishing House) 1958, p. 286.

of their inferior quality, some could not be included at all. In reaction, the Danish American Lutherans, whose most beloved, N. F. S. Grundtvig's *O Day Full of Grace* (*Den signede Dag*) had been omitted, published a collection of their favorite Danish hymns in English about that time, but it has disappeared and may be found only in old Danish American churches in dusty corners of the church.

Then, in a startling abandonment of Lutheran hymnic conventions, the committee noted they had decided as a committee that "the hymns should be devotional rather than didactic or homiletical, and their direction Godward, not manward."³ While, to be sure, there are Lutheran hymns that praise God or pray, a great many such as *A Mighty Fortress* (*Ein feste Burg*) do neither, but are thrilling proclamations of what God has done for us in Jesus Christ.

This means that young American Lutherans after the 1960s lost their connection with the special characteristics of Scandinavian Lutheran hymns, for example, with their vivid references to Scripture, nature and one's daily life and work. They learned to write English hymns from Isaac Watts. This is to be expected. When novices begin to write poetry, they use what they know without much reflection on where their meters and poetics come from.⁴ In the past, anyone who grew up in English, with English hymns and their relatively simple meters, would naturally write like Isaac Watts, using some version of the English ballad stanza, producing hymns of prayer and praise and biblical paraphrases, while remaining ignorant of the very special treasures of the Scandinavian Lutheran hymns which brought the Gospel into the fabric of the daily lives of the people: their landscapes, natural and spiritual.⁵

For Lutheran hymns, the basic liturgy of life until recently has been morning and evening devotions in the family, which required hymns concerning daily life, and one's vocation, not only Sunday morning, and thus tend to be more concrete about the context of the life of faith. Today's contemporary American Lutheran hymns tend to be only for Sunday morning, more Eucharistic, and often paraphrases of biblical texts, which the congregation may not even know is Scripture.

When I started reading and writing hymns, although I had been raised on the Danish hymn writer, Han Adolph Brorson's poetry in middling translations, such as *Your Little Ones Dear Lord are We* (*Her kommer dine arme smaa*) or *Behold a Host Arrayed in White* (*Den store hvide Flok*) I found especially English hymns,

³ Ibid.

⁴ For an interesting book of essays on this very topic see the much treasured volume by Martha WINBURN, John SPARROW, *Hymns Unbidden: Donne, Herbert, Blake and Emily Dickinson and the Hymnographers*, New York (New York Public Library) 1966.

⁵ Another point I have made elsewhere is that in Scandinavia, and to a lesser extent in Germany, the hymn writers are part of the literary treasury of the nation. In English literature, except that by Isaac Watts, hymnody is not viewed as part of the literary treasury of America or English. Even Watts' poetry was considered by Dr. Johnson to be unexceptional.

which I loved to sing, to be conventional predictable poetry, biblical phrases or paraphrases stirred around to fit a good tune, which was all that seemed to matter. I preferred doing translations because I thought the writing of original hymns was the mere rearranging of words from the Bible into meter. I preferred translating some of the great old Lutheran chorales, such as *Wie schön leuchtet der Morgenstern*. So I wrote what Inger Selander said were 19th century hymns and modern poems. She was, as most of you know, an expert in the work of the contemporary hymn explosion in Scandinavia, and knew whereof she spoke.

The year was 1987 and the place was Lund, Sweden at the IAH conference. We were on a bus going to a small country church for an evening service. Karl Johan Hansson had asked me to put into verse a hymn by the Finn Swede Viola Renwall, *O Herre, i dina Händer*. I produced a Latinate set of theological words to fit the tune, and presented it.⁶ They would not accept it. I hadn't gotten the images and feelings right. They persisted until we arrived, and I had learned a lesson: Sometimes the text makes a difference, it can be fine poetry, and it should receive as much care as the tune. (So late we get smart!)

Over the years I came to understand Inger Selander's criticism, but had no acceptable English mentor to teach me what was to be done. Fred Kaan, touted by many as the one who should be imitated seemed to me to be a poetaster, who wrote rhymed theology: discursive and poetically thin gruel. Part of the reason for its popularity, I think, is that it dealt with topics that had not been seen in English hymns since the Social Gospel period a generation before. At the same time, I agreed that the theological language from another age made little sense to moderns, even if its poetry may have been ravishing. What to do? I had attended a chapel service in which the pastor had stopped us in the middle of *Wake, Awake for Night is Flying (Wachet Auf)* and pointed to the fact we had been up for hours. Everyone laughed! Essentially he was saying that *images* were the problem. What to do? As a poet, I was repelled, even if I knew something needed to be done. Unfortunately, little was known in America at the time of the work of Anders Frostenson, Britt G. Hallqvist, or Svein Ellingsen. The old countries had been left behind and what interested us was the hymnody of the "global" church, excepting our European cousins.

It is a frequent problem with any new age – the artist may well know what needs to be done, but cannot figure out what to do. My breakthrough came as I began translating the work of Lisbeth Smedegaard Andersen in Denmark who re-introduced me to the tradition of Lutheran hymnody and its conventions. Danish hymns are often very specific to the climate and topography of Denmark, which

⁶ The English language has a glorious set of roots in Anglo-Saxon, French and Latin that give an author generally three synonyms for every noun and it is very easy to prefer the Latinate, and more abstract when writing theologically.

tends to make them too specific to be used in other climates and topographies, some think. This is, however, what good sermons do – bring the Gospel from the good book into our local situations, our climate, topography and milieu. As my preacher uncle used to say, the hard part of preaching is getting Jesus from Palestine to Pontoppidan Lutheran Church, in Fargo, North Dakota where he preached for years. Lisbeth's hymns are very good poems/sermons – she is after all one of Denmark's finest preachers, now retired as pastor from Holmen Church in Copenhagen – that seek to put the gospel story into language and experiences people today can understand without having to become seminary students.

The work of the preacher is one of interpretation for the sake of the listener (as the Danes say, *fortolkning*) – the simile or metaphor is fundamental to effective preaching: The kingdom of heaven is like, or it is (...). Jesus makes the move many times while trying to preach the kingdom. And he does this to transform our view of everyday life, so that we can see what it is to live life before the face of God: *coram deo*. Lisbeth's hymns do as the old classic Lutheran hymns such as *Ein feste Burg* do to set the biblical text into the contemporary situation through re-imagining the context – medieval castles and knights in armor vs. David's more pastoral middle eastern imagery. Her theology can be inferred from the images moderns recognize but may not have thought of as material for a hymn, but her hymns are lyrical poems, not rhymed theology. Which is part of their charm.

This is why hymnody often makes theologians nervous because images are less controllable and more unstable than a theological or political declaration. Poetry is surprisingly more accessible to a wide variety of people, from both sides of the political, theological and even class divides that worry so many contemporary hymn writers and about which they harangue us in their texts. Metaphors have levels of meaning that enrich one's faith, and cause wonder in the reader/singer. And they transcend divides.

In translating Lisbeth's hymns, I have learned much. What follows without comment are several hymns, two by Lisbeth and two by me. The *Magnificat* hymn, *I went out into the dark before the Light*, (*Jeg gik med nattetid*) makes Mary's voice one and the same with the singer, and brings the Virgin Mary into a woods near Copenhagen and shows us how we should not only think about Mary, but ourselves as the Incarnation comes to us. Her *High over us the firmament* (*Højt over os et himmelrum: Juni: Trinitas*), is part of a cycle of hymns on each month of the year, which combines the liturgical year and the round of seasons with images from Denmark in which she brings heaven to earth.⁷ Both of mine come from *A Treasury of Faith*, a collection of hymn texts written to go along with

⁷ Lisbeth Smedegaard ANDERSEN, *Himlens Lys I Dine Hænder – 12 årstidssalmer*, Copenhagen (Authors Edition) 2008.

the all three lessons in the three years of the New Revised Common Lectionary.⁸ The first, *After Singing Hymns of Comfort*, was written after I had just written another hymn text, something of a paraphrase of Romans 8:26-39 when I wondered what the biblical text would say in our experience of a burial as we heard it read while we stood by the coffin in the graveyard?⁹ The second is *Light is Fading in the West*, Mark 13:1-8, Jesus' apocalyptic speech on the way to the cross, uses the kind of nature images Lisbeth uses.¹⁰ Many thanks to Inger, Karl Johan, Stig Holter and Lisbeth Smedegaard Andersen, all of whom have been wonderful critics and encouragers as I have learned these things I should have known from the time I started singing Brorson on the prairies of North Dakota, with all their wild roses, not all that different from the heaths of Jutland!

⁸ Gracia GRINDAL, *A Treasury of Faith. Lectionary Hymns, Series A, B, C.*, North Carolina (Wayne Leupold Editions, Inc.) 2006. At present I have finished writing hymns on the Old Testament lessons and currently in the middle of the first set of Epistle lessons. In the summer of 2011, the collection of hymns in the Matthew, Series A, collection, will be published with tunes by Dan Damon.

⁹ Gracia GRINDAL, *After Singing Hymns of Comfort*, in: *A Treasury of Faith. Lectionary Hymns, Series A*, North Carolina (Wayne Leupold Editions, Inc.) 2006, p. 67.

¹⁰ Gracia GRINDAL, *Light is Fading in the West*, in: *A Treasury of Faith. Lectionary Hymns, Series B*, North Carolina (Wayne Leupold Editions, Inc.) 2008, p. 84.

I Went Out in the Dark Before the Light

♩ = 60 *Unison*

1. I went out in the dark be - fore the light, The
 2. With thanks to God who rules and gov - erns all He
 3. For those who dis - o - bey him have no peace He
 4. A - round me life, a - bun - dant life, was good— Each
 5. Now it is day, I see that God is near Sur -

trees were rust - ling soft - ly in the for - est With joy and gra - ti -
 heard the cries of old - er gen - er - a - tions And was their place of
 sees through all our cheat - ing and de - cep - tion. His love is like a
 crea - ture won - der - ful and un - like an - y— And ev - ery cell with -
 round - ing me with all the gifts of morn - ing Like spark - ling gauze at

tude my breath took flight My song rose high on beat - ing wings so
 re - fuge and their rock He broke their fet - ters and the pris - on
 flame that will not cease More strong than death and all its false de -
 in me un - der - stood That he would come to us in flesh and
 dawn, a veil of sheer, Like mist the sea as qui - et as a

bright And high a - bove the birch trees sang a chor - us
 walls So peo - ple now could live in cel - e - bra - tion.
 crees He gent - ly breathes on those who weep for jus - tice.
 blood and I the gate in - to the courts of heav - en.
 mirror, A brid - al veil a - bove it on the o - cean.

WORDS: Lisbeth Smedegaard Andersen, 2009; trans. Gracia Grindal, 2010
 MUSIC: Daniel Charles Damon, 2010

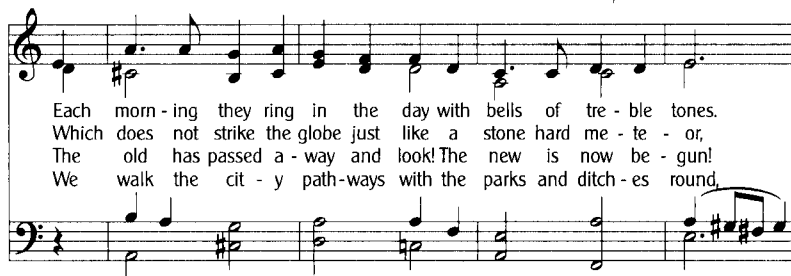
BRIDAL VEIL
 10.11.10.10.11.

June

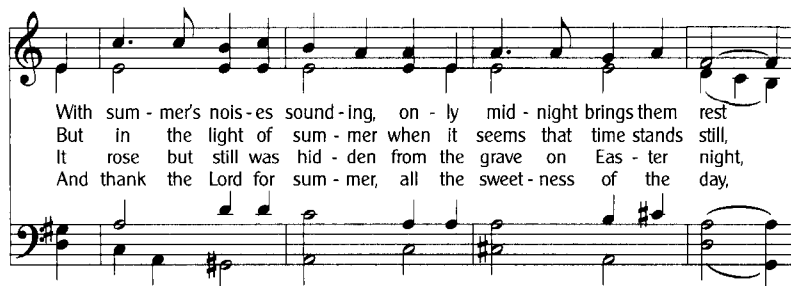
Trinity Season



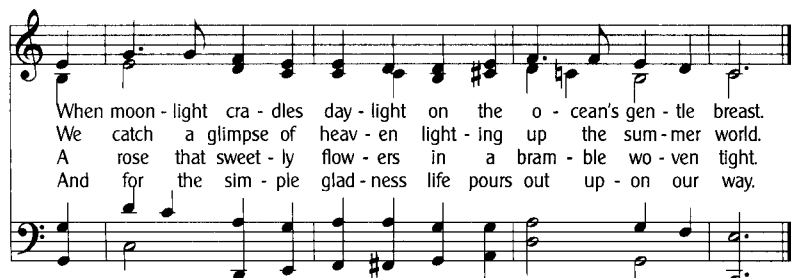
1 High o - ver us the fir - ma - ment, where larks feel right at home,
 2 Now it is Christ's new sea - son with his Spir - it and his Word.
 3 It is as Christ has prom - ised, what the Ho - ly Spir - it sang:
 4 Now Tri - ni - ty a - waits us; it's as though we're heav - en bound.



Each morn - ing they ring in the day with bells of tre - ble tones.
 Which does not strike the globe just like a stone hard me - te - or,
 The old has passed a - way and look! The new is now be - gun!
 We walk the cit - y path - ways with the parks and ditch - es round,



With sum - mer's nois - es sound - ing, on - ly mid - night brings them rest
 But in the light of sum - mer when it seems that time stands still,
 It rose but still was hid - den from the grave on Eas - ter night,
 And thank the Lord for sum - mer, all the sweet - ness of the day,



When moon - light cra - dles day - light on the o - cean's gen - tle breast.
 We catch a glimpse of heav - en light - ing up the sum - mer world.
 A rose that sweet - ly flow - ers in a bram - ble wo - ven tight.
 And for the sim - ple glad - ness life pours out up - on our way.

After Singing Hymns of Comfort

$\text{♩} = 72$ *Unison*

1. Af - ter sing - ing hymns of com - fort, we have left the one we love cov - ered
 2. What we cling to is the prom - ise spok - en as the pas - tor stood by the
 3. By the cas - ket blooms a lil - y, weak and frag - ile from a stone. So your

ov - er with bright flow - ers on the rich, ex - pens - ive wood. Still the
 cof - fin as they closed it, and we felt your pres - ence there. Noth - ing
 prom - ise breaks the i - ron of the doubt that we have known. Spir - it,

words that we are say - ing seem as emp - ty as our hearts: ev - en
 sep - ar - ates us from you: neith - er life not cru - el death, not the
 come to us and give us words to help us try to pray. Turn our

when the sun is shin - ing, life seems ov - er - cast and dark.
 mun - dane world a - round us, noth - ing, neith - er height nor depth.
 bit - ter sighs to morn - ing and our sor - row in - to day.

WORDS: Gracia Grindal © 2006 by Wayne Leupold Editions, Inc.

MUSIC: Daniel Charles Damon © 2009

PUTAH CREEK

87 87 D

Light is Fading in the West

Descant: C Instrument

1. Light is fading in the west, scar-let em-bers dy-ing.
 2. Far a-head the eve-ning star gleams on the ho-ri-zon.
 3. Take good cour-age, Chris-tian friends, seize the day with pleas-ure.

On the edge of eve-ning's crest, flocks of birds are fly-ing,
 Though the na-tions go to war, Christ, our light, is ris-ing,
 Christ is with us to the end, here in full-est meas-ure.

har-bin-gers of win-ter's turn-ing as the west-ern sky is burn-ing,
 Suns may die out, all cre-a-tion pass a-way in des-o-la-tion.
 Thank him, he is al-ways near us, shin-ing Morn-ing Star to cheer us.

On the ridge of dark-est night, can we see a hint of light?
 Na-tions rage and king-doms fall, still the Christ is Lord of all.
 Light the can-dles in the night, praise the Lord, who is our light!

Text: Gracia Grindal © 2008 Wayne Leupold Editions, Inc.
 Tune: Amanda Husberg © 2008

VIK
 76 76 88 77

In service to the church The *neue Sachlichkeit* and the chorale in Norway 1930-1952

This article seeks to demonstrate how Norwegian chorale was subjected to significant changes which may be seen to represent the ethos of the *neue Sachlichkeit* (new objectivity) in the period 1930-1952. In particular, it aims to place Per Steenberg's *Koralbok* (1949) in a historical perspective and show how it challenged received Norwegian music traditions. Steenberg's *Koralbok* reflects an editorial desire to provide apposite tunes and harmonisations for the church according to principles of what was then called the 'pure style' in music, drawing from idealised historical precedents.

Introduction

The middle decades of the 20th century saw unprecedented developments in the composition and liturgical use of music in the Church of Norway. From the early 1930s and until the middle of 20th century, Norwegian liturgical music was increasingly subject to influences that have subsequently been termed as the *neue Sachlichkeit* (*ny saklighet*), a German interdisciplinary term with no direct English translation, but which has been variously interpreted as new essentialism, new realism, new objectivity and even new matter-of-factness.¹

Some of the influences of the *neue Sachlichkeit* on chorale-based music which have attained currency include:

- Liturgically integrated and functional congregational and choral song;

¹ No satisfactory translation has been found in English, hence the use of the German term throughout this paper. A recent study by Peter GAY, *Modernism: The lure of heresy, from Baudelaire to Beckett and beyond*, London (William Heinemann) 2007, p. 261, uses *neue Sachlichkeit* in preference to new objectivity.

- Liturgically integrated and functional organ chorale preludes and other chorale-based compositions;
- The continued or reclaimed use of original or slightly modified chorale forms (rhythmic, harmonic and melodic);
- Historical compositional models and performance practice (historical organ building practices).

A key conjecture in regard to this paper is that the *neue Sachlichkeit* is a functional and encompassing term related to a range of artistic and non-artistic endeavours, including liturgical music. It is reflected in liturgical renewal, congregational involvement, restoration of early pre- and post-reformation practices and an interest in idealised church music and historical organ building. In Finland, Anna Maria Böckerman, an early scholar in her use of the term in liturgical music, has established that church music practices reflecting *neue Sachlichkeit* ideals were established in evangelical Lutheran churches across the wider Nordic region prior to the 1950s.²

The *neue Sachlichkeit* in Norway

In many ways, Thomas Laub's book *Musik og kirke* (1920)³ comprised a seminal rationale, even a methodology, for the reform of church music in the Nordic countries, and strongly influenced church music discourse in Norway in the 20th century. Although I use the term *neue Sachlichkeit* retrospectively (the terms *neue Sachlichkeit*, the *Orgelbewegung* and 'liturgical movement' do not appear in Norwegian contemporary sources during the period 1930 – 1960) Laubian terms which point in the direction of the *neue Sachlichkeit*, such as *saklig* (objective), the contrapuntal and imitative 'Palestrina style', *ren*, (pure) *ekte* (genuine) and *kirkelig* (ecclesial) were in common use in journals, newspapers and magazines from the mid-1930s in association with issues of chorale restoration, composition (chorale and organ), organ building and even liturgical reform.⁴

² Anna Maria BÖCKERMAN-PEITSALO, *Objektivitet och liturgisk förankring: Strävanden att införa ny saklighet inom kyrkomusik och gudstjänstliv i Borgå stift åren 1923-1943*, Åbo (Åbo akademis förlag) 2005, p. 338.

³ Thomas LAUB, *Musik og kirke*, Herning (Poul Kristensens Forlag) 1997.

⁴ One source of such material in the members' journal for the Norwegian Organist's Union which was from 1931-1939 part of a corporate member's journal entitled *Sangen*, directed at musicians from variety of fields (Norwegian choral society, Norwegian Musician's Union and Norwegian Organist's Union). In 1939, a new magazine was formed entitled *Norsk musikkliv*, a corporate journal for the Norwegian Musician's Union and Norwegian Organist's Union. It was not until 1948 that the Norwegian Organist's Union gained its own independent journal, which was first titled simply *Medlemsblad for Norges Organistforbund* (MNO, Members magazine for the Norwegian organist's union), and from 1959 *Norsk kirkemusikk*.

Norway was the last of the Nordic countries to embrace *neue Sachlichkeit* ideals, although of course subsidiary currents of the *neue Sachlichkeit* such as liturgical renewal and chorale restoration attempts date back to the middle of the 19th century. However, it was not until the early 1930s, through the work of Per Steenberg (1870-1947), that Laubian reform ideals became widely known in Norway, and that the spirit of serving the church through music became apparent.

This article aims to show how these ideals were first effectuated in church music renewal in Norway, especially in regard to hymn tunes and chorale harmonisations. It also seeks to show that evidence of overt efforts to introduce elements of *neue Sachlichkeit* ideals in Norway were apparent from the 1930s, when the 'pure style' as a compositional concept began to gain currency, forming a fertile context for the publication of *neue Sachlichkeit* composition from the late 1940s. Thus a documentation of changes in liturgy, hymnody before 1950 forms an important backdrop.

Before we look to Norway, a brief overview of the *neue Sachlichkeit* as it may be related to music would be helpful.

The *neue Sachlichkeit* as a style in music

The first use of the term *neue Sachlichkeit* dates from the early 20th century. As Helmut Lethen shows in his important study, *Neue Sachlichkeit 1924-1932*, it denoted economic and social developments in German society from 1903.⁵ From the early 1920s the term was used frequently in conjunction with ideals relating to the process of technical rationalisation in industry and society, realism in the arts, and was promulgated as means towards a democratic way of life that the population of Weimar Germany was encouraged to adopt.⁶ The importance of functionalism (usually associated with modernism) in the 20th century is clear, permeating most aspects of our daily life. It is quite possible to argue that some aspects of *neue Sachlichkeit* remain influential today; should we care to glance around this room today, we might find confirmation!

The influence of the *neue Sachlichkeit* on music is less widely documented. Usually associated with reductionist techniques and a diffident, introverted style without extravagant, lush or exuberant statements (often associated with sentimentalism), amalgamated with neo-classicist tendencies (although not directly

⁵ Helmut LETHEN, *Neue Sachlichkeit 1924-1932: Studien zur Literatur des „Weißen Sozialismus“*, (Metzler Studienausgabe), Stuttgart (J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung) 1970, pp. 8-10.

⁶ Deborah SMAIL, *White-collar workers, mass culture and neue Sachlichkeit in Weimar Berlin. A reading of Hans Fallada's Kleiner Mann – Was nun?, Erich Kästner's Fabian and Irmgard Keun's Das kunstidene Mädchen*, Berne (Peter Lang) 1999, p. 189.

assimilated with neoclassicism),⁷ *neue Sachlichkeit* as a style is now accepted as anti-romantic, anti-individualistic and highly structured.⁸ One of the most significant terms in use concurrent with the *neue Sachlichkeit* is *Gebrauchsmusik* (utility music or applied music), commonly associated with Paul Hindemith (1895-1963) and his writings in the late 1920s, although he is not the source of the term.⁹

Historicist practices are also a component of the *neue Sachlichkeit*, particularly in music. Neoclassical composers such as Hindemith found inspiration in the music of former times in developing a style that might also be functional and objective. For Hugo Distler (1908-1942), the model of historical sources was crucial in his search for a new fresh voice that would fulfil a useful liturgical function. Distler was especially influenced by the historic organ on which much of his music was first performed; its particular qualities were ideal for the performance of music based on baroque styles and structures. The importance of the *Orgelbewegung* on *neue Sachlichkeit* cannot be overestimated. Similarly, liturgical musicians, including Thomas Laub, sought to reclaim early chorale rhythms, making for enlivened singing and were keen to incorporate the wealth of established folk tunes into hymnic use.

The term style is usually used to denote a conceptual strategy or ideal, and to define the means with which a work is created in terms of its thought or dialectical processes, or its empirical nature; in other words, the sum of important elements in a given work. In terms of Nordic church music, the concept of *neue Sachlichkeit* may be considered a style in itself, albeit under various subheadings, such as the 'pure style' of the Palestrina school, *Gebrauchsmusik* and *Orgelbewegung* influenced organ building, and as a compositional music genre associated with neo-classicist or neo-baroque sound ideals. *Neue Sachlichkeit* is a collection of elements, which together constitute a source of renewal, in which music is but one aspect. Other music styles are also considered relevant to the broad concept of the *neue Sachlichkeit*, including Gregorian chant as well as renaissance and baroque composition. Furthermore, Romanticism, a common style denominator for the preceding period, and relevant as an aesthetic in the 20th century, represents an opposite polarity. Both *neue Sachlichkeit* and romanticism may be seen to represent traditional modes of expression when compared with radical experimentalism in the schools of Vienna and Paris. However, like the impetus behind the liturgical reform movement of the late 19th century, the transition towards the *neue Sachlichkeit* in music composition was recognised as renewing

⁷ Peter GAY, *Modernism*, op. cit., p. 261.

⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁹ A full account of the term is found in Stephen HINTON, *The idea of Gebrauchsmusik: A study of musical aspects in the Weimar Republic (1919-1933) with particular reference to the works of Paul Hindemith*, New York & London (Garland Publishing) 1989, pp. 1-33.

an aesthetic in decline. For this reason, modes of expression, such as those found in Thomas Laub's book *Musik og kirke* focus on ways to purify music from programmatic, atmospheric sentimentality which was not directly related to the liturgy or word. The importance of providing ecclesial music which served primarily to support scripture, where the elements of composition (in order of importance: melody, harmony and rhythm) were treated simply and without excessive embellishment, was seen as a principal goal. Norway, the *neue Sachlichkeit* was first assimilated into church music culture as a style ideology. It may be argued that it later became an *arbeitsprogram* from the early 1950s through the work of the organisation *Musica Sacra*.

Historical background in Norway

As in other European Christian traditions, the Norwegian church underwent significant liturgical and hymnological changes in the 19th century. Most importantly, the Lutheran hymn-based *Kirkeritualet* from 1685 was replaced with prose forms in the *Alterbog* (1889) in a return to 16th-century practice.¹⁰ The period also saw the publication of the first Norwegian hymnals and an important rebirth of Norwegian hymn writing. The unionisation of church musicians in 1904, the year before Norway gained independence from Sweden, saw the emergence of several influential leaders, amongst others Per Steenberg, Eyvind Alnæs (1872-1932) and Arild Sandvold (1895-1984).

While developments in Norwegian church music may be examined gainfully in isolation, in general, developments that occurred in the Lutheran church in Europe were eventually reflected in church music in Norway after a significant delay; this delay may also account for remarkable multi-faceted interactions in church music. Opposing forces such as the earlier mentioned late Romantic harmonisation practices, serialism, *Gebrauchsmusik*, the 'pure style' and later, complexity and simplicity or the so-called neo-romanticist school (*nyvennlighet*) functioned as independent concurrent streams of musical thought.¹¹

The *Alterbok* (1920): liturgy and music reform

Apart from the restoration of a limited number of chorale tunes from the mid-19th century, the first published and widely used liturgical music reforms date from

¹⁰ Helge FÆHN, *Gudstjenestelivet i Den norske kirke*, 2nd edition, Oslo (Universitetsforlaget) 1994, p. 62.

¹¹ Harald HERRESTHAL, Morten Eide PEDERSEN, *New music of Norway*, in: John David White (ed.), *New music of the Nordic countries*, New York (Pendragon Press) 2002, p. 411.

1934,¹² supplementing and partially replacing previously published material¹³ for the 1920 liturgical revisions¹⁴ (additional musical material also appeared in 1925¹⁵). This liturgy was closely based on the prose service setting first published in the *Alterbog* (1889) and was important in prefiguring (in almost every respect) the liturgy of the entire 20th century. Gustav Margerth Jensen (1845-1922), who was also involved in the revision of the Landstad's hymnal, *Landstads reviderte salmebok* (LR) discussed later in this paper, was an important pioneer in this liturgy revision.

Clearly, the restoration of the Eucharist and the original prose texts of the ordinary represented a strong interest in historic practices and liturgical propriety and enrichment, both of which were important themes to be further pursued by proponents of the *neue Sachlichkeit*. The Eucharist became an integrated part of the liturgy, although it could be (and often was) omitted. Thus the 1920 liturgy for the Sunday service marked the first general use of the majority of the elements of the revised structure of the mass in Norwegian,¹⁶ utilising prose texts for the ordinary set to through-composed congregational tunes. In addition, it may be regarded as a manifestation of the spirit that fuelled the liturgical movement of the early 20th century, which in turn was closely aligned to the ideals of the *neue Sachlichkeit*.¹⁷

The musical content of the service was revised in 1934, although the structure and rubrics of this liturgy were largely unchanged. Music associated with the *Alterbok* (1920) was simplified,¹⁸ and both the number and complexity of congregational tunes were reduced, reflecting a greater focus on congregational involvement (a clear tenet of the liturgical movement). Most of the music was selected and harmonised in the 'pure style' by Per Steenberg, mirroring interest in historical practices in the German Lutheran liturgical renewal of the same period.¹⁹

¹² Wilhelm HUUS-HANSEN, *Liturgisk musikk ved høimessen i den norske kirke, Bilag til Alterboken av 1920*, (Selskapet til Kristelige Andagtsbøkers Utgivelse), Kristiania 1934.

¹³ *Liturgisk musikk for den norske kirke: Bilag til Alterboken av 1920*, ved den til revision av den liturgiske musikk nedsatte komite, (Selskapet til Kristelige Andagtsbøkers Utgivelse), Kristiania 1922. This publication included an accompanied setting of the ordinary and congregation acclamations and responses.

¹⁴ *Alterbok for den norske kirke*, (Selskapet til Kristelige Andagtsbøkers Utgivelse), Kristiania 1920.

¹⁵ O. M. SANDVIK, *Graduale: Messebok for Den norske kirke*, harmonised by Per Steenberg, Kristiania (Steenske forlag) 1925. This volume consisted of a historical overview of church music and liturgies in use, and included material for accompanied intoning of the collects for each Sunday and festivity, a small number of choral settings of the *Gloria* and *Sanctus*, and an accompanied festive vespers liturgy with suggestions for choral and organ works.

¹⁶ Helge FÆHN, *Gudstjenestelivet*, op. cit., p. 334.

¹⁷ Anna Maria BÖCKERMAN-PEITSALO, *Objektivitet och liturgisk förankring*, op. cit., pp. 39-40.

¹⁸ Wilhelm HUUS-HANSEN, *Liturgisk musikk*, op. cit., p. ii.

¹⁹ Antony RUFF, *Sacred music and liturgical reform: Treasures and transformations*, Chicago (Hillenbrand Books) 2007, pp. 136-138.

temporaneous interest among Norwegian musicians in early music, especially that of Giovanni Pierluigi da Palestrina, leading to the formation in 1931 of a Palestrina society by, amongst others, modernist composer Fartein Valen (1887-1952). In a letter to one of the members of this society, Valen wrote in 1931 that “the Palestrina school, with its focus on counterpoint, is absolutely in keeping with the most hypermodern thought of the moment, and is therefore indisputably useful.”²⁴

Koralbok for den norske kirke (KNK, 1926)

Like most modern chorale books, KNK (for use with the hymnals *Landstads reviderte salmebok* (LR, 1926) and *Nynorsk salmebok* (NN, 1925) was subject to intense criticism immediately following publication, especially by church musicians, both in regard to the choice of melodies and their uniform harmonisation. In particular, the stylistic imbalance between pre-reformation chorale tunes in modal forms, and the functional (and at times ambiguous) romantic harmonisation style was considered inappropriate.²⁵ However, initial criticism was directed at the publication of tunes that were considered inappropriate for ecclesial use. The often-quoted response by a youthful Arild Sandvold shows an early dissatisfaction with this factor:

“(…) not a few of the tunes have about them a delicious aroma of coffee and Christmas cake, and for this reason must be kept away from the church and the church service. Both *Landstads reviderte salmebok* and *Koralbok for den norske kirke* must be considered a religious-psychological phenomenon, closely connected with the ecclesial developments in Norway: away with the high church in favour of the low church (*smaakirken*), despite the collective appeal of Nidarosdomen.”²⁶

²⁴ Ola TJØRHOM, *Fartein Valen: Vestlandspietist og modernistisk banebryter*, Oslo (Genesis Forlag AS) 2004, pp. 84-85.

²⁵ Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd: Norsk kirkesang i endring og vekst gjennom 100 år (1835-1936) med særlig vekt på Koralbok for den norske kirke*, (Doctoral dissertation, Skriftserie fra Griegakademiet, Institutt for musikk, University of Bergen), Bergen 2003, p. 116-118, 122, and Arne HOLEN, *Per Steenbergs koralbok: En vurdering i forhold til Koralbok for den norske kirke og stiltrekk i kationalsatser av Osiander, Hassler, Praetorius og Schütz*, (Unpublished hovedfag dissertation, University of Oslo), Oslo 1969, p. 12.

²⁶ Cited in Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd*, op. cit., p. 116. See also: *Tonekunst* no. 2, (1927), *Trøndersk Musikblad* no. 1, (1927) and Torkil BADEN, *Toner i tusen år: En norsk kirkemusikhistorie fra gregoriansk sang til gospel*, Oslo (Verbum Forlag) 1995, pp. 95-96. Original text: (...) i hvilken ikke saa faa melodier dufter liflig av kaffe og julekake, og av den grund maa bli at holde ute fra kirken og gudstjenesten. Saavel *Landstads reviderte salmebok* som *Koralbok for den norske kirke* maa betragtes som et religiøst-psykologisk fænomen, nøie hængende sammen med den kirkelige utvikling her hjemme: bort fra det høikirkelige over mot smaakirken – trods samlingen om Nidarosdomen! Translation by the author.

The publication of *Liturgisk musikk* (1934) undoubtedly increased the growing dissatisfaction amongst church musicians in regard to the harmonisation practices in KNK. Reviews of the third edition of KNK (1936) reveal this dissatisfaction and draw attention to inappropriate melodic material, the former seen by some as a simple question of taste, the latter by others as an example of decay in Norwegian churchmanship.²⁷ It was furthermore alluded to as a largely unsuccessful publication, and one that ignored trends towards ‘pure style’ harmonisation and tune composition in neighbouring countries.²⁸ The organist of Molde church from 1924-1967, Thorolf Høyér-Finn (1896-1974), was one of the first and most consistent critics of the harmonisation practices in KNK. Educated in Sweden and Denmark, and clearly influenced by the Swedish organisation *Kyrkosångens vänner*, and a strong supporter of Laub, Høyér-Finn was also active as a composer, writing style-copyist organ works following models of Walther and Pachelbel.²⁹ Høyér-Finn also initiated newspaper debates in the late 1930s in *Morgenbladet*³⁰ which provided support for the publication of Per Steenberg’s chorale book more than a decade later. Høyér-Finn continued to battle for the ‘pure style,’ good taste and high ideals, especially following the publication of PSK, as seen in several letters and articles sent to *MNO* during the late 1940s and 1950s.³¹ In 1937, following the example of Høyér-Finn, Gottfred Nygaard, a student of Per Steenberg, called for the removal of all syrupy and sentimental tunes and romantically coloured harmonisation in favour of the ‘pure style.’³² His panegyric article on the worthiness of the Palestrina style may be seen as a watershed in contemporary understandings of the value of church music and its ideal characteristics. He shared Steenberg’s views in that all recent or historical tunes for use in church would be enriched through the use of the ‘pure style’ of harmonisation; moreover the ‘pure style’ is compared with the pure and unchanging spirit of the Gospels. Nygaard called for “a chorale book that would be in its entirety an hymnodic Cathedral.”³³ Thus the evidence of Steenberg’s interest in the ‘pure style’ shown in *Liturgisk musikk* (1934) was quickly followed by a private collection of chorale harmonisations which was to form *Per Steenbergs Koralbok* (1949).

²⁷ Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd*, op. cit., p. 123.

²⁸ Thorolf HØYER-FINN, *Omkring Koralbokens revisjon*, in: *Morgenbladet* 7 November (1936), søndagsavisen, p. 3.

²⁹ Unknown author, 30-års jubileum som organist in Molde, in: *MNO*, November (1954), p. 106.

³⁰ Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd*, op. cit., p. 118.

³¹ Thorolf HØYER-FINN, *Lojalitet: Noen små refleksjoner*, in: *MNO*, April (1950), pp. 43-46; Harald GØRANSSON, *Kirkemusikken og kirkegjengeren* (translated by Thorolf Høyér-Finn), in: *MNO*, June (1948), pp. 41-44.

³² Gottfred NYGAARD, *Omkring koralbokspørsmålet*, in: *Morgenbladet*, 10 April (1937), søndagsavisen, p. 4.

³³ *Ibid.*, Original text: (...) en koralbok som helt ut blir en salmenes katedral! Translation by the author.

Per Steenberg and *Per Steenbergs Koralbok* (PSK, 1949)

Per Steenberg was born in Nedre Eiker and was raised in a low-church pietistic family strongly influenced by Haugianism. Little is known about Steenberg's early life and education.³⁴ Steenberg was widely recognised as an important figure in Norwegian church music from the turn of the century, publishing organ works from 1913 and working as organist of Vålerengen church (1902-1927) and Markus church (1927-1940). He studied in Oslo and Leipzig in 1896 with Salomon Jadasohn (1831-1907) and Paul Homeyer (1809-1889)³⁵ and later in Berlin and Copenhagen with Knut Jeppesen, developing an interest in Thomas Laub's reforms. On the occasion of Steenberg's 70th birthday in 1940, a wide range of articles and congratulatory responses appeared in *Norsk Musikkliv*.³⁶ He was active as an educator, and especially important was his teaching at the Music Conservatorium in Oslo from 1935 until his death in 1947.

Steenberg exerted great influence both as a composer of contrapuntal church music, as a hymnologist through involvement in hymn and chorale book publications, and as a pedagogue. His advocacy of Palestrina-style counterpoint, using the teaching materials of Knud Jeppesen and Hermann Grabner (1886-1969), became by 1936 an important and obligatory part of organist education in Norway.³⁷ Steenberg was especially indebted to the work of Knut Jeppesen (1892-1974), who was a strong promoter of Laubian reform and the 'pure style' in the 1920s during which time Steenberg began to undergo a compositional style-change of significance.³⁸ Like Laub, Steenberg advocated an ideology of music serving the word, rejecting at the same time music that revealed the degeneration of church music culture.³⁹

PSK was an especially important chorale tune resource that had a vital role in awakening interest in its ideology, and was an important catalyst for the later chorale prelude collection *Pro organo* (1951-1958, compiled by Rolf Karlsen

³⁴ Odd Kristian STEENBERG, *Per Steenberg og musikken i hans unge år*, Unpublished lecture for Norsk Musikkksamlingens Venner, 26 May 1987, p. 1.

³⁵ *Ibid.*, p. 11.

³⁶ Conrad BADEN, *Per Steenberg: En hilsen i anledning 70 [sic] års dagen*, in: *Norsk Musikkliv* (1940), p. 29; Jens ARBO, *Per Steenberg 70 år*, in: *Norsk Musikkliv* (1940), pp. 37-38; O. ANDERSEN-BRØNNØ, *Per Steenberg*, in: *Norsk Musikkliv* (1940), p. 39; Unknown author, *Hyldest til Per Steenberg*, in: *Norsk Musikkliv* (1940), p. 60; David MONRAD JOHANSEN, *Per Steenberg*, in: *Norsk Musikkliv* (1941), p. 123. See also Gøsta HAMMARLUND, *Per Steenberg*, in: *Norsk Musikkliv* 2 (1944), pp. 8-10, and EGO, *Tilbake til den klassiske harmoniseringen og vekk fra det romantiske*, in: *Norsk Musikkliv* 2 (1944), pp. 10-12.

³⁷ *Tonekunst* 17 (1936), pp. 140-141, and *Tonekunst* 1 (1937), pp. 7-9.

³⁸ Randi Margrete SELVIK, *Steenbergs forhold til Palestrinastilen med hovedvekt på dissonansebehandlingen*, (Unpublished *hovedfag* dissertation, University of Oslo), Oslo 1969, p. 2.

³⁹ Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd*, op. cit., p. 421.

and Ludvig Nielsen), the primary subject of my doctoral dissertation. Published in 1949, PSK was intended by Steenberg to be an alternative to KNK (PSK closely follows the structure of KNK), both as a source of appropriate tunes but with historically informed harmonisations.⁴⁰ Although Laub is not mentioned in the foreword, PSK shares many of the same principles (although little common material) found in Laub's *Dansk kirkesang* (1918) and in his expository *Musik og kirke* (1920). As such, it features coherent and coexistent components of the *neue Sachlichkeit* style. Accordingly, the chorales in PSK authenticate rhythmic restoration, and selected (sometimes secular) KNK tunes are replaced with others of a suitable ecclesial style, matched with distilled, unified and largely modal harmonisation practices. Generally speaking the harmonisation practices in PSK indicate a far more evolutionary process than its reception might have indicated.⁴¹ Its subsequent influence has been wide-reaching. Together with the influential Danish chorale book, *Den Danske Koralbog* (1954), PSK is recognised as providing the basis for the restoration of historical practices in regard to harmony, rhythm and melody in the current and forthcoming chorale books for the Church of Norway.⁴²

Although parts of PSK were in private use from the mid-1930s by a select group of colleagues,⁴³ PSK was first published in 1949, two years after Steenberg's death. It was published through the efforts of four colleagues, namely Pastor Asbjørn Hernes, Arild Sandvold, Rolf Karlsen and Ludvig Nielsen. Karlsen's and Nielsen's involvement at the outset was significant. With poorly concealed pride, they stated that the century-long movement for the restoration of reformation chorale tunes to their original forms in regard to melody, rhythm and harmony in the Nordic churches had finally been achieved in principle.⁴⁴ In the Foreword, the publishers made three important points: firstly, that the work is intended to provide a richer, more authentic and purer hymnody; secondly, that this stylistically pure harmonisation would be of great value for all choirs, re-engaging a choral tradition and eccle-

⁴⁰ Per STEENBERG, *Koralbok: Melodier til Landstads reviderte salmebok og Nynorsk salmebok*, Drammen (Harald Lyche & Co. Musikkforlag) 1947, p. viii.

⁴¹ Arne HOLEN, *Per Steenbergs koralbok. En vurdering i forhold til Koralbok for den norske kirke og stiltrekk i kantionalsatser av Osiander, Hassler, Praetorius og Schütz*, (Unpublished hovedfag dissertation, University of Oslo), Oslo 1969, p. 36.

⁴² David Scott HAMNES, Åge HAAVIK, *Norwegian hymnody*, in: Richard Watson (ed.), *Canterbury dictionary of world hymnody*, Norwich (Canterbury Press) forthcoming publication in 2012.

⁴³ Thorolf HØYER-FINN, *Omkring Koralbokens revisjon*, in: *Morgenbladet* 7 November (1936), søndagsavisen, pp. 3, 10. Here, Høyer-Finn states that Nielsen used Steenberg's manuscript in Sunday and other services from the mid-1930s. Two significant responses to this article were published: Jon MANNSÅKER, Arild SANDVOLD, *Omkring Koralbokens revisjon*, in: *Morgenbladet* 14 November (1936), søndagsavisen, p. 3, and Ole Mørk SANDVIK, *Omkring Koralbokens revisjon*, in: *Morgenbladet* 14 November (1936), søndagsavisen, p. 3.

⁴⁴ Per STEENBERG, *Koralbok*, op.cit., p. viii.

sial use from the reformation in quality and wealth of resources, and finally, that no study of harmony could be considered complete without an appraisal of PSK.⁴⁵

A general overview of the contents of PSK showing the extent of replaced, supplemented and new material and based on the tabular overviews by Arne Holen is shown in Table 1.⁴⁶ The details have been updated according to the author's study of both chorale books, with reference to Holter's overview of KNK.⁴⁷

Tune source	KNK	PSK	KNK only	PSK only
Pre-1630	83	77	6	4
1631-1740	56	40	17	4
1741-1900	58	40	19	1
1901-1945 ⁴⁸	54	35	41	12
L. M. Lindeman	52	46	7	1
Per Steenberg	8	28	0	20
Norwegian folk tunes	37	27	8	2
Other folk tunes	4	4	0	0
Totals	352	297	103	45

Table 1. Overview of chorale tunes in PSK in comparison with KNK (1936 edition). The table shows the number of tunes from specific eras and more recent tune sources.

Holen finds that Steenberg's harmonisation principles diverge significantly from selected historic *cantionale* harmonisation models, and that they do not consistently reveal apparently clear, distilled forms of the so-called 'pure-style'.⁴⁹ Such divergences do not necessarily show a distinct new style, but rather indicate an understanding of historical practices, using evolutionary adjustments which may have been founded in a perceived need for compatibility with established tunes and rhythms found in the existing chorale book. Ten tunes in PSK were provided with isometrical versions; eight of these were harmonisations of isometrical tunes from KNK, included there as alternative tunes. An example of evolutionary practice projected by Steenberg is shown in Figure 3, where the established isometrical tune (see Figure 4) has been partially restored. Both Figures 3 and 5 show the tune *Jesus, dine dype vunder* as it appears in PSK. A diatonal/modal harmonisation is evident in both PSK versions. The chorale rhythm in current use in the Church of Norway is closest to that found in Figure 6 (the rhythmic version in KNK), combined with harmonisation principles found in PSK (Figure 5).

⁴⁵ Per STEENBERG, *Koralbok*, op. cit., p. viii.

⁴⁶ HOLEN, 1969, pp. 18-19, Arne HOLEN, *Per Steenbergs koralbok*, op. cit., pp. 18-19.

⁴⁷ Stig Wernø HOLTER, *Hellig sang med himmelsk lyd*, op. cit., pp. 373-383.

⁴⁸ It should be noted that no edition of KNK includes tunes written after 1926. Tune sources are not always known. This table only provides a guide to the inclusion and exclusion of certain compositional periods.

⁴⁹ Arne HOLEN, *Per Steenbergs koralbok*, op. cit., p. 124.

139b. Jesus, dine dype vunder — Jesus, dine djupe vunder

L. 301 10 26-54 215 252 286 304 305 306 307 308 312 317 361 398 426 470 528 533 630 647 704 712 721 728 744
 Na. 242 28 38 55 227 250 257 261 322 550 599 645 v. 2 714 766 777 778 780
 787 795 803 814 833 834 854 860 872 875 880

154 *F-høyjenteb*

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - lo død trø - ster mig i

al - lo stun - der i all øjls og le - goms nød. Føl - ler no - get ond - t mig inn, straks jeg ten - ker

i mit sinn på din pi - ne som for - hy - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Figure 3. PSK139b: *Jesus, dine dype vunder*; partially restored form in PSK © H. Lyche & Co, Drammen 1947.

Nr. 123^a Jesus, dine dype vunder — Jesus, dine djupe vunder

L. 301 10 36 54 215 252 286 304 305 306 307 308 312 317 361 398 426 470 528 533 630 647 704 712 721 728 744
 Na. 242 28 38 55 227 250 257 261 322 350 699 645 v. 1 714 766 777 778 780 787 795 803 814 833 834 854 860 872 875 880

154 *Hugvordensledd 1281 (Sokkervangs form 1281)*

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - lo død

trø - ster mig i al - lo stun - der, i all øjls og le - goms nød.

Føl - ler no - get ond - t mig inn, straks jeg ten - ker i mit sinn

på din pi - ne som for - hy - der mig å dri - ve skjemt med ly - ter.

Figure 4. KNK123a: *Jesus, dine dype vunder*; isometric form. © H. Aschehoug & Co, Oslo 1936.

139a. Jesus, dine dype vunder — Jesus, dine djupe vunder

L. 301 10 36 54 215 262 286 304 305 306 307 308 312 317 361 398 436 470 528 535 630 647 704 712 721 728 744
 F-dyppejensak Nr. 242 28 38 55 227 250 287 261 322 550 599 645 v. 2 714 766 777 778 780
 787 795 808 814 833 834 854 860 872 875 880 Høgenottemelodi, Godeve 1541

Je - sus, di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død tre - ster mig i
 al - le stun - der i all sjels og lo - gers nød. Fal - ler no - got ondt mig inn, straks jeg ten - ker
 i mitt eian på din pi - ne som før - by - der mig å dri - ve skjænt med ly - ter.

Figure 5. PSK139a: *Jesus, dine dype vunder*; restored rhythmic form in alternating metre in PSK © H. Lyche & Co, Drammen 1947.

Nr.123^b Jesus, dine dype vunder — Jesus, dine djupe vunder

L. 301 Nr.242 101 Høgenottemelodi 1541 (Original)

Je - sus di - ne dy - pe vun - der og din smer - te - ful - le død
 trø - ster mig i al - le stun - der i all sjels og lo - gers nød.
 Fal - ler no - got ondt mig inn, straks jeg ten - ker i mitt eian
 på din pi - ne, som før - by - der mig å dri - ve skjænt med ly - ter.

^b Se forord

Figure 6. KNK123b: *Jesus, dine dype vunder*; restored rhythmic form in alternating metre. © H. Aschehoug & Co, Oslo, 1936.

In the Foreword to PSK, Steenberg wrote that in providing the Church of Norway with a worthy chorale book, 93 tunes from KNK were removed where found superfluous or of poor quality or non-ecclesial character. According to Steenberg, the ideal tune would “primarily have a genuine ecclesial tone, with a harmonic relationship between text and tune, and secondly, it should meet the demands of good artistic quality, and be practically arranged for congregational song; folk-like and easily grasped in tune and rhythm.” In addition, a number of tunes were adjusted in regard to rhythm and melody, to create improved and often more lively movement.⁵⁰

A significant reduction in tunes from the period 1741-1945, as well as folk tunes, may be noted in Table 1, as well as a reduction in the total number of tunes. The number of recent tunes by Steenberg and others, often unique to PSK, were significantly increased. One of these, also included in KNK, was a supplementary tune to Monk’s *EVENTIDE*, (*O bliv hos mig!*, PSK208); this tune achieved currency in *neue Sachlichkeit* contexts already in 1934 despite an existing harmonisation by Alnæs in KNK;⁵¹ it has fallen out of use since its later coupling with another text in *Norsk salmebok* (1985). Despite the early date of composition (1916), this tune, shown in Figure 7, appears to comply with the criteria expounded by Steenberg in the foreword to PSK.

EVENTIDE was also provided as a subsidiary tune (PSK209), in an altered form where each phrase was adjusted according to the rhythmic placement of the text underlay, as shown in Figure 8. It may be assumed that these adjustments were made to provide the tune with a ‘pure style’ character, using text underlay and a reduced harmonic palette as a guiding principles.

The dissemination of the *neue Sachlichkeit* in Norway: *Musica Sacra*

The Norwegian organisation *Musica Sacra – Samfunn for kirkemusikalsk fornyelse* (Society for church music renewal), was founded in 1952 by Rolf Karlsen, Ludvig Nielsen, together with Per Lønning, Anfinn Øien and Hans Buvarp. It was predated by similar organisations in Sweden and Denmark.⁵² Arne Solhaug claims that the motivation for the foundation of *Musica Sacra* was directly relat-

⁵⁰ Per STEENBERG, *Koralbok*, op. cit., p. vii. Original text: (...) først og fremst at den har den ekte kirketone, med harmonisk forhold mellom salmetekst og melodi, dernest at den som godt musikalsk arbeide tilfredsstiller kunstneriske fordringer, ennvidere at den er praktisk lagt til rette for menighetssang, folkelig og lettfattelig i melodi og rytme. Translation by the author.

⁵¹ Unknown author, *Festmøter*, in: *Årsberetning for Kirkesangforbund for Oslo Bispedømme*, 1932-1933; 1933-1934, Oslo, (1935), p. 12. The tune is supplementary to Monk’s tune in KNK; the order is reversed in PSK.

⁵² Sweden: *Kyrkosångens vänner* (founded 1889-1892); Denmark: *Samfundet Dansk Kirkesang* (founded 1922).

23 208. O bliv hos mig! Nu er det aftenid — Å, ver hjå meg, for no er kvelden nær

Cadriak L. 842 Na. 667 Per Steenberg 1916

O bliv hos mig! Nu er det af-ten-tid og mør-ke-tid at-ter-dvel, o Her-re blid! Når an-nen hjælp blir støv og du-ger ei, du hjel-pe-le-ses hjel-per, bliv hos mig!

Figure 7. PSK208: *O bliv hos mig* (Abide with me); Per Steenberg, 1916, with later harmonisation © H. Lyche & Co, Drammen 1947.

23 209. O bliv hos mig! Nu er det aftenid. — Å ver hjå meg, for no er kvelden nær

L. 842 Na. 667 W. H. Monk 1861

O bliv hos mig! Nu er det af-ten-tid og mør-ke-tid at-ter-dvel, o Her-re blid! Når an-nen hjælp blir støv og du-ger ei, du hjel-pe-le-ses hjel-per, bliv hos mig!

Figure 8. PSK209: *O bliv hos mig* (Abide with me); W. H. Monk, 1861, rhythmically adjusted by Steenberg © H. Lyche & Co, Drammen 1947.

ed to the heated debates concerning PSK in journals and newspapers from 1947;⁵³ without doubt, this chorale book was a catalyst for both vitalisation and renewal. The initiative to form *Musica Sacra* made by a group of organists and clergy in August 1952, sending a challenge entitled *Til venner av kirkesangen*, (To friends of ecclesial song), calling for a society which could work for common goals:

⁵³ Arne J. SOLHAUG, *Fra organist til kantor*, Oslo (Verbum Forlag) 2002, p. 37; see also Arvid VOLLNES, Hallgjerd AKSNES, Elef NESHEIM, Morten Eide PEDERSON (eds.), *Norges musikkhistorie*, vol. 5, Oslo (H. Aschehaug & Co) 2001, p. 142.

The association will endeavour to allow the values our church possesses in regard to the Lutheran chorale tradition to bear fruit, together with Gregorian chant and service music for organ, and at the same time raise the quality standards of church and art in the use of old and new music in the service and edification of the congregation.⁵⁴

Rolf Karlsen was one of the five founders to sign this challenge, and became the first chairman of *Musica Sacra*.⁵⁵ The primary aims and objectives of the society were drafted and passed as a resolution already during the first ordinary general meeting in Frogner church, Oslo in November 1952 and remain current today. These aims were:

- the renewal of the rhythmic hymn singing of the reformation era;
- the promotion of recent hymn tunes which are of a high level of church musicianship;
- the understanding in congregations of – and active participation in – the church service liturgy;
- promotion of the principles of the organ reform movement, and the organic engagement of organ music in the entire church service.⁵⁶

From the outset the mission of *Musica Sacra* included the formation of clear parameters for the implementation of the ‘pure style’ practices, as well as other *neue Sachlichkeit* ideals, and it achieved much in laying down the premises of church music developments over the following decades. *Musica Sacra* members comprised a significant faction which encouraged reflection on fundamental questions related to music and its use in church.

These aims were ambitious for a small society that has never numbered more than 200 members. Despite this, *Musica Sacra* has wielded considerable power through publications, conferences, debates and its influential members.⁵⁷ Musicians associated with *Musica Sacra* were not merely involved in the renewal of historical forms, but also the composition of new church music. In particular, Rolf Karlsen, Anfinn Øien, Ludvig Nielsen and Egil Hovland (1919-) were active as composers of new, unsentimental music, ranging from hymn tunes to larger-

⁵⁴ MUSICA SACRA, *Festskrift ved 10-års jubileet*, Oslo (Private imprint) 1962, p. 5. Translation by the author.

⁵⁵ The other signatories were pastors Arne Kallhovde (1922-) and Helge Fæhn (1919-2008) and organists Anfinn Øien (1922-) and Per Lønning (1928-).

⁵⁶ Arne J. SOLHAUG, *Fra organist til kantor*, op. cit., p. 38. Original text: a) fornyelse av reformasjonstidens rytmiske salmesang b) utbredelse av nyere salmemelodier som holder kirkemusikalske mål, og som er egnet til å berike gudstjenesten, c) menighetens forståelse av – og aktive deltagelse i – gudstjenestens liturgi d) gjennomføring av orgelbevegelsens prinsipper, samt organisk innordning av orgelmusikken i det gudstjenestelige hele.” Translation by the author.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

scale works for choir and organ. Significantly, Karlsen in particular was inspired by neo-classicism and the music of Hugo Distler championing this music in choral seminars and concerts from the late 1940s.⁵⁸

With the exception of the third aim (c), which in a pluralistic church must be a progressive task, the aims and objectives of *Musica Sacra* have been considered accomplished, albeit over a wide timeframe,⁵⁹ despite initial disapproval when the society was criticised for being un-Norwegian and Catholic,⁶⁰ as well as puristic and anti-progressive.⁶¹ The integration of choirs into the liturgy was also a major area of activity for *Musica Sacra*, together with the revitalisation of the office service liturgies.⁶² The principle issue of the role of the organist in the service was of special concern to Hans Buvarp,⁶³ whose contribution in establishing the function of the church musician in the early 1950s led to the foundation of a service understanding for the Norwegian organist that was followed by regulated employment through the Organist's law of 1967.⁶⁴ Buvarp was also outspoken in regard to the role of music in the service liturgy:

In reality [church music] is not merely an aesthetical phenomenon, but rather a worship-related issue of considerable importance. Church music may not be considered in isolation, separated from its function in the service life of the church. It must be seen in a liturgical context. In citing church music, we mean it to incorporate liturgy; in citing liturgy, we mean it to incorporate church music.⁶⁵

While diametrically opposed to the concept of liturgy as a formal framework, the concept of the liturgy and its content as being a central serving element in prac-

⁵⁸ See also Finn VIDERØ, *Hugo Distler (1908-1942)*, in: MNO September (1949), pp. 53-56, and Finn VIDERØ, *Hugo Distler (1908-1942)*, in: MNO October (1949), pp. 64-67.

⁵⁹ Sigbjørn APELAND, *Kyrkjemusikkdiskursen: Musikklivet i Den norske kyrkja som diskursiv praksis*, (Unpublished doctoral dissertation, University of Bergen, Bergen 2005, p. 160. Available online at https://bora.uib.no/handle/1956/656?mode=full&submit_simple=Vis+fullstendig+innf%C3%B8rsel

⁶⁰ Arne J. SOLHAUG, *Fra organist til kantor*, op. cit., p. 170

⁶¹ Arvid VOLLNES, Hallgerd AKSNES, Elef NESHEIM, Morten Eide PEDERSON (eds.), *Norges musikkhistorie*, op. cit., p. 142.

⁶² Anne Flaaen ANVIK, *Liturgisk mangfold i Den norske kirke i nyere tid*, unpublished hovedfag dissertation, University of Oslo, Oslo 1994, pp. 28-29.

⁶³ Hans Buvarp (1909-1970) was a missionary pastor, church historian, hymnologist and liturgy historian.

⁶⁴ Arne J. SOLHAUG, *Fra organist til kantor*, op. cit., p. 38.

⁶⁵ Arne SOLHAUG, *Fra de første årene*, in: *Festskrift Musica Sacra 20 år*, Oslo (A/S Industritrykkeriet), 1972, p. 20. Original text: Egentlig dreier det seg ikke om et estetisk fenomen, men om et gudstjenestlig anliggende av vesentlig betydning. Kirkemusikken kan ikke uten skade betraktes isolert fra sin funksjon i gudstjenestelivet. Det må ses i liturgisk sammenheng. Sier vi kirke-musikk, mener vi samtidig liturgi. Og sier vi liturgi, mener vi også kirkemusikk. Translation by the author.

ting Christianity, or a cultic concept with inherent meaning, is paramount for the understanding of the place of music in this context. The liturgical and church music renewal in Norway is manifested by a complex coordinated play between several factors; *Musica Sacra* is considered to have channelled the first initiatives that led to later liturgy reforms of the 1960s and 1970s.

Conclusion

We have seen that the concept of 'pure style' or 'pure ecclesial style' of composition was widely recognised in Norway from 1934. An important catalyst and disseminating force for this concept is found in the authorised liturgical publication *Liturgisk musikk*, in use in every parish church in the country from that year. This was a revision of liturgical music published 14 years earlier for the establishment of the first authorised prose service for the church. The latter also provides compelling evidence of the impact of the liturgical movement in Norway. The publication *Liturgisk musikk*, together with growing dissatisfaction with the editorial decisions related to music in KNK (1926) with its problematical relationship between harmonisation practices and historic tunes, and to a lesser extent, the historic rhythmic chorale, also provided additional argumentation for a reform of church music language and was clearly shown in debates and discussions in newspapers and journals. Not only was such music envisaged to serve a specific purpose and be aesthetically appropriate, purified and even ecclesial, other important factors such as the participatory nature of such musical expression assumed priority. Clarity of expression was highly prized by the associated liturgical movement, presupposing the use of didactic, clear and accessible musical expression suited to congregational involvement. Additional aspects of the *neue Sachlichkeit* have been shown to include the aesthetic of *Gebrauchsmusik* as understood by Distler and Steenberg in providing accessible, moderate settings of relevant liturgical texts for use by the church musician, using simple, historical harmonisation practices distanced from the then established Lindeman, Straube and Alnæs dialectic. Furthermore, the importance of the Laubian protagonist Steenberg, as an educator of a generation of organists from 1930 until his death in 1947 cannot be overstated, and is itself an area worthy of further study.

There can be no doubt that the unauthorised chorale book by Per Steenberg was the primary program document for this awareness of the 'pure style', even though the extent and consistency of the restoration and harmonisation practices contained therein has been shown to be limited at times. The influence of the Danish scholar Knut Jeppesen on Steenberg is of considerable significance, especially by way of his study of the style of Palestrina in the late 1920s, which became Steenberg's most important area of advocacy, influencing a generation of

church musicians through his teaching positions in Oslo. PSK also provided a clear model upon which Rolf Karlsen and Ludvig Nielsen built their collection of chorale preludes, in providing both organisational, harmonic and rhythmic guidelines as well as a clear 'pure style' aesthetic compatible with the *neue Sachlichkeit*. Karlsen and Nielsen's five-volume chorale prelude publication, entitled *Pro organo* (1951-1958), is a seminal collection of works written according to *neue Sachlichkeit* principles and the focus area for the author's doctoral dissertation.⁶⁶

⁶⁶ David Scott HAMNES, *In service to the church: The neue Sachlichkeit and the organ chorale prelude in Norway. A study of Pro organo (1951-1958) by Rolf Karlsen and Ludvig Nielsen*, (Doctoral dissertation, Australian Catholic University), Melbourne 2009.

The Bloody Wave

Faeroese Hymns 1940-1945

Songs of the Sufferers or *Lieder der Leidenden* was the subtitle that immediately came into mind, when I began to consider making a small presentation. I have not made use of them, since they would more or less cover the main theme of all our conference. But they certainly would be a very precise description of how the Faeroe Islanders felt their situation during World War II, and of the hymns written and soon also sung during the same periods and in the years to come.

The Faeroe Islands are a small group of islands in the middle of the North Atlantic, half way between the Scottish Islands and Iceland. "That's where the low pressures are in the weather forecast," as an English bishop said to me recently. The 12 April 1940 British troops began the occupation of the islands. This was a friendly occupation if ever there was one, but it had a lot of consequences. Politically the islands were isolated from Denmark where the government and legislation was. Thus the Danish high commissioner and the small Faeroese parliament-to-be had to rule the country. The population of 32.000 inhabitants only was supplemented with perhaps as many as 8.000 soldiers, who made the islands a naval base and constructed an airfield.

Faeroese economy was based on some agriculture but mostly on fishery and export of fish products. There were a few modern trawlers that could carry on as usual. The rest of the fishing fleet consisted of older wooden sloops, and in stead of fishing these undertook the task of transporting fish from Iceland to British harbours like Aberdeen, Hull and Grimsby. A crew of 6 well paid men was sufficient, so the other 12-14 men on board lost their employment. Even if the Faeroese did not partake in the war as such their activity was considered to be hostile from a Nazi point of view. Villages were bombed by aeroplanes, the sloops had to sail through mine fields, were attacked by aeroplanes and u-boats. The loss of civilians was substantial.

Doing some research in preparation for an article that was to be published in a Danish book entitled *The Church between the Powers*¹ I was struck by the many powers that influenced every day life - and by the response, the reflection, and the comfort that was expressed in the actual texts of the church, i.e. the sermons and the new hymns that were published in church magazines.

The powers are also manifested in a novel by the Faeroese author William Heinesen, *Den sorte gryde*² or *The Black Cauldron*. A few examples: Fishermen with a new found wealth, nervous problems, and cheap and unlimited alcohol; young widows with small children; grocers and ship owners with a flourishing business; Nordic fugitives; victims of tuberculosis; charming soldiers accompanied by young girls. Heinesen's description is not quite objective, he certainly has a problem understanding Christian faith or normal church life, but his examples are illustrative.

A fine example of Christian faith and song is on the other hand to be found in the hymns written by Mikkjál á Ryggi.³ Michael, as I use to call him, lived from 1879-1956 and was a schoolmaster and author of several school books on geography and biology. As a poet he is known to have written some of the finest descriptions of Faeroese nature and working life in a society of farmers and fishermen, and with his approximately 100 hymns he is no doubt the most original hymn writer in the Faeroese vernacular. During World War II he wrote a dozen hymns that can be divided into two groups. The hymns in the first group are sheer lamentations while the second group consists of a series of hymns written on The Lord's Prayer. I do not know anything quite similar to this: a hymn on the invocation, a hymn on every one of the seven prayers, and finally a long hymn on the doxology. The lamentations were so contextual that they can not be sung today. The Our Father-hymns are all in the Faeroese Hymnal and are used frequently.

In his inspiring book *The Word before the Powers. An Ethic of Preaching*,⁴ Charles L. Campbell, associate professor of homiletics at Columbia Theological Seminary, argues that ethical preaching should work on two levels, each of them including two complementary movements: Firstly exposing the powers, naming and unveiling their reality - and envisioning the alternative, the new creation, the Kingdom of God realised and yet to come. And secondly to preach what we practise - and practise what we preach.

¹ Jákup Reinert HANSEN, *Færingerne og folkekirken 1940-1945*, in: Carsten Bach-Nielsen, Liselotte Malmgart, Viggo Mortensen og Johannes Nissen (eds.), *Kirken mellem magterne*. Artikler tilegnet Jens Holger Schjørring, København 2007, pp. 225-237.

² William HEINESEN, *Den sorte Gryde*, Gyldendal 1949.

³ Articles on this author and a collection of his works are to be found in: Heini F. PETERSEN, Jákup Reinert HANSEN (eds.), *Mikkjal'sbók. Mikkjál Dánjalsson á Ryggi*, Tórshavn 1994.

⁴ Charles L. CAMPBELL, *The Word before the Powers. An Ethic of Preaching*, Louisville-London 2002.

Campbell's observations are very clarifying when you consider the undoubtedly felt ethical values of Mikkjal's hymns. He has the courage to expose the evil powers and envision the Kingdom of God, and there is a clear interrelationship between singing, praying, and practising, as well as the other way round: practising, praying, and singing.

The exposing is most obvious in the lamentations, and equally the envisioning is most obvious in the prayer hymns. But both elements can be found in either category. Though the powers are exposed it is not always done expressly. You still have to make room for some interpretation, which can not have been so difficult at the time the hymns were written. The illustrative language is found in the Faeroese nature:⁵ All the world is swept by a heavy storm, a bloody wave⁶ washes over the countries. The wise men - be that the scientists or rather the political leaders - have banned the Word of God, their plans are pipe dreams, castles in the sky. Other metaphors refer to the body of Christ: The deaf ear and the wicked eye must repent and build on the solid rock, which is God's commandment of love, and so the body will be cured and all nations live in peace.

In another lamentation, published already in 1941,⁷ the inspiration comes from the prayer *Thy will be done...* What happens now is exactly the opposite, people turn away from God and pursue their own will, and we all see the result: hatred, massive killing and destroyed cities. All of humankind is in the same trouble and must seek the heavenly Father's everlasting peace.

If you can compose a hymn on one prayer, then why not turn all the Lord's Prayer into hymns? Mikkjal can have asked himself or someone else might have asked him. We do not know, but in the years to follow he writes the whole series of prayer hymns. The first three are published in the monthly YMCA magazine⁸ 1942, and the other six are to be found, normally on the front page of the same magazine from January 1944 to May 1945. In this second productive period of the hymn writer the war had reached a turning point. This had been noted in the church and mentioned in the pulpit, as some of the published sermons show.

If you feel that the exposing of the evil powers has been kept on a universal level in the lamentations, there now in the envisioning of the good alternative is a distinct movement from the global to the individual sphere. One could mention the hymn on *Thy Kingdom come*⁹ where the singing subject moves from

⁵ *O faðir góði, síggj til oss í náði*, in: Heini F. PETERSEN, Jákup Reinert HANSEN (eds.), *Mikkjalsbók*, op.cit., p. 400.

⁶ The bloody wave refers to the water – all turned red by the blood – in a bay where a school of pilot whales has been caught.

⁷ *Veri tín vilji á jørð, Følv*, Tórshavn 1941.

⁸ *Kristiligt Ungmannablad*, Tórshavn 1942-1945.

⁹ *Komi ríki títt við megí*, in: Heini F. PETERSEN, Jákup Reinert HANSEN (eds.), *Mikkjalsbók*, op. cit., p. 391.

the prayer for faith and peace in all nations, white and dark (!) to the prayer for God's kingdom in ones own home country, amongst the fishermen, the village people, ones closest relatives, and eventually: that God's kingdom may come to myself and into my heart.

Surprisingly enough there are no references to the actual war situation. In stead Mikkjal finds room to express his well known humour in the hymn on *Give us today our daily bread*.¹⁰ Here he describes all the work and all the efforts and all the trouble that his fellow villagers undertake to assure the daily bread. Yet without God's blessing it is all in vain. So remember to give to those in need, to say grace and to thank God both morning and night.

The new hymn on the third prayer, *Thy will be done*, seems to have been difficult to write, for it does not follow the order, but it published after the fourth prayer. What constitutes the problem is the fact that it is so difficult to ask for God's will even though he is almighty, loving and good. Mikkjal solves the problem with a phrase that must have been as consolatory to himself as it is to those who sing it today: "Thy will be done even if sorrows make my chin wet. Perhaps I am not able [he uses an expression that can refer to mental as well as physical inability] to understand your wise government yet."¹¹ I might not be able to understand, but still God's will is the best.

A mild reference to the war and its powers might be found in the last two hymns. They are written at a stage which is so late that few people can have any doubt whatsoever of the final result. In Faeroese the last prayer literally says: "Deliver us from the evil man," and speaking of the devil in spring 1945, who will not in his or her imagination see a picture of a certain despotic leader whose days will soon be over? With his constant attacks he wants to kill our souls, but our strong Father, who is with us, can be our shield and sword, grant us health, life, and peace, and lead us to his heavenly halls. There is scarcely time to publish the final doxology before the war is over, and could that not explain the triumphant tone that encompasses the whole creation, storms and earthquakes, flowers and birds, the angels of high, and our own thankful hearts? With a solemn *Amen* Mikkjal á Ryggi ends this marvellous series of hymns.

Exposing and envisioning, singing, praying, and practising, it is all there and gives these hymns a profound Christian ethics. Despite the time bound inspiration they are absolutely timeless. I use them a lot myself. In our modern society

¹⁰ *Miskunnsami, mildi faðir*, in: Heini F. PETERSEN, Jákup Reinert HANSEN (eds.), *Mikkjalsbók*, op. cit., p. 392.

¹¹ Verði tín vilji, um sorgir mær kinnarnar væta; orki eg ikki títt alvísa ráð enn at fata, veit eg tó væl, seinni eg síggja vist skal, alt tú mær sendi til bata. See: Heini F. PETERSEN, Jákup Reinert HANSEN (eds.), *Mikkjalsbók*, op. cit., p. 392.

we still seem to accept illustrations and language that refer to the past which is part of our own history.

Concluding I should like to mention a phrase that has found its own way into my mind during these analyses. That is the expression "The Global Village." One might think that the Faeroese community was so small and so remote from the centre of the war events that whatever was written or sung there could have no relevance to the rest of the world. Mikkjal's hymns prove that it is quite contrary. In such a small community it is very easy to feel one's neighbour's pain, whether he is a fellow villager or a fellow citizen of the world. If the Faeroe Islanders could sing such hymns about faith, hope, and love in times, when they were under suppression by such evil powers, who are we today, if we do not sing and pray and practise!

Albert Knapp: „Oesterreichische Exulantenlieder evangelischer Christen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges“ Stuttgart 1861

Albert Knapp (1798-1884) ist bekannt geworden als Herausgeber seiner 1837 erschienenen großen Sammlung „Evangelischer Liederschatz für Kirche und Haus“. „Ganze Waschkörbe alter und neuer Liedersammlungen“ durchforschte er „in mehr als 5000stündiger Arbeit“, wie er selbst sagt, und wählte aus 80 000 bis 100 000 Liedern 3590 von etwa 460 Dichtern aus, darunter 220 von ihm selbst stammende. Im strengen Sinn ist der „Liederschatz“ freilich keine Quellensammlung, da sich Knapp die Freiheit nahm, „zu feilen und zu polieren“, wie es ihm gut dünkte, wobei er gestand, „viel hundertmal über die Schnur gehauen zu haben“, was ihm viel Kritik eingebracht hat.

Ulrich Parent hat sich in seiner Dissertation (Frankfurt am Main 1987, Europäische Hochschulschriften I, 991) ausführlich mit dem „Liederschatz“ auseinandergesetzt. Was jedoch kaum bekannt ist und weder Parent noch die Biographen Knapps erwähnen, ist seine 1861 in Stuttgart erschienene Sammlung „Oesterreichische Exulantenlieder evangelischer Christen aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges“. Offensichtlich ist das 75 Seiten umfassende Büchlein damals nur in geringer Auflage erschienen und hat keine allzu weite Verbreitung gefunden. Ein Exemplar befindet sich heute in der Universitätsbibliothek Stuttgart.

Die Sammlung enthält neben einem ausführlichen „Geschichtlichen Vorwort“ (34 Seiten!) 10 Exulantenlieder und als Anhang 5 Lieder der Barbara, Gräfin von Giech. Im Folgenden sollen die einzelnen Lieder vorgestellt werden.

Geschichtliches Vorwort

„Das reine, seligmachende Licht des Evangeliums hat zu zwei verschiedenen Gnadenzeiten sich einen siegreichen Eingang in die Gebiete der österreichischen Kaiserkrone zu bahnen gesucht, ohne dass ihm dieser, nicht mit weltlichen Waf-

fen und Künsten zu gewinnende Durchbruch bis auf den heutigen Tag gelungen wäre.“ Mit diesem Satz beginnt Knapp sein 34 Seiten umfassendes „Geschichtliches Vorwort“. Zunächst kommt er auf „Johannes Huß“ im 15. Jahrhundert zu sprechen, durch den „beinahe ganz Böhmen und Mähren sich dem lauterem Wort Gottes zuwandte“. Nur durch Waffengewalt sei es gelungen, diese Länder wieder „zum katholischen Cultus wenigstens dem größten Theile nach und unter unsäglichen Drangsalen“ zurückzubringen. Die zweite Bewegung „war eine noch tiefere, weitergreifende“, „da Luther die heilige Feuerfackel des Evangeliums vor allen germanischen Ländern erhob und das süße, gewaltige Licht der Reformation auch zu den übrigen Stämmen des Kaiserstaates, insonderheit zu Ober- und Unter-Oesterreich, Steyermark, Kärnthen und Krain, hindurchdrang“.

Weiters betont der Verfasser, dass „nicht das Land- und Bürgervolk allein, sondern auch viele Glieder der blühenden Adelsgeschlechter“ (S. 4) die reformatorische Botschaft aufgenommen hätten, „so dass die gläubigen Protestanten sich zu den römischen Katholiken wie 300 zu 80 verhielten“ (S. 5). Auf S.6 äußert er sich über die Haltung des Hauses Habsburg: „Unter den deutschen Regierungen ist jederzeit das Kaiserhaus von Habsburg die festeste Vormauer, der getreueste Vasall und Schildträger des Papstthums“. Erst Joseph II. habe sich den Evangelischen gegenüber toleranter verhalten. „Man sah in den Evangelischen nicht al-



Albert Knapp.

*Mein Grab wisse mein Gott, wie ich die
seiner Gnade zugeführt sei. H. 119. 76.*

Albert Knapp
Stich von P. Barfus, München

lein Feinde der „alleinseligmachenden Kirche“, sondern, weil sich Religion und Politik nie gänzlich zertrennen lassen, auch heimliche Gegner des Staatsverfassungen und schenkte, vom Vorurtheil geblendet, auch deren reichlichsten Gegengesicherungen, die sie durch ein loyales Leben erhärteten, keinen Glauben, somit auch beinahe kein Gehör“ (S. 7) Auf den S.8 und 9 werden die Kaiser Matthias und Ferdinand II. erwähnt. Auf S.10 kommt Knapp wieder auf Böhmen zu sprechen: „Vor Beginn des 30jährigen Krieges zählte Böhmen drei Millionen gesittete, arbeitsame, wohlhabende Protestanten, nach beendeter Reaktion aber ... noch siebenmalhunderttausend katholische verarmte Leute“. Die durch „Kardinal Klesel“ veranlasste Vertreibung wird erwähnt (S. 14), ebenso der Einsatz von Gustav Adolf (S. 17). Auf S.18 erwähnt der Verfasser erstmals, wie er Zugang zu den Exulanten-Liedern erhalten hat: „wie denn auch mir im vorigen Sommer (also 1860) durch die Gewogenheit des verehrten Grafen von Giech in Thurnau, bei Kulmbach in Oberfranken, der Einblick in mehrere solcher edeln Geistesreliquien vergönnt worden ist.“ Hans von Khevenhüller (* 1597) wird als führende Kraft der reformatorischen Bewegung in Österreich erwähnt (S. 20). Und weiter heißt es auf S.22: „Aus dem Nachlaß solcher längst abgeschiedenen und doch unvergeßlichen Gottesmenschen rühren die nachstehenden Exulantenlieder her – Reliquien großer Trübsalszeiten, fremd aller modernen Toiletten-Literatur und süßlichen Troubadourmelodie, wohl aber erfüllt von dem Leben aus Gott, und Zeugnisse, worin von den Leiden in Christo und der Herrlichkeit danach in den einfältigsten Herzenslauten geredet wird.“ Ausdrücklich wird von Giechs Verdienst erwähnt. Die veröffentlichten Lieder seien „Vorläufer der um ein Jahrhundert späteren Exulantenlieder jener Salzburger Emigranten“ (S. 23) und „gehören den früheren Ritterfamilien aus Kärnten an“ (S. 24). „Meines Wissens sind diese Gesänge noch nirgends gedruckt.“ (S. 24) Die bisher nicht von der literarischen Welt beachteten Originale befänden sich in den Familienunterlagen der vertriebenen Geschlechter. Knapp erwähnt ausdrücklich, dass er bis auf einige „Nachbesserungen in der veralteten, theilweise gar mangelhaften Rechtschreibung und Interpunction“ die Lieder hier „ohne Veränderungen mitgetheilt“ habe, „wie sie sich im gräflich Giech'schen Archiv befinden“. Sie seien nicht als „Musterproben antik deutscher Poesie“ zu werten, sondern zu lesen als „Geistesreliquien jener alten Zeiten“, als „Glaubensdenkmale ritterlicher Seelen, welche sich der schönen Schmach Christi nicht geschämt ... haben“ (S. 25).

Die als Anhang beigegebenen fünf geistlichen Lieder der Gräfin Barbara von Giech, geb. Freiin von Praunfalk sind nach Knapps Angabe im Thurnauer Gesangbuch von 1745 enthalten.

Die S.27-34 enthalten ein „Zeugnis für den Freiherrn Hans von Khevenhüller, in dem seine Bedeutung für die reformatorische Bewegung vor allem in Kärnten unterstrichen wird.

Exulanten-Lieder

Es handelt sich um insgesamt 10 Exulantenlieder. Alle tragen den Vermerk „Alte Handschrift“ bzw. „Alter Druck“. Verfasserangaben fehlen. Auch enthalten die Lieder keine Melodieangaben. Lediglich bei Lied I findet sich der Hinweis „Ein Lied, in eigenem Ton“. Somit kann bestenfalls auf Grund des Versmaßes eine Melodie vermutet werden. Einige Lieder sind unvollständig oder schlecht erhalten. In der Regel ist das Entstehungsjahr angegeben.

1. Ein Lied, in eigenem Ton

Diese um 1600 entstandene Dichtung wird als Lied „in eigenem Ton“, also als singbare Dichtung bezeichnet und umfasst 10 Strophen.

Strophe 1 spricht von der Hingabe der christlichen Existenz an Gott, dem Alles „heimzustellen ist“.

Strophe 2 begründet dies damit, dass nur Gott weiß, was uns gut tut und für uns nützlich ist. Nur er kennt das menschliche Herz. Ohne seinen Willen kann auch nicht ein Haar von unserem Haupt fallen (Mt 10,30; Apg 27,34).

Strophe 3: Gott ist gut und darum kann er nichts Böses über uns verhängen, was er nicht in für uns Gutes wenden könnte. Auch wenn wir seine Wege nicht immer verstehen, wird doch der Ausgang deutlich zeigen, dass Gott es gut mit uns meint.

Strophe 4 macht auf den Unterschied zwischen Gottes ewiger Gnade, die er uns allen „Ohne Beding“ (ohne Bedingung) versprochen hat, und dem Zeitlichen „nach sein'm G'fallen“, das also einmal so, einmal anders verlaufen kann, aufmerksam. Das „sola gratia“ der Reformation wird hier deutlich.

Österreichische Exulantenlieder

evangelischer Christen

aus der Zeit

des dreißigjährigen Krieges.

Mit geschichtlichem Vorwort

und

einem Anhang ähnlicher Lieder

herausgegeben von

Albert Knapp,

Stadtpfarrer zu St. Leonhard in Stuttgart.

Stuttgart, 1861.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

Strophe 5 spricht von dem „frommen“ Gott – eine Formulierung, die auch in anderen Liedern begegnet (vgl. „O Gott, du frommer Gott“ EG 495). Dieser will nicht, dass „wir soll'n schreiten über's Ziel“. Damit unsere Seele nicht Schaden leidet (Mt 16,26), dürfen wir auch damit rechnen, dass er Böses von uns abwendet.

Strophe 6 führt diesen Gedanken weiter. Der „fromme“ Gott ist auch ein gnädiger Gott, der uns nicht gibt, „was gereicht zum Tod“, sondern der uns führt und leitet, damit wir auch in seiner Führung seine Gnade erkennen. Dafür gebührt ihm Dank.

Strophe 7 spricht nach dem Dank von der Bitte, dass wir seinen Willen erfüllen, „wie das zu thun bin schuldig ich“.

Strophe 8 ruft zur Ergebung in den Willen Gottes, „sowohl in Wohlstand als Gefahr“ auf. Das Stichwort „Gefahr“ macht wohl auf die Bedrohung der damaligen Existenz als evangelischer Christ aufmerksam. „Es sei Gott Alles heimgestellt.“

Strophe 9 spricht nun nicht nur von der Bitte, sondern hat die Form einer Bitte: „Nimm weg, was Dir missfällt an mir / Und gib mir, was gefällig Dir!“

Strophe 10 endet mit dem Ausblick auf die endgültige Freude und Vollkommenheit, „Wenn ich werd Ihn von Angesicht / In Nähen / Ansehen.“ Gott von Angesicht zu Angesicht zu schauen, darin liegt das höchste Ziel.

2. Abschieds- und Klagelied, als die evangelische Gemeinde Hörnals verlassen mußte

Als Entstehungsjahr dieses Liedes wird das Jahr 1625 angegeben. Das Lied umfasst 21 Strophen und wird als „Alte Handschrift“ bezeichnet. Dreimal erscheint in dem Lied der Name „Hörnals“ (heute Hernals).

In der Fußnote wird auf das sogenannte „Auslaufen“ der Evangelischen Wiens verwiesen, denen es in der Stadt verboten war, evangelische Gottesdienste zu feiern. Die einzige Möglichkeit der Bürger bestand darin, zu den Schlossgottesdiensten der Adeligen von Jörger in Hernals und Inzersdorf zu gehen, denen es erlaubt war, evangelische Prediger anzustellen und evangelische Gottesdienste zu halten. Ein Großteil der evangelischen Bevölkerung machte davon so lange Gebrauch, bis auch dies verboten wurde. Das Bedürfnis nach einem evangelischen Gottesdienst war damals so groß, dass die Schlosskirchen oft den starken Andrang der Gottesdienstteilnehmer nicht fassen konnten.

Das Lied besingt die Bedeutung von Hernals als Ort der rechten Lehre und Verkündigung, aber auch des Trostes. Das Herz des Dichters ist betrübt, er seufzt „nach Turteltaubleins Arte“, dass es diese Möglichkeit nun nicht mehr gibt und die Gemeinde aufgehört hat, zu existieren. Ausdrücklich wird darauf ver-

wiesen, dass in Hernals auch für das Kaiserhaus und Österreich gebetet wurde, die Evangelischen sich also trotz der Verfolgung loyal zu ihrer Regierung verhalten haben. In Hernals wurde nicht nur gepredigt, sondern es wurden auch Kinder getauft (Strophe 11) und Brautpaare getraut (Strophe 12). Weiters spricht die Dichtung von Europa: „Europa niemals fände / Ein' größere Commun / In ihrem Zirk und Lande / An ein'm Ort – sag' ich nun, - / Als sich allhier befunden / Bei Wien in Osterreich.“ (Strophe 15).

Die Gemeinde gleicht nun einer verlassenen Witwe (Strophe 15), einer zerstreuten Herde (Strophe 16) und sie stellt sich die Frage, wo sie sich nun hinwenden soll.

Dennoch ruft das Lied dazu auf, nicht betrübt zu sein „In solcher Glaubensprob“, sondern sich in das Unvermeidliche zu schicken, eingedenk des Umstandes, dass „Viel tausend Christen“ diese Probe bestanden haben, und in der Zuversicht und Hoffnung, dass andere Länder die, die das Land verlassen müssen, aufnehmen werden. In der letzten Strophe nimmt die Gemeinde Abschied mit dem Wunsch „Nun b' hüt dich Gott in Frieden, Du liebes Oesterreich!“ und richtet ihren Blick auf die ewige Herrlichkeit: „So werden wir Ihn schauen / Dort in ewiger Freud“.

3. Lied zum *Adio* der adeligen ausgeschafften Christen in Steier

Das achtstrophige Lied ist mit dem Zusatz versehen: „componiert von ihresgleichen guten Freunden“. Als Entstehungsjahr wird 1625 angegeben. Es handelt sich hier um ein Abschiedslied der adeligen ausgewiesenen („ausgeschafften“) Evangelischen aus Steyr.

Strophe 1 ruft dazu auf, „in Gottes Geleite“ zu scheiden. Die „heiligen Engel“ werden sie geleiten. Als „werthe Gesellschaft“ werden die das Land Verlassenden bezeichnet. Es soll ihnen eine Freude sein, „den schmalen Weg zu geh'n“.

Strophe 2: Wenn sie auch Spott leiden durch die „Gewaltigen auf dieser Erd“, wird es ihnen doch zur Ehre vor Gott gereichen.

Strophe 3 verwendet das Bild der Ritterschaft. Es gilt, den Glauben zu bewahren.

Strophe 4: Gleichen die Exulanten auch einer zerstreuten Herde, dürfen sie doch gewiss sein, nun auf „die süße Waid“ zu gelangen. Was ihnen geschieht und widerfährt, dient „zur Seelen Gesundheit“. Ihr Herr und Hirte „kuriert“ sie.

Strophe 5 spricht den Wunsch aus, es möge ihnen „die Sonne höchster Gnaden“ scheinen und der „Thau göttlicher Mildigkeit“ auf sie herabfahren.

Strophe 6 drückt die Verehrung und „Reverenz“ derer, die hinter dem Gedicht stehen, denen gegenüber aus, die die Heimat verlassen.

Strophe 7: Nicht zu trauern und zu klagen gilt es, denn Gott sieht uns und lässt nicht von uns.

Strophe 8 schließt mir einem Segenswunsch: „Nun seid gesegnet!“ Im letzten Wort der Strophe scheint der Name „Lydia“ auf. Wer damit gemeint ist, ist nicht bekannt. Vielleicht handelt es sich dabei auch nicht um eine konkrete Person, sondern um ein Pseudonym. Es bleibt die zuversichtliche Bitte: „Gott mach’s mit uns, wie’s Ihm gefällt“. Diesen Gott zu lieben, zu loben und zu preisen, hat sich „Lydia“ auch in Zukunft vorgenommen.

4. Der Kirchen Gottes Seufzen unter Verlust des Worts und grimmiger Verfolgung

„Um’s Jahr 1624“ ist bei diesem neunstrophigen Lied als Entstehungsjahr angegeben. Weiters wird es als „Alter Druck“ bezeichnet.

Strophe 1 beginnt mit einer Frage, ja Klage, ob Gott sein Erbe und Eigentum verworfen hat und die Seinen nicht mehr mit „Gnad-Augen“ ansieht. Gott wird – „es ist mehr Jammers da“ – aufgerufen, aufzustehen („ermann’ Dich wieder!“)

Strophe 2 beginnt ebenfalls mit der Frage, warum der Gottlose so „lästern“ darf und Gott den Frevel nicht rächt. Aber auch die Gewissheit wird beschrieben: „Du siehst ja, Herr, das Elend an“.

Wie in einem alttestamentlichen Klagepsalm wird in Strophe 3 Gott bedrängt: „Zerbrich den Arm der frechen Rott““. Die Formulierung „Aber, o Herr, Herr, sieh’ darein“ erinnert an das Lutherlied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ (EG 273).

Auch die Strophe 4 erinnert mit der Formulierung „Doch bist Du der Trost Israel“ an ein anderes Lied, nämlich das Lied „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ von Justus Jonas, wo es in der ersten Strophe heißt: „wo er Israels Schutz nicht ist und selber bricht der Feinde List, so ist’s mit uns verloren“ (EG 297,1).

Strophe 5 beginnt wieder mit einer Frage: Warum zeigt sich Gott wie ein Gast, wie ein Fremder?

Strophe 6 will Gott gleichsam daran erinnern, dass wir seinen Namen tragen, und an den Bund, den er geschlossen hat. Gott möge darum sein Erbteil nicht verlassen und nicht zulassen, dass der Feind die Seinen schmähen kann.

Strophe 7 verspricht noch „mehr Gehorsam“ und „Preis und Ehr“, wenn Gott wieder gnädig ist. „Herr, send’ dein Wort und mach’ uns fromm.“

Strophe 8: Gott möge dafür sorgen, dass das Wort „im Land und seinen Städten“ wieder zu hören ist.

Strophe 9 schließt mit der Bitte, dass Gott „uns geplagten Leuten“ das an ihn gerichtete Gebet erhören möge, damit Gottes Ehre wieder „groß wird“ und seine Macht gepriesen werde, „Bis wir, vor dein Antlitz gebracht, Dich loben immermehr“.

5. Ein alt Nothlied

Dieses fünfstrophige Lied wird als „Alte Handschrift“ und als „Sehr beschädigt“ bezeichnet. Eine Jahreszahl fehlt. Es ist also davon auszugehen, dass das Lied nicht vollständig erhalten ist. Der Duktus der letzten Strophe legt dies nahe.

Strophe 1 redet Gott als „Gott des Friedens“ und als höchsten Schutzherr seiner Christen an. Er möge herabsehen (vgl. Luthers Lied „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“) angesichts des bitteren und schweren Elends seines Volks und seine Bekenner in ihrer Furcht und „Klagemuth“ stärken.

Strophe 2: Er möge die, die um Christi willen leiden, mit seinem Wort trösten und allen, die „den Fried wollen abschneiden“, wehren. Schließlich möge er ihre Verfolger „in ihr eigen Loch“ stürzen.

Strophe 3: Gottes Licht möge auch in Zukunft nicht durch „der Menschen Sazungen“ verfinstert werden. Er segne und stärke alle „Ratschläg“, die dem Frieden dienen, und die „Wohlfahrt“ seiner Kirche.

Strophe 4 bittet darum, dass Gott das „Seufzen“ seiner „armen Gemeinde“ sehen und sie „bald wiederum“ heil werden lasse, denn die Plagen dauern schon lange.

Strophe 5: Die letzte Strophe ist auch eine Strophe des Lobpreises und beinhaltet die Bitte, das Gebet zu erhören.

6. Ein traurig Gespräch einer todbetrübten, von ihren Sünden geängsteten Seele mit ihrem Heiland. In drei Liedern

Auch dieses Lied wird als „Bruchstück“ bezeichnet und ist damit unvollständig. Am Schluss der bereits unvollständigen 9. Strophe findet sich der Hinweis „Mehreres ist nicht vorhanden“. „Etwa im Jahr 1620“ ist es entstanden.

Strophe 1 beginnt mit dem ungewöhnlichen Wort „Verflucht“. Begründet wird der Liedanfang mit dem Hinweis auf die Bibel („steht geschrieben“). Zu denken ist etwa an Johannes 7,49: „Nur das Volk tut's, das nichts vom Gesetz weiss; verflucht ist es.“ Oder auch an Jeremia 48,10: „Verflucht sei, wer des Herrn Werk lässig tut.“ Als „verflucht“ wird jedenfalls derjenige angesehen, der Gottes Wort nicht aus eigenen Stücken („unangetrieben“) erfüllt.

Strophe 2 verweist auf Adam, der zwar um den Willen Gottes gewusst, ihn aber nicht getan hat.

Strophe 3 spricht nun vom „Ich“ des durch Gott „zur Höllenglut“ Verstoßenen, der auch „von Frommen“ ausgeschlossen ist.

In Strophe 4 kommt es zu einem Zwiegespräch mit der eigenen Seele, die durch Jesus Christus „von Sünde, Tod und Hölle“ erlöst ist.

Sie hat jedoch den „Bräut'gam“ verlassen (Strophe 5), ja sie hat Gott „beleidigt“ (Strophe 6).

Strophe 7: Die Vögel fühlen sich glücklicher als der Beter. Sie können singen, während ihm nur das Gericht bleibt: „Vor G'richt muß stell'n ich mich.“

Er muss verstummen vor Gottes Angesicht (Strophe 8).

In der ersten Hälfte der 9. Strophe spricht der Beter die Bitte aus, dass „Gottes Zorn“ ihn nicht plötzlich überfallen möge, denn wohin sollte er sich sonst wenden.

Der weitere Text ist nicht mehr erhalten. Die Frage bleibt offen, ob das Lied ursprünglich einen versöhnenden Abschluss gehabt hat.

7. Ein Klaglied

Die „Alte Handschrift“ ohne Angabe einer Jahreszahl enthält 16 Strophen.

Die Strophe 1 spricht von „Noth und Pein“, von „Angst und bitterm Schmerzen“, die Gott geklagt werden. Der Klagende schreit zu ihm und er bezeichnet sich als „Turteltäublein Dein“.

Strophe 2 führt das „Klagen“ und „Seufzen“ fort und spricht von „thränenvoll“(en) „Aeuglein“.

Strophe 3 bittet, dass Gott sich „die große Noth“ zu Herzen gehen lassen möge. Wiederum bezeichnet sich der Klagende als „Täublein“. Aber auch von Zuversicht ist in dieser Strophe die Rede. Sie besteht darin, dass der Beter hofft, Gottes Gnade „komm' ihm zu Statten“.

Strophe 4 erinnert mit der Formulierung „Du bist der Mann, der helfen kann“ an Georg Weissels Lied „Such, wer da will, ein ander Ziel“, in dem sich in der 2. Strophe die gleiche Formulierung findet (EG 346,2). Alles steht in seinen Händen.

In der 5. Strophe wird der „starke“ Gott gebeten, er möge die „Raubvögel“ zurücktreiben. Mit diesem weiteren Begriff aus der Tierwelt ist wohl an die Feinde und Widersacher des Klagenden zu denken.

Strophe 6: Gott ist es ja ein Leichtes, diese zu „dämpfen“. Gegenüber der Stärke seines Armes ist alle andere Macht „nichts ... geacht“.

Die Strophe 7 richtet den Blick auf die Geschichte Israels und nennt drei historische Personen, deren Macht vor der „Allmacht“ Gottes vergebens gewesen ist: Sennacherib (Sanherib), Pharao und Antiochus.

Strophe 8 spricht nun von „unsern Feinden“, ohne sie konkret zu benennen. Gott möge sich ihnen gegenüber genauso verhalten und sie „zu Spott“ machen.

Strophe 9: Neuerlich werden die Bittenden, nun in der Mehrzahl, als „deine Täubelein“ bezeichnet und es wird der Wunsch ausgesprochen, dass sie als von Gott Erlöste „fröhlich seyn“ mögen, um seinen „hohen Namen“ zu preisen.

Strophe 10: Vielleicht aber gibt es noch einen Grund dafür, dass „unser G'schrei vergebens sei“, nämlich „unsre Schuld“.

Strophe 11: Die Schuld kann wohl nicht geleugnet werden, denn das eigene Herz zeigt sie uns an. Zweimal nennt die Strophe das Wort „Buße“. Nur sie kann versöhnen.

Strophe 12: Wenn wir uns bekehren, dann kann das Wort Gottes uns auch trösten. Gott wird sein „Zorn und Rach“ fahren lassen.

„Behend“ will der Beter daher in der 13. Strophe „zu dieser Stund“ „von Herzensgrund“ seine Schuld bekennen und Gott um Vergebung bitten.

Strophe 14: Gott möge, wenn er unsere Sünde vergeben hat, dann auch „das Schwerdt und andre Plagen abwenden fein“. Hier wird eindeutig von blutiger Verfolgung gesprochen.

Schließt die 14. Strophe mit dem Dank, so setzt die 15. Strophe mit dem „rühmen“ ein: „Das hat Gott gethan, Gott hat's gethan, und sonst kein Mann!“ Ohne ihn sind wir verloren. Er allein kann seiner Gemeinde „nach Krieg den Fried' bescheren“.

Die 16. und letzte Strophe steigert den Dank und das Rühmen nochmals: „Solch Lob und Ruhm wir für und für / Mit Herz und Mund soll'n sagen Dir / Und Deinen Preis vermehren.“ Lob und Ruhm sollen nicht nur hier in dieser Zeit, sondern auch in der Ewigkeit laut werden – „ohne all's Aufhören“.

8. Ein alt Gebetlied

Dieses „Etwa um's Jahr 1600“ entstandene und als „Alte Handschrift“ bezeichnete Lied umfasst 8 Strophen.

Strophe 1: Dieses Lied wendet sich an Jesus, der als „süßer Heiland“ angesprochen wird. Die Anfangsstrophe bittet, dass er seinen „schweren Stande“ ansieht und seine Seele „wied'rum z'frieden stelle“. Die Seele ist derzeit „erschrocken sehr“ und leidet „großes Quälen“.

Strophe 2: Der „Satan“ trachtet nach der Seele des Beters und möchte ihr schaden. Doch der Beter tröstet sich damit, dass sein „Herr“ weiß, was ihm „gefällt“.

Als „zerknirscht“ wird in der 3. Strophe die Seele bezeichnet. Aber sie sehnt sich „inniglich“ nach dem Heiland, ja sie „brennt“ nach ihm. Am Schluss der Strophe steht die Bitte, er möge doch seiner „so heißen Thränen“ gedenken.

Auch in der 4. Strophe wird der Zustand der Seele beschrieben, und zwar als „elend und verlassen“, als „ohn' alle Maßen / Mit Wermuth und mit Galle getränkt“.

Strophe 5: Seine Seele harret „von einer Morgenwache“ zur andern und hat nur den Wunsch, dass der Heiland sich zu ihr kehrt und sie „auf's Best / Erfreu und tröst“. Denn sonst wird das Kreuz zu schwer.

Strophe 6: Seine Seele möge „Ruhe finden“ in ihm und sein Wort möge in seinem Herzen „bleiben und überwinden“.

Strophe 7: Durch die Kraft seines Herrn kann die Trauer des Beters überwunden werden. „Harr' auf Gott!“ erinnert an Psalm 42,6b.12b; 43,5b.

Die 8. und letzte Strophe spricht vom „loben“ und „danken“: „Wenn wir werden zusammen / kommen aus Leid / Zur Himmelsfreud“ Und sie schließt mit dem Wunsch: „Wollt' Gott, es g'scheh' bald!“

9. Ein alt Kreuzlied

Das „Um's Jahr 1600“ entstandene und als „Alte Handschrift“ bezeichnete Lied beinhaltet 5 Strophen.

Strophe 1: Das Lied redet in Gebetsform Gott an mit den Prädikaten „allmächtig“, „getreu“ und „barmherzig“. Aber auch Jesus wird in dieser Strophe genannt und als „Kreuzträger auf Erden“ bezeichnet.

Strophe 2: „All uns Kreuz und Leiden“ sollen wir „weihen lassen durch Ihn“. Die 2. Strophe führt unmittelbar zur 3. Strophe, in der die Aussagen weitergeführt werden. Das väterliche Herz Gottes, das uns stets zugewandt ist „in Kreuz, Trübsal und Schmerz“, möge die Sehnsucht nach ihm wach halten, „ob uns auch schlägst“.

Strophe 4: „Mit ein'm starken Vertrauen / Und fester Zuversicht“ will der Beter „mit Fleiß“ auf ihn schauen und „mit Geduld“ das Leiden auf sich nehmen.

Strophe 5 erinnert an die Aussagen des Apostels Paulus in Römer 6,8, wenn sie formuliert, dass wir, wenn wir mit Christus gelitten haben und gestorben sind („g'nug ausgestanden hie“), „mit Ihm endlich ...zur Freud' kommen“.

10. Daß den Christen das Kreuz nicht ungefähr, sondern nach dem Willen Gottes zugeschickt werde.

5 Strophen zählt diese „Alte Handschrift“, die ohne Jahresangabe wiedergegeben ist.

Strophe 1 bildet mit der Strophe 2 eine Einheit. Das Lied bittet darum, dass der „himmlische Vater mein“ „recht zu verstehen“ geben möge, dass nichts ohne seinen Willen in der Welt geschieht. Ja Gott hat es längst „von Anfang schon“ „zu meinem Trost, Wohlfahrt und Heil“ verordnet.

Strophe 3 bildet wiederum mit Strophe 4 und 5 eine Einheit und bittet darum, dass wir uns mit „Leib und Seele“, „mit Ehr' und Gut, Glück und Unglück“ allezeit und jeden Augenblick in seine „göttliche(n) Hände“ begeben können, bis er uns „aus dieser Eitelkeit“ zur „Seligkeit“ bringt, wo der Beter ihn, das „helle Licht“ von Angesicht zu Angesicht schauen kann.

Anhang: Fünf Lieder der Barbara, Gräfin von Giech

- I. Ohne Überschrift
Klagelied. 5 Strophen
- II. Tröstliche Gedanken über die Morgenröthe
9 Strophen. „Die Morgenröth' ist Gottes Gnade“ (Strophe 4)
- III. Ohne Überschrift
7 Strophen
- IV. Psalm 68,20.21
5 Strophen
- V. Psalm 73,23.24
4 Strophen. Wahlspruch der Verfasserin.

Zusammenfassung

- Was machen die – behandelten und auch andere – Exulantenlieder deutlich?
- Auch in Zeiten der Verfolgung und der inneren Anfechtung haben Christen gesungen und kann gesungen werden. Das Singen kann angefochtene und bedrängte Christen vor dem seelischen Infarkt bewahren.
 - In den Liedern wird die erfahrene Not – ähnlich wie in den Psalmen – vor Gott ausgebreitet. Sie sind daher Lieder der Klage. Besonders bekannt geworden sind die Lieder der Salzburger Emigranten und hier wieder Joseph Schaitbergers „Ich bin ein armer Exulant, also tu ich mich schreiben; man tut mich aus dem Vaterland um Gottes Worts vertreiben.“ (Evangelisches Gesangbuch Österreich Nr. 625)
 - Die Exulantenlieder enthalten aber auch ein starkes Gottvertrauen und bezeugen einen „Dennoch-Glauben“ im Sinne des 73. Psalms: „Dennoch bleibe ich stets an dir, denn du hältst mich bei meiner rechten Hand.“ Sie bleiben daher nie bei der Klage stehen.
 - Die Exulantenlieder sind keine „Kunstprodukte“, sondern Gelegenheitsdichtungen, entstanden aus der Situation der Verfolgung und des Verlustes der Heimat und gedichtet in der Überzeugung, dass Gottes Wort nicht „umgebracht“ werden kann und auch in schweren Zeiten tragfähig bleibt.
 - Die Exulantenlieder machen deutlich, dass in der Geschichte des Christentums Christen nicht nur von Nichtchristen Verfolgung und Leid erlitten, sondern auch von anderen Christen, die die Verfolgten und des Landes Verwiesenen als Abgefallene und Ketzer einstufen. Möge es solche Zeiten nie mehr geben!

Pestrý zborník (Tabulatura miscellanea) **Das evangelische A. B. Kirchenlied in der Zeit der Gegenreformation in der Slowakei**

Das Kirchenlied gehörte im 17. Jahrhundert zu den festen Bestandteilen des evangelischen A. B. Gottesdienstes. So war es auch in der Slowakei, wobei im 17. Jahrhundert die Mehrzahl der deutschsprachigen Bevölkerung – ebenso wie die Slowaken – bis zu 70er Jahre zur Evangelischen Kirche A. B. gehörte. Eine offene, starke Gegenreformation (Rekatholisierung) begann in der Slowakei, bzw. im ganzen damaligen Königreich Ungarn – im Unterschied z. B. zur Böhmen – erst anfangs der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts.¹ Zwischen 1670–1674 wurden den Evangelischen die Kirchen und Schulen abgenommen und so auch die institutionelle Basis für die Musik der evangelischen Kirche A. B. vernichtet.² Viele Lutherische Gebildete, Theologen, ja auch Musiker mußten ins Exil gehen.³

¹ Während in Böhmen der Beginn der Gegenreformation mit der Schlacht am Weissen Berg verbunden ist, haben die Protestanten in der Slowakei (damals ein Teil des Königreichs Ungarn) bis etwa 1670 noch relativ gute Bedingungen für ihre Entwicklung. Deshalb sind z. B. auch viele Exulanten aus Böhmen oder Schlesien in die Slowakei gekommen. Eine gewisse Milderung der verschlechterten Bedingungen für Protestanten im Königreich Ungarn nach 1670-1674 brachte der Landtag in Sopron (1681); nach 1681 konnte die Evangelische A. B. Kirche die beschränkte Zahl der sog. Artikularkirchen besitzen. Allgemein zur Geschichte der Reformation und Gegenreformation in der Slowakei vgl. Ján KVAČALA: *Dejiny reformácie na Slovensku 1517-1711*, Liptovský Svätý Mikuláš 1935. Viliam JUDÁK: *Náboženská situácia na Slovensku v 17. storočí z pohľadu vatikánskych dokumentov*, in: Ján Doruľa (Hg.), *Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu (z príležitosti 300. výročia úmrtia Tobiáša Masníka)*, Bratislava 1998, S. 8-25.

² Richard RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku 1 (Stredovek, renesancia, barok)*, Bratislava 1984, S. 84.

³ Wie z. B. Daniel Klesch (1619-1697), Christoph Klesch (1632-1706), Izaiáš Pilárik (1610-1681), Gabriel Pilárik (1651-1693), Jeremias Pilárik (1647-1708) u. a., vgl. Jana KALINAYOVÁ, *Hudobné aktivity spišských evanjelikov v Nemecku v 17. storočí*, in: *Musicologica slovacica et europaea XIX (Hudobná kultúra Spiša)*, Bratislava 1994, S. 53-62. Zu diesen Musikern muß man auch so bekannte Komponisten zuzurechnen, wie z. B. den Preßburger Kantor (bis 1672, dann in Stuttgart) Johann Kusser d. Ä. (1626-1696) oder den ausgezeichneten Musiktheoretiker Michal Buľovský (?-1712), der nach seiner Studienzeit in Deutschland (Wittenberg, Tübingen) nicht mehr in seine Heimat zurückgekehrt ist.

Die 70er Jahre des 17. Jahrhunderts stellen also in der slowakischen Musikgeschichte einen wichtigen Meilenstein dar, bzw. ein klarer, bedeutender Periodisierungsterminus und -Kriterium dar: aus dem konfessionellen Aspekt kann man vor ca. 1670 besonders über die „evangelische Kirchenmusik“ und nach 1670 besonders über die „katholische Kirchenmusik“ sprechen. Die erste Phase wurde in der sog. Figuralmusik von solchen Persönlichkeiten wie z. B. Ján Šimrák (Johann Schimrack), Zacharias Zarewutius, Samuel Capricornus oder Johann Kusser d. Ä., die zweite von František Xaver Budinský SJ, P. Marcus Repkovič OFM, P. Petrus Peťko a S. Martino SchP u. v. a. repräsentiert. In der zweiten Phase, bzw. im ganzen 18. Jahrhundert wirkte nur ein einziger mit vielen ausgezeichneten katholischen Komponisten vergleichbare evangelische A. B. Musiker, u. zw. Ján Francisci (1695-1758).⁴

Während bis ca. 1670 im evangelischen A. B. Gottesdienst in allen grösseren Zentren der Slowakei regelmäßig immer auch anspruchsvolle mehrstimmige und mehrhörige Kirchenmusik (G. Gabrieli, H. Schütz, C. Monteverdi, G. Valentini, A. Bertali u. v. a.) erklang,⁵ seit den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts bildeten den Grundstein des Gottesdienstes der Gemeindegesang und die vom Schulchor gesungene mehrstimmige Kirchenlied-Bearbeitungen. Typische Quellen aus dem Milieu der evangelischen A. B. Kirche in der Slowakei zu dieser Zeit sind *Lubický spevník* (Leibitzer Gesangbuch) und *Kruczayov spevník* (Gesangbuch Kruczay) vom Ende des 17., bzw. Wende des 17.–18. Jahrhunderts.⁶ Umsomehr wurde in der neuen Situation der Protestanten seit den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts das Kirchenlied auch im Privatmilieu der Familie gepflegt.

Diese Entwicklungslinien der Kirchenliedpflege und die gestärkte Rolle des evangelischen Kirchenliedes bei der Festigung des konfessionellen Bewußtseins der Gläubigen der Evangelischen Kirche A. B. in neuen Umständen der Gegenreformation sieht man gut am Beispiel einer typischen Quelle aus dem protestantischen Milieu der Zipser freien königlichen Stadt Leutschau, am sog. *Pestrý zborník* (in der älteren Literatur auch als „Buntes Tabulaturbüchlein“ oder „Leutschauer Tabulatur“ u. ä. bekannt).⁷

Das in der sog. neuen deutschen Orgeltabulatur geschriebene Büchlein gehört zu den bekanntesten und zugleich zu den wichtigsten Quellen der slowischen Mu-

⁴ Näher über ihn Ernest ZAVARSKÝ, *Ein Besucher aus der Slowakei bei Johann Sebastian Bach*, in: *Bachiana et alia musicologica* (Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag), Kassel 1983, S. 163-167. Francisci Autobiographie siehe Johann MATTHESON, *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg 1940), Neudruck hrsg. von M. Schneider, Kassel – Basel – Paris – London – Graz 1969, S. 163-167.

⁵ Siehe z. B. Ladislav KAČIČ, *Baroque Music*, in: O. Elsček (Hg.), *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*, Bratislava 2003, S. 80-154.

⁶ Näher zu diesen Quellen siehe Marta HULKOVÁ, *Lubický spevník*, in: *Musicologica slovacica XII* (K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí), Bratislava 1988, S. 11-134; Peter RUŠČIN, *Repertoár Kruczayho spevníka v stredoeurópskom kontexte*, in: *Štylotvorné prvky vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 16.-18. storočia*, Prešov 2003, S. 63-78.

⁷ Die kritische Quellenausgabe *Pestrý zborník* (Tabulatura Miscellanea), hrsg. von Ladislav Kačič, Bratislava (Hudobné centrum) 2005.

sikgeschichte überhaupt. Die Quelle ist der Musikgeschichtsforschung schon mehr als hundert Jahre bekannt, viele vor allem slowakische und ungarische Musikforscher haben über diese Quelle geschrieben,⁸ die grundlegende monographische Studie von L. Mokrý ist schon 1957 entstanden.⁹ Mehrere wichtige Tatsachen – Datierung und Provenienz der Quelle, die Identifizierung der Autorschaft vieler Stücke usw. – wurden jedoch erst vor einigen Jahren im Zusammenhang mit Vorbereitung einer kritischen Quellenausgabe (2005) verlässlich gelöst.¹⁰

Das Büchlein beinhaltet insgesamt 141 original nummerierte Stücke und stammt aus den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts: aufgrund des verwendeten Papiers (Filigran) und meherer sich im Vorderdeckel des Einbandes befindlichen Anmerkungen kann man diese Quelle „um 1676“ datieren.¹¹ Diese Aufzeichnungen (Anmerkungen) haben endgültig auch die Provenienz des Tabulaturbuches geklärt: es stammt aus der Privatbibliothek der Leutschauer Familie Pfannschmiedt. Daniel Pfannschmiedt († 1677) war seit 1657 Leutschauer Bürger, Kaufmann und langjähriger Ratsherr; das Büchlein wurde in seiner Familie bestimmt auch später, nach seinem Tod verwendet.¹²

Die nur mit Textincipiten intavolierte Kirchenlieder sind im vermischen Inhalt des Buches „verstreut“ aufgezeichnet. Der folgende Gesamtüberblick des Inhalts des Tabulaturbuches zeigt es ganz deutlich:

Der Inhalt des Tabulaturbuches *Pestrý zborník* (Tabulatura miscellanea)

(Anm: Die Kirchelieder sind mit Halbdickschrift bezeichnet)

- 1. [Christus] ist erst[anden] von des [Tod]es banden**
- 2. Erstanden ist d[er] Heilige Christ**
3. Current
- 4. Christo [dem] Oster lem[lein]**
- 5. Heütt Triumphiret Gotteß Sohn**
6. Sarabanda
- 7. Jesus Christus unser Heiland**
8. Aria
9. Volta

⁸ Einen Überblick der älteren und modernen Literatur über diese Quelle siehe ebd., S. 29-30.

⁹ Ladislav MOKRÝ, *Pestrý zborník, levočská tabulatúrna kniha z konca 17. storočia*, in: *Hudobnovedné štúdie II*, Bratislava 1957, S. 106-166.

¹⁰ *Pestrý zborník* (Tabulatura Miscellanea), wie Anm. 7. Teilweise geöffnet blieb nur die Frage des Schreibers, es war jedoch sicher nicht der langjährige Organist der Leutschauer St. Jakobi-Kirche Samuel Marckfelner (1621-1674), wie früher vermutet wurde, ebd., S. 30.

¹¹ Ebd., S. 30.

¹² Ebd., S. 30-31 und 37, sowie Anm. 29. Die Familie Pfannschmiedt lebte in Leutschau noch im 19. Jahrhundert.

10. Galiard

11. Christus ist erstanden Hat Überwunden

12. Sarabanda

13. Chorea poll[onica] nova

14. Lilia mia cor mio

15. Variatio 1

16. Sarabanda

17. Saltus Stýriac[us]

18. Moresca

19. Præambulu[m] In G

20. Treza

21. Tagweis¹³

22. Curranta drauff

23. Chorea Hung[arica]

24. Proportio

25. Nun Last uns G[ott] dem Herren

26. Trompeten Stückl

27. Ein Andres [Trompeten Stückl]

28. Balleth

29. Sarabande

30. Semitta

31. Serenada

32. Sarabande

33. Chorea poll[onica]

34. Aria

35. Sarabande

36. Sarabande

37. Balleth

38. Allem[ande]

39. Sarab[ande]

40. Gavotte

41. Sarabande

42. Der Tag bricht an u[nd] Zeiget sich

43. Auß meineß Hertzen grunde

¹³ *Tagweis* (Nr. 21) ist ursprünglich auch ein Kirchenlied (*Hajnal všichni zaspivajme*, bzw. das bekannte lat. *Cantio Aurora lucidissima*), in diesem Tabulaturbuch handelt es sich jedoch um eine für Tasteninstrument stilisierte weltliche, mit folgendem Stück (Nr. 22 *Curranta drauff*) verbundene Variante der Liedweise, die auch als „Nachwächterlied“ bekannt war. In der *Tabulatura Vietoris* (s. Anm. 15) ist das Stück *Hajnal* sogar zwischen „Choreae et id genus alia“, d. h. zwischen den Tänzen eingereiht; es handelt sich hier um eine parodistische Variante des Liedes (Tanzmodell), die unter den Fenstern beim Wecken der Hochzeitsleute gesungen wurde, vgl. *Pestrý zborník* (Tabulatura Miscellanea), op. cit., S. 34 und Anm. 51.

44. **Wie schön leuchtet der morgen stern**
45. **Danck sey Gott in der Höhe**
46. **Die Nacht ist kommen**
47. **Spiritus Sancti gratia**
48. **Nun bitten wir den Heiligen Geist**
49. **Allein G|ott| in der Höh sey Ehr**
50. **Meinen Jesum Laß ich nicht**
51. **Du Frieden Fürst H|err| J|esu| C|hrist|**
52. **Herr J|esu| C|hrist| du Höchstes gutt**
53. **Lobet G|ott| unsern Herren**
54. **Herr Straff mich nicht in deinem Zorn**
55. **Jesu meine Frewde**
56. Saltirella
57. Wechsl Tantz
58. **Christus der ist mein Leben**
59. **Herr Gott nun sey gepreyset**
60. **O Traurigkeit**
61. **Ach waß soll ich sinder machen**
62. Chorea poll[onica]
63. Sarabanda
64. **Kompt her Zu mir Spricht Gottes Sohn**
65. Allemanda
66. Currante
67. Sarabanda
68. **Frew dich sehr O meine Seele**
69. **Ach G|ott| v|nd| Herr**
70. Intrada
71. Chorea ex A
72. Chorea ex B
73. Chorea ex C
74. Chorea ex D
75. Chorea ex E
76. Chorea ex F
77. Chorea ex G
78. Chorea ex H
79. *Scientia ex nihilo*
80. Sarabande
81. Saltirelle
82. Chorea Kozacký
83. Chorea W. P. Stanislaw Lubomierskego Starosty Spiskego

84. Bufonata
85. Grand Ballo
86. Sarabande
87. Ballo
88. Peccunia *Marschupio*
89. Intrada
90. Appetitus *Kalb fleisch*
91. Præambulum
92. Fuga Saltatoria
93. Runda lætu[m] *in cornum*
94. Gaudiu[m]
95. Fuga 6. Thoni S[amuelis] M[arckfelner]
96. Præambulu[m] ex A S[amuelis] M[arckfelner]
97. Præambulu[m] ex C S[amuelis] M[arckfelner]
98. Conclusio
99. Amor
100. Sarabande
101. Rund Lætu[m] *et truncum*
102. Ballo
103. Allemanda ex Ax (!)
104. Currante ex Pix (!)
105. Ballo
106. Sarabande
107. Allemande ex B
108. Curranta
109. Ballo
110. Sarabande
111. Allemande
112. Currante
113. Ballo
114. Sarabande
115. Allemande
116. Currante
117. Ballo
118. Sarabande
119. Allemande
120. Currante
121. Ballo
122. Sarabande
123. Odium

- 124. Allemande
- 125. Currante
- 126. Ballo
- 127. Sarabande
- 128. Allemanda
- 129. Currante
- 130. Ballo
- 131. Sarabande
- 132. Allemande
- 133. Sarabande
- 134. Schmiedt Current
- 135. Schmiedt Current
- 136. Fuga S[amuelis] M[arckfelner]
- [137.] Intrada
- [138.] Allemanda
- [139.] Currente
- [140.] Ballo
- [141.] Sarabande [alla pollacca]

Der Gesamtinhalt des Tabulaturbuches ist also zu folgenden Gattungen einzureihen (in Klammern sind die Zahlen der Stücke):

- Kirchenlieder (28),
- Orgelmusik und Musik für Tasteninstrumente (11),
- Trompetermusik (2),
- Europäische Suiten-Tänze (81),
- Heimische Tanzmusik (Choreas) (14).

Den größten Teil des Repertoires bilden die europäischen und einheimischen Tänze; von europäischen sind 53 anonym intavolierten Tänze aus der monumentalen Sammlung des J. C. Horn *Parergon musicum oder Musicalisches Neben-Werck*, 1. 3. und 4. Teil, 1663, bzw. 1672, was mehr als die Hälfte aller Tänze und ca. 1/3 des Gesamtinhalts des Buches darstellt.¹⁴ Die kleinsten Gruppen stellen die Orgel- und Tastenmusik (verschiedene Praeambeln, Fugen usw.), sowie Trompetermusik (nur 2 Stücke) dar. Die zweitbedeutendste Gruppe nach der Tanzmu-

¹⁴ Vgl. näher *Pestrý zborník* (Tabulatura Miscellanea), op. cit., bzw. Ladislav KAČIC, *Die Suiten Johann Caspar Horns im Pestrý zborník, einem Tabulaturbuch aus dem 17. Jahrhundert*, in: Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite (Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom, 1933-1993), Michaelstein 1996, S. 169-178. Aus *Parergon musicum* J. C. Horns sind folgende Stücke (Nrn.) übernommen: 38-39, 65-67, 79(?), 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 99, 102, 103-106, 107-110, 111-114, 115-118, 119-122, 123, 124-127, 128-131, 132, 137-141.



Abbildung 1. Die beiden ersten Seiten des *Pestrý zborník* (f A3^v-1^r)

sik bilden also 28 Kirchenlieder, die im Repertoire des gemischten („bunten“) Inhalts „verstreut“ sind.

Im Unterschied zu einer aus mehreren Aspekten dem *Pestrý zborník* (zeitlich, Notationsart u. a.) sehr nahe verwandten Quelle, u. zw. zu der aus dem katholischen Milieu stammenden *Tablatura Vietoris*,¹⁵ in der slowakische Kirchenlieder nach dem Kirchenjahr (vom Advent bis Pfingsten, dann auch Marienlieder u. a.) gruppiert und geordnet sind, wurde im *Pestrý zborník* nur eine kleiner Anzahl (Auswahl) der deutschen Kirchenlieder aufgezeichnet. Schon L. Mokry konstatierte, daß es sich um die sowie aus protestantischen, als auch aus katholischen Gesangbüchern allgemein bekannte deutsche Kirchenlieder handelt.¹⁶

Die nur in der ersten Hälfte des Tablaturbuches *Pestrý zborník* zwischen den Tänzen und anderen Kompositionen aufgezeichnete Kirchenlieder sind nach Textincipiten in einige Gruppen aufzuteilen: am Anfang des Buches sind sechs Osterlieder intavoliert, die größte Gruppe in der ganzen Quelle bilden Nrn. 42-55 – verschiedene Tage-, Dank-, Lob-, Glaubens-, Tischlieder, sowie einige Pfingstlieder u. ä., dann kommen noch einige vereinzelte Lieder vor.

¹⁵ *Tablatura Vietoris saeculi XVII*, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, *Musicalia Danubiana* 5, Bratislava, Opus 1986.

¹⁶ Die erste Identifizierung der Kirchenlieder stammt von Ladislav MOKRY, *Pestrý zborník*, op. cit., S. 118-128.

Die folgende Tabelle bringt den Gesamtübersicht der Kirchenlieder in *Pestřý zborník*, samt Identifizierung und Konkordanzen in zwei wichtigsten zeitgenössischen handschriftlichen Quellen aus der Zips – *Lubický spevník* (Leibitzer Gesangbuch) und *Kruczayov spevník* (Gesangbuch Kruczay):

Nr. in PZ	Textincipit des Liedes	Bäumker (B) Kümmeler (K) Zahn (Z)	LS (Mel.- Nr.)	KS (Mel.- Nr.)
1	[Christus] ist erst[anden] von den [Tod]es banden	Z 1152	84	118
2	Erstanden ist d[er] Heilige Christ	B I/244, Z 8572c	78	–
4	Christo [dem] Oster lem[elein]	Z 1767	–	108
5	Heütt Triumphiret Gotteß Sohn	B I/276, Z 2585	69	103
7	Jesus Christus unser Heiland	B I/283, Z 1978	83	111
11	Christus ist erstanden hat überwunden	Z 6240	88	112
25	Nun Last uns G[ott] dem Herren	K II/S.416-417, Z 156	–	–
42	Der Tag bricht an v[nd] Zeiget sich	B II/69, Z 324a	–	–
43	Aus meineß Hertzen grunde	B II/237, Z 5269	–	213
44	Wie schön leuchtet der morgen stern	B II/296, Z 8359	(nur Text)	178
45	Danck sey Gott in der Höhe	B II/245, Z 5391	(nur Text)	216
46	Die Nacht ist kommen	B II/309, Z 5001	–	221
47	Spiritus Sancti gratia	B I/350, Z 370	104	144
48	Nun bitten wir den Heiligen Geist	B I/337, Z 2029c	–	147
49	Allein G[ott] in der Höh sey Ehr	B II/291, Z 4457	138,139	156
50	Meinen Jesum Laß ich nicht	K II/S.175	–	198
51	Du Frieden Fürst H[err] J[esu] C[hrist]	K I/S.342, Z 4373	134	184
52	Herr J[esu] C[hrist] du Höchstes gutt	K I/S.576	–	164
53	Lobet G[ott] dem Herren	K II/S.78, Z 5393	–	189
54	Herr Straff mich nicht in deinem Zorn	B III/S.61, Z 4606	–	165
55	Jesu meine freude	K I/S.61 Z 8032	(nur Text)	196
58	Christus der ist mein Leben	B IV/S.85,122	214	–
59	Herr Gott nun sey gepreyset	B II/196	–	–
60	O Traurigkeit	B I/223-224, Z 1975	–	76
61	Ach waß soll ich sinder machen	B IV/295, Z 3573b	–	163
64	Kompt her Zu mir Spricht Gottes Sohn	B I/220	(nur Text)	172
68	Frew dich sehr O meine Seele	B II/41, Z 6543	–	–
69	Ach G[ott] v[nd] Herr	K I/S.3, Z 2050	–	162

Tabelle 1. Konkordanzen der Kirchenlieder aus *Pestřý zborník* (Tabulatura miscellanea) mit anderen zeitgenössischen Zipser Quellen (*Lubický spevník* – LS; *Kruczayov spevník* – KS)

Die Identifizierung der Mehrzahl der Kirchenlieder aus *Pestrý zborník* hat L. Mokřý (1957) durchgeführt; er schreibt, daß es sich überwiegend um die aus Kantionalen des 16. und 17. Jahrhunderts bekannte Lieder handelt.¹⁷ Nur drei Kirchenlieder wurden laut L. Mokřý in der damaligen hymnologischen Literatur unbekannt: *Christus ist erstanden von den Todes Banden* (Nr. 1), *Christo dem Oster Lämlein* (Nr. 4) und *Christus ist erstanden hat überwunden* (Nr. 11). Sie sind jedoch schon bei J. Zahn zu finden. Bei dem letztgenannten Lied handelt es sich, wie darauf schon M. Hulková (1988) aufmerksam gemacht hat, um eine nahe Variante des bekannten, im Gesangbuch *Cantus Catholici* (1655) enthaltenen Osterliedes *Wstalt gest tegto chwyle*.¹⁸ Zwei von diesen drei Liedern befinden sich im sog. Leibitzer Gesangbuch (*Lubický spevník*) und alle drei im Gesangbuch Kruczay (*Kruczayov spevník*). Wie betont außer M. Hulková auch P. Ruščin, sind diese zwei letztgenannten Quellen aus der Wende des 17.–18. Jahrhunderts inhaltlich (und andersweise auch) sehr nahe verwandt. Noch interessanter ist aber, daß beide Quellen Zipser Provenienz allgemein ein großer Prozentsatz gemeinsamer Lieder mit *Pestrý zborník* haben, d. h. mit einer weiteren, nur um Paar Jahrzehnte älteren Quelle aus der Zips. Die Anzahl der Konkordanzen mit Leibitzer Gesangbuch ist 9, mit Gesangbuch Kruczay sind es beachtenswerte 22 gemeinsame Lieder von insgesamt 28 Kirchenliedern des *Pestrý zborník*, es handelte sich gewiß um die in der Zips sehr bekannte Kirchenlieder. Man kann also mit Recht behaupten, daß diese drei Quellen den typischen Zipser Repertoire des deutschen Kirchenliedes am Ende des 17. und an der Wende des 17.–18. Jahrhunderts beinhalten. Zu diesem Repertoire gehörte auch das bekannte Passionslied *O Traurigkeit o Herzeleid* (Nr. 60) von Friedrich von Spee SJ (1628) und Johann Rist (1641), die schon in der 3. Auflage des *Groß Catolischen Gesangbuchs* (1631) G. Corners OSB eingeordnet wurde.¹⁹

Diese Aufzeichnungen deutscher Kirchenlieder können in zwei Gruppen eingeteilt werden:

1/ Einfache zwei-, bzw. mehrstimmige Bearbeitungen, die eventuell auch der Begleitung des Gesangs dienen konnten, insbesondere im häuslichen Milieu.

2/ Typische Intavolierungen, d. h. Orgel- (bzw. Klavier-)bearbeitungen von Kirchenliedern mit verschiedenem Ausmaß der Variierung und Kolorierung der ursprünglichen Melodie.

In der Mitte zwischen beiden Gruppen stehen mehrere nur wenig veränderten (kolorierten) Melodien und eine Sonderstellung im Repertoire der Kirchen-

¹⁷ Ladislav MOKŘÝ, *Pestrý zborník*, op. cit., S. 117-128.

¹⁸ Marta HULKOVÁ, *Lubický spevník*, op. cit., S. 52.

¹⁹ Franz Karl PRASSL, *Das österreichische katholische Kirchenlied im 17. Jahrhundert, Gesangbücher – Funktion – Repertoire*, in: L. Kačič (Hg.), *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe / Cantus Catholici und das Kirchenlied des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa*, Bratislava 2002, S. 90.

lieder des *Pestrý zborník* hat die Bearbeitung des in Mitteleuropa sehr bekannten und verbreiteten – einzigen lateinischen – Stückes *Spiritus Sancti gratia*, die mehr anderen überlieferten Quellen dieser Komposition verwandt ist als die restlichen evangelischen deutschen Kirchenlieder im *Pestrý zborník*.

Die vierstimmige Komposition *Spiritus Sancti gratia* (siehe Notenbeispiel 1) befindet sich in mehreren Musikaliensammlungen in Polen (z. B. Kraków, Wa-

47. Spiritus Sancti gratia

Notenbeispiel 1. *Spiritus Sancti gratia* (PZ, f. 14^v–15^v)

44. Wie schön leuchtet der morgen stern

The image shows a musical score for the hymn 'Wie schön leuchtet der morgen stern'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes measure numbers 5, 10, 15, and 20. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper voice, with a steady accompaniment in the lower voice.

Notenbeispiel 2. *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (PZ, f 13^v–14^r)

wel Sammlung, Sign. W2/46), Slowakei (Bardejov, Mus.pr.6) und noch mehr in verschiedenen Gesangbüchern – als einstimmiges Kirchenlied mit verschiedenen Vernacular-Texten (lingua vernacula), z. B. slowakisch in *Cantus Catholici* (1655, als „Duch Páne swú Swatú milostí“), *Cantionale rituale* (1681, „Gezisi sladka pamietí“), tschechisch (in der Sprache der Kralice-Bibel) in *Cithara Sanctorum* (1684) usw.²⁰ Eine dem *Pestrý zborník* sehr nahe 4-stimmige Variante befindet sich im *Eperieser Graduale* („Az szent lélek kegelme“).²¹ In *Pestrý zborník* gelang diese Komposition möglicherweise durch polnische, bzw. schlesische Vorlagen, die nach den deutschen Vorlagen wahrscheinlich allgemein für diese Quelle am wichtigsten waren.

²⁰ Vgl. näher *Pestrý zborník* (Tabulatura Miscellanea), op. cit., S. 33.

²¹ Ilona FERENCZI (Hg.), *Graduale Ecclesiae Hungaricae Eperiensis (1635)*, hrsg. von Musicala Danubiana 9 (2 Vol.), Budapest 1988, Nr. 371.

Die Bearbeitungen der meisten Lieder sind sehr einfach: sie sind mehr oder weniger durch eine homophone Satz, ohne besondere selbständige Stimmführung charakteristisch. Kleine melodische Änderungen, Übergänge an größeren Intervallen in kleineren Notenwerten u. ä. sind vor allem in den Kadenzten zu finden. Einige Lieder haben jedoch eine typisch instrumentale, stilisierte Form – es sind kolorierte Versionen, entweder der Melodie, wie z. B. im Nr. 44 *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (Notenbeispiel 2), oder Versionen mit kolorierter Baß-Begleitung, wie im Lied Nr. 49 *Allein Gott in der Höh' sey Ehr* (Notenbeispiel 3).

49. Allein G[ott] in der Höh sey Ehr

The image displays a musical score for the piece 'Allein Gott in der Höh' sey Ehr'. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the treble clef is simple, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece. The third system is marked with a '10' above the first measure. The fourth system is marked with a '15' above the first measure. The fifth system is marked with a '20' above the first measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Notenbeispiel 3. *Allein Gott in der Höh' sey Ehr* (PZ, f 14^v–15^r)

Noch ein Lied, u. zw. Nr. 50 *Meinen Jesum laß ich nicht* verdient eine nähere Aufmerksamkeit, es ist nämlich wichtig für die Datierung der Quelle. Dieses Lied kommt zum erstenmal (nach Kümmerle) 1674 vor; die erste ernstzunehmende Datierung des *Pestrý zborník* von L. Mokrý (1957) kommt aus dieser Tatsache heraus.²² Wie es sich neuerlich zeigte, diese Datierung war also ziemlich präzise. Ebenso interessant ist aber auch eine fast wörtliche Übereinstimmung der Fassung des Liedes („die dritte allgemein kirchlich gewordene“ Variante bei Kümmerle²³) aus dem Gesangbuch *Sieben-Fache Welt- und Himmels-Capell* (1674) von Michael Schernack und der intavolierten Version im *Pestrý zborník*:

Damit kommen wir zum schwierigsten Fragenkomplex im Zusammenhang mit der Zipser Quelle, u. zw. zu den möglichen Vorlagen, aus denen der Notator (Intavolator) geschöpft haben konnte.

Das Problem der deutschen Gesangbüchern des 17. Jahrhundert in der Slowakei ist bis jetzt – im Unterschied von slowakischen Kirchenlied – mit Ausnahme der zwei oben zitierten Quellen (Gesangbuch von Leibitz, Gesangbuch Kruczay) sehr wenig erforscht. Dies betrifft sowohl gedruckte, als auch geschriebene Kantionale, sowohl die Quellen des einheimischen Ursprungs, als auch (noch mehr) die aus Deutschland importierten Gesangbücher. In der Evangelischen A. B. Bibliothek in Leutschau befanden sich z. B. mehrere deutsche Gesangbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert, darunter auch jene von Ambrosius Lobwasser und Johann Rist (einige Kantionale sind, leider, verlorengegangen).²⁴ In Leutschau wurden im 17. Jahrhundert jedoch auch heimische deutsche Gesangbücher gedruckt, u. zw. sowohl bei Daniel Schultz, als auch später in der Brewerischen Druckerei.²⁵ Direkte Vorlagen des Notators der Leutschauer Tabulatur in diesen, sowie in den aus Deutschland importierten Gesangbüchern sind jedoch kaum festzustellen, vor allem deshalb, weil alle Stücke in *Pestrý zborník* mehr oder weniger vom Intavolator stilisiert sind. Der Schreiber konnte (und hatte!) gewiß aus mehreren Vorlagen schöpfen. Das Lied *Meinen Jesum laß ich nicht* zeigt deutlich, daß er auch in Deutschland gedruckten Gesangbücher zur Verfügung haben konnte. Die zeitgenössischen deutschen Drucke waren doch allgemein relativ sehr früh in der Zips bekannt, wie es z. B. der anfangs erwähnte Druck J. C. Horns *Parergon musi-*

²² Ladislav MOKRÝ, *Pestrý zborník*, op. cit., S. 121 und 157.

²³ Salomon KÜMMERLE, *Encyklopädie der Evangelischen Kirchenmusik*, Gütersloh 1890, Reprint Hildesheim – New York 1974, Bd. 2, S. 175.

²⁴ Marta HULKOVÁ, *Die Musikaliensammlungen von Bartfeld (Bardejov) und Leutschau (Levoča) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16. und 17. Jahrhundert)*, in: *Musicologica Istropolitana* II (2003), S. 59–65.

²⁵ Ján ČAPLOVIČ, *Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700*, Martin 1972, Bd. 1, Nr. 746 (*Gesangbuch*, 1617, nicht überliefert), Nr. 764 (*Psalmen, Hymni, Responsorien und Geistliche Lieder*, 1622), Nr. 1406 (J. Bubenka: *Ausserlesene Geist und trosreiche Jesulieder*, 1683), Nr. 1460 (*Neü-vermehrtes und verbessertes Gesangbuch*, 1686).

Mei-nen Je-sum laß ich nicht! weil er sich für mich ge-ge-ben,
so er-for-der-t mei-ne Pflich-t, klet-ten-rei-ß an ihm zu fle-ben.

Er ist mei-nes Le-bens Licht: mei-nen Je-sum laß ich nicht.

Notenbeispiel 4a. *Meinen Jesum laß ich nicht* (Kümmerle, Bd. II, S. 175)50. *Meinen Jesum Laß ich nicht*

Notenbeispiel 4b. *Meinen Jesum laß ich nicht* (PZ, f 15^v-16^v)

cum oder Musicalisches Neben-Werck als direkte Vorlage für die Intavolierung 53 Tänze der Leutschauer Quelle zeigt.

Das Büchlein spiegelt im allgemeinen die Situation des deutschen evangelischen Kirchenliedes A. B. in der Zeit der Rekatholisierung (d. h. in den neuen sozial-konfessionellen Bedingungen) sehr gut wider. Außer einigen für Kirchenjahr, vor allem für Osterzeit bestimmten Lieder, beinhaltet *Pestrý zborník* nämlich mehrere sog. Tageslieder (*Die Nacht ist kommen, Aus meines Herzen Grunde, Der Tag bricht an und zeigt sich, Dank sei Gott in der Höhe*), Dank-, Lob- (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*) und Glaubenslieder (*Jesu meine Freude, Lobe den Herrn*), Tischlieder und andere.

Solche Lieder bestätigen die Hypothese, daß das Tabulaturbüchlein *Pestrý zborník* für den Gebrauch im häuslichen Milieu entstand und ihm auch diente. Mehrere in diesem Büchlein aufgeschriebene Lieder konnten jedoch nicht der Begleitung des Gesangs dienen (an erster Stelle solche Bearbeitungen wie *Wie schön leuchtet der Morgenstern*), es handelt sich eindeutig um die kolorierten Varianten der Lieder, bzw. typische, klare Tasteninstrumenten-Stilisierungen. Auch solche Stücke konnte man aber „privatim“, im Familien-Kreis spielen. Die instrumentale Fassung stellt darüber noch die zweitwichtigste Form des Kirchenlied-Existenz in ihrem „Asyl“ in der Phase der strengen Rekatholisierung in der Slowakei seit den 70er Jahre, bzw. am Ende des 17. Jahrhunderts.

Zur Situation der Kirchenmusik in der römisch-katholischen Diözese Temeswar (Banat, Rumänien)

Nach dem Zweiten Weltkrieg gerieten die meisten Länder Mittel- und Osteuropas unter den Einfluss der Sowjetunion. Unter dem Druck der sowjetischen Besatzungsmacht und durch massiven Wahlbetrug kamen die Kommunisten in diesen Ländern an die Macht. Eine neue Ideologie wurde verkündet, eine bessere, fortschrittlichere Gesellschaft sollte entstehen.

Der Kommunismus ist durch eine atheistische Weltanschauung geprägt. Religion und Kirche sind daher seine erklärten Feinde. Umso mehr ist das der Fall bei einer Kirche, die außerhalb des Landes ihr Oberhaupt hat, wie das bei der katholischen Kirche eben ist.

Die Maßnahmen des kommunistischen Staates gegen diese Kirche ließen nicht lange auf sich warten: Das Konkordat mit dem Heiligen Stuhl wurde 1948 aufgekündigt, die griechisch-katholische Kirche verboten und zwangsweise in die orthodoxe Kirche „zurückgeführt“. Wer sich wehrte, wurde verhaftet und eingekerkert. Das waren sämtliche Bischöfe und ein Großteil der Priester. Gläubige, die katholisch bleiben wollten – es waren wenige, da sie, als Rumänen, die deutsche oder ungarische Sprache nicht beherrschten – gingen fortan in die römisch-katholischen Kirchen, wo man später (nach 1963), als sich die Situation entspannte, auch Gottesdienste in rumänischer Sprache hielt.

Der nächste Schlag war gegen die römisch-katholische Kirche gerichtet. 1949 begannen die Verhaftungen der meisten Bischöfe, Ordensoberen und höheren geistlichen Würdenträger, die mit Schauprozessen nach sowjetischem Muster endeten. Die vorgefassten Gerichtsurteile lauteten meistens lebenslänglich. Waren die Angeklagten in den Augen ihrer Richter doch Schwerverbrecher übelster Sorte: Spione des Vatikans und des amerikanischen Imperialismus. Unser 82 Jahre alter schwerkranker Bischof Dr. Augustin Pacha erhielt 18 Jahre Haft. Man ließ ihn jedoch nach zwei Jahren frei, damit er nicht im Gefängnis stirbt; er ist

dann auch ein paar Monate später verstorben. Die anderen Verurteilten starben entweder im Gefängnis, oder wurden 1963 infolge einer Amnestie frei, nachdem sie 13 Jahre lang unter unwürdigsten Verhältnissen gelitten hatten. Eine staatliche Verordnung verfügte auch, dass nur noch zwei römisch-katholische Bistümer in Rumänien anerkannt werden: Bukarest und Alba Iulia. Die anderen Bistümer wurden aufgelöst und in Dekanate umgewandelt.

Für das religiöse Leben begann eine schwere Zeit. Mein Freund und Kollege Dr. Franz Metz (seit 1985 in der Bundesrepublik Deutschland lebend) schreibt in seinem Referat Kirchenmusik und geistliche Musik nach 1945 in Rumänien,¹ gehalten anlässlich des Symposiums „Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa: Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik“, das zwischen dem 28. und 30. Oktober 1999 in Chemnitz stattfand: „In keinem der ost- oder südosteuropäischen Ländern, ausgenommen die ehemalige Sowjetunion, wurde die Kirchenmusik einer solchen Demütigung unterzogen, wie dies in Rumänien der Fall war. Bedenkt man nur die Tatsache, dass in der Zeit, in der man in Ungarn ganze Kompendien zur Musica Sacra an verschiedensten Kathedalkirchen verfasst hat, in Rumänien das Wort „Kirche“ einer strengen Zensur unterzogen wurde. In der Zeit, in der in der ehemaligen Tschechoslowakei ganze Reihen von Schallplatten mit Orgelmusik eingespielt wurden, in Polen die Kirchenmusik an Hochschulen unterrichtet wurde, in Jugoslawien Kirchenkonzerte stattfanden, in der DDR das Werk eines Silbermann oder Bach gepflegt wurde, sprach man in Rumänien von der Kirchenmusik als einem Überbleibsel der bürgerlichen kapitalistischen Gesellschaft.“

Um jegliche unkontrollierte Versammlung von Menschen zu unterbinden, wurden sämtliche Vereine verboten und aufgelöst. Der einzige vor 1945 bestehende Verein, der weiter existieren durfte, war der Leichenverein. Die Russlanddeportation der Deutschen aus Rumänien (1945-1950), wie auch die Zwangsumsiedlung eines großen Teils der deutschen Bevölkerung des Banats in die Baragansteppe (1951-1956) schwächten das aktive Potenzial der Kirchenchöre sehr. Vielerorts fehlte es an ausgebildeten Kantoren. Auch Laien, die in der Kirche engagiert tätig waren, wurden verfolgt und inhaftiert. Sie wurden gewöhnlich in Arbeitslager gesteckt um „durch Arbeit umerzogen zu werden“. Einer der Vielen, die dieses Schicksal erlitten, war Josef Brandeisz (1896-1978), Violinist, Pädagoge, Mitglied des Dommorchesters, Konzertmeister des 1939 gegründeten Temeswarer Deutschen Symphonieorchesters (was ihm später den „Eintritt“ ins Arbeitslager verschaffte) und Heimatforscher. In seinen Tagebüchern – Franz Metz zitiert im erwähnten Referat mehrere Stellen daraus – beschreibt er das Leben in einem solchen Arbeitslager.

¹ Franz METZ, *Kirchenmusik und geistliche Musik nach 1945 in Rumänien*, in: Helmut Loos, Klaus-Peter Koch (Hg.), *Musikgeschichte zwischen Ost und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*, Sinzig (Studio Verlag) 2003, S. 379-400.

Selbst dort gab die Musik den Gefangenen Kraft zum Überleben. Die Gefangenen bildeten sogar einen Chor. Es wurden auch kirchliche Werke eingeübt, so die Messe *Wohin soll ich mich wenden* von Franz Schubert und die Messe *Hier liegt vor deiner Majestät* von Michael Haydn. „Da keine Noten vorhanden waren hat Brandeisz die bekannten Melodien harmonisiert und auf verschiedenste improvisierte Papiersorten niedergeschrieben. In seinem Tagebuch finden wir oft die Eintragungen wie Chorprobe geleitet, Gottesdienst, Auf der Geige begleitet. Zu Ostern wird selbst eine Auferstehung gefeiert und dabei das *Te Deum* gesungen. Am 24. Dezember vermerkt Brandeisz in seinem Tagebuch: Traurigste Weihnacht meines Lehens!. Regelmäßig fanden „Konzerte“ statt, bei denen seine reuesten Zuhörer zugegen waren und seinem Violinspiel bei Kerzenlicht lauschten. Vor einem solchen Konzert wurde ihm einmal die Geige weggenommen. Erst nach einigen Tagen erbarmte sich der Offizier seiner und gab ihm das Instrument zurück. Das Repertoire des Gefangenenchores erweiterte sich immer mehr, bis man selbst lateinische Messen einübte, wie die Barbara-Messe, auch Gounods *Ave Maria* durfte in der Interpretation von Brandeisz nie fehlen. Am 5. Oktober 1945, in der Zeit seiner Internierung im Lager von Turnu-Măgurele, schreibt ihm ein anderer Gefangener in sein Heft: Mancher Stunde, die Sie uns geschenkt, dankbar und herzlichst gedanket.

Durch seine Musik hat Josef Brandeisz ein wenig Licht in das alltägliche harte Lagerleben gebracht. Selbst rumänische und russische Offiziere lauschten seinem Spiel und waren von der Musik ergriffen. Ein aus Siebenbürgen stammender Zimmerkollege – sie nannten dieses Zimmer „Lausoleum“ – dankte in einer originellen Art Brandeisz für seine „Lagerkonzerte“ und widmete ihm ein Gedicht.²

An unseren Dorfkirchen fungierten die Lehrer als Chorleiter und Kantoren. Die meisten waren während des Krieges zum Militär einberufen worden. Viele waren in Gefangenschaft oder tot. Die Heimkehrer wurden, wenn sie noch jung waren, nach Russland deportiert. Jene, die in den Schuldienst zurückkehrten, durften nicht mehr in der Kirche tätig sein, da Staatsangestellten der Besuch der Kirche strengstens verboten war. Eine Anstellung bei der Kirche konnte offiziell eigentlich nicht verboten werden, da der kommunistische Staat sich „demokratisch“ gab und die Religions- und Gewissensfreiheit garantierte. Es wurde aber solchen Vorhaben ein wirksamer Riegel vorgeschoben: Die vom Staat festgelegten Gehälter waren äußerst klein. Noch 1988, als ich das Lehramt verließ, wo ich damals ein Nettoeinkommen von 4.500 Lei hatte und zum Dom kam, war mein Gehalt als Kapellmeister „mit Hochschuldiplom“, wie das in dem von Staat genehmigten Lohnraster hieß, 1.900 Lei. Die anderen Gehaltsstufen waren viel kleiner.

² Franz METZ, *Die Kirchenmusik der Donauschwaben*, Sankt Augustin (Academia Verlag) 1996, S. 314-315 ff.

Vor dem Krieg war die Lage der Kirchenmusik bei uns in Banat eine ganz andere. Wie schon erwähnt, waren unsere Kantoren hauptamtlich zugleich auch Lehrer. Sie genossen als Intellektuelle ein hohes Ansehen und haben auf musikalischem Gebiet sehr viel geleistet. Unter ihrer Leitung standen die Kirchenchöre und die in fast allen Ortschaften anzutreffenden Männerchöre. Die Lehrer hatten eine relativ gute Musikausbildung und viele von ihnen erbrachten auch als Komponisten beachtliche Leistungen.

Die Dorfkirchenchöre waren zumeist gemischte Chöre. Gelegentlich sangen auch die Männerchöre während der Gottesdienste. In vielen Dörfern gab es auch oft recht gute Blasmusikformationen, die bei besonderen Anlässen in den Kirchen auftraten und zum feierlichen Ein- und Auszug spielten. Sie wurden gerne auch zur Begleitung des Gemeindegesanges eingesetzt. An großen Festen sang gewöhnlich der Chor, begleitet von der Orgel. An vielen Orten – besonders in den Städten – gab es auch Instrumentalgruppen oder gar Orchester. Sehr beliebt waren die Singmessen von Michael Haydn, Franz Schubert, Michael Haller, Anton Faist, Max Welcker, Joseph Haas u. a. Es kamen aber auch größere lateinische Messen zur Aufführung, wie z. B. die Krönungsmesse von W. A. Mozart oder die Nikolaimesse von Joseph Haydn. Gregorianische Messen (z.B. Missa de Angelis) kamen auch oft im Repertoire der Kirchenchöre vor.

Nach der Übernahme der Regierung durch die Kommunisten – der König musste am 30. Dezember 1947 abdanken – wurde im Zuge der Indoktrinierung der neuen Ideologie, neben den schon erwähnten Maßnahmen, auch eine „Epurierung der Pfarr- und Klosterbibliotheken“ vorgenommen. Was nicht schon während der Plünderungen durch die Sowjetsoldaten vernichtet wurde, verschwand nun entweder in den staatlichen Archiven oder Museen, bzw. wurde kurzerhand weggeworfen. „Zeitgenossen berichteten über die Beschlagnahmung riesiger Bestände mit Pferdewagen, Heugabeln und Schaufeln. Vom oberen Stockwerk des Temeswarer Bischöflichen Palais wurden die Bücher durch das Fenster auf den darunter bereitstehenden Pferdewagen geworfen. Jene Sammlungen und Bibliotheken wurden in geschlossene Räume der rumänischen Staatsarchive überführt, wo diese mit der Zeit durch Schimmel, Nagetiere und Feuchtigkeit teilweise zerstört wurden. Das gesamte Kirchen- und Musikarchiv der Arader Minoritenkirche (etwa 40 m Regale) befindet sich auch heute noch in staatlichem Besitz, ohne inventarisiert oder erforscht zu sein. In verschiedenen temporären Ausstellungen, wie jene mit alten Drucken des späten Mittelalters in Temeswar im Jahre 1997, wurden einige dieser Prachtexemplare aus dem „Besitz“ der staatlichen Bibliotheken präsentiert. Deren Herkunft wird verschwiegen. Das gleiche gilt für frühe Musikdrucke und wertvolle Notenhandschriften. Unachtsamkeit, fehlendes Fachpersonal und geringes Interesse für diese Dokumente tragen außerdem dazu bei, dass dieses Erbe unberücksichtigt bleibt und mit der Zeit für die Forschung ver-

loren geht. Was bereits durch das Epurierungsgesetz vom 24. November 1944 in den Reihen des Personals vorgenommen wurde, als man Chöre, Orchester, die Oper und andere Musikinstitutionen von so genannten „reaktionären Elementen“ gereinigt hat, geschah nun mit dem kulturellen Erbe.“³

Aus dem bisher Gesagten geht hervor, dass die Musikausübung in unseren Kirchen durch diese Maßnahmen sehr zu leiden hatte. Man behalf sich, wie man eben konnte. Rentner wurden wieder aktiv, wer irgendein Instrument spielen konnte – Klavier war sicher ein Glücksfall –, sprang helfend ein.

Als sich in den 60er und 70er Jahren der Druck des Staates etwas lockerte, begann man an die früheren Traditionen anzuknüpfen. In den größeren Ortschaften wurden wieder Kirchenchöre ins Leben gerufen. In den Städten konnte man auch gelegentlich Instrumentalisten und professionelle Sänger zu großen Aufführungen an Feiertagen heranziehen. Es durfte aber keinerlei Propaganda gemacht werden. Plakate oder gar Presseannoncen waren unmöglich. Man behalf sich mit maschinengeschriebenen Blättern, die das Programm enthielten. Während solcher Feiern konzertierte regelmäßig der in Bukarest lebende Priester unserer Diözese Josef Gerstenengst, der als Organist im In- und Ausland bekannt war. Später taten sich auch Organisten der jüngeren Generation, wie z.B. Franz Metz, und im geringeren Maße ich selbst, hervor.

Im Rahmen der Konzerte der Philharmonien durften gelegentlich auch geistliche Werke aufgeführt werden. Da diese entweder lateinische oder deutsche Texte hatten, wurde davon ausgegangen, dass man sie nicht versteht. Man duldete diese Aufführungen ganz einfach. Man wollte sich den ausländischen Vertretern gegenüber offen und weitsichtig zeigen. Im Zuge dieser Öffnung wurde 1978 auch erlaubt, eine Rumänienausgabe des Gesangbuches Gotteslob in Deutschland zu drucken und ins Land zu bringen.

1980 wurde in Temeswar erstmals wieder ein öffentliches Orgelkonzert in der Millenniumskirche erlaubt. Zu Gast war der französische Organist Michel Robert. Auf den Plakaten durfte allerdings das Wort Kirche nicht erscheinen. Der Ort des Konzertes war mit „Historisches Gebäude am Römer Platz“ angegeben, selbstverständlich in rumänischer Sprache. Die Titel der gespielten Werke mussten, wenn es sich um Werke mit offensichtlich religiösem Inhalt handelte, wie es die choralgebundenen Orgelwerke sind, ebenfalls umschrieben werden: Choral in g-Moll für Nun komm der Heiden Heiland, Partita in c-Moll für O Gott, du frommer Gott oder Postludium für Orgel im Falle von Dieu parmi nous von O. Messiaen. Das Orgelstück Gebet des rumänischen Komponisten Tudor Ciortea musste in Cântec de seară (Abendlied) umbenannt werden. Da diese Konzerte von der staatlichen Philharmonie veranstaltet wurden, konnten auch Organisten aus

³ Franz METZ, *Kirchenmusik und geistliche Musik nach 1945 in Rumänien*, op. cit., S. 379-400.

dem Ausland hier konzertieren: Harry Grodberg und Alexander Fissesky (Sowjetunion), Andrzej Horozinski (Polen), Istvan Ella (Ungarn), Gabriele Wadewitz (DDR) und andere. Die Konzertorganisten Rumäniens Josef Gerstenengst, Hans Eckart Schlandt, Ursula Philippi, Istvan David und Franz Metz, waren auch öfter im Dom zu Gast. In den Kirchen durfte die Philharmonie allerdings keine vokalsymphonischen Werke mit geistlichem Inhalt aufführen.

Die Ausbildung von Kantoren war ebenfalls erschwert, da das, was man in Alba Iulia oder in Jassy (rum. Iași), den beiden für die römisch-katholische Kirche zugelassenen Ausbildungsstätten für Priester, als Kantorenschule bezeichnete, war eigentlich das kleine Seminar. Hier konnten allerdings nur Jungen aufgenommen werden, die Priester werden sollten. Kantoren wurden nur jene, die nicht mehr Priester werden wollten, oder die es letztlich nicht schafften, es zu werden.

Der Staat hatte selbstverständlich keinerlei Interesse an der Ausbildung von Organisten, da Rumänien ein vorwiegend orthodoxes Land ist, die orthodoxe Kirche keine Instrumente verwendet, und nur in drei Konzertsälen Orgeln stehen. So gab es nur am Konservatorium in Bukarest eine Orgelklasse, die jedes zweite Jahr einen Studienplatz anbot.

Der Dom zu Temeswar ist keine Pfarrkirche. Nach der Verhaftung von Bischof Pacha und seinem baldigen Tod am 4. November 1954, wie auch der meisten Domherren, verwaiste der Dom. Mitte der 80-er Jahre begannen wir unter meiner Leitung regelmäßig musikalische Vespere zu veranstalten. Diese fanden Sonntag abends statt und wurden in den Kirchen Temeswars bei den Vermeldungen am Schluss der Gottesdienste bekannt gegeben, da sie ja öffentlich eigentlich nicht stattfinden durften. Auf diese Weise kamen u. a. der gesamte Messias von G. F. Händel, das Requiem von W. A. Mozart, Stabat Mater von F. Schubert und G. B. Pergolesi, die Messe in C-Dur von L. van Beethoven und das Te Deum von A. Bruckner zur Aufführung.

1987 übernahm ich interimistisch, und ein Jahr später hauptamtlich, die Stelle des Domkapellmeisters, die ich bis heute inne habe. Ebenfalls 1987 gründete ich inoffiziell, aber mit Wissen unserer Kirchenoberen, eine kleine Kantorenschule, die an zwei Tagen in der Woche funktionierte und zu der ich Kollegen in Rente zur Mitarbeit gewinnen konnte. Leider stehen uns viele Absolventen dieser Kurse nicht mehr zur Verfügung, da sie im Zuge der Auswanderung, die in den 80-er und 90-er Jahren sehr stark war, das Land verlassen haben.

Nach der Wende wurde unser Bistum wieder zugelassen. Seit dem 3. März 1990 (Weihe am 28. April) haben wieder einen Diözesanbischof. Mit der Wiederherstellung unseres Bistums konnten wir auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik gut weiterarbeiten. Am Dom finden nun regelmäßig, außer den regulären Gottesdiensten, auch die Diakon- und Priesterweihen statt. Wir konnten inzwi-

sehen zwei Bischofsweihen und die Feierlichkeiten zur Wiederherstellung des Domkapitels musikalisch gestalten.

In der letzten 18 Jahren haben wir in Festgottesdiensten und Konzerten bedeutende Werke der Klassik und Romantik – viele davon erstmals in Rumänien – aufgeführt: Mariazeller-Messe, Nicolai-Messe, Große Orgelmesse, Te Deum für den Fürsten Esterházy, Stabat Mater von Joseph Haydn, Krönungsmesse, Spatzenmesse, Große Credo-Messe, Te Deum, Regina Caeli, Laudate Dominum in F-Dur und A-Dur von W. A. Mozart, Messe in G-Dur, Deutsche Messe, Stabat Mater von Franz Schubert, Messe in A-Dur von César Franck, Te Deum von M. A. Charpentier, Messe in D-Dur von Antonin Dvořák, Magnificat, Introduzione e Gloria von A. Vivaldi, Via Crucis von F. Liszt, Missa Gloria concertata von C. Monteverdi, Messe in C-Dur, Requiem in Es-Dur von J. G. Rheinberger, Christus am Ölberge, Messe in C-Dur von L. van Beethoven, Jauchzet Gott in allen Landen, Osteroratorium von J. S. Bach, *Stabat Mater* von Gioacchino Rossini, *Missa solemnis* von Leopold Mozart u. a.

Zur Zeit sind wir damit beschäftigt, unser Amt für Kirchenmusik aufzubauen. Seit einigen Jahren veranstalten wir in Rahmen dieses Amtes, das ich leite, Fortbildungskurse für Kantoren. Es ist aber noch sehr viel zu tun. Die stark geschrumpften Gemeinden können die Mittel für die Erhaltung der Kirchen, der Orgeln, wie auch für die Gehälter nicht mehr aufbringen. Schwache Löhne sind kein Anreiz, sich um eine Kantorenstelle zu bewerben. So wie die Priester, die zur Zeit mehrere Gemeinden betreuen müssen, werden in Zukunft auch die Kantoren an mehreren Orten tätig sein müssen. Auf diese Art und Weise wird es u. U. möglich sein, Chöre zu erhalten, die abwechselnd in den verschiedenen Kirchen singen. Dafür braucht man aber einen Kleinbus, mit dem die Leute von Ort zu Ort gebracht werden usw. Um Napoleon zu zitieren, der sagte, dass man um einen Krieg führen zu können drei Dinge braucht: Geld, Geld und wiederum Geld, ist das, was uns fehlt, am schnellsten definiert.

Summoning the Strength: Songs of Struggle in South Africa

*We will go down in history as an army
that spent a lot of time singing,
rather than fighting.*

HUGH MASEKELA (singer).

Songs long have been a powerful weapon of resistance in South Africa. Political songs evolved from church hymns with obscure references of suffering on the one hand, to power singing with a clear political message on the other hand. During apartheid when leaders were jailed and their voices silenced, songs became a rallying cry. Church songs becoming political songs and political songs becoming church songs played a vital role in forging democracy from below. Today the same songs of the Struggle are sung by the poor feeling oppressed by their former comrades – the fat cats in a new democracy.

The evolution of political songs: Church songs becoming political songs

In Africa many churches evolved from the work of Western missionaries who brought their texts, symbols, signs, language and music activities from another cultural context. Over time the ‘imported goods’ of the missionaries had been adapted, that is indigenised or localised, to form an integral part of a local church’s music culture. Indigenisation and inculturation can be seen as forms of resistance against ‘simply’ accepting things from outside, trying to survive the harsh colonial reality by experimenting with indigenous forms.

The first recorded indigenous religious movement was that of the Xhosa prophet Ntsikana ka Gaba (1780-1821), who was a pioneer Christian convert in the Xhosa community and who became the major proponent of Christianity among the African people. After a mystical experience he became a Christian. Ntsikana composed hymns in which he fused the Western and African elements. He com-

posed a set of four hymns, among them *Ntsikana's Bell and Great Hymn* (Freedom – Fort Hare 15) which were quickly taken over by the mission community and have become part of the core of Xhosa Christianity. Important work on promoting the spirit of Ntsikana and others, stimulating the composition of new indigenous music for Black African churches, had been done by Professor Dave Dargie. He had recorded many of these hymns played on or accompanied by indigenous instruments such as the uhadi bow and marimbas (as revealed on Freedom and Sing an African Song – CD's Fort Hare).

A good example of a church hymn in the style of western missionaries which developed a double-layered meaning, is *Nkosi Sikelel' iAfrika* (*Sing an African Song* 26):

*God bless Africa,
May her glory be lifted high,
Hear our petitions, God bless us,
your children.*

It was composed in 1897 by Enoch Sontonga, a Methodist school teacher. It was originally sung as a church hymn but later became an act of political defiance against the apartheid government. It became the most famous of all political songs as *the* symbol of the Struggle. It is now the official anthem of SA, fused together with the Afrikaans and English anthems.

Some songs originating in the church had become political songs, although there is no overt political layer in the original song. One such song ironically endorses a status quo, for example *Makubenjalo kuthe kube kunaphakade* (May it be so until eternity) (CD 2 South African Freedom Songs 24). One could infer that other layers of unsung words are present in the minds of the singers, which indicates the importance of the context to give political meaning to a song: A hymn sung peacefully in church, could become a rallying song outside the church.

Explicit adaptations of church songs

When racial discrimination in SA intensified, church songs were adapted in a much more outright way. Church hymns with Biblical quotations and references to Psalms were transformed, for example *Lead us, Saviour*, which became *Lead us Tambo*, referring to Oliver Tambo, one of the leaders of the Struggle (CD2 South African Freedom Songs 5).

A song that originally spoke of believers' resolve to follow Jesus, *We shall follow Jesus*, became *We shall follow Luthuli, Somlandela, somlandel' u Thuli, Luthuli*:

Freedom songs were able to reach and politicise people who might not be moved by speeches; it served as a source of strength and support; it boosted morale and inspired action; it served as a communication tool and it even acted as a weapon in itself. Performed at high volume these songs “scared the living daylight out of [...] the enemy out there. Whenever they heard it, it sent shivers down their spine” (Desmond Tutu, CD 1 South African Freedom Songs 2). Combined with the Toyi-Toyi dance, the fear-instilling effect was even stronger (*Sing an African Song* 11).

The post 1994 context of democracy

Old freedom songs that evoke the struggle against apartheid have been revived and newer ones have been composed to reflect the political battles of the day. Thus even with the overthrow of apartheid and the establishment of a democratic vote, many of the old struggle songs are still sung.

During his presidential campaign in 2009, Mr. Jacob Zuma put the call for the worldwide symbol of revolution, the AK47, back into local politics with the song *Umshini Wami* or *Bring Me My Machine Gun*. The stirring song with its strong rhythm has become a national hit that is heard in taxis, taverns – *and is even sung by church choirs*. It has its roots among the ANC military training camps where frustrated guerrillas wished for weapons so they could return to fight apartheid. It was also sung by the students in the Soweto 1976 uprising.

In a country with South Africa’s violent past and where at least 50 people a day are murdered, the song is seen by many as being divisive and inciting. After all, in a new democracy there is no obvious reason to incite people to leave the country and take up arms. But the song, as others of the old struggle songs, has become the anthem of the poor, of people feeling oppressed by their former comrades who have now become the fat cats in a democracy that were supposed to give them new opportunities.

In song lay the resilient spirit of an oppressed people. Also in song could be found that rare ability of South Africa’s people to find humour and creativity in impossible conditions.

“Without these freedom songs, our struggle would have been a great deal longer, a great deal bloodier, and perhaps not even successful”. (Desmond Tutu: CD 1 *South African Freedom Songs* 12).

CD’s quoted:

- *Freedom*, Fort Hare (University Music Department) 2004, South Africa.
- *Sing an African Song. Dave Dargie’s Workshop Song Collection*, Fort Hare (University Music Department) 2001, South Africa.

- *South African Freedom Songs* (CD1 and 2), University of the Western Cape (Mayibuye Centre) 2000.

Summary

Songs long have been a powerful weapon of resistance in South Africa. Political songs evolved from church hymns with obscure references of suffering on the one hand, to power singing with a clear political message on the other hand. During apartheid when leaders were jailed and their voices silenced, songs became a rallying cry. Church songs becoming political songs and political songs becoming church songs played a vital role in forging democracy from below. Today the songs of the Struggle are sung by the poor feeling oppressed by their former comrades who have become the fat cats in a new democracy.

***SIYAHAMBA*:¹ The struggle hymns in Black hymnody in South Africa**

Introduction²

Since the first contact between European missionaries and indigenous African peoples, the chief problem regarding the development of hymnody among them was the viewpoint, held by the former group, of so-called superiority of Western music over African music. This viewpoint resulted in cultural oppression in the realm of church music from its very onset. What followed can only be described as an “accept and adapt” policy from the part of the indigenous people. Although subservience seemed to be a practical solution the consequences regarding black hymnology were extensive. However subtle (and probably unintentional) the ways missionaries treated black cultures, directly lead to the oppression thereof. It follows that the cultivation and development of an indigenous hymn repertoire was virtually non-existent until the 20th century.

The Africanization of the standard European hymn repertoire led to a seriously warped sense of singing in worship. Although some clerics criticized the cultural alienation, few indigenous hymns were composed during and directly after the colonialization periods. During the 20th century matters changed gradually, mainly through the ground-breaking work of dedicated clerics, such as Dave Dargie, who were of the opinion that black people should be afforded the opportunity to worship in their own culturally-determined style of music. Interestingly enough, the singing of hymns in indigenous musical styles as a protest strategy against the apartheid government, was used by the people during the struggle to bring about solidarity and express hope and believe in the forthcoming liberation.

¹ *Siyahamba* refers to the text of the well-known song: *Siyahamba ekukhanyen' kwenkhos'* (We are marching/walking in the light of God).

² I would like to extend my deepest appreciation to my colleague, Dr Alvin Peterson, for his inspiring and well-informed discussions regarding the subject and for his help in making the article ready for print.

This article provides a short introduction to the origins of black hymnody in South Africa. The characteristics of struggle hymns will be discussed within the framework of liberation theology and the awareness of black identity. Examples will draw on several genres of indigenous song. It will be argued that the oppressed people purposefully used one aspect of their culture which was undervalued by the oppressors, namely the power of their song, to build solidarity in their resistance and in their common quest for freedom. The singing of their own hymns provided an important tool in the process of re-discovering of black identity and strengthening the faith of the people in the struggle towards liberation from apartheid.

Suitability of indigenous hymns for worship

The predisposition toward the superiority of Western hymnody over indigenous African hymnody was furthered by some missionaries who were of the conviction that African tunes could not be regarded as real music and were therefore unfit for use in Christian worship.³ In a letter dated December 11th 1931, the Rev Dr JM Duncan, organist of the Namirembe Cathedral in Kampala (Uganda) states that (in his opinion) the “native tunes are not tunes but rather recitatives. They are too trivial in construction and often have unpleasant associations”⁴ Duncan even suggests that the native people are willing and eager to adopt the finest melodies in the world, and claims that “Bach chorales may be heard hummed everywhere”.⁵

The Rev Dr A.M. Jones also refers to other writings from the early 1930's by missionaries in Penhalonga (then Southern Rhodesia) and the Congo. The strongest argument brought forward by people of the same contention as Duncan relied on the associations inherent in African music. In 1934 the Rev SR Collins of the United Church of Canada Mission in Kamundongo (Angola) views the African songs as “circumstance songs which can not be sung with any gusto outside the circumstance to which the song belongs. Even the narrative songs seem to demand the right setting - almost as a ... dancing or war song”⁶ Written for the celebration of specific “pagan” cultural rites, such melodies can thus not “be made to carry naturally and effectively Christian themes”. It is almost ironical that the same views are held by some African Christians and ministers alike. Jones quotes WE Ward, musician at the Accra College in the former Gold Coast and Canon AB Hellier who was stationed at Kiwanda in Tanzania. Both were con-

³ Arthur Morris JONES, *African hymnody in Christian worship*, Gwelo 1976, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p.11.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

vinced that they “couldn’t possibly use native tunes as hymns tunes because the African ministers would object most strongly on the account of the heathen associations of the tunes”.⁷ Hellier mentions that not even the African instruments were allowed by the congregation.⁸

To the background of these viewpoints one observes the Africanization of the European hymns. In most instances this practice lead to rigid translation of metrical verse forms into the local language without consideration for the natural rhythm, accents and tonetics (rise and fall of the spoken language) thereof. Moreover, the Western tonal systems with semitones were foreign to the African ear. It was assumed that the metrical forms were well-suited to group singing and therefore should be adopted by the African congregations. Duncan, however, maintains that tunes in minor keys were favorites and mentions amongst others the success of the Welsh tune *Aberystwyth*.⁹

Voices against the European hymns

The dissatisfaction with the africanized hymns becomes clear when people such as Christopher Birkett¹⁰ (1871, missionary in Fort Beaufort, Eastern Cape Province of South Africa) starts to speak out against the practice of the time. Birkett published a hymnal containing 100 tunes in tonic solfa-notation: *Ingoma* or *Penult Psalm tunes*. The collection featured “appropriate tunes ... to supply to a considerable extent the want which has been so long felt”.¹¹ Trained musicians also joined in this debate. In this regard Father Paul van Thiel, organist and missionary in Uganda, formulates two crucial questions: “Is the best European music the right sort of music for African hymnody?” and “Should the African villager be compelled to sing in a totally foreign medium when he wishes to lift his heart to God?” Van Thiel advocates the right of the African “to sing African hymns, of which the music is composed by Africans in native idiom: of which the form is that congenial to African ideas: which take into account the important subject of tonetics”.¹² An important article from 1928 by Von Hornborstel, *African Negro Music*, is mentioned by Axelsson. In this article Von Hornborstel argues that European Christian music could never substitute African music in worship, as “it has not originated and grown in” the people. From an ethnomusical point of view he urges missionaries in the African Christian church-

⁷ Ibid., p. 9.

⁸ Ibid., p. 9.

⁹ Ibid., p. 12.

¹⁰ Birkett claims to be the person who introduced solfa-notation in South Africa around 1850.

¹¹ Arthur Morris JONES, *African hymnody*, p. 18.

¹² Ibid., p. 14.

es to be broadminded and allow the indigenous people “to sing and play in their own natural manner”.¹³

Probably the most influential of the early advocates for a true African hymnody is Prof Percival Kirby (1887b-1979) of the University of the Witwatersrand in Johannesburg. He had been suggesting since 1919 that a Zulu plainsong be devised based on native practice but realized that his was “a voice crying in the wilderness”.¹⁴ The same year saw the publication of the *Xhosa Hymnbook* (South Africa) with solfa-notation, edited by Wallis and Wyche. Their claims that “the tunes specially written for Xhosa hymns give greater pleasure to the ear, and the compilers have retained such traditional melodies as far as possible”¹⁵ seems somewhat exaggerated. In fact out of 340 hymn tunes only 2 are in true African style.

The publication of the *Yoruba Hymnbook* in Nigeria in 1923 shows a mentionable step forward in the recognition of speech-tones in African languages and its importance for the creation of melodies to which the words should be sung. Mention is made of the contribution by the reverend JJ Ransome Kuti and the Appendix contains 57 of Kuti’s hymns. The rest of the more than 600 hymns are, however, still all set to familiar European tunes.¹⁶

The voices of enlightened and musical missionaries, who have become increasingly dissatisfied with the old-style hymns, are becoming louder in demanding that “the real hymns for Africans should be created – both words and tunes – by Africans themselves”.¹⁷ This sentiment is echoed by Eliane M Lloyd of the St Faith’s Mission in Southern Rhodesia.¹⁸ In the preface of the *Chiswina Hymnbook* (*Zwiyimbo*) compiled by her in 1925 she voices the hope “to find poets and musicians of the country who will write their own words and their own tunes”.¹⁹ By now the aspects of the natural stress and the speech-tones in African vernacular speech have been identified as crucial in the reform of the African hymns. Jones champions these aspects in his address entitled *Hymns for the African* presented to the General Missionary Conference of Northern Rhodesia held at Broken Hill during July 1931. Apart from pointing out the problems regarding the western melodies and the inflections of the local vernaculars, Jones also suggests the introduction of real African music by for example using the universal African practice of call-and-response casting in the songs: the leader sings alternative lines with the congregation joining in with a chorus or response. With the publication

¹³ See: Olof E AXELSSON, *Historical notes on Neo-African Church Music*, in: “Zambezia Journal”, Vol. 3/2 (1974), p. 89.

¹⁴ Arthur Morris JONES, *African hymnody*, op. cit., p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ Rhodesia is the former colonial name for Zimbabwe.

¹⁹ Arthur Morris JONES, *African hymnody*, op. cit., p. 19.

of the *Lala Hymnbook* (1931, Northern Rhodesia) some of these points were put to practice. Of 64 hymns, eight had words written by African poets and seven of the melodies were composed by African musicians. Twelve hymns were in the call-and-response form.²⁰

The progress towards the creation of an authentic indigenous black hymnody was slow. During the first half of the 20th century the process of moving away from the colonial hymn-style slowly gained momentum, although such hymns persevered and are still present in hymnbooks used by black churches today.²¹ It was only when the resistance movement against the oppression under apartheid intensified, that the tradition of singing and creating indigenous hymns took flight.

The power of their songs united the African people and inspired them to strive for freedom. Hawn describes the consequences of the new awareness of own identity as follows: "The process of moving away from music shaped by the worldview of the colonial oppressors, toward a liturgical music shaped by the cultural perspective of the oppressed, is for Africans a potential act of incarnation. It transforms an African's relationship with God from the ethereal to the existential. It potentially alters one's response to pain and suffering from the passive acceptance to dynamic engagement".²²

From this perspective the next step, namely, to extend the elements of suffering within a religious song to the elements of suffering under political oppression, seems logical and almost unavoidable. It follows that the so-called struggle hymns all have a strong dualistic meaning and effect as the understanding of deliverance from evil or hard-ship includes daily hardships such as poverty or illness as well as the physical and mental suffering under political oppression.

Understanding the culture of African singing

The importance of music and the making of music within African cultures is well-known. Singing (most of the times spontaneous and with dance-movements) serves social interactions of different natures, including festivities, rituals, social commentary etc. Gray²³ states that liberation songs (1912-1994) were used as part of the strategy to accelerate change in South African society. These songs reveal

²⁰ Ibid., pp. 22-23.

²¹ Testimony to this practice can be observed in most of the hymnals that are used in black churches in Africa today. The *Hosana Incwadi Yamaculo (Bloemfontein 2002)* hymnbook serves as one example. The *Hosanna*-series comprises of hymnbooks intended for the use of the Dutch Reformed Church in Africa and published in nine of the indigenous languages including isiXhosa, isiZulu etc. Most of these hymns are of European or American origin and all are notated in tonic-solfa.

²² Michael C HAWN, *Gather into one*, Grand Rapids 2003, p. 138.

²³ See: Anne-Mari GRAY, *The liberation songs: an important voice of black South Africans from 1912-1994*, in: *Journal of education* 33 (2004), p. 85

“a spectrum and responses to the unfolding political events. Two important activists for South Africa’s popular struggle for democracy, namely Steve Bantu Biko and Miriam Makeba, point out the importance and functioning of cultural singing as an important means of expressing the messages of freedom and democracy as the only alternative to apartheid. In his book, *I write what I like* (London 1978) Biko, states that “[a]ny suffering we experienced was made more real by song and rhythm which leads to a culture of defiance, self-assertion and group pride and solidarity. This is a culture that emanates from a situation of a common experience of oppression ... and is responsible for the restoration of our faith in ourselves and offers a hope in the direction we are taking from here.”²⁴

Political contexts can give rise to the most urgent and demanding questions about faith. Hawn extends this to liturgy and song: Christian liturgy is not a-political, especially if it is driven in “ignorance or social arrogance”²⁵ by a Western system of values and aesthetics. The very nature of African music defies the Western value system for artistic appreciation and formalism. “African music functions differently in the life of the community wherein originates than music in the Western classical tradition”.²⁶ Ezekiel Mphahlele puts it as follows: “African music should be looked at as part of [an] integrated community of things, of phenomena. It is looked at as an organically functional thing, it sets body movement into being and the mind is integrated with it, attitudes are integrated with it”.²⁷ In accordance with many authors (Kofi Agawu etc) Hawn identifies four specific qualities of African music that make it ideal to serve as political vehicle, namely its portability, flexibility, accessibility and valence.²⁸ Pewa explains that the politicians/activists were always looking for a means to unify the people and convince them about their point of view. Hymns provided the perfect collective medium for such unification within the boundaries of the church, liturgy and worship. The utilisation of the hymns for its political impact can also be attributed to “[t]he ability of church music to reassure the singers of their projection for their future”.²⁹

This reveals the intricate relationship between song and political struggle as well as the important interaction between the religious and political interpretation and implications of texts. The immediacy of expression through song is stressed by the renowned singer, Miriam Makeba: “In our struggle, songs are not simply entertainment for us. They are the way we communicate. The press, radio and

²⁴ Ibid., p. 85.

²⁵ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., pp. 111-112.

²⁶ Ibid.

²⁷ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p.141.

²⁸ Ibid.

²⁹ See: Anne-Mari GRAY, *The liberation songs*, op. cit., pp. 89-90.

TV are all censored by the Government. We cannot believe what they say. So we make up songs to tell us about events. Let something happen and the next day a song will be written about it.”³⁰

Liberation theology

From the 1970’s onward, black theologians write extensively and in no uncertain terms about the atrocities of the apartheid regime. The connection between the concepts of suffering in the Bible and the hardships of the people under apartheid is explained thoroughly. The theological writings of Alan Boesak provide outstanding examples.

The vision of Boesak regarding the deliverance of the oppressed is based on Habakkuk 2,2-4: “And the Lord answered me: Write the vision; Make it plain upon tablets. So he may run who reads it. For still the vision awaits its time; It hastens to the end – will not lie. If it seems slow, wait for it; It will surely come, it will not delay. Behold, he whose soul is not upright in him shall fail. But the righteous shall live by his faith.”³¹

The idea of the vision “awaiting its time” is eventually conceptualized in the text of the *Kairos Document* (1985).³² This document presents a public declaration of liberation from oppression as incorporated in the vision of black theology in apartheid South Africa.³³ The liberation from political oppression is always intertwined with the theological understanding of the total liberation of God’s people through Jesus Christ. The mission of Christ is also understood as liberation from earthly oppression.³⁴ The subjects of the new and forthcoming hymn texts are rooted within the parameters of this vision: the hope that the time will come when the suffering of the righteous will come to an end.

In his theological discourse, Boesak stresses the urgency and necessity of the renewed awareness of Black identity and shedding the dominance of the white (European) culture: “South African blacks are now searching for their true humanity: a ‘decolonized’ humanity free from the infection of white scorn and contempt ... White values shall no longer be thought of as ‘the highest good’. Blacks shall no longer hate themselves and wish that they were white. No longer shall Blacks

³⁰ Record sleeve of *Sangoma*. See: Anne-Mari GRAY, *The liberation songs*, 2004, p. 86.

³¹ As quoted by Alan BOESAK, *Black and reformed*, Johannesburg 1984, p. 68.

³² Boesak was a co-writer of the Kairos document.

³³ The term *kairos* is used to denote “the appointed time”, “the crucial time” into which the text of the document is spoken (<http://www.sahistory.org.za/pages/library-resources/official%20docs/kairos-document.htm> [accessed 5 October 2009]).

³⁴ Albert NOLAN, Richard F. BRODERICK, *To nourish our faith. Theology of liberation for Southern Africa*, Benoni 1987, pp. 37-38.

define themselves in terms of others. They shall, rather, move toward their own authentic Blackness ... out of their 'non-white' character."³⁵

Nolan & Broderick, in their compassionate work, *To nourish our faith*, explain the basis of liberation theology. They point out that "our Christian experience today [during the struggle] throws light on the meaning of the Bible and opens up new dimensions, on the other hand, these new insights throw light upon our situation today and guide our actions as Christians".³⁶ They highlight certain biblical themes which can be closely connected to those who are suffering and interpreted from their perspective – the oppressed: poverty and oppression (Luke 6:20-26). The theme of oppression in the Bible is linked to poverty: people are poor because they are oppressed. However, this meaning has often been translated away by using words such as "afflicted", "distressed" or "troubled". The concept of the oppressor is translated as the "foe", "enemy", "task maker" or "wicked man".³⁷ From the perspective of the poor, those who are hungry, sad, hated and abused are assured that one day they will be satisfied, laughing and dancing with joy and that the pronouncing of woes on "them" relates to the other people – the oppressors.³⁸

Suffering by the Israelites, as revealed in the Old Testament, is of particular importance. The poor people suffered immensely under the yoke of all kinds of oppression: in slavery, in exile, in prison, in forced labor, in exploitation by landlords, colonial powers etc. The pleas of the poor come out in their prayers: in the psalms "the cry of the poor and the oppressed goes up to God continuously".³⁹ These are images which the people of the townships in apartheid South Africa could relate to. It is voiced by the black church in the theology of liberation and the resulting liberation hymns.

The function of liberation theology to answer faith questions of the oppressed involves three important aspects, namely the pre-requisites that all theology is political, self-conscious and contextual. In the following discussion of the liberation or struggle hymns, it will be pointed out to what extent these hymns fit into the parametres of liberation theology.

The liberation or struggle hymns

After the 1960's, as a consequence of the forced removal policies of the apartheid regime, large populations of Black Christians were concentrated in the black townships. As the resistance against apartheid mounted, the so-called freedom

³⁵ Alan BOESAK, *Black and reformed*, op. cit., p. 18.

³⁶ Albert NOLAN, Richard F. BRODERICK, *To nourish our faith*, op. cit., p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, p. 34.

songs developed from the mission songs. In the light of a renewed urgency and awareness of Black consciousness and the rebirth of black identity one observes an interest and willingness to go back to traditional musical styles both in composing and performance. The “powerful and dignified resistance songs” provide a means of strengthening and uniting the people in solidarity against the political oppression.⁴⁰

Unlike the African –American spirituals, as prototypes of the Black American hymns of oppression, where text are loosely constructed from scripture (*Nobody knows the trouble I've seen* (Rev. 2,2,9 and 1 Thess. 5,25) *When Israel was in Egypt's land* (Exod. 7,1-15,19); *Were you there* (Matt. 27,32-61)), most of the South African freedom songs or liberations hymns are built on free texts. While these texts refer clearly to dogmatic truths (Trinity, liberation of the people through Christ etc.) they are at the same time strongly influenced by political events, the oppression and the plight of the people. Most of these hymns are liturgical by nature and incorporate liturgical responses such as *amen*, *liberate us* or *halleluja*.

Hawn has given a thorough explanation of what he understands under liberation hymnody. He anchors the explanation in liberation theology and relies strongly on the work of Nolan and Boderick (1987). In essence, liberation theology endeavors to answer faith questions of the oppressed people.⁴¹ Liberation hymnology⁴² extends a response to the ideas of liberation theology.

While the truths of Christian faith remain the same at all times, the answers given to questions of faith by means of theology “will vary according to the ... historical and social contexts that give rise to the questions”.⁴³ At least within the Roman Catholic church the desire was voiced that the faithful should be allowed to engage in “full, conscious and active participation in liturgical celebrations”⁴⁴. This was only possible if the liturgy was contextual and embedded in the given culture and historical context of the faithful. Consequently liberation theology is at the same time both political and highly self-conscious.⁴⁵

⁴⁰ Dave DARGIE, *Christian music among Africans*, in: Richard Elphick, Rodney Davenport, (eds.), *Christianity in South Africa*, Claremont 1997, pp. 325-326.

⁴¹ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 137.

⁴² Liberation or freedom songs are a large corpus of secular and religious music which originated during the apartheid-era. See also: Anne-Mari GRAY, *The liberation songs: an important voice of black South Africans from 1912-1994*, in: “Journal of education” 33 (2004), pp. 85-102. For the aim of this article the author has chosen to use the term “struggle hymn” to refer to the religious songs from this era.

⁴³ Albert NOLAN, Richard F BRODERICK, *To nourish our faith*, op. cit., p.11.

⁴⁴ Vatican II, Chapter 3B, article 30. http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html [accessed on 6 June 2010].

⁴⁵ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., pp. 138-145.

As “the African experience gave rise to questions about suffering, human dignity and liberation from oppression”⁴⁶ and is focused on the situation of a particular group, the hymn texts focus on answers and comforting – giving hope. Regarding the hymn tunes, one observes how Dargie uses musical liberation to re-direct the attention to the roots of African people as it is embedded in their music culture. The pride in the own heritage paves the way for identity and liberation. Being exposed to other cultures re-defines the self-consciousness of the own culture. The contrast of the liberation hymnody to that of the pseudo-western hymnody used by most black churches, was so obvious that the black identity could easily be observed and acclaimed.

Cultivation of new African hymns: Dave Dargie

Boesak’s call for the re-discovery of the true black identity is echoed in the work of, amongst others, Dave Dargie, a former Roman Catholic priest and ethnomusicologist, who strived to bring indigenous black music into the church. In a lecture delivered to the South African Council of Priests in 1979 he states that “[i]t is a sad state of affairs when people are prejudiced against their own culture”⁴⁷. Thus Dargie was determined to “foster a vision among black South Africans that their culture could be a significant and legitimate expression of their faith.”⁴⁸

As “musical liberator” Dargie engaged in Xhosa music – participating in the song of the oppressed people and thus contributing through music to the cultural liberation of the people.⁴⁹ In these actions he could call upon the policies outlined by the mandate of Vatican II (Chapter 6, article 119): “In certain parts of the world, especially in mission lands, people have their own musical traditions and these play a great part in their religious and social life. Thus, ... due importance is to be attached to their music and a suitable place given to it, not only in forming their attitude toward religion, but also in adapting worship to their native genius”.⁵⁰

Dargie refers to himself as “a new kind of missionary” in his efforts to establish a dynamic interaction between liturgy and culture. In this process of liturgical inculturation he focusses on the relationship between liturgical inculturation and political liberation – political and spiritual liberation.⁵¹ Central to these developments is the revival and development of the indigenous church song, examples

⁴⁶ Albert NOLAN, Richard F BRODERICK, *To nourish our faith*, op. cit., p. 17.

⁴⁷ Dargie, as quoted by Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 128.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁵⁰ http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_en.html [accessed on 6 June 2010].

⁵¹ *Ibid.*

of which already existed in the works of African hymn writers such as William Kobe, Ntsikana, and John Knox Bokwe.

As is clear from the discussion so far, one of the most important issues was the creation of an autogenous (distinctive) corpus of indigenous hymns. As the liberation theology suggested it was important to find a true black identity, also within the domain of hymnology. Instrumental in this regard were the workshops instigated by Dave Dargie, who felt very strongly about liturgical inculturation and saw an opportunity to develop indigenous music for liturgical use. He engaged indigenous musicians to perform at several workshops, thus exposing the participants to the style of music. In this way they were enabled to use the same scales, harmonies and rhythms when writing hymns in the vernacular for liturgical ordinaries and acclamations. By following a “speech-to-song technique” he encouraged melodic patterns inherent to the tonal structure of the languages.⁵² The specific aim of these workshops was to create new African songs for the liturgy.

Masithi Amen (or Great Amen) or *Amen Siyakudumisa* serves as an example of liturgical song developed in the indigenous style in the workshops of Dargie. It was written in 1977 by Stephen Cuthbert Molefe, a Roman Catholic choir leader in Vosloorus, near Johannesburg. The call-and-response style of this composition is typical of the church choir style (*makwaya*) used in the African churches.⁵³

Several other songs resulted from these workshops and became part of standard black hymnology. To mention a few: *Thuma Mina* (Lumko⁵⁴ hymnbook, 1999 ed D Dargie), *Nkosi! Nkosi!* (Mziwamadoda Joseph Singiswa) and *Sikhulule* (Thozama Dyani). These will be discussed later on. The main inspiration for these new hymn writers would have been the great Ntsikana and then his follower John Knox Bokwe.⁵⁵

Hymn writers and the hymns

The struggle for political freedom found expression in worship through newly - created hymns and the deepened meaning of the sub-texts of the songs and the contact points of religious concepts such as liberation and blessing.

With the example of Ntsikana, whose *Great Amen* reflects all elements of traditional Xhosa music, other hymn writers, who unlike Ntsikana have been exposed extensively to European music influences, now start to build the South

⁵² Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 139.

⁵³ See: *Ibid.*, p. 120.

⁵⁴ The Lumko mission station in the Eastern Cape played an important role in the upliftment of black people through the activities of the Roman Catholic Church. In 1962 the Southern African Catholic Bishops' Conference instigated the Lumko Missiological Institute with a strong focus on African religious music.

⁵⁵ Bokwe is the composer of the well-known song *Plea for Africa*.

African hymn repertoire. In the following discussion, a few of these hymns will be discussed. The political, cultural and historical context will be highlighted to bring the characteristics of the hymns in line with elements of liberation theology as discussed above.

The *Great Hymn* of Ntsikana

Hawn points out that this hymn draws from the deepest roots of the Xhosa theology and hymnology by referring to *Great Hymn* of Nstikana Gaga (c.1780-1821).⁵⁶ Although this hymn is not a struggle hymn, it is of great cultural and historical importance, especially to the Xhosa peoples of the Eastern Cape Province, where he lived and spread the word of God. He is (still) is popularly regarded in this region as a prophet. His *Great Hymn* is always sung at all the graduation ceremonies of the University of Fort Hare in Alice, hardly 20km from Hertzog, where he is buried. Ntsikana's role as peacemaker during difficult times for the Xhosa peoples, still inspires modern African people and his *Great Amen/Hymn* has evolved through the years to be considered as a symbol for the origin of the South African Christian song.

Nstikana speaks in his prophesies not only of the power of God the Creator but also of the suffering of Christ and reconciliation.⁵⁷ The following text is taken from his *Great Hymn: Ulo tixo mkhulu*.⁵⁸

Example 1

*The Great God, He is in heaven,
Thou art thou, Shield of truth.
Thou art Thou, stronghold of truth.*

*Those hands of Thine, they are wounded.
Those feet of Thine, they are wounded.
Thy blood, why is it streaming?
Thy blood it was shed for us (...).*

*As for His hunting, He hunteth for souls.
Who draweth together flocks opposed to each other.
The Leader, he led us.
Whose great mantle, we put on.*

⁵⁶ The prophet Nstikana GAGA (c.1780-1821) is considered to be the first Xhosa Christian.

⁵⁷ Extra verses were added by John Knox BOKWE.

⁵⁸ Text quoted from Christine LUCIA, *The world of South African music – a reader*, New Castle 2005, p. 25

The text refers to metaphors (shield, blanket, hunter, flocks etc) peculiar to Xhosa every day life and tradition. Ntsikana's hymn has become an icon of Xhosa spirituality and cultural heritage and thus inspired people to create their own songs for the liturgy as a response to needs and questions during the time of oppression.⁵⁹

Nkosi sikelel' iAfrika

Written by Enoch Sontonga⁶⁰ in 1897, the history of this hymn portrays the development of many African hymns through the periods of colonialization and political oppression.

The text for the first two stanzas was written by Sontonga but the Xhosa poet, Samuel Mqhayi added seven additional stanzas in 1927.⁶¹ The initial song was intended as a prayer – a plea for blessing of Africa and her people. The text emphasizes the mourning for Africa's past and serves as a prayer for redemption through Jesus Christ. Taking into account the importance of both the social and historical contexts of the struggle hymns, the last two stanzas by Mqhayi create the opportunity for a transcendence into the political context: secular version substitutes the spiritual upliftment of the political leaders for Christ. As Jules-Rosette & Coplan (2004) puts it very aptly: "The political song transforms the timeless eternity [of Africa as the departed ancestor] into an active present and an opportunity for future progress".⁶²

Example 2: *Nkosi sikelel' iAfrika*⁶³

*I: Lord, bless Africa
May her horn rise high up
Hear Thou our prayers and bless us.*

*VI: Bless our efforts of union and self-upliftment
Of education and mutual understanding
And bless them.*

⁵⁹ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 138.

⁶⁰ Sontonga was born in Lovedale and belonged to the Tembu tribe. He was a teacher at the Methodist Mission School in Nancefield, near Soweto. The hymn was first performed at the ordination of Reverend Mboweni, a Shangaan minister in 1899.

⁶¹ Anne-Marie GRAY, *The liberation songs*, op. cit., p. 89.

⁶² Bennetta JULES-ROSETTE, David COPLAN, *Nkosi Sikelel' iAfrika: From independent spirit to political mobilization*, in: Cahiers d'études africaines, 2004, p. 342-367. Internet: <http://etude-safricaines.revues.org/index4631.html>. Date accessed: 2 February 2009.

⁶³ The text is taken from the original Lovedale version as quoted by Bennetta JULES-ROSETTE, David COPLAN, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, op.cit.

*VII: Lord' bless Africa
Blot out all its wickedness
And its transgressions and sins
And bless us.*

Great irony lies in the fact that arguably the most famous of all the struggle hymns, *N'kosi Sikelel' iAfrika*, stems from an essential European church music idiom. It reflects the choir tradition or so-called *makwaya* pieces and could be described as a European-African hybrid. Jules-Rosette & Coplan refers to the roots of the hymn in the missionary cultural context and mention that the hymn follows a "generic Methodist harmony and concept".⁶⁴ Featuring strongly in ceremonial repertoire of many independent African churches, the political trajectory of the text brought the hymn into the centre of the religious struggle hymnology. It was adopted as the official hymn of the ANC in 1925⁶⁵. Since 1994 it forms part of the national anthem of South Africa.

N'kosi portrays the structure of a typical hymn: movement from I to V to I in the first verse; fairly simple melodic structure with inclination towards the African song etc. has its roots within the missionary times. The song shows characteristics of Methodist hymnody and is almost tonal in its conception. The verse-like feature also corresponds to western concepts of the verse-form. However, most important is the fact that *N'kosi* had text in the vernacular since its inception (isiXhosa, isiZulu, seSotho etc).

Call-and-response hymn: *Sikhulule*

The hymn, *Sikhulule*, provides a perfect example of the musical liberation strategy as advocated by Dargie and others. The hymn grows out of the personal experience of the composer in 1984 and the event that led up to the Second Emergency Act (1986).

It was composed in 1985 by Thozama Dyani Kwazakhele, choir leader of Kwazakhele Catholic Church, Port Elizabeth. This liberation prayer response is part of a complete Liberation Mass written for and performed at the Soweto Day Mass (16 June). These were very bleak times for the black Christians, with several members of the choir (including Thozama's brother) being detained in prison at the time. The inclusivity of the text shows a particular line of development: it varies from the general (we) to the more specific (our nation) to the personal

⁶⁴ Bennetta JULES-ROSETTE, David COPLAN, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, op. cit.

⁶⁵ Nkosi is not the only religiously linked song to become a political anthem. "Lift every voice and sing" (written in 1896 by JW and JR Johnson) is also known as the Negro National Anthem. See Bennetta JULES-ROSETTE, David COPLAN, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, op.cit.

level (the dead, heroes, the friends and relatives of the dead, which would include the people who sing the song.)

The original “choir” (*amakorosi*), initially a liberation prayer-response was soon developed into a typical call-and-response format with additional text added by the sister of the composer. The expanded text of *Sikhulule* illustrates the development of the hymn from an initial liturgical to a liberation prayer – with direct references to the oppression under the political rule of the time. This song also bears testimony to the fact that through singing in general, but, in particular, also singing in the church, song was used to air the people’s daily suffering and the urgent plea for liberation. Liberation here, does not point directly to the liberation from “our sins” or the deliverance from evil as could be expected within the context of a church song, but rather to the “liberation from the sins of the oppressors” as their deeds are the personification of evil. It is sung with rhythmic vigourance and repeated several times to built the intensity and unite the body of worshippers.⁶⁶

Example 3: *Sikulule*⁶⁷

Chorus

Liberate us in your mercy. Liberate us.

Lord, liberate us in your love and mercy, liberate us.

Verse 1

We are being destroyed, protect us, liberate us in your mercy.

Verse 2

Our nation are being destroyed, liberate us in your mercy.

Verse 3

We remember those who have died, because of them liberate us.

Verse 4

Be with their friends and relatives, liberate us from these bitternesses.

God the father, Jesus the Son, Holy Spirit, liberate us.

⁶⁶ Michael C HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 126.

⁶⁷ Quoted from Albert NOLAN & Richard F BRODERICK, *To nourish our faith*, pp. 108-109. The text has been shortened by omitting repetition of words and or concepts.

Liturgical prayer/chorus: *Nkos'usubenam*

This touching prayer for assistance of God in difficult times, is another example of the short chorus pieces. The hymn was first sung at the funeral of Steve Biko, leader of the Black Consciousness Movement and apartheid activist, in 1977. It appears to be a liturgical prayer but the political context during which the song was first sung, adds a sub-text filled with restraint and the fear of prosecution.

Example 4: *Nkos'usubenam*

Music example

The image shows a musical score for the hymn 'Nkos'usubenam'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system contains four measures of music. The second system starts with a measure number '5' and contains five measures, with the final two measures marked as first and second endings. The lyrics are: 'Nkos' Heer, u - su - be - nam, wees na - by my, u - su - be - nam, wees na - by my, u - su - be - nam, my, nam. my.' The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The marching song: *Siyahamba*

According to Dargie⁶⁸ this freedom song originated within a young men's group of the Methodist Church, called the *Amadodana*⁶⁹. The key words in the text are "we", "marching" and "light". The march is unifying the community, which include the living as well as the dead, and they are moving towards the same goal. The metaphor of light has several meanings. While it can indicate an immediate

⁶⁸ See: Michael C. HAWN, *Gather into one*, op. cit., p. 144.

⁶⁹ The term *Amadodana* refers to groups formed by young men, who met outside the church (formal worship) to sing religious songs. The women's union groups are known as the *manyano* (Dave DARGIE, *Christian music*, p. 324).

and kinesthetic response to the calling of the Spirit, it can also allude to coded language for “seeing clearly”, that means that darkness (oppression) will be replaced by light (freedom).

Hawn sums up the underlying meaning of the song: “God is the source of clear sight in the midst of the struggle, i.e., the source of discernment and truth. As we march we can see our way ahead. Our path is clear. Where there is light there is hope”.⁷⁰

Summary and conclusion

The initiation and development of the African hymn is intricately interlocked in and determined by the arrival of European missionaries on the continent, as well as the views held by them on the suitability (or otherwise) of the indigenous hymn for worship and the political conditions the indigenous people had to endure. The re-birth of the true African hymn co-incided with the struggle for freedom from apartheid and gathered momentum during the 1980's. Rooted in the ancient *Great Hymn* of Nstikana and enshrouded in metaphors of the indigenous cultures the modern hymns – the struggle hymns – are inclined towards a stronger liturgical function but bearing in their origins and sub-texts, a strong political affiliation.

However, the development of the African hymnody also demonstrates the ability of African people to adapt and incorporate aspects of foreign cultures into their own. Aspects of this inculturation can be observed in several hymns by the African hymn writers such as the famous Ntsikana and Enoch Sontonga. But the great African hymn-writers also contributed generously to the creation of a unique African hymnody by using the forms of the indigenous music, following the melodic and harmonic structure peculiar to the traditional songs and above all by creating textual metaphors which mirror both their cultural surroundings and political aspirations.

During the struggle, these hymns functioned as a strong catalyst which served to unify the oppressed people. While these hymns became a mighty weapon of popular struggle they also served to deepen peoples' individual religious experiences and inner strength. Through these hymns, the cruelties and suffering of every day life could somehow be dealt with.

Liberation hymnody is closely connected with liberation theology. Aspects peculiar to liberation theology, such as the re-newed consciousness of Black identity, can be traced therein. Elements such as the inclusiveness of texts and call-and-response format are therefore conspicuous in their relationship to black culture.

⁷⁰ See: Michael C. HAWN, *Gather into one*, op. cit., pp. 143-45.

The following conclusion may be reached: the liberation hymnody draws upon the elements, metaphors and movements of the oppressed people as a way of communicating hope and freedom. One also recognizes a two-fold rationale behind these hymns: On the one hand they articulate the accentuation of the own culture and on the other hand they articulate the sincere religious voicing of hope and freedom within the political context.

The varied corpus of hymns is a true reflection of the history of indigenous hymn. One deals with older hymns rooted in the Western tradition as taught by the missionaries (*Nkosi*) but also the exclusive indigenous hymn such as Ntsikana's *Great hymn*.

The growing tendency to include the struggle hymns into ecumenical hymn books⁷¹ and use them in formal liturgy, calls for an increased awareness of the plight of the black people and the true origins of the songs. By incorporating these songs into the ecumenical hymnology, the aim of people like Boesak, Dargie and others are fulfilled: By means of their uniqueness the struggle hymns express and communicate the identity of the black people to the religious worldwide.

It is remarkable that hymns originally intended to unite black people are slowly losing the political connection and context. Some Reformed churches in South Africa are starting to include hymns like *Masithi* and *Siyahamba* within their repertoire. In the *Liedboek van die kerk* (2001)⁷² *Tuma Mina* is included (Lied 533 and 534) in its Afrikaans versions. When the *Liedboek* was compiled (1988 onwards) conditions were not inductive for the inclusion of songs with strong political associations such as *Nkosi* although good Afrikaans translations were already being sung by choirs as concert pieces at that time. It is therefore good to report that within the current project to enhance the scope of the *Liedboek*, launched by the Synod of the Dutch Reformed Churching 2007, the work committee is already refining Afrikaans versions of *Mastitis*, *NCOs sunbeam* and *Outhaul* to be officially integrated into the hymns of the Dutch Reformed Church. These songs will be published with the original text alongside the Afrikaans version.⁷³ Thus the strong binding powers of these hymns persevered. The struggle hymns will again be transcending towards a new function: re-uniting the whole nation through singing.

⁷¹ See for example *Lambeth Praise* (Norwich 2008), *Colours of grace* (Gross-Oesingen 2006) and *Complete Mission Praise* (London 2005).

⁷² The *Liedboek van die kerk* is the official hymn book of the Dutch Reformed Church in South Africa.

⁷³ The commission working on the expansion of the *Liedboek* publishes an online hymnal (VONKK) which is accessible on their webpage: <http://www.vonkk.co.za>

„Davon ich singen und sagen will“

Erfahrungen mit einer Kirchenliederreihe in Celle

„Liederabend“ – mit diesem Begriff assoziieren die meisten von Ihnen sicher einen Konzertabend, bei dem vielleicht Schuberts „Winterreise“ oder Schumanns „Dichterliebe“ geboten wird: Lieder für Singstimme und Klavier (...).

Aber: Haben Sie schon einmal von Kirchenliederabenden gehört?

Mit nur drei Liedern, Kirchenliedern?

Darüber möchte ich gerne heute berichten: über die Erfahrungen mit einer Kirchenliederreihe in Celle.

Ihr Titel ist fast schon Programm: „Davon ich singen und sagen will.“

Ihr Untertitel soll neugierig machen: „Eine Entdeckungsreise zu alten und neuen Liedern des Evangelischen Gesangbuchs.“

Zu meiner Person: Ich bin Gymnasiallehrer und unterrichte die Fächer Geschichte und Musik; an der ev.- luth. Neuenhäuser Kirche in Celle bin ich als nebenamtlicher Organist tätig.

1. Die Entwicklung des Projekts

1.1. Eine Idee am Anfang

Eine Gottesdienstbesucherin gab den Anstoß für dieses Projekt: Sie mokierte sich über die alten, schwer verständlichen Texte der gesungenen Lieder; auch die Melodien konnten sie nicht „versöhnen“.

Wie kann man dieser Kritik begegnen, wie kann sie konstruktiv umgesetzt werden?

Mir persönlich sind viele Melodien und Texte der Kirchenlieder sehr vertraut, sie bedeuten mir viel.

In welcher Weise aber, so meine Überlegungen, können diese Kostbarkeiten unserer Kirchenlied-Kultur einer breiteren Öffentlichkeit vermittelt werden?

Ich wagte eine kirchenmusikalische Initiative und entwickelte ein Konzept, das Kirchenlieder aus hymnologischer Sicht „erklärt“.

„Davon ich singen und sagen will“

Eine Entdeckungsreise zu alten und neuen Liedern des Evangelischen Gesangbuchs

1. Drei Adventslieder / 2. Dezember 2006

Macht hoch die Tür (EG 1)
Wir sagen Euch an (EG 17)
Nun komm der Heiden Heiland (EG 4)

2. Drei Passionslieder / 3. März 2007

Korn, das in die Erde (EG 98)
O Haupt voll Blut und Wunden (EG 85)
Seht hin, er ist allein im Garten (EG 95)

3. Langer Abend der Lieder anlässlich des

400. Geburtstags Paul Gerhardts / 2. Juni 2007

(In Zusammenarbeit mit dem Theologen und
chrismon-Redakteur Reinhard Mawick, Frankfurt/Main)

Lobet den Herren (EG 447)
Befiehl du deine Wege (EG 361)
Sollt ich meinem Gott nicht singen (EG 325)
Geh aus, mein Herz (EG 503)
Ist Gott für mich, so trete (EG 351)
Warum sollt ich mich denn grämen (EG 370)
Du meine Seele, singe (EG 302)
Nun ruhen alle Wälder (EG 477)

4. Die Advents- und Weihnachtslieder

Paul Gerhardts / 8. Dezember 2007

Wie soll ich dich empfangen (EG 11)
Kommt und lasst uns Christum ehren (EG 39)
Ich steh an deiner Krippen hier (EG 37)
Fröhlich soll mein Herze springen (EG 36)

5. Drei Osterlieder / 12. April 2008

Christ ist erstanden (EG 99)

Er ist erstanden (EG 116)
 Auf, auf, mein Herz mit Freuden (EG 112)

6. Drei Epiphaniaslieder / 24. Januar 2009

Jesus ist kommen (EG 66)
 Herr Christ der einig Gotts Sohn (EG 67)
 Wie schön leuchtet der Morgenstern (EG 70)

7. Der Genfer Psalter (Hugenottenpsalter)

anlässlich des 500. Geburtstags Johann Calvins / 24. Oktober 2009

(In Zusammenarbeit mit dem Pfarrer
 der ev.-ref. Gemeinde Celle, Dr. Andreas Flick)
 Lobt Gott, dem Herrn der Herrlichkeit (EG 300)
 Jauchzt, alle Lande, Gott zu Ehren (EG 279)
 Wie lieblich schön, Herr Zebaoth (EG 282)
 Erhebet er sich, unser Gott (EG 281)
 Brunn alles Heils, dich ehren wir (EG 140)

Abb. 1. Übersicht der Kirchenliedabende in Celle.

1.2. Zur Konzeption und Methodik

„Davon ich singen und sagen will“ wurde dabei zum vieldeutigen Motto des Projekts: es ist hintergründig und zugleich aussagekräftig. Es erinnert an Martin

Luther als bedeutenden deutschen Liederdichter und umreißt seine „musikpädagogische Zielsetzung“: das Evangelium in zweierlei Gestalt – „Singen und Sagen“ – weiter zu geben.

Für mich öffnet sich noch ein weiteres Tor: Es geht bei dieser Liederreihe immer um das Singen der Lieder und das Sprechen über sie – Erbauung und Information müssen sich ja nicht ausschließen. Die Veranstaltungsform kommt diesem Ziel entgegen und hat sich bewährt: Es ist nie ausschließlich ein Vortrag, Seminar oder eine Predigt; es ist auch kein Konzert! Aber einzelne Aspekte dieser Formen fließen natürlich in unterschiedlichen Anteilen immer ein und beeinflussen die Vermittlungsebene: Wechsel zwischen Erklärung und „Praxisbezug“ durch (An-) Singen oder (An-) Spielen auf dem Klavier bzw. der Orgel. Die Zuhörer werden dabei in singender, manchmal auch sprechender, Weise mit einbezogen.

„Singen und Sagen“: Das bedeutet für mich – noch einmal weiter gedacht – die Verbindung von Musik und Sprache. Konkret: Ich möchte versuchen, den spröde wirkenden Begriff „Wort-Ton-Verhältnis“ umzusetzen und mit Leben zu füllen. Bei der Vermittlung von Kirchenliedern kann dies sehr anschaulich und leben-

dig werden: Der Text und seine Bilder werden (oft) sehr stimmig und sinnvoll in Melodie und Rhythmus umgesetzt.

So bemühe ich mich, dem Text auf den Grund zu gehen.

Bei Luthers *Nun komm der Heiden Heiland* oder Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden* bedeutet dies auch, die lateinische Vorlage heranzuziehen; erst auf diesem Hintergrund wird deutlich, welche sprachliche Leistung diese Dichter mit ihrer deutschen Übersetzung bzw. Übertragung vollbrachten, welche anderen Bilder oder auch theologischen Aussagen sie in ihren Texten einflochten und welche Versform/Metrik sie verwendeten.

Die Melodieanalyse und -interpretation – losgelöst oder im Zusammenklang mit dem Text – ergibt dann ein vollständiges Bild und öffnet so die Augen (bzw. die Ohren!) für diese Kunstwerke.

Text- und Melodieanalyse sind daher ein unverzichtbares Element bei der Gestaltung eines Abends. Wenn sich dies zu „akademisch“ anhört, so kann ich Sie „beruhigen“: Meiner Erfahrung nach sind diese Aspekte durchaus in der Praxis vermittelbar. Im Sinne einer didaktischen Reduktion (z. B. durch eine gezielte Auswahl von Strophen und Versen) kann es gelingen, das Wort-Ton-Verhältnis transparent werden zu lassen.

Von der Analyse führt der Weg immer wieder zur Synthese: Das gemeinsame und oft alle Strophen (!) umfassende Singen spricht das Empfinden und Gefühl an und lässt das Gehörte oft noch einmal in einem „anderen Licht“ erscheinen!¹

Zurück zur Methodik: Die Hymnologie als Wissenschaftsrichtung eröffnet dabei zahlreiche Möglichkeiten, um Zugänge zu einem Lied zu gewinnen.²

Ich nenne dabei nur einige Aspekte:

- die Rezeption des Textes und der Melodie (Herkunft, Überlieferung, Veränderung),
- die Sprache und ihre Übersetzung / Übertragung,

¹ Vgl. auch meine Anmerkungen in Kap. 2 über die Wirkung der Abende und die Einbindung des Singens. Erinnert sei zudem an zwei Aufsätze von Jürgen Henkys und Christa Reich, die auf die unterschiedliche Dimension des Singens eingehen: Jürgen HENKYS, „Breit aus die Flügel beyde“ – Zur literarischen Stellung und zum Traditionshintergrund der letzten Strophen von Paul Gerhardts *Abendlied*, in: I.A.H. Bulletin 35-36 (2007/8), Graz 2009, hier S. 370. Christa REICH, *Forschendes Singen? Über die Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer Singpraxis in einem Graduiertenkolleg Kirchenlied/Geistliches Lied interdisziplinär*, in: I.A.H. Bulletin 30 (2004), Graz 2005, S. 69-72.

² Stellvertretend seien genannt: Christhard MAHRENHOLZ, Oskar SÖHNGEN (Hg.), *Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch*, Band 3/Teil 1: Liederkunde (Lied 1-175), hg. von J. Grimm, N. Nitsche, A. Nitzschke, J. Stalman, A. Stier u. E. Weismann, Göttingen 1970 sowie Teil 2: Liederkunde (Lied 176-394), hg. von J. Stalman u. J. Heinrich, Göttingen 1990; Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, hg. von Gerhard Hahn u. Jürgen Henkys, Heft 1-13, Göttingen 2000-2007 sowie Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch, hg. von Wolfgang Herbst und Ilse Seibt, Heft 13-14, Göttingen 2008, 2009; Wolfgang HERBST, *Wer ist wer im Gesangbuch?*, Göttingen 2001; Karl Christian THUST, *Bibliografie über die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs*, Göttingen 2006.

- der liturgische Bezug und die „Verwendung“ des Liedes in der kirchlichen und gottesdienstlichen Praxis,
- unterschiedliche Fassungen in verschiedenen Gesangbüchern,
- die Biographie des Dichters und/oder Melodisten, seine Beziehung zum Lied,
- das Lied im Zusammenhang des Liedschaffens des Dichters/Melodisten,
- die Bedeutung des Lieds in der heutigen Praxis oder in der Biographie eines Menschen (z. B. *Ich steh an deiner Krippen hier* bei D. Bonhoeffer)
- die Bedeutung des Lieds und der Aspekt der Veränderung/Verfremdung in der Orgel-, Chor- und Orchesterliteratur (*Ich steh an deiner Krippen hier*) sowie in der Populärmusik (*O Haupt voll Blut und Wunden*).

Dieser interdisziplinäre Ansatz ist für mich immer wieder anregend und wird bei der Planung eines Abends berücksichtigt.

Um noch einmal konkret zu werden: Auch die Reihenfolge bzw. die Abfolge der Lieder eines Abends überlasse ich nicht dem „Zufallsprinzip“.

Exemplarisch seien einige Fragen aus methodischer und didaktischer Sicht aufgeworfen, die sich aus den o.g. Aspekten der Hymnologie als Fach herleiten:

Welches Lied eignet sich zum „Einstieg“, welches bildet einen „guten Schluss“?

Eine weitere wichtige „Weichenstellung“: zuerst der Text und dann die Melodie – oder umgekehrt?

Wird der Kontrast zwischen altem und neuem Liedgut deutlich? Welchen Stellenwert sollen die Erläuterungen (Biografie Dichter/Melodist, liturgische Einbindung, Rezeptionsgeschichte etc.) einnehmen? Dabei nicht unerheblich: An welcher Stelle werden diese Erläuterungen im geplanten Verlauf platziert?

Der Schwerpunkt bei der Vermittlung liegt allerdings immer bei der Analyse, Deutung und Interpretation der Texte und Melodien (...) und dem gemeinsamen Singen.

Drei Passionslieder

I Begrüßung. Einleitung

II Korn, das in die Erde (EG 98)

1. Eine eingängige Melodie
2. Internationale Verbindungen zu Melodie und Text
3. Der Dichter des deutschen Liedtextes: Jürgen Henkys
4. Text und Melodie – Gestalt und Interpretation

III O Haupt voll Blut und Wunden (EG 85)

1. Erste Annäherung: : Ein Liebeslied und seine Melodie
2. Zweite Annäherung: Die lateinische Vorlage des Arnulf von Löwen
3. Dritte Annäherung: Paul Gerhards Übertragung in die deutsche Sprache
4. Noch einmal: Die Melodie – eine Passionsliedmelodie?
5. Erweiterung: Die Wirkungsgeschichte des Liedes bis heute

IV Seht hin, er ist allein im Garten (EG 95)

1. Von der Schwierigkeit, eine passende Melodie zu einem Text zu finden
2. Der Komponist der „ersten“ Melodie: Götz Wiese
3. Besonderheiten des Textes

V Verabschiedung, Ausblick

Abb. 2. Verlauf des 2. Kirchenliedabends am 3. März 2007.

Eine Bemerkung zu den „technischen“ Voraussetzungen der Veranstaltungen: Alle Zuhörer haben ein Gesangbuch zur Hand. Im Altarraum steht eine Leinwand, an die Folien projiziert werden können. Neben dem Lesepult steht ein Klavier, um gelegentlich Melodien anzuspielden; für das Singen mehrerer Strophen im Zusammenhang wechsele ich zur Orgelempore.

So soll in diesem Kirchenliedprojekt versucht werden, eine Verbindung zwischen der Hymnologie und der Lieddidaktik herzustellen und dabei auch die hymnologischen Forschungsergebnisse zu berücksichtigen.

Es gilt bei der Vermittlung von Kirchenliedern, die Vielfalt der Informationen zu bündeln, wichtige Aspekte zu verdeutlichen und zu verklängen.

Falls es den Begriff „Kirchenlieddidaktik“ gibt – bei dieser Initiative findet er seine Anwendung.

2. Vom Projekt zur Reihe – eine erste Bilanz

Nach der Gestaltung von 7 Abenden innerhalb von zwei Jahren kann im engeren Sinne nicht mehr von einem Projekt gesprochen werden – aus dem Projekt entwickelte sich eine Reihe, die sich bisher weit gehend am Kirchenjahr orientierte.

Die Kirche als Veranstaltungsort hat sich – auch wegen der Einbeziehung der Orgel bei der Liedbegleitung – bewährt, ebenso die Zeit: Samstag, 18.15 Uhr – nach dem Einläuten des Sonntagsgottesdienstes.

Und eine besondere Freude ist es, manchen Besucher am nächsten Sonntag wieder im Gottesdienst anzutreffen – die Lieder des Abends werden meistens dort noch einmal gesungen.

Als Zielgruppe sind alle angesprochen, die mehr über Kirchenlieder erfahren möchten.

Für mich gehört es zu den interessanten Erfahrungen, dass von den Besuchern nur 1/3 aus der Kerngemeinde stammt; viele Zuhörer kommen aus anderen (evangelischen und katholischen) Kirchengemeinden bzw. aus dem Landkreis Celle.

Die Zahl der Besucher pendelt zwischen 60 und 120 – letztere Zahl bezieht sich auf den Paul-Gerhardt-Abend im Juni 2007. Aber Zahlen allein können nicht belegen, was die Wirkung dieser Abende angeht. Wie „tief“ manche Begegnung mit einem Lied geht, wird mir manchmal persönlich mitgeteilt.³

Die Wirkung nach außen: Die Kirchenliedabende werden in der lokalen und z. T. regionalen Presse angekündigt und mit der Rezension eines Kultur-Redakteurs bedacht.

Sind das die kleinen Schritte, um dem Ziel näher zu kommen?

Die Reihe hat inzwischen eine eigene Dynamik entwickelt: Das „Ur-Modell“ mit drei Liedern hat sich bewährt und kann auch zukünftig die Abende prägen.

Mancher Abend variierte dieses Modell und wartete mit Besonderheiten auf:

Beim 2. Abend war der in Celle lebende Komponist des Liedes *Seht hin, er ist allein im Garten*, Götz Wiese, anwesend, beim 5. Abend habe ich den Kontakt zu einer Afrikanerin herstellen können, die das Lied *Mfurahini, Haleluya (Er ist erstanden, Halleluja! / EG 116)* in ihrer Muttersprache Suaheli vortrug.

Eine Herausforderung war die Gestaltung des schon erwähnten Paul-Gerhardt-Abends, der sich auch für die Entwicklung der Reihe als Glücksfall herausstellte:

In Zusammenarbeit mit dem Theologen und *chrismon*-Redakteur Reinhard Mawick wurde in besonderer Weise des 400. Geburtstag des neben Luther wohl bedeutendsten deutschen (protestantischen) Liederdichters gedacht. Wir stellten dabei seiner Biographie Ausschnitte seines Liedschaffens gegenüber. Dazu war eine genaue „Choreographie“ des langen, vierstündigen Abends notwendig, der allerdings mit zwei Pausen (Getränke und Imbiss) aufgelockert wurde. Information, Entspannung – und viel Singen!

Einige Veranstaltungen hatten ein besonderes musikalisches Kolorit: An zwei Abenden ergänzte ein Vokalensemble die Choräle mit vierstimmigen Chorsätzen; der 5. Abend stand im Zeichen des 25jährigen Jubiläums der vorzüglich disponierten Orgel des ostfriesischen Orgelbauers Jürgen Ahrend. Aus diesem Anlass

³ „(...) Durch die Erläuterungen der Liedtexte und Melodien und das Aufzeigen vieler Sinnzusammenhänge erlebe ich die Lieder jetzt auch bewusster, und sie erscheinen mir kostbar. Der Wechsel von Zuhören, gemeinsamem Singen und Lesen bis zu den Darbietungen der vier Solisten (das Vokalensemble, E.P.) hat sehr zum vertieften Verstehen der Lieder beigetragen. Der Abend war für mich und, wie ich aus Gesprächen hörte, für andere Teilnehmer ein sehr bereicherndes Adventserlebnis. (...)“ (Eine Zuhölerin in einem Brief zum 4. Liederabend).

wurde vor dem gemeinsamen Singen der drei Osterlieder die unterschiedliche Art der Orgelbegleitung bei jeder Strophe thematisiert.

3. Exkurs: Aus der Kirchenliedreihe erwächst ein dreiteiliges Konzertprojekt

Ich bemerkte eingangs, dass es sich bei der Kirchenliedreihe im engeren Sinne nicht um ein Konzert handelt. Das schließt nicht eine „konzertante Ergänzung“ in Form von kurzen Orgel-Choralvorspielen oder Chorsätzen aus.

Dennoch blieb oft die Frage und der Wunsch: Können in anderem Rahmen nicht auch die Kompositionen der Musik-Literatur zu Gehör gebracht werden, die in vielfältiger Weise aus Kirchenliedern hervorgegangen sind?

Ein neues, dreiteiliges Projekt nahm im November 2008 seinen Lauf: „Das andere Konzert – Kirchenlieder konzertant“. Diese überregionale und interkonfessionelle Initiative betont den konzertanten Charakter von Kirchenlied-Vertonungen in verschiedenen, auch ungewöhnlichen Ensemblebesetzungen: vokal und/oder instrumental.

Dank der großzügigen Anschubfinanzierung durch den Verein „Andere Zeiten / Initiativen zum Kirchenjahr“ (Hamburg) ließ sich dieses Projekt verwirklichen; andere Sponsoren folgten.

„Das andere Konzert – Kirchenlieder konzertant“

1. Konzert (9. November 2008): *Befiehl du deine Wege* (EG 361)
2. Konzert (2. Juni 2009): *Nun bitten wir den heiligen Geist* (EG 124)
3. Konzert (20. Dezember 2009): *Ich steh an deiner Krippen hier* (EG 37)

Abb. 3. Übersicht des dreiteiligen Konzertprojekts in Celle.

In den ersten beiden Konzerten stand (nur) ein Kirchenlied im Mittelpunkt des Abends: im Spiegel der Zeiten und mit unterschiedlichen Besetzungen.

Im Eröffnungskonzert erklang Paul Gerhards *Befiehl du deine Wege* mit allen 12 Strophen in Vertonungen von Telemann, J. S. Bach, Altnickol, Halmos, Schnaus (Neuenhäuser Vokalensemble und Nachwuchschor des KNABENCHOR HANNOVER). Gleichgewichtig der Instrumentalteil: Neben Orgel-Improvisationen über die Telemann-Melodie des Liedes erklang eine Uraufführung aus der Feder des in Celle wirkenden katholischen Kirchenmusikers Klaus-Hermann Anschütz. Aus dem Kompositionsauftrag zu diesem Lied entwickelte er „Fragmente und Metamorphosen“ für Schlagzeug, Akkordeon, Flöte, Klarinette, Violine, Vi-

oloncello und Sprecher. Das für zeitgenössische Musik spezialisierte Ensemble L'ART POUR L'ART stellte das Werk der Öffentlichkeit vor.

Das zweite Konzert dieses Projekts war dem Luther-Lied *Nun bitten wir den heiligen Geist* gewidmet. Vokale Entwicklungslinien von der Gregorianik bis zur Gegenwart (Gregorianische Sequenz, Sätze von Othmayr, Staden, Praetorius, Walter, Bach, Distler und Schroeder) sowie Kompositionen für Orgel solo (Buxtehude, Forchhammer, Hessenberg) und Orgel und Fagott von Dietrich Manicke („Introduktion und Choral“/1988) rundeten das Programm zu diesem Lied ab.

Ein Seitenblick zur Hymnologie: Der hymnologische Aspekt zu den Liedern konnte auch bei den Konzerten vertieft werden: das Programmheft bot dazu mit Ausführungen zur „Geschichte und Bedeutung des Liedes“ Gelegenheit.

Paul Gerhards *Ich steh an deiner Krippen hier* wurde zum Motto für das Abschlusskonzert gewählt. Dabei steht dieses Weihnachtslied an jenem Abend stellvertretend für mehrere Advents- und Weihnachtslieder, die in Chorsätzen, Motetten und Orgel-Choralspielen erklingen.

Ein Fest der Advents- und Weihnachtslieder am 4. Advent 2009 in Celle (...) mit dem KNABENCHOR HANNOVER!

4. Ausblick: Die Kirchenliedreihe in nächster und weiterer Zukunft

Zurück zur Kirchenliedreihe: Der letzte (7.) Liederabend fand im Oktober 2009 statt.

Der 500. Geburtstag Johannes Calvins gab Gelegenheit, auf die Bedeutung des Genfer Psalters einzugehen und dessen Einfluss auf die Lieder des Gesangbuchs näher zu betrachten. Dieser zweiteilige Abend wurde mit dem Pfarrer der reformierten Gemeinde in Celle, Dr. Andreas Flick, gestaltet.

Denkbar ist auch, dass in Zukunft die Abende auch einmal „thematisch“ (und nicht vom Kirchenjahr) geprägt werden.

Mögliche „Themen“:

- Morgenlieder, Abendlieder (evtl. in Kombination),
- Lieder der Freude, des Lobes und des Dankes-Lieder der Trauer bzw. des Trostes (evtl. in Kombination),
- Taizé-Gesänge,
- Orthodoxe Gesänge (bzw. ihre Bearbeitung im Gesangbuch),
- Gregorianische Gesänge (bzw. ihre Bearbeitung im Gesangbuch).

5. Schlussgedanken

Vielleicht kann diese Kirchenliedinitiative auch andere ermutigen, sich dieser Lied-Kultur zu widmen und damit einen Kontrapunkt zu der heute alle(s)

beherrschenden und vor allem von den Medien gestützten Unkultur jedweden Gesangs setzen.

Denn: Wir dürfen doch nicht zulassen, dass die Kenntnis und das Singen von Kirchenliedern völlig verloren geht und der Generation unserer Eltern (oder eher noch unserer Großeltern?) überlassen bleibt! Und dass den Kindern heute, wenn überhaupt, nur noch zwei Kirchenlieder bekannt sind: Das „Danke-Lied“ und „Laudato si“.⁴

„Davon ich singen und sagen will“ – ich habe den Eindruck, dass das Konzept dieser Reihe tragfähig ist.

Es bedarf keiner großen Kirchengemeinde – die Neuenhäuser Kirche zählt nur 1000 Gemeindeglieder, ihr ist nur eine halbe Pfarrstelle zugewiesen. Der Zuspruch und Rückhalt vieler – nicht zuletzt meiner Familie! – ermutigt mich, die Reihe fortzusetzen.

⁴ Dies darf aber nicht den Kindern vorgeworfen werden! Es sind deren Eltern bzw. deren Generation, die sie in dieser Hinsicht noch beeinflussen könnten, wäre die Kenntnis von Kirchen- und auch Volksliedern nicht so defizitär – und dies schon seit vielen Jahren bzw. Jahrzehnten. – Die Kirchenliedreihe in Celle hat als Zielgruppe die Erwachsenen im Blick. Brauchen wir eine ähnliche Initiative für Kinder und Jugendliche? Es wäre schon ein Schritt zu diesem Ziel, wenn diese Lieder wieder selbstverständlich (und vielleicht einige auch „spielerisch“ ?!) in das Repertoire aufgenommen bzw. geschickt integriert werden. Eine Herausforderung für alle in diesem Bereich Tätigen: Pfarrer, Kirchenmusiker, Musikpädagogen und Erzieher!

Die Bedeutung der polnischen Messen von J. Elsner und K. Kurpiński für die Erhaltung der religiösen und nationalen Identität in der Zeit der Teilung Polens¹

Als der Professor Tadeusz Przybylski die geistliche Musik von den Anfängen des 19. Jh. im Kontext der Entwicklung der Kirchenlieder in der polnischen Sprache analysierte, stellte er folgendes fest: „Um die Wiedergeburt der zeitgenössischen Kirchenmusik in Polen haben sich zwei Komponisten bemüht: Josef Elsner (gest. 1854) und Karol Kurpiński (gest. 1857). Sie stützten sich auf den damals führenden Ideen der Romantik, deren Grundlage, die in den Liedern verwurzelten Volkswerte, aber auch die in den Liedern den patriotischen Geist schätzenden Freiheitsbewegungen, ausmachten. (...) Sie hatten jedoch abweichende Grundkonzeptionen. Nach Elsner sollte die Wiedergeburt darauf beruhen, dass jeden Sonntag während des Gottesdienstes vokal-instrumentelle Werke der Wiener Klassiker vorgetragen werden sollten. Es sollte ein Vorbild der Wiedergeburt der Kirchenmusik sein, zugleich aber auch ein Vorbild für die diese Form schaffenden polnischen Komponisten. Mit dem Ziel der Verwirklichung dieses Vorhabens gründete er 1814 in Warschau die Gesellschaft zur Förderung und Erhaltung der Tonkunst (Towarzystwo Muzyki Religijnej i Narodowej)“².

Es ist schwierig im so einen kurzen Vortrag Werke beider Komponisten im Bezug auf den angegebenen Bereich zu charakterisieren. Aus diesem Grund werde ich mich nur auf der Vorstellung der Werke, des in der Nähe – nämlich in Grottkau im Opperlner Schlesien, geborenen Josef Elsner beschränken, deren religiöse Kompositionen von vielen Wissenschaftlern, als die wertvollsten im seinen

¹ Dieser Aufsatz ist aus einer früheren Publikation in polnischer Sprache hervorgegangen: Remigiusz POŚPIECH, *Msze polskie Józefa Elsnera (1769-1854) ze zbiorów jasnogórskich*, in: Zofia Fabiańska, Alicja Jarzębska, Andrzej Sitarz (Hg.), *Donum natalicum. Studia Thaddaeo Przybylski octogenario dedicata*, Kraków 2007, S. 131-147.

² Tadeusz PRZYBYLSKI SDB, *Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku*, in: Krystyna Turek, Bogumiła Mika (Hg.), *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, (Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach No 2407), Katowice 2006, S. 24.

ganzen Schaffen anerkannt wurden (es haben sich ca. 140 religiöse Kompositionen erhalten, darin Messen mit lateinischen und polnischen Texten, Vespern, Bearbeitungen des Hymnus *Te Deum*, so wie viele Motetten, Graduale und Offertorien, vor allem aber das Oratorium *Passio Domini Nostri Jesu Christi*³). Diese Werke gehören zu den bedeutendsten Leistungen in der polnischen religiösen Musik der ersten Hälfte des 19. Jh. In der umfangreichen und vielfältigen - unter dem Sichtpunkt der Formen und Gattungen - Strömung Elsners geistliche Musik, sollte den Messekompositionen zu polnischen Texten besondere Beachtung geschenkt werden. Sie entzogen sich – unter Ausnahme von wenigen – der tiefgründigen Aufmerksamkeit der Wissenschaftler, obwohl mehrmals auf ihre patriotische, religiöse, sogar liturgische Bedeutung aufmerksam gemacht wurde⁴.

1. Aus dem Leben und Wirken J. Elsners

Josef Elsner wurde am 1. Juni 1769 in Grottkau in Schlesien geboren⁵. Nach dem Abschluss der örtlichen Pfarrschule, setzte er seine Bildung in den Jahren 1781-1788 in Breslau fort: erst im Matthias-Gymnasium, dann an der Jesuiten-Leopoldinum-Akademie, die ein Vorläufer der heutigen Universität war. In Breslau studierte er vor allem Theologie, nahm aber auch Musikunterricht, hauptsächlich als Mitglied der Kapelle beim Dominikanerkloster des Hl. Adalberts, wo er auch wohnte. Nach einem kurzen Aufenthalt in Wien und Brünn, wurde er in den Jahren 1792-1799 Kapellmeister am Lemberger Theater. Dort lernte er Wojciech Bogusławski (1757-1829) kennen, der Regisseur am Nationalen Theater war. Dank ihm lernte er die polnische Kultur kennen und fing an in die Schatzkammer der polnischen Volksmusik zu greifen.

Nach der in Lemberg verbrachten Zeit gelang er nach Warschau, wo er als Veranstalter des Musiklebens bekannt wurde. 25 Jahre lang war er Kapellmeister am Nationaltheater (1799-1824), führte eine Neuordnung an der Schule für Mu-

³ Vgl. Günther MASSENKEIL, *Die „Passio Domini nostri Jesu Christi“ (1838) von Joseph Elsner. Zur gattungsgeschichtlichen Stellung eines neuentdeckten Werkes*, in: „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ 87 (2003), S. 59-68.

⁴ Siehe in: Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Józef Elsner. Monografia*, (Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej 4), Kraków 1957, S. 220-226; Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku*, Lublin 1964, S. 85-87.

⁵ Siehe vor allem: Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Józef Elsner. Monografia*, op. cit., passim; DIES., *Elsner Józef*, in: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, Bd. III, Kraków 1987, S. 19-32; Maria ZDUNIAK, *Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk*, in: Klaus Wolfgang Niemöller, Helmut Loos (Hg.), *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum vom 23 bis 26 September 1992 in Köln*, (Deutsche Musik im Osten 6), Bonn 1994, S. 257-272. Vgl. auch: Remigiusz POŚPIECH, „*Musica Nova Ecclesiastica*“ *Józefa Elsnera (1769-1854) na tle polskiej muzyki religijnej XIX stulecia*, in: Anna Granat-Janki u.a. (Hg.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej XI*, Wrocław 2008, S. 108-110.

sik und darstellende Kunst ein (1816) und gründete das erste in der Geschichte Polens Konservatorium für Musik (zuerst ab 1821 als Schule für Gesang und Deklamation bekannt). 1814 rief er die Gesellschaft zur Förderung und Erhaltung der Tonkunst ins Leben. Er leitete eine eigene Notenstecherei und in Jahre 1803-1805 redigierte die erste in Polen Notenmonatsschrift „Wybór Pięknych Dzieł Muzycznych i Pieśni Polskich“ („Auswahl schöner Musikwerke und polnischer Lieder“)⁶. Ab 1805 war er Mitglied der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft, sowie in den Jahren 1805 und 1811-1816 Korrespondent der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in Leipzig – des bedeutendsten Musikfachblattes des 19. Jh.

Schwierig zu überschätzen sind auch die Verdienste Josef Elsners im Bereich der Musikpädagogik, vor allem als Rektor und Professor der Musikhochschule (Szkoła Główna Muzyki)⁷. Er ebnete den Weg zur Künstlerlaufbahn vielen bekannten Komponisten. An erster Stelle ist hier Frédéric Chopin zu nennen. Die außergewöhnlich aktive organisatorische und pädagogische Tätigkeit Elsners, verbunden mit der durch viele Menschen geschätzten umfangreichen und vielfältigen unter dem Sichtpunkt der Gattungen kompositorischen Tätigkeit, verursachte, dass er zu den berühmtesten Vertretern der Musikkultur in Polen in der ersten Hälfte des 19. Jh. wurde⁸. Noch zu Lebzeiten erfreute er sich großer Anerkennung und Autorität im Polnischen Musikkreis. Er wurde als Bahnbrecher der neuen, romantischen Strömung in der Musik angesehen⁹. Sein langes, fleißiges und sehr erfolgreiches Leben beendete er am 18. April 1854 in Warschau.

⁶ Siehe: Karol MUSIOŁ, *Działalność wydawnicza Józefa Elsnera*, in: DERS. (Hg.), *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej. J. Elsner a polska kultura muzyczna XIX wieku*, (Prace Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej 4), Katowice – Grodków 1977, S. 71-84.

⁷ Siehe: Henryka KOWALCZYK, *Józef Elsner – twórca polskiego szkolnictwa muzycznego*, in: Maria Zduniak (Hg.), *Konferencja Naukowa Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej V*, 26-28 listopada 1987 r., (Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu 49), Wrocław 1990, S. 51-59; DIES., *Józefa Elsnera reformy szkolnictwa muzycznego*, in: Maria Zduniak u.a. (Hg.), *Konferencja Naukowa Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej VI*, 5-7 kwietnia 1990, (Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu 59), Wrocław 1992, S. 87-97.

⁸ Vgl. Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Ślązak Józef Elsner współtwórca polskiej kultury muzycznej*, in: K. Musioł (Hg.), *Op. cit.*, S. 27-32; Henryka KOWALCZYK, *Znaczenie Józefa Elsnera dla polskiej kultury muzycznej I połowy XIX wieku*, in: Maria Zduniak u.a. (Hg.), *Konferencja Naukowa Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej VIII*, 26-28 października 1995, (Zeszyt Naukowy Akademii Muzycznej we Wrocławiu 69), Wrocław 1996, S. 131-144; Remigiusz POŚPIECH, *Nova et vetera w twórczości Józefa Elsnera (1769-1854)*, in: Stanisław Rabiej (Hg.), *Ad Christianorum Unitatem Fovendam. Księga pamiątkowa dedykowana Księdzu Arcybiskupowi Alfonsowi Nossolowi Wielkiemu Kanclerzowi Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 100), Opole 2007, S. 353-367.

⁹ Vgl. Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera*, in: Tadeusz Strumiłło, Alina Nowak-Romanowicz, Teresa Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej. Ogiński – Elsner – Kurpiński*, Kraków 1960, S. 51-99.

2. Elsners polnischer Messen in der Tradition der polnischen Kirchenmusik

Es ist wichtig zu erwähnen, dass Elsner, neben dem Priester Izydor J. Cybulski (18./19. Jh.), Franciszek Lessel (ca. 1780-1838), Waclaw Raszek (gest. 1848) und Karol Kurpiński (1795-1857) einer der ersten Autoren von den so genannten polnischen Messen war. Ganz allgemein könnte man sagen, dass diese Werke die Einflüsse der damals populären Aufklärungsströmungen in der Entwicklung der Liturgie widerspiegeln. Sie haben u. a. für das Singen der Kirchenlieder in der Muttersprache geworben, und waren ein *novum* in der Entwicklung von Messekompositionen. Im Kontext der historischen Entwicklung der Kirchenmusik, knüpfen diese Werke an die so genannten „deutsche Singmesse“ an, die vor allem in Österreich und südlichen Teilen Deutschlands bekannt waren und mit denen der immer weniger verständliche lateinische Gregorianische Choral ersetzt wurde¹⁰. Die Traditionen der polnischen Messen reichen das 17. Jh. und sind mit der Entstehung des Messeliedes *Kirie, Oycze Łaskawy* (*Kyrie, Gütiger Vater*) verbunden, deren älteste Überweisungen aus der im Jahr 1696 handschriftlich angefertigten Sammlung von Gebeten und Liedern des Priesters Franciszek Walenty Ruthen stammen¹¹. Denkwürdig ist, dass Werke der zwei ersten unter den genannten Komponisten (Cybulski und Lessel) zum patriotischen Text *Rozsządź mnie Boże* (*Richte mich o Herr*) von Franciszek Wężyk (1785-1862) entstanden sind¹² (sie haben sich u.A. im Archiv auf dem Hellen Berg [Jasna Góra] in Tschenstochau erhalten).

Unter den Komponisten des 19. Jh. war Elsner im Bereich der besprochenen Gattung der fruchtbarste. Er ist Autor von neun, aus den Jahren 1820-1844 stammenden, Kompositionen zu polnischsprachigen Textparaphrasen der einzelnen Messeteile. In der chronologischen Reihe sind es folgende¹³:

- 1) Volksmesse G-Dur op. 15 (1820), Text: Kazimierz Brodziński;
- 2) Messe F-Dur op. 35 (ca. 1825), Text: K. Brodziński;
- 3) Messe B-Dur op. 44 (1829), Text: K. Brodziński, Alojzy Feliński, Jan Kochanowski;
- 4) Messe G-Dur op. 75 (1842), Text: K. Brodziński;
- 5) Hirtenmesse a-moll op. 76 (1842), Text: K. Brodziński;

¹⁰ Vgl. K. MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., S. 24-28; Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna do 1914 roku*, in: Waclaw Schenk (Hg.), *Studia z dziejów liturgii w Polsce*, Bd. III, Lublin 1980, S. 126-133; Zbigniew WIT, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich w XIX wieku*, in: *Ibid.*, S. 267-269.

¹¹ Handschrift in Bibliothek in Kórnik (Polen), Sign. 40. Vgl. Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna*, op. cit., S. 134-153.

¹² Siehe: *Ibid.*, S. 160-161. Text siehe in: Andrzej JASTRZĘBSKI, Antoni PODSIAD (Hg.), *Z głębokości (...). Antologia polskiej modlitwy poetyckiej*, Bd. I, Warszawa 1974², S. 275-278.

¹³ Józef ELSNER, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, hrsg. von Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, S. 34-40.

- 6) Messe F-Dur op. 77 (1843), Text: A. Feliński;
- 7) Messe F-Dur op. 79 (1843), Text: K. Brodziński;
- 8) Messe B-Dur op. 80 (1843), Text: A. Feliński;
- 9) Messe d-moll op. 87 (1844), Text: Franciszek Morawski.

Aus dieser Zusammenstellung lässt sich folgern, dass nach den ersten, in den 20.-er Jahren des 19. Jh., unternommenen Versuchen der polnischsprachigen Messekompositionen, Elsner nach einer über ein Jahrzehnt dauernden Pause zu dieser Gattung zurückkehrte. Er schuf innerhalb von drei Jahren die Mehrheit – nämlich sechs seiner polnische Messen, von denen fünf nacheinander entstanden sind, fast eine nach der anderen (op. 75-77 und 79-80)¹⁴. Denkwürdig ist die Benennung seines ersten Werkes dieser Strömung als Volksmesse, die auf ihren Charakter und zugleich Bestimmung hinweist¹⁵. Nicht zufällig ist auch die Widmung dieses Werkes. Sie weist auf den Erzbischof Szczepan Hołowczyc (gest. 1823) und das Datum der Entstehung dieses Werkes (1820) hin, das sich mit der offiziellen Zeit der Amtbekleidung des Warschauer Erzbischofs deckt¹⁶. Genau dieser Hierarch war ein Befürworter des religiösen Volksliedes in der Muttersprache. Dank seiner Tätigkeit im diesen Bereich, die von seinem Nachfolger – dem Erzbischof Wojciech Leszyc Skarszewski (gest. 1827) fortgesetzt wurde – ihm widmete auch Elsner, die im Jahr 1827 in Warschau veröffentlichten *Hymni in Solemni Processione SS. Corporis Christi*¹⁷, konnten schon in den 20.-er Jahren des 19. Jh. die polnischen Kirchenlieder in vielen Warschauer Kirchen während des Sonntagsgottesdienstes und der Feiertagen erklingen¹⁸.

In Werken der beschriebenen Strömung hat Elsner die damals populären versmäßigen Texte der zeitgenössischen Dichter gewählt, die ihre Werke im historisch bedingtem Geist des Patriotismus schufen (mit deutlicher Hervorhebung des Vergangheitskultes), und die sogar symptomatisch für die schon neue Zeit der Romantik Anknüpfungen an die Volkstümlichkeit ankündigten. Wichtig ist es anzumerken, dass diese Dichter sich sehr für die Entwicklung der polnischen Kirchen- und Volksliedes interessierten¹⁹.

¹⁴ Dazwischen befindet sich nur das *Veni Creator* (op. 78), welches die Melodiegestaltung in den polnischen Kirchenliedern aufgreift.

¹⁵ Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Józef Elsner. Monografia*, op. cit., S. 221.

¹⁶ Für dessen Amtseinführung in die Warschauer Kathedrale am 11. Mai 1820 hat Elsner das Lied *U drzwi Twoich, stoję Panie* für 2 Soprane zum Text von Pfr. Edwarda Czarnecki komponiert. Siehe: *Ibid.*, S. 221 u. 276.

¹⁷ Józef ELSNER, *Sumariusz*, op. cit., S. 35.

¹⁸ Karol MROWIEC, *Polska pieśń kościelna*, op. cit., S. 26; Zbigniew WIT, *Śpiew w liturgii na ziemiach polskich*, op. cit., S. 268.

¹⁹ Vgl. 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 No 23), Katowice 2005, S. 23.



Abbildung 1. Titelseite der Messe F-Dur, op. 35: „in der Heimatsprache für 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung“ von J. Elsner.

Kyrie

Arch. Mus. 2.0.

Andante

CANTO

ALTO

TENOR

BASSO

1) Z od głosem wdzięcznych pieni ku Tobie się wznosie my przez Ciebie wyba wie ni Twój Chryste zgon wiecimy

2) Zc. broni dnis po. spo. ni Skła. damy Ci o. flo. ry Zie dno go Oyca sto. ni Je. drukie ticzrem da. ry

3) Spraw Boże byśmy zgodni Jak Bracia wiecimy. .. li o. fa. ry Twoicy gon dni Na. u. ki Two. peł ni. li

Andante

ORGAN

Abbildung 2. J. Elsner, Messe F-Dur, op. 35, Kyrie: *Z odgłosem wdzięcznych pieni.*

Die Grundlage der Mehrzahl Elsners polnischer Messen machte der Text, der im Jahr 1820 in Warschau, veröffentlichten *Pieśni do mszy świętej* (*Lieder zur Heiligen Messe*) von Kazimierz Brodziński (1791-1835) aus²⁰. Er war Dichter, Historiker und Literaturtheoretiker, Publizist und Übersetzer²¹. Elsner und Brodziński waren befreundet und wirkten gemeinsam, u. a. in der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft, im Nationalen Theater, an der Warschauer Universität und in den Freimaurerlogen. Wichtig ist es noch anzumerken, dass mit gerade diesen Künstlern der schon erwähnte Erzbischof Hołowczyc noch vor 1820 eine Zusammenarbeit aufgenommen hat und sie dazu ermutigt hat Messen zu polnischen Texten zu schaffen. Die Messekompositionen wurden hauptsächlich im Kreis der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft „nationalisiert“²².

Zweifach hat Elsner den Text von Alojzy Feliński (1771-1820) ausgenutzt. Er war Dramatiker und Dichter, langjähriger Direktor des Krzemieniecki-Gymnasiums und Mitglied der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft²³. Seine *Pienia przy Mszy Świętej* (*Lieder zur Heiligen Messe*)²⁴ wurden hauptsächlich dank der dazu geschriebenen Musik von K. Kurpiński bekannt. Erstmals wurden sie in der Beilage zu der *Allgemeinen Wochenzeitung* (*Tygodnik Powszechny*) (1821, Nr. 12) publiziert²⁵, später im Jahr 1825 im Sammelband von Józef Dionizy Minasowicz (1792-1849)²⁶. Es lohnt sich hier zu bemerken, dass der von der dichterischen Seite wertvollere Text von Feliński, schneller an Popularität gewann, als die Paraphrasen von Brodziński. Zusätzlich wurde er zur Grundlage zu vielen

²⁰ Den Text mit dem Incipit *Z odgłosem wdzięcznych pieni* siehe in: A. JASTRZĘBSKI, A. PODSIAD (Hg.), *Z głębokości*, op. cit., S. 285-289.

²¹ Alina WITKOWSKA, *Brodziński Kazimierz*, in: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Bd. I, Warszawa 1984, S. 105-106; Wanda ACHREMOWICZOWA, Anna DOBAK, *Brodziński Kazimierz*, in: *Encyklopedia Katolicka KUL*, Bd. II, Lublin 1985, Sp. 1084-1085.

²² Vgl. Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Zagadnienie unaradawiania polskiej muzyki religijnej u kompozytorów połowy XIX wieku*, in: Jerzy Pikulik (Hg.), *Stan badań nad muzyką religijną w kulturze polskiej*, Warszawa 1973, S. 71-76; Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna*, op. cit., S. 161-162.

²³ Zdzisław LIBERA, *Feliński Alojzy*, in: *Literatura polska*, S. 256; Antoni BEDNAREK, *Feliński Alojzy*, in: *Encyklopedia Katolicka KUL*, Bd. 5, Lublin 1989, Sp. 109.

²⁴ Den Text mit dem Incipit *Na stopniach Twego upadamy Tronu* siehe in: Andrzej JASTRZĘBSKI, Antoni PODSIAD (Hg.), *Z głębokości*, op. cit., S. 255-258.

²⁵ *Pieśni przy Mszy św. napisane przez Alojzego Felińskiego, muzyka Karola Kurpińskiego ułożona dla ludu z przygrywaniem organu ku czci i chwale Trójcy Ś. jedyne Boga i ofiarowana polsko-katolickiemu chrześcijaństwu*, in: „Tygodnik Muzyczny” 1821, Nr. 12, Dodatek [Anhang]. Vgl. Tadeusz PRZYBYLSKI, *Muzyka religijna Karola Kurpińskiego (1785-1857)*, in: „Liturgia Sacra” 9 (2003), Nr. 2, S. 440-441.

²⁶ *Pienia nabożne na coroczne tajemnic SS. Obchody i Modlitwa Pańska w hymnie przez Józefa Dyonizego Minasowicza, oraz pienia do Mszy S. przez Alojzego Felińskiego napisane, wszystkie do śpiewania z organem przez Karola Kurpińskiego zkomponowane, i tak śpiewane w kościołach PP. Kanoniczek i XX. Piarów warszawskich; teraz ku czci i chwale Jedyne w Trójcy Ś. Boga a użytkowi rzymsko-katolickiego Chrześcijaństwa w Polsce wydane*, Warszawa 1825.

Kompositionen von den aus dem 19. Jh. stammenden Komponisten der polnischen Kirchenmusik. Es muss noch hinzugefügt werden, dass in vielen damals gedruckten Sammlungen von Gebets- und Gesangbüchern, so wie verschiedener Art von Orgelbegleitungen der Text hauptsächlich mit der Musik von Kurpiński auftaucht.

Die Grundlage Elsners letzter Komposition macht *die Heilige Messe (Msza Świeta)* aus – eine poetische Paraphrase von Franciszek Morawski (1783-1861)²⁷, der Dichter, Theaterkritiker und Übersetzer war²⁸. Er war mit dem Warschauer Literaturkreis verbunden, außerdem war er aus seinem Kampf um Freiheit und Unabhängigkeit bekannt. Es muss hier erklärt werden, dass als Autor dieses Textes oft, der nicht näher bekannte H. Felsztyński angegeben wird. Doch es ist der Text von F. Morawski. Felsztyński war wahrscheinlich Autor der späteren Bearbeitung, die dann in der neuen Form in Gesangbüchern des 20. Jh. auftaucht, angefangen bei dem *Gesangbüchlein (Śpiewniczek)* vom Priester Jan Siedlecki aus dem Jahr 1901.

Elsner nutzte die ganzen Texte der dichterischen Werke. Änderungen vollzog er nur an einzelnen Wörtern oder in der Umstellung des Aufbaus. Dies betrifft vor allen die Messe von Morawski, wo er den für *Benedictus* bestimmten Text der letzten Strophen an *Agnus Dei* anknüpfte. Außerdem hat er in dieser Komposition, wie in zwei anderen Messen zum Text von Brodziński (Hirtenmesse und Messe B-Dur op. 44) *Benedictus* ergänzt²⁹. In der Messe zum Text von A. Feliński hat er einen Eucharistie-Lobtext eingeführt *Niech będzie pochwalony Sakrament wystawiony*, was mit einer Widmung dieser Komposition begründet ist. In der *Messe a-moll* wurde an dieser Stelle eine musikalische Autorenbearbeitung des Textes zum bekannten Marienlied *O Maryjo Matko Boga (O Maria Mutter Gottes)* einbezogen (sie befindet sich u. a. im *Gesangbuch [Śpiewnik]* vom Priester M. Mioduszewski). In der Messe B-Dur hat der Komponist wiederum zum *Benedictus* den Text des Psalms *Wszechmocny Panie (Allmächtiger Herr)* in der Übersetzung von J. Kochanowski dazugegeben.

Wenn man die besprochenen Kompositionen von der musikwissenschaftlichen Seite analysiert, lässt sich beobachten, dass Elsner ständig mit ihrer formalen Struktur herumexperimentiert hat³⁰. Neben ganz schlichten, zu Liedform aufnehmenden Bildungen (sowohl in der melodisch-rhythmischen Abfolge, wie auch in der architektonischen Struktur), lassen sich mehr kunstvolle Bildungen, sowohl unter dem Aspekt der vokal-instrumentellen Besetzung, wie auch der angewandten Mitteln der kompositorischen Techniken, finden. Am reichsten in dieser Hin-

²⁷ Den Text mit dem Incipit *Boże, lud Twój czią przejęty* siehe in: Andrzej JASTRZĘBSKI, Antoni PODSIAD (Hg.), *Z głębokości*, op. cit., S. 269-273.

²⁸ Zdzisław LIBERA, *Morawski Franciszek, Dzierżykrój*, w: *Literatura polska*, S. 688.

²⁹ Vgl. Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Józef Elsner. Monografia*, op. cit., S. 221.

³⁰ Vgl. *Ibid.*, S. 220-227; Remigiusz POŚPIECH, *Msze polskie Józefa Elsnera*, op. cit., S. 141-146.

sicht ist die in Koskowola, in der Nähe von Warschau, für Chor und Orchester geschriebene Messe *Boże lud Twój czią przejęty*. Der Chor und das Orchester wurden vom dortigen Pfarrer geleitet. Ihm wurde auch diese Messe gewidmet. Diese örtliche Besetzung des Orchesters und das Vorhandensein des Chors haben es bewirkt, dass Elsner sein Werk für einen vierstimmigen Chor (mit Solopartien), ein Streichquintett, Blasinstrumente (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Trompeten, Hörner und Posaunen) und Pauke schrieb. Es ist die einzige polnische Messe von Elsner, die mit einem Orchester besetzt wurde. In einem Schlussfragment des *Credo* hat der Komponist ein Fugato mit zweit Themen angewandt. Von den restlichen Kompositionen ist noch die so genante *Hirtenmesse* interessant, die für den gemischten Chor mit Begleitung der Orgel und eines Violoncello *ad libitum* bestimmt ist. Beachtenswert sind vor allem die gesangreichen Solopartien dieser Messe (*Graduale*, *Offertorium* und *Benedictus*) mit einer reichen Melodiegestaltung. Die restlichen Werke sind, wie dies schon erwähnt wurde, sehr schlicht. Sie sind meistens für den Chor oder sogar nur für die Gläubigen mit Begleitung der Orgel bestimmt.



Abbildung 3. J. Elsner, *Msza pastoralna*
(Pastoralmesse), Titelseite.

3. Bedeutung der polnischen Messe von K. Kurpiński

Die Messekompositionen von Karol Kurpiński (1785-1857), dem Nachfolger von J. Elsner auf dem Direktorposten der Warschauer Oper, war nicht so umfangreich und vielfältig. Kurpiński, als Sohn des Dorfganisten in Włoszakowice

Kurpiński hat sich – ebenso wie sein Vorgänger – vor allem in der Organisation des damaligen Musiklebens verdient gemacht. Aus seinem Schaffen sind die Opernwerke vorzuheben, besonders diejenigen, die sich mit der historisch-nationalen Thematik auseinandersetzen, und die Liedkompositionen, unter denen die große Bedeutung den Texten mit patriotischen Inhalten zugemessen wird. Besonders bekannt sind seine 8 Lieder, die während des November-Aufstandes geschrieben wurden. Unter ihnen befand sich das bis heute gesungene Lied *Warszawianka*³³. Aus den wenigen geistlichen Kompositionen Kurpińskis sind besonders die Bearbeitung des *Te Deum laudamus*³⁴ von 1829 und die erwähnten *Pienia przy Mszy Świętej*³⁵ (*Gesänge bei der Heiligen Messe*) nennenswert. In dieser 3-teiligen Liedersammlung befindet sich, im mittleren Teil, der Meßzyklus zum Text von A. Feliński: *Na stopniach Twego upadamy Tronu* (*Wir werfen uns danieder auf den Stufen deines Thrones*). Dank der einfachen und gut singbaren Melodie, hat die Messe eine große Popularität erreicht; anfangs in den Kirchen Warschaus, in denen sie jeden Sonntag gesungen wurde³⁶. In der späteren Zeit, dank den zahlreichen und verschiedenen Ausgaben von Gesangbüchern³⁷, ist sie in das Gesangsrepertoire in ganz Polen eingegangen und wird bis heute in den neusten Ausgaben für den liturgischen Gebrauch gedruckt³⁸. Mit der Melodie von Kurpiński zum *Introitus* seiner Meßreihe wird ein anderer Text seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gesungen, und zwar: *Nieogarniony całym światem, Boże!* (*Von der Welt nicht zu umfassender Gott*). Dieser Gesang befindet sich ebenfalls bis heute im liturgischen Repertoire³⁹.

* * *

Elsners und Kurpińskis polnische Messen haben, wie man anhand unserer Überlegungen sehen konnte, eine große Rolle in der Entwicklung der einheimischen Kirchenmusik gespielt. Ihre Bedeutung haben die Menschen schon zur Zeit ihrer Entstehung wahrgenommen. Es tauchten Vermutungen auf, dass gerade Elsner die Dichter zum Schaffen von Paraphrasen liturgischer Messetexte

³³ Vgl. Agnieszka LISOWSKA, *Twórczość pieśniarska Karola Kurpińskiego*, in: Zofia Chechlińska (Hg.), *Szkice o kulturze muzycznej*, op. cit., S. 29-61.

³⁴ Vgl. Tadeusz PRZYBYLSKI, *Muzyka religijna Karola Kurpińskiego*, op. cit., S. 439-446.

³⁵ Siehe Anm. Nr. 25 und 26.

³⁶ Tadeusz PRZYBYLSKI, *Muzyka religijna Karola Kurpińskiego*, op. cit., S. 440-443; Agnieszka LISOWSKA, *Twórczość pieśniarska*, op. cit., S. 52-54.

³⁷ Vgl. Bolesława BIELAWSKA, *Polska pieśń mszalna*, op. cit., S. 162 und 177-189.

³⁸ Zum letzten Mal wurde das Meßlied in: *Droga do Nieba. Katolicki modłitevník i śpiewnik*, Opole 2001, S. 656-660, gedruckt.

³⁹ *Ibid.*, S. 662-663.

in polnischer Sprache ermunterte⁴⁰. Es lohnt sich auch zu bemerken, dass die Mehrheit der Komponisten, der auf dem Hellen Berg in Tschenstochau erhaltenen polnischen Messen, Schüler oder enge Mitarbeiter von Elsner waren, was seine Inspirationsrolle im Bereich der besprochenen Strömung bestätigt. Elsners Ziel war es – wie man in einer Zeitungsannonce zum Thema seines ersten Werkes in diesem Bereich lesen kann – eine Musik „zum Gebrauch für die Menschen in den Pfarrkirchen“ zu schaffen⁴¹. Zweifellos bleibt, dass ihm dies im einen großen Maße gelungen ist, wovon eine Feststellung aus einer aus dem 19. Jh. stammenden Warschauer Zeitung zeugt. Einer der damaligen Kritiker, Karol Milewski, schrieb 1846 in der Monatsschrift „Biblioteka Warszawska“ (Warschauer Bibliothek), dass die Messen von Elsner, die sich mit „rührseliger und schlichter Melodie auszeichnen, von Dorfbewohnern in allen Pfarrkirchen unseres Landes gesungen werden“⁴². Obwohl diese Werke sich bis heute nicht mehr im liturgisch-musikalischen Repertoire befinden, ist ihre Bedeutung unumstritten, sowohl im rein religiösen Aspekt, der die damaligen Veränderungen im Bereich der liturgischen Musik widerspiegelt, als auch im patriotischen Aspekt, nämlich durch das Propagieren von Gesängen in polnischer Sprache in der schwierigen Zeit der Teilung Polens unter die Nachbarmächte. Die Grenzen dieses Einwirkens hat wiederum die polnische Messe von K. Kurpiński überschritten. Sie ist im Repertoire der Kirchenlieder erhalten geblieben und ihr steht die Funktion eines liturgischen Gesangs auch heute noch zu.

⁴⁰ Vgl. Alina NOWAK-ROMANOWICZ, *Józef Elsner. Monografia*, op. cit., S. 221.

⁴¹ Vgl. Ibid.

⁴² Zitat nach: Ibid., S. 223.

Das Antlitz der christlichen Populärmusik im areligiösen gesellschaftlichen Kontext in Polen in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts

Im einen seiner Artikel schrieb Antoni Pietrzyk MSF folgendes: „das Phänomen, das weitgehend übereinstimmend „Musik der Jugendlichen“ genannt wird, hat noch keine gründliche und einiger Maßen vielseitige Untersuchung erhalten. Grundsätzlich hat man die Herkunft der Jugendmusik in der in den 50er Jahren unseres Jahrhunderts stimulierten Emanzipierung der Jugendlichen als einer separaten gesellschaftlichen Gruppe gesehen, die sich aufgrund familiärer, biologischer und ökonomischer Bedingungen entwickelte. Diese, durch die Massenmedien entfachte Emanzipation der Jugendgruppen, strebte auf dem Wege der Kontestation der bisherigen kulturellen Normen zur Bildung neuer Verhaltensweisen, die allgemein Jugendsubkultur genannt werden. Im Rahmen dieser Subkultur der Jugendlichen wurde die Musik ein hilfreiches Mittel bei der Demonstration ihrer Unabhängigkeit und bei der Kontestation der bisherigen Ordnung“¹. Diese Musik wurde fast automatisch auch für die Verkündigung des Wortes Gottes gebraucht. Verbunden mit religiösen Texten gelang sie auch in Polen zum liturgischen Repertoire.

Es ist schwierig sich dem Eindruck zu widersetzen, dass man sich in Polen und in der Katholischen Kirche in Polen ständig der Gefahr einer fehlerhaften – nämlich oberflächlichen – und apriorischen eher negativen Beurteilung der christlichen Populärmusik zugeneigt ist. Einer Beurteilung, aus der meistens eine Ablehnung der ganzen Erscheinung resultiert. Unterdessen hat man den Anschein, dass die theologisch-musikwissenschaftliche Nützlichkeit des sich aus den Forschungen der christlichen Populärmusik ergebenden Wissens nicht zu überschätzen wäre und ist, und das nicht nur aus der rein theoretisch-wissenschaftlichen Perspektive, denn das Wissen wird auch seinen praktischen Anwendungsbereich finden

¹ Antoni PIETRZYK, *Młodzieżowe zespoły instrumentalne i wokalne-instrumentalne animatorem życia liturgiczno-muzycznego w Polsce*, in: „Muzyka w liturgii” (Oppelner Ausgabe) 5 (1990), Nr. 2 (11), S. 9.

und Konsequenzen tragen. Damit die Kirche in der umgebenden Wirklichkeit effektiv wirken kann, braucht sie einen Schlüssel, der helfen wird, Lieder für ihre Mission zu verstehen, zu analysieren, zu nutzen und zu verbreiten. Es gehört sich an dieser Stelle zu erwähnen, dass die polnische musikwissenschaftliche Literatur praktisch noch keine Untersuchungen an der christlichen Populärmusik vorgenommen hat. Um die Wende der späten 60er und frühen 70er Jahre des letzten Jahrhunderts wurde eine diesbezügliche Diskussion durchgeführt, u.a. im katholischen Wochenblatt „Tygodnik Powszechny“. Sie basierte aber nur auf einem Meinungsaustausch und es war keine wissenschaftliche Perspektive vorhanden.

Es scheint, dass die Herkunft der christlichen Populärmusik strikt mit dem Geist des Zweiten Vatikanischen Konzils verbunden ist, dessen Reformen in den 60er und 70er Jahren in Polen zum Vorschein kamen. In der gleichen Zeit erscheint auf der polnischen Musikbühne die Big-Beat Musik. Mit verschiedenen Strömungen der so genannten Musik der Jugendlichen im kirchlichen Raum, vor allem in der Seelsorge der Jugendlichen, haben sich vokal-instrumentale Musikgruppen gebildet, die zum Vorbild die zeitgenössischen lancierten Big-Beat Bands hatten. Viele Seelsorger sahen in diesen Liedern den Weg zu einer gegenseitigen Annäherung der jungen Menschen untereinander, aber vor allem zum Evangelium und der Kirche. Es scheint so zu sein, dass u.a. hier die zwei verschiedenen Wirklichkeiten aufeinander stoßen: Die zeitgenössische Rockmusik und die Lehre der Kirche, die dann zur Blüte der christlichen Populärmusik in Polen führten. Die zwei Gesichter des Rock`'s und der Rock`'n`Roll Musik haben verursacht und verursachen es immer noch, dass man mehr Aufmerksamkeit dem schenkt, was mit dem Christentum überhaupt nicht vereinbar ist.

Es darf nicht vergessen werden, dass die Genese der christlichen Populärmusik in Polen einen wesentlichen liturgischen Kontext hat. Nach der Anregung zur Einführung der Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils hat man im Bereich der Suche nach neuen musikalisch-liturgischen Werken angefangen entsprechende Texte, gegenwärtige Melodie- und Harmonieabfolgen und Rhythmen zu suchen. Außerdem hat man sich nach der Begleitung von mehreren Instrumenten gesehnt, und nicht nur nach Gesängen mit Begleitung der Orgel. Nicht alle Versuche sind gelungen, oft balancierten sie auf einer ganz unscharfen Grenze Kirchenlied – Neues Geistliches Lied. Wichtig ist es an dieser Stelle zu erwähnen, dass das Kristallisieren des „liturgischen Geistes“ in der Musik sehr langsam voranschritt, zusätzlich koexistierten die beiden Wirklichkeiten – die Welt der liturgischen Gesänge und die Welt der außerliturgischen Gesänge miteinander. Erst mit der Zeit sollen sich aus dieser reichen Sammlung von Gesängen liturgische Gesänge und Neue Geistliche Lieder entwickelt haben. Zu besserer Verständlichkeit dieses Prozesses bediene ich mich eines Beispiels. Von großer Bedeutung für die liturgische Musik und ihre neue Vision war in Polen die Bewegung Licht–Leben

(Ruch Światło–Życie), populär „Oase“ genannt, sowie das Gesangbuch *Exultate Deo*, herausgegeben von Gizela Maria Skop, das fast exemplarisch sich in den Prozess der Schaffung und Selektion liturgischer Gesänge einträgt.

Von enormer Bedeutung für die christliche Populärmusik war die Systemwandlung von 1989. Gerade damals zeigte sich neben dem Amateurcharakter der professionelle Charakter der christlichen Populärmusik, was mit ihrer Kommerzialisierung zusammenhängt. Bei der Besprechung der Entwicklung der christlichen Populärmusik kann die Entwicklung der ganzen populären Musik in Polen nicht außer Acht gelassen werden – die Skala der Gattungen, Arten und Stile auf der polnischen christlichen Bühne war und ist sehr reich und hat außerdem im Bereich der Gattungen, Arten und Skala ihre Parallelen in der ganzen populären Musik und ist mit ihr genetisch verbunden. Eine positive Erscheinung ihrer Professionalisierung ist ihre Qualität im Bereich des Schaffens, der Tonbandaufnahme, der Veröffentlichung, des Vertriebs und der performativen Formen. Das religiös-gesellschaftliche Einwirken der christlichen Populärmusik in Polen wurde nach 1989 intensiviert, indem sie absolut frei in die Massenmedien gelangen konnten. Das Phänomen der eigenartigen „Expansion“ der christlichen Populärmusik ist heutzutage kaum zu bremsen. Mit der Zeit sinkt in Polen das Niveau des Musik- und Gesangunterrichts im Rahmen der Schulbildung, was wiederum den Bedarf auf leicht zugängliche und aufnehmbare Musik vervielfältigt. Wenn das der Fall ist, sollte schleunigst ihre Genese und die aktuelle Entwicklung untersucht werden. Nötig ist auch eine Reflexion, die veranschaulicht wird, wo man in der polnischen Kirche die christliche Populärmusik einsetzen könnte – eine große Hilfe könnte hier ein internationaler Austausch von Erfahrungen sein.

Die mit der populären Kultur im Allgemeinen, und konkret mit der christlichen Populärmusik zusammenhängenden Befürchtungen, scheinen zu wenig begründet zu sein. Tatsache aber ist, dass die Musik in der polnischen Kirche auf eine wunderschöne und jahrhundertealte Tradition zurückgeführt werden kann, die auf keinen Fall der Degradierung und Vergessenheit ausgesetzt werden sollte. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass die Liturgie und die liturgische Musik was anderes sind, als der ganze außerliturgische Raum. Die christliche Populärmusik gehört nicht zu der liturgischen Musik! Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass sie in ihrem außerliturgischen Raum ein Tor ist, dank dem man in den Dialog mit der jüngeren Generation treten kann mit dem Ziel die Andersartigkeit ihrer Welt kennen- und verstehen zu lernen, und das Medium zu finden, welches die Gemeinschaft der Glaubenden verbindet und aufbaut².

Die Popularität der christlichen Populärmusik in Polen beschreibt die Tatsache, dass jedes Jahr über 100 Wettbewerbe dieser Musik veranstaltet werden. Es

² Vgl. Witold JAKUBOWSKI, *Edukacja w świecie kultury popularnej*, Kraków 2006, S. 250.

ist schwer sich eine Fuß-Wallfahrt ohne einer Gitarre, eines Gesangbuches und der christlichen Populärmusik vorzustellen. Es pilgern jedes Jahr in Polen ca. 200 Tausend junge Leute nach Częstochowa (kurz nach der Wende waren es ca. 500 Tausend). Sehr populär sind Gospelworkshop's (in Krakau gibt es mittlerweile schon fast 3000 Teilnehmer). Die Marktsituation der CD-Verlage verbessert sich ständig. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, dass die christliche Populärmusik sich gegenwärtig nicht nur in Polen, sondern auf der ganzen Welt entwickelt. Bestimmt ist die Intensität dieser Entwicklung differenziert, was schon mit dem gesellschaftlichen Bedarf nach der Religion verbunden ist. Zweifelsfrei üben der zunehmender Atheismus und Nihilismus einen negativen Einfluss aus. Zugleich sollte beachtet werden, – wie es D. Cusic am Beispiel der USA zeigt – dass das Christentum nicht nur auf dem Glaubensbekenntnis basiert, sondern auch eine Industrie ist, die viel Gewinn aus dem Verkauf von Gesangsbüchern, Aufnahmen, Büchern oder Filmen einbringt³. In den USA haben die Neuen Geistlichen Lieder im Jahr 2000 ein Einkommen in der Höhe von 747 Millionen Dollar eingebracht, und das ohne dem Gewinn aus Konzerten, die den Betrag von einer Milliarde Dollar erreichen. Ähnlich sieht die Situation in Polen aus. Bestimmt sind es nicht so hohe Beträge, aber die Finanzen und Gewinne spielen gegenwärtig eine nicht gerade nebensächliche Rolle. Das Einkommen ist bestimmt kein Motiv, dass das Interesse der Künstler an irgendeiner religiösen Musik bedingt, doch die Tatsache der Professionalisierung der christlichen Musikbühne nach 1989 musste den kommerziell-finanziellen Ausmaß zulassen. Wiederum die christliche Populärmusik vor 1989 ist ein modellhafter Situationszufall, deren Eigenartigkeit heutzutage flüchtet. Die bis 1989 andauernde kommunistische Regierung hatte es geradezu als Grundkonzeption und Programm angenommen keine Bedingungen für eine ruhige und selbstständige musikalische Kreation zu schaffen. Die polnischen Künstler hatten keine Möglichkeiten zur akademischen Vertiefung ihres Wissens, Autopromotion, Aufnahme und Veröffentlichung ihres Schaffens, „Experimentierens“ usw., was natürlich auf ihr musikalisches Niveau Einfluss ausübte. In der Gesamtbewertung der Anfänge der Strömung der christlichen Populärmusik sollten hohe Noten gesetzt werden. Es geht nicht darum ein Idealbild der immerhin schon fernen Vergangenheit zu malen. Aber aus dem Blickpunkt der Gegenwart fruchtete ohne Zweifel die Aktivität und religiöse Empfindsamkeit der Musikszene bei gleichzeitiger Offenheit auf die Welt vieler Menschen (Geistliche und Laien) mit schöpferischer und organisatorischer Vitalität, die keine Entsprechungen in West-Europa und auch nicht in den so genannten Ländern der Volksdemokratie hatte.

Zum Schluss noch ein paar Folgerungen zur christlichen Populärmusik:

³ Vgl. Don CUSIC, *The Sound of Light: A History of Gospel Music*, Madison 1990, S. 213-220.

- 1) sie ist eine Art von Musik, die mit besonderer Intensität in der polnischen Kirche seit der Einführung der Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils gesungen wird; in der evangelischen Kirche in Polen entwickelt sich ebenfalls diese Musik, aber nicht so intensiv;
- 2) bei der Besprechung der Entwicklung der christlichen Populärmusik kann die Entwicklung der ganzen populären Musik in Polen nicht außer Acht gelassen werden. Die Skala der Gattungen, Arten und Stile auf der polnischen christlichen Bühne war und ist sehr reich und hat außerdem im Bereich der Gattungen, Arten und Stile ihre Parallelen in der ganzen populären Musik und ist mit ihr genetisch verbunden;
- 3) der neuralgischer und gleichzeitig konstitutiver Punkt dieses musikalischen Schaffens ist der religiöse Text;
- 4) die christlichen Populärmusik lebt in Polen „ihr eigenes Leben“. Ohne auf die Kritik zu achten, tauchen sie im liturgischen Repertoire auf, z.B. in den Kinder- und Jugendmessen, was nur ihre Kritik verschärft. Verallgemeinernd lässt sich feststellen, dass dies aus der fehlerhaften seelsorgerischen Einstellung resultiert und aus dem Versuch die „Orthodoxie“ durch die „Orthopraxie“ zu ersetzen⁴;
- 5) der geeignete Platz für das Singen von der Populärmusik scheinen: die Katechese, außerliturgische Veranstaltungen religiöser Gruppen, Fußballfahrten, Wettbewerbe der religiösen Musik, usw. zu sein;
- 6) nach 1989 gewann die christliche Populärmusik an Professionalität, was mehrmals mit ihrer Kommerzialisierung verbunden war und ist. Eine positive Erscheinung ihrer Professionalisierung ist ihre Qualität im Bereich des Schaffens, der Tonbandaufnahme, der Veröffentlichung, des Vertriebs und der performativen Formen;
- 7) das religiös-gesellschaftliche Einwirken der christlichen Populärmusik in Polen wurde nach 1989 intensiviert, indem sie absolut frei in die Medien gelangen konnten;
- 8) die Systemwandlungen in dem Jahr 1989 haben sich in der ganzen Musik widerspiegelt, auch in der christlichen Populärmusik, als der „reichsten, am schnellsten reagierenden und am meisten durchdringenden gesellschaftlichen Expression“⁵.
- 9) mit der Zeit sinkt in Polen das Niveau des Musik- und Gesangsunterrichts im Rahmen der Schulbildung, was wiederum den Bedarf auf leicht zugängliche und aufnehmbare Musik vervielfältigt.

⁴ Ireneusz PAWLAK, *Odnowa muzyki liturgicznej w Polsce po Soborze Watykańskim II (uwagi dla kompozytorów)*, in: J. Masłowska (Hrsg.), *Muzyka sakralna*, Teil 2, Warszawa 2004, S. 46.

⁵ Piotr DAHLIG, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, S. 630.

Neue Hymnenbücher in Rumänien

Vom Allgemeinen zum Individuellen

Es ist bereits bekannt, dass nach den 1990-er Jahren, gleichzeitig mit der Öffnung für demokratische Werte, die Veröffentlichung religiöser Bücher in Rumänien einen besonderen Aufschwung nahm. Neben den dogmatischen Forschungen, Gebetbüchern, biblischen Studien, doktrinären Werken über das Alte und Neue Testament, Studien der Homiletik, sowie einer Vielfalt von Zeitschriften und Broschüren religiösen Inhalts nahmen die Hymnenbücher einen besonderen Platz ein. Weiter müssen wir noch die zahlreichen Veröffentlichungen für Kinder und Jugend erwähnen, die zur Zeit der Nachfrage der religiösen Praxis und besonders der religiösen Erziehung entsprechen.

Wenn für die Generationen der Jahre 1950-1990 die religiöse Erziehung meistens durch Gespräche gewährleistet wurde oder durch im Ausland erschienene Bücher, die mit großem Risiko ins Land gebracht wurden, so können wir heute behaupten, dass wenigstens die Möglichkeiten der Verbreitung religiöser Begriffe bestehen, und es eine ernste Beschäftigung und uneingeschränkte Freiheit in diesem Sinne bestehen¹.

Natürlich impliziert solch eine Zeit auch besondere Verantwortung betreffend den Inhalt und die Qualität der Informationen, die durch religiöse Bücher vermittelt werden. Die Unterbrechung durch 50 Jahre Kommunismus hat gegenwärtig in Rumänien zur paradoxen Lage geführt, dass die Veröffentlichung religiöser Bücher nur aus materiellem Interesse geschieht, wobei deren Inhalt viel zu wünschen übrig lässt. Man kann behaupten, dass der Mangel an Erfahrung in der Veröffentlichung religiöser Bücher größtenteils zum Erscheinen von sprachlich und inhaltlich mangelhaften Büchern geführt hat. Doch kann man das nicht verallgemeinern, besonders für die letzten 10 Jahre, da nun die Qualität der re-

¹ Felician ROȘCA, *Der gegenwärtige Hymnen- und Gemeindegesang im rumänischen Kulturraum. Eine Einführung*, in: I.A.H. Bulletin 28 (2002), S. 60-65.

ligiösen Bücher eine besondere ist, sowohl was den Inhalt betrifft, als auch in der Erscheinung; in dieser Hinsicht sind die Hymnenbücher ein gutes Beispiel².

Veröffentlichungen von Gesangbüchern im neuen politischen Umfeld

Für die letzten 20 Jahre kann man behaupten, dass die meisten Konfessionen aus Rumänien neue Hymnenbücher veröffentlicht haben, trotzdem bleibt das Herausgeben ein offenes Problem. Leider geschieht dies in Rumänien noch immer so, dass eine kleine Arbeitsgruppe oder gar ein einziger Autor sich damit beschäftigt. Wir sehen ein Problem der zwischenkonfessionellen Zusammenarbeit sogar bei Schwesterkirchen wo dieselbe Melodie, aus derselben Quelle mit zwei oder drei verschiedenen Texten erscheint, manchmal sogar mit bemerkbaren Veränderungen der Melodie. Eine solche autarchische Art des Herausgebens kann nichts Gutes für die Zukunft der rumänischen Hymnologie bringen.

Dies erklärt sich auch durch den kulturell-religiösen Kontext in Rumänien: kommunistische Überbleibsel der Unfähigkeit zur konfessionellen Toleranz, ein Mittel durch das die alten kommunistischen Regime das religiöse Leben aus Rumänien zu zersplittern versuchten. Heute wird durch Verbreitung der demokratischen Werte dieses Phänomen abgeschwächt, aber die Überbleibsel der früheren Art der Zusammenarbeit werden manchmal nur durch Lippenbekenntnisse abgelegt. Auf hymnologischem und liturgischem Gebiet gibt es eine große Vielfalt, aber auch einen großen Unterschied zwischen der Liturgik und der musikalischen Praxis der orthodoxen Mehrheit und jener der katholischen und protestantischen Gemeinden.

Wir können sagen, dass Rumänien zur Zeit die hymnologische Bivalenz zwischen dem westlichen Gesang und dem liturgischen Gesang byzantinischen Ursprungs experimentiert. Diese Bivalenz setzt nicht nur zwischenkonfessionelle Toleranz voraus, sondern auch einen großen Unterschied in der musikalischen Praxis der beiden Schweserkulturen. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass Rumänien ein Modell für die Zukunft bieten kann, was die hymnologische Zusammenarbeit betrifft, die auf gemeinsame Elemente des frühen Christentums fußt. Der Versuch, die gemeinsamen Elemente der liturgischen Musik zu finden, ohne den Hauptinhalt des Kirchengesangs zu verfälschen, der aus den beiden Kulturen stammt (westliche und byzantinische) ist ein Element, das der rumänischen Hymnologie Wert und Gewicht verleihen kann.

Im Moment gibt es eine gute Zusammenarbeit im Rahmen der Seminare für Hymnologie aus Temeswar, wo die musikalischen Elemente der beiden großen

² Felician ROȘCA, *Der gegenwärtige Hymnen- und Gemeindegesang im rumänischen Kulturraum*, in: Cornelia Kück, Hermann Kurzke (Hg.), *Kirchenlied und nationale Identität*, Tübingen – Basel 2003, S.135-142.

Kulturen einen richtigen Platz finden um zur Wirkung zu gelangen³. Musikwissenschaftler können im Rahmen dieser Seminare gemeinsame Elemente der religiösen musikalischen Praxis finden. Diese betreffen besonders den Inhalt der Hymnenbücher für Kinder, wo das singbare Element vorherrschend ist. Ein weiteres Element der hymnologischen Praxis kristallisiert sich in den letzten Jahren heraus; es bezieht sich auf die Art, in der die Gläubigen im Gesang zur Gemeinschaft gelangen. Wenn in der Praxis der protestantischen und neoprotestantischen Gemeinden die klassische Hymnologie ihren Platz findet, so können wir feststellen, dass auch in den großen Schwesternkirchen (die orthodoxe und die katholische) eine immer stärkere Neigung zum Gemeindegesang besteht. Es ist ein aktuelles Phänomen der Modernität in der liturgischen Praxis, besonders in Siebenbürgen und im Banat.

Das gute Zusammenleben der verschiedenen Nationalitäten, die Öffnung zur religiösen Toleranz, interkonfessionelle Praktiken unter ökumenischem Vorzeichen schaffen Verpflichtungen zur hymnologischen Gemeinsamkeit. In dieser Hinsicht ist das Banat mit seinem musikalischen Zentrum Temeswar ein gutes Beispiel für interkonfessionelle Praktiken.

Temeswar ist ein Beispiel der Zusammenarbeit zwischen 5 Nationen, die den Regenbogen der Religionen bilden. Die Mehrheit der rumänisch-orthodoxen Bevölkerung lebt zusammen mit Rumänen anderer Konfessionen wie die katholische und die neoprotestantische, dazu gesellen sich reformierte Madjaren, katholische oder evangelisch-lutherische Deutsche, orthodoxe Serben, katholische Bulgaren oder in den letzten 10 Jahren (immer zahlreichere) Italiener. Auch finden wir noch die Zigeuner, die sich auf alle Konfessionen aufteilen.

Eine solche nationale und religiöse Vielfalt hat bereits europäisches Format. Die Vielfalt kommt auch von den verschiedenen religiösen Praktiken, Winters gibt es zweimal Weihnachten (orthodox und orthodox nach altem Brauch bei den Serben), zwei Osterfeiertage (orthodox und katholisch) und eine Anzahl anderer Feiertage wo die musikalischen Praktiken sehr verschieden sind. Dazu gesellen sich noch die musikalischen Gepflogenheiten, die es sogar im Rahmen derselben Religion gibt, doch regional-spezifisch. Das Fest der *gosti* (Gäste) ist ein gutes Beispiel für die harmonische Vereinigung der religiösen und weltlichen Lieder verschiedener Nationalitäten und religiösen Gemeinden, die Gesänge führen zur Kohäsion und zu einer richtigen Erziehung im Sinne einer nationalen und zwischenkonfessionellen Toleranz⁴.

³ Felician ROȘCA, *Die Entstehung des hymnologischen Seminars in Temesvar/Rumänien*, in: I.A.H. Bulletin 30/31 (2003), S. 313-320.

⁴ Felician ROȘCA, *Hymnology between East and West. Reference Points and Differences*, in: I.A.H. Bulletin 33 (2005), S. 323-356.

Unter solchen Umständen ist die Idee eines gemeinschaftlichen Gesangs nicht nur leicht umsetzbar, sondern auch eine Modalität des sozialen Zusammenlebens auf höchstem europäischen Standard. Die Hymnologieseminare waren für uns Gelegenheit für wahre Festivals des gemeinschaftlichen Gesangs, wobei die Hymnen verschiedener Konfessionen Ihm das schönste Lob erbrachten. Obwohl in der orthodoxen Kirche die Instrumentalmusik nicht existiert, wurde es erlaubt eine Orgel zu bringen oder es durfte ein Blasmusikorchester erscheinen, das mit allen Anwesenden gemeinsam in einem orthodoxen Kirchenraum musizierte. In Temeswar, Reschitza, Lugosch oder Arad waren die Hymnologieseminare außergewöhnliche Momente des hymnologischen musikalischen Lobgesangs und sie werden es auch in Zukunft sein.

Um auf die Hymnenbücher zurückzukommen, möchte ich nun ein Beispiel geben, wie solch ein Buch gegenwärtig in Rumänien erscheint⁵. Es ist die Rede von einem Gesangbuch der Adventistischen Kirche aus Rumänien. Die Veröffentlichung ist das Ergebnis einer mehr als zehnjährigen Arbeit und kann, was die Qualität der Grafik, des Papiers, Bunds, Bandtyps, und nicht zuletzt, was das Niveau der Bearbeitung des Musikinhalts, der Versifikation, der Auswahl dogmatischer Themen usw. betrifft, als Modell gelten.

Der Band mit dem Titel *Immuri Creștine* (Christliche Hymnen) sollte als neue Veröffentlichung das ältere Buch mit dergleichen Überschrift weiterführen, das in den Nachkriegsjahren erschienen war. Die Qualität der damaligen Veröffentlichung war in jener Zeit ebenfalls positiv beurteilt worden, doch aus den bekannten Gründen konnte sie in mehr als 50 Jahren nicht neuaufgelegt werden. Die neue Auflage wollte den heutigen Standards entsprechen, sowohl was den Inhalt als auch was die Sprache und die Musik betrifft.

Das Buch erschien beim Verlag *Viață și Sănătate* im Jahr 2006 mit dem ISBN 978-973-101-050-2, mit dem Copyright der Adventistischen Kirche aus Rumänien und enthält 736 Hymnen⁶.

Der Band unterscheidet sich vom Konzept her von den früheren Ausgaben durch Format, Inhalt und Anhang. Zum Teil stützt er sich auf die Dissertation des Musikwissenschaftlers Gabriel Dumitrescu, ein Rumäne aus den USA.

Das Redaktionskollektiv war anfangs sehr zahlreich. In den ersten Kommissionen fand man etwa 70 Personen, im Allgemeinen kompetente und mit der Problematik vertraute Leute, wie Theologen, Musikwissenschaftler, Harmonisetzter, Grafiker.

⁵ Felician ROȘCA, *Hymnen Books and Pipe-organ in Romanian Culture*, in: I.A.H. Bulletin 35/36 (2008), S. 431-434.

⁶ Lucian CRISTESCU, Benoni CATANA, Gabriel DUMITRESCU, Adrian BOCANEANU, Desideriu FALUVEGI (Hg.), *Immuri Creștine*, București (Casa de Editura Viata si Sanatate) 2006.

In einer ersten Phase wurden sehr zahlreiche Hymnen vorgeschlagen, viele von diesen stammten aus neuen Büchern verschiedener protestantischer Kirchen aus Europa und besonders aus Amerika. Von Anfang an war man auf eine bessere Behandlung der Musik bedacht, in dem Sinn, dass diese von lyrischer Faktur sein sollte, um den Gemeindegesang angenehmer und leichter für die Gläubigen zu gestalten. Eine der strengsten Begrenzungen war jene des dogmatischen Inhalts, alle Mitwirkenden waren willig sich dieser Herausforderung zu stellen, was auch zu 99,9 % ausgeführt wurde.

Probleme der Herausgabe

Das erste Problem war jenes der Autorenrechte. Wenn es für einen großen Teil der Hymnen bereits das Copyright der vorigen Auflage gab, so war es für die neueren Hymnen sowie für jene die aus anderen Büchern stammten unumgänglich die Rechte zu erwerben und entsprechend dem Gesetz zu bezahlen. So wurden Autorenrechte an Verlage in den USA, Deutschland, Schweden, Norwegen, Russland, England usw. bezahlt. Eine Kopie dieser Liste befindet sich in Anhang 2. Für die Autoren aus Rumänien wurden keine Rechte bezahlt, die Arbeit wurde als ehrenamtlich angesehen. Doch wurde diesbezüglich ein schriftliches Einverständnis seitens jedes neuen Autors verlangt.

Das zweite Problem war jenes des Textinhalts und der Versifikation. Für wenigstens die Hälfte der veröffentlichten Hymnen war eine neue Versifikation oder Übersetzung notwendig. Die meisten Übersetzungen wurden von Benoni Cătană durchgeführt. Ein dringendes Problem war jenes des zeitgleichen Herausgebens eines identischen Bandes in ungarischer Sprache. Dafür wurde die Versifikation von Desiderius Faluveghi verwirklicht, ein Autor mit viel Facherfahrung. Die Übersetzungen wurden dann von mehreren Textautoren durchgesehen, die letzte Variante wurde vom Leiter des Kollektivs, Lucian Cristescu, bestimmt.

Für den dogmatischen Teil und den religiösen Inhalt der Texte waren Adri-an Bocănescu und Lucian Cristescu verantwortlich. Inhaltlich werden hier viele Probleme behandelt, die für jede der heutigen Religionen gültig sind. Es erscheinen Themen wie: Die Wiederkehr Jesu Christi; Der Morgenaltar; Der Abendaltar; Neujahrsfeiern, Gehorsam, Bibel, Taufe; Gute Tat und Liebe zum Menschen; Sieg, Taufe; Kirche Freude des Heils, Christliches Heim; Gesänge für Kinder; Ruf zum Heil; Das Abendmahl des Herrn; Konsekration, Heiligung des Lebens; Konsekration des Gebethauses; Konsekration der Kinder; Geschenke; Eröffnung des Sabbats; Eröffnung der heiligen Dienste; Der Heilige Geist; Gott; Vater, Sohn und Heiliger Geist; Gott und die Gesellschaft; Das Evangelium; Christliche Erfahrung; Gnade und Freikauf; Vergebung; Hymnen für Missionsarbeit; Jesus Christus (als Schöpfer, Inkarnation, Auferstehung, Großer Priester, Erlöser, Hir-

te, Freund, Bruder); Das Gebet des Sabbats; Ende der Heiligen Dienste; Vertrauen und Beständigkeit; Verbesserung durch den Glauben; Die Engel; Beerdigung; Das letzte Gericht; Gesetz und Gehorsam; Kampf des Glaubens und Sieg; Trost in der Versuchung; Tod und Auferstehung; Geburt aus der Wiedertaufe; Natur; Die neue Erde-Belohnung für die Erlösten; Eltern und Kinder; Christlicher Zusammenhalt; Plan der Erlösung; Buße-Vergebung; Abschied; Wiedererwachung; Gebet; Vermittlungsgebet; Der Sabbat des Herrn; Gesundheit und Zurückhaltung; Die heilige Schrift; Christliche Hoffnung; Schule des Sabbat; Endzeit; Der Zehnte Teil und Gaben; Kanons (musikalisch).

Was die Kassette betrifft, können wir sagen, dass sie den höchsten Standards entspricht, jeder Hymnus hat oben rechts ein Indiz zu welchem Kapitel er gehört. In der Mitte steht der Titel des Hymnus fettgedruckt und darunter der Originaltitel. Links unten findet man den Autor des Originaltextes und jenen der Musik oder den Quellenhinweis. Rechts unten die Metrik des Hymnus, Originaltitel der Melodie, Transposition.

Diese Elemente werden technisch durch zwei Anhänge ergänzt; Autoren von Musik und Text (oder Quellenhinweis) und eine zweite Liste mit dem Index der Hymnen in alphabetischer und thematischer Reihenfolge.

Fehler und Unzulänglichkeiten

Eine der größten Unzulänglichkeiten war das Erscheinen der Faksimile. Es wurden zwei Faksimile herausgegeben, die den größten Teil der neuen Hymnen enthielten, die nicht im alten Band zu finden waren. Da man diese neuen Hymnen einführen wollte, wurden für zwei Jahre nur diese Faksimile benützt, und das alte Buch wurde langsam aber sicher weggelassen. Es entstand eine Atmosphäre des Widerspruchs, viele Gläubige äußerten Nostalgie nach den alten Hymnen. Hinzu kam, dass wegen dem hauptsächlich melodischen Charakter der neuen Hymnen, die Basis des alten Buches, der protestantische Choral stark beeinträchtigt wurde.

Durch die neuen Verse wurden die Texte modifiziert, wobei die neue Versifikation in manchen Fällen von den Gläubigen in Frage gestellt wurde. Dies auch, weil das Format des neuen Textes nicht immer von bester Qualität war. Der Verzicht auf manche antiquierte Ausdrücke war manchmal willkommen, doch in anderen Fällen wurde dadurch der archaische Charakter des Textes zerstört, der sich ins Gedächtnis und in die christliche Erfahrung der Gläubigen eingepägt hatte. Aus demselben Grund hat man teilweise auf Hymnen verzichtet, die sich bereits durchgesetzt hatten zugunsten anderer mit einer reicheren Melodik, die sich aber im Kollektivgedächtnis einer Generation von Gläubigen nicht wiederfanden.

Die größten Kontroversen erschienen auf dem Gebiet des musikalischen Inhalts, Neuharmonisierung, Modifizierung der Metrik, Transpositionen. In einigen

DUMNEZEU - ÎNCHINARE ȘI PROSLĂVIRE

Spre slava Ta uniți

1

Andantino

1. Spre sla - va Ta u - niți, în - chi - na - re Ți - a - du - cem, Doam - ne,
 2. Spre sla - va Ta ve - nim, toa - tă lau - da, o - noa - rea, cin - stea,
 3. Spre sla - va Ta u - niți, din po - poa - re ne strân - gem as - tăzi,
 4. Spre sla - va Ta u - niți, te che - măm, Spi - rit Sfânt, în toa - te,

Cân - tăm în cin - stea Ta, Dum - ne - ze - ul cre - a - tor,
 A - du - cem lui Hris - tos, Dum - ne - ze - ul cre - a - tor,
 Și - n pa - ce tu - tu - ror a - ră - tăm un sin - gur cer!
 Drep - ta - tea lui Hris - tos să dom - neas - că - n lu - me vrem!

Doar Ta - tă - lui mă - ri - re și Fi - u - lui în veac,
 Și cru - cea Lui o du - cem în fi - e - ca - re zi,
 În duh și a - de - văr stăm 'na - in - tea Ta ple - cați,
 Gu - ver - ne și po - poa - re, bi - se - ri - că și neam

Și - a - de - vă - ra - tu - lui Duh Sfânt de via - ță dă - tă - tor.
 Doar cru - cea Lui o î - năl - țăm în ve - cii ve - ci - lor.
 O - fe - ră - Ți ha - rul, Te ru - găm, a - ces - tui neam de frați!
 Să a - fle iar cre - din - ța dreap - tă a lui A - vra - am!

©Textul: Florin Lăiu, 1999, în *100 de Noi Inimuri Creștine*, București, 2000©Muzica: Mama lui Ștefan cel Mare (Pe o stâncă neagră), melodia tradițională românească,
 în *Rapsodia Română, în re major, pentru orchestră*, Op. 11, nr. 2, de George Enescu, 1901;
 aranj. de Gabriel Dumitrescu, în *100 de Noi Inimuri Creștine*, București, 2000Metru neregulat
 Melodie: BOLINTINEANU

Fällen kam es lächerlicher Weise vor, dass selbst Bach neuharmoniert wurde (sic!). Das ist eigentlich das größte Problem des ganzen Bandes. Durch Neuharmonisierung der meisten Hymnen wurde eine gewisse ästhetische Gleichschaltung geleistet. Aus dem Wunsch heraus je mehr Singbarkeit zu erreichen, manchmal sogar um harmonische Effekte und Verkettungen besonderer Art zu erzielen, hat Gabriel Dumitrescu, möglicherweise auch auf Verlangen seines Doktorvaters, verschiedene Musikstile melodisch und harmonisch aneinander angeglichen. In den Fällen wo auch die Metrik verändert wurde, steigerte sich das Desaster noch. Es gab besonders harte Kritik in dieser Hinsicht bereits in der Phase der Veröffentlichung der Faksimile I + II. Kritiken von Seiten mancher Musiker, wie Mircea Diaconescu, Ionel Geantă, Felician Roșca wurden nicht wahrgenommen, manchmal wurden die Stellungnahmen dieser Leute als feindlich gegenüber der Arbeitsgruppe angesehen. Größten Teils wurden auch Texte mancher noch lebender Autoren verändert, ohne deren Erlaubnis, was scharfe Kritik hervorbrachte (z.B. im Fall Benone Burtescu). Die Neuharmonisierung hat auch dazu geführt, dass viele Hymnen nicht in Choralform benützt werden können, weil meistens die Neuharmonisierung Instrumental konzipiert wurde. Manchmal wurde die einfache Form durch eine ziemlich überladene Variante ersetzt, was zur Unmöglichkeit der Interpretierung für praktische Organisten führte, die jetzige Form hat eine schwierige Harmonie und ist also schwer an der Orgel oder am Klavier wiederzugeben. Deshalb hatte ich Gelegenheit dilettantische Neuharmonisierungen zu hören, die von manchen Organisten derart vereinfacht geleistet wurden, dass man nur noch schwer wiedererkennen konnte, was in der veröffentlichten Partitur steht.

Trotz der Unzulänglichkeiten und Fehler des Redaktionskollektivs, das in den letzten zwei Jahren sehr geschrumpft ist und autarchisch arbeitete, indem es sich weigerte mit bekannten Persönlichkeiten zusammenzuarbeiten, wie Arpad Muranyi, Horst Gehann oder Wolfgang Kabus, können wir behaupten, dass dieses Buch viel besser ist als andere rumänische Veröffentlichungen dieser Jahre.

Diese Veröffentlichung verpflichtet natürlich die zukünftigen Herausgeber zu besserer Zusammenarbeit, warum nicht auch zur Erschaffung eines Forums der Fachleute auf dem Gebiet, das die Herausgabe neuer Hymnenbücher leitet und überwacht. In diesem Sinne kann die Rolle der neuen Rumänischen Gesellschaft für Hymnologie, die 2008 ins Leben gerufen wurde, nur positiv sein.

Die Möglichkeit, den Kongress für Hymnologie 2011 in Temeswar abzuhalten, wird das Interesse für die religiöse Musik steigern und der rumänischen, aber auch europäischen Hymnologie einen großen Aufschwung verleihen.

Singen von deiner Gerechtigkeit

Das Gesangbuch in gerechter Sprache

Dieses Gesangbuch (Gütersloh 2005) ist Teil einer Veröffentlichungsreihe mit dem Adjektiv ‚gerecht‘ im Titel. Grundlegend ist die ‚Bibel in gerechter Sprache‘, die auch auf CD-Rom mit einem Theorieband erschienen ist. Der praktischen Anwendung sollen die Bände ‚Die Feste im Kirchenjahr‘, das ‚Gottesdienstbuch in gerechter Sprache‘ und das Werkbuch ‚Gerechte Sprache in Gemeinde und Gottesdienst‘ dienen. Das Stichwort ‚gerecht‘ wird in dreifacher Hinsicht angewendet:

- Geschlechtergerechtigkeit
- Gerecht gegenüber dem jüdischen Volk
- Gerecht in sozialer Hinsicht.

‚Gerecht‘ übersetzen, ‚gerecht‘ singen, ‚gerecht handeln‘ soll eine ungerechte Behandlung von Juden, Frauen und Schwachen in allen kirchlichen Texten ausschließen. Noch einmal deutlich gesagt: es gehe um Sprachhandlungen, um Texte, die gesungen, gebetet und gepredigt werden., um Texte, die den oben genannten Gruppen Gewalt antun, sie beleidigen, und erniedrigen, also den Angesprochenen nicht ‚gerecht‘ werden. Diese Betonung der Textualität ist notwendig, da z. B. am 21.3.2009 in Hannover ein bundesweites Symposium stattfand, das sich mit ‚Geschlechtergerechtigkeit‘ befasste und diese ‚als ein Qualitätsmerkmal der evangelischen Kirche‘ betonte. Dabei ging es nicht um biblische Texte oder Gesangbücher. Für Landesbischöfin Margot Käßmann war die Grundlage der Forderung nach Geschlechtergerechtigkeit die unverbrüchliche Aussage des Schöpfungsberichtes Gen 1,27, dass Mann und Frau zum Bilde Gottes geschaffen seien. Inwieweit diese im Recht gegründete Forderung nach Geschlechtergerechtigkeit sich mit diesem Text begründen lässt, also dem Text ‚gerecht‘ wird, lasse ich offen.

Da mir nur 20 Minuten zur Verfügung stehen, muss ich mich auf die ersten beiden Punkte in ihrer Beziehung zum Gesangbuch beschränken. Das ist nicht

nur thematisch schade, denn es wird ausschließlich die Frage nach ‚gerechten Texten‘ gestellt, nicht aber nach ‚gerechten‘ Melodien oder nach ‚gerechter‘ Musik, obwohl jeder weiß, wie Musik vergewaltigen, beleidigen und erniedrigen kann. (Nur Marschmusik? Auch heavy metal? Oder Schmusemusik mit Feuerzeugschwenken?).

Über die Probleme der Bibelübersetzung in ‚gerechter Sprache‘ will ich mich – schon aus Zeitgründen – hier nicht auslassen. Es ist darüber viel geschrieben worden, was jeder im Internet studieren kann. Es gibt mir als Alttestamentler und Judaist nur einen Stich ins Herz, wenn Adonaj – Sein Name sei gelobt in Ewigkeit – in Ex 15,3 „Jahwe ist der rechte Kriegsmann, Jahwe ist sein Name“ in diesem Gesangbuch zur Amazone mutiert „Er ist ein Krieger, sein Name ist Sie“. Ähnlich ergeht es mir bei den Pharisäerinnen des NT, die eine freie Erfindung einer feministischen Märchenerzählung sind. Ein historischer Text sollte so übersetzt werden, dass er den Urtext in seiner ursprünglichen Intention wiedergibt, selbst wenn uns heute manches zuwiderläuft. Kritik am Text gehört in einen Kommentar, in eine Auslegung, Predigt, Bibelstunde oder Studienkreis. Die angestrebte Gerechtigkeit sollte ebenso gegenüber dem Wortlaut der Texte gelten. Das Gesangbuch in ‚gerechter Sprache‘.

1. Vorfragen

a. An wen richtet sich das Gesangbuch? An die sogenannte Kerngemeinde, an Randchristen, an junge Leute usw.? Aus dem Vorwort lässt sich diese Frage nicht eindeutig beantworten. Im Blick auf die bestehende, alte Kirche soll „dieses Gesangbuch dazu beitragen, dass wieder mehr Menschen die Engel beim Singen unterstützen“. Damit scheint eine normale, im Durchschnitt mit mehr älteren Gottesdienstteilnehmern – vor allem Frauen - besetzte Gottesdienstgemeinde gemeint zu sein. Eine Bemerkung am Schluss des Vorwortes unterstreicht, dass vor allem Frauen angesprochen werden: Da in manchen Liedern Textänderungen von den Autoren nicht erlaubt wurden (über die Gründe schweigen die Herausgeber), wählten die Herausgeber andere Lieder, „bevor wir z. B. Frauen zumuten, von sich in männlicher Form zu singen, oder ein HERRliches Gottesbild weiter zu tradieren.“ Führt das zu einem weiblichen Gottesbild, dass für Männer eine Zumutung ist?

b. Das Gesangbuch möchte dem jüdisch-christlichen Dialog gerecht werden. Da vermutlich im Gottesdienst kein jüdischer Gesprächspartner gegenwärtig ist, und ein durchschnittlicher Gottesdienstbesucher sachlich kaum etwas zu diesem Dialog beitragen könnte, handelt es sich um ein virtuelles theologisches Gespräch. Ist der richtige Ort für dieses Gespräches ein Gesangbuch? Wie wird es verwirklicht?

c. Das Gesangbuch wird als besonderer Erlebnisraum anvisiert: „Wenn wir singen, spricht das nicht nur unser Verstehen an, sondern auch unser Fühlen, unsere Erinnerung, unsere Sehnsucht.“ Es sei daher besonders schmerzvoll, wenn man sich beim Singen von den Texten distanzieren müsse. Aber könnte es nicht auch sein, dass einem bei einer vertrauten Melodie der alte Text einfällt und man den Wunsch hat, sich von dem neuen zu distanzieren?

d. Das Gesangbuch soll dem, was „heute Menschen glauben, gerecht werden“. Was glauben heute die Menschen?

2. Gerechtes Singen

Zuerst sind damit Lieder gemeint, die als Ganzes (Text und Melodie) „an vielen Orten schon vertraut sind“. Ausgewählt wurden 14 Lieder,¹ die vor allem der älteren Generation bekannt sind. Ob das aber auch für die jüngeren Christen gilt, halte ich für fraglich (z.B. Nr. 2 *O Heiland reiß die Himmel auf* oder Nr. 32 *Tut mir auf die schöne Pforte*) Warum aber andere Lieder wie *Stille Nacht* nicht zu den ‚Vertrauten‘ gehören, bleibt offen. Dieses Singen vertrauter Lieder wird durch Textänderungen empfindlich gestört: Z. B. bei *Sonne der Gerechtigkeit* wird im Refrain nur „erbarm dich“ statt „Erbarm dich; Herr“ gesungen. Missbraucht wird dieses Vertrauen, wenn ein Paul Gerhardt-Lied umgetextet wird: Der Text Paul Gerhards lautet: „Du meine Seele singe, wohlauf und singe schön, dem welchen alle Dinge zu Dienst und Willen stehn. Ich will den Herren droben hier preisen auf der Erd, ich will ihn herzlich loben, so lang ich leben werd.“ Als neuer Text soll gesungen werden: *Du meine Seele singe, wohlauf und singe schöne, der, welche alle Dinge zu Dienst und Willen stehn. Ich will die Weisheit droben hier preisen auf der Erd. Ich will sie herzlich loben, solange ich leben werd.* Sind in diesem Vers nur einzelne Wörter geändert, wird der letzte Vers des Liedes (EG 302 v. 8; SDG 39 v.2) völlig umgestaltet, weil ‚Herr‘ und ‚König‘ von P. Gerhardt nicht in das feministische Konzept passen: Die demütige Bescheidenheit P. Gerhards „Ach, ich bin viel zu wenig, zu rühmen seinen Ruhm.“ wird ins Gegenteil verkehrt: *Ja, ich bin nicht zu wenig, zu rühmen ihren Ruhm. In ihrem großen Garten bin ich ein blühend Blum. Bin Spiegelbild und Schatten der einen großen Kraft, die durch mich lebt und atmet und neues Leben schafft.* Leider kann sich Paul Gerhardt gegen diese Veränderung seines Textes nicht wehren. So müssen wir es in seinem Namen tun und von denen, die eine ‚gerechte Sprache‘ verlangen, sie gegenüber einem toten Lieddichter einfordern.

¹ Von 141 Liedern, Nr. 2 *O Heiland reiß*; Nr. 3 *Wie soll ich dich*; Nr. 8 *Es ist ein Ros*; Nr. 13 *O du fröhliche*; Nr. 17 *Morgenstern der Ewigkeit*; Nr. 26 *Wir wollen alle fröhlich*; Nr. 32 *Tut mir auf die schöne Pforte*; Nr. 44 *Gloria (Bach)*; Nr. 87 *Sonne der Gerechtigkeit*; Nr. 97 *In dir ist Freude*; Nr. 114 *O dass ich 1000*; Nr. 127 *Geh aus mein Herz*; Nr. 131 *Die güldne Sonne*; Nr. 136 *Der Mond ist*.

Schwierig wird mit Rücksicht auf die jüdischen Gebetspartner („*Mit Israel beten wir zu dir*“

v. 4) die Textänderung von Ps 130. *Aus Tiefen rufe ich zu Dir, ach hör mir zu Lebendige, warum bist du so fern von mir? Dich suche ich, Lebendige!* Für einen Juden dürfte die Verwandlung Gottes in eine Frau jedes gemeinsame Gebet unmöglich machen, abgesehen von der Verschandelung eines heiligen Textes. In den Versen 2 - 4 wird dann wieder die allgemeine Anrede ‚Gott‘ verwendet. Schwierig ist das nicht nur für Juden, sondern ebenso für Christen, die auf Grund der Melodie *Aus tiefer Not* auch noch den Liedtext des Gesangbuches im Ohr haben.

Bei 19 Liedern wird nur die Melodie zu einem neuem Text verwendet. Diese Melodien stammen aus der Zeit zwischen 1160 (Christ ist erstanden) und 1708 (Morgenglanz der Ewigkeit). Hätten zu ‚gerechten Texten‘ nicht auch ‚gerechte Melodien‘ der Gegenwart gehört?

Nicht nur sprachlich merkwürdig mutet das Pfingstlied Nr 38 an, wenn gebetet wird: *Komm, Geistin, Geist, Gotteskraft, Atem und Wind.....* Zwar sind dem Artikel nach der ‚Geist‘ ebenso ‚Atem und Wind‘ männlich, aber nicht der Sache nach. Unbeanstandet bleibt trotz Ausmerzungen des ‚Herr‘ die lateinische Form ‚dominus‘² Sie wird auch nicht durch ‚domina‘ ersetzt.

3. Das jüdisch-christliche Gespräch

Es kommt hier nicht darauf an, alle wesentlichen Punkte dieses Gesprächs darzustellen, sondern nur nachzufragen, wie sich dieses Gespräch auf das Liederbuch auswirkt, d.h. welchen Niederschlag findet es in Texten und Melodien.

Mit Blick auf das Alte Testament betreten wir im jüdisch-christlichen Verhältnis hier offenbar vermintes Gelände. Die hebräische Bibel (Altes Testament in unserem Sprachgebrauch) ist für Juden und Christen in gleicher Weise ‚Heilige Schrift‘, d.h. Literatur, die den Anspruch erhebt, in, mit und unter menschlichem Wort verbindlich Gottes Stimme zu sein und von Gott zu reden. In dieser Menschlichkeit ist es mehrdeutig, missverständlich, auslegbar und brachte bei den Juden die Fülle der Diskussionen in Mischna und Talmud und bei den Christen die Auslegung der Kirchenväter und der Forschung bis auf den heutigen Tag. Und keiner dieser Texte, ob in hebräisch, griechisch, lateinisch, in Lutherdeutsch oder in der ‚guten Nachricht‘, ist die unmittelbar offenbarte göttliche Wahrheit, sonst würden wir die Menschwerdung Gottes in Christus verleugnen, dass die göttliche Wahrheit (Logos) ‚Fleisch‘ geworden ist. Die göttliche Wortwerdung öffnet uns durch den Geist Gottes eine Verständnis- und Erfahrungstiefe und begrenzt zugleich den Zugriff menschlicher Deutungswillkür und Eindeutung eigener Ideologien

² Nr. 7, 60, 65, 78, 94, 95, 102.

und Denkmuster. Darin mahnen uns unsere jüdischen Brüder und Schwestern in ihrem ehrfürchtigen Umgang mit der hebräischen Bibel wie wir es in jeder Synagoge am Sabbat erleben und in jedem orthodoxen (ob griechisch oder russisch) Gottesdienst. Singen wir in dieser Haltung die Lieder des ‚Gesangbuchs in gerechter Sprache‘? Im Blick auf das Neue Testament wird Jesus als Jude deutlich hervorgehoben. Das hat z. B. in diesem Gesangbuch zur Folge, dass die Rede von den ‚Juden‘ im Gegenüber zu Jesus vermieden und durch ‚andere jüdische Menschen‘ ersetzt wird. Solche Korrekturen sind sicher sinnvoll und verständlich, wenn man das Neue Testament als historisches Dokument liest und aus seiner Welt und Umwelt zu verstehen versucht. Aber hier stellt sich ein grundsätzliches Problem. Es ist das Verhältnis zu biblischen, zu historischen Texten, die – wenn wir sie mit der brüderlich-schwesterlichen Haltung eines Juden/Jüdin – lesen würden, heilige Texte sind, an denen nichts verändert werden darf. Wenn also der Rabbi Jesus seinen jüdischen Jüngern und Jüngerinnen lehrte, wie sie beten sollen, kann unmöglich die Anrede ‚Vater‘ weggelassen bzw. in ein ‚Du‘ verwandelt werden. Es wird so viel von ‚gerechter‘ Sprache geschrieben und im jüdisch-christlichen Verhältnis Achtung und Rücksicht auf den im gleichen Glaubensbaum Gewachsenen angemahnt, aber eben das muss zuallererst dem eigenen Glaubensfundament gegenüber gelten. Ich habe ein tief eingegrabenes Erlebnis, das mich zur Vorsicht mahnt, wenn in diesem Bereich von Rücksicht und Verständnis mahnend gesprochen wird. In einer Evangelischen Akademie tagten Gruppen aus verschiedenen Bereichen christlich-jüdischer Zusammenarbeit. Man hatte einen jüdischen Kantor eingeladen, mit den Teilnehmern Lieder aus Israel zu singen. Wie üblich sollte in der Kapelle der Akademie mit dem Akademiepfarrer täglich eine Morgenandacht stattfinden. Der jüdische Kantor drohte mit seiner Abreise, wenn nicht das Kreuz auf dem Altar entfernt würde. Was meinen Sie, unternahm der evangelische Pfarrer? Rücksicht darf nicht zur Selbstverleugnung führen.

Das gilt ebenso von der im Neuen Testament gebrauchten ehrfurchtvollen Anrede Kyrios, die mit ‚Herr‘ übersetzt wird. Wenn wir mit den Augen eines Juden in Alexandria im 3. Jahrhundert das Alte Testament in Griechisch (LXX) lesen und das Tetragramm als Kyrios aussprechen, dann können wir auch solidarisch das Kyrios des Neuen Testament als ‚Herr‘ übersetzen. Alle Änderungen und Auslassungen sollen der jüdisch-christlichen Verständigung dienen. Ich fürchte, dass ein solcher Umgang mit der Tora, den Propheten und den Schriften bei Juden, ob männlich oder weiblich, nur ein verständnisloses Kopfschütteln hervorrufen kann.

Wenn Lieder aus Israel aufgenommen werden, wie es im EG (434) und im SDG (Nr. 59) geschieht, hat das mit dem christlich-jüdischen Gespräch wenig zu tun. Israel ist bekanntlich nicht identisch mit dem Judentum. Wenn in Nr. 93 *hinneh ma tov* die Brüder durch Schwestern ersetzt werden, (wenn auch ‚Brü-

der‘ noch in Klammern steht) verrät kaum Kenntnisse der Auslegung des Ps 133 und erfüllt den jüdischen Mitsänger mit Grausen. Nr. 120 *hevenu schalom*, Nr. 126 *shalom alechem*, Nr. 59 *haschiwenu*, Nr. 84 *simi jadech bejadi* sind geistliche Volkslieder aus Israel, aber ähnliche Lieder der Palästinenser fehlen. Wie bekannt leben dort auch Christen (Bethlehem!), die ein ‚gerechtes Singen‘ nicht vergessen dürften.

4. Die ökumenische Dimension

Wir stellen gegenwärtig mit Sorge und Betrübnis fest, dass die ökumenische Bewegung besonders mit der katholischen Kirche - vorsichtig gesagt - zum Stillstand gekommen ist. Unter den drei Liedern in diesem Gesangbuch, die unter dem Stichwort Ökumene stehen (87 – 89), ist ein Lied aus dem EG (Nr. 262) entnommen. Es wurde nicht die Fassung Riethmüllers (Nr. 263) von 1932 gewählt, sondern die ökumenische Fassung von 1973 in veränderter Form. Die Veränderungen sind entsprechend den Prinzipien der ‚gerechten Sprache‘ im Refrain sichtbar. Er lautet im EG *Erbarm dich, Herr*. Da ‚Herr‘ in ‚gerechter Sprache‘ nicht mehr vorkommen darf, wird es im ‚Gesangbuch in gerechter Sprache‘ weggelassen und nicht einmal, wie vielfach üblich, durch ‚Gott‘ ersetzt. Die durch das Possessivpronomen ‚dein‘ noch unbestimmte Gebetsrichtung wird im Refrain durch den Gebetsruf mit der Gottesanrede ‚Herr‘ (‚erbarm dich, Herr‘) eindeutig. Da aber das ‚Herr‘ die Übersetzung von Kyrios ist, musste analog in der Gottesdienstliturgie (‚Gesangbuch in gerechter Sprache‘ S. 9) das Kyrie durch ein dreimaliges *Erbarme dich* ersetzt werden. Damit wird nicht nur die Verbindung zur evangelischen Liturgie aufgegeben, sondern die im EG in den Nr. 178.1 – 178.14 angestrebte ökumenische Verbindung zur alten Kirche, zur orthodoxen Kirche, zu Luther und Taize unterwandert und zerstört. Von den theologischen Konsequenzen, die mit dem Aufgeben der neutestamentlichen Kyriosvorstellung und –theologie verbunden sind, ganz zu schweigen.

Natürlich kann das Possessivpronomen ‚dein‘ einen männlichen wie einen weiblichen Adressaten meinen, aber dann hätte in V 3 *sammle großer Menschenhirt* auch in eine Doppelanrede Hirt/Hirtin oder ein unbestimmtes Neutrum verändert werden müssen

Der eigentliche theologische Großangriff startet aber erst durch Weglassen des 7. Verses EG:

„Laß uns eins sein, Jesu Christ, wie du mit dem Vater bist, in dir bleiben allezeit, heute wie in Ewigkeit. Erbarm dich, Herr!“ Die störende Vorstellung, die sich bereits in der Gottesdienstordnung S. 17 bei dem Text des Vaterunsers ankündigt, ist das Vaterbild. So wird geändert: *Du im Himmel und auf Erden*. Es ist nicht einmal ‚Gott‘ eingefügt. Es wird ein allgemeines Wesen mit Du ange-

redet, vielleicht ist es Allah oder Shiva – aber diese haben ja einen Namen – ein höchstes Wesen usw. usw. Wie kann ich in der ersten Bitte beten *geheiligt werde dein Name*, wenn ich keinen Namen kenne und nenne? Wie könnte ich mit allen Christen in der Welt, welcher Glaubensrichtung auch immer, gemeinsam das ‚Vaterunser beten‘, wenn ich nur ein ‚Du unser‘ spreche? Und wie kann ich nach dem Motto des ‚gerechten Denkens und Sprechens‘ solche Gewalt gegenüber Paulus in Eph 3,14-17 und dem gesamten Neuen Testament anwenden, in dem 245 x Gott als Vater angesprochen wird, weil Jesus durch seinen Tod und seine Auferstehung die Vater-Kind-Beziehung zwischen Mensch und Gott wieder möglich gemacht hat (Joh. 1,12)? Im Alten Testament kommt ‚Vater‘ nur 15 mal vor, Zum Beispiel Dt 32,6; Ps 103,13; Jes 63,16.

Lassen Sie mich an dieser Stelle mit einem persönlichen Wort schließen: Ich bin als lutherischer Pfarrer und als evangelischer Theologieprofessor ordiniert, d.h. durch ein Gelübde vor Gott auf die Bekenntnisschriften verpflichtet worden. Dazu gehören die Confessio Augustana, das Apostolicum und Nicänum, und auch das Vaterunser.

Von diesem Fundament aus kann ich das, was als Gesangbuch in gerechter Sprache angeboten wird, nicht nur als eine Verwässerung unseres Glaubens ansehen, sondern als einen Abfall. Das ist umso bedauerlicher, weil die gegenwärtigen Angriffe auf das Christentum (weltweit und ebenso im eigenen Land) die Besinnung auf die Fundamente unseres Glaubens, die Klarheit unseres Denkens und Bekennens umso nötiger machen.

Es ist nur zu hoffen, dass dem richtigen Bestreben nach Geschlechtergerechtigkeit durch unklare theologische Eiferer kein Schaden zugefügt wird. Ich jedenfalls möchte bei der Erklärung Luthers zur Anrede ‚Vater unser‘ bleiben:

„Was ist das? Gott will uns damit locken, dass wir glauben sollen, er sei unser rechter Vater und wir seine rechten Kinder, damit wir getrost und mit aller Zuversicht ihn bitten sollen, wie die lieben Kinder ihren lieben Vater.“

Society – Identity – Christian hymn-singing a challenge to hymnological research

Introduction

Why are established artists inclined to use traditional awakening hymns? As e.g. on the CDs which the Salvation Army in Sweden produced as Christmas CDs, bought by many more people than expected e.g. outside self-service shops. Why do secular musicians take an interest in improvising well known melodies used in Christian hymns? Why are young people not only interested in the *melodies* they are listening to, a kind of life-interpreting song and music, in their own musical tradition, but also in the *lyrics*?

Hymnology as scientific research has traditionally been connected to the theological area. It has focused on hymns and hymn-books in a historic and genetic perspective. This tradition has resulted in accepted and useful research and new knowledge. In society and religious communities, however, life-interpreting song and music have been of even wider importance. This presents a challenge to hymnological research in late modernity. Hymnology has to go in a more inter-/multi-disciplinary direction. Comparative Literature and Musicology deal with texts and music, interpreting life from a wider and more open perspective. Researchers in Psychology and Pedagogics are interested in people's understanding of life-interpreting song and music. In many sociological and pedagogical investigations, research on existential questions has been of even greater importance. Increasing individualism and a more open attitude in societies towards existential questions encourages us to reflect over issues connected to personal identity: Who am I? What social relations am I a part of?

Life-interpreting song and music will be more important in the future, in the society as well as in religious communities. The question of how this is realised remains to be solved: how to work out understanding of the importance of inter-/multi-disciplinary research. How to build up an interest for multi-disciplinary research among students, who are interested in hymnological research from

a broader and more open view of the role of life-interpreting song in society, culture and religious communities.

Nordic folk-churches as well as other Christian communities have been influenced by contemporary life-interpreting singing and music in different ways. They have either rejected such influences or developed music- and song-traditions, which are aimed to meet people's existential concerns and need for a meaning.

In this paper I will present some Nordic researchers who have actualised these problems. I will use the following perspectives: a social, a cultural, a musical, a hermeneutical and an identity perspective.

A social perspective

What is going on in the society and how does it affect Christian hymnody? What information is needed in hymnological research in order to understand new tendencies?

In an article in *Svenskt Gudstjänstliv* (Swedish Liturgical Life) 2009 the professor of missiology in Uppsala, Kajsa Ahlstrand, raises such questions. She refers to a study carried out in Enköping, a smaller town, some Swedish miles from Uppsala. The study includes interviews and dialogues on how people in different situations deal with existential questions.¹

An important result from the investigation reported by Ahlstrand in her article on hymns and spiritual songs is the change in people's interpretation of their role in a post-modern society. In the middle of the 20th century the Swedish king Gustav VI Adolf declared as his device "duty above all". This attitude can according to Ahlstrand be compared to what seems to be characteristic for people's attitudes in to-day's society: "*listen to your heart*". Ahlstrand describes this as a shift from living in a society *as*: as a Christian, as a loyal citizen, to a person who is observant of his or her *inner life*, 'listening to one's heart'. To analyse what is going on could be to use the concepts *transformative*, which means that knowledge is provided to people who are then expected to follow the guidelines, and *affirmative*, which means that people accept their feelings as a personal acknowledgement: "you are good enough" (in line with British hymnological research). In sum: a change to subjectivity.²

What consequences do these tendencies in society have for the production of modern hymns? Ahlstrand illustrates this with the help of *Psalmer i 2000-talet* 2006 (Hymns in the 21st century)³, an experimental collection aimed to complete

¹ Kajsa AHLSTRAND, *Från plikten till hjärtat. Förändringar i vardagens gudstjänster* (From duty to heart. Changes in weekday services), in: *Svenskt Gudstjänstliv* 84 (2009), pp. 9-25.

² *Ibid.*, pp. 13-15.

³ Stockholm 2006.

*The Swedish Hymn Book 1986*⁴ with hymns related to new tendencies in society. Ahlstrand poses the question: is it possible to find hymns and spiritual songs in *Hymns in the 21st century*, which are in line with how people interpret their actual situation?

Ahlstrand demonstrates this subjective change in hymns with what is written about the concept of God in the hymns: “God in these hymns is a God who ‘is breathing’, is ‘low-voiced, quiet and still’ (805), handles me with care (838), helps me not to make too great demands (833), is living close to me (837), “Your love is mine” (914), living in my heart (899).⁵

This is in line with the Enköping research, which found the most frequent answer to be: “God is something within every man”: “About half of the population in Enköping state that they have had some sort of spiritual experience. Most common is ‘a strong spiritual experience in nature’, which about 20% report. Nature is also an important theme in *Hymns in the 21st century*: I would be glad to find a place near the sea (814, 815), where the stress can be cured and I can get help to forget the demands. Nature is good and kind but is threatened by man, who wastes, damages and destroys (839)”.⁶

Ahlstrand concludes: “The subject in the new hymns is a middle-aged and middle-class Swede, who appreciates nature and loneliness, is aware of straits, and is expected to be ready to fight for and speak in favour of other people. He or she is however experiencing stress and a feeling of insufficiency.”⁷

According to the concept of God and the view of man, Ahlstrand means that *Hymns in the 21st century* comes very close to the change from an objective to a subjective interpretation of faith and Christianity in daily life.

Could even more have been expected? Ahlstrand points out three other fields, which need to be illustrated in a hymn- and societal perspective: gender relations, an aging population and even more hymns to be sung together with Muslims, Buddhists etc. from other parts of the world.

Agneta Lejdhamre has carried out research on how contemporary hymns relate to a gender perspective. The research illustrates that modern hymn-writers are more aware of this perspective. Ahlstrand has focused on this in *Hymns in the 21st century*: “The relation between men and women [as authors] in *Hymns in the 21st century* is more or less equal. Contentwise, many of the hymns speak of God as ‘You’ and avoid ‘He’. Terms like ‘Lord’ and ‘Father’ can be found but are less frequent than in the *Hymn Book 1986*. However, the hymn writers hesitate to write about God as ‘She’. Women concepts are exemptions (Ps 2006:850 ‘Mamma! Var

⁴ Stockholm 1986.

⁵ Kajsa AHLSTRAND, *Från plikten till hjärtat*, op. cit., p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 18

⁷ *Ibid.*, pp. 19-20.

är du? (Mum! Where are you?"). The problematic unambiguous male metaphors for the divine has however been paid attention to. It is clear that *Hymns in the 21st century* supplements the *Swedish Hymn Book 1986* on this point.⁸

It is more difficult to find hymns about an aging population in *Hymns in the 21st century*. On the other hand some of the hymns written in a Christian context can be used also by people from other religious denominations. Ahlstrand mentions "Sinnesrobönen (Prayer for peace of mind)". Another category of hymns is the "secular" songs, which believers can recognise as spiritual, e.g. Wolf Biermanns / P.O. Enqvists "Encouragement". A third category is texts originally written within other religious traditions than the Christian one. Such texts are fewer. As an example Ahlstrand points to Rabindranath Tagore's "Be quiet, my soul (Stilla, min själ)". Hymns which can be sung in a multi-religious context – inter-religious hymns – can not be found in *Hymns in the 21st century*. In this field more has to be done.⁹

If one applies a societal perspective to hymns and spiritual songs of to-day it is clear that there is a relation between what is going on in the society and hymns and spiritual songs, written and chosen to be represented in hymn books and in experimental collections. To understand such tendencies and changes it is important for hymnologists to do their own research and use research done by other researchers to analyse what these trends and priorities together with people's world-views and self-views mean to hymnody.

A cultural perspective

Society and culture are closely connected. Culture is influenced by society, and cultural phenomena affect society in a constant interplay. Churches and Christian communities have to decide according to what is going on in art, music and literature, sometimes protesting, sometimes inspired. Thomas Feist describes it in the following way in *Musik als Kulturfaktor*, 2005: "Christliche Populärmusik wird als Phänomen unserer Zeit betrachtet, das eine wachsende gesellschaftliche Reichweite und damit auch wissenschaftliche Relevanz besitzt. Es ist das Anliegen dieser Arbeit, die christliche Populärmusik theoretisch zu fassen und eine empirisch abgesicherte Theorie vorzulegen. Dabei zeigt sich, dass das Christentum als Vermittler von Werten und Orientierungen nach wie vor schöpferisch am Prozess der aktiven Kulturgestaltung beteiligt ist. Die Erfolgsgeschichte der christlichen Populärmusik ist dafür ein klingender Beweis."¹⁰

⁸ Kajsa AHLSTRAND, *Från plikten till hjärtat*, op. cit., p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 21

¹⁰ Thomas FEIST, *Musik als Kulturfaktor*, Frankfurt 2005, cover.

In later years the musical language in the youth culture has influenced Christian music. Marcus Moberg, a researcher at Åbo Academy in Finland, has carried out research on "Tradition and renewal in the encounter between religion and popular culture. Christian metal-music and metal-culture in the Nordic countries".¹¹ The problem focused on is the relation between Nordic Christian tradition and modern secular music. Metal-music is of special interest as provoking traditional Christian values in the music as well as in the themes chosen. At the same time it is according to Moberg "clear that the popular culture to-day plays an even more important role for even more people. They build a religious and cultural identity, in a responsive and entertaining way, and discuss a great many alternatives to the still strong Jewish-Christian idea of the world".¹² In the churches three different strategies can be discerned according to metal- and popular music: 1. Repudiation, the *devaluating* strategy, 2. A cautious positive, *incorporating* strategy, 3. An *assorting* and *transforming* strategy, developing Christian alternatives of different forms inspired by popular culture (e.g. Contemporary Christian Music, CCM).¹³ Christian metal deals with general Christian themes as well as classical metal-themes like war and the destruction of the world, but in a "clear Christian context".¹⁴ An important trait in this metal-music is the inspiration to ecumenical thinking and action.¹⁵

A musical perspective

Swedish music psychologists have analysed strong musical experiences and found that music is really much more than just music;¹⁶ it is also religion. Siv Lindström Wik has found that music relates to physical reactions and behaviour, perception, cogitation, emotions, existential and transcendental aspects and personal and social aspects. She concludes: "One finding in the study was that quite some of the Strong Experiences related to Music (SEM) reports showed connection to religious experience. They were picked out and analysed. This resulted in nine specific aspects of religious experience in musical contexts, ranging from just vague talking about religious experience to the overwhelming state of

¹¹ Marcus MOBERG, *Tradition och förnyelse i mötet mellan religion och populärkultur. Den kristna metal-musiken och metal-kulturen i Norden*, in: Anne-Louise Eriksson (Ed.), *På spaning (...)* Från Svenska kyrkans forskardagar, (Forskning för kyrkan 8), Stockholm 2008, pp. 355-375.

¹² *Ibid.*, p. 363.

¹³ *Ibid.*, pp. 364–365.

¹⁴ Marcus MOBERG, *Tradition och förnyelse i mötet*, op. cit., p. 367.

¹⁵ *Ibid.*, p. 370.

¹⁶ Alf GABRIELSSON, *Starka musikupplevelser: musik är mycket mer än bara musik* (Strong musical experiences: music is much more than just music), (Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie 113), Stockholm 2008.

facing God, the Holy or Divine. – These findings were focused upon and discussed in relation to related research and with a view to the role of music in church and other religious settings. Matters discussed were music and theology as both being a carrier of faith in its immaterial and symbolic features. The sacred room was also looked upon as a carrier of faith and how all these different parts often becomes a frame for the strong experience. – The conclusion is, that the study presented [...] tells something important about the fundamental role played by music in the church. A strong experience of music certainly has important implications for the individual. These implications are a challenge for the church.”¹⁷

Gabrielsson and Wik have demonstrated that musical influence is an important factor in the development of a personal identity. Even theological questions can be actualised in music.

Elisabet Hansson carried out interviews with “nine people [who] have contributed in various ways to the reflection on church music in the Church of Sweden”: “Music can help people get closer to God in *prayer, listening, and songs of praise*. It can canalise gratefulness and happiness, but also questions, worries, and problems. By listening, a person can perceive God’s communicating and acting. The goal is a communication with God. – Music is established in a divine and human context, where it functions as a *meeting-place*, both between the human being and God, and between human beings. The meeting with God is not committed to a certain place – like inside a church – but the church creates possibilities for meetings in services and liturgy. The meeting can take a different turn musically, depending on time and place in the world. – Music is a tool in a process which consists of getting closer to faith, expressing faith, and deepening Christian faith. The interviewees see a connection between music and theology, but theological concepts and motives are not self-evident nor very developed. The interviewees do partly lack the language to express themselves theologically on music. Developing concepts for the work you do can deepen the analysis of the role of music in services as well as in other church activities.”¹⁸

One way of avoiding a cultural clash and get acceptance of negative traits in the secular culture is to view the encounter between different cultures as a dialogue, in which texts and music can be interpreted from different points of view.

¹⁷ Siv LINDSTRÖM WIK, “Jag kände mig religiös och musiken var min gud”: om starka musikupplevelser och deras religiösa aspekter (“I felt religious and music was my god” – about strong experiences related to music and their religious aspects), in: Svenskt gudstjänstliv 78 (2003) pp. 66-87, pp. 70, 85 f.

¹⁸ Elisabet HANSSON, *Musik – tro – teologi. Om kyrkomusiken i Svenska kyrkan* (Music – faith – theology. Church music in the Church of Sweden). in: Tro och Tanke / Svenskt Gudstjänstliv 76 (2001), pp. 38-52, p. 53.

A hermeneutical perspective

In 2000 the *Humanist society* in Sweden, an organisation which works for a non-religious and humanistic life-view, published *Den svenska högtidsboken* (Hymns for Swedish Festivals)¹⁹ as an alternative to *The Swedish Hymn-Book* 1986²⁰. The aim was to offer material, which can be used at the great annual festivals and at non-Christian baptism, confirmation and funeral ceremonies. The collection can be viewed as representing a clear alternative to hymns and spiritual songs in a Christian context.

Poems and other texts in *Hymns for Swedish Festivals* demonstrate however that texts can be interpreted and used in different situations, depending on how text and music are understood. "Dona nobis pacem (Give us peace, Giv oss fred)", a well-known Christian hymn, is represented in *Hymns for Swedish Festivals*²¹ with both text and music (which in fact is unusual) and in the *The Swedish Hymn book* 1986.²² This means that "Dona nobis pacem" seems to be appreciated as text and music not only among Christians but also among atheistic humanists. In an atheistic humanistic as well as in a Christian context "peace" is supposed to be a most relevant theme. The text is however used in its Latin form. "Pacem" in Latin means not only outer but also inner peace. Interpreted in this way the hymn deals with both and can be represented in a Christian as well as in a humanistic hymn book. What does inner peace mean – to an atheistic humanist and to a Christian? Both can use the hymn and the hymn can invite to dialogue.

Texts and music can build bridges between atheistic humanistic and Christian cultures. In many Christian collections of hymns Wolf Biermann's "Encouragement" can be found, not at least in Free churches and in collections for Christian youth. This song is also represented under the headline "Uppmuntran" (Encouragement) in *Hymns for Swedish Festivals*²³ and is included in *Hymns for the 21st century*.²⁴ Biermann's text can primarily be interpreted within a humanistic / social horizon. His message, however, is urgent also from a Christian perspective: "don't be hard, bitter, frightened, used and reduced to silence". Efforts to stand against destructive powers may come from different life-views: from a view of man's invaluable value in a humanistic perspective or from a belief on man as part of God's creation, which means effort to stand against the evil. Future may be interpreted in a Christian per-

¹⁹ Stockholm 2000.

²⁰ Den Svenska Psalmboken 1986; *The Swedish Hymn Book*, Stockholm 1986.

²¹ *Den svenska högtidsboken* 2000, p. 467.

²² 1986:693.

²³ *Den svenska högtidsboken* 2000, p. 163.

²⁴ *Psalmer i 2000-talet*, Stockholm 2006, no. 824

spective as the time when God is victor *or* in a humanistic perspective as irrepressible human dignity. Dialogue between different life-views can broaden the perspective on similarities and differences between different life-views.

To "seek the truth" is a theme which can unite believers and non-believers in a common dialogue on meaning and ends. The Swedish / Dutch entertainer Cornelis Vreeswijk has translated "Rainbow's end" into Swedish. This poem describes a journey "through the world / without any destination / [...] Something is waiting for me / at the end of the road / something I have not yet found / Through heat and dust / I follow my way / to the end of the rainbow". The rainbow as a metaphor is also used in Biblical texts: the Lord made a sign in the sky – a sign of hope. Seekers as well as those acquainted with the Biblical world can recognise themselves in the poem. Christians may not be freed from the feeling of missing "a destination, no home, no friend" and may also see difficulties in finding the treasure "at the end of the rainbow".²⁵

One problem is to establish a dialogue between the individual and the hymns and spiritual songs. This is a matter of identification, helping to deepen the own identity as a seeker and as a Christian.

An identity perspective

Identity is a matter of how churches and Christian denominations interpret their own identity *and* a matter of how individuals seek to find their own identity.

In Åbo / Uppsala the sociologist Andreas Häger has carried out an investigation on "Religion, rock and pluralism. A study in sociology of religion on Christian discourse and rock music". The purpose was to study the Christian discourse on rock music as an example of how institutional religion defends itself against competition.²⁶

The encounter between cultures as metal, rock and their Christian variants, can be analysed in two different ways; as *devaluation* or as incorporation or *evaluation*. Devaluation can be illustrated by the following recommendation in a magazine named *Rock Stairway to Heaven or Highway to Hell*: "This magazine wants to be a warning for music that breaks you down. Some bands can bring you into things you would never enter with your eyes wide open, if you had been in-

²⁵ Sven-Åke SELANDER, *Mellan tvivel och tro. Om dikter, visor och psalmer i gudstjänst och vardagsliv* (Between doubt and faith. Poems, songs and hymns in liturgy and every day life), in: *Svenskt Gudstjänstliv* 84 (2009), pp. 162-185, pp. 166-167.

²⁶ Andreas HÄGER, *Religion, rock and pluralism. A study in sociology of religion on Christian discourse and rock music*, Uppsala 2001.

formed. Remember that the texts of the tunes, the image of the bands affects you – whether you want this to happen or not.”²⁷

Incorporation or evaluation means acceptance of secular musical culture as means to engage not at least young people and as means for mission, criticising however e.g. commercialism and inadequate theology. ”The problem was not the music in itself, but the simplicity of the texts and the tendency of making music into just another trading object”.²⁸

A comparison can be made with the relationship between secular and Christian culture in publishing literature. In 1993 Per-Anders Forstorp wrote about literature as cultural identification by investigating reading customs among members of the Free churches in Sweden. He makes a distinction between the commercial and the ideological role of the Christian publishing houses. Except from making economic profit, the denominational publishing houses have had an ideological goal, to ”spread literature influenced by the Christian message in order to promote and intensify this ideology among its members. To produce cultural media is a question about differing a cultural identity. To consume these media is a question about creating a cultural identity”.²⁹

Secular publishers with a broad publication can publish literature with Christian implications, as e.g. books of secular authors like Torgny Lindgren and Sara Lidman. In the same way Christian authors as Lars Ahlin, Olov Hartman and Ylva Eggehorn can use great secular publishers to have their books spread.³⁰

When they meet new phenomenas in society and in a secular culture Christian churches and denominations act differently in order to keep their own identity, “experiencing the faith within the framework of today’s experiences”.³¹

Identity and personality go together. Jan Hermanson has interpreted this in the following way: “[...] psychological and sociological theories can function as means to analyse how music and musical experiences can form a unity, what we call a personal identity.[...] *There is hardly any comprehensive definition of the concept identity* [my italics]. The individual person is always part of society, of a social and cultural context, and he or she encounters crises in life and person-

²⁷ Quotation from Hans ANDREASSON, *Communicating Rock Images for Christian Identification. Rock Music Revival and Denominational Responses in Sweden in the 1970's and the 1980's*, in: Arne Bugge Amundsen (Ed.), *Revival and Communication*, (Studies in the History of Scandinavian Revivals 1700-2000); (Bibliotheca Historico-Ecclesiastica Lundensis 29), pp. 123-147, Lund 2007a, p. 140.

²⁸ *Ibid.*, pp. 141-142.

²⁹ Forstorp 1993, text and quotation from Hans ANDREASSON, *Communicating Rock Images for Christian Identification*, op. cit., pp. 127-128.

³⁰ Hans ANDREASSON, *Communicating Rock Images for Christian Identification*, op. cit., p. 127.

³¹ Andreas MARTI, *Singing Today the Songs of Yesterday*, in: I.A.H. Bulletin 33 (2005), pp. 165-175, p. 172.

al development or other important events or experiences, which influence the individual. The individual is not a passive receiver of societal reality. She or he interact with those possible factors, which determine the development of an individual self-understanding, even if it indeed is complicated to determine what situations or contexts have been of vital importance. The individual experiences subjectify the interplay between context and events in a personal way and he or she gives it a meaning. Identity can also be understood dynamically: the identity is maintained and changed because of the interplay with other people and the personal history.”³²

Analyses as well as research on metal, rock and musical experiences make it clear that hymns and spiritual songs have two important tasks which can promote a personal identity. People ”from the outside” can come across hymns and spiritual songs to which they can relate their own life-view and deepen their reflection. People ”from the inside” can use hymns and spiritual songs to deepen Christian identity and the perception of themselves as part of the Christian context. This presupposes knowledge about what people inside and outside the Christian context experience and what role such knowledge plays in the production of new hymns and spiritual songs.

The Swedish hymn-writer Anders Frostenson has underlined the importance of writing hymns which relate explicit to people’s societal, cultural and personal context: “We need hymns of identification – not something which is delivered from the pulpit, the desk, from elevated worlds of theology down to the mass of people without faces. We need hymns and songs where we can recognise ourselves; our situation and our problems (preferably in the first verse) and which then can provide a meaning to our life.”³³

This is primarily a *hymnodic* task and can be achieved with one hymn or spiritual song or through different hymns and songs within worship, within acts as baptisms, confirmations and burials, or through musical performances.

Challenges to hymnological research

An important aim is to deepen the discussion about subject areas and research strategies, which can illustrate the interplay between the individual, the society and the Christian communities according to life-interpreting song and music.

³² Jan HERMANSON, *Musikupplevelser – psykologiska synpunkter* (Musical experiences – psychological aspects), in: *Hymnologi*. Nordisk tidsskrift, udgivet af Salmehistorisk Selskab & Nordhymn 2 (2009), pp. 46-49, p. 47.

³³ Anders FROSTENSON, *Dogmat och dikten – om psalmskrivandets grunder* (Dogma and poetry – prerequisites for hymn-writing), in: Anders Frostenson, Erik Routley, *Dogmat och Dikten – om psalmskrivandets grunder*, (AF-stiftelsens skriftserie nr 5), Stockholm 2003, pp. 7-67, p. 30.

It is also important to raise the awareness of how research is carried out and the need for alternative research strategies. Given such awareness, the result might be projects / investigations which can explain changes in the role of life-interpreting song and music in personal development, from individual and social perspectives.

Another aim is to pay attention to the possibilities of doing research which can widen traditional hymnologic frames. In “secular” song and music, existential questions and social themes are frequent. Within life interpreting song and music, questions about doubt and belief and interest in social problems are also frequent. This illustrates the relation between society and searching for identity on the one hand and the role of life-interpreting and spiritual song and music on the other. Seeking an own personal identity or to get help to free oneself from one’s actual identity raises civil, individual and existential problems *and* questions of interpretation of life and belief. Searching for an individual identity involves deciding on how to deal individually with foundational values in the society or finding safety in a collective, in a group of which one is or want to be a part. It could be a matter of inner liberation and / or liberation to protest against and engage e.g. in the global problems of survival. Life-interpreting song and music play an important role in this process, e.g. in political, temperance and religious organisations.³⁴

Research can contribute with knowledge on how people understand their own position and their relation to life-interpreting texts and music. This can be achieved through theological analyses that clarify what the most important theological pre-suppositions are according to hymns and life-interpreting song and music.

Christian denominations and their means of meeting new tendencies in society, cultures and identities can be described in different ways.

Another important task is to make upcoming researchers aware of these phenomenas in society and in Christian communities, and open up for a discussion on how they can be made objects for research. It is of great importance that students and younger researchers can be actively involved to secure future hymnological research. There is an interest among younger researchers to deal not at least with songs and modern hymns and their importance for the development of people’s identity and their relation to foundational values in churches and society. There is also a growing interest for the role of life-interpreting songs and hymns in society. Hymnological research has to find new important re-

³⁴ Inger SELANDER, *Folkrörelsesång*, (Songs of popular movements), Lund 1996; Hans ANDREASSON, *Liv och rörelse: Svenska Missionskyrkans historia och identitet*, Örebro 2007; Sigvald TVEIT, *Kirkemusikk og identitet – Ulike holdninger til bruk av nasjonalt tonespråk i kirken. Synspunkter i samband med tverrkulturelle erfaringer* (Church music and identity. Different attitudes to the use of national musical language in the church. Viewpoints related to cross-cultural experiences), in: Gustav Björkstrand, Sixten Ekstrand, Siv Lundström (Ed.), *Theologica practica et musica sacra*. Festskrift till Karl-Johan Hansson, Åbo 2003, pp. 346-357.

search-problems and continue in the direction of co-operation between different subject areas.

Summary

Nordic folk-churches as well as other Christian communities have been influenced by contemporary life-interpreting singing and music in different ways. They have either rejected such influences or developed music- and songtraditions, which are aimed to meet people's existential concerns and need for meaning.

In this paper some Nordic researchers are presented who have actualised such problems. The following perspectives are used: a social, a cultural, a musical, a hermeneutical and an identity perspective.

Society and culture are closely connected. Culture is influenced by society, and cultural phenomenas affect society in a constant interplay. Churches and Christian communities have to decide according to what is going on in art, music and literature, sometimes protesting, sometimes inspired. Swedish music psychologists have analysed strong musical experiences and found that music is really much more than just music; it is also religion. From a hermeneutical point of view the problem is to establish a dialogue between the individual and the hymns and spiritual songs. This is a matter of identification, helping to deepen the own identity as a seeker and as a Christian.

Hymnological research has to find new important research-problems and upcoming researchers to continue in the direction of co-operation between different subject areas.

Jacques Beers (1902-1947) ein unbekannter niederländischer Kirchenmusiker

Jacques Beers (eigentlich: Jacobus Cornelis Beers), wurde am 2. Juni 1902 in Amersfoort geboren, er starb am 15. Juni 1947¹ in Amsterdam. Beers war ein niederländischer Musiker, dessen tätiges Leben sich größtenteils in Paris abspielte, jedoch war er in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts auch in den Niederlanden kein Unbekannter.

Sein Großvater, ebenfalls Jacobus Beers genannt (1839-1864), war als Geiger tätig. Sein Vater, Leopoldus Egbertus Beers (1864-1924) – Bassist und Cellist -, bekam 1903 eine Anstellung als Dozent an der städtischen Musikschule Zwolle. Jacques hatte einen älteren Bruder, Paul (1893-1918), der Pianist war. In der Familie Beers wurde viel musiziert. Jacques erhielt in Zwolle von einem Kollegen seines Vaters Orgel- und Klavierunterricht. 1920, als er achtzehn Jahre alt war, zog er nach Amsterdam.

An der Musikhochschule Amsterdam studierte Beers Klavier, Orgel, Komposition und Musikwissenschaft. Nach seiner Ausbildung reiste er im März 1927 nach Paris, wo er verschiedenen Tätigkeiten nachging. Er verfasste für die Amsterdamer Zeitung *Het Algemeen Handelsblad* anschauliche Artikel über das Musikleben in Paris und besuchte in seiner Funktion als Musikjournalist regelmäßig Konzerte. So lernte er zahlreiche Musiker kennen. Sein Adressbüchlein aus der Pariser Zeit mutet wie ein kulturhistorisches Dokument an; es enthält wertvol-



Abbildung 1. Jacques Beers
(1902-1947); um 1927 in Paris.

¹ Sonja Matthes irrt, wenn sie schreibt, Beers habe den Krieg nicht überlebt, vgl. Sonja MATTHES, *In Gottes Hand, Arno Pötzsch. Ein Lebensbild*, Hannover 2001³, S. 101.

le Informationen über den Aufenthalt zahlreicher prominenter Musiker in Paris. Beers veranstaltete zudem viele Konzerte, in denen er auch selbst auftrat.

Jacques Beers hat eine Reihe von Kompositionen hinterlassen, Liederzyklen, Kammermusik, Orchesterwerke, ein großes Präludium für Orgel (das nur handschriftlich überliefert ist und dessen Entstehungsdatum unbekannt ist²) und liturgische Musik. In all diesen Kompositionen, die in Paris entstanden sind, lassen sich Einflüsse alter deutscher Musik (Beers war ein großer Bachkenner), aber auch von zeitgenössischen Komponisten wie Strawinsky und Poulenc nachweisen. Vor allem seine Lieder, die er *chansons* nannte, sind vom französischen Stil geprägt.

Eines seiner größeren Werke ist sein *Quodlibet Seria* für Alt-Solo, obligate Oboe, Streichorchester und Frauenchor (1938), das mit dem vom Chor gesungenen Choral ‚Gott sei Dank durch alle Welt‘ schließt. Für sein Tripelkonzert *Concerto pour une voix de soprano, saxophone, alto et piano avec orchestre* (1928) erwarb er 1932 den dritten Preis in einem Preisausschreiben des ‚Concertgebouws‘ Amsterdam; es wurde vom Orchestre Symphonique de Paris unter Leitung von Roger Désormière am 19. Februar 1933 in der Salle Pleyel uraufgeführt. Zwei Jahre später, am 22. September 1935, fand die niederländische Erstaufführung mit dem Concertgebouw Orchester, dirigiert von Eduard van Beinum, statt.

Maurice Ravel äußerte sich sehr positiv über die Werke Beers; er war besonders beeindruckt von seinen *Trois Chansons pour danser* (Drei Lieder zum Tanzen, 1927). Ravel schickte ein Empfehlungsschreiben an den berühmten Musikverlag Salabert, in dem er Beers einen „*musicien d’avenir*“ (Musiker der Zukunft) nannte.³

Jacques Beers, der fließend deutsch und französisch sprach, bekam 1928 in der ein Jahr zuvor gegründeten Gemeinde der Deutschen Evangelischen Christuskirche in Paris eine Anstellung als Organist und Kantor. Im Chor der Gemeinde lernte er seine spätere Ehefrau, Elisabeth Simon, kennen. Wegen seiner hervorragenden Deutschkenntnisse wollte sie zunächst nicht glauben, dass er kein Deutscher sei. Sie heirateten 1934.

Dem Pfarrer der Christuskirche, Erich Dahlgrün, war Beers freundschaftlich verbunden.⁴ Für seine Kantorei komponierte Beers viele Musikstücke. In dieser Zeit entstanden seine Vertonung des Messordinariums *Missa sine tenore* (für dreistimmigen Chor a-cappella, 1934), die der niederländische Musikwissenschaftler Willem Noske (1918-1995) als „die beste Messkomposition eines Niederländers

² Die Handschrift ist zurzeit im Besitz von Arno Beers.

³ Diese Bezeichnung wählte man als Titel für eine CD-Aufnahme (Jacques Beers, 1902-1947. *Musiciens d’avenir*, Attaca 28116 & 28117; 2008). Der CD ist eine ausführliche Biografie des Komponisten beigelegt, verfasst von Jurjen VIS. Dieser Lebensbeschreibung und den Gesprächen mit seinem Sohn, dem Musiker Arno Beers, entlehne ich die biografischen Daten zu Jacques Beers.

⁴ Siehe: Anmerkung 13.

im zwanzigsten Jahrhundert“ würdigte,⁵ *Die Weihnachtskantate über Nun singet und seit froh* für Frauenchor und Orgel (1934), und die *Kleine Weihnachtskantate nach alten Liedern* für gemischten Chor und Streichorchester (1936).

Seit 1930 verfügte Beers über ein Orchester, in dem verschiedene professionelle Musiker mitspielten. Er führte Bachkantaten und Motetten von Schütz, und als einer der Ersten das damals wiederentdeckte *Magnifikat* von Dietrich Buxtehude auf.

Als es Ende der dreißiger Jahre in der Deutschen Gemeinde in Paris zu Spannungen zwischen Gemeindegliedern kam, die sich teils zur Bekennenden Kirche, teils zu den Deutschen Christen zählten, bekannte Beers Farbe. Als Zeichen seiner Kritik am Nationalsozialismus vertonte er 17 Texte von Dichtern des Eckart-Kreises, die er der Sammlung *Geistliche Lieder* (Hg. Kurt Ihlenfeld, 1935) entnommen hatte.⁶ Interessanterweise ist diese Liedersammlung immer noch erhältlich, was darauf hinweist, dass Beers auch in Deutschland, wengleich sehr unbekannt, doch nicht ganz vergessen ist.

Seine ablehnende Haltung zum Nationalsozialismus brachte ihm berufliche Schwierigkeiten. Die Redaktion des Riemann Musik-Lexikons hatte ihn aufgefordert, Artikel über französische Komponisten zu schreiben. Als er seinen Text über den jüdischen Musiker Darius Milhaud (1892-1974) einreichte, wurde dieser, eben weil Milhaud Jude war, nicht akzeptiert. Beers verweigerte darauf seine Mitarbeit.

Als seine Aufenthaltsgenehmigung im Jahre 1939 nicht verlängert wurde, kehrte Beers mit seiner Familie gezwungenermaßen in die Niederlande zurück. Sie ließen sich in Amsterdam nieder, wo sie wegen mangelnder materieller Einkünfte zunächst unter schwierigen Umständen lebten. Dank seiner Freundschaft mit dem Pfarrer der Evangelischen Gemeinde, Hans Fischer⁷, wurde Beers eine Stelle als Musiklehrer an der Deutschen Schule in Amsterdam zugewiesen. Als diese Schule während der deutschen Besatzung einen Direktor einstellte, der Mitglied der NSDAP war, gab Beers diese Stelle auf. Aus Not nahm er einen Posten als Tonmeister bei der niederländischen Rundfunkgesellschaft an. Da aber diese Gesellschaft ‚gleichgeschaltet‘ war, d.h. von den Deutschen geführt wurde, kündigte er nach kurzer Zeit auch diese Stelle.

⁵ Jurjen VIS, Biografie (CD-Booklet), op. cit., S. 35.

⁶ Neue geistliche Lieder für eine Singstimme und Tasteninstrument oder Melodieinstrumente, Kassel/Basel (Bärenreiter Verlag) 1938.

⁷ Johannes (Hans) Fischer (1906-1970) war von 1934 bis 1940 Pfarrer in Amsterdam, anschließend übernahm er die Pfarrstelle der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Rotterdam, die er bis zu seinem Tod 1970 innehatte. Er war der letzte Pfarrer der deutschsprachigen reformierten Gemeinde in Amsterdam. 1953 wurde eine selbständige Deutsche Evangelische Gemeinde gegründet.

Während des ‚Hungerwinters‘ 1944/45 wurde seine Gesundheit ernsthaft angegriffen. Nach einem Besuch seines Freundes Arno Pötzsch⁸ berichtete dieser über Beers und seine Frau: „Ausgemergelte Menschen. Es gibt keine Lebensmittel mehr. Nur aus der Volksküche eine dünne Wassersuppe. Das Aussehen der beiden Eltern erschreckend. Den beiden Kindern, besonders dem kleinen Arno, geht es noch etwas besser.“⁹ Zwei Jahre später starb Jacques Beers an den Folgen der Entbehrungen. Ein Berufsverbot, das ihm 1945 nach Kriegsende erteilt wurde, hat möglicherweise seinen frühen Tod beschleunigt. Beers, der den Nationalsozialismus abgelehnt hatte, wurde als Mitarbeiter der niederländischen Rundfunkgesellschaft auf seine politische Haltung überprüft und nur wegen seiner Tätigkeit als Musiklehrer an der deutschen Schule in Amsterdam mit fünf Jahren Berufsverbot belegt. Dabei blieb unberücksichtigt, dass Beers seinerzeit von sich aus seine Stelle aus politischen Gründen aufgegeben hatte. Sein nachweisbarer Einsatz für jüdische Musiker während der NS-Zeit bewirkte, dass dieser Beschluss 1946 für nichtig erklärt und wieder aufgehoben wurde.

Die Entstehung der Liedsammlung „Singende Kirche“

Jacques Beers hat sich anfangs nicht als Kirchenmusiker gefühlt. Das änderte sich, als er von der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Paris als Kantor eingestellt wurde. Die Gemeindemitglieder kamen aus den verschiedensten Landeskirchen Deutschlands. Aus ihren verschiedenen Traditionen musste eine einheitliche Gottesdienstordnung geschaffen werden. Beers wurde aber auch einbezogen in die musikalische Gestaltung der Liturgie in anderen ausländischen Gemeinden. Damals fanden alljährlich Westeuropäische Pfarrerkonferenzen statt, auch in den Niederlanden, bei denen die Pfarrer Hellmut Rossler (1903–1982) aus Heerlen und Hans Fischer aus Amsterdam eine wichtige Rolle spielten. Jacques Beers, der bei diesen Konferenzen als Kirchenmusiker beteiligt war, wurde, wie er im Vorwort zur Liedsammlung *Singende Kirche* schrieb, beauftragt, eine musikalische Neugestaltung der Gottesdienstordnung zu schaffen, die in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in den deutschen evangelischen Gemeinden Frankreichs, Belgiens und Hollands eingeführt wurde.¹⁰

Beers hatte sich während seiner Ausbildung in Amsterdam (1920–1926) besonders auf die Musikgeschichte verlegt. Als Organist an der Deutschen Evange-

⁸ Arno Pötzsch (1900–1956) war zunächst Wehrmachtsseelsorger, ab 1940 Marinepfarrer in den von Deutschland besetzten Niederlanden. Hierzu Arno Pötzsch, in: Dietrich MEYER (Hg.): *Das neue Lied im Evangelischen Gesangbuch. Lieddichter und Komponisten berichten*, (Archiv der Ev. Kirche im Rheinland), Düsseldorf 1997², S. 217.

⁹ Zitiert nach: Sonja MATTHES, *In Gottes Hand*, op. cit., S. 100. In Wirklichkeit wäre Arno damals vor Hunger beinahe gestorben.

¹⁰ Es ist nicht bekannt, wann und von wem Beers dazu beauftragt wurde.

lischen Gemeinde in Paris bemühte er sich gemeinsam mit dem dortigen Pfarrer Erich Dahlgrün um die „Wiederbelebung der alten Choräle in ihrem ursprünglichen Rhythmus“,¹¹ Über die ‚Tischgebete‘ (Heft 2) schrieb er an gleicher Stelle: „Der Wunsch, einmal Tischgesänge zu komponieren, erfüllte mich seit einem Besuche im Haus eines bekannten deutschen Kirchenmusikers und Theologen; dort nämlich wurde statt des gesprochenen Tischgebetes von der Tischgemeinschaft ein Gebet gemeinsam gesungen, und dieses betende Singen erschien mir überaus würdig und eindrucksvoll. Mit Freuden habe ich darum die uns von Marinepfarrer Pötzsch gegebenen Tischsprüche mit Weisen versehen und singbar gemacht.“¹²

Der Marinepfarrer Arno Pötzsch war der dritte Pfarrer mit dem Beers befreundet war. Nach ihm nannte er seinen jüngsten Sohn Arno.¹³ Zusammen mit Pötzsch verfasste Beers das Gesangbuch *Singende Kirche*.

„Wir standen schon im Kriege, als mir ein neues Gesangbuch einer deutschen evangelischen Kirche des Auslandes zugesandt wurde, das drei meiner Lieder mit neuen Weisen einheimischer Kirchenmusiker jenes Landes enthielt.¹⁴ Dieses neue Gesangbuch wurde die unmittelbare Veranlassung zu den Liederheften ‚*Singende Kirche*‘ im Raum der Niederlande, denn es veranlasste Hans Fischer, den Pfarrer der deutschen evangelischen Gemeinde in Rotterdam, zu der Frage, ob ich etwa noch mehr solcher Lieder hätte. Da gab ich ihm zusammen mit einem Taufliede für seinen Sohn Hans Michael, zugleich als schlichten Dank für ihn und seine Gemeinde, eine Anzahl neuer Lieder, die fast alle im Kriege, zumeist in jüngster Zeit, und unter dem Kriegserlebnis entstanden waren. Acht dieser Lieder, denen der Amsterdamer Organist Jacques Beers unterdessen schlichte, das Wort auslegende Weisen gegeben hatte, wurden im Sommer 1941 von Pfarrer Kaetzke,¹⁵ dem deutschen evangelischen Pfarrer in Den Haag, für die deutschen evangelischen Gemeinden in den Niederlanden in dem ersten Liedheft ‚*Singende Kirche*‘¹⁶ zusammengefasst und herausgegeben. Der Titel ‚*Singende Kirche*‘ schien uns der

¹¹ *Singende Kirche* (1942), S. 12.

¹² *Singende Kirche* (1942), S. 12 f.

¹³ Auch seine weiteren Vornamen Erich und Hans erinnern an mit Beers befreundete Pfarrer: Erich Dahlgrün und Hans Fischer.

¹⁴ Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschen Schweiz. Probeband, Zürich [1941]; es handelt sich um die Lieder Es ist ein Wort ergangen, Mel.: Albert Moeschinger (heute im Reformierten Gesangbuch [RG] 256), Nun ist vorbei die finstre Nacht, Mel.: Willy Burkhard (RG 577), Steh auf, Herr Gott, die Zeit ist da, Mel.: Willy Burkhard (RG 822). Letzteres wurde nicht in die Liedhefte *Singende Kirche* aufgenommen.

¹⁵ Paul Kaetzke (1901-1968) lebte seit 1931 in den Niederlanden. Von 1936 bis 1966 war er Pfarrer der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Den Haag. Er hat viele Juden und andere Verfolgte gerettet.

¹⁶ *Singende Kirche*. Eine Folge Geistlicher Gesänge für die Gemeinde von Marinepfarrer Arno Pötzsch und Organist Jacques Beers. Herausgegeben für die Deutschen Evangelischen Gemeinden in den Niederlanden von Pfarrer Kaetzke, Den Haag 1941. Das Heft enthält 8 vierstimmig vertonte Lieder. Die nachfolgenden Hefte 2 und 3 behielten den Titel unverändert bei.

bezeichnendste, verpflichtendste Name zu sein. Der größere Teil der Lieder erschien nach mancherlei kriegsbedingten Verzögerungen erst im Frühjahr 1942 im 3. Heft der ‚Singenden Kirche‘,¹⁷ kam aber gerade noch zurecht, die deutsche evangelische Gemeinde in Rotterdam am Gedenktage ihres 80 jährigen Bestehens zu grüßen. Zwischen den beiden Liedheften war als 2. Heft der ‚Singenden Kirche‘ eine Folge von 16 vertonten Tischgebeten erschienen.¹⁸

Es folgte 1942 noch eine Ausgabe, die die drei Hefte vereinte.¹⁹ Vorangestellt waren einleitende Texte der an diesem Projekt Beteiligten.²⁰ Der Einleitungsteil endete mit einem Beitrag von Bischof D. Heckel²¹ *Choral im Kampf*.²²

Die ganze Auflage von *Singende Kirche* wurde nach dem Krieg vernichtet. Weder in der Evangelischen Gemeinde in Den Haag, noch in der Amsterdamer Gemeinde ist zurzeit ein Exemplar vorhanden. Das Buch fehlt auch im Beers-Archiv im Niederländischen Musik Institut (Nederlands Muziek Instituut) in Den Haag. Die zwei Exemplare, die sich in der Sammlung Arno Beers befinden, sind wahrscheinlich die einzigen noch existierenden in den Niederlanden.²³

Die Lieder, verfasst von Arno Pötzsch und Jacques Beers, die der Sammlung *Singende Kirche* entnommen und in deutschsprachige Gesangbücher aufgenommen wurden, sind mit neuen Melodien versehen worden (siehe Anhang).

Das Lied „Choral im Kampf“ (Singende Kirche 1, Nr. 3)

Von diesem Lied hatte man offensichtlich hochgespannte Erwartungen, davon zeugt der oben erwähnte Artikel ‚*Das Evangelische Deutschland*‘, aus dem ein Zitat von Bischof D. Heckel in die Sammelausgabe von 1942 aufgenommen wurde: „Der ‚Choral im Kampf‘ [...] hat in kurzer Zeit in allen deutschen evangelischen Gemeinden der Niederlande eine besonders freudige Aufnahme gefunden. [...] Es ist vielleicht nicht ganz gleichgültig, dass gerade in der deutschen

¹⁷ Heft 3 enthält 22 vierstimmig vertonte Lieder.

¹⁸ *Singende Kirche* (1942), S. 8.

¹⁹ Der Titel war leicht verändert: *Singende Kirche Geistliche Gesänge für die Gemeinde* [...] und um den Untertitel *Zur Einführung und zum Geleit* erweitert worden.

²⁰ Paul KAETZKE, *Das Lied der Kirche in der Auslandsgemeinde*; Hans FISCHER, *Singende Kirche*; Arno PÖTZSCH, *Vom Werden der „Singenden Kirche“*; Jacques BEERS, *Mein Weg zur singenden Kirche*.

²¹ Theodor Heckel (1894-1967), in seiner Funktion als Leiter des Außenamtes der Deutschen Evangelischen Kirche (DEK) mit der Amtsbezeichnung Bischof, das er von 1934-1945 innehatte, denunzierte er Dietrich Bonhoeffer vor dem Berliner Landeskirchenausschuss als „Pazifist und Staatsfeind“ und erwirkte, dass ihm die Lehrbefugnis an der Berliner Universität entzogen wurde.

²² Heckel zitiert hier ein Lied von Arno Pötzsch. Der Text stammt aus einem Brief, veröffentlicht in *Das Evangelische Deutschland*, Nr. 11 vom 15. März 1942.

²³ In deutschen Bibliotheken, u.a. in der Deutschen Nationalbibliothek Leipzig, sind die drei Einzelhefte und die Gesamtausgabe von 1942 nachweisbar.

evangelischen Gemeinde in Rotterdam, die schweres erlebt hat, dieser Choral im Kampf zuerst zur Einführung kam und von dort aus sich verbreitete. Wir geben dieser Wiedergabe einen Wunsch mit: Möchten die deutschen Gemeinden diesen Choral auch ansehen als einen Dank und als Gabe der auslandsdeutschen Gemeinden an die Heimatkirche.“²⁴

Pöttsch erzählt in seinem Artikel *Vom Werden der „Singenden Kirche“* in ähnlicher Weise: „Unvergesslich wird mir selbst jener von Pfarrer Fischer gehaltene Gottesdienst bleiben, in dem ich die Rotterdammer Gemeinde zum ersten Male den ‚Choral im Kampf‘ singen hörte. Es ist wohl nicht von ungefähr, dass gerade die deutsche evangelische Gemeinde in Rotterdam die neuen Lieder zuerst gesungen und sich zu eigen gemacht hat, hat doch keine andere Gemeinde im Bereiche der Niederlande so wie diese die Schrecken und Zerstörungen des Krieges, den Tod als schier tägliche Bedrohung [...] erfahren.“²⁵

Die Zeile „Du rufst in meinen Kampf und Krieg dein Dennoch! Dennoch! bis zum Sieg, der uns zuletzt soll werden“ ist heute nur zu akzeptieren, wenn mit ‚Sieg‘ das Ewige Leben gemeint wird und wenn unter dem Wort ‚Kampf‘ Widerstand zu verstehen ist.

Einer militärisch geprägten Sprache bedient sich Pöttsch auch in anderen Liedern, wie ‚*Aufbruch*‘: „Herr Gott, in deinem Namen greif ich Waff’ und Wehr“ (Heft 3, S. 14); ‚*Soldat für Gott*‘, „Herr Gott, wir sind Soldaten, wir schützen Volk und Vaterland, und heißen Waffentaten gilt unser Herz und unsre Hand!“ (Heft 3, S. 15). Auch das Lied ‚*Vaterland*‘ (Heft 3 S. 16) kann man schwerlich ein allgemeines Kirchenlied nennen. Texte wie die genannten sind heute fremd und irritierend. Pöttsch, der als Monarchist wiederholt den abgedankten Kaiser Wilhelm II. in Doorn besuchte, war zwar national, nicht aber national-sozialistisch eingestellt. Seine Sympathie galt der Bekennenden Kirche.

Das Lied ‚Unverloren‘ (Singende Kirche 1, Nr. 8)

Anders ist es um das Lied *Unverloren (Du kannst nicht tiefer fallen als nur in Gottes Hand)* bestellt. Im Dezember 1940 hielt sich Arno Pöttsch in Paris auf. Im Auftrag des Marinebefehlshabers sollte er dort die Freilassung eines zum Tode Verurteilten erwirken. Sein Plädoyer war ohne Erfolg. An einem dieser Tage besuchte er das Musée Rodin. Einen besonderen Eindruck hinterließ ‚*La main de Dieu*‘ (Die Hand Gottes) von Auguste Rodins bei ihm.²⁶ Von diesem Erleb-

²⁴ In: *Singende Kirche* (1942), S. 14.

²⁵ In: *Singende Kirche* (1942), S. 9.

²⁶ Auguste Rodin hat mehrere Fassungen mit dem Titel ‚*La main de Dieu*‘ angefertigt. Sonja Matthes sah versehentlich Rodins: *Das Geheimnis‘ (Le secret)* für *La main de Dieu* (In Gottes Hand) an, S. 74.

CHORAL IM KAMPF

Ich steh, Herr Gott, in dei - ner Hut, drum kann ich frei
Wo al - les weicht und wankt und fällt, bist du der Fels,

mit fe - stem Mut das Höch - ste tap - fer wa - - gen.
der e - wig hält zum Trotz den Un - ge - wit - - tern.

Was mir be - fiehlt, die har - te Pflicht, das greif ich auch
Hab ich nur dich, bist du mein Hort, dann werd auch

an mit Zu - ver - sicht, will's fröh - lich mit dir tra - - gen.
ich, ich hab dein Wort, in kei - nem Sturm er - zit - - tern.

3. Du führst mich sicher durch die Not, /
du reisst mich sieghaft durch den Tod, /
die Hölle kann ich zwingen. / Bist du
mit uns, bist du für mich, / halt ich nur
selbst mich fest an dich, / muss alles mir
gelingen.

4. Du bist allein der ew'ge Gott, / bleibst
allem Widerstreit zum Spott / Herr
Himmels und der Erden. / Du rufst in
meinen Kampf und Krieg / dein Den-
noch! Dennoch! bis zum Sieg, / der uns
zuletzt soll werden.

Abbildung 2. *Ich steh, Herr Gott, in deiner Hut.* T: Arno Pötzsch 1941,
M+S: Jacques Beers 1941 (aus *Singende Kirche* 1942).

UNVERLOREN

Du kannst nicht tie-fer fal - len als nur in Got - tes Hand,
die Er zum Heil uns al - - len barm - her-zig aus - ge-spannt.

Abbildung 3. *Du kannst nicht tiefer fallen*. T: Arno Pötzsch 1941,
M+S: Jacques Beers 1941, (aus *Singende Kirche* 1942).

nis berichtete Pötzsch wiederholt in Briefen und Predigten. Erfüllt von den Erlebnissen der Tage in Paris schrieb er nach seiner Heimkehr das Lied *Du kannst nicht tiefer fallen als nur in Gottes Hand*.²⁷ Jacques Beers verfasste dazu eine ausdrucksvolle Melodie.

Im niederländischen Sprachbereich ist dieses Lied in einer Übersetzung von Hans Mudde (*Op de wijze van het lied*, Zoetermeer 2005) mit einer Melodie von Hans Jansen bekannt geworden. Sytze de Vries übersetzte das Lied 2009. Diese Fassung wurde zusammen mit der Melodie von Hans Georg Bertram (1986) in sein Buch *Jij mijn adem* (Zoetermeer 2009) aufgenommen.

²⁷ Sonja MATTHES, *In Gottes Hand*, op. cit., S. 73 f.; Aart VAN DER POEL, *Vijand – vriend – broeder. Arno Pötsch in Nederland 1940-1945*, Den Haag 2003, S. 100 ff. Im Kommentar von Reinhard Görisch werden der Parisaufenthalt und das Rodinerlebnis nicht erwähnt: Reinhard GÖRISCH, Bettina KROKENBERGER, *Du kannst nicht tiefer fallen*, in: Gerhard Hahn, Jürgen Henkys (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Heft 9, 2004, S. 92-96 und in: *Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz*, Lieferung 5, Basel – Zürich 2005 (Mel. Kommentar: Peter Ernst BERNOULLI). Detlev Block lässt dieses Erlebnis ebenfalls unerwähnt und gibt als Erstveröffentlichungsort den Gedichtband *Von Gottes Zeit und Ewigkeit*, Hamburg 1947 an. Siehe: Detlev BLOCK, *Das Lied der Kirche. Gesangbuchautoren des 20. Jahrhunderts I*, Lahr 1995, S. 137.

Ausblick

Beers Melodien sind heute vergessen. Den Weg in die Gesangbücher fanden sie nicht. Lediglich seine Sammlung *Neue geistliche Lieder für eine Singstimme und Tasteninstrument oder Melodieinstrumente* von 1938 ist heute noch erhältlich (Bärenreiter-Verlag). Zwei seiner Melodien erschienen in einem Band mit Tischgebeten von Pöttsch.²⁸

2008 gründete sich die Jacques-Beers-Stiftung, die Leben und Wirken des Komponisten vor dem Vergessen bewahren will. Neuerdings werden seine Werke, herausgegeben vom Muziek Centrum Nederland in Amsterdam, wieder publiziert und aufgeführt. In Zusammenarbeit mit der Stiftung erklingt Beers' Musik seit geraumer Zeit im Rahmen der „Uilenburger Konzerte“ in Amsterdam und wird damit allmählich wieder bekannt gemacht. Mögen auch seine Kirchenliedmelodien wieder entdeckt und gesungen werden.

Lieder der „Singenden Kirche“ in aktuellen Gesangbüchern

„Bemerkenswert ist die frühe Rezeption von Arno Pöttschs Liedtexten in Gesangbüchern der reformierten Schweiz (Probekband 1941, RKG 1952).“²⁹ In den Stamnteil des EKG (1950) wurde keiner seiner Texte aufgenommen. Der Probekband von 1941 war es, der drei Texte von Pöttsch zu Melodien von Moeschinger und Burkhard (s. Anm. 14) enthielt und den Dichter zu seiner Liedersammlung *Singende Kirche* anregte.

Die Kontinuität der Pöttschrezeption in Gesangbüchern der Schweiz setzte sich mit dem Erscheinen des Reformierten und des Katholischen Gesangbuchs (1998) sowie dem Christkatholischen Gesangbuch (2005) fort. Auch in andere aktuelle deutschsprachige Gesangbücher sind Texte von Pöttsch aufgenommen worden.

Anders als in der Schweiz und in Deutschland, finden sich in den offiziellen Gesangbüchern der Niederlande weder Lieder von Arno Pöttsch, noch Melodien von Jacques Beers.

Anhang

Lieder aus *Singende Kirche* (SK) in aktuellen deutschsprachigen Gesangbüchern

²⁸ *Gottes Gabe, täglich Brot*. Tischgebete und Tischgesänge von Arno Pöttsch, Hamburg 1962⁴. Die Lieder mit Beers' Melodien sind *Für diese Speise, diesen Trank, nimm an des Herzens armen Dank* (*Singende Kirche* 2,2), und *Keiner rief sich selbst ins Leben* (*Singende Kirche* 2,5).

²⁹ Reinhard GÖRISCH, *Du kannst nicht tiefer fallen*, in: *Ökumenischer Liederkommentar*, op. cit.

Du hast zu deinem Abendmahl als Gäste uns geladen (SK 1, 1941)

- EG** Nr. 224, T: (1941) 1947, M: Gotthold Veigel 1951/1988
WIG Nr. 487, T: 1947, M: Claude de Sermisy 1529/ Antwerpen 1540
MG Nr. 526, T: 1941 (Str. 1-3) Thomas Blarer um 1533 (Str. 4), M: Claude de Sermisy 1529/ Antwerpen 1540/ Erfurt 1572
MeG Nr. 168, T: 1941 M: s. MG

Du kannst nicht tiefer fallen (SK 1, 1941)

- EG** Nr. 533, T: 1941, M: Hans Georg Bertram 1986
WIG Nr. 243, T: 1947, M: Herbert Gadsch 1973
RG Nr. 698, T: 1941, M: Hans Hauzenberger (1990) 1991³⁰
KG Nr. 599, T: 1941, M: Hans Hauzenberger (1990) 1991
MG Nr. 378, T: 1941, M: Frieder Ringeis 1970
FL Nr. 449, T: 1941, M: Gerhard Schnitter 2002
MeG Nr. 371 T: 1941, M: Frieder Ringeis 1979 [sic! M identisch mit MG 378]
CG Nr. 872, T: 1941, M: Hans Hauzenberger 1990

Das Jahr geht hin (SK 3, 1942)

- EG¹** Nr. 551, T: 1942, M: Rolf Hallensleben 1956
WIG Nr. 547, T: 1947, M: Nürnberg 1580, Prätorius 1610
FL Nr. 229, T: 1945, M: um 1580, bei Michael Prätorius 1610

Es ist ein Wort ergangen (SK 3, 1942)

- GKL** Nr. 79, T: 1935, M: Albert Moeschinger 1941
EG¹ Nr. 590, T: 1935, M: Rolf Hallensleben 1957
EG² Nr. 586, T: 1935, M: Wolfgang Pahlitzsch 1938
RG Nr. 256, T: 1935, M: Albert Moeschinger (1939) 1941
CG Nr. 501, T: 1935, M: Albert Moeschinger 1959 [nicht identisch mit M von 1941]

Nun ist vorbei die finstre Nacht (SK 3, 1942)

- EG³** Nr. 644, T: (1934) 1950, M: Des Jahres schöner Schmuck entweicht/
 Heut singt die liebe Christenheit
RG Nr. 577, T: (1934) 1941, M: Willy Burkhard (1939) 1941
CG Nr. 309, T: (1934) 1941, M: Willy Burkhard (1939) 1941

GKL - Gemeinsame Kirchenlieder. Gesänge der deutschsprachigen Christenheit (AöL) 1973 | **EG** - Evangelisches Gesangbuch 1993 (Stammteil) | **EG¹** - Re-

³⁰ Die Daten bezüglich der Gesänge in den Gesangbüchern der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz verdanke ich Prof. Dr. Otto J. de Jong.

gionalteil Rheinland, Westfalen, Lippe, Reformierte Kirche | **EG²** - Regionalteil Baden, Elsass und Lothringen, Pfalz | **EG³** - Regionalteil Hessen-Nassau, Kurhessen-Waldeck | **WIG** - Wir loben Gott (Hg.: Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten in Deutschland, Österreich und der Schweiz) 1994 | **RG** - Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz 1998 | **KG** - Katholisches Gesangbuch der deutschsprachigen Schweiz 1998 | **MG** - Gesangbuch 2002 | **FL** - Feiern und loben 2003 (Hg. vom Bund Freier ev. Gemeinden und dem Bund Evangelisch-Freikirchlicher Gemeinden) | **MeG** - Gesangbuch für die Mennonitengemeinden in Deutschland und der deutschsprachigen Schweiz 2004 | **CG** - Gebet- und Gesangbuch der Christkatholischen Kirche der deutschsprachigen Schweiz 2005.

Der christliche Gesang – eine Bildungskomponente der Bewegung „Licht und Leben“ in Polen der Nachkriegszeit

Totalitäre Systeme, Kriege, Menschenverachtung, Unterdrückung und Verfolgung bis zur Vernichtung des menschlichen Lebens sind tragische Folgen der Ideologisierung menschlichen Denkens. Der Nationalsozialismus mit seiner Rassen- und der Kommunismus mit seiner Massentheorie haben viele Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts auf grausamste Art und Weise beeinflusst. Die von den Nazis errichteten Massenvernichtungslager, in denen vor allem Juden, aber auch Menschen anderer Nationalitäten und ethnischer Herkunft wie die Synthi und Romas, die Polen, Slowaken, Tschechen, Franzosen, die deutschen Widerstandskämpfer, die russischen Kriegsgefangenen und viele andere rücksichtslos und brutal umgebracht wurden, sind ein grausames Zeichen der jüngsten Vergangenheit. Auch die Kommunisten haben in der Nachkriegszeit ihre Gegner rücksichtslos bekämpft und die Menschen in den von ihnen besetzten Gebieten des Mittel-Ost-Europäischen Raumes unterdrückt. Nicht anders ging es in Polen zu.

Als besonders unbequem und gefährlich wurden von dem herrschenden Regime die christlichen Kirchen angesehen. Diese hatten eine territoriale Struktur, ihre Führungskräfte, ihre zahlreichen Mitglieder, ihre Gotteshäuser und Begegnungsstätten, ihre Publikationen und vor allem Gottesdienste in denen sowohl die christliche Botschaft als auch die öffentlichen sozial-wirtschaftlichen Lebensbedingungen der Menschen angesprochen werden konnten. Daher verwundert es nicht, dass in den ersten Nachkriegsjahren 1945-1948 ein fiktives Verhältnis mit den christlichen Kirchen aufgebaut wurde, um sie hinterher als die Volksgegner darstellen und bekämpfen zu können.¹ Die liturgischen Handlungen und die Seelsorge konnten von den Bischöfen und Geistlichen weitgehend ungehindert geleitet werden, die Aktivitäten der Gläubigen in der Öffentlichkeit wurden da-

¹ Zygmunt ZIELIŃSKI, *Katolicyzm, człowiek, polityka. Przeszłość i teraźniejszość* (Katholizismus, Mensch, Politik. Die Vergangenheit und Gegenwart), Lublin 2002, S. 46-49.

gegen drastisch bekämpft. Die *Caritas* wurde aufgelöst, der Religionsunterricht aus den Schulen entfernt (1959) und die christlichen Verbände wie z.B. die Katholische Aktion (Akcja Katolicka) aufgelöst und verboten.² Der Primas von Polen Kardinal Stefan Wyszyński wurde ein halbes Jahr nach dem Tode Stalins (1953) interniert und erst 1956 frei gelassen. Die Geistlichen hat man seitens des Regierungs-Apparates für sich zu gewinnen versucht. Eine Spaltung in der Kirche unter den Geistlichen selbst wie zwischen den Geistlichen und den Gläubigen ins Besondere, sollte geschaffen werden. Eine Kontrolle über die Veröffentlichungen der Kirche wurde eingeführt und durch die Reglementierung des Papiers für den Druck deutlich eingeschränkt. Viele weitere derartige Vorgänge könnten genannt werden.³ Die Kirche konnte unter den schwierigen Bedingungen dennoch überleben und dabei noch aktiv zu werden. Dies verdankt sie den herausragenden Persönlichkeiten und durchgeführten christlichen Bildungsmaßnahmen. Hierfür haben sich Franciszek Blachnicki und seine „Bewegung Licht und Leben“ – Ruch Światło-Życie – sehr verdient gemacht. Das von ihm initiierte christliche Bildungsprogramm hat sehr viele Menschen maßgeblich geprägt. Unter ihnen befanden sich überzeugte Menschenrechtler und Widerstandskämpfer, die mit friedlichen Mitteln und einem mutigen Streben nach Wahrheit und Freiheit eine Solidaritätswelle der Wende inmitten der kommunistischen Herrschaft ausgelöst haben. Diese half den Eisernen Vorhang niederzureißen, die Berliner Mauer zu stürzen und den Weg der Befreiung nicht nur für die Einwohner Polens sondern für alle Menschen im ehemaligen Ostblock der europäischen Staaten einzuleiten. Die auf Bildung nach dem christlichen Menschenbild ausgerichtete Bewegung machte sich die Bibel und die Liturgie zum Fundament ihres Wirkens. Somit waren zugleich auch die Kirchengesänge der Tradition wie auch die Neuen Geistlichen Lieder eine feste Komponente im Bildungsprogramm von „Licht und Leben“. Dieser wollen wir uns in diesem Aufsatz nähern.

1. Franciszek Blachnicki (1921-1987) und die Bewegung „Licht und Leben“

Diejenigen, die den Krieg überlebt haben, versuchten trotz den schlimmsten Erfahrungen der Erniedrigung und Demütigung eine verantwortungsvolle Zu-

² Ibid., S. 51. Hier auch weitere Literaturhinweise.

³ Siehe dazu: Jan SIEDLARZ, *Kirche und Staat im kommunistischen Polen 1945-1989*, Paderborn-München-Wien-Zürich (Ferdinand Schönigh) 1996. Der Autor publiziert ausführliche Literaturangaben zu den einzelnen Zeitabschnitten zwischen 1945 und 1989. Vgl. Andrzej ANUSZ, *Kościół obywatelski. Formowanie społeczeństwa obywatelskiego w PRL w okresie powstawania niezależnych instytucji politycznych (1976-1981)*, Warszawa 2004. Hier wird auch auf die früheren Jahre hingewiesen: 1945-1956 und 1956-1976. Ebenso siehe: Tomasz BALON-MROCZKA, Jarosław SZAREK, *Kościół w godzinie próby (Die Kirche in der Stunde der Probe) 1945-1989: Nieznane dokumenty i świadectwa*, Kraków (Dom Wydawniczy Rafael) 2006.

kunft zu gestalten auch wenn die neuen Bedingungen unter dem Kommunismus nicht viel leichter waren als zuvor. Zu diesen Persönlichkeiten zählte der katholische Geistliche Franciszek Blachnicki (1921-1987)⁴.

Der in der schlesischen Stadt Rybnik im Steinkohleförderrevier am 24.03.1921 geborene Franciszek Blachnicki wuchs in einer Großfamilie auf. Seine Eltern zogen nach Tarnowskie Góry um. Hier beendete Franciszek das Gymnasium und nach einer Militärausbildung 1938 trat er in den Militärdienst ein. Bei Tomaszów Mazowiecki kämpfte er gegen den Angriff der Hitlers-Armee auf Polen und wurde nach der Kapitulation am 20. September 1939 in Gefangenschaft genommen. Es ist ihm zwar die Flucht aus der Gefangenschaft gelungen, aber im März 1940 wurde er von der Gestapo erneut verhaftet und in das Konzentrationslager Auschwitz gebracht. Er erhielt die Lagernummer 1201. Nach qualvollen 14 Monaten von denen er 9 Monate in der Straffkompanie des 13. Gefangenen-Blocks ertragen mußte und einen Monat im Hungerbunker eingesperrt saß, wurde er in die Untersuchungshaft nach Hindenburg (Zabrze) und später nach Kattowitz (Katowice) gebracht. Dort hat man ihn wegen seiner konspirativen Aktivitäten gegen das Dritte Reich im März 1942 zum Tode verurteilt. Nach 5 Monaten hat man ihm die Todesstrafe in 10 Jahre Gefängnis unter strengen Bedingungen umgewandelt. Blachnicki wurde darauf hin in verschiedene Arbeitslager hin und her gereicht. Er überlebte die Grausamkeiten dieser Zeit und entschloß sich nach dem Krieg ins Priesterseminar zu gehen. Er studierte in Krakau an der Theologischen Fakultät der Jagiellonen Universität und wurde am 25. Juni 1950 zum Priester geweiht. Seine Tätigkeit als Geistlicher widmete er von Anfang an den Kindern und Jugendlichen. Die Kriegserfahrungen haben ihn dazu bewegt, sich für die Ausbildung von selbständigen Persönlichkeiten einzusetzen, damit der Mensch nicht in einer anonymen Masse untergeht und sich ideologisch verführen läßt. Nur ein bewußt lebender Mensch, der ganz bestimmte innere Werte verkörpert, kann standhaft und kreativ auf das eigene Leben und das soziale Umfeld einwirken. Daher ist er von der theologischen Sicht des Menschen ausgegangen und ihn als ein Neues Wesen verstanden, als Kind Gottes. Der durch Christus befreite Mensch sollte von sich aus auch fähig sein als ein Neuer Mensch zu leben. Dazu sollte man ihm durch ein durchdachtes, pädagogisch gut fundiertes Bildungskonzept verhelfen. Dabei sah er auch, dass unter den kommunistischen Repressalien die Kirche schwer zu Leiden hatte. Blachnicki vertrat auch öffentlich die Meinung, dass die Kirche sich vor dem politischen Druck nicht beugen sollte. Die Kirche muß sich

⁴ Zu seinem Lebenslauf und Werdegang siehe: Marek MARCZEWSKI, *Teolog odnowy Kościoła. Ks. Franciszek Blachnicki (24.02.1921-27.02.1987)*, in: „Ateneum Kapłańskie” 79 (1987), Heft 2, S. 371-377; DERS., *Nauczyciel przeniknięty duchem i mocą liturgii (ks. Franciszek Blachnicki 1921-1987)*, in: „Liturgia Sacra” 9 (2003), S. 331-347.

vor der Kirchenverfolgung währen und dagegen halten, allerdings nicht mit militärischen Mitteln sondern mit innerer Standhaftigkeit.

Dem entsprechend hat auch Franciszek Blachnicki gewirkt. Er organisierte seit 1957 eine soziale Aktion gegen den Alkoholismus und gewann in Kürze eine breite Unterstützung seitens der Geistlichen und etwa 100 Tausend engagierten Laien. Dies war die erste Bewegung der katholischen Laien nach der Zeit Stalins in Polen. Die groe Resonanz auf Blachnickis Engagement hat die Staatsmacht beunruhigt und daraufhin wurde am 29. August 1960 die Zentrale der „Krucjata Wstrzemięliwoci“ in Kattowitz geschlossen und die Bewegung verboten. Blachnicki reagierte mit einem Memorandum, in welchem er die Verfolgung der Kirche durch den Staat scharf kritisierte. Er wurde im März 1961 verhaftet und sa 5 Monate in demselben Gebäude, in dem ihn während des Krieges die Gestapo gefangen gehalten hatte. Franciszek Blachnicki wurde von der kommunistischen Justiz zu einer Freiheitsstrafe von 13 Monaten verurteilt, die für 3 Jahre auf Bewährung ausgesetzt wurde.

Um ihn vor weiteren Verfolgungen zu schützen, hat man ihm seitens des Bis­tums das Fortbildungsstudium an der Katholischen Universität in Lublin angeboten. Dort hat er 1964 promoviert und gemeinsam mit den Geistlichen Wojciech Danielski, Wadysław Piwowarski, Walaw Schenk, A.L. Szafranski und anderen, das Institut für Pastoraltheologie gegründet. Als ihm 1971 der Staat die Anerkennung seiner Habilitation verweigerte, konnte er seiner wissenschaftlichen Tätigkeit nicht mehr nachgehen. Die pastoralen Aktivitäten konnte er dagegen steigern. Im Jahre 1967 wurde ihm die Verantwortung für die Mediener in Polen übertreten und die polnischen Bischöfe ernannten ihn zum Landeseseelsorger der Liturgischen Dienste. Dadurch konnte er die seit 1963 geleiteten 15tagigen Exerzitien für Jugendliche, Erwachsene und ganze Familien ausbauen. Das war der Anfang der Bewegung „Licht und Leben“, die entstanden ist, um durch christliche Wegweiser den Kindern und Jugendlichen einen Weg zum Neuen Menschsein aufzuzeigen. Die griechischen Worte $\Phi\Omega\Sigma$ – $Z\Omega H$ = Licht und Leben in ein Kreuz zusammen gesetzt wurden zum Zeichen (Logo) für diese Bewegung.

Als der Kriegszustand in Polen vom General Wojciech Jaruzelski



Abbildung 1. Das $\Phi\Omega\Sigma$ - $Z\Omega H$ -Zeichen der „Oase der Kinder Gottes“ von F. Blachnicki.

ausgerufen wurde (13.12.1981), befand sich Franciszek Blachnicki in Rom. Die Rückkehr nach Polen ist für ihn unmöglich geworden, weil die Staatsmacht ihn durch einen Steckbrief gesucht und in den Medien als den großen Feind Polens diffamiert hat. Blachnicki hielt sich notgedrungen in Carlsberg in Deutschland auf. Dort ist er 1987 plötzlich verstorben. Nach der Wende wurde er vom jungen, demokratischen Polnischen Staat 1994 rehabilitiert und mit Verdienstorden ausgezeichnet. Vor diesem Hintergrund dürfte es um so interessanter sein sich seinem pädagogischen Konzept zu nähern und die Bedeutung der kirchenmusikalischen Komponente in ihm zu entdecken.

2. Die Grundprinzipien und Hauptinitiativen der Bewegung „Licht und Leben“

Die Anfänge von „Licht und Leben“, einer der bedeutendsten christlichen Bewegungen in Polen zur Zeit der kommunistischen Regierung, gehen auf die seelsorgliche Arbeit mit den Meßdienern zu Beginn der 50. Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. Mit ihnen hat F. Blachnicki begonnen die Idee einer authentischen Bildung von menschlichen Persönlichkeiten zu verwirklichen. Eine kleine Gruppe sollte jedem Kind und Jugendlichen die Möglichkeit geben seine Fähigkeiten und Kreativität zu entfalten. Als Einstieg in diesen Prozeß dienten die intensiven Erlebnisexerzitien in den Ferien, welche in der übrigen Zeit des Jahres in den Pfarrgemeinden fortgesetzt werden und die Gestalt des Dienstes und der Verantwortung für die christliche Gemeinschaft vor Ort annehmen sollten. Die „Oase der Kinder Gottes“ – denn so nannte Blachnicki seine pädagogische Idee – sollte durch die Begegnungen der Gruppen einmal wöchentlich zum lebendigen und belebenden Kern einer christlichen Gemeinde werden.⁵

Die ersten Gruppen der „Oase der Kinder Gottes“ trafen sich in den Sommerferien 1954 in Bibiela bei Tarnowskie Góry in Schlesien. Während des 15tägigen Aufenthaltes konzentrierten sich die Teilnehmer auf die Heilsereignisse Jesu Christi in der Reihenfolge des Rosenkranzgebetes, d.h. die 15 große Taten Gottes für die Menschen wurden nach den freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnissen der Heilsgeschichte betrachtet und vertieft. Diese Exerzitienordnung hat für jeden der 15 Tage ein anderes Thema in den Mittelpunkt gestellt und die Teilnehmer durch sehr unterschiedliche inhaltliche und emotionale Ereignisse

⁵ Siehe: Barbara BADURA u. a. (Hrsg.), *Charyzmat Ruchu Światło-Życie. Próba opisu. Tekst roboczy na Nadzwyczajną Konferencję Odpowiedzialnych 30 IV – 3 V 1993*, Lublin 1992, S. 6. Dieses Informationsheft wie auch das weitere Quellenmaterial über die „Bewegung Licht und Leben“ stammen aus dem Archiv des Bildungszentrums der Diözese Gleiwitz im Schloß Pławniowice. Für die freundliche Unterstützung meiner Recherchen binn ich dem Leiter dieses Zentrums Herrn Pfarrer Dr. Krystian WORBS, der selbst jahrelang die „Bewegung Licht und Leben“ auf der Diözesebene leitete, dankbar verbunden.

geführt wie etwa von der Geburt Jesu durch sein Leiden und Sterben am Kreuz bis hin zur Auferstehung und dem Herabkommen des Heiligen Geistes.⁶ Die Leitfigur auf diesem Wege war die Gottesmutter Maria, als der Neue Mensch, der sich auf Gott eingelassen und sich in den Dienst der Erlösung mit seinem ganzen Leben gestellt hat. Im Bezug auf diese Marianische Ausrichtung wird den „Oasen“ manchmal vorgeworfen, dass diese all zu sehr die christliche Frömmigkeit auf Maria von Nazareth hin orientieren und sie zu einer überbetonten Gestalt im Heilsgeschehen stilisieren. Anhand des Quellenmaterials, der schriftlich ausgearbeitet Unterlagen für die inhaltliche Durchführung der einzelnen Begegnungen in den Gruppen, kann festgestellt werden, dass hier – theologisch gesehen – eine christozentrisch-trinitarische Ausrichtung dominiert und die Heilstaten Gottes, die jedem Menschen durch Christus zuteil geworden sind, im Mittelpunkt stehen. Alle 15 Tage der „Oase“ standen nämlich für die Teilnehmer unter dem Motto: „Durch Christus zum Vater“.⁷ Dieser Weg wird als ein Werdegang verstanden, indem der Heilige Geist mitwirkt und in den Gebeten bewußt angerufen wird.⁸

Im Jahre 1957 hat das Bischöfliche Ordinariat in Katowice diese Arbeitsweise von F. Blachnicki bestätigt und sie als eine Bildungsmaßnahme für die Meßdiener empfohlen. Im Jahr darauf hat man derartige „Oasen“ auch für Mädchen angeboten. Die positiven Erfahrungen mit dieser Form der Einführung in ein bewußtes christliches Leben wurden in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts auf alle Jugendlichen erweitert: die Mädchen im Jahre 1963 und die Jungs vier Jahre später (1967). Zu einem Zentrum für F. Blachnickis Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wurde der Ort Krościenko am Fluß Dunajec gewählt.

Die erste Etappe der Grundsteinlegung für eine gesellschaftliche, christliche Bewegung mit breiter gesellschaftlicher Resonanz, umfasste die Jahre 1954-1969. Nach der Einschätzung von Maciej Ostrowski⁹, um die Bedeutung dieser Anfänge entsprechend einschätzen zu können, muss der damalige politische Kontext unbedingt mitberücksichtigt werden. Die kommunistische Ideologie in der Volksrepublik Polen der 40er und 50er Jahre hat die Kirche systematisch in ihrem gesellschaftlichen Einfluß eingeschränkt. Die katholische Kirche, die sich nicht nur als eine liturgische Versammlung sondern auch als eine Gemeinschaft versteht, welche die soziale Verantwortung für das tägliche Leben und das Gemeinwohl aller Menschen zu übernehmen hat, mußte sich eigene Wege suchen und neue Formen der Seelsorge erarbeiten, damit die eigene christliche und kirch-

⁶ *Oaza Dzieci Bożych I stopnia. Podręcznik, Część B – szczegółowa*: 1-15, Światło-Życie (ohne Ort und Jahr), S. 2.

⁷ Ks. Franciszek BLACHNICKI, *Oaza Dzieci Bożych, Część B – szczegółowa*, (Diakonia Oaz Rekolekcyjnych 2), Światło-Życie 1981, S. 4-5.

⁸ *Ibid.*, S. 9.

⁹ Siehe: Ks. Maciej OSTROWSKI, *Historia Ruchu Światło-Życie i jego organizacja. Pomoce do szkoły animatora grupy*, (Biblioteczka animatora 5), Kraków 1989, S. 9-10.

liche Identität gelebt werden konnte. Nur eine systematisch geführte christliche Bildung konnte den Drang des regierenden Parteiapparates zur kulturellen Säkularisation und Atheisierung der Gesellschaft stoppen. Der Widerstand der Katholiken hat einen geistlichen Charakter angenommen. Dabei ging es um den Zusammenschluss der Gläubigen und das Durchhalten angesichts der öffentlichen Repressalien gegen die Kirche.¹⁰

Eine wesentliche Änderung ist in der katholischen Seelsorge in Polen nach dem 2. Vatikanischen Konzil ab Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts eingetreten. Dies hat sich auch auf die „Bewegung Licht und Leben“ von F. Blachnicki ausgewirkt. Im Jahre 1969 haben die Ferienexerzitien eine gesellschaftliche Erweiterung erlebt. Ihre Konzeption wurde neu – im Sinne des 2. *Vaticanums* – durchdacht und bearbeitet. Man begann die inzwischen deutlich zugenommene Zahl der Oasen-Mitglieder neu zu benennen, und zwar: „Bewegung der Lebendigen Kirche“ bzw. „Oase der Lebendigen Kirche“. Das neue Bewußtsein der Christen, die sich als lebendige Gemeinschaft (Kirche) verstehen, sollte in den Vordergrund treten. Nicht das statische Dasein, sondern das dynamische Mitgestalten des Lebens sollte die Gläubigen auszeichnen. Daher sollte die Christenheit beweglicher und aktiver werden: Geschlossen und Vereint als *societas perfecta* und für die Mitmenschen engagiert als *communio sanctorum*. Die Idee einer *Communio in Christus* untereinander und einer *Communio* mit allen Menschen durch den Heiligen Geist hat eine gute Verwirklichungsmöglichkeit durch die kirchlichen Bewegungen gefunden, die von kleinen Gruppen ausgegangen sind, um das innerkirchliche und gesellschaftliche Leben positiv zu beeinflussen.¹¹ Damit es verwirklicht werden konnte, hat man drei Stufen der Bildung angeboten. Die erste betonte die individuelle Frömmigkeit, und in den Mittelpunkt wurde der Mensch selbst gestellt als Gottesschöpfung, die mit Fähigkeiten und Möglichkeiten einer individuellen Lebensgestaltung ausgestattet wurde. Die zweite Stufe (bzw. das zweite Bildungsjahr) konzentrierte sich auf den Dialog des Einzelnen mit Gott und den Mitmenschen. Die dritte Stufe wurde als der Weg zu einer Gemeinschaft verstanden, in der Menschen einander mit ihren Fähigkeiten und besonderen Begabungen (Charismen) dienen. Der vielfältige Dienst **in** und **für** eine Gemeinschaft, die *Diakonie*, war das Ziel der neu ausgerichteten christlichen Bildung.¹² Die „Bewegung der Lebendigen Kirche“ hat daher auch gewisse Strukturen angenommen.

¹⁰ Siehe die Angaben in der 3. Anmerkung.

¹¹ Ks. Franciszek BLACHNICKI, *Istotne cechy ruchu eklezjalnego*, (Dokumenty i źródła 4), Światło-Życie 1981, s. 4-24. Diesen Text hat F. Blachnicki für den Kongress *Movimenti nella Chiesa* in Rom (25.09.1981) verfasst.

¹² Siehe dazu die Struktur des Dienstes (der Diakonie) in der „Bewegung Licht und Leben“ für die Gestaltung des Gemeindelebens in: *Oaza Rekolekcyjna Diakonii Ruchu Światło-Życie*, Interne Ausgabe von Światło-Życie 1987, S. 1-198; Ks. Henryk BOLCZYK, ks. Stanisław SZCZEPANIEC, *Seminarium Diakonii Parafialnej*, Lublin 1991, S. 1-260.

Damit die Gruppen vor Ort, in den Pfarrgemeinden, und während der Ferien – Exerzitien entsprechend geleitet werden konnten, hat man ein Bildungssystem für Führungskräfte aufgebaut, die sogenannten Schulungen der Gruppenleiter.¹³ Diese wurden im Jahre 1972 eingeführt und 1976 neu bearbeitet. Das Bildungsmaterial von 1976 diente den Schulungen bis 1983. Entsprechend den bisherigen Erfahrungen und gemäß den neuen Herausforderungen hat man seitens der Verantwortlichen auch weitere Korrekturen vorgenommen. Den theoretischen Grundlagen entsprechend, wurden für ein reibungsloses und erfolgreiches Funktionieren der einzelnen Kleingruppen folgende Gruppenleiter vorgesehen und ausgebildet:¹⁴

- a) Der Gruppenleiter für Liturgie, der die liturgischen Dienste einsetzt (die Funktionen zuteilt): die Ministranten, Lektoren, Kommentatoren und Schola¹⁵; der auf die vorbereiteten Inhalte achtet und ihre Übereinstimmung mit der gewählten Tagesthematik überprüft. Er arbeitet mit dem zuständigen Priester zusammen.
- b) Der Gruppenleiter für Musik, der die Gesänge für die liturgischen Handlungen vorbereitet und leitet. Er ist dafür verantwortlich die Gesänge mit der Gruppe einzustudieren und dafür zu sorgen, dass die „Oase“ im Singen eingeübt wird und Vorschritte macht (*rozśpiewanie oazy*). Zu seinen Aufgaben zählt auch die Auswahl der Gesänge für die liturgischen Feiern. Der Gruppenleiter für Musik sollte – gemäß den Richtlinien von „Licht und Leben“ – unterscheiden können zwischen einem für die Liturgie geeigneten Gesang und einem populären, christlich geprägten Lied, welches man gut zu anderen Anlässen singen kann. In der Liturgie sollten Lieder gesungen werden, die der Würde von liturgischen Zeremonien einen musikalisch-textlichen Ausdruck verleihen können. Er arbeitet mit dem zuständigen Priester und dem Gruppenleiter für Liturgie zusammen.
- c) Der Gruppenleiter für Wirtschaftliches, der während der Ferienlager der Gruppen für eine entsprechende Versorgung mit Speisen und Getränken zu sorgen hat.

Dazu kommt die Diakonie für Gesundheit, zu der ein qualifiziertes Personal gehört, um die Teilnehmer der „Oasen“ medizinisch versorgen zu können.

Dasselbst ist schon erkenntlich, dass die Liturgie, das Gebet und der Gesang eine wichtige Komponente für die Bewegung „Licht und Leben“ sind. Ihnen wer-

¹³ KODA (*Kurs Oazowy dla Animatorów*). *Podręcznik dla prowadzących*, Krościenko 1983, S. 1-128; Siehe auch: Ks. Maciej OSTROWSKI, *Historia Ruchu Światło-Życie*, op. cit., S. 12.

¹⁴ KODA (*Kurs Oazowy dla Animatorów*). *Podręcznik dla prowadzących*, op. cit., S. 7-9. Die Angaben im Text wurden dieser Quelle entnommen.

¹⁵ Auf die liturgische Gesangsgruppe, die Schola, in der nachkonziliaren Zeit der liturgischen Erneuerung macht die Abhandlung von Grzegorz POŹNIAK, *Schola liturgiczna. Studium teologiczno-muzykologiczne na przykładzie diecezji opolskiej*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 89), Opole 2006 aufmerksam.

den wir uns im nächsten Punkt widmen. Hier darf noch auf einige weitere geschichtliche Entwicklungen in der „Bewegung Licht und Leben“ hingewiesen werden, die nach der zweiten Etappe (1969-1976) eingetreten sind. Dieses allgemeine Bild ihrer Existenz unter der kommunistischen Herrschaft möge dazu verhelfen, die Bedeutung von „Licht und Leben“ für die Menschen von damals besser zu verstehen.

Die dritte Etappe in der Entwicklung der Bewegung „Licht und Leben“ fällt auf die Zeit von 1976 bis 1988 an. Ausschlaggebend für den nächsten Abschnitt ihrer Wirkung war die 1. Generalversammlung der Verantwortlichen von „Licht und Leben“ aus ganz Polen am 28.-29. Februar 1976 in Krościenko. Diese Generalversammlungen wurden in den kommenden Jahren fortgesetzt. Von ihnen gingen die wichtigen Impulse für die Arbeit von „Licht und leben“ aus. Während der 1. Generalversammlung wurde der Name „Ruch Światło-Życie“ („Bewegung Licht und Leben“) offiziell angenommen.¹⁶ Die neuen Ziele hat die Versammlung wie folgt angegeben: Die Hilfestellung und Hinführung zu einer christlichen Reife von Menschen aller Altersgruppen in der Kirche und der Dienst für die Konziliare Erneuerung, besonders für den Aufbau der kirchlichen Gemeinschaft in den Pfarrgemeinden.¹⁷

Seit 1977 wurde ein neues Bildungsprogramm für die Gruppen der „Bewegung Licht und Leben“ eingeführt. Dieses ging aus dem *Ordo Initiationis Christianae Adultorum* hervor, welches die christliche Initiation, das Hinführen der Erwachsenen zum christlichen Glauben und Leben, in den Mittelpunkt gestellt hat. Das Bildungsprogramm bestand aus 3 Schritten: Der Evangelisierung (die persönliche Entscheidung für ein Leben aus dem Glauben), dem Deuterokatechumenat (die Vertiefung des Glaubens) und dem Dienst für die Kirchengemeinschaft (der *Diakonie*).¹⁸ Die neue Struktur und das neue Bildungsprogramm haben sich jedoch als zu kompliziert für die jugendlichen Teilnehmer der Gruppen erwiesen, daher wurden seit 1983 die alten Erfahrungen wieder übernommen.

Erwähnenswert sind für die „Bewegung Licht und Leben“ auch die Initiativen im Bereich der neuen Evangelisierung. Anhand des Apostolischen Schreibens *Evangelii nuntiandi* vom Papst Paul VI. und der ersten Enzyklika *Redemptor hominis* von Johannes Paul II. wurden in zahlreichen Pfarrgemeinden Polens Exerzitien durchgeführt, in deren Mittelpunkt die Umkehr und der Neubeginn nach dem Sinn des Evangeliums standen.¹⁹ Ohne genauer auf die Struktur dieses Vor-

¹⁶ Ks. Maciej OSTROWSKI, *Historia Ruchu Światło-Życie*, op. cit., S. 14.

¹⁷ Ks. Franciszek BLACHNICKI, *Prezentacja Ruchu Światło-Życie wobec Komisji Episkopatu Polski ds. Apostolstwa Świeckich: 05.12.1976*, in: *Światło-Życie. Teczka Oazy Nowego Ruchu Życia*, p. 6.

¹⁸ Ks. Maciej OSTROWSKI, *Historia Ruchu Światło-Życie*, op. cit., S. 15.

¹⁹ Barbara BADURA u.a. (Hrsg.), *Charyzmat Ruchu Światło-Życie*, op. cit., S. 10-11.

habens eingehen zu wollen, ist es dennoch für unsere Überlegungen wichtig darauf hinzuweisen, dass auch die Große Evangelisierung *Ad Christum Redemptorem* zu den wesentlichen Bestandteilen ihres Programms die Liturgie und die Musik erklärt hat.²⁰ Hierfür wurde eigens in den Evangelisierungsgruppen, welche in die Pfarrgemeinden gegangen sind, ein liturgisch-musikalischer Dienst (Diakonia muzyczno-liturgiczna) eingeführt. Die Aufgaben dieses Dienstes wurden wie folgt beschrieben:

- 1) *Die liturgisch-musikalische Diakonie erfüllt ihre Aufgaben in allen Andachten, die mit der Evangelisierungswoche verbunden sind. Diese beziehen sich auf den liturgischen Dienst und auf das Singen von christlichen Liedern im populären Stil in den Evangelisierungsandachten als eine Umrahmung der Gebete und der individuellen Glaubenszeugnisse.*
- 2) *Wenn möglich, sollte diesen Dienst eine Evangelisierungs-Musikgruppe, die vom Geist des Gebetes und des Glaubenszeugnisses belebt ist, übernehmen. Wenn keine solche Musikgruppe zur Verfügung steht, empfiehlt sich eine solche für die Hauptandachten der Evangelisierung von einem anderen Ort einzuladen.*²¹

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu sehen, was an Gesängen für die Liturgie, was für die Andachten und für die Begegnungen in den Gruppen angeboten wurde. Welches Repertoire an Liedern und Gesängen stand den Gruppenleitern im liturgisch-musikalischen Dienst zur Verfügung? Der nächste Punkt trägt diesbezüglich einige Angaben zusammen.

3. Das Gesangbuch *Exultate Deo* und die christlichen Lieder im Stil der Pop-Musik

Für die „Bewegung Licht und Leben“ ist das Gesangbuch unter dem Titel *Exultate Deo* ein wesentlicher Bestandteil ihres liturgischen Dienstes seit 1974. Zuvor – in den „Oasen der Kinder Gottes“ – verwendete man maschinenschriftliche Ausgaben von Gebeten und Gesängen in denen nur die Liedtexte vervielfältigt wurden. Die Noten dagegen fehlten.²² Die erste Version von *Exultate Deo* hat

²⁰ Die genaue Beschreibung der Idee der Großen Evangelisierung befindet sich in einer Broschüre ohne Angaben zum Erscheinungsort, Erscheinungsjahr und den Herausgebern: *Evangelizacja według planu „Ad Christum Redemptorem“ część I i II, (Za zezwoleniem Władzy Kościelnej do użytku wewnętrznego)*, S. 1-87.

²¹ *Ibid.*, S. 86.

²² Siehe: *Modlitwa codzienna w Oazie Dzieci Bożych* (Das tägliche Gebet in der Oase der Kinder Gottes). Die dritte Ausgabe von 1988, die unverändert die Erste vervielfältigt hat, enthält im zweiten Teil einige Lieder, die an der Stelle der Hymnen im Stundengebet gesungen werden können. Unter den 17 Liedern sind 7 neue Kompositionen. 10 Gesänge wurden aus der Tradition übernommen, darunter das Lied *Lobe den Herrn* in polnischer Übersetzung: *Głós imię Pana*.

die Herausgeberin Gisela Skop öffentlich bei der Versammlung der Seelsorger für Liturgische Dienste in Pobiedziska bei Gnesen am 24.-25. November 1975 vorgestellt. Die ersten sechs Ausgaben von 1974 bis 1990 sind in der Form von Kopien der handschriftlich angefertigten Unterlagen erschienen. Erst 1994 wurde in Katowice im Verlag *Columb* die erste Druckversion veröffentlicht. Die weiteren zwei Ausgaben von 1998 (Katowice) und 2004 (Kraków) liegen ebenfalls gedruckt vor.

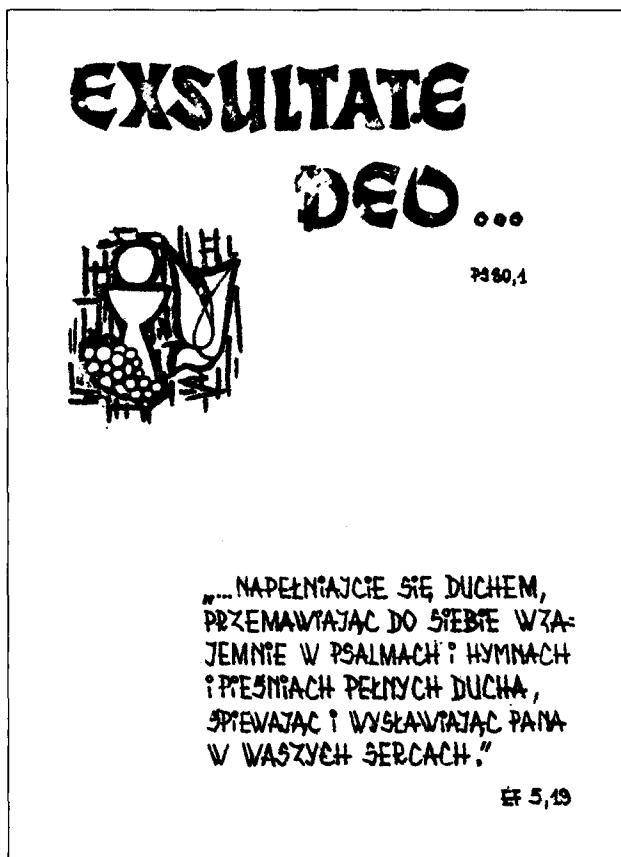


Abbildung 2. Die Titelseite des Gesangbuchs *Exultate Deo* von 1974.

Die erste Ausgabe von *Exultate Deo*, das im Untertitel als „Kleines Meßgesangbuch“ bezeichnet wurde, hat einen Umfang von 73 Seiten und bietet für die Feier der Eucharistie 121 Gesänge an. Das Angebot entspricht den Richtlinien der Liturgischen Erneuerung nach dem 2. Vatikanischen Konzil. Daher hat

die Herausgeberin, Gisela Skop, darauf geachtet, die dem Geist der Liturgie entsprechende Gesänge für seine Edition zu übernehmen. Was als eine Neuheit angesehen werden muss, sind zum einen die neuen Melodien zu den Texten des *Ordinarium Missae* in der Landessprache (d.h. in Polnisch – nicht in Latein), die zu dem festen, nicht veränderbaren Bestand einer Eucharistiefeier gehören: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* und *Agnus Dei*. Zum anderen sind in die erste Ausgabe – richtungsweisend – neue Gesänge, welche in der polnischen Sprache die Bibeltexte verarbeiten, eingegangen. Den Vorrang hat diesbezüglich das Buch der Psalmen erhalten. Im Vorwort teilt die Herausgeberin mit: „Das Repertoire der Prozessionsgesänge wurde um eine Auswahl der Psalmen in alter und neuer Übersetzung erweitert, damit die Bibel einen entsprechenden Platz in unserem gesungenen Gebet einnimmt.“²³ Mit kleinen Hinweisen im Vorwort bezüglich der Auswahl der einzelnen Gesänge für die Eucharistiefeier unterstützt G. Skop die Arbeit der liturgischen Diakonie bzw. die der Gruppenleiter für Liturgie und Musik. Bevor die erweiterte zweite Ausgabe 1978 herausgegeben wurde, sind zwei Anhänge erschienen ohne Ortsangabe und Datum. Der bzw. die Herausgeber wurden ebenfalls nicht erwähnt. Anzunehmen ist, dass die Anhänge von Gisela Skop stammen und in Lublin an der Katholischen Universität vorbereitet und vervielfältigt wurden. Im ersten Anhang befinden sich 29 neue liturgische Gesänge, die im Text Bibelverse verarbeiten und Texte aus dem Ritus der Kindertaufe vertonen. Die gelungenen Kompositionen wie etwa *Oto dzień, w którym Pan nasz zmartwychwstał* (Hier ist der Tag, an dem Christus erstanden ist) von Zdzisław Bernat, *Wierzymy w Ciebie, Chryste* (Wir glauben an dich, Christus) und *Wstań, który śpisz* (Wach auf, der du schläfst; Text nach Eph 5,14 und Ps 26) von Gisela Skop samt *Chrystus cierpiał za nas* (Christus hat für uns gelitten; Text nach 1 P 2,21-24) und *Z Twojego Boku Chryste* (Aus deiner Seite, Christus; Text aus dem Taufritus für Kinder) von Ireneusz Pawlak haben bis heute ihren festen Platz im Repertoire der Kirchengesänge eingenommen. Im zweiten Anhang rückten die traditionellen Kirchenlieder in den Vordergrund. Aus der polnischen Tradition wurden vor allem die Psalmen in der Übersetzung von dem berühmten Dichter Jan Kochanowski mit Melodien von Mikołaj Gomółka übernommen. Aus dem deutschsprachigen Raum wurde z.B. das *Heilig, heilig, heilig* von Franz Schubert und aus dem englischen Sprachraum die Hymne des Eucharistischen Kongresses in Philadelphia von 1976 übernommen. Ebenfalls neue Gesänge aus der französischen liturgischen Gesangstradition, wie die von Lucien Deiss, wurden publiziert.

Auf diese Weise hat man in einem von den Regierenden geschlossen gehaltenem Land Verbindungen nach Außen geschaffen, die zugleich die Hoffnung

²³ Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo. Mały śpiewnik mszalny*, [Lublin 1974], S. 2.

auf eine Änderung der schweren Lebensbedingungen wach zu halten ermöglicht haben.

Der im *Exultate Deo* in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts gelegte Grundstein für das Verständnis von liturgischen Gesängen hat sich allgemein durchgesetzt und wurde auch in anderen Ausgaben von Gesangbüchern in Polen übernommen. Bemerkenswert ist es, dass aus einer schlichten und bescheidenen Ausgabe – was die Zahl der Lieder angeht – ein umfangreiches Gesangbuch mit 681 nummerierten Gesängen wurde. Bis zur 9. Auflage von 2004 hält die Redaktion an seiner Konzeption fest. Diese geht von dem Mittelpunkt der Heilsgeschichte, den Österlichen Tagen des Leidens und der Auferstehung Jesu, aus. Danach fol-

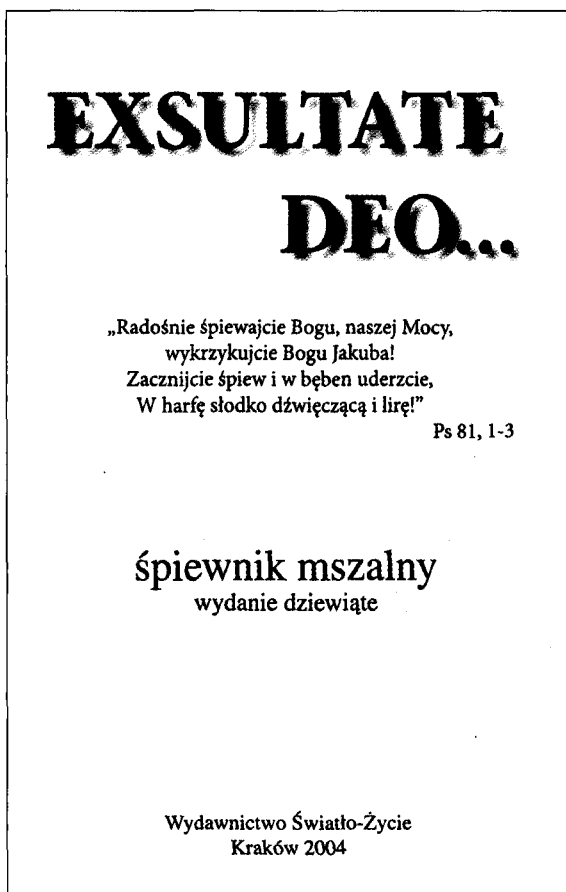


Abbildung 3. Die Titelseite der 9. Auflage von *Exultate Deo*, Kraków 2004.

gen die Gesänge zur Osterzeit und die Lieder zur Passion Jesu. Schließlich folgt das musikalische Angebot zu Weihnachten und zum Advent. In diesem Konzept ist die theologische Ausrichtung des 2. Vatikanischen Konzils erkennbar, indem das Pascha Mysterium als das zentrale Ereignis des christlichen Glaubens deutlich hervorgehoben wurde. Diese Reihenfolge ist in die Gesangsbuchtradition Polens nicht eingegangen.

Die im Jahre 1991 für ganz Polen herausgegebene Liedersammlung *Śpiewnik Liturgiczny* (Liturgisches Gesangbuch) folgt der traditionellen Aufstellung der Gesänge, die nach den Zeiten des Kirchenjahres geordnet sind. Daher folgen den Meßgesängen die Lieder zum Advent, zur Weihnachtszeit, für die Fastenzeit und Ostern bis hin zu den übrigen Sonntagen im Jahreskreis.²⁴ Diese Zuordnung hat sich letztendlich auch in anderen Diözesanausgaben von Gebet- und Gesangbüchern durchgesetzt.²⁵

Nicht nur das *Exultate Deo* war für die Gestaltung der nachkonziliaren Gesangstradition in Polen ausschlaggebend. Neben dieser Sammlung von älteren und neuen Kirchenliedern hat es auch andere Gesangbücher gegeben, die in Verbindung mit der Gesamtpolnischen Seelsorge für Liturgische Dienste standen und redaktionell von den leitenden Persönlichkeiten der „Bewegung Licht und Leben“ vorbereitet wurden. Zu diesen zählt u. a. die Sammlung von Meßgesängen und Wallfahrtsliedern unter dem Titel *Alleluja*.²⁶

Im Vorwort, welches Wojciech Danielski, der Nachfolger von F. Blachnicki auf dem Posten des Leiters der „Bewegung Licht und Leben“ verfasst hat, rückt die Eucharistiefeyer in den Mittelpunkt der christlichen Glaubens- und Lebensgestaltung. Daher wird auch hier auf die sorgfältige Auswahl von Gesängen für die Hl. Messe hingewiesen. Dabei erhalten die liturgischen Texte ihren Vorrang (Texte aus dem Meßbuch). Die sogenannten Meßlieder, d.h. die poetischen Paraphrasen von *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* und *Agnus Dei* sollten nicht mehr gesungen werden.²⁷ Ebenfalls sollten die gleichen Stellen nicht durch ein Kirchenlied ersetzt werden. Daher wurden mehrere Melodien für die Texte des *Ordinarium Missae* in polnischer Sprache vorgeschlagen.

In dem Gesangbuch *Alleluja* wurden auch Gesänge für die Wallfahrt abgedruckt. Dies sind Lieder mit christlichen Texten, die Klangmodelle der populären Musik vorwiegend in der Melodieführung und den rhythmischen Strukturen übernehmen. Die größten Impulse sind hierfür von der Schlagerindustrie und der sich

²⁴ *Śpiewnik Liturgiczny*, hrsg. von B. Bartkowski, Z. Bernat, K. Mrowiec, I. Pawlak, Z. Rogala, A. Zoła, Lublin (Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL) 1991, S. 1-554.

²⁵ Siehe z.B.: *Droga do nieba. Katolicki modlitewnik i śpiewnik* (Weg zum Himmel. Katholisches Gebet- und Gesangbuch), Opole 2006, S. 1-1357.

²⁶ *ALLELUJA. Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych*, (Praca zbiorowa pod redakcją ks. Józefa Zawitkowskiego), Warszawa (Wydawnictwo Siostr Loretanek) 1978, s. 1-678.

²⁷ *Ibid.*, S. 8.

permanent entfaltenden Rock-Musik mit vielen ihrer charakteristischen Facetten gekommen.²⁸ Wojciech Danielski weist deutlich auf die Unterschiede zwischen einem liturgischen Gesang und dem populären christlichen Lied hin.²⁹ Um diese beiden Arten des Gesangs zu unterscheiden verfügt die polnische Sprache über zwei Begriffe: *pieśń* (Lied) bzw. *pieśń kościelna* (Kirchenlied) und *piosenka religijna* (geistliches Liedchen). Das Lied (*pieśń*) ist für die Liturgie vorgesehen. Das geistliche Liedchen (*piosenka*) sollte auf keinen Fall in die Liturgie übernommen werden, auch nicht für die Eucharistiefeyer mit Jugendlichen. „Dennoch – schreibt Danielski – haben sie (die Liedchen = *piosenki*) eine große Bedeutung für das Vertiefen des geistlichen Lebens. Sie sollten daher während der Wallfahrten, in den Exerzitien und der Gemeindegatechese, während der Andachten, das heißt außerhalb der Heiligen Messe, gesungen werden.“³⁰ Wenn es im Vorwort zum Gesangbuch *Alleluja* heißt, dass nur „eine Auswahl von besseren neuen geistlichen Liedern“ veröffentlicht wurde, dann hat man schon die Möglichkeit gehabt, aus mehreren Vorschlägen auswählen zu können.

Einen dieser Vorschläge hat Stanisław Sierla, ein Geistlicher des Bistums Katowice, im Jahre 1971 unter dem Titel: *Śpiewajcie Panu pieśń nową* (Singt dem Herrn ein neues Lied) publiziert.³¹ Für diese Sammlung hat Sierla u.a. die bekannten Lieder von Aimé Duval, Kaspar Ballestrem wie auch die *Negro Spirituals* in die polnische Sprache übersetzt. Dazu sind neue Gesänge von polnischen Liedermachern wie die von Zbigniew Piasecki, Wiesław Kądziała, Zofia Jasnota, Wiktor Sopora, Irena Świda und vielen anderen gekommen. Die von Sierla veröffentlichte Sammlung der neuen christlichen Lieder dürfte auch der „Bewegung Licht und Leben“ gedient haben.

In den Ferienprogrammen für Kinder und Jugendliche wurde für jeden Tag ein entsprechendes Lied gewählt, welches die Gruppe bei verschiedenen Anlässen gesungen hat: zum Abschluß der Morgengebete, bei den Bibelkreisen und Bildungsvorträgen, bei den „Gemeinsamen Abenden“, die aus zwei Teilen bestanden: einem Fröhlichen und einem Nachdenklichen, der den Tag mit dem Tageslied zum Ausklang brachte.³² Zusätzlich hat man in den Tagesablauf zwei

²⁸ Über die christliche Populärmusik siehe: Grzegorz POŹNIAK, *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Próba zdefiniowania*, in: „Liturgia Sacra“ 14 (2008), S. 127-134. Ausführlich wurde die Problematik in seiner Habilitationsschrift behandelt: Grzegorz POŹNIAK, *Popularna muzyka chrześcijańska w Polsce. Teologiczno-muzyczne spojrzenie*, (Opolska Biblioteka Teologiczna 109), Opole 2009.

²⁹ ALLELUJA. *Zbiór śpiewów mszalnych i pielgrzymkowych*, op. cit., S. 13.

³⁰ Ibid.

³¹ Stanisław SIERLA (Hrsg.), *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, Katowice (Księgarnia św. Jacka) 1971, S. 1-118. An dieser Ausgabe hat der heute berühmte Professor für Orgelspiel Julian Gembalski mitgewirkt.

³² Siehe: KODA. *Podręcznik dla prowadzących*, op. cit., S. 3-13.

Einheiten zum Einüben der Lieder und Gesänge vorgesehen: Vor dem Abendbrot für die Gruppenleiter und vor dem „Gemeinsamen Abend“ für Alle. In der Zeit der 15tägigen Exerzitien haben die Kinder und Jugendliche 15 Tageslieder und etwa 90 Kirchengesänge für den liturgischen Gebrauch einstudiert. Selbstverständlich hat man dabei auch bekannte Lieder gesungen, welche die Teilnehmer von ihren Pfarrgemeinden sicherlich gekannt haben. Dies mindert allerdings nicht die gesangliche Leistung, die den Teilnehmern geboten und ihnen abverlangt wurde.

Angesichts dieser herausragenden Stellung des Gesangs in der „Bewegung Licht und Leben“ gilt es abschließend zu Fragen, welche christliche Lieder besonders die Situation der Unterdrückung, Verfolgung und Mißachtung von Menschenrechten in der Zeit des Kommunismus in Polen angesprochen haben?

4. Die neuen christlichen Gesänge angesichts der kommunistischen Herrschaft in Polen

Die „Bewegung Licht und Leben“, die einen großen Anteil an der Verbreitung von neuen christlichen Gesängen hat, war nicht direkt auf eine Konfrontation mit dem kommunistischen Regime ausgerichtet. Ihre Spiritualität wird als personalistischer Christozentrismus, der das Wirken des Heiligen Geistes und die Zugehörigkeit zur Kirche als einer lebendigen Gemeinschaft hervorhebt, bezeichnet.³³ Dem zu Folge steht Christus im Vordergrund. Er ist das wahre Gegenüber des Menschen. Jeder kann mit Christus in einem dialogischen Verhältnis leben. Dies bedeutet, dass jeder Mensch die Möglichkeit hat auf die Zuwendung Gottes zu antworten und ein Verhältnis der persönlichen, herzlichen Liebe mit ihm einzugehen. Gott in Christus bietet sich dem Menschen an. Der Mensch kann die Einheit mit Christus gestalten, indem er das Gebet, die Umkehr und den Dienst in den Mittelpunkt seines Lebens stellt. Die Verbundenheit mit Christus wächst dank dem Wort Gottes, dem Evangelium und den übrigen Schriften der Bibel. Die Einheit mit dem Erlöser der Menschen vertieft sich in der Liturgie, besonders in der Eucharistiefeyer. Somit sind Bibel und Liturgie die Grundsteine der christlichen Bildung und Gestaltung eines neuen Menschen. Durch Christus und in der Kraft des Heiligen Geistes, die Liebe Gottes des Vaters inmitten der Glaubensgemeinschaft zu erfahren – hatte den absoluten Vorrang. Daraus sollte dann die neue christliche Kultur entstehen.³⁴ Diese wiederum – wenn sie authentisch bleibt – hat die Kraft in sich auch das nähere Umfeld und die Welt zu verändern. Inmitten dieser neuen Kultur steht der befreite Mensch mit seiner Würde und Unantastbarkeit, mit seinen Fähigkeiten und dem

³³ Barbara BADURA u.a. (Hrsg.), *Charyzmat Ruchu Światło-Życie*, op. cit., S. 22-30.

³⁴ *Ibid.*, S. 38-39.

Willen nicht nur sich selbst zu entfalten, sondern auch den anderen zu dienen. Zum Vorbild des neuen Menschen wurde die Gottesmutter Maria gewählt und als solches verehrt.³⁵

Angesicht dieser spirituellen Grundlagen, kann von einer revolutionären Einstellung, einer Ausrichtung auf den offenen Kampf bzw. ein gewaltorientierte Auseinandersetzung nicht die Rede sein. Auch intern wurden die Mitglieder der „Bewegung Licht und Leben“ zur Bescheidenheit und Geduld aufgerufen. Wojciech Danielski hat am 30. August 1982 in Krościenko, in der Zeit des Kriegszustands in Polen, zu den Verantwortlichen in der Bewegung gesprochen und betont:

Wir müssen uns (...) darum bemühen, das Böse, welches von uns ausgeht, durch das Gute, welches von Gott kommt, zu überwinden. (...) Opfern wir uns dem Herrn mit Ehrfurcht und großem Glauben an seine Macht. Er formt für sich „die Generation neuer Menschen“, solche (...), die man „bisher noch nicht gesehen hat“ und (...) diese „neue Menschen bringen der Welt den Frieden“, (...) und sie werden gehen müssen zu denen, die sie geschlagen haben, gehen im Namen Jesu Christi. Denn es werden ganz neue Menschen sein, die sich niemals zur Rache verführen lassen und niemals auf Gewalt mit Gewalt antworten werden.³⁶

In der erwähnten Ansprache hat W. Danielski das Lied *Serce wielkie nam daj* (Gib uns ein großes Herz) zitiert.³⁷ Dieser Gesang spricht die menschliche Erneuerung an und ist eine Ermutigung zum Kampf gegen das Böse, welches den Menschen innerlich verdirbt. Der Mensch muss frei vom Bösen in sich selbst werden, dann kann er beginnen die Welt zu verändern.

Das Lied schildert die Zukunftsperspektiven der neuen Menschen, welche die Welt im Sinne Gottes friedlich verändern werden und bittet Gott hierfür um ein großes Herz.

Refrain:

*Gib uns ein großes Herz,
das fähig ist die Welt zu umarmen.
Herr, gib uns ein Herz,
mutig im Kampf gegen das Böse.*

³⁵ Ibid., S. 30-31.

³⁶ Ks. Wojciech DANIELSKI, *Do Ruchu Światło-Życie* (An die „Bewegung Licht und Leben“), *Światło-Życie* 1986, S. 27.

³⁷ Siehe in: Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo, Śpiewnik mszalny*, Kraków (Wydawnictwo Światło-Życie) 2004, S. 382.

Polnische übertragen. Im Refrain kehrt der Ruf zurück: *Christus herrsche, Christus siege, erneuere Deine Liebe in uns*. Die zweite Strophe betont die Kraft der Göttlichen Liebe, die fähig ist in der Welt Veränderungen durchzusetzen, und die dritte bringt die Hoffnung auf eine in Liebe gestaltete Zukunft zum Ausdruck:

2. Die Liebe Christi verändert die Welt
Bahnt stets neue Pfade
Zermürbt den Hass, führt Ordnung ein,
Vereint mit Gott und den Menschen.

3. In deiner Liebe erhalte uns
Christus, du Sieger und Herrscher.
Komme die lange ersehnte Zeit
Der Erneuerung und Versöhnung.

t. i m.: ks. W. Kądziała

443

1. Bóg nad swym lu - dem zmi - ło - wał się
i Zba-wi-cie - la nam ze - słał. Mi - łość nam da - je u -
su-wa grzech, pro - wa-dzi w bra-my Kró - le - stwa. Ref. Chry-ste
kró-luj, Chry-ste zwy - cię-zaj, swo-ją miłość odnow w nas.

Notenbeispiel 2. Das Jubiläums-Lied von 1974/1975: *Bóg nad swym ludem zmiłował się*.

Die menschliche Situation in der Welt voller Unruhe, Kämpfe und Verfolgung läßt auch das Rufen zum Herrn um den Frieden laut werden. Allerdings, neben dem Lied von Zofia Jasnota *Ciągły niepokój na świecie*³⁹ (Unfriede herrscht auf der Erde), das im Frieden, den der Herr gibt, die Verheißung für eine menschen-

³⁹ Das Lied kommt im *Exultate Deo* nicht vor. Es wurde bei Stanisław SIERLA (Hrsg.), *Śpiewajcie Panu pieśń nową*, op. cit., S. 82 im Jahr 1971 gedruckt, ist jedoch schon 1969 entstanden. Weitere Übernahmen des Liedes in ein Gesangbuch siehe z.B.: *Śpiewajmy Panu*, Gorzów Wielkopolski 1974, S. 11 oder *Cantate Deo*, Warszawa-Gorzów 1977, S. 87.

t.: ks. S. Szmidt m.: ks. J. A. Espinosa

502

Ref. Ser - ce wiel-kie nam daj, zdol-ne objąć
 świat. Pa - nie ser - ce nam daj,
 męż-ne w walce ze złe-m. 1. Zwlecmy z siebie u-czynki sta-rych
 lu - dzi, zniszcz - my wszyst-ko, co bu - dzi Bo - ży
 gniew, wdziejmy biel nowych szat w Chrystu-sie Pa - nu, nowy
 czo - wiek pow - sta - nie w każ - dym z nas.

Chords: d, A, d, B, C, F, d, A, d, C, B, C, F, d, B, C, d, B, g, A

Notenbeispiel 1. *Serce wielkie nam daj*. Text: S. Schmidt, Melodie:

J.A. Espinosa. © by Wydawnictwo Światło-Życie 2004.

2. *Neue Menschen tragen die Liebe in die Geschichte ein, sie werden die Wege zur Erneuerung der menschlichen Herzen bahnen. Neue Menschen werden das eigene Leben leben und durch die gemeinsame Anstrengung die Welt gestalten. Ref.*
3. *Neue Menschen bringen der Welt den Frieden, im Zeichen des Glaubens die ganze Welt vereinen. Neue Menschen bringen der Erde Frieden. Die Wahrheit wird befreien und das Böse vernichten. Ref.*

Im gleichen Sinne wurde das Lied *Bóg nad swym ludem zmiłował się* (Gott hat sich seines Volkes erbarmt) zum Jubiläumsjahr 1974/1975 in der Katholischen Kirche komponiert.³⁸ Wiesław Kądziela hat die Hymne des Heiligen Jahres ins

³⁸ Ibid., S. 338.

würdige Zukunft sieht, gibt es nicht all zu viele Gesänge dieser Art. Zu diesen wenigen zählt z.B. die Komposition von M. Stecka (Text nach Eph 2,12-18) und G. Skop (Melodie) *Chrystus, Chrystus, to nadzieja cała nasza! Umierając zło zwyciężył, pokój nam ogłasza!* (Christus, Christus, ist für uns die ganze Hoffnung! Er bezwang im Tod das Böse und verkündet uns den Frieden!) und der antiphonale Gesang *Boże obdarz Kościół Twój jednością i pokojem* (Herr beschenke deine Kirche mit Einheit und Frieden) von J. Dziurzyński (Text nach Ps 122) und Z. Piasecki (Melodie).⁴⁰ Die fünfte Strophe rückt verstärkt den Wunsch nach Frieden und Geborgenheit in den Vordergrund:⁴¹

5. Wir bitten um Frieden für dein Volk,
Mögen diejenigen sicher sein, die dich Lieben.

t.: wg Ps 122 (121) m.: ks. Z. Piasecki
 tłum. ks. J. Dziurzyński

440

Ref. Bo - ze ob - darz Ko - ściół Twój jed - no - ścią i po - ko - jem.

1. Uradowałem się wezwa - niem: Pójdziemy do do - mu Pa - na.

Notenbeispiel 3. Der Ruf um Einheit und Frieden: *Boże obdarz Kościół Twój jednością i pokojem.*

Ebenfalls wurde die Sehnsucht nach einer Befreiung aus der Unterdrückung durch die kommunistischen Herrscher nicht ausdrücklich thematisiert. Im Lied *Panie Jezu Chryste, światło niegasnące* (Herr Jesus Christus, nie erlöschendes Licht) ist sie zwar zugegen aber bezieht sich – wie dies der gesamten Einstellung der „Bewegung Licht und Leben“ entspricht – auf die innere Freiheit bzw. auf das Befreiungsvokabular der Heiligen Schrift.⁴² Frei sein von Fesseln, Sorgen, Schmerzen – ist der allgemeine Wunsch der Menschen. Natürlich nimmt dieser in einem bestimmten Kontext auch andere Züge an, die durch das Re-Interpretieren der Gesangstexte unter bestimmten Umständen zwischen den Zeilen zum Vorschein kommen. Auf die düstere Situation unter dem totalitären Diktat können die folgenden Verse aus dem Lied *Panie Jezu Chryste, światło niegasnące* von J. Węclawski (Text) und Z. Bernat (Melodie) schon bezogen werden:

⁴⁰ Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo, Śpiewnik mszalny* (2004), op. cit., S. 336.

⁴¹ Siehe: *Cantate Deo*, Warszawa-Gorzów 1977, S. 6.

⁴² Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo, Śpiewnik mszalny* (2004), S. 369.

Diener der Ärmsten,
 Komm befreie die Gefangenen,
 Öffne die Augen der Blinden,
 Besuche die Verlassenen,
 Tröste die Traurigen,
 Heile die Wunden,
 Wecke die Freude.

t.: J. Węclawski m.: ks. Z. Bernat

488

1. Pa-nie Je - zu, Chry-ste, Świa-tło nie-gas - ną - ce,
 Rozpal w nas swój o - gień, po - każ swo-ją dro-gę,
 słu - chaj śpie - wu swo - ich bra - - - ci.
 po - daj rę - kę za - gu - bio - - - nym.
 Ref. Gaś - nie dzień, i - dzie noc, Pa-nie, zo-stań z na -
 mi, Kry-ri - e e - lei - - - son.

Notenbeispiel 4. Das Lied *Panie Jezu Chryste, światło niegasnące* von J. Węclawski und Z. Bernat.

Im gleichen Charakter wurde die „Litanei zur Mutter Gottes und der Menschen“ von M. Debaisieux verfaßt, die von Stanisław Ziemiański ins Polnische übertragen wurde.⁴³ Auch hier werden die Sorgen der Menschen ausgesprochen und die Mutter Gottes wird um einen Beistand und Hilfe mit ihrem Sohn Jesus Christus gebeten. Die menschliche Not wird nicht zur Anklage der herrschenden Verhältnisse. Sie wird zum Anlaß für die Hinwendung zu Gott, von dem die Rettung und Befreiung erwartet werden. Dieser Gesang mit dem Inzipient *Matko, która nas znasz* (Mutter, die du uns kennst), begleitet die Gläubigen bis heute, auch wenn der gesellschaftlicher Kontext seit seiner Einführung im Gesangbuch *Exultate Deo* von 1974⁴⁴ ein ganz anderer ist. In den einzelnen Zeilen ist beispielsweise zu lesen:

⁴³ Ibid., S. 467.

⁴⁴ Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo. Mały śpiewnik mszalny* (1974), S. 67.

3. *Du, Königin unseres Volkes –
Komm, und weise den Weg.
Hoffung der Unterdrückten –
Zu deinem Sohn uns führe.
Licht für die, die nach Wahrheit hungern –
Gib der Welt den Frieden!*

8. *Mutter der Obdachlosen –
Komm, und weise den Weg.
Mutter der Verfolgten –
Zu deinem Sohn uns führe.
Mutter der Verachteten –
Gib der Welt den Frieden!*

t. i m.: M. Debaisieux
tłum. ks. S. Ziemiański

618

Ref.: Mat - ko, która nas znasz z dzieć - mi Twymi bądź,
na dro - gach nam na - dzie - ją świeć,
z Sy - nem Twym z na - mi idź.

1. K.: Z wszyst - kich niewiast wy - bra - na W.: Przyjdź i drogę wskaż.
K.: Có - ro lu - du Bo - że - go. W.: Do Syna Twego nas pro - wadź.
K.: Słu - żeb - ni - co po - kor - na. W.: Po - kój świa - tu daj. Ref.

Notenbeispiel 5. Die „Litanei zur Mutter Gottes und der Menschen“ –
Matko, która nas znasz (Mutter, die du uns kennst) von M. Debaisieux.

Einen anderen Ton schlägt das Lied der Wende in Polen *Ty wyzwoliłeś nas, Panie* (Du Herr, hast uns befreit), welches am Weltjugendtreffen mit dem Papst Johannes Paul II. in Tschenstochau 1991 als Hymne gesungen wurde, an.⁴⁵ Hier herrscht deutlich die Stimmung des Umbruchs und des Sieges. Dieses Lied von J. Góra (Text) und J. Sykułski (Melodie) war ein würdiges Finale für die Christen und alle Menschen in Polen wie auch ein bestätigender Höhepunkt der jahrelangen Arbeit der „Bewegung Licht und Leben“.

t.: J. Góra OP m.: J. Sykułski

511

1. Ty wyzwo - li - łeś nas, Pa - nie, z kaj - dan i sa - mych
sie - bie, a Chrys - tus sta - jąc się bra - tem na -
u - czył nas wo - łać do Cie - bie:

Ref. Ab - ba Oj - cze Ab - ba Oj - cze
Ab - ba Oj - cze Ab - ba Oj - cze!

Notenbeispiel 6. Die Hymne der Weltjugendbegegnung 1991 in Tschenstochau mit Papst Johannes Paul II: *Ty wyzwoliłeś nas, Panie* (Du Herr, hast uns befreit).

⁴⁵ Gisela SKOP (Hrsg.), *Exultate Deo, Śpiewnik mszalny* (2004), S. 387.

*Du hast uns Herr befreit
Aus Fesseln und von uns selber,
Und Christus als unser Bruder
Lehrte uns dich anzurufen: Abba, Vater!*

(...)

Er hat uns vom Tode befreit.

(...)

*Alle sind wir Geschwister.
Wir sind jetzt eine Familie.
Diese Wahrheit wird nicht mehr verdunkelt
Und jetzt schlägt ihre Stunde: Abba Vater!*

Zusammengeführte Gesangbuchsammlungen in der Marienbibliothek/Halle

Bestand und Profil der Sammlungen. Arbeitsmöglichkeiten

1. Wie kam es zu dem **Plan** in der Marienbibliothek in Halle, der ältesten evangelischen Kirchenbibliothek in Deutschland, kircheneigene Gesangbuchsammlungen zusammenzuführen?

1.1. Im Jahre 2007 wurde die Bibliothek der UEK (früher EKU = Evang. Kirche der Union) in Berlin aufgelöst und auf verschiedene kirchliche Bibliotheken aufgeteilt. Die Konsistorialbibliothek/ Magdeburg „erbt“ – auf Grund ihrer eigenen umfangreichen erschlossenen Sammlung – die Gesangbuchsammlung. Diese Berliner Sammlung in Magdeburg zu der dortigen landeskirchlichen dazustellen, war zu dem Zeitpunkt nicht sinnvoll. Im Zuge der damals bereits angestrebten Fusion zwischen der Thüringer Landeskirche und der Kirchenprovinz Sachsen war nicht klar, ob und in welcher Form die Magdeburger Konsistorialbibliothek bestehen bleibt. Die Berliner Sammlung wurde deswegen gleich 2007 als Depositum in der Marienbibliothek/Halle aufgestellt. Die umfangreiche hymnologische Sekundärliteratur aus Berlin ging allerdings leider nicht nach Halle, sondern wurde der Bibliothek des Predigerseminars/Wittenberg übergeben.

1.2. Die Marienbibliothek hat ebenfalls eine eigene Gesangbuchsammlung, somit waren zwei Sammlungen beieinander.

1.3. Die Marienbibliothek hat wenig hymnologische Sekundärliteratur, darum wurde die Magdeburger Sekundärliteratur – zusammen mit den Gesangbüchern – mitgegeben.

1.4. Außerdem plante 2007 das Kollegium der – damals noch – Föderation der beiden Kirchen, die Eisenacher Gesangbuchsammlung ebenfalls in Halle zu deponieren, das ist aber bis dato noch nicht endgültig entschieden, ich beziehe trotzdem die Eisenacher Sammlung – nach Absprache mit der dortigen Archivarin - in einigen Punkten bei diesen Informationen mit ein.

1.5. Es liegt auf der Hand, dass der Standort Halle für eine nunmehr so umfangreiche Gesangbuchsammlung gut gewählt ist: die vielen Institutionen mit ihren jeweils profilierten eigenen Bibliotheken eröffnen für die hymnologische Forschung viele Möglichkeiten. Ich nenne einige Institutionen:

- die Universität mit ihrer Theologischen Fakultät und der Musikwissenschaft
- die Evangelische Hochschule für Kirchenmusik
- die Franckeschen Stiftungen – und schließlich auch
- das Händelhaus

1.6. Erfreulicher Weise wurde von einem Oberkirchenrat aus Magdeburg 2008 ein „Interdisziplinäres Projekt Gesangbuchsammlungen“ initiiert, so dass ein Dozent der Theologischen Fakultät und der Hochschule für Kirchenmusik, Dr. Dremel, nunmehr der fachliche Betreuer der Sammlungen ist und daher auch – gegebenenfalls – der Ansprechpartner für Forscher/Innen.

2. Gemäß dem Untertitel dieses Aufsatzes werden hiermit: Bestand und Profil der Sammlungen und die Arbeitsmöglichkeiten angesprochen. Zunächst nenne ich die Gemeinsamkeiten.

2.1. Die drei Sammlungen, die jetzt schon in Halle stehen, sind jeweils geschlossene Abteilungen nach der je eigenen Signatur eingestellt, Berlin und Magdeburg als abgeschlossenes Depositum, die Marienbibliotheks-Sammlung natürlich „offen“ für weitere Zugänge. Die drei Sammlungen sind auf die drei Stockwerke im Magazinbereich verteilt. Die etwas unterschiedlichen Signatur-Systeme erläutere ich an dieser Stelle:

- **Magdeburg:** mit dem ehemaligen Standort Konsistorialbibliothek/ Magdeburg hängt zusammen, dass bei der Sekundärliteratur vor den Ziffern die Buchstaben „Km“ stehen, Sekundärliteratur, die aus der Privatbibliothek von Mechthild Wenzel deponiert ist, hat vor den Ziffern die Buchstaben „Km-MW“; alle Editionen, die zu der Gesangbuchsammlung zählen (Gesangbücher, Melodie- u. Choralbücher, Liedhefte) haben die Buchstaben „KmG“, es folgen 4 Ziffern, die das Editions-jahr angeben, nach einem „/“ folgen bei Gesangbüchern und Liedheften 2 Ziffern Untersignatur (bei Dubletten zusätzlich ein kleiner Buchstabe) unter Umständen folgen nach einem „/“ weitere Jahreszahlen, wenn in einem Band unterschiedliche Editionen zusammen gebunden sind; bei Melodiebüchern stehen nach der Jahreszahl mit „/“ „M 1“, „M 2“ etc, bei den gesondert aufgestellten Choralbüchern (u. Gesangbüchern in Blindenschrift) stehen nach dem „/“ Großbuchstaben. Die Signaturen und damit die Aufstellung der Bücher hat den Vorteil, dass die Perioden der Gesangbuchgeschichte beieinander stehen, aber den Nachteil,

3. Zu Besonderheiten der einzelnen Sammlungen

3.1. Die Magdeburger Sammlung:

- ca. 1.500 Bücher waren 1991, als die Sammlung erschlossen wurde, der Grundstock. Unter den Vorbesitzern waren – neben der Kirchenprovinz – drei private Sammler; andere private und kircheneigene Sammlungen kamen hinzu, so dass die Sammlung im Laufe der Jahre auf ca. 4.000 Bücher angewachsen ist;
- Schwerpunkte sind zum einen Bücher aus dem 18. und 19. Jahrhundert, zum andern Gesangbücher und Liedhefte aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg und da wiederum die Editionen, die durch die staatliche Zensur der DDR „durchgegangen“ waren;
- die Magdeburger Sammlung hat erfreulich viele Gesangbücher aus den ehemals deutschen Provinzen im Osten: aus Schlesien, Ost- u. Westpreußen und aus den baltischen Ländern;
- außer Gesangbüchern und anderen Liedsammlungen sind Melodiebücher und Choralbücher gesammelt, wobei ein groß Teil der Choralbücher als „Dauerleihgabe“ in der Bibliothek der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik steht, dieses Gebäude ist aber nur ca. 7 Minuten Fußweg von der Marienbibliothek entfernt, in der Marienbibliothek steht ein chronologischer „Zettelkatalog“ für alle Choralbücher;
- in der Magdeburger Sammlung gibt es verhältnismäßig viele Gesangbücher in anderen Sprachen als der deutschen, zu erwähnen sind hier einige seltene Berliner Hugenotten-Psalter und – jetzt gültige – Gesangbücher aus anderen Ländern;
- eine Besonderheit der Magdeburger Sammlung ist, dass neben vielen hochinteressanten privaten Eintragungen, zwei Vorbesitzer hymnologische Eintragungen gemacht haben, die durchaus einmal ein Forschungsgegenstand sein könnten;
- einige „Kostbarkeiten“ unter den alten Magdeburger Büchern:
 - das älteste Original ist ein niederländischer *Dathen-Psalter* von 1567 (KmG 1567/01);
 - ein handgeschriebenes „Stundenbuch“ von 1608 ist vermutlich aus einem Damenstift im Raum Celle (KmG 1603/01);
 - „*Dresden 1608*“ mit dem eingebundenen „*Ander Theil*“ von 1597/1598 (KmG 1608/01/1597/1598) soll – laut Recherchen der Kasseler DKL-Arbeitsstelle – das einzige vollständig erhaltene Exemplar in Deutschland sein;
 - das „*Württembergische Kirchen- und Hauß=Gesang=Buch (...), Tübingen 1663*“ (KmG 1663/01): dieses Buch dürfte es – laut Untersuchung

2.4. Alle vier Sammlungen sind im (blauen) RISM-DKL von 1980 zwar mit ihren Siglen verzeichnet, aber von Magdeburg weiß ich es, in Eisenach habe ich Stichproben gemacht: die Angaben sind unvollständig (Ed.-Jahr 1980!) und nicht immer korrekt; die Sigl findet man bei den früheren Standorten der Sammlungen, man beachte dabei: Bibliotheken in der BRD (auch Berlin-West) und in der DDR:

Magdeburger Sammlung: Makon u. Makmb (die Sammlung „kmb“ war zu dem Zeitpunkt nach Magdeburg ausgelagert und ist beim Erschließen 1991 mit der Konsistoriumssammlung zusammengestellt worden), Berliner UEK-Sammlung: Beku, Hallenser Marienbibliothekssammlung: Hakm, bei Eisenacher Gesangbüchern kann ich nur die ersten Buchstaben angeben: EI, die Bücher können aus folgenden kirchlichen Bibliotheken 1980 (und davor) gemeldet worden sein: Bibliothek des Landeskirchenamtes, des landeskirchlichen Archivs oder des Predigerseminars; alle Gesangbücher stehen unterdessen zusammen in der Bibliothek des Archivs.

2.5. durch die Zusammenführung entstandene Dubletten, sind erfreulich wenige. An vier Beispielen aus dem 18./19. Jahrhundert und an einem Beispiel aus dem 20. Jahrhundert habe ich dies untersucht: an der „Praxis pietatis“, an den verschiedenen „Freylinghausen“-Ausgaben, an den 82 (!) „Porst’s“ (ohne die 6 Eisenacher), am „Steinmetz“ (Magdeburg 1738) und an EKG-Beiheften und anderen Liedheften, die nach dem 2. Weltkrieg erschienen sind:

- von den insgesamt 13 „Praxis pietatis“ (+ 2 frühe „Crüger-Gb“) stehen nur 3 in zwei Sammlungen, Eisenach hat gar keine;
- bei „Freylinghausen“ habe ich nicht nur die Ausgaben des „Geistreichen“ und des „Neuen Geistreichen“ mit und ohne Noten untersucht, sondern auch die Anhänge und die sogenannten „Auszüge“; von den 24 verschiedenen Ausgaben, ist nur die weit verbreitete „Halle 1741“ in drei Sammlungen vorhanden, 7 weitere – längst nicht so wichtige – Ausgaben sind zwei mal da;
- der „Porst“ ist z. Zt. mit 64 unterschiedlichen Ausgaben vertreten, durch die 6 Eisenacher käme nur eine weitere hinzu, die von 1731;
- ein letztes Beispiel aus dem 18. Jahrhundert, worüber ich selbst hoch erfreut bin: vom sog. „Steinmetz“, Magdeburg 1738: *Neu eingerichtetes Kirchen=und Haus=Gesang=Buch*, stehen in der Magdeburger Sammlung die 1., 3., 5., 6. u. letzte, die 7. Auflage, in der Marienbibliotheks-Sammlung stehen die 2. u. 4. Auflage, somit ist der „Steinmetz“ jetzt in Halle vollständig (Ergebnis der Untersuchung dieser 4 Titel: siehe Anhang);
- nur ein Beispiel aus dem 20. Jahrhundert: bei EKG-Beiheften und ähnlichen Liedheften, die nach dem zweiten Weltkrieg erschienen sind, ergänzen die Magdeburger und die Berliner Sammlung einander: Magdeburg hat vor allem DDR-Ausgaben, in der Berliner Sammlung stehen mehr Editionen aus den westlichen Landeskirchen.

von Heinz-Dietrich Metzger – eigentlich gar nicht geben, weil 1663 vom regierenden Herzog längst ein anderes zum gültigen Gesangbuch „für's Ländle“ befohlen war;

- die älteste „*Praxis pietatis*“ ist die „*EDITIO XVI*“ von 1672 (KmG 1672/01)/ von der wichtigen „*EDITIO XXIV*“ von 1690 (KmG 1690/01 u. KmG 1690/02) stehen in der Magdeburger Sammlung der C/B-Band in der zweiten – von Jacob Hintze überarbeiteten – Auflage und der A/T-Band;
 - eine handgeschriebene Sammlung von lat. Psalmen/ Hymnen u. Cantica (KmG 1681/01) ist – laut Eintrag des Vorbesitzers, Propst Schapper – „ein Buch aus Paul Gerhardts Bibliothek“;
 - unter den vielen Freylinghausen-Ausgaben, die durch die Zusammenführung in der Marienbibliothek stehen, ist das Magdeburger Exemplar von 1719 das einzige „*Neue Geist=reiche Gesang=Buch*“ (KmG 1719/02), wenn auch nicht in der 1. Ausgabe von 1714;
- wie die beiden anderen Sammlungen, ist die Magdeburger Sammlung in Halle nach Signaturen und damit chronologisch aufgestellt;
- PC-gestützt aufgenommen ist die Sammlung mit dem Bibliotheksprogramm „Allegro C“. Über den Zugang „via Internet“ sage ich nachher etwas im Abschnitt „Arbeitsmöglichkeiten“.

3.2. Die Berliner UEK-Sammlung:

- die Berliner Sammlung umfasst schätzungsweise ca. 2.000 Bände, „schätzungsweise“, weil die fortlaufenden vierstelligen Ziffern der (Haupt-) Signaturen viele Lücken aufweisen, das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass man Regionen/Geltungsbereiche zusammen stellen wollte;
- da auch die Berliner Sammlung in Halle nach Signaturen aufgestellt ist, ist sie nach Regionen/Geltungsbereichen geordnet, allerdings ohne Rücksicht auf das Editionsjahr, durch die „Untersignaturen“ stehen aber bei einigen wichtigen Gesangbüchern wie z. B. bei der „Praxis“ und dem „Porst“ alle Ausgaben beieinander (siehe S. 454 „Signatur-Systeme“);
- von der Epoche her, kann ich noch nicht sagen, welches Jahrhundert am stärksten vertreten ist, aber ich möchte behaupten, dass preußische Gesangbücher ein Schwerpunkt sind, also Bücher aus Berlin und allen preußischen Kirchenprovinzen;
- von den vielen Kostbarkeiten, die man sicher in dieser Sammlung entdecken kann, will ich hier nur zwei erwähnen:
 - der „Crüger, Berlin 1640“ (Ff 2500), der „Vorgänger“ der „Praxis“, ist – laut RISM-DKL – das einzige in Deutschland erhaltene Exemplar, leider ist dieses Buch sehr restaurierungsbedürftig;

- von den drei „Praxis“-Ausgaben, die zur Sammlung gehören, möchte ich die großformatige *EDITIO XII* von 1666 (Ff 2510.12) nennen, sie ist in einem guten Zustand und es ist ja bekanntlich die erste Ausgabe, in der als „Theil VI“ die Opitzschen Epistelgesänge mit den Melodien von Jacob Hintze stehen.

(Ich selbst habe bereits Ende 2007, als die Sammlung in Halle gerade aufgestellt war, in einer kleinen Paul Gerhardt-Ausstellung in Halle etliche Exponate aus der Berliner Sammlung zeigen können);

- leider ist 2007 mit den Büchern zusammen nach Halle nur ein „Zettel-Sachkatalog“ mitgeliefert worden. Wie bei der Magdeburger Sammlung liefere ich Informationen über einen Internet-Zugang im weiteren Verlauf dieses Textes.

3.3. Hallenser Marienbibliotheks-Sammlung:

- in dieser Sammlung stehen bis dato ca. 1.500 Titel, und zwar nur Bücher, keine Liedhefte, keine Choralbücher, es sind auch fast nur deutsche Bücher, die Ausnahme sind wenige lateinische Hymnen-Sammlungen und französische Hugenotten-Psalter. Bei dieser Angabe des Bestandes 1.500 ist zweierlei zu bedenken: zur Zeit kann sich die Bibliothekarin über mangelnde Zugänge nicht beklagen, denn all jene, die bisher ihre alten Gesangbücher nach Magdeburg geschickt hatten, schicken sie jetzt nach Halle, die Bibliothekarin, sortiert mit großer Geduld aus diesen Sendungen Dubletten aus und stellt die noch nicht vorhandenen Bücher ein, insofern ist die „Bestandszahl“ zur Zeit „am Wachsen“. Andererseits muß man von den 1.500 auch einige Bücher abziehen, weil Gebets- und Predigtsammlungen in die gleiche Abteilung eingestellt sind;
- Schwerpunkt der Sammlung ist zweifellos das 18. Jahrhundert, von den Regionen her ist sie weit gestreut;
- aufgestellt ist die Sammlung nach Signaturen, die ihrerseits nach Zugang vergeben sind, selten stehen dadurch gleiche Titel nebeneinander, nur wenn zwei Bücher mit gleichem Titel gleichzeitig dazugekommen sind, haben sie auch nur eine Signatur, im Katalog steht dann „2 Ex.“; so muss man z. B. bei den 18 „Freylinghausen“-Ausgaben an 17 Stellen suchen, durch die übersichtliche Aufstellung ist das allerdings kein Problem;
- die Gesangbücher sind ebenfalls mit dem Bibliotheksprogramm „Allegro C“ aufgenommen, „vor Ort“ kann man im PC und in zwei „Zettel“-Katalogen recherchieren (Signaturen- u. Titel-Katalog).

Im Internet sind bisher noch keine Einträge zu finden, es war zwar eine Aufnahme in den GBV-Katalog geplant, sie musste aber leider zur Zeit – wegen Erkrankung der Mitarbeiterin – zurückgestellt werden.

3.4. Noch ist es nicht entschieden, ob die Eisenacher Gesangbuchsammlung auch als Depositum nach Halle geht, trotzdem möchte ich hier schon einiges sagen, was ich der sehr aufschlussreichen Liste entnehmen konnte, die mir – freundlicher Weise – die Eisenacher Kirchenarchivarin, Frau Dr. Schneider, zur Verfügung gestellt hat:

- die Eisenacher Sammlung umfasst zur Zeit ca. 920 Titel, ist aber – laut Aussage von Frau Dr. Schneider – ständig am Wachsen
 - Schwerpunkte sind (wie in Magdeburg) das 18. u. 19. Jahrhundert und die Region Thüringen, ohne dass man von einer „nur Regionalsammlung“ sprechen könnte
 - es sind fast ausschließlich deutsche Gesangbücher, nur wenige anderssprachige
 - ebenfalls als „Gesangbuch“ aufgenommen sind einige wenige Choralbücher und einige Chor-Sammlungen, wenn sie nur Kirchenlied-Sätze enthalten
 - die Aufstellung in Eisenach erfolgt nach Signaturen, die nach Zugang vergeben werden; die Liste, die ich habe, ist chronologisch geordnet
 - aufgenommen ist und wird die Sammlung – wie die Magdeburger und Hallenser Sammlungen – mit dem Bibliotheksprogramm „Allegro C“.
- Eine Aufnahme in das Internet wird zur Zeit erarbeitet.

4. Arbeitsmöglichkeiten und wichtige Adressen.

4.1. Mit Hilfe des Internets kann man zur Zeit nur in zwei Sammlungen recherchieren:

- die Magdeburger Sammlung ist in zwei Datenbanken zu finden: jedes Buch/Liedheft ist über **www.briseinfo.de** abrufbar, auch die Titel in anderen Sprachen. „BriseInfo“ ist eine Datenbank, in der die Bestände einiger Bibliotheken in Sachsen-Anhalt und Sachsen aufgeführt sind, man findet die Magdeburger Gesangbuchsammlung auf folgendem Weg:
www.briseinfo.de (weiter) **opac/opac.asp?bibliothek=magdeburg_gk**
 oder nur über: **www.briseinfo.de** dabei ist wichtig, dass noch immer die Magdeburger Kirchenamts-Bibliothek erscheint, obwohl die Sammlung jetzt in Halle steht, wenn man über die Option „Verfasser“ recherchiert, muss man als „Verfasser“ den Editionsartort eingeben. Ansprechpartner bei „BriseInfo“ ist Dirk Herrmann: Tel.: +49 (0) 34901 5964-31.

Der Vorteil bei „BriseInfo“ ist, dass man zu jedem Titel folgende Angaben finden kann: Editions-Ort u. –Jahr/ Titel (wenn er nicht mit dem Wort „Gesangbuch“ beginnt, ist als Kürzel vorangestellt: Gesangb: oder Melodieb: oder Choralb:)/ Verlag und bei der Option Umfang: die Maße in cm, die Seiten, ob mit

oder ohne Noten (m.N. oder o.N.) und – die wichtige Angabe – wie viele Lieder in dem Buch aufgenommen sind; der Nachteil bei „BriseInfo“ ist, dass eine Option, in der weitere Angaben gemacht sind, nicht mit durchgestellt ist, es fehlt: ob Privilegien erteilt sind/ Angaben über den äußeren Zustand des Buches (z. B. die Beschaffenheit des Einbandes u.ä.)/ ob in dem Buch ms-Eintragungen zu finden sind etc.

Einen erheblichen Teil der deutschen Gesangbücher aus der Magdeburger Sammlung kann man in der Mainzer Gesangbuchbibliographie finden, dort sind sehr detaillierte Angaben zu jedem einzelnen Buch abrufbar.

Die Mainzer Bibliographen/Innen haben 1.370 Titel aus der Magdeburger Sammlung autopsiert, bei zahlreichen weiteren Titeln ist die Magdeburger Sammlung als Fundort angegeben.

Die beiden Wege zur Mainzer Gesangbuchbibliographie sind:

google – Gesangbuchbibliographie oder **www.uni-Mainz.de**. (weiter:) Organisationen/ Hymnologie/ hymnolog.htm

Obwohl sie immer noch Arbeitsprogramm ist, kann man schon sehr gut mit dieser Datei arbeiten

– die Berliner UEK-Sammlung ist im Internet über den Göttinger GBV abrufbar: GBV = Gemeinsamer Bibliotheksverbund in Norddeutschland.

Da für die Berliner Sammlung in Halle nur ein „Zettel“-Sachkatalog steht, der nach Regionen geordnet ist, ist der GBV-Katalog natürlich eine große Hilfe, aber Angaben, die für ein Gesangbuch besonders wichtig sind, findet man dort nicht, nämlich z. B. die Anzahl der Lieder, ob das Gesangbuch Noten hat etc.

Die beiden Wege zu GBV sind:

www.gbv.de oder **www.bibliothek.uni-halle.de** (weiter) Kataloge/ Marienbibliothek/

4.2. Hilfsmittel „vor Ort“ in der Marienbibliothek:

– **hymnologische Sekundärliteratur** aus der Magdeburger Konsistorialbibliothek ist – zusammen mit den Gesangbüchern – nach Halle übergeben worden, und zwar die ganze Bibliotheksabteilung „Km“, da aber die Abteilung „Km“ ein großer Sammeltopf war für alles, was nach Kirchenmusik „riecht“ – bis hin zu Orgelbau-Literatur – stehen hymnologische Nachschlagewerke, Konkordanzen und ähnliches verstreut unter den vielen Sachgebieten, deswegen ist in einem schmalen Ordner mit dem Titel „Hilfsmittel“ eine Liste abgeheftet, auf der die „Km-Signaturen“ der wichtigsten hymnologischen Sekundärliteratur – soweit vorhanden – nach Verfasser und Titel geordnet, aufgelistet sind.

Leider fehlt unter den Nachschlagewerken der „Fischer-Tümpel“; das „Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie“ steht zur Zeit noch in Magdeburg, weil es eine Signatur einer anderen Abteilung hat.

E-Mail: marienbibliothek@gast.uni-halle.de; info@marienbibliothek-halle.de
 Öffnungszeiten: Montag u. Donnerstag: 14.00 – 17.00 Uhr
 Voranmeldung wird empfohlen

- **Dr. Erik Dremel** (über) Theol. Fakultät der
 Uni Halle, Institut f. Praktische Theologie
 Franckeplatz 1, Haus 30
 D-06110 Halle (Saale)
 Tel.: + 49 (0)345/5523044, Fax: .../5527171
 E-Mail: erik.dremel@theologie.uni-halle.de

- **Eisenach:**
EKM – Landeskirchenarchiv Eisenach
 (EKM= Evangelische. Kirche in Mitteldeutschland)
 Schlossberg 4a (Kreuzkirche)
 D – 99817 Eisenach
 Tel.: +49 (0)3691/881465 Fax: .../7339120
 E-Mail: archiv.eisenach@ekmd.de oder hannelore.schneider@ekmd.de
 Öffnungszeiten: Dienstag – Donnerstag: 8.00 – 16.00 Uhr
 Freitag: 8.00 – 14.00 Uhr
 Internet: www.archive-bibliotheken-ekm.de/
[www.archive-in-thueringen.de/ archiv-eisenach.de/](http://www.archive-in-thueringen.de/archiv-eisenach.de/)
www.landeskirchenarchiv-eisenach.de
 Voranmeldung erwünscht

Anhang: Zusammengeführte Gesangbuchsammlungen

(zu Seite 456: durch die Zusammenführung entstandene Dubletten. 4 Beispiele aus dem 18./19. Jh.)

1. *Praxis pietatis melica* ... [= P.p.m.] (+ 2 frühe „Crüger-Gesangbücher“) (alle mit Noten)

Ed.-Jahr u. -Ort	Titel (gekürzt) Anmerkungen	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa.	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1640 Berlin	Newes vollkömmliches Gesangbuch		UEK Ff 2500		
1657 Berlin	D.M.Luthers ... Geistl. L. ...In 4 Voc.- u. 3 I.-St. ... [nur T]	KmG 1657/01*			

Aus meiner Privat-Bibliothek habe ich ebenfalls einige Titel Sekundärliteratur abgegeben, so dass man in Halle z. B. die IAH-Bulletins und die Dokumentationen über die „Kloster Kirchberger Kirchenliedseminare“ (EKD-Arbeitshefte) finden kann, und zwar an die Abteilung „Km“ angefügt, die Signaturen beginnen mit: „Km-MW ...“ (...=fortlaufende Nummern); meine Gesangbücher hingegen sind – auch „signaturmäßig“ – in die Magdeburger Gesangbücher eingeordnet.

- an „Zettel“-Katalogen sind benutzbar:
 - für die Berliner Sammlung der – oben erwähnte – Sachkatalog, nach Regionen/Geltungsbereichen geordnet/
 - für die Hallenser Sammlung ein Katalog mit den fortlaufenden Signaturen (= Standort-katalog) und ein Titelkatalog/
 - für die Magdeburger Sammlung ein chronologischer Katalog (= Signaturen/ Standort-Katalog) mit den Gesang- u. Melodie-Büchern und den Liedheften, ein extra – nicht sehr umfangreicher – chronologischer Katalog für die Choralbücher und Gesangbücher in Blindenschrift (weil diese großformatigen Bücher extra stehen), ein Ortskatalog und ein Herausgeber/Dichter-Katalog, in dem Einzelpersonen alphabetisch angeordnet sind, soweit diese Namen im Titel genannt sind.

Je ein chronologischer und ein Herausgeber-Katalog für die Magdeburger Sammlung stehen außerdem in der Evang. Hochschule für Kirchenmusik/Halle und in der Bibliothek des Kirchenamtes/Magdeburg.

4.3. Arbeitsplatz für Benutzer und Öffnungszeiten:

- sehr betrüblich ist, dass die Marienbibliothek keinen Lesesaal hat, man kann nur in einem kleinen Büro des Bibliothekars arbeiten; wieweit ein weiterer – ebenso kleiner – Raum im Obergeschoss des Magazins für Benutzer verfügbar ist, ist mir nicht bekannt
- die Bibliothek ist ein „One Person Library“, zum Glück mit einer großen Schar ehrenamtlicher Mitarbeiter/Innen aus dem Freundeskreis der Marienbibliothek, trotzdem sollten niemand die geringen Öffnungszeiten, nämlich Montag u. Donnerstag von 14.00 - 17.00 Uhr, abschrecken, nach rechtzeitiger Voranmeldung kann man Montag – Donnerstag von 9.00 – 17.00 Uhr (abzüglich einer zu vereinbarenden Mittagspause) in der Bibliothek arbeiten, die Bibliothekarin, macht da viel möglich!

4.4. Wichtige Adressen in Halle und eine Kontaktadresse in Eisenach:

– **Halle:**

Marienbibliothek

An der Marienkirche 1

D-06108 Halle (Saale)

Tel.: + 49 (0)345/5170893, Fax: .../5170894

Ed.-Jahr u. -Ort	Titel (gekürzt) Anmerkungen	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa.	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1666 Berlin	P.p.m., Ed.XII		UEK Ff 2510.12		
1672 Berlin	P.p.m., Ed.XVI	KmG 1672/01			
1678 Berlin	P.p.m., Ed.XIX			Gb 1352	
[1679] Berlin	P.p.m., Ed.XX (beschädigt)			Gb 956 (1)/(2)	
1680 Fr./M.	P.p.m., 5. Ausgabe [Frankf. P.p.m.] (unvollst.)	KmG 1680/01			
1690 Berlin	P.p.m., Ed.XXIV C/B-Band [2.Aufl.]	KmG 1690/01			
1690 Berlin	P.p.m., Ed.XXIV A/T-Band	KmG 1690/02			
1690 Berlin	P.p.m., Ed.XXV	KmG 1690/03*		Gb 952	
1698 Berlin	P.p.m., Ed.XXIX	KmG 1698/01			
1703 Berlin	P.p.m., Ed.XXX	KmG 1703/01	UEK Ff 2510.30		
1708 Berlin	P.p.m., Ed.XXXI	KmG 1708/01			
1733 Berlin	P.p.m., Ed.XLIII	KmG 1733/01**	UEK Ff 2510.43		
1736 Berlin	P.p.m., Ed.XLIV	KmG 1736/01			
13 (+ 2)=15		10 (+ 1)=11	3 (+ 1)=4	3	insgesamt 18 Ex.

* steht in der Evang. Hochschule für Kirchenmusik

** das Magdeburger Ex. ist unvollständig

2. Geist=reiches Gesang=B. ...[Frey-G]/ *Neues Geist=reiches G.=B.* ...[Frey-N.]/ von *Joh. Anast. Freylinghausen* (+ „Auszug ...“ [Frey-Ausz.]/ „Anhang ...“ [Frey-Anh.]) (**Ed.-Ort: Halle/** m.N.= mit Noten (C/B), o.N.= ohne Noten/ Aufl./Ausg. nicht immer bekannt)

Ed.-Jahr	welcher „Freylinghausen“ (s.o.) (evtl. Ed., Aufl.)	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1713	Frey-G m.N., 7.Ed.	KmG 1713/01		Gb 4	
1719	Frey-G m.N., ? 11.Ed.	KmG 1719/01			
1719	Frey-N m.N., 3.od.4.Ed.	KmG 1719/02*			

* Steht in der Evangelischen Hochschule für Kirchenmusik.

Ed.-Jahr	welcher „Freylinghausen“ (s.o.) (evtl. Ed., Aufl.)	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1721	Frey-G o.N., Ed.II			Gb 138	
1725	Frey-G o.N., Ed.III			Gb 753	
1730	Frey-G m.N., 16.Ausg.	KmG 1730/02			
1733	Frey-G m. N.			Gb 1086	
1734	Frey-G m.N., 17.Aufl.	KmG 1734/02		Gb 592	
1737	Frey-G/N-Ausz. o.N., 11.Aufl.	KmG 1737/01			
1741	Frey-G/N m.N., 1. gr. Ausg.	KmG 1741/02	UEK Ff 3538	Gb 589	
1749	Frey-G/N-Ausz. o.N., 11.Aufl.	KmG 1749/02			
1754	Frey-G/N-Ausz. o.N., 12. Ed.	KmG 1754/01			
[1758]	Frey-G/N-Ausz. o.N (unvollständig)	KmG 1758/51			
1766	Frey-G/N-Ausz. o.N., 14.Ed.	KmG 1766/09			
1771	Frey-G/N m.N., gr.Ausg.	KmG 1771/04			GB/0742
1775	Frey-G/N-Ausz./Anh. o.N., 15.Ed.			Gb 528	
1790	Frey-G/N-Ausz./Anh. o.N., Neue mit einem Anh. ...Ausg.	KmG 1790/03		Gb 584	
1801/1810	Frey-G/N-Ausz./Anh. o.N. Neue Anh.-Aufl.von 1810: m.Andachtsübungen ver- mehrt	KmG 1801/04/ 1810		Gb 738 (1)/(2)	
1817/1831	Frey-G/N-Ausz./Anh. o.N. Anh. von 1831			Gb 739 (1)/(2)	
1818	Frey-Anh. o.N.			Gb 409	
1831	Frey-Anh. o.N.	KmG 1831/06		Gb 459	
1836/1831	Frey-G/N-Ausz./Anh. o.N.	KmG 1836/04/ 1831		Gb 280 (1)/(2) und Gb 515	GB/0741
1844	Frey-Ausz./Anh. o.N.	KmG 1844/03 a+b (2 Ex.)		Gb 252 (2 Ex.)	
1855	<u>kleiner</u> Frey (nur 42 Nr.)			Gb 210	GB/0916
24 Ausgaben		18 + 1 Dubl.= 19 Ex	1 Ex.	16 + 2 Dubl.= 18 Ex.// 3 Ex	

3. Geistliche und Liebliche Lieder ... Johann Porst (Ed.-Ort: Berlin/ alle ohne Noten)

Ed.-Jahr	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1728			Gb 836	
1731				GB/ 0394
[1750]			Gb 472 defekt, ohne Ts.	
1752		UEK Ff 2530.1752		
1760	KmG 1760/01 a+b 2 Ex.		Gb 1275 unvollständig	
1763		UEK Ff 2530.1763		
1765	KmG 1765/01		Gb 735	
1765	KmG 1765/02 (Großdruck)			
1767	KmG 1767/03			
1771/1766	KmG 1771/01 a/1766 (Anh. von 1766)			
1771/1768	KmG 1771/01 b/1768 (Anh. von 1768)			
1775		UEK Ff 2530.1775		
1776		UEK Ff 2530.1776		
1779	KmG 1779/01	UEK Ff 2530.1779		
1781	KmG 1781/03			
1785			Gb 533	GB/ 0395
1787	KmG 1787/02	UEK Ff 2530.1787		
1789/1799	KmG 1789/01/1799 (Anh. von 1799)			
1794		UEK Ff 2530.1794		
1795		UEK Ff 2530.1795		
1814	KmG 1814/01			
1816			Gb 930	
1817	KmG 1817/01			
1820		UEK Ff 2530.1820		
1824		UEK Ff 2530.1824		
1825	KmG 1825/01	UEK Ff 2530.1825		
1826	KmG 1826/01			GB/ 0399
1829		UEK Ff 2530.1829	Gb 251	
1832		UEK 2530.1832		
1840	KmG 1840/02			
1842	KmG 1842/01			

Ed.-Jahr	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1845	KmG 1845/01	UEK Ff2530.1845		
1852	KmG 1852/03			
1854	KmG 1854/01			
1855	KmG 1855/01		Gb 532 nur Anh.!	
1856			Gb 250	GB/ 0396
1857	KmG 1857/01			
1857	KmG 1857/02 (Format untersch.)			
1858	KmG 1858/01 a+b 2 Ex.			GB/ 0402
1859	KmG 1859/02			
1862	KmG 1862/01			
1864	KmG 1864/02			
1865	KmG 1865/01			
1865	KmG 1865/54 a+b (Format untersch.)			
1867	KmG 1867/03			
1868	KmG 1868/01			
1869	KimG 1869/01			
1871	KmG 1871/02			
1872	KmG 1872/52			
1874	KmG 1874/03			
1875	KmG 1875/02			GB/ 0398
1878	KmG 1878/02			
1879	KmG 1879/01			
1881	KmG 1881/01	UEK Ff 2530.1881.2		
1882	KmG 1882/02	UEK Ff 2530.1882.2		
1883	KmG 1883/03	UEK Ff 2530.1883		
1884	KmG 1884/51			
1885	KmG 1885/04 a,b+c 3 Ex. m. individu- ellen. Einbänden			
1887	KmG 1887/01 a			
1887	KmG 1887/01 b (Format untersch.)			
1888	KmG 1888/51	UEK Ff 2530.1888 2 Ex. m. gleicher Sign.		
1889	KmG 1889/02			

Ed.-Jahr	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Berliner Sa	Sign. der Hallenser Sa	Sign. der Eisen. Sa
1892	KmG 1892/01			
1895	KmG 1895/01			
1896	KmG 1896/02			
65 Ausg.	54 Ex.	19 Ex.	9 Ex.	6 Ex.*

* bis auf „1731“ stehen diese Ausg. in Halle bereits in den anderen Sammlungen

4. Neu=ingerichtetes Kirchen= und Haus=Gesang=Buch ...für das Herzogtum Magdeburg ... von Johann Adam Steinmetz (alle ohne Noten)

Ed.-Jahr/ Ed.-Ort(e)	Auflage	Sign. der Magdeb. Sa	Sign. der Hallenser Sa
1738 Magdeburg	[1. Auflage]	KmG 1738/05	
1743 Magdeburg	andere u. verbesserte Aufl.		Gb 715
1749 Magdeburg	3. u. verbesserte Aufl.	KmG 1749/03	
1760 Magdeburg	4. Auflage		Gb 803
1767 Magdeburg	5. Auflage	KmG 1767/09	
1832 Berlin	6. Auflage (... für das Herzogtum Magdeburg)	KmG 1832/02	
1848 Magdeburg/ Berlin [o.J.]	7. [?] letzte] Auflage in den „Steinmetz“ eingebunden: Gesangbuch für evangelische Gemeinen und Schulen ...	KmG 1848/06	
7 Ausgaben		5 Ex.,	2 Ex.

Singen in Not und Gefahr – die Lieder der Militärgesangbücher

Militärgesangbücher können in zweierlei Hinsicht einen Beitrag zu unserem Tagungsthema leisten.

Zum einen sollen die Lieder in diesen Büchern von Christen gesungen werden, die als Werkzeuge staatlicher Machtentfaltung tätig sind, von Menschen also, von denen viel von dem Leid ausgeht das aus Sicht der Betroffenen viele der Lieder beklagen, die in den Vorträgen der anderen Referenten vorgestellt wurden. Die Frage ist also, was ihre Gesangbücher den Soldaten darüber sagten und sagen, warum und wie sie im Namen ihres Volkes und im Auftrag ihrer Regierung Gewalt ausüben sollen.

Auf der anderen Seite sind die Christen, die aus diesen Büchern singen, auch ihrerseits jeden Tag von Gefahr und Tod bedroht. Wir müssen daher auch untersuchen, was die Lieder ihrer Gesang- und Gebetbücher den Soldaten in den letzten 300 Jahren dazu gesagt haben, dass in ihrem Beruf jeder Tag unter dem Risiko steht, ihr Todestag zu werden. Wir prüfen dabei nicht nur, was den Soldaten früherer Zeiten die Angst nehmen und ihnen Mut machen sollte, wenn sie in die Schlacht zogen. Ich stelle Ihnen und das ist der wichtigste Teil meines Referates auch vor, welche Lieder und Gebete ihres Gesangbuches heute unseren Soldatinnen und Soldaten im Kosovo oder in Afghanistan in der Angst vor Raketenbeschuss, Selbstmordanschlägen und Sprengfallen helfen wollen.

1. Lieder vom Krieg

Wenn wir fragen, was die MGB ihre Benutzer über Krieg und Gewaltanwendung singen ließen, dann müssen wir uns zunächst daran erinnern, dass erst seit 1945, also im politischen und gesellschaftlichen Denken der heutigen Zeit die Kirchen wissen, zumindest es laut sagen, dass Krieg etwas ist, was „nach Gottes Willen nicht sein soll“. In den ersten 250 der 300 Jahre, aus denen wir in Deutschland Soldatengesangbücher kennen, war das ganz anders.

Kriege gehörten selbstverständlich zu den Erscheinungsformen menschlichen Lebens, sie waren aus dem Umgang der Staaten miteinander nicht wegzudenken, sie waren eben, wie Clausewitz es definiert, „Fortsetzung der Politik unter Einmischung anderer Mittel“. Die Kirchen versuchten jahrhundertlang letztlich vergebens, die Gewaltanwendung durch Regeln wie die Lehre vom „Gerechten Krieg“ zu bändigen und beteiligten sich mit ihren Mitteln an der Disziplinierung der Soldaten.

Seit dem 16. Jahrhundert beschrieben die Gesangbuchlieder den Krieg als Strafe Gottes gegen ein Volk, das nicht seinen Willen tut. Erst wenn das Volk in sich geht, Buße tut und Besserung verspricht schickt Gott den Frieden. Besonders deutlich finden wir diese Sichtweise in den Liedern aus dem 30-jährigen Krieg, in dem die Gemeinden unter dem Krieg und seinen Begleiterscheinungen besonders hart zu leiden hatten.

Die Religions- und Türkenkriege wurden, und das ist die andere Argumentationsschiene, unmittelbar für Gottes eigene Sache geführt. Also baten die Lieder dieser Zeit den „Auftraggeber“ ganz selbstverständlich um Schlachtenglück und Sieg. Die theologische Grundlage und die überzeugenden Metaphern dafür fand man im Alten Testament, besonders in den Psalmen. Aber bis ins 20. Jahrhundert haben beide Kirchen diese Auffassung in der Folge immer neu auch auf jeden anderen Krieg angewendet.

Über 100 Jahre lang stand das sogar wörtlich in den Militärgesangbüchern. 1772 dichtete Militärpfarrer Tiede in Halle für seine Soldaten *Wir fürchten Gott, der jetzt durch uns im Zorne handelt*¹. 20 Jahre später wurde das Lied verändert und man sang nun *Wir fürchten Gott, der jetzt durch uns zu strafen handelt*² und von 1850 bis 1885 lautete der Text dann: *Du strafst, o Gott, durch uns den, der dein Recht verachtet*³. Aber 1866 zog Preußen mit diesem Text im Gesangbuch eben auch in den Krieg gegen Österreich und 1870 gegen Frankreich!

Diese Argumente wurden nicht nur in den Liedern der Befreiungskriege sondern auch in den Gesangbüchern nach dem ersten Weltkrieg verwendet. Die Niederlagen gegen Napoleon und der verlorene I. Weltkrieg wurden als Strafe Gottes angesehen. Folglich riefen nach dem Krieg die Gesangbücher das Volk zur Buße auf, ohne die man mit Gottes Hilfe gegen Napoleon oder die Abwendung der „Schmach von Versailles“ nicht rechnen dürfe. Der Freiheitskampf gegen ungerechtfertigte Besetzung und die Durchsetzung nationaler Rechtsansprüche wurden theologisch verbrämt und Gott selbstverständlich als Sieggeber und Helfer gerühmt, nach der Reichsgründung 1871 ebenso wie nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten.

¹ *Dies ist mein heutger Weg* Fassung EMGB FFO 1777.

² *Dies ist mein heutger Weg* Fassung EMGB Elbing 1797.

³ *Auf dein Gebot mein Gott* Fassung EKB 1850.

Hinweise darauf, dass

- Versöhnung immer besser sei als Krieg,
- der Soldat Bruderblut vergießt und dem besiegten Feind die menschenfreundliche Bruderhand reichen solle⁴ und dass
- der Einsatz des Soldaten vom Herrscher vor Gott verantwortet werden muss⁵,

blieben Episode.

Überlegungen dieser Art wurden in der Aufklärungszeit noch sehr häufig angestellt, aber sie verschwanden im 19. Jahrhundert bald wieder aus den GB. Und nach den Siegen von 1815, 1866 und 1871 wurde die eigentlich bußfertige Bitte, *Gott [sei] mit uns* als selbstbewusst überhebliches *Gott [ist] mit uns* verstanden.

2. Von den Pflichten des Soldaten

Die Darstellung des Krieges als eine Straffaktion Gottes macht den Soldatenstand zu einem Werkzeug Gottes und die gewissenhafte Erfüllung seiner militärischen Aufgaben zu einer selbstverständlichen Christenpflicht. Soldatische Tugenden werden den anderen ethischen Pflichten eines Christenmenschen gleichgestellt. Also finden wir in den MGB/FGB alle die Eigenschaften, auf die der Staat Wert legen muss, also soldatische Pflichterfüllung, Mut und Tapferkeit, Gehorsam, Kameradschaft und Treue zur Fahne und die Bereitschaft, Anstrengungen und Entbehrungen zu ertragen. Überraschend für den Leser von heute ist dabei, dass neben diesen militärischen Primärtugenden besonders in den katholischen Büchern die sexuelle Enthaltbarkeit als wesentliches Merkmal eines guten Soldaten herausgestrichen wird. Heinrich Böll hat sich darüber noch im 2. Weltkrieg empört.

Zwei Gedankenfolgen sind in diesen Tugendkatalogen besonders häufig. Die eine basiert auf Johannes des Täufers Soldatenpredigt aus Lk.3 mit der Verpflichtung *Wir trachten nicht nach fremden Gold und sind vergnügt mit unserm Sold⁶*. Das andere ist die Warnung vor Gewaltexzessen, die zum festen Bestandteil der dem Soldaten nahegebrachten Ethik gehört, seit es MGB gibt. Wir haben es bei solchen Strophen nahezu mit gereimten Kriegsartikeln zu tun, die dem Soldaten im Kirchenlied an seine Pflichten erinnern, so wie andere Lieder die Bedeutung des Fahneneides anmahnen⁷.

Die Lieder der Soldatengesangbücher unterstreichen nicht nur die Pflichten der Soldaten, sie stellen es umgekehrt oft geradezu als eine Bringschuld Gottes

⁴ *Um den Frieden flehen wir* in EMGB Leipzig 1794

⁵ *Wenns nöthig sey, ins Feld zu gehen Bewaffnete des Kriegers Stand* EMGB Leipzig 1794.

⁶ *Die wir, weil uns die Pflicht verbindt*, Str 9 in der Fassung EMGB Kurpfalz 1803.

⁷ *Heilig, heilig sey der Eid* EMGB Leipzig 1794, *Wer bei dem Namen Gottes schwöret* KB Preußen 1822

heraus, seinen Heeren zu helfen und ihnen den Sieg zu geben. In den Befreiungskriegen klang das 1813 so: *Du selbst hast uns geladen in dieses Waffenfeld. Lass uns vor dir bestehen und gib uns heute Sieg. Die Christenbanner wehen, dein ist, o Herr, der Krieg*⁸. Und im I. und II Weltkrieg sollten die Soldaten singen: *Es gilt ja deine Ehre, es ist gerechter Krieg. Herr zieh mit unserm Heere und führe uns zum Sieg*⁹.

Wir müssen gründlich darüber nachdenken, dass dies mit anderen Worten nahezu dasselbe Argument ist, wie wir es heute Morgen als Zitat von Martin Luther King gehört haben: *We will win, because our cause is right*.

3. Lieder in Not und Gefahr

Die Lieder im Militärgesangbuch haben grundsätzlich zwei Aufgaben: sie legen einerseits dem Sänger Texte in den Mund, die er als Christ als Lob und Dank, Bitte und Anbetung vor Gott bringen kann. Sie leisten aber auch Formulierungshilfe für die Anliegen des Soldaten in seinen dienstlichen Extremsituationen. Die Militär- und Feldgesangbücher beschreiben intensiv und breit die Gefahren, Anstrengungen und Entbehrungen auf dem Marsch, im Feindesland, vor und in der Schlacht, die Empfindungen nach eigener Verwundung und nach dem Tod von Kameraden. Auffallende Bedeutung in den alten Liedern hat dabei immer wieder die Nacht als Feind des Soldaten. Sie ist eine Zeit besonderer Gefährdung, eine Zeit in der man auf die Wachsamkeit anderer und auf den Schutz Gottes angewiesen ist. Die Abendlieder streichen daher auch die eigene Verantwortung als Nachtwache besonders heraus, ziehen eine Tagesbilanz für eine Gewissensprüfung und bieten Anregungen für viele gute Vorsätze¹⁰.

Wie ein roter Faden zieht sich durch alle Lieder „Vor der Schlacht“ die Angst vor Verwundung und vor allem vor dem Tod. Aber das Wort *Angst* ist tabuisiert, es wird nicht ausgesprochen. Ein Soldat darf um Mut, besser noch um Heldenmut bitten, aber sich fürchten darf er nicht, zumindest soll er es nicht sagen. Aber wie gehen die Bücher mit diesen unausgesprochenen Fragen um?

Ihre Antwort ist zweidimensional. Da ist zunächst die patriotische Dimension, die mit den Kriegen Friedrichs d. Gr. entstand, in den Kriegen gegen Napoleon Schwung erhielt und die bis 1945 gegeben wurde. Sie ist einfach: Das Vaterland darf dein Opfer fordern, die Freiheit oder die Größe und Bedeutung unseres Volkes muss dir dein Leben wert sein.

⁸ *Erhebt euch von der Erde*, Vf: Max v. Schenkendorf zit. nach KMGB 1935.

⁹ *Allmächtiger Herr der Heere*, Vf.: Paul Blau. Aufgenommen EFGB und KFGB 1939.

¹⁰ *Allmächtiger, ich hebe* EFGB Schwerin 1814, *Auch diesen Tag hab ich vollbracht* EMGB Leipzig 1794, *Dich seh ich wieder, Morgenlicht* EFGB Schwerin 1814, *So ist der Tag denn auch erlebet* EMGB Halle 1772

Die theologische Dimension dagegen ist komplizierter und in den MGB an mehrere *Wenn* und *Aber* geknüpft. Ich will dies im Folgenden an dem Lied *Herr des Augen alles sehen* vorstellen, das Johann Heinrich Pratje, reformierter Generalsuperintendent in Stade 1758 in seiner „Sammlung verschiedener Aufsätze für angehende Feldprediger“ in Hamburg veröffentlichte¹¹.

*2. Nunmehr nahen sich die Stunden,
Da man uns aufs Schlachtfeld führt,
wo der Muth, durch Tod und Wunden
Ehre, Ruhm und Glück gebiert.
Unsre Feinde rüsten sich.
Uns droht Schuß und Hieb und Stich.
Und die Knechte schnöder Sünden
Wissen nirgends Trost zu finden.*

Das Lied fragt also nicht danach, warum und wofür die Soldaten in die Schlacht ziehen. Dies ist im Jahr 1758 ausschließlich Sache des Feldherrn und des Souveräns. Die Soldaten kämpfen hier weder für ihre Heimat noch für ihren Glauben, sondern weil sie als Landeskinder durch den Landesherrn zwangsrekrutiert und möglicherweise sogar an einen anderen Staat vermietet wurden oder weil sie sich als Söldner haben anwerben lassen. Das Lied führt dann über zwei Strophen aus, dass der Sänger den Weg zu Gott gefunden und die Erlösung durch den Tod Christi angenommen hat.

*3. Zwar ich dient einst auch der Sünde:
Sehr verderbt war die Natur,
Doch du machtest mich zum Kinde,
und zur neuen Kreatur. ...*

Für den Marsch in die Schlacht bedeutet dies:

*(...) Meine Brust erzittert nicht,
Wenn auch alles weicht und bricht,
Und zur Rechten oder Linken
Hundert, oder Tausend sinken.
5. Herr, du stehest mir zur Seiten,
Mich deckt deiner Engel Wacht.
Deiner Augen gütig leiten
Hält mich stets in guter Acht.*

¹¹ Koch, Bd. 6, S. 220. Das Lied wurde in viele nordwestdeutsche Gemeindegesangbücher aufgenommen. Dort gab es damals noch keine exemte Militärseelsorge, also auch keine Militärgesangbücher, die Truppe nutzte die Gemeindegesangbücher, die deshalb immer auch eine Sachgruppe „Für Krieger“ enthielten.

*Läuft kein Sperling, ja kein Haar
Ohne deinen rath gefahr...*

Weil er sich als Kind Gottes fühlt, kann der der Sänger also Gott beim Wort nehmen. Er beschwört dies in den biblischen Bildern vom *Sperling* und den gezählten *Haaren*, und verlässt sich darauf, dass ihm *nichts geschehen* wird, weil Gott es ja versprochen habe. Aber er darf eben die letzten Zeilen nicht übersehen. Und die lauten:

*Herr so kann mir nichts geschehen,
Was du selbst nicht ausersehen.*

Wenn Gott es anders *ausersehen*, also beschlossen hat, kann der Tag eben doch den Tod bringen. Und so heißt es am Ende der 6. Strophe:

*Flöß mir Kraft und Freude ein.
Es sey leben, es sey sterben:
Laß dein Kind nur nicht verderben.*

Und mit dieser Bitte ist nun nicht mehr das irdische Leben sondern das *Seeleheil* gemeint, das noch wichtiger ist, als das Überleben der Schlacht.

*7. Hilf uns, Vater! Hilf uns kämpfen!
Hilf uns, so es dir gefällt.
Hilf, das Heer der Feinde dämpfen,
das sich uns entgegen stellt!*

Da dies als Bitte formuliert ist und weil die Entscheidung, wie weit seine Hilfe gehen soll, Gott überlassen bleibt und ihm nicht besserwiserisch vorgeschrieben wird, was er eigentlich tun müsste, könnten wir mit dieser Strophe wohl leben. Aber nun kommts:

*(...) Jesu Blut dient zum Panier.
Herr, dein Schwerdt und Schild ist hier!
Hilf uns kämpfen, hilf uns siegen.
Laß die Feinde unterliegen.*

Mit welchem Krieg haben wir es hier zu tun, in dem *Jesu Blut* zum *Panier* dienen könnte? Dies Bild gibt es im Neuen Testament nicht. Das Zitat „*Hier Schwert des Herrn*“ aus Richter 7,20 spricht von einem Krieg des Alten Testaments in dem JHWH seinem Volk voranzieht.

Diese Gedankenverbindungen waren damals wie heute unerklärlich – und sie waren schon 1758 unverzeihlich.

Die theologische Logik der MGB bis 1945 läuft also letztlich auf folgende Argumentation hinaus: Wenn wir uns als Soldat und Christ so verhalten, wie Gott es von uns als seinem Werkzeug verlangen kann, dann wird er uns Sieg geben und uns in der Schlacht beschützen. Falls er es aber anders mit uns beschlossen hat, wird er uns im Himmel belohnen.

4. Und die MGB von heute?

Im Unterschied zu der Zeit bis 1989, in der der Friede für Deutschland durch Abschreckung gewahrt wurde, haben heute deutsche Soldatinnen und Soldaten täglich in weltweitem Einsatz Angst um ihr Leben, auch wenn die Regierung ihre Einsätze nicht Krieg nennen will oder kann. Und was singen die in ihren Gottesdiensten?

Sie finden in ihren Soldatengesangbüchern weder vaterländische Lieder noch Lieder, die Gefahr und Tod verharmlosen oder verbrämen und auch keine Lieder, die dem Soldatentod die ewige Seligkeit folgen lassen. Der Soldatenseelsorge der Bundeswehr geht es um die Menschen und ihre Ängste. Dort holt sie sie ab, und sie tröstet ohne zu versprechen, was sie nicht halten kann und sie macht Hoffnung ohne diese an theologische Bedingungen zu knüpfen, die der Soldat ohnehin nicht versteht.

Es sind überraschenderweise zwei Lieder, die nicht unbedingt für diese Aufgabe in das Gesangbuch gekommen waren, die heute in der Soldatenseelsorge eine besondere Rolle spielen.

Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt ist im EMGB als Pfingstlied eingeordnet. Nach den mir vorliegenden Berichten ist es nicht nur bei der Marine sondern auch bei den Heereskontingenten mittlerweile zum ‚Lied der Kameradschaft‘ geworden. Mit der *Gemeinde*, die der Autor ursprünglich einmal gemeint hatte, verbinden die singenden Soldatinnen und Soldaten heute nämlich längst die Gemeinschaft der im Panzer, auf Spähtrupp und unter Beschuss im Bunker aufeinander Angewiesenen, wenn sie singen:

*Im Schiff, das sich Gemeinde nennt, muss eine Mannschaft sein,
sonst ist man auf der weiten Fahrt verloren und allein.*

Ein jeder stehe, wo er steht und tue seine Pflicht;

Wenn er sein Teil nicht treu erfüllt, gelingt das ganze nicht (...)

Viele von ihnen erleben zum ersten Mal im Leben, dass es Auswege aus der Angst und Einsamkeit gibt, zu denen Kameradschaft und ein Gespräch mit dem Pfarrer helfen können und sie erkennen plötzlich

(...) und wenn uns Einsamkeit bedroht, wenn Angst uns überfällt:
 viel Freunde sind mit unterwegs auf gleichen Kurs gestellt.
 Das gibt uns wieder neuen Mut, wir sind nicht mehr allein (...)

Der Refrain des Liedes, *Bleibe bei uns, Herr* ist das, was Soldatenseelsorge heute vermitteln will: Ohne Gott und ohne die Mitmenschen, die er dir in den Weg stellt, bist du allein. Gehe auf sie zu und lass dich von ihnen ansprechen. Das hilft, gegen die Einsamkeit wie gegen die Angst.

Auch das andere Lied, auf das ich hinweisen muss, fällt aus dem Rahmen der „soldatischen“ Lieder in der bunten Geschichte der Militärgesangbücher: Bonhoeffers *Von guten Mächten wunderbar geborgen*. Es ist im EMGB korrekt bei Jahreswechsel¹² eingeordnet. Aber es wird mittlerweile das ganze Jahr hindurch in den Feldgottesdiensten der deutschen Soldatenseelsorge beider Konfessionen gesungen. „Es ist unser Lied gegen die Angst“ ist die lapidare Antwort, die ich aus Afghanistan bekommen habe.

Jürgen Henkys hat es „das geistliche Gedicht des 20. Jahrhunderts“ genannt, „das in seiner Nachwirkung alles Verwandte in den Schatten stellt“.

Auch bei diesem Lied verstehen die Soldatinnen und Soldaten im Kosovo oder in Afghanistan den Text heute ein wenig anders als der Autor oder der hymnologisch vorgeprägte Analytiker. Das beginnt mit den *guten Mächten* des Incipits. Bonhoeffer verwendet hier mehrere auf Engel verweisende Formulierungen der Lutherbibel. Dies kann 1/3 der Soldaten nicht assoziieren, denn nur etwa 2/3 der Soldatinnen und Soldaten in den Bundeswehrkontingenten von heute sind getauft. Mit den *guten Mächten* dagegen können sie etwas anfangen. Zu diesem offenen Begriff haben auch diejenigen Vertrauen, die keine besonderen Unterschiede zwischen Jesus und Harry Potter zu erkennen vermögen. Und so könnte man alle missverstehenden Interpretationen des Textes analysieren und man stünde doch immer wieder überrascht vor der Wirkkraft dessen, was Bonhoeffer geschrieben hat. Es ist seine Glaubenszuversicht und die familiäre Wärme seiner Gefühle, die auf die Suchenden und Sorgenden im Feldgottesdienst oder bei der Trauerfeier für einen gefallenen Kameraden ausstrahlt. Wer das Lied unter diesen Umständen lieben lernt und sich von ihm trösten läßt, mag es anders verstehen als sein Verfasser es gedacht hat, aber der Trost des Liedes bleibt. Plötzlich versteht man, dass in und mit diesem Lied der „Geist weht, wo er will“. Und deshalb hat Jürgen Henkys *Von guten Mächten* zu Recht unter die großen Lieder der deutschen Kirchenliedgeschichte eingereiht.

¹² Es ist auffällig, dass unter den häufig genutzten Liedern auch Kleppers ja nicht einfach zu singendes *Der du die Zeit in Händen hast* genannt wird, also ebenso ein Lied zum Jahreswechsel. Dies weist einfach darauf hin, dass den Soldatinnen und Soldaten in den Einsätzen die Endlichkeit ihres Lebens besonders deutlich zum Bewusstsein kommt, dass jeder Tag an dem man heil ins Lager zurückkehrt, eine Art Neujahrstag ist – und dass ihre Seelsorger dies erkennen und ihre Herde auf diesem Wege treu begleiten.

5. Liedbeispiele aus den Deutschen Militärgesangbüchern

Der Tod droht täglich	Gefahren und Pflichten des Soldaten
<p>3. Wir sind mehr, als andre alle Täglich in des todes Hand Und mit einem schnellen Falle Droht uns stündlich unser Stand. Kugel, Stahl und Pulver spricht: Spare deine busse nicht; Denn die zeit ist vor der thüre, Dass ich dich zum richter führe.</p> <p>4. Dieses ernstlich zu erwegen Gib, o Gott, uns deine gnad, Schenk mir, Vater, deinen segen Dass ich auch, als ein Soldat, Such ein guter christ zu seyn, Und, kraft Christi kreuzes-pein Mit der sünde glücklich kämpfe, Und die bösen lüste dämpfe.</p> <p><i>Wir auch, die wir müssen kriegen</i> EMGB Ansbach 1777</p>	<p>4. Pflanz Furcht, Gehorsam, Liebe Durch deinen Geist in mich, Daß ich niemand betrübe, Noch lebe ärgerlich, Daß ich der hohen Gnad Auf keine Weis verscherze, Noch aus erbostem Herze Dem armen Nächsten schad.</p> <p>5. Will Satan mich versuchen Zur Sünd und Üppigkeit, Zum Rauben, Stehlen, Fluchen, Zur Schand und Hurerei, Zum Zank, zum Neid und Streit, Zum Spielen, Saufen, Fressen, So laß mich wohl ermessen, Daß es verdammlich sey.</p> <p><i>Herr Gott der Kriegesheere</i> GB Merseburg 1824</p>
Verantwortung des Landesherrn	Soldatenpredigt des Johannes d.T.
<p>5. Eh zu des Krieges Plag und Wuth Das Machwort ihm entfließt: so seh sein Geist den Strom von Blut, den dieses Wort vergießt, Furcht, Angst und Noth, Brand, Hunger, Tod, an Tausenden der Brüder.</p> <p><i>O Gott, mit unbemerkter Hand</i> Fassung EMGB Potsdam 1814</p>	<p>3. Ließ ich am Solde mich begnügen? Und seufzte niemand über mich? Verwies ich mirs, wenn Fluch und Lügen sich von leichtsinngen Lippen schlich? Und war ein Laster nur bequem, wars mir denn auch gleich angenehm?</p> <p><i>So floß von meinen Lebenstagen</i> Fassung Frankfurt/O 1777</p>

Kriegsartikel in Versform	Warnung vor Gewaltexzessen
<p>6. Daß ja nicht einer Frevel treib: und jeder schöne Greis und Weib Und Kind und Säugling wie den Mann Der widerstehn nicht mag, noch kann, 7. Wer vor euch niederfällt, den hebt mit Brüderarmen auf; wer bebt,</p> <p>den tröstet: Brüder, nie vergießt Blut, wenn der Feind entwafnet ist.</p> <p><i>Bewaffnete! Der Krieger Stand.</i> Vf. J.A. Cramer Fassung EMGB Deutsche Legion 1811</p>	<p>4. Seht Brüder! Welche Furcht wir vor uns her verbreiten! Wie todt ist Feld und Dorf! Man flieht uns schon von weitem! Wehrlose! fliehet nicht: wir fürchten Gott wie ihr;</p> <p>Unschuldgen sind wir Schutz, nur Kriegern trotzen wir.</p> <p><i>Dies ist mein heutger Weg</i> Vf: J.F. Tiede, EGGB Halle 1772</p>
Pflichten des Soldaten	
<p>4. Gehorsam sei den Vorgesetzten und Liebe unsre erste Pflicht; die hier der Treue Schwur verletzten, berufet Gott vor sein Gericht. Der Krieger sei, wie Gott gebeut, der Pflicht getreu in Kampf und Streit.</p> <p>5. Es sei mit menschlichem Empfinden des Streiters Tapferkeit vereint, und Mitleid soll er bei uns finden, der nächste, der da klagt und weint. Nie wohn des Menschenhasses Lust An fremder Qual in unsrer Brust.</p> <p>Zu Gottes Kindern froh erhoben in EFGB Schwerin 1814.</p>	<p>4. ...furchtbar bricht die Nacht herein. Was wird mir darin begegnen? Wird sie auch die letzte sein? Jede Nacht im Kriege droht Angst, Gefangenschaft und Tod; Lager, Feldgeschrey und Wachen dürfen uns nicht sicher machen</p> <p>5 Tapfer wollen wir zwar streiten, herzlich beten aber auch; dann nur Gott wirst du uns leiten, und der Feind ist Spreu und Hauch. Auch im Dunkeln sehn wir dann, was sein Muth und Trug ersann; Wenn dein Engel uns umziehen, kann er nichts als drohn und fliehen.</p> <p><i>Gott du hilfst von einem Tage</i> Fassung EGGB Frankfurt/Oder 1777.</p>

I.A.H. Bulletin
Nr. 39/2011



ISSN 0925-5451

ISBN 978-83-7342-250-6